

<https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2023.29.03>

УДК: 792.82:[782.9+793.3]‘20‘

Бурська О. П.¹, Кулик Д. О.²

Невербальна експресія: форми вираження художньої думки в хореографії та музичному мистецтві (на прикладі балету Крістал Пайт "Body and Soul", 2019)

У статті здійснено аналіз хореографічних образів другої частини балету "Тіло і Душа", створеного канадською хореографкою Крістал Пайт на музику Прелюдій ор.28 Ф. Шопена. Простежено особливості взаємодії хореографічного та музичного образів, форм та способів невербальної експресії двох споріднених мистецтв. Визначено, що процесуальний характер розгортання музичного і хореографічного образів, їх динамічність, часова модальність є спільною основою, яка дозволяє двом невербальним мовам «співіснувати» в хореографічному образі і посилювати його художній ефект. На основі проведеного аналізу виділено основні принципи взаємодії хореографічного та музичного образів в балетній хореографії К.Пайт: принципи емоційного та структурного резонансу; принцип емоційного доповнення образу; принцип корекції образу; принцип емоційного дисонансу.

Ключові слова: хореографічний образ, сучасна хореографічна мова, сприйняття музичного образу, невербальна експресія, Крістал Пайт, балет «Тіло і душа».

Вступ. У сприйманні балетної хореографії з використанням класичної небалетної музики ми отримуємо особливу естетичну реакцію, природа якої криється у неспівпадінні очікуваного, закладеного в музичному образі, і того, що бачимо в його пластичному втіленні. Дещо подібне відбувається, коли інтерпретація того чи іншого виконавця привносить у звичний звуковий образ індивідуально переломлені художні деталі, що збагачують сприйняття (за умови, якщо резонують з системою наших художніх цінностей).

Така естетична реакція подібна до описаного Х. Ортега-і-Гассетом сприймання музики різних стильових напрямів. Слухаючи Бетховена або романтиків, ми під впливом музики зосереджуємось на своїх власних переживаннях. «Відвернувшись (фігурально висловлюючись) від того, що відбувається зі скрипкою, ми занурюємось в потік емоцій, які вона в нас викликає. Нас приваблює не музика як така, а її механічний відгомін у нас, сентиментальна хмаринка райдужного пилу, піднята в душі низкою моторних звуків» [7]. Оскільки музика К. Дебюссі та І. Стравінського більш споглядальна ніж експресивна, вона спонукає нас насолоджуватись безпосередньо самим звучанням. «Замість того щоб прислухатися до сентиментальних відгомонів у власній душі, – пише Х. Ортега-і-Гассет, – ми зосереджуємо слух і всю нашу увагу на самих звуках, на тому чудовому, чарівному, що відбувається в оркестрі. Ми перебираємо звукові відтінки, смакуємо їх, оцінюємо їхній колір і навіть, можливо, форму. Ця музика є чимось зовнішнім, якимось віддаленим, розташованим поза нашим я об'єктом, стосовно якого ми виступаємо в суто споглядальній ролі. Насолоджуючись новою музикою, ми зосереджуємось зовні. І вона сама, а не її відгомін цікавить нас» [7].

¹ Бурська Олена Петрівна, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, <https://orcid.org/0000-0001-9330-1299>

² Кулик Денис Олексійович, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, <https://orcid.org/0000-0001-7234-4126>

У проєкції цих спостережень філософа на сприймання сучасної хореографії з використанням класичної музики можна її можна розглядати як подібність афекту: хореографічна пластика у своєму неперервному різноманітті, плинному(на зразок пісочної анімації) перетіканні рухів і поз приковує погляд і вражає експресією своїх форм, тоді як музика наповнює хореографічний образ настроями, почуттями та емоціями в динаміці їх протікання, змушуючи глибоко переживати те, що відкривається погляду, як власну присутність в епіцентрі подій. Окремим ефектом у сприйнятті хореографічного образу через музику є її властивість розширювати (або навпаки локалізувати) сценічний простір, задавати його межі, просторову перспективу, глибину.

У музиці і хореографії як споріднених мистецтвах, що походять від одного кореня – давньогрецької трагедії, засоби художньої виразності мають спільну основу, а саме процесуальний характер, динамічність, часове протікання. Музична інтонація уподібнена до виразного пластичного жесту, музична фраза відповідає фразі танцювальній, паузи, репризи, артикуляція тощо властиві як музичному, так і хореографічному способам художньої експресії. Темпоритм стає тим спільним параметром, який дозволяє двом невербальним мовам «співіснувати» в хореографічному образі і посилювати, збагачувати його художній ефект. Хореографія надихається музикою, «проростаючи» з неї, музика, в свою чергу, отримує пластичну візуалізацію.

Як музика у вигляді художньо-звукової системи невербальної експресії знаходить втілення в хореографічних образах, хореографічній мові сучасного танцю, експресії тілесних рухів, і навпаки, як хореографічна візуалізація впливає на наше сприйняття музичного образу, можна простежити на прикладі сучасних балетних постановок на вже відомі (тобто такі, що мають певні традиції інтерпретації, а отже, усталене коло художньої образності) твори музичної класики.

Використання класичних музичних творів у створенні безсюжетних балетних вистав є досить поширеною традицією в сучасному хореографічному мистецтві. Серед найкращих зразків такого балету варто назвати «Парк» (Le Park) Анжелена Прельжокажа, поставлений ним на музику В.А. Моцарта на сцені паризької Grand Opera в 1994 р.; 20 балетів Джеймса Куделки, серед яких «Соната» на музику С. Франка (1973 р.), «Пастораль» на музику 6-ї симфонії Л. Бетховена та «Романс» на музику А. Дворжака (1990 р.), «Дзеркало» та «Роздуми» на музику В.А. Моцарта (1991 р.), «Пори року» на музику А. Вівальді (1997 р.) та ін.; «Для Джеймса» (For James) сучасного японського хореографа Тору Шимазаки на музику Сонати для скрипки і фортепіано №9 Л. Бетховена (2015) тощо.

Особливе місце в цьому ряду балетних шедеврів належить творчості відомої канадської хореографки Крістал Пайт, її цілком новаторським постановкам «The Seasons' Canon» на «Пори року» А. Вівальді в композиторській версії Макса Ріхтера, прем'єра якого відбулась на сцені паризької Grand Opera у 2016 р., та «Body and Soul», в другій дії якого втілено хореографічну версію музики Ф. Шопена (2019 р.).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема художньої мови сучасного балетного мистецтва всебічно досліджена в працях провідних українських хореологів А. Лазаревської [6], Т. Павлюк [8], Ю. Станішевського [9], М. Татаренко [10], О. Чепалова [11], Д. Шарикова [12], В. Щербакова [13]. Феномену синтезу мистецтв у сучасній хореографії присвячені дослідження Д. Бернадської, О. Кравчук. Окремо слід виділити праці О. Зінич [3, 4], в яких зроблено

глибокий аналіз взаємодії різних образних систем у сучасному балетному мистецтві, розширення хореографічної мови лексичними елементами інших видів мистецтв, досліджено інтегративний зв'язок музичної пластики і пластики руху в балетній виставі тощо. Взаємовпливу музики і хореографії в історичному контексті присвячене дисертаційне дослідження Л. Волошиної [2].

У аналізі хореографії Крістал Пайт ми спирались на мистецтвознавчі дослідження О. Ozkaya [18], J. Hanna [17] та дансревю, подані на сторінках провідних сучасних мистецьких журналів (P. Citron [15], C. Jowers [16], J. Smith [19], A. Winter [20]).

Мета статті – виявити особливості взаємодії форм та способів невербальної експресії в музичному мистецтві та сучасній хореографії на прикладі хореографічних образів балету Крістал Пайт «Body and Soul» на музику Прелюдій ор.28 Фридеріка Шопена.

Виклад основного матеріалу. Балет «Body and Soul» великого майстра художніх інновацій в хореографічному мистецтві Крістал Пайт, що став її другою (після «The Seasons' Canon», 2016 р.) виставою на підмостках паризької Grand Opera у 2019 р. – це велика постановка на три дії, кожна з яких відзначається винахідливістю та глибиною творчого задуму як у хореографії, так і в музичному, звуковому оформленні.

У контрасті до драматичної першої дії балету, в якій К. Пайт використовує, наслідуючи свого вчителя У. Форсайта, ритмізований текст, що фрагментами накладається на тло електроакустичного звучання, друга дія є серією дуетів та декількох ансамблевих номерів на музику Прелюдій Ф. Шопена ор.28, в яких розкривається тема кохання. Друга дія одночасно і драма, і лірика кохання, страждання, біль втрати, трепет, піднесення та апофеоз.

В одному зі своїх інтерв'ю Крістал Пайт прокоментувала вибір музики для «Body and Soul»: «Що стосується вибору Шопена, то я люблю прелюдії. Мене також зачаровує той факт, що коли аудиторія знайома з музикою, простір стає спільним для нас. Музика впливає на те, як ми бачимо, як ми чуємо, як ми рухаємося. Зв'язок між тілом і музикою – потужна річ» [15].

Прелюдії звучать у виконанні Марти Аргеріх у записі 1977 року, зробленого в Мюнхені для Deutsche Grammophon. Їх інтерпретація відрізняється особливою глибиною та рельєфністю образів, «досконалим поєднанням темпераментної віртуозності та переконливої художньої проникливості» [14]. Драматизм прелюдій проявляється у М. Аргеріх в його граничній формі з гострим відчуттям «оголеного нерву», лірика – в надзвичайній поетичності та мрійливості образів.

Прочитання шопенівського циклу видатною аргентинською піаністкою є особливим, незрівняним поглядом на звуковий світ Прелюдій. Магічність звучання, що навіює аналогії з потойбічними, фантазмагоричними образами, темпераментність і непередбачуваність у зміні настроїв очевидно й привабили К. Пайт, оскільки повністю відповідають її художньому баченню в хореографії.

Вкраплення шопенівських прелюдій звучить ще в середині першої дії, створюючи певний драматургічний зв'язок з тим, що відбуватиметься на сцені в подальшому. З натовпу, що раптово розсіюється, виділяється дуетна пара, локально освітлена в темряві сценічного простору. Інкрустована при цьому в уповільнений розмовний фон Прелюдія с-moll ор.28 №20, взята не з початку, а з *pp*. Усе це створює ефект, який нагадує аорчні зв'язки в музичній формі (тематичний матеріал, що фрагментами з'являється в одній із частин, стає основою та отримує розвиток в

наступних). Прелюдія при цьому наче збирається поступово зі звукових клаптиків, стягується в ціле з окремих, розтягнутих у часі акордів. В музиці створюється ефект обережних кроків із завмиранням на якусь мить, в хореографії – враження уповільненої зйомки. Динаміку сцени задає різний темпоритм в хореографії і музиці із заповненням «мовчазних» порожнин в звучанні хоралу плинними, різноманітними за виразністю рухами дуету.

Друга дія починається світлим *Agitato* **Прелюдії До мажор op.28 №1**, що виконує функцію маленької увертюри. Завіса піднімається, відкриваючи, на відміну від першої дії, глибоко освітлену в приглушених тонах сепії сцену. Декораціями слугують рівномірно розставлені на різних рівнях заднього плану світлові прожектори. Непрацюючі, вони чорніють на тлі ледь освітленої задньої завіси і здалеку нагадують образ випаленого війною соняшникового поля.

Важким розгойдуванням *Lento* починається **Прелюдія a-moll op.28 №2**. Хореографічним символом повільного поступу в акомпанементі стає пластичний образ птаха, «виліплений» з двох тіл, що злились в одне, широко розкинувши «руки-крила» (рис.1).



Рис.1

К. Пайт традиційно використовує для своїх образів широкі темні шаровари та оголені торси (для жінок – топи тілесного кольору), що виділяє звивисті рухи оголених рук на темному тлі як надзвичайно експресивний пластичний засіб. Коли монотонне двотактове розгойдування акомпанементу у вступі, що в хореографічному варіанті набуває форми своєрідного ритуального танцю «людини-птаха», повторюється в Прелюдії знову, фігура птаха з'являється на задньому плані вже у виконанні чоловічого дуету. Так композиція танцю резонує з музичною формою, фрагменти повторів в музиці і її хореографічному втіленні співпадають, закріплюючи асоціативні зв'язки між звуковим і пластичним образами.

По-особливому сприймаються в пластичному вирішенні речитативні місця Прелюдії *a-moll*: застиглий, наче у заціпенінні, музичний образ відтворюється в танці активними, динамічними рухами «боротьби за життя», і лише погребальне *sostenuto* зупиняє цю боротьбу. Останній акорд, який нарешті позначає тональність Прелюдії, приносить заспокоєння. Але це заспокоєння в хореографії К. Пайт – образ смерті: голова, яку повільно схиляє додолу чужа рука, викривлене в неприродній позі тіло, скляний зупинений погляд.

Оплакуванням втрати сприймається початок в музиці наступного дуетного номера на **Прелюдію e-moll op.28 №4**. Але лише початок. Оскільки зміна освітлення з коричневих відтінків на сіро-зелені холодні тони з появою на сцені ніжного любовного дуету змінює загальний настрій і занурює глядача в теплі обійми ліричних почуттів. Переважно класичні форми рухів, пози, хореографічні

прийоми, неймовірна жіночність і зовнішня простота образу героїні, абсолютне злиття плинності руху в музиці і танці, співпадіння кульмінацій, динамічних наростань і спадів, пауз гармонізує звучання з його візуальним втіленням і приводить загальний образ до певної емоційної рівноваги.

К. Пайт не дотримується послідовності прелюдій за фортепіанним циклом. Її хореографія вибудовується за дещо інакшим баченням komponування мініатюр. З 24 прелюдій у балеті використано лише 13, обраних за принципом контрасту та відповідно до логіки наскрізного розвитку узагальненого хореографічного образу.

Перший ансамблевий номер цієї частини балету поставлений на музику драматичної в душі шуманівського «Пориву» **Прелюдії c-moll op.28 №18**. Романтична естетика яскраво проявляється в музичному образі цієї мініатюри: самотній герой з його внутрішніми душевними переживаннями, граничною емоційністю у вічному конфлікті із зовнішнім світом. Натомість на сцені спершу панує впорядкованість і холодний розрахунок: сміливо виступаючи один поперед одного, енергійно змінюючи конфігурацію ансамблевої групи, «натовп» наче захищає когось за собою, потім роздвоюється, і це вже не стрій однодумців, а два табори протиборчих сторін. У момент різких тріольних вигуків в музиці (тт.13-14) з натовпу виділяється розлючена чоловіча фігура, що з надриком кричить, але крик цей безмовний, як у німому кіно, та його агресивність лише підсилюється цією пантомімічною безмовністю. Маніпулятивні жести двох груп у протистоянні наче «відкочують» невидимий шар люті і ненависті одна одній. На мить виникає картина «слова, що вбиває» (в музиці - стрімкий спадаючий пасаж наприкінці Прелюдії) і останні різкі уривчасті акорди сповіщають про загибель героя, обм'якле тіло якого, наче зламане від влученої в нього кулі, падає долілиць серед інших бездиханних тіл (рис.2).



Рис.2

Наступний любовний дует знову сприймається болем страждань після драматичних подій, що пронеслися як вихор, змітаючи все живе на своєму шляху. Фрагмент **Прелюдії h-moll op.28 №6** звучить в дуеті в симфонічній обробці з використанням електроакустичних ефектів, що надає її звучанню космічної перспективи і створює образ часу-вічності, часу, що зупинився. В танцювальній пластиці К. Пайт використовує ефект рухів тіла у воді, уповільнених, що наче долають силу протидії водної маси; «ламані» рухи театральної ляльки в жіночій партії, ефект «зламаної ляльки»; різноманітні балетні підтримки, різнорівневі обертання, звивисті ковзання як прояв неймовірної ніжності кохання (рис.3-5). У поєднанні зі затишаючим звучанням теми прелюдії, що повторюється ще і ще раз, поступово віддаляючись і розчиняючись у просторі, хореографічний образ навіює невимовний сум і відчуття крихкості моменту: щастя, що було в твоїх руках, наче тане, вислизає з об'ємів і незворотно зникає у небутті (Рис.6).

Музику Прелюдії *A-dur op.28 №7* К. Пайт використовує як замальовку загального настрою. Те, що ми чуємо в ефірному, мрійливому звучанні Прелюдії – легкі, в ритмі ніжного вальсу, кроки, жести галантного запрошення до танцю, що зависають на якусь мить, і знову оживають, залишається лише музичним образом. Оскільки хореографічна постановка має інакший темпоритм, жодної вальсовості в рухах танцюристів. З музикою резонує дещо інше: витонченість композиції, її мініатюрність і, разом із тим, смислова повнота. Щось на зразок японського хоку з їх лаконічністю і високим ступенем узагальнення.



Рис.3



Рис.4



Рис.5



Рис.6

Картинка «безконтактного» дуету (зокрема, дуету соліста і ансамблю, який рухається наче пластичне колективне тіло) виконана з використанням техніки на зразок пісочної, стоп-моушн (*stop motion*) анімації з ефектами «зупиненого», «розірваного» в часі і просторі руху¹. «Перетікання» ансамблю з однієї точки сцени в іншу; пластичне злиття і раптове виділення з ансамблевого «тіла» героя/героїні; прийом, коли ансамбль просторово розділяє героя і героїню, не даючи можливості їм возз'єднатись, захоплюють своєю глибокою виразністю, а світлий *A-dur* шопенівської прелюдії розкривається при цьому своїм новим змістом, особливою підкреслюючи ностальгійність і тужливість моменту.

¹ Пайт майстерно маніпулює сприйманням глядача, переключаючи увагу з героїні, що знаходиться по один бік сцени, на її дублерку, яка в ту ж саму мить виділяється з натовпу і швидко віддаляється, зникає в темряві. Так само анімаційною є поява на сцені героя: через злиття з ансамблем по один бік композиції і виокремлення з нього в протилежній точці сцени. Створюється враження миттєвого переміщення об'єкта сприймання і асоціації з анімаційними техніками (рис.7).



Рис.7

У Прелюдії *fis-moll* op.28 №8 драматургія балетної композиції підкреслює музичну форму. В репризній появі теми *molto agitato e stretto* на сцені відбувається зміна дуетних пар (Léonore Baulac & Hugo Marchand, Eléonore Guérineau & Adrien Couvez), що посилює динамічний характер її повернення. Зі зміною танцюристів проступає ледь помітна відмінність хореографічного образу в першому і другому проведеннях теми: палкий і пристрасний перший, у якому домінує чоловічий образ у виконанні Хуго Маршана з його неймовірною експресією розлогих жестів рук, і ніжний, трепетний жіночий, яким прелюдія завершується, зупиняючи бурхливий потік в точці умиротворення на останніх акордах у застиглій quasi скульптурній фігурі (рис.8, 9).



Рис.8



Рис.9

У послідовність дуетних мініатюр К. Пайт «інкрустує» ансамблеву композицію, яка виконує функцію арочного зв'язку між другою і третьою діями «Body and Soul»: в хореографічній лексиці ансамблевої групи з'являються елементи, на яких будуватиметься хореографія заключної частини балету – рухи, що створюють образ кошиночного рою, поки що не агресивні, але вже тривожні. В електроакустичному звуковому оформленні проглядається зв'язок з тягучим *Lento* Прелюдії *Fis-dur* op.28 №13, хоча її повна фортепіанна версія буде звучати в балеті пізніше. Водночас, електроакустичний фон нагадує звукове оформлення першої дії, коли на тло подібного електронного звучання нашаровувався текстовий ряд зі словесною «формулою», що монотонно повторювалась по колу, надаючи сценічному образу масових сцен механістичного характеру. І слово повертається в звукову партитуру цієї сцени, як нагадування про фатальну присутність світового зла, що в будь яку мить здатне зруйнувати крихку романтичну ідилію земного кохання. Так, безсюжетна драматургія балету отримує структурну і водночас смислову єдність.

Електронний саунд-ефект вібрації, що зависає на довгих тривалостях, в хореографії втілюється в цікавому образі стоп-кадру: соліст, що завмирає в динамічній позі активного руху на передньому плані композиції, і ансамбль, що продовжує пластично рухатись, відтіняючи застиглу фігуру на своєму тлі. Створений образ

викликає захоплення своєю несподіваністю: з одного боку, як вкраплення кінематографічного художнього засобу в хореографічну режисуру, з іншого – своїм художнім ефектом миттєво зупиненого часу, який спогадом залишається на старих пожовклих світлинах (рис.10).



Рис.10

«Вмонтована» серед шопенівських дуетів, ця сцена є однією з найяскравіших в *«Body and Soul»* і вражає органічністю злиття балетної пластики і звукового образу. Майже унісонні рухи солістів і ансамблю наче в заповільненій зйомці, з фізично відчутною пружністю натягу візуально відтворюють динаміку руху звуку, відображаючи, при його одноманітності та монотонності, різноманіття просторового втілення (рис.11). Так, виразний диригентський жест здатний створювати пластичне, інтонаційно витончене звучання, організовуючи художню цілісність і звукову єдність на основі візуалізації динаміки руху оркестрового фразування.



Рис.11



Рис.12

Прелюдія gis-moll op.28 №12 у виконанні Марти Аргеріх відзначається надзвичайною енергійністю стрімкого руху, що вихором проноситься перед очима. Витримане без агогічних відхилень Presto з підкресленим акцентуванням кожного кроку (акордові чверті з секундовими затриманнями у верхньому голосі) контрастує, скажімо, з інтерпретацією Г. Соколова, який в цій прелюдії відходить від ідеї монообразу, динамічно та агогічно відтіняючи «жіночні» фрагменти

фразування у контрасті з напористими «чоловічими». Хореографія К. Пайт на музику Прелюдії – це чоловічий дует в унісон, який привносить у звучання елементи комічного завдяки міміці та жестам танцівників. Хоча загальна картинка створює образ людини, тіло якої підкорене невидимій силі, що змушує до безперервного руху у вихорі танцю без шансів вирватись і повернути собі свободу. Акторська гра солістів є органічним доповненням до цієї характерної сцени, пом'якшуючи демонічність музичного образу.

Хореографічна візуалізація музики здатна підкреслити або посилити ті риси музичного образу, які в звучанні не виходять за межі традиційного. Так, хореографічні образи **Прелюдії Fis-dur op.28 №13** в черговому чарівному любовному дуеті і дещо несподіваному за ним чоловічому соло яскраво візуалізують звукову перспективу фактури прелюдії: рухливий віолончельний акомпанемент, який втілюється в рухах дуетної пари і наче «стелиться» по сцені, та натхненну, із зависанням на довгих тонах, мелодію, що парить над героями як відображення чистоти та ніжності їхніх почуттів.

З темою *piu lento* дует змінюється на соло нового героя. За рахунок гри освітлення (різке затемнення дуету і, одночасно, виділення за ним у яскравому світлі соліста) К. Пайт досягає ефекту поступової зміни кадрів через їх накладання, майстерно обігруючи таким чином перехід між двома частинами мініатюри – мало контрастними в музиці, але абсолютно різними за пластичним вирішенням, що надає номеру динамічності. Сольний образ символізує душу людини на межі її безумства, самотності, суспільного неприйняття: людина виражає себе через рухи та жестову мову «пращурів», які нагадують поведінку людиноподібних мавп. Ексцентричність соло вносить у загальну ліричну канву дії контрастний елемент з тимчасовим «перемиканням» її загального настрою, який після чергової короткої «заставки» (Прелюдія *es-moll* op.28 №14) повертається вже в образах **Прелюдії Des-dur op.28 №15**.

Одну з найвідоміших шопенівських прелюдій, за якою закріпилась умовна назва «Краплі дощу», К. Пайт втілює в найвитонченішому хореографічному образі балету, поєднуючи художні засоби ансамблевої хореографії, пантоміми, анімації, сценічного освітлення тощо. Останнє слугує створенню ілюзії руху при статичній картинці або переміщенню фокусу уваги з усього ансамблю на його окрему групу, який в музиці відповідає «несподіваному» поверненню теми прелюдії перед її середнім розділом. Художній ефект виникає від співпадіння в часі музичних і драматургічних «подій», емоційного резонування музичного і сценічного образів.



Рис.13

Виразним «еквівалентом» музичного образу як стихії води, який асоціюється з темою Прелюдії, виступає хореографічний прийом хвилі, що у виконанні ансамблю пластично перекочується, «несучи» на собі героїню. На іншому кінці

«хвилі» вона опиняється біля бездиханного тіла коханого (рис.13). Суворий поступ середньої частини Прелюдії Des-dur у К. Пайт – образ смерті героя, навколо якої вибудовується вся композиція сцени. Важко назвати цю балетну сцену танцем, оскільки переміщення ансамблю (відповідно до смислового контексту мізансцени) здійснюються за принципом «ефекту доміно», змінюючи статичні картинки подібно до оптичної ілюзії в дитячому калейдоскопі.

Чоловіче соло на **Прелюдію c-moll op.28 №20** сприймається як логічне продовження попередньої сцени. Душа в образі «людини-птаха» з широко розкинутими у високому польоті виразними руками-крилами споглядає покинутий земний світ згори і не приховує глибокого відчаю та страждань.

Фінальний номер – дуєт кохання на музику **Прелюдії d-moll op.28 №24** – символізує перемогу життя над смертю. Написана в мінорі, музика прелюдії натомість життєстверджуюча. Виписана широкими «жестами» та пунктирними «вигуками» мелодія щоразу прагне злетіти до своєї кульмінаційної точки. Стрімкі подібно до глісандо пасажі лише підкреслюють її злети та падіння. В хореографії все відповідає музичному образу, створеному Мартою Аргеріх із точним слідуванням за композиторським задумом. Трьома подібними до гуркоту грому ударами, якими завершується шопенівський цикл, К. Пайт наче ставить крапку у вічному конфлікті земного та піднесеного.

У рецензії на кіноверсію балетної вистави відома канадська дослідниця танцю Джанет Сміт називає її «складною і загадковою медитацією на тему конфлікту і зв'язку між людьми (human connection), яка запрошує до численних інтерпретацій» [19]. Називаючи Крістл Пайт «іконою танцю», Дж. Сміт підкреслює, що «Body and Soul» дає можливість певного дослідження еволюції її творчості, оскільки містить багато тем та ідей двох останніх десятиліть, які «сходяться, дистилуються та зазнають метаморфоз в епічному масштабі» [19]. За влучним висловом Дж. Сміт, друга частина балету відчувається як биття людського серця: «Це чистий танець, глибоко емоційні *pas de deux*, з тілами, що зливаються в обіймах і розгортаються (*wrapping and unwrapping*) у сценах туги і втрати, а також красиві, хвилеподібні скульптурні групові утворення, що виражають взаємозв'язок» [19]. Дж. Сміт вважає «Body and Soul» одним з найбільш експансивних і аморфних поглядів мисткині на сенс життя і, водночас, складним дослідженням танцю як такого, тобто того, як тіло здатне реагувати на музику, слово, групову динаміку руху.

Сама К. Пайт в своїх інтерв'ю характеризує коло тем, зреалізованих в балеті, як *конфлікт, зв'язок і втілення* (conflict, connection, embodiment): «Енергійне напруження конфлікту може призвести до багатьох речей. Я досліджую конфлікт на макрорівні, тобто він є темою всієї роботи, і на мікрорівні, який є конфліктом всередині індивідуального тіла. <...> З іншого боку, зв'язок є чи не найважливішим у «Body and Soul». Все, що я роблю, передбачає встановлення зв'язку. Я хочу з'єднати виконавця з аудиторією, а глядачів - один з одним. Зв'язок також проявляється в структурі роботи і в тому, що відбувається в тілі. Я також досліджую, як мова може впливати на хореографію. Дуальність конфлікту/зв'язку є дуже потужною. Дуети можуть виникати між двома людьми, між мовою і тілом, між тілом і душею» [15].

Канадська журналістка та мистецький оглядач Паула Сітрон називає хореографію К. Пайт інтелектуальною, пронизаною глибоким змістом, а саму хореографку експериментатором, який постійно розширює межі хореографічної мови [15]. К. Пайт – майстер великомасштабних ансамблевих сцен, у яких вона

досягає вражаючих візуальних ефектів. Саме візуальний ефект, а не танець як такий стає семантично значущим у постановках мисткині. Критики відзначають театральність її хореографії. Майстерна здатність «вливати театральність у танець» (O.Ozkaaya) виділяє К. Пайт серед інших хореографів [18, с.44]. Її постановки вражають своїм художнім задумом, неймовірною творчою фантазією та новизною форм втілення, цілісністю художньої концепції і змістовною глибиною хореографічних образів. Театральність, зі слів, К. Пайт, є тим, що приваблює її у процесі творчості найбільше: «театральний бік створення роботи, структурування перформансу, дотримання змісту, об'єднання всіх учасників, які намагаються створити цілісний за концепцією твір, а також визначити темп і створити переконливий, насичений, беззаперечний (*water-tight*) досвід для глядачів» [16].

В інтерв'ю Крістін Джоуерс (С. Jowers) К. Пайт розкриває свій принцип пошуку пластичної виразності – наче зсередини самого руху, досліджуючи його внутрішню смислову динаміку як засобу генерування енергії, а не руху як такого: «У будь-якому русі завжди є щось, за чим можна слідувати, або зчеплення, яке хочеться використати на повну силу. Якщо щось пропонується фізично, мені подобається або бачити, як воно переривається, або як воно вибухає чи руйнується – мені подобається бачити, як воно перетікає або перетворюється на щось інше. Мені не подобається бачити, як рух зупиняється і марнується, в певному сенсі. Завжди є траєкторія або енергія, яка пропонується в будь-якому конкретному русі, і мені подобається намагатися слідувати їй. Я вважаю, що рух дійсно інформує мене про сам акт хореографії. Там завжди є інформація про те, куди рухатися далі» [16]. Чи не схожий цей момент творчості хореографа, коли в образі виразного пластичного руху він передбачає потенційну траєкторію його подальшого розвитку, з творчістю композитора, для якого музична тема виступає своєрідним ДНК твору, з якої за природним розгортанням драматургії виростає цілісна закінчена форма?

Хореографія К. Пайт не є мистецтвом заради самого мистецтва, концептуально важливим для неї постає встановлення зв'язку з публікою через емоційну силу танцю, в якому через рух артикулюються стани і почуття, що «вислизують від вербальної мови» (*A.Winter*). Мова танцю, що володіє своїми особливими, властивими виключно її формами експресії, здатна не лише відображати динаміку протікання емоції (як це відбувається в музиці), але й, за твердженням Джудіт Ханна (J. Hanna), створювати ситуацію безпосереднього спілкування, транслюючи ідеї, оповідаючи, передаючи поряд з емоціями та настроями певні сенси. При цьому передача сенсу через танець здійснюється завдяки основним елементам, серед яких Дж. Ханна визначає: *простір* (що має напрямок, рівень, амплітуду, фокус, групування і форму), *ритм* (темп, тривалість, акцент і метр), *динаміку* (сила, енергія, напруга, розслаблення і потік), *форму* (мінливі стосунки того, хто рухається в танці з іншою людиною, об'єктом або простором), *локомоцію* (спосіб переміщення з місця на місце, включаючи ходьбу, біг, стрибки, підскоки, перестрибування, ковзання та галопування), *жест* (рух, який не має ваги, наприклад, обертання, згинання, розгинання та вібрація), *фразу* (група послідовностей рухів, які створюють чітке висловлювання), *мотив* (фрагмент руху, який може бути представлений у різний спосіб, для прикладу: швидкий або повільний, з більшою або меншою кількістю сили) [17].

Наведені Дж. Ханна елементи, як засоби виразності в хореографії, відповідають або мають точки дотику з аналогічними в музиці, з тією лише відмінністю, що просторові, рухові і динамічні якості музичного образу є за своєю

природою асоціативними, тобто виходять за межі суто музичної виразності в художню площину. Водночас, сучасна балетна хореографія послуговується подібними асоціативними джерелами збагачення образу, звертаючись до художніх засобів музики, театрального та кіно- мистецтва тощо.

Хореографічна мова в постановках Крістал Пайт вражає театральною виразністю виконавської техніки як на макрорівнях, так і на рівні жестів, міміки, навіть окремого погляду. Пластичні жести, рухи, образи в цілому сприймаються як своєрідне, втілене в танці, перетікання енергії, зміна її станів від максимального напруження до розрядки і навпаки. В архітектурі ансамблевих сцен активно використовуються анімаційні прийоми, ефекти кіномонтажу, концепція трансформера тощо, що розширюють художні можливості хореографії у створенні сценічного образу. Самобутні пластичні ідеї Пайт позначені асоціативністю, глибокою символічністю і, водночас, виключною контекстністю, яка при високому ступені узагальнення і абстрактності образів надає абсолютне розуміння цілого (навіть в межах контрастної драматургії, що не має певної сюжетної лінії).

Висновки. У різноманітті мистецьких форм і способів художньої експресії музика та хореографія виступають спорідненими невербальними мовними системами, які, на перший погляд, мають свої особливі засоби виразності, як мистецтво абстрактних звукових форм і мистецтво пластики тіла та рухів. Водночас, їх засоби художньої виразності мають спільну основу, якою постає процесуальний характер розгортання музичного і хореографічного образів, динамічність, часова модальність, і яка дозволяє двом невербальним мовам «співіснувати» в хореографічному образі і посилювати, збагачувати його художній ефект.

Відслідковуючи особливості взаємодії хореографічного та музичного образів на прикладі безсюжетного балету, створеного з використанням класичної музики, тобто такої, що має певні традиції інтерпретації її образного змісту, можна виділити декілька основних принципів, які зумовлюють різноманіття форм та способів художньої експресії в балетній хореографії К. Пайт:

- *принцип емоційного резонансу* (коли абсолютне злиття плинності руху в музиці і танці, співпадіння кульмінацій, динамічних наростань і спадів, пауз гармонізує звучання з його візуальним втіленням);
- *принцип структурного резонансу* (коли драматургія балетної композиції підкреслює музичну форму або відповідає їй в ключових моментах. Музика при цьому може сприймається як емоційний фон, замальовка загального настрою);
- *принцип емоційного доповнення образу* (коли музичний образ подається схематично, з мінімальним використанням виразових засобів, а хореографічний компенсує цю схематичність максимальною експресією);
- *принцип корекції образу* (несподіваний легкий емоційний контраст хореографічного образу привносить в традиційне сприйняття музичного образу інакший емоційний відтінок, не змінюючи його в цілому);
- *принцип емоційного дисонансу* (при загальній цілісності сценічного образу те, що ми бачимо в хореографії і чуємо в музиці, знаходиться на протилежних емоційних полюсах).

Стаття окреслює лише окремі аспекти у вивченні форм та способів невербальної експресії засобами музики і хореографії. Особливості сприйняття музичних образів крізь призму їх пластичного втілення і, відповідно, шляхи збагачення художнього образу як педагогічна проблема в музичному, хореографічному виконавстві можуть бути предметом окремого дослідження.

Література:

1. Бернадська Д.П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній хореографії: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київський національний ун-т культури і мистецтв. К., 2005. 20 с.
2. Волошина Л. Взаємовплив музики і хореографії в історичному контексті. *Вісник Львівського університету*. Серія Мистецтвознавство. Вип. 11. 2012. С. 237–243.
3. Зінич О.В. Пластичність у балетній музиці М. Равеля (в аспекті взаємодії мистецтв): монографія. Київ: ІМФЕ, 2009. 231 с.
4. Зінич О. Пластична взаємодія різних образних систем у мистецтві балету (аспект співвіднесеності музичного та хореографічного руху). *Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно*. Число 1 (49). НАНУ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2015. С. 14–24.
5. Кравчук О. Г. Хореографічні школи Європи як творчі лабораторії синтезу мистецтв. *Вісник міжнародного слов'янського університету: український науково-теоретичний журнал*. Харків, 2009. Т.12. №1. С. 8-15. URL: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/VMSU/mystetstvo/2009_1/09ogkiyv.htm
6. Лазаревська А. О. Основні принципи хореографії постмодерну. *Культура України*. Випуск 56. 2017 . С.131-139.
7. Ортега-і-Гассет Х. Musicalia URL: <https://lib.misto.kiev.ua/filosof/ortega/ortega08.dhtml>
8. Павлюк Т.С. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. К., 2005. 18 с.
9. Станішевський Ю.О. Парадокси балетного постмодернізму. *Музика*. 2003. № 1–2. С. 19-21.
10. Татаренко М. Г. Традиції у постмодерній творчості І. Кіліана. *Вісник Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв*. Серія: Мистецтвознавство. 2014. Вип. 31. С. 112-116.
11. Чепалов О.І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: монографія. Харків: Харк. держ. акад. культури, 2007. 344 с.
12. Шариков Д.І. Теорія, історія та практика сучасної хореографії [Генезис і класифікація сучасної хореографії – напрями, стилі, види.]: Монографія. К.: КиМУ, 2010. 208 с.
13. Щербаков В.В. Мистецтво балету у постмодерністському дискурсі. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2013. Вип. 31. С. 320–327.
14. Complete with the original Gramophone reviews of 50 of the finest Chopin recordings available. URL: <https://www.gramophone.co.uk/features/article/the-50-greatest-chopin-recordings>
15. Citron P.(2021). Choreographer Crystal Pite Talks About ‘Body And Soul’ On Film. URL: <https://www.ludwig-van.com/toronto/2021/02/16/feature-choreographer-crystal-pite-talks-body-soul-film/>
16. Jowers C. (2012). The Dance Enthusiast Asks: Crystal Pite. *The Dance Enthusiast*, 2012. URL: <https://www.dance-enthusiast.com/features/the-dance-enthusiast-asks/view/The-Dance-Enthusiast-Asks-Crystal-Pite-2012-03-17>
17. J. Hanna (2001) The Language of Dance. *Journal of Physical Education Recreation & Dance* 72 (4): 40-45, 53, April 2001. URL: https://www.researchgate.net/publication/273371092_The_Language_of_Dance
18. Ozkaya O. (2015). Crystal Pite’s Collaborative work with the Electric company theatre in Vancouver. A Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts. Vancouver: Vancouver University, 2015. 94 p.
19. Smith J.(2021). Dance review: Crystal Pite's Body and Soul distills the major themes of her career on an epic scale. URL: <https://www.createastir.ca/articles/dance-review-body-and-soul-paris-opera-crystal-pite>
20. Winter A. (2020). I love working with the rhythm and the complexity of language. URL: <https://www.thestage.co.uk/big-interviews/crystal-pite>

BURSKA OLENA, KULYK DENYS. Non-verbal expression: forms of manifestation of artistic thought in choreography and music (On the example of Crystal Pite's ballet "Body and Soul", 2019).

This article analyzes the choreographic images of the second part of the ballet named «Body and Soul» created by Crystal Pite, the Canadian choreographer, to the music of Frédéric Chopin’s Preludes Op. 28. It investigates the peculiarities of the interaction between choreographic and musical images, forms, and methods of two interrelated arts’ non-verbal expression. As a result, it is stated that the procedural

nature of the flow of musical and choreographic images, their dynamism and temporal modality constitute a common basis that allows two non-verbal languages to "coexist" in the choreographic image and enhance its artistic effect. According to this analysis, the main principles of the interaction between choreographic and musical figures in C. Pite's ballet are the principles of emotional and structural resonance; the principle of the image emotional complementation; the principle of the image correction; and the principle of emotional dissonance.

Keywords: choreographic image, modern choreographic language, perception of musical image, non-verbal expression, Crystal Pite, ballet "Body and Soul".

References:

1. Bernadska D.P. (2005). Fenomen syntezy mystetstv v suchasni khoreografii: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvovnavstva : 17.00.01. Kyivskiy natsionalnyi un-t kultury i mystetstv. K. 20 p.
2. Voloshyna L. (2012). Vzaiemovplyv muzyky i khoreografii v istorychnomu konteksti. Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya Mystetstvovnavstva. Vyp. 11. 2012. pp. 237–243.
3. Zynych O. (2015). Plastychna vzaiemodiia riznykh obraznykh system u mystetstvi baletu (aspekt spivvidnesenosti muzychnoho ta khoreografichnoho rukhu). Studii mystetstvovnavchi. Teatr. Muzyka. Kino. Chyso 1 (49). NANU; IMFE im. M. T. Rylskoho.pp. 14–24.
4. Zynych O.V. Plastychnist u baletni muzytsi M. Ravelia (v aspekti vzaiemodii mystetstv): monohrafiia. Kyiv: IMFE, 2009. 231 p.
5. Kravchuk O. H. (2009). Khoreografichni shkoly Yevropy yak tvorchi laboratorii syntezy mystetstv. Visnyk mizhnarodnoho slovianskoho universytetu: ukrainskyi naukovy-teoretychnyi zhurnal. Kharkiv, 2009. T.12. №1. pp. 8-15. URL: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/VMSU/mystetstvo/2009_1/09ogkiyv.htm
6. Lazarevska A. O. (2017). Osnovni pryntsyipy khoreografii postmodernu. Kultura Ukrainy. Vypusk 56. pp.131-139.
7. Orteha-i-Hasset J. Musicalia URL:<https://lib.misto.kiev.ua/filosof/ortega/ortega08.dhtml>
8. Pavliuk T.S. (2005) Ukrainske baletmeisterske mystetstvo druhoi polovyny KhKh st.: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvovnavstva : 17.00.01. Derzh. akad. ker. kadriv kultury i mystetstv. K.18 p.
9. Stanishevskiy Yu.O. (2003) Paradoxy baletnoho postmodernizmu. Muzyka. 2003. № 1–2. pp. 19-21.
10. Tatarenko M. H. Tradytzii u postmodernii tvorchosti I. Kiliana. Visnyk Kyiv. nats. un-tu kultury i mystetstv. Seriya: Mystetstvovnavstva. 2014. Vyp. 31. pp. 112-116.
11. Chepalov O.I. (2007) Khoreografichni teatr Zakhidnoi Yevropy KhKh st.: monohrafiia. Kharkiv: Khark. derzh. akad. Kultury. 344 p.
12. Sharykov D.I. (2010) Teoriia, istoriia ta praktyka suchasnoi khoreografii [Henezys i klasyfikatsiia suchasnoi khoreografii – napriamy, styli, vydy]: Monohrafiia. K.: KyMU. 208 p.
13. Shcherbakov V.V. (2013) Mystetstvo baletu u postmodernistskomu dyskursi. Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury. Vyp. 31. pp. 320–327.
14. Complete with the original Gramophone reviews of 50 of the finest Chopin recordings available.
15. Citron P.(2021) Choreographer Crystal Pite Talks About ‘Body And Soul’ On Film. URL: <https://www.ludwig-van.com/toronto/2021/02/16/feature-choreographer-crystal-pite-talks-body-soul-film/>
16. Jowers C. (2012) The Dance Enthusiast Asks: Crystal Pite. The Dance Enthusiast.URL:<http://www.dance-enthusiast.com/features/view/The-Dance-Enthusiast-Asks-Crystal-Pite-2012-03-17>
17. J. Hanna (2001) The Language of Dance. Journal of Physical Education Recreation & Dance 72 (4): 40-45, 53, April 2001. URL: https://www.researchgate.net/publication/273371092_The_Language_of_Dance
18. Ozkaya O. (2015) Crystal Pite’s Collaborative work with the Electric company theatre in Vancouver. A Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts. Vancouver: Vancouver University. 94 p.
19. Smith J.(2021) Dance review: Crystal Pite's Body and Soul distills the major themes of her career on an epic scale.
20. Winter A. (2020) I love working with the rhythm and the complexity of language. URL: <https://www.thestage.co.uk/big-interviews/crystal-pite>