

УДК 7.072.2:[78+793.3]

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-1-10>**Олена БУРСЬКА,**

orcid.org/0000-0001-9330-1299

кандидат педагогічних наук,

*доцент кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії
Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського
(Вінниця, Україна) olena.burska@vspu.edu.ua***Олександр МАЦЮК,**

orcid.org/0000-0002-3403-6234

*викладач кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії
Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського
(Вінниця, Україна) matsiuk27@ukr.net*

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ В МУЗИЦІ ТА ХОРЕОГРАФІЇ: ФЕНОМЕНОЛОГІЯ, ПСИХОЛОГІЯ, МИСТЕЦЬКА ПРАКТИКА

Стаття присвячена дослідженню особливостей художнього образу в музиці та хореографії як одній з важливих тем сучасної хореомузикології, виконавського мистецтва та педагогіки. Мета статті – розкрити в порівняльному аналізі сутнісні особливості, об'єктивні складові та психологічні чинники прояву художнього образу в музиці та хореографії.

Здійснене дослідження ґрунтується на феноменологічному підході як способі охопити специфіку музичного та хореографічного образів в їх цілісності та процесуальній динаміці. Автором виокремлено сутнісні характеристики музичного та хореографічного образів: їх формотворчі складові, фактори динамічного образу руху (музичного, хореографічного) та психологічні чинники, які є передумовою переведення сприйняття музичного і хореографічного образів на рівень художнього.

Аналіз особливостей сприйняття художнього хореографічного образу здійснено на прикладі балетів Анжеліна Прельжокажа «Міфології» (2022) на музику Т. Бангальтера та «Канон пір року» (2016) канадської хореографки Крістал Пайт на музику «Пори року» Вівальді в авторській інтерпретації Макса Ріхтера.

У висновках зазначено, що сприймання музичного / хореографічного твору може зосереджуватись на об'єктивних семантично значущих якостях художньої форми та, за умови емоційно-афективного резонування образного змісту з нашим емоційним, естетичним суб'єктивним досвідом, переходити на рівень художнього переломленого смислу. При спільності інтонаційної пластичності художньої мови і часової модальності образотворення існує принципова відмінність природи хореографічного та музичного образів, зумовлена каналами отримання сенсорної інформації. Психологічними чинниками художнього сприйняття при цьому постають асоціативна, метафорична візуалізація музики і осягнення семантики динамічного просторового образу / візуального «тексту» / метафори танцю та кінестетична емпатія в хореографії.

Ключові слова: художній образ, хореографічний образ, музичний образ, феноменологія художнього образу, психологія сприймання художнього образу, хореомузикологія.

Olena BURSKA,

orcid.org/0000-0001-9330-1299

Candidate of Pedagogical Sciences,

*Associate Professor at the Department of Musicology, Instrumental Training and Choreography
Mykhailo Kotsiubynskyi Vinnytsia State Pedagogical University
(Vinnytsia, Ukraine) olena.burska@vspu.edu.ua***Oleksandr MATSIUK,***Lecturer at the Department of Musicology,
Instrumental Training and Choreography**Mykhailo Kotsiubynskyi Vinnytsia State Pedagogical University
(Vinnytsia, Ukraine) matsiuk27@ukr.net*

ARTISTIC IMAGE IN MUSIC AND CHOREOGRAPHY: PHENOMENOLOGY, PSYCHOLOGY, ARTISTIC PRACTICE

The article is devoted to the study of the peculiarities of the artistic image in music and choreography as one of the important topics of contemporary choreomusicology, performing arts, and pedagogy.

The purpose of the article is to reveal the essential features, objective components, and psychological conditions of the artistic image manifestation in music and choreography by referring to a comparative analysis.

This study is based on the phenomenological approach as a way to cover the specifics of musical and choreographic images in their integrity and procedural dynamics.

The author identifies the essential characteristics of musical and choreographic images, these are their formative components, factors of the musical and choreographic movement's dynamic image, and psychological aspects that are prerequisites for transferring the perception of musical and choreographic images to the level of the artistic ones.

The analysis of the peculiarities of the perception of the artistic choreographic image is carried out on the example of the contemporary ballets "Mythologies" (2022) by Angeline Preljocaj to the music of Thomas Bangalter and "Seasons' Canon" (2016) by the Canadian choreographer Crystal Pite to the music of Vivaldi's "The Four Seasons" in Max Richter's reinterpretation.

To conclude, the perception of a musical/choreographic art piece can both focus on the objective and semantically significant qualities of the artistic form and, provided that the figurative content resonates emotionally and affectionately with our emotional, aesthetic subjective experience, move to the level of artistically refracted meaning.

While the intonational plasticity of artistic language and the temporal modality of image-making are common, there is a fundamental difference in the nature of choreographic and musical images, which is determined by the channels of sensory information. The psychological factors of artistic perception are associative, metaphorical visualization of music and understanding the semantics of a dynamic spatial image/visual "text"/dance metaphor, and kinesthetic empathy in choreography.

Key words: *artistic image, choreographic image, musical image, phenomenology of artistic image, choreomusicology, psychology of perception of artistic image.*

Постановка проблеми. Взаємозв'язок музики та хореографії, зумовлений інтонаційною пластичністю, що споріднює художні мови цих часових мистецтв, всебічно досліджується впродовж останніх десятиліть сучасною *хореомузикологією*. Рухи, втілені в музичному звучанні; візуалізація музичного образу в хореографічній пластичності – це лише окремі аспекти широкого поля хореомузикологічних проблем, що розглядаються нею з принципово нових методологічних позицій. Обраною нами тема художнього образу в музиці та хореографії є однією з таких, що дозволяють у співставленні дослідити природу художньої експресії цих мистецтв, відмінне та спільне у художньому сприйнятті музичного та хореографічного образів, що, в свою чергу, є важливим змістовим орієнтиром для виконавської творчості та педагогіки.

Аналіз досліджень. Поняття хореомузикології було введено в науковий обіг Полом Ходжесом в його дослідженні естетичної взаємодії музичної партитури та хореографії в танцювальному мистецтві ХХ століття (Hodgins, 1992). З того часу хореомузикологічна проблематика активно розширювалась, торкаючись питань, дотичних до антропології, соціології, культурології, етномузикології та етнохореології (I. Damsholt, 1999; K. Stepputat, E. Seye, 2020; S. Jordan, 2000 та ін.).

Проблеми художнього образу в музичному та хореографічному мистецтвах розглядались переважно в межах філософії, естетики, музикознав-

ства (В. Салій, 2014; А. Copeland, 1952; S. Davies, 2006; S. Trivedi, 2001; C. Nussbaum, 2007; S. Langer, 1976 та ін.), хореології та хореографічної педагогіки (О. Бойко, 2008; О. Вакуленко, 2021; К. Василенко, 1997 та ін.).

Важливими для осягнення сутності художнього образу в хореографічному мистецтві є сучасні феноменологічні дослідження танцю (M. Sheets-Johnstone, 2011; S. Fraleigh, 1991).

Мета статті – розкрити в порівняльному аналізі сутнісні особливості, об'єктивні складові та психологічні умови прояву художнього образу в музиці та хореографії.

Виклад основного матеріалу. Феномен художнього образу в часових мистецтвах є одним з найбільш невловимих для категоріального визначення. Як провідна категорія естетики, художній образ є результатом художнього відображення дійсності в творах мистецтва, «очищений і спрощений аспект зовнішнього світу, складений за законами внутрішнього світу для вираження його природи» (Langer, 1976: 82); вираження в мистецькій формі певного творчого задуму митця (автора, виконавця-інтерпретатора); «концентрацією духовно-практичного досвіду людини, що реалізується у процесі творчості засобами семантики мистецтва та у співтворчості його сприйняття та відтворення» (Салій, 2014: 55).

Як психологічний феномен він, з одного боку, постає формою художнього мислення, експре-

сивним способом вираження (виведення назовні) ідей, думок, почуттів *Homo creativus*, з іншого – результатом узагальнення цілісного художнього враження, естетичної реакції *переживання, осягнення смислу* у сприйнятті мистецького твору як художньої виразної форми.

Феноменологічний підхід у дослідженні сутності художнього образу в часових мистецтвах – це спосіб охопити його в цілісності та процесуальній динаміці, виокремивши такі складові, які зберігають якість цілого на різних масштабних рівнях аналізу. Осягнення художнього образу твору мистецтва є результатом певної ейдетики сприйняття, тобто такого налаштування свідомості в акті сприйняття, за яким художня форма (звуковий, пластичний образ) розкривається в своїй цілісності і граничній ясності шляхом асоціативного співвіднесення з життєвими враженнями, образами пам'яті, одномоментним (інсайтним) проясненням смислів, виражених мовою мистецтва.

Американська феноменологиня і дослідниця танцю Сондра Фрелі пише: «Коли ми розглядаємо певний феномен, такий як танець, ми маємо не лише мінливі чуттєві враження від танцю, що змінюються в часі, але й розуміння сутності танцю. Під сутністю я маю на увазі те, що розпізнається як таке, що характеризує і типізує танець <...> Тоді танець стає чимось більшим, ніж чуттєві враження від руху. Сутність танцю не тотожна з його рухом. Вона виникає в свідомості, коли рух розкриває намір цілого та його частин» (Frleigh, 1991: 12).

Марі Вігман, видатна німецька танцівниця минулого століття, визначала сутність танцю як живу мову, якою «людина розповідає про людину», «мистецьке висловлювання, яке здійснюється над землею реальності, щоб на вищому рівні в образах і притчах розповісти про те, що рухає людиною зсередини і спонукає її до комунікації» (Tovey, 2022: 176).

При спільності часової модальності, яка зумовлює певну поступовість у проясненні художньої образності музичного твору чи танцю, є принципова відмінність природи хореографічного та музичного образів, зумовлена каналами отримання сенсорної інформації. Художній музичний образ виникає у сприйманні шляхом *quasi* медитативної візуалізації звукового образу, переведення звукових форм в просторові уявлення руху, співвіднесення музичних «подій» з певним уявним персонажем та його «життєвою історією». «Слухаючи музику як виразну, – пише С. Триведі, – ми наче одушевляємо її, так що сама музика в уяві

сприймається як одухотворена істота, чії емоції виражаються музикально» (Trivedi, 2001: 414). «Переростання» звукового образу в художньо-асоціативний сприймається нами як особлива змістова виразність музики.

Перехід музичного враження в екстрамузичну сферу, де звуковий образ набуває візуальних форм крізь різномодальні позамузичні асоціації, здійснюється, зокрема, завдяки інтонаційним особливостям музичної мови як засобу художньої комунікації (на основі історично сформованих інтонаційних архетипів, інтонаційних стереотипів сприймання), драматургії музичних форм як такої, що відповідає (є конгруентною) динаміці протікання тих чи інших емоцій та афектів.

Емоційно-афективне переломлення є визначальною особливістю візуалізації художнього образу в музиці. Тобто не самі по собі картинні уявлення, а ті почуття, настрої та емоції, які виникають при спогляданні образу, що звучить, стають основою образного сприймання музики. Більше того, сам образ, що виникає в уяві під дією музики, є каталізатором емоцій, живить і підсилює музичне переживання.

А. Шопенгауер стверджував, що музика «відкриває канали чистих емоцій», їхню сутнісну природу, «без аксесуарів, а отже, і без їхніх спонукань» (Gale, 1888: 363). Подібною є позиція А. Копланда: сутність музики – «надавати нам дистиллят почуттів, есенцію досвіду, перелиту, посилену та виражену таким чином, що *ми можемо споглядати її* в той самий момент, у який вона на нас впливає (виділення наше – О.Б.)» (Copeland, 1952: 10).

Досліджуючи проблему виразності «чистої» (інструментальної) музики, Стівен Джон Девіс робить ряд важливих спостережень: навіть непрограмна інструментальна музика є зарядженою асоціаціями особистісного, або, здебільшого, узагальненого характеру; виразність інструментальної музики не є семантичною чи зображальною, як не є й повністю асоціативною; найбільше значення для музичної виразності має *подібність* між динамічною структурою музики, що розгортається в часі, і конфігураціями людської поведінки, пов'язаними з вираженнями емоцій; усвідомлення виразності музики слухачем більше схоже на безпосереднє зіткнення, скажімо, із людиною сумного вигляду, ніж на досвід читання чи слухання опису такої людини (!) (Davies, 2006: 1, 5).

Хореографічна виразність, як і виразність музичного образу, має високий ступінь умовності та суб'єктивності. Досліджуючи систему символів та знаків в контексті хореографічного художнього образу, О. Вакуленко вказує на неоднорід-

ність і варіативність художнього вираження як набору кодів, заснованих на умовностях (Вакулєнко, 2021: 137).

Навіть якщо танець є стилістично абстрактним, зазначає С. Фрелі, він привертає увагу до «унікального розгортання патернів руху в просторі-часі». Рухові патерни сприймаються при цьому і вражають нашу уяву як образи, оскільки «для танцівника є важливим не рух сам по собі, а його мотиваційне джерело, ідея чи метафора, що стоїть за рухом, те, що цей рух викликає в нашій пам'яті» (Frleigh, 1991: 14). Осягнення художнього образу в танці передбачає певний перехід сприймання від фіксації візуальної картинки до відчуття співприсутності в моменті пластичного образотворення. Показовим прикладом є феноменологічна позиція С. Фрелі: «Описуючи танець, я дивлюся на час і простір як на живі атрибути, намагаючись вловити поезію руху і можливі значення цілого» (Frleigh, 1991: 14).

О. Бойко, з посиланням на К. Василенка, приходить до висновку, що внутрішня структура танцювального художнього образу (як сплаву *образу-задуму, образу-творення і образу-сприйняття*) спирається на емоційність та чуттєве сприйняття певної життєвої ситуації, дії (Бойко, 2008). Влучним стосовно цього є вислів К. Василенка: «Танець починається там, де рух породжує образ, а образ є носієм емоції й думки, де усвідомлене чергування пластичних рухів створює зміну емоційних станів і призводить до розвитку образу» (Василенко, 1997: 129).

У дослідженні проблеми сутності танцю американська феноменологиня Максін Шитс-Джонстоун ставить питання: як «чуттєва форма» (якісна кінетична динаміка) танцю резонує з почуттям, суб'єктивним досвідом? Філософ приходить до висновку, що між рухом і емоціями існує динамічна відповідність, будь-яка якісна кінетична форма емоції не є тотожною їй, але формально з нею конгруентна. Динамічні кінетичні форми, артикульовані в якостях руху і через них, конгруентні динамічним формам почуття, оскільки вони афективно переживаються (Sheets-Johnstone, 2011: 51–52). Танцюрист не імітує почуття, уточнює М. Шитс-Джонстоун, не «емоціонує», він «кінестетично присутній в глибокому емпіричному сенсі в розгортанні якісної кінетичної динаміки, якою є танець. Однак сама якість руху має власне афективну ауру <...> він (танцювальний рух – О.Б.) має «вітальні афекти», і ці вітальні афекти надають йому афективного резонансу, тобто його кінетична динаміка афективно резонує» (Sheets-Johnstone, 2011: 51–52).

С. Лангер визначала танець як *динамічний образ*, художні якості якого задаються не фізично даними рухами («ви не бачите того, що є перед вами фізично – людей, які бігають або крутять тілами»), а певною віртуальною реальністю на зразок відображення в дзеркалі або оптичного явища веселки («все, що робить танцюрист, слугує створенню того, що ми бачимо; але те, що ми бачимо, насправді є віртуальною сутністю») (Langer, 1976: 78). Такими віртуальними, художньо створеними реальностями, за С. Лангер, є «рушійні сили танцю, видимі центри сили та їхні еманации, їхні конфлікти і розв'язки, підйоми і спади, їхнє ритмічне життя» (Langer, 1976: 79). Те, що насправді бачиться в танці – це «прояв взаємодіючих сил, завдяки яким танець ніби піднімається, рухається, тягнеться, замикається або затухає, незалежно від того, чи він сольний або хоровий, кружляє, як кінець танцю дервішів, або повільний, зосереджений і самотній у своєму русі» (Langer, 1976: 78). І ці сили, які ми сприймаємо безпосередньо і переконливо, створені і існують лише для нашого сприйняття, заключає С. Лангер.

Видатному хореографу ХХ століття і одному з перших теоретиків танцю Рудольфу Лабану належить чудове метафоричне формулювання своєрідного критерію художньої цінності танцю – коли танцівнику завдяки глибині його майстерності вдається «посіяти в серці глядача зерно, з якого може вирости квітка внутрішнього саду» (Laban, 1971: 160). Танець, як писав Р. Лабан, є «проявом тих внутрішніх сил, з яких виростають ускладнення людських подій». Не події та конфлікти практичного життя, які можуть бути покладені в основу драматургії, а дещо «глибше з реальності, що лежить в основі звичайного життєвого досвіду». Танець при цьому є мовою, «якою це глибше усвідомлення можна передати глядачеві» (Laban, 1971: 162).

Здатність танцю виражати невимовне, властиву мистецтву в цілому, чудово передає цитата з роману «Українська Реконкіста» письменниці Н. Зборовської, на яку звертають нашу увагу А. Землянська та В. Міщенко: «Танцювати, дитино, це – плакати... Але ти не можеш плакати. Тому – танцюєш. Твої руки повинні стати слюзами, твоє тіло повинно заплакати рікою... І це має бути красиво! Бо плакати в танці – це красиво» (Землянська, Міщенко, 2013: 119). Така естетика танцю з апеляцією до почуття, прагненням «втягнути глядача в комунікативну структуру експресії» була основою творчого стилю М. Вігман та П. Бауш (Huschka, 2012).

У сучасному хореографічному мистецтві існує й протилежний підхід, за яким «танець – це рух, а не емоція» (М. Канінгем), яку танцівник хоче вкласти в рух. Емоція, як стверджує А. Прельжокаж, «приходить через структуру, через рух, через хореографічне письмо» (Preljosaј, Dautreу, 2007: 98). Для А. Прельжокажа важливим в танці є естетика руху як такого. Хореографічний твір для нього – це «дослідження часу, простору і руху». Важливою для хореографа є робота над простором між танцюристами, яку він відносить до особливого типу хореографії, на відміну від роботи з тілом: «оживлення простору між тілами», його постійна зміна, яка має «ритм, динаміку, справжнє життя» (Preljosaј, Dautreу, 2007: 97). В одному зі своїх інтерв'ю А. Прельжокаж називає свою роботу з танцюристами «входженням в глину простору і тіл», коли «рука може зробити лінію, а може відкрити цілу ділянку простору», коли можна надати руху якості і «щоразу заново винаходити простір», надавати йому «не лише графічну фігуру, але й матеріал» («Часом простір стає то матовим, то твердим, то плинним: рухи прискорюються, швидкість зростає») (Preljosaј, Dautreу, 2007: 99). Звідси і образи хореографічних вистав А. Прельжокажа – більше видовищні, ніж виразні; розраховані на сприйняття ідеальних, досконалих зовнішніх форм, ніж на особистісне переживання, емпатію.

У дослідженні природи сприйняття хореографічного образу як художнього звернемось до двох прикладів сучасного хореографічного мистецтва: балетів *Анжеліна Прельжокажа* «Міфології», прем'єра якого відбулась на сцені Великого театру Бордо в липні 2022 року, та «Канон пір року» канадської хореографки *Крістал Пайт* на музику «Пори року» Вівальді в авторській інтерпретації Макса Ріхтера, створений нею на замовлення Паризької опери у 2016 році.

«Міфології» А. Прельжокажа – видовищна постановка на музику екс-учасника легендарного французького дуєту *Daft Punk* Томаса Бангальтера, який вперше як композитор спробував себе у жанрі симфонічної музики. Творчий задум А. Прельжокажа полягав у своєрідному «діалозі між давніми та сучасними міфологіями» (Hampton, Gordemer, 2023). У поєднанні образів давньогрецьких міфів і сучасності він прагнув «дослідити, як історичні конфлікти навколо гендерної ідентичності, сексуального насильства та війни продовжують мати наслідки і сьогодні» (Hampton, Gordemer, 2023).

Балетна сюїта Т. Бангальтера складається з 23 номерів, назви більшості з яких відповідають міфічним героям та персонажам: «Талестріс»,

«Близнюки» (Кастор і Поллукс), «Амазонки», «Данаї», «Зевс», «Горгони», «Мінотавр», «Афродита», «Наяди», «Ікар». Звідси, певна ілюстративність як музики, так і хореографічної постановки, їх нарративність. У балеті міфологічні сюжети калейдоскопічно змінюють один одного, номери нагадують «клаптикову ковдру – хоча й єдину – з різних, часто коротких, компонентів, художньо зшитих разом» (Hampton, Gordemer, 2023).

Як зазначають критики, в роботі над «Міфологією» Т. Бангальтер надихався музикою бароко, в ній можна почути відгомони Вівальді, Монтеверді, і, разом із тим, вона позначена зв'язком із кіномузикою (зокрема, Бернарда Херрманна), американським мінімалізмом і, звичайно, попередньою творчістю *Daft Punk* («дотепність і теплота *Daft Punk* просочуються під поверхнею») (Hampton, Gordemer, 2023). Композитор, який більшу частину творчого життя присвятив електронній музиці, використовує оркестр в найкращих класичних традиціях, насолоджуючись простотою викладу і чистими тембрами інструментів оркестру.

Загальний настрій, який переважає в музиці і хореографії балету – відчуття постійної тривоги від неявної присутності сил зла. Ця присутність «за кадром», спровокована характером музики і відповідними їй хореографічними прийомами, посилює тривожні очікування, позначаючись на сприйнятті застосованих А. Прельжокажем художніх прийомів: хореографічних алюзій (рухи, що нагадують наскальні малюнки або графіку сузір'їв зоряного неба в «Близнюках»; зображення на грецьких вазах в геометрії рухів амазонок в «Прибутті Олександра»); метафори (довге волосся танцівниць, перекинута через схилену голову, як символ спадаючої води в «Данаях»; розбите скло на екрані і «язики полум'я» з тіл, що звиваються в корчах на підлозі, зображаючи народження Персея в «Пологах») тощо (рис. 1).

Ті ж образи темних сил, які з'являються на сцені, насправді є пом'якшеними ореолом казковості, або ж музика, контрастуючи з візуальним образом, змінює емоційний ракурс їх сприйняття. Так, лясність і напруга в «Мінотаврі», що підсилюється в оркестрі різким пульсуючим «ричанням» мідних духових, знімається появою неймовірної краси скрипкового соло, написаного в барокових традиціях, яке привносить в емоційний фон сценічного образу ауру людських почуттів.

Після «Похоронного танцю», який А. Прельжокаж несподівано вирішує без (!) хореографії (на тлі звучання погребальної ходи в музиці на екрані транслюються великим планом обличчя артис-

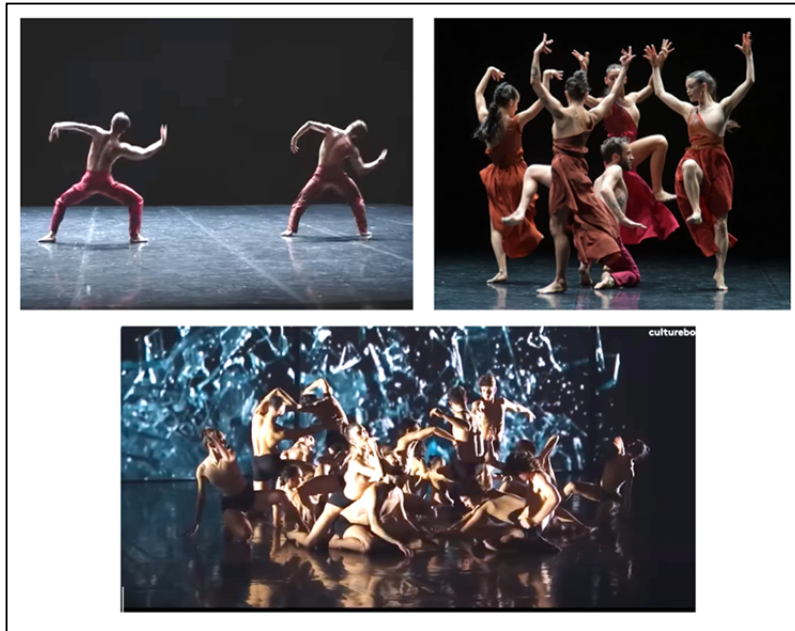


Рис. 1

тів балету, що наче на мить «вийшли з образу», з поглядом, сповненим туги і смутку), в сцені «Війна», що є фінальною в балеті, глядач опиняється свідком вже сучасних подій: тіла, покриті саваном, документальні кадри, на яких серед історичних фото впізнається й зловісний образ сучасної російсько-української війни, люди в краватках як натяк на цинічну рукотворність людських страждань, породжених світом без моралі і душі (рис. 2). Повернення з міфологічного в реальний світ з його неприхованим, знищуючим все живе злом, перфомативність самої балетної сцени, її символічність надає відчуття співприсутності і змушує глибоко переживати створений художній образ війни.

На відміну від творчого стилю А. Прельжокажа, більш зорієнтованого на візуальні ефекти образу, те, що робить в хореографічному мистецтві Крістал Пайт, має глибокий психологічний вплив на публіку, торкається таких деталей виконання, які «змушують вас відчувати пристрасть і неспокій

під власною шкірою», як писала «The Guardian» (Великобританія) (Kidd pivot...). В балеті «Канон пір року» її образи загадкові і прекрасні водночас, кожна сцена позначена теплотою почуття, з яким хореограф звертається до публіки через образ.

«Для мене творчість – це як дивитися крізь лінзу, – говорить К. Пайт. – Це спосіб побачити світ більш детально і чітко; це розширений досвід. Саме акт творення загострює мою свідомість і найглибше пов'язує мене зі світом природи, з усією жорстокістю і красою, які він містить. Канон пір року – це жест, підношення. Це мій спосіб впоратися з неосяжністю і складністю природного світу, а також спосіб подяки за нього» (The Season's Canon...).

К. Пайт розглядає хореографічні засоби як можливість створення емоційного зв'язку з публікою, шукаючи максимально виразні форми рухів, жестів, міміки акторів, їх поз, візерунку масштабних сценічних переміщень тощо. О. Озкая зауважує, що для К. Пайт є нецікавим «чистий



Рис. 2

рух», вона бачить виконавське тіло як «абсолютно новий засіб генерування енергії», використовуючи у процесі створення руху емоції та театральні техніки (Ozkaaya, 2015).

Образи «Канона пір року» вражають: світловий ефект «мінливого віртуального серпанку» як полярне сяйво в мідних тонах створює атмосферу зародження, як пише О. Озкая (Ozkaaya, 2015). Відкривається картина первісної природи, що пробуджується: в музиці пульсуюча енергія струнних створює враження багатоголосого пташиного щебетання; ансамбль танцюристів, одягнених в мішковаті штани з оголеними торсами або тілесними топами для жінок, з синім малюнком на горлі (що асоціюється із яскравим пташиним забарвленням або ритуальним розписом тіла), сприймається як зграя, іноді як суцільне тіло птаха; рвучкі, імпульсивні рухи наче списані з пташиної поведінки (рис. 3).

В огляді світового балету для журналу «Fjord» Джейд Ларін описує цей колективний образ так: «50 танцюристів збираються в органічному колосі, що постійно рухається, і це естетично приголомшливо. Плавність рухів натякає на підводний світ, тоді як соло та дуети радше втілюють спроби досягти індивідуальної свободи над поверхнею. Але щоразу, коли хтось із них намага-

ється втекти від свого стану, їх поглинає ектоплазматична колективна істота» (Larine, 2016). Зі слів К. Пайт, на створення цих масштабних ансамблевих образів її надихнули рухи тектонічних плит (Gaget, 2018).

Валері Гаже порівнює цей образ з велетенською клітиною, яка «дихає, ділиться, іноді вибухає на всі боки, а потім відновлюється», переходить зі стану хаосу до впорядкованості, іноді завмирає, і тоді за візуальним враженням схожа, на думку В. Гаже, з картинами Теодора Жеріко (можливо, мається на увазі, передусім, його «Пліт «Медузи»») (Gaget, 2018).

Жіночі образи балету – чуттєві, проникливі, сповнені материнських почуттів. Два чарівних Largo – жіночі соло, що виділяються на тлі ансамблю («Весна-II» і «Зима-II» в партитурі М. Ріхтера) – К. Пайт подає напочатку і наприкінці балету, що створює своєрідну драматургічну арку і надає загальному художньому образу цілісності зі змістовим акцентом на феміністичності таємничого первісного начала життя. Трепетними почуттями пронизаний образ Adagio жіночого ансамблю («Літо-II»), в якому недвозначно використовуються пози та жести, що символізують материнську любов як прояв сил Світла і Добра (рис. 4).



Рис. 3

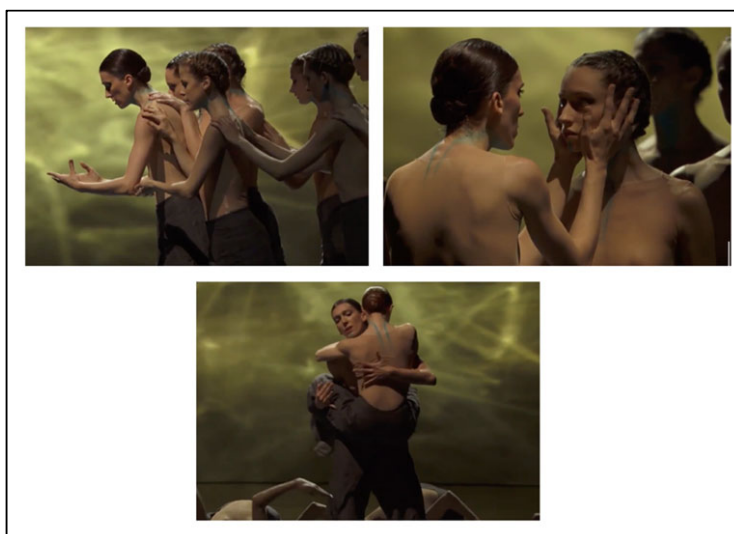


Рис. 4

Для того, щоб досягнути глибинний зміст образів «Канона пір року», не потрібно знати сюжет, як, скажімо, в «Міфологіях». Створені з художньою установкою на емпатичність глядацького сприймання, сценічні образи К. Пайт відкриваються нашому розумінню через їх безпосереднє переживання, наче втягують сприйняття магичною силою музики і її незвичайної, потойбічної, майстерної за задумом та виконанням пластичної візуалізації.

Крістал Пайт – майстер постановки поетичних любовних дуетів. В «Каноні пір року», так само як і в її балеті «Тіло та душа» (2021), образ кохання (на музику «Літа-І») неймовірно витончений, без жодних натяків на еротизм, яким переобтяжені постановки А. Прельжокажа, наче у невимовному захопленні красою почуття. Драматургія дуетного номеру є динамічною, зокрема завдяки використанню хореографкою двох танцювальних пар, що по чергово змінюють одна одну на «гребнях» хвиль музичного розвитку (рис. 5). Хореографічна мова в дуеті то відповідає образу взаємного земного кохання, то фрагментами нагадує ритуальний танець, то переходить до рвучких, гострих і розлогих рухів у зображенні любовного конфлікту, що в цілому створює враження непомітної кінематографічної зміни кадрів і надає хореографічному образу розвитку.

В інтерв'ю для видання «The stage» Крістал Пайт підкреслює важливість емоційної сили танцю, його здатності «артикулювати стани почуттів, які вислизують від вербальної мови». Комунікація, розмова, зв'язок із публікою мовою танцю є творчим стимулом для її хореографії. «Це лежить в основі того, чому я роблю все це, – говорить мисткиня. – Мене завжди дивує, коли люди кажуть, що я роблю це не заради глядачів, а заради процесу, мистецтва чи чогось іншого. Я ношу аудиторію з собою в кожен мить» (Winter, 2020).

Узагальнюючи, викладемо у формі таблиці (наочно зручної для порівняльного аналізу) харак-

терні компоненти музичного та хореографічного образів з виділенням їх формотворчих складових, факторів динамічного образу руху (музичного, хореографічного) та психологічних чинників, які є передумовою переведення сприйняття музичного і хореографічного образів на рівень художнього (див. табл. 1).

З таблиці видно, що сприйняття музичного / хореографічного твору може зосереджуватись на його об'єктивних якостях, які визначають смислову цілісність звукового, пластичного образів. Таким, скажімо, є сприймання, спрямоване на пізнання, або таке, що отримує насолоду від чистих динамічних форм звукообразу чи віртуозності, зовнішньої досконалості хореографічної пластики.

Коли ж виникає момент емоційно-афективного резонування образу з нашим естетичним, емоційним, екзистенційним досвідом, його «матеріальна» форма поступається місцем художньому образу, переходячи у вимір безпосередньо відчутного, проясненого, явленого в образі смислу. Відбувається своєрідна художня проєкція звукообразу у віртуальний простір різномодальних асоціативних уявлень, їх емоційно-афективне переломлення в естетичному переживанні (катарсичному за своїм характером). Сила художньої дії екстрамузичних асоціацій прямо пропорційна ступеню їх образної метафоризації і залежить від активності та глибини художньо-комунікативної позиції у сприйманні (переживанні співприсутності або перебування в стані естетичного споглядання).

Якщо сприймання художнього образу музичного твору розгортається в напрямі метафоричної візуалізації звукообразу, то в хореографії динамічний просторовий образ є певною перцептивною основою і художній ефект виникає в момент осягнення його семантики, смислового контексту в межах художнього цілого сценічного образу, метафори хореографічного образу тощо. Важливу роль

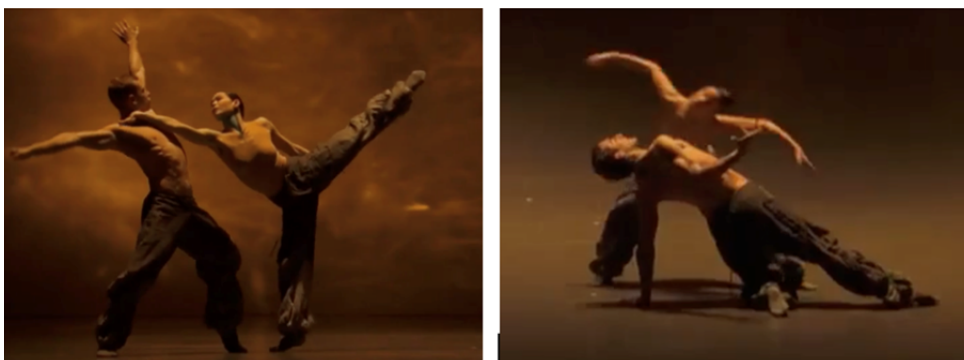


Рис. 5

Формотворчі компоненти, фактори динаміки руху та психологічні чинники художнього сприйняття музичного і хореографічного образів

	Формотворчі складові образу	Фактори динамічного образу руху	Психологічні чинники сприйняття художнього образу
<i>Музичний образ</i>	<ul style="list-style-type: none"> – інтонаційна лексика звукообразу / музичний синтаксис; – метроритм як семантично значущий чинник музичного образу; – ладотональність як фонічне джерело загального настрою; – динамічний профіль музичного розвитку 	<ul style="list-style-type: none"> – драматургія розвитку музичної форми; – просторові асоціації музичного розвитку; – темпоритм як характер музичного руху; 	<ul style="list-style-type: none"> – різномодальні асоціації звукового образу; – емоційно-афективне переломлення образного змісту; метафоризація образного змісту; – переживання співприсутності або естетичне споглядання розгортання художнього звукообразу
<i>Хореографічний образ</i>	<ul style="list-style-type: none"> – хореографічна пластика, лексика, малюнок танцю; – мізансцена; – сценічне оформлення; – музичне тло – супровід – наповнення 	<ul style="list-style-type: none"> – драматургія художньої композиції; – динамічна графіка танцювальних рухів; – амплітуда та характер просторових переміщень; – темпоритм та енергетика танцювальної дії 	<ul style="list-style-type: none"> – осягнення семантики динамічного просторового образу / візуального «тексту» / метафори танцю; – кінестетична емпатія; – емоційно-афективне переломлення образного змісту; – відчуття співприсутності в сценічному образотворенні

у формуванні емоційної реакції при цьому відіграє кінестетична емпатія (Reynolds, Reason, 2012).

Висновки. Феноменологічний підхід у дослідженні сутності художнього образу в часових мистецтвах постає як спосіб охопити його в цілісності та процесуальній динаміці на різних масштабних рівнях аналізу. Важливою при цьому є особлива ейдетичність сприймання (у платонівському розумінні *ейдосу*), за якої звуковий, пластичний образи розкриваються в своїй граничній ясності з одночасним проясненням життєвих смислів, виражених мовою мистецтва.

Сприймання музичного / хореографічного твору може зосереджуватись на об'єктивних якостях художньої форми (смилова цілісність якої задається семантично значущими формотворчими складовими образу і факторами, що забез-

печують його динамічний розвиток в часі), або ж, за умови емоційно-афективного резонування образного змісту з нашим емоційним, естетичним суб'єктивним досвідом, переходити на рівень художньо переломленого, явленого в образі смислу.

При спільності інтонаційної пластичності художньої мови і часової модальності образотворення існує принципова відмінність природи хореографічного та музичного образів, зумовлена каналами отримання сенсорної інформації. Психологічними чинниками художнього сприйняття при цьому постають асоціативна, метафорична візуалізація музики і осягнення семантики динамічного просторового образу / візуального «тексту» / метафори танцю та кінестетична емпатія в хореографії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бойко О. С. Художній образ в українському народно-сценічному танці. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 26.00.01 – теорія й історія культури. Київський національний університет культури і мистецтв. К., 2008. 28 с.
2. Вакулєнко О. М. Художній простір хореографічної вистави та його герменевтика. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2021. № 1. С. 103–107.
3. Василенко К. Ю. Український танець: Підручник. Київ: ІПКГІК, 1997. 282 с.
4. Землянська А. В., Міщенко В. І. Міфологема танцю як символ українського відродження в антиромані Н. Зборовської «Українська Реконкіста». *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. 2013. Вип. 33. С. 118–121.
5. Салій В. Художній образ музики у виконавській інтерпретації. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 9, 2014. С. 54–59.
6. Copeland A. Music and Imagination, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1952. 116 p.
7. Davies S. Artistic Expression and the Hard Case of Pure Music. *Musical Understandings and Other Essays on the Philosophy of Music*. Oxford University Press, 2006. pp. 7–20.

8. Damsholt I. Choreomusical Discourse. The Relationship between Dance and Music. *History and Aesthetics of Dance, Institute of Nordic Philology*. Faculty of Humanities, University of Copenhagen, 1999. 216 p.
9. Fraleigh S. A Vulnerable Glimpse: Seeing Dance Through Phenomenology. *Dance Research Journal* 1991. Vol. 23. № 1 pp. 11–16. URL: <https://core.ac.uk/reader/233569040>
10. Gaget V. The seasons' canon: la chorégraphe canadienne Crystal Pite triomphe à l'Opéra de Paris. *Franceinfo: culture*. 25.05. 2018. URL: https://www.francetvinfo.fr/culture/spectacles/danse/quot-the-seasons-039-canonquot-la-choregraphie-canadienne-crystal-pite-triomphe-a-l-039-opera-de-paris_3333857.html
11. Gale H. Schopenhauer's Metaphysics of Music. *New Englander and Yale Review* 1888. Vol. 48 pp. 363–368.
12. Jordan S. Moving Music: Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet. Princeton Book Co Pub, 2000. 378 p.
13. Hampton O., Gordemer B. From Daft Punk to ballet: Thomas Bangalter makes full swing to classical. *NPR: music* 7.04. 2023. URL: <https://www.npr.org/2023/04/07/1167777429/from-daft-punk-to-ballet-thomas-bangalter-makes-full-swing-to-classical>
14. Hodgins P. Relationships Between Score and Choreography in Twentieth-century *Dance: Music, Movement, and Metaphor*. Lewiston, N.Y. : E. Mellen Press, 1992. 227 p.
15. Huschka S. Pina Bausch, Mary Wigman, and the Aesthetic of "Being Moved". *Susan Manning, Lucia Ruprecht (Hg.): New German Dance Studies*. University of Illinois Press, 2012. pp. 182–199.
16. Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices. Edited by Dee Reynolds and Matthew Reason. Bristol, UK: Intellect Ltd., 2012. 224 p.
17. Laban R. *Mastery of Movement*, 3rd edition. Publisher: Boston, Massachusetts, U.S.A.: Plays. 1971. 190 p.
18. Langer S. The Dynamic Image: Some Philosophical Reflections on Dance. *Salmagundi*, № 33/34, DANCE. Spring-Summer 1976.
19. Larine J. Enigmatic Ode to Nature. *Fjord: World-class review of ballet and dance*. 2016. URL: <https://fjordreview.com/crystal-pite-seasons-canon-paris-opera-ballet/>
20. Nussbaum C. *The Musical Representation: Meaning, Ontology, and Emotion*. Cambridge, MA: MIT Press, 2007. 388 p.
21. Ozkaya O. Crystal Pite's Collaborative work with the Electric companytheatre in Vancouver. A Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts. Vancouver: Vancouver University, 2015. 94 p.
22. Preljocaj A., Dautrey J., Assayas O. Danser dans les failles de la musique. *Dans Rue Descartes* 2007. Vol. 2 № 56. pp. 98–107.
23. Sheets-Johnstone M. From movement to dance. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*. March 2011. Vol. 11. № 1). pp. 39–57.
24. Stepputat K., Seye E. Introduction: Choreomusical Perspectives. *The World of Music*. Vol. 9. № 1. Berlin: VWB – verlag für wissenschaft und bildung, 2020. pp. 7–24.
25. Tovey C. The Language of Dance, the Dancer's Eye, and Aesthetic Experience in Mary Wigman's Hexentanz II. Seminar: *A Journal of Germanic Studies*. 2022. Vol. 58, № 2. pp. 167–182.
26. Trivedi S. Expressiveness as a Property of the Music Itself. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 59 № 4. 2001. pp. 411–420.
27. Winter A. I love working with the rhythm and the complexity of language. *The Stage*. 4 May. 2020. URL: <https://www.thestage.co.uk/big-interviews/crystal-pite>
28. Kidd pivot: офіційний сайт театру танцю (м. Ванкувер, Канада). URL: <http://kiddpivot.org/company/company>.
29. The Season's Canon: Program Notes. Офіційний сайт "Pacific Northwest Ballet". URL: <https://www.pnb.org/reperatory/the-seasons-canon/>

REFERENCES

1. Boiko O. S. (2008). Khudozhnii obraz v ukrainskomu narodno-stsenichnomu tantsi. [Artistic Image in Ukrainian folk-stage Dance]. Avtoref. dys. kand. mystetstvovnavstva: 26. 00. 01 – teoriia y istoriia kultury. Kyivskiy natsionalnyi universytet kultury i mystetstv. Kyiv. 28 p. [in Ukrainian].
2. Vakulenko O. M. (2021). Khudozhnii prostir khoreohrafichnoi vystavy ta yoho hermenevtyka. [The Artistic Space of a choreographic Performance and its Hermeneutics]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : nauk. zhurnal*. №1. pp. 103–107. [in Ukrainian].
3. Vasylenko K. Iu. (1997). *Ukrainskyi tanets: Pidruchnyk*. [Ukrainian dance: A textbook]. Kyiv: YIPKH1K. 282 p. [in Ukrainian].
4. Zemlianska A. V., Mishchenko V. I. (2013). Mifolohema tantsiu yak symvol ukrainskoho vidrozhennia v antyromani N. Zborovskoi "Ukrainska Rekonkista". [The mythology of dance as a symbol of the Ukrainian revival in N. Zborovska's anti-novel Ukrainian Reconquista]. *Naukovi pratsi Kamianets-Podilskoho natsionalnoho universytetu imeni Ivana Ohiiienka. Filolohichni nauky*. Vyp. 33. pp. 118–121. [in Ukrainian].
5. Salii V. (2014). Khudozhnii obraz muzyky u vykonavskii interpretatsii. [The artistic image of music in the performing interpretation]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. № 9. pp. 54–59 [in Ukrainian].
6. Copeland A. (1952) *Music and Imagination*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
7. Davies S. (2006). *Artistic Expression and the Hard Case of Pure Music. Musical Understandings and Other Essays on the Philosophy of Music*. Oxford University Press. pp. 7–20.
8. Damsholt I. (1999). *Choreomusical Discourse. The Relationship between Dance and Music/ History and Aesthetics of Dance*, Institute of Nordic Philology, Faculty of Humanities, University of Copenhagen, 216 p.

9. Fraleigh S. (1991). A Vulnerable Glance: Seeing Dance Through Phenomenology. *Dance Research Journal* 23.1 pp. 11–16. URL: <http://www.cordance.org/danceresearchjournal>.
10. Gaget V. (2018). “The seasons’ canon” : la chorégraphe canadienne Crystal Pite triomphe à l’Opéra de Paris. [“The seasons’ canon”: Canadian choreographer Crystal Pite triumphs at the Paris Opera] URL: https://www.francetvinfo.fr/culture/spectacles/danse/quot-the-seasons-039-canonquot-la-choregraphe-canadienne-crystal-pite-triomphe-a-l-039-opera-de-paris_3333857.html [in French].
11. Gale H. (1888). Schopenhauer’s Metaphysics of Music. *New Englander and Yale Review* Vol. 48. pp. 363–368.
12. Jordan S. (2000). *Moving Music: Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*. Princeton Book Co Pub. 378 p.
13. Hampton O., Gordemer B. (2023). From Daft Punk to ballet: Thomas Bangalter makes full swing to classical. URL: <https://www.npr.org/2023/04/07/1167777429/from-daft-punk-to-ballet-thomas-bangalter-makes-full-swing-to-classical>.
14. Hodgins P. (1992). Relationships Between Score and Choreography in Twentieth-century Dance: Music, Movement, and Metaphor. Lewiston, N.Y. : E. Mellen Press., 227 p.
15. Huschka S. (2012). Pina Bausch, Mary Wigman, and the Aesthetic of “Being Moved”. *Susan Manning, Lucia Ruprecht (Hg.): New German Dance Studies*. University of Illinois Press. pp. 182–199.
16. Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices. (2012). Edited by Dee Reynolds and Matthew Reason. Bristol, UK: Intellect Ltd., 224 p.
17. Laban R. (1971). *Mastery of Movement*, 3rd edition. Publisher: Boston, Massachusetts, U.S.A.: Plays. 190 p.
18. Langer S. (1976) The Dynamic Image: Some Philosophical Reflections on Dance. *Salmagundi*, No. 33/34, DANCE (Spring-Summer).
19. Larine J. (2016). Enigmatic Ode to Nature. *Fjord: World-class review of ballet and dance*. URL: <https://fjordreview.com/crystal-pite-seasons-canon-paris-opera-ballet/>
20. Nussbaum C. (2007) *The Musical Representation: Meaning, Ontology, and Emotion*, Cambridge, MA: MIT Press. 388 p.
21. Ozkaya O. (2015). Crystal Pite’s Collaborative work with the Electric companytheatre in Vancouver. A Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts. Vancouver: VancouverUniversity. 94 p.
22. Preljocaj A., Dautrey J. (2007). Assayas O. Danser dans les failles de la musique. *Dans Rue Descartes*. 2. № 56. pp. 98–107.
23. Sheets-Johnstone M. (2011). From movement to dance. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*. March 11(1). pp. 39–57
24. Stepputat K., Seye E. (2020). Introduction: Choreomusical Perspectives. *The World of Music*. Vol. 9(1). Berlin: VWB – verlag für wissenschaft und bildung, pp. 7–24.
25. Tovey C. (2022). The Language of Dance, the Dancer’s Eye, and Aesthetic Experience in Mary Wigman’s Hexentanz II. Seminar: *A Journal of Germanic Studies*. Vol. 58, No. 2. pp. 167–182.
26. Trivedi S. (2001). Expressiveness as a Property of the Music Itself. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59(4). pp. 411–420.
27. Winter A. (2020). I love working with the rhythm and the complexity of language. URL: <https://www.thestage.co.uk/big-interviews/crystal-pite>
28. Kidd pivot: The official website of the Dance Theater (Vancouver, Canada). URL: <http://kiddpivot.org/company/company>.
29. The Season’s Canon: Program Notes. The official website “Pacific Northwest Ballet”. URL: <https://www.pnb.org/repertory/the-seasons-canon/> [in English].