УДК 159.966.25

© Катерина Ірдинєнко
Луганський національний університет імені Тараса Шевченка

ПОСТМОДЕРНІСТСЬКЕ МИСТЕЦТВО ЯК ПРЕДМЕТ ТЕОРЕТИЧНОГО ОСМИСЛЕННЯ

Аналізується посмтмодерн як стан сучасної культури, що включає постнекласичну філософську парадигму, до-постмодернистське мистецтво, а також масову культуру цієї епохи. Представлене філософське визначення постмодернізму як самостійного напрямку у мистецтв, що означає радикальний розрив з парадигмою модернізму. Наразі, постмодерністський діалог з історією культури пов'язаний з відродженням інтересу до проблем гуманізму в мистецтві, тенденціями його антропоморфізації, що виражається поверненням до фігуративності, пильній увазі до змістовних моментів творчості та емоційно-емпатичних аспектів. Постмодернізм – термін, що означає структурно схожі явища в світовому суспільному житті і культурі другої половини XX століття. Він використовується як для характеристики постнекласичного типу філософствування, так і для комплексу стилів у художньому мистецтві. Ключові слова: постмодернізм, діалог, сучасне мистецтво, парадигма модернізму.

Постмодернізм як явище культури, на загальну думку, заявив про себе спочатку у сфері мистецтва, і лише потім виявили його заломлення в різних сферах людської діяльності. Тому переконання на мистецтво У.Еко, Ж.-Ф.Ліотара, Ж.Бодрійара, Ж.Дельоза, І.Хассана, Р.Рорті, Ф.Джеймісона, Ж.Дерріда та деяких інших сучасних філософів дозволяють зрозуміти не тільки сферу художнього, але в цілому своєрідність постмодерністської ситуації та її заломлення в різних галузях людської діяльності: науці, політиці, культурі тощо. Як вважає У.Еко: "Постмодернізм – це відповідь модернізму: якщо минуле неможливо знищити, бо його знищення веде до німоти, його потрібно переосмислити, іронічно, без наївності" [4, с.39].

Філософське визначення постмодернізму – самостійний напрямок у мистецтві (художній стиль), що означає радикальний розрив з парадигмою модернізму. На думку Х.Летена і С.Сулеймена, постмодернізму як цілісного художнього явища не існує. Можна говорити про нього як про переоцінку постулатів модернізму, але сама постмодерністська реакція розглядається ними як міф. З погляду П.Форша "Постмодернізм, переводить все до ігрової форми, нівелює відстань між масовим і елітарним споживачем, зводячи еліту в маси. Відмінність постмодернізму від модерну полягає в тому, що йому притаманні такі характерні риси як антиформа, гра, випадок, анархія, перфоменс, риторика, шизофренія, іронія, невизначеність, синтетичність, використання готових форм" [9, с.65].

Епоха постмодерну спростовує постулати про те, що традиція вичерпала себе і що мистецтво повинне шукати іншу форму. А відтак, постмодернізм звертається до готового, минулого, того, що вже відбулося з метою заповнити недолік власного змісту. Таким чином, постмодерн демонструє свою крайню традиційність і протиставляє себе нетрадиційному мистецтву авангарду. Широке розуміння традиції як багатої і різноманітної мови форм, чий діапазон тягнеться від давнього Єгипту і античності до модернізму XX століття, виливається в концепцію постмодернізму як фрістайлу в мистецтві, що продовжив естетичну лінію маньєризму, бароко, рококо.

Постмодерністський діалог з історії культури створює своєрідний іронічний подвійний код, що підсилює ігровий початок постмодернізму в мистецтві. Його стилістичний плюралізм, програмний еклектизм утворюють простір у величезному пласті сучасної театралізованої культури, чия декоративність і ментальність акцентуються на виразно-образотворчому початку в мистецтві і стверджує себе в спірності з тенденціями абстрактного концептуалізму попереднього модерністського періоду. Характерна для останнього інтернаціоналізація художніх прийомів змінювалася виразною регіональністю, локальністю естетичних пошуків, тісно пов'язаних із національним, місцевим, міським, екологічним контекстом. Ці інноваційні моменти спонукають до серйозного вивчення постмодернізму в мистецтві як естетичного феномена, чий сенс зовсім не зводиться до компілятивної, вторинності, гібридності, хоча вони і є його "кичевою" тінню.

Постмодернізм у літературі виявився багато в чому пов'язаним із специфікою сучасних візуальних мистецтв. Розмивання зовнішніх меж між літературою і філософією, історією, літературою і іншими видами мистецтва – кіно, театром, музикою, супроводжуване ерозією

внутрішньо-літературних меж між жанрами і стилями, привело до виникнення мегалітератури, що означає необмежені комбінаторні можливості мовної гри. Поєднуючи прийоми інтелектуальної прози з сюжетною розважальною, що заповнює дефіцит "радості тексту", задоволення від читання, ці книги адресувалися як масовій аудиторії, так і цінителям гри з літературними асоціаціями. Постмодернізм поєднав розповідь з показом, deja vu з deja lu (вже прочитаним) шляхом повернення до нарративності, так званою ретексуалізацією. Цитатність, інтертекстуальність, властиві постмодернізму в цілому, проявилися тут у різноманітних імітаціях, стилізаціях літературних попередників, іронічних колажах традиційних прийомів. У літературу повернувся суб'єкт – герой, ліричний герой, персонажі і тощо. Проте він істотно відрізнявся від своїх прообразів у класичній, а також модерністській літературі невизначеністю, маргінального статусу, інакшістю, андрогінністю, етичним плюралізмом.

Постмодернізм у мистецтві нерідко називають новою класикою або новим класицизмом, маючи на увазі інтерес до художнього минулого людства, його вивчення і проходження класичних зразків. При цьому приставка "пост" трактується як символ звільнення від догм і стереотипів модернізму і перш за все фетишизації художньої новизни, нігілізму контркультури. Глибинне значення постмодернізму полягає в його перехідному характері, що створює можливості прориву до нових художніх горизонтів на основі нетрадиційного осмислення традиційних естетичних цінностей, своєрідної амальгами Ренесансу з футуризмом.

Уявлення про західну культуру як зворотний континуум, де минуле і сьогодення живуть повнокровним життям, постійно збагачуючи один одного, спонукає не поривати з традицією, але вивчати архетипи класичного мистецтва, синтезуючи їх із сучасними художніми реаліями. Відхід від революціонаристського негативізму повертає розвиток культури XX століття в еволюційне русло, що відчувається не тільки в архітектурі, живописі, літературі, музиці, кінематографі, танці, моді, але і в політиці, релігії, повсякденному житті.

І.Джонс вважає, що розповсюдження постмодернізму в архітектурі уповільнило руйнування історичних центрів міст, відродивши інтерес до старовинних будівель, урбаністичного контексту; зближує архітектуру з живописом і скульптурою на ґрунті загального орієнтиру – людської фігури. Відбулася реабілітація на новій теоретичній основі таких основних естетичних категорій і понять, як "прекрасне", "піднесене", "творчість", "твір", "ансамбль", "зміст", "сюжет", "естетична насолода", що відкидалися неоавангардизмом як "буржуазні" [3, с.52]. Убачаючи в неомодернізмі або "пізньому модернізмі" (новому абстракціонізмі, архітектурі високих технологій, концептуалізмі і т.д.) свого конкурента, естетика постмодернізму народжується з неконфронтаційного, плюралістичного підходу до іншого перебігу сучасного мистецтва, наприклад, народного, наполягаючи на цілісності у світі художньої культури.

Підвищена увага до кольору, форми, матеріалу, ролі скульптури, живопису, комп'ютерної графіки в архітектурних рішеннях, їх знаково-символічний сенс, а також пошуки поєднання традицій та інновацій, локального і масового, природного і штучного, виразного і образотворчого в міському середовищі при всій своїй неоднозначності – стверджують статус постмодерністської архітектури як мистецтва, чия специфіка не зводиться до утилітарно-прагматичних функцій.

Постмодернізм в архітектурі не вичерпується певними течіями. Правомірно говорити про його специфіку в різних країнах – архітектурний деконструктивізм і індустріальна археологія в США, нова архітектура у Франції, неоліберти в Італії, хайтек в Англії і т.д.

Разом із тим в естетичному відношенні різноманітні постмодерністські варіанти об'єднані установкою на комунікативність архітектури, що створює своєрідний театр пам'яті, де кожен знак, подібно до М. Пруста, викликає культурно-історичні ремінісценції. Підкреслена нефункціональність багатьох формальних рішень, їх цитатність, фігуративність – свідоцтво неагресивного повернення до тих естетичних цінностей минулого, які в пориві самоствердження відкидалися Ле Корбюзьє і іншими архітекторами-модерністами.

Сьогодні, коли ентузіазм, викликаний "машинами для життя", вже вичерпав себе, минуле може повернутися в архітектуру на сучасній основі подібно до класичної музики на лазерному диску, розширюючи стилістичний діапазон творчих пошуків у різних видах і жанрах мистецтва.

Постмодерністський бум прискорив природний перебіг процесу синтезу мистецтв, що особливо відчутно в кінематографі і театрі. Живописні і архітектурні принципи постмодерну у

поєднанні з естетикою відеокліпів, агресивної телереклами, комп'ютерних ігор, електронного монтажу рішуче змінили кіностилістику, що спричинило за собою різке зрушення в аудіовізуальній структурі масового сприйняття. З'явившись на стику американського шоу-бізнесу і європейського кіноавангарду, нова кіномова поєднувала в собі риси комерційного супервидовища і авторського кіно. Футурологічні тріллери С.Спілберга і Дж.Лукаса, шокові прийоми Р.Поланського, Д.Джармуша, Д.Лінча, маньєризм і живописне бароко Ф.Фелліні, М.Феррері, Л.Вісконті, пізнього П.Пазоліні, міфологізований історизм В.Вендерса, Р.-В.Фасбіндера, світломузична енергія Б.Фосса, агресивна еротика З.Кубрика, культурологічні комікси К.Рассела об'єднали яскраве видовище, іронізм, подвійний інтерпретаційний код, що дозволяє вільно маніпулювати елементами кіномови в діапазоні від класики до кича. Принцип цитати, колаж кіноряду і літературного тексту, ігрових і анімаційних прийомів, особлива роль титрів, заставок, авторського коментарю, звукових ефектів і контрастного музичного супроводу, "сторонніх" звуків, відчуженого погляду кінокамери набули концептуального оформлення у Ж.-Л.Годара, Д.Джармена, П.Грінуея. Природність входження людини, обтяженої вантажем проблем кінця XX століття в містерію середньовічного "Саду", його особистісне залучення до світового культурного і релігійного досвіду в "Книгах Просперо" створило особливий емоційний контекст нетрадиційного залучення до світу традиційних художніх цінностей, що відштовхує спроби їх тривіалізації.

Своєрідний досвід накопичений театральним постмодерном, де візуально-пластичні і кінематографічні прийоми часто несуть основне філософсько-змістовне навантаження. У "Сіді", поставленому Ж.Дельсартом, класичний корнелівський текст не змінений, проте візуальні ефекти провокують його психоаналітичне трактування, що змінює, зрештою, не тільки сенс, але й фабулу п'єси. Умонтований в лаштунки екран, що яскраво спалахує в кульмінаційні моменти боротьби між любов'ю і боргом – внутрішнім демоном, котрий терзає героїв, що кидаються між Еросом і Танатосом; екзотичний театр в театрі, де павичі, пантери і ліани натякають на пряні східні пристрасті, що клекочуть у суворому класицистичному інтер'єрі; Химена, що перетворює своє яскраво-червоне плаття щасливої коханої в скривавлену ганчірку, – символ помсти, ідея-фікс, що стає офелієвським безумством; нарешті, гамлетоподібний Родріго, після перемоги не тільки над маврами, але і над власним почуттям що перетворюється на статую, людину-легенду, що сценографічно вписується, всупереч оригіналу, в коло королівської сім'ї, коло влади і боргу, – Химену, котру відштовхнув.

Поєднання уяви і переживання, ібсенівської готичної композиції і ієрогліфічних прийомів А.Арто, асоціативність суто сценічних образів, гра із знаками культури як символ свободи від будь-яких естетичних догм – характерні риси театрального постмодерну.

Своєрідне синхронне прочитання багатошарових інтерпретацій шекспірівського світу пропонує Ф. Тьєцці у своїй постановці "Гамлет-машина" Х.Мюллера. Табло, що біжить, з текстом п'єси накладається на машини минулого і сьогодення створює алюзію середньовічного театру – каруселі з муляжами і скелетами та комп'ютери останнього покоління. Офелія-електра, що змінює маски-алегорії жіночих доль і трагічний Гамлет-П'єро в чорних окулярах, у ритуальному танці демістифікуючої ідеології XX століття, втілюють у собі ту дисгармонійність, яка виникає з парадоксального поєднання, здавалося б, несумісних художніх прийомів. Автор і режисер здійснюють демонтаж театральної машини, реконструкцію міфу і історії, включаючи до класичного тексту політичні і автобіографічні мотиви, насичуючи його цитатами з Данте, Еліота, Фрейлігграта, Беккета, Тургенєва. Прийоми італійської опери-буфф і театру абсурду, голос ведучого, що транслюється з гучномовця, музика І.Штрауса – створюють сценічну мозаїку, що натякає на складність механізму культури.

Синтезом драматургії, музики, танцю і сценографії відмічені постмодерністські театральні експерименти італійського режисера Д. Корсетті. Його творче кредо – створення сценічного "кодексу жестів" – своєрідної партитури для голосів і рухів акторів, що нагадує естетику відеокліпів. Так, відкидаючи спроби ілюстративного перенесення текстів Ф. Кафки на сцену, Корсетті в спектаклі "Опис однієї битви" об'єднує в єдине ціле три новели – "Нора", "Опис однієї битви", "Вирок". Зводячи їх основні сюжетні лінії в єдину партитуру, де всі елементи – візуальні, звукові і пластичні – мають рівне смислове значення, режисер створює сценічний символ духовного і тілесного лабіринту, внутрішнього конфлікту розщепленої свідомості, що не знаходить вихід. Доповнена кінопроекціями, театром тіней, танцями,

пантомімою, гра актрис створює алегорію процесу болісного розривання землі, що проливає світло на таємницю в її глибинах, – підземної споруди, здатної захистити від підступності повсякденного життя, де “все залишається незмінним” [2, с. 52].

Своєрідна концепція “кодексу жестів” отримала в творчості японського режисера Т.Сузукі, що сполучає в своїх спектаклях елементи традиційного японського театру і європейського постмодерну. Сузукі розглядає тіло актора як своєрідну мову: рухи тіла, що поєднують елементи атлетизму, сучасні танці і театр кабукі, голос-клинок – “розрізають" простір сцени. Він створює багатомовні постановки, що втілюють синтез різних культур, наприклад, японською і грецькою (“Діоніс”, “Вакханки”).

Ідея “кодексу жестів” виявилася співзвучною пошукам творців різних напрямків постмодерністського балету – Стіва Пекстона, Тріши Браун, Поппо Шираїши і Алвіна Ейлі в США, Піни Бауш у Германії, Регіни Шопіно у Франції, Ганні де Кєєрсмакер у Бельгії, Роберта Коена в Англії, Міна Танаки в Японії, Алли Сигалової в Росії. Ними були переосмислені елементи модерністської танцювальної лексики М. Бежара, Д. Кранко, М. Грехем, неокласичного стилю – Д. Баланчина, С. Лифаря, І. Киліана, драмбалетно-симфонічного – Д. Ноймайєра, Р. Петі – визнаних лідерів сучасної хореографії, творчості котрих властиві постмодерністські експерименти. Цитатно-пародійне поєднання елементів вільного танцю, джаз-балету, танцю модерн, драмбалету, пантоміми, акробатики, мюзик-холу, народного танцю і балетної класики, їх виконання без музичного супроводу або у поєднанні з сольним і хоровим співом, речитативом, “вуличними” звуками, змішування побутової та ігрової стихії передають різкі перепади настроїв, вибухи ейфорії і напади меланхолії як символи дисгармонійної гармонії буття.

Для постмодерністських балетних пошуків властива зосередженість на філософській природі танцю як синтезу духовного і тілесного, природного і штучного, минулого і сьогодення. Полемізуючи з естетикою авангарду, постмодерн повертає в балет емоційність, психологізм, ускладнений метафоризм, “олюднює” героя. Це підкреслюється включенням в балетне дійство елементів театральної гри, хепенінгів, танцювальних соло і дуетів, побудованих за принципом крупних планів і стоп-кадрів у кіно. Ігровий, імпровізаційний початок підкреслює концептуальну розімкнутість, відвертість хореографії, її вільний асоціативний характер. З цим пов’язані принципова відмова від балетмейстерського диктату, установка на рівнозначну роль хореографії і музики – балетної і небалетної. Виразом подібного естетичного повороту в балетній техніці стала відмова від фронтальності і центричності, перенесення уваги на спонтанність, імпровізаційність; акцент на жесті, позі, міміці, динаміці руху як основних елементах танцювальної мови; принцип оголення фізичних зусиль, узаконення позатанцювальних поз і жестів за допомогою таких характерних прийомів як падіння, перегини, зльоти; інтерес до енергетичної природи танцю, психосоматичних станів радості, гніву, тілесної істерії; ефект спресовано-розрідженого танцю, що досягається контрапунктом плавної музичної течії і рваної ритмопластики, в’язкими, плавними, широкими лініями руху і дрібною, або крупнокадровою жестикуляцією; поєднання архаїчної і суперскладної техніки (бігу по колу, симфонізму ритмопластики, різних лейтінтонацій). Найбільш розвиненими в постмодерністській хореографії є тенденції суто пластичного експериментування, зосередження на розкритті механізму руху людського тіла (Т. Браун), а також поєднання танцювальної і спортивної техніки [5, с.34].

У хореографічному боксі Р.Шопіно екіпіровані в боксерську форму танцівники демонструють на рингу володіння як класичним танцем, так і спортивними прийомами, створюючи під музику Верді і Равеля атмосферу небезпечного мистецтва, чия жорстока, люта краса свідчить про метаморфози традиційних естетичних цінностей. Для мозаїчної постмодерністської хореографії властива нова манера руху, пов’язана із сприйняттям тіла як інструменту, що володіє власною музикою. Тілесна мелодія може звучати і в тиші.

Стиль “оркестровки танцівника” А.Прельжокажа (Франція) заснований на виявленні характеру, індивідуальності виконавця, зближенні балету і драматургії. Порівнюючи танець із вазою, світло – з водою, що наповнює вазу, а костюми і декорації – з квітами, що її прикрашають. Прельжокаж підкреслює, що у вази є власна цінність і краса, що лише відтіняється додатковими аксесуарами. Проте вона не тотожна класичному балетному культу прекрасного як витонченій стилізації: постмодерністська концепція краси танцю вбирає в себе неєвропейські, некласичні принципи танцювальної естетики. Плотська розкріпаченість,

гротесковість, хаотичність, зближення з побутовою пластикою – створюють новий імідж балетного мистецтва як квінтесенції полілогу культур.

Дійсно, постмодерністський балет вбирає в себе елементи танцювального мистецтва Сходу (індійський класичний танець бхаратнатьям, сучасний японський танець буто), прийоми фольклору ритмопластики американських індійців, афро-карибскую танцювальну техніку. Мозаїчне поєднання ремейків йогівської медитації і античної тілесної фактурності, класичних па і поліритмізму регтайму, хай-лайфу, джайву, суінту, брейку, фламенко, кантрі-дансу – танцю і музики різних культур, епох, соціальних прошарків – створюють світ постмодерністського "абсолютного танцю" як прикмети нашого часу, відображеного в мікро- і макросвіті, житті самої природи [8, с.121].

Іронічна ритуальність балетного постмодерну багато в чому пов'язана з його "посланням" публіці. Принципи задоволення, радощі, людських контактів з глядачами лягли в основу концепції балету як "живого спектаклю", що витікає з ідеї танцю як способу життя. Багато що тут нагадує принципи тотального театру П. Брука і Є. Гротовського. Стирання граней між театром і повсякденним життя в балетному варіанті народжує феномени танцівника-фермера (стиль "Буто" М.Танака і його групи "Майдзуку"), що не відокремлює своє мистецтво від важкої сільської праці [7, с. 23 – 24].

Експерименти в сфері нюхової, тактильної і смакової дії на глядачів також є характерними атрибутами постмодерністських пошуків нової чуттєвості. "Прийдіть і візьміть цю красу, поки вона гаряча", – так називається одна з хореографічних композицій А. Ейлі. Постмодерністська балетна естетика зосереджена на ідеї цілісності життя, що об'єднує мікро- і макрокосмос, людину і природу у великому історичному часі.

Модерністський розпад раціонального, стабільного "Я" підготував ґрунт для гетерогенного суб'єкта постмодернізму. Теми життєвої енергії і ентропії, вампіризму і донорства, екзистенціального лабіринту і хаосу, авантюрних пригод меншин, прихильних альтернативним стилям життя, склали канву стилізованих біографій і автобіографій.

Таким чином, тілесність і життєвість у постмодерній хореографічній культурі не відкидаються та не вуалюються (як того потребують закони класичного танцю), а використовуються як найадекватніше відображення людськості як такої та індивідуального прояву особистості. Танець, по суті, стає тією межею між тілесним і духовним зосередженням тілесно-духовного, що найповніше відтворює художньо-екзистенціальні виміри людського буття. Тому в сучасному вітчизняному культурологічному дискурсі все більшого значення набуває проблема наукового осягнення сучасної постмодерної хореографічної культури, її ідейно-естетичних джерел і практик. Ця проблема в хореографічному мистецтві є вельми актуальною, оскільки в процесі становлення власної художньої культури та спробах залучення до світової культури митцям необхідно зрозуміти джерела сучасної художньої мови, стильових форм і засобів їх утілення.

Відповідно це стосується зразків сучасної хореографії США та Західної Європи, тому що вітчизняні хореографи подекуди копіюють їх без належного творчого і наукового аналізу й смислової відповідності менталітету нації. Позбавлені живої конкретики буттєвості та зв'язків із життям суспільства, такі копії не мають позитивного впливу на розвиток вітчизняної хореографічної культури [8, с.78].

Синтез різних видів мистецтва і художніх стилів особливо притаманні постмодерністському балету. Для втілення принципу подвійного кодування постановники використовують різні візуальні і шумові ефекти, які доносять "бачення" і "голоси" інших часів, завдяки чому створюється багатовимірна інтерпретація сюжету.

Постійно перебуваючи в творчому пошуку постмодерністський балет розглядає танець як синтез духовного і тілесного, велика увага приділяється можливостям виразу засобами танцю незвичайних філософських ідей. Звідси – метафорична сутність сучасного балету, велика роль асоціацій. При цьому своєрідними прийомами досягається емоційний ефект. До танцю вводяться гра, імпровізація, цитатність, колажність.

Цитатність постмодерністського балету виявляється в поєднанні танцювальної техніки різних народів, епох і соціальних шарів (класичного європейського, індійського, сучасного японського, африканського танцю, регтайму, брейку, кантрі-дансу, фламенко і ін.). Цитатність

постмодернізму є очевидною і у використанні класичних мелодій, і в їх електронній обробці, що іноді залишає тільки натяк на первинний мотив.

Колажність постмодернізму пов'язана з об'єднанням прийомів класичної європейської, східної, народної музики, поп-музики, джазу і т.п. У творах музикантів широко використовуються останні досягнення техніки (синтезатори і комп'ютерна обробка музики). Разом з суто музичними прийомами в хореографічні композиції вводяться світлові і шумові ефекти (шум вулиці, гудки паровозів, телефонні дзвінки), розмова [1, с.23-24].

На думку письменника У. Еко, постмодернізм знаменує собою початок радикальної зміни культурних парадигм. Сучасне суспільство знаходиться на розломі культурних епох. Залишається відкритим питання про можливості і форми продовження культурних традицій. Живучи серед "уламків" минулого, ми ще ясно не бачимо майбутнього.

Постмодерністи-митці поки що не можуть відповісти на питання "як бути далі?" Але це приховане за епатажною грою питання для них, поза сумнівом, головне [4, с.190].

Для багатьох хореографів-постановників театральний танець будь-якого виду став неприйнятним, оскільки танець – мистецтво чистої фізичної присутності, у якому жінки найбільше дорівнюються власним тілам. Жінки, котрі були провідними в постмодерному танці, прагнули продемонструвати, що вони мають розум так само, як і тіло. Це частково пояснює застосування розмовної мови в постмодерному танці, так само як привселюдний показ тіла і поширюється на східні форми жіночого танцю, які використовуються в різних естетичних і соціальних аспектах. Так, наприклад, у творчості М.Вігман, Д.Хойєр, П.Бауш, С.Лінке чітко простежуються стильові проблеми експресивності як сучасного аспекту розвитку постмодерного танцю.

Якщо звернутися до аналізу культурно-історичних передумов створення новітніх форм постмодерного танцю в Західній Європі, то стає очевидним, що, основою експресіонізму були індивідуалізм і потреба свободи особистості, це знаходило відгук у пошуках жіночого художнього авангарду, особливо в модерн-танці, який повністю базується на танцювальних системах великих виконавців ХХ ст. Відповідно цьому підвищена й підкреслена виразність ставала нормою завдяки істотним ознакам експресіоністичного мистецтва: неприйняття будь-якої гармонії, врівноваженості, стійкості та суворості форм, прагнення відкрити зворотній бік явища, використати природність і антиприродність, навіть знайти красу потворного. Так, М.Вігман відкрито відмовилася від традиційно "гарних" рухів, вважала потворне достойним вираження в танці, тому її вистави вирізнялися крайнім напруженням і динамічністю форми [6, с.41-42].

Подібні принципи постмодерного танцю ми зустрічаємо і в творчості М. Вігман, котра наголошувала, що саме "зміст визначає форму". П.Бауш також дотримувалась цієї тенденції в творчих пошуках і змінила форму композицій "театру танцю", які не будувала за класичною аристотелівською схемою, а складала з багатьох суперечливих деталей.

Насамперед, доробок П.Бауш – одне з найвизначніших культурних надбань сучасної Німеччини. І хоча вона в дечому відрізнялася від своїх попередниць та заперечувала будь-яке соціальне або політичне підґрунтя своїх постановок, П. Бауш можна поставити поряд із такими видатними представниками модерну та постмодерну, як А.Дункан, М.Грехем, а в Німеччині М.Вігман, Г.Палука, М.Вогельсанд, Д.Хойєр, С.Лінке, яких хвилювала доля жінок у буденному стані та водночас екзистенціальні проблеми і суспільна мотивація [10, с.121].

Наразі, на сьогоднішній день постмодерний танець має чітко окреслені стильові ознаки. Упродовж багатьох десятиліть зразки як класичного балету, так і модерного танцю, так само обмежували участь тіла в рухах, які не відповідали усталеним моделям. Першість тілесної орієнтації піддавалася сумніву, тоді як виконавці експериментували з новими видами нетанцювальних рухів. Також сумнівним було підпорядкування тіла бажаним хореографічним формам.

Художні трансакції постмодерного танцю (Європа – Америка) виявляють як суттєві розбіжності цього виду мистецтва на обох континентах, так і подібні ознаки, викликані спорідненістю розвитку обох шкіл постмодерного танцю ХХІ ст. Постмодерні балетмейстери нині продовжують стирати межі артистичних можливостей, використовуючи танець як політично потужний мистецький інструмент. Наявність рефлексивного відношення до патріархальних художніх практик увиразнила постмодерністські ідеї в сучасному мистецтві.

У підсумку слід підкреслити – постмодернізм – епоха, що прийшла на зміну європейському Новому часу, однією з характерних рис якого була віра в прогрес і всемогутність розуму. Він виник як антитеза модернізму, відкритому для розуміння лише небагатьом.

Література

1.Ванслов В. Н. История и современность в балете / В. Н.Ванслов // Музыка и хореография современного балета: Сб. статей. / В. Н. Ванслов. – Л. : Знамя, 1977. – 180 с.
2.Гаевский В. С. Парадиз Пины Бауш / В. С. Гаевский // Балет. – 1996-1997. – Дек. – янв. – С. 52-54.
3.Джонс Ірме Современный мюзикл / Ірме Джонс // Советский музыкальный театр. – М.: Советский композитор, 1982.
4.Еко Умберт Философия модерна / Умберт Еко. – Рига, 1988. – 220 с.
5.Кюрюмов Н. В. Хореографические эксперименты / Н. В. Кюрюмов. – М.: Искусство, 1972. – 210 с.
6.Лопухов Ф. В. Пути балетмейстера / Ф. В. Лопухов. – Б.: Петрополис, 1965. – 180 с.
7.Чепалов А. М. Танец рассвета / А. М. Чепалов. – М.: Искусство, 2000. – 190 с.
8.Чурко И. И. Линия, уходящая в бесконечность / И. И. Чурко. – Беларусь: Полымя, 1999. – 197 с.
9.Форш Патрик Танцы современности / Патрик Форш. – С.-П.: Символ, 2000. – 189 с.
10.Louppe L. Poetique de la Danse Contemporaine / L.Louppe. – P.: Contredanse, 1997.

Summary

Irdynyenko K. Postmodern Art as a Subject of Theoretical Background. *The article analyzes postmodernism as the state of modern culture, including the postclassical philosophical paradigm, postmodern art and mass culture of all the epoch. Presented philosophical definition of the postmodernism as an independent direction in the art which means a radical break with the paradigm of modernism. At last, the postmodern dialogue with the history of culture associated with the revival of interest to the problems of humanism in art, tendencies of its antromorfization that is expressed by a return to figurative art, close attention to meaningful moments of creativity and emotionally-empathically aspects. Keywords: post-modernism, dialogue, contemporary art, the paradigm of modernism*

УДК 930.1 + 930.2

© Олена Мішалова
ДВНЗ «Криворізький національний університет»

ГЕРМЕНЕВТИЧНА VS НАРАТИВНА ФІЛОСОФІЯ ІСТОРІЇ

Розглядаються передумови становлення сучасної наративної філософії історії у герменевтичних філософських концепціях XIX – першої пол. XX ст. Обґрунтовується положення, що сучасна наративна філософія історії являє собою продовження методологічних традицій герменевтичної філософії історії. *Ключові слова: наратив, герменевтичний, епістемологічні традиції, наративна філософія історії.*

На сучасному етапі розвитку методології гуманітарного пізнання проблема епістемічного статусу історичної науки залишається дискусійною: з одного боку, загальновизнаним є положення, що історія є наукою, яка вирізняється рядом специфічних рис, пов'язаних з особливостями предмету і методу дослідження (текстуальна природа, діалогічність, інтерпретативність); з іншого боку – зазначені особливості продовжують викликати запитання, які стимулюють подальший розвиток окресленої тематики. Протягом ХХ ст. відповісти на ці питання намагалися представники двох потужних філософсько-методологічних напрямів – герменевтичної (В.Дільтей, Г.Шпет, Г.-Г.Гадамер) та наративної філософії історії (А.Данто, Х.Уайт, П.Рікер, Ф.Анкерсміт). Тому актуальною і перспективною нам видається спроба продуктивного аналізу та порівняння цих двох методологічних традицій, оскільки, на нашу думку, вони є надзвичайно близькими у постановці і вирішенні проблемних питань філософії історичного пізнання, що говорить про певну змістовну спадковість між герменевтичною і наративною філософією історії.

В останні десятиліття до наукової термінології багатьох гуманітарних дисциплін поступово увійшло нове поняття «наратив» (оповідь) і похідне від нього - «наративний». Однозначне визначення терміну ускладнюється як етимологією слова, багатозначністю поняття «наратив», так і його широкою функціональністю.

Наративній проблематиці в різних сферах гуманітарного пізнання присвячено ряд цікавих робіт. Наприклад, узагальнюючий огляд становлення і розвитку наративної