

УДК 78.09:792.8]:[78.071.1Кейдж+792.
071.2.027Каннінгем]]"19"(73)(045)

Цитування:

Сирбу Г. В. Музично-хореографічні експерименти в спільних проєктах Джона Кейджа та Мерса Каннінгема як досвід переосмислення традиції модерн. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 4. С. 128–134.

Syrbu H. (2023). Music and Choreographic Experiments in John Cage and Merce Cunningham's Projects as an Experience of Reconceptation of Modern Tradition. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 128–134 [in Ukrainian].

*Сирбу Георгій Володимирович,
аспірант*

*Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського*

<https://orcid.org/0009-0002-4399-0852>

geosyrbu@gmail.com

МУЗИЧНО-ХОРЕОГРАФІЧНІ ЕКСПЕРИМЕНТИ В СПІЛЬНИХ ПРОЄКТАХ ДЖОНА КЕЙДЖА ТА МЕРСА КАННІНГЕМА ЯК ДОСВІД ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ТРАДИЦІЇ МОДЕРН

Мета роботи – визначити вплив «філософії випадкового» на формування унікальних творчих методів тандему, що йшли врозріз з естетичними поглядами хореографії модерн; дослідити нарізні аспекти взаємодії принципів, механізмів драматургії, виразних засобів музично-хореографічного мистецтва у межах мистецького синтетичного феномену. **Методологія дослідження** включає історичний та аналітичний методи, методи компаративного та культурологічного аналізу. **Наукова новизна** полягає в аналізі трансформації північноамериканської хореографічної традиції модерн у спільних творчих проєктах Джона Кейджа та Мерса Каннінгема. На прикладі експериментальних творчих проєктів Дж. Кейджа та М. Каннінгема з'ясовано основні ознаки взаємодії музично-хореографічних структур у галузі синтетичних художніх практик. **Висновки.** Було визначено особливості творчої комунікації Дж. Кейджа та М. Каннінгема на прикладі спільної розробки та художнього втілення експериментальних естетичних концепцій. У контексті активного творчого діалогу з традицією північноамериканської хореографії модерн було виявлено спадковість естетичних ідей, яка стала основою формування мистецьких принципів тандему «Кейдж – Каннінгем». Проаналізовано значення алеаторичного методу як формотворчого принципу музично-хореографічного цілого у спільних художніх акціях вищезгаданого тандему. Визначено вплив «філософії випадкового» на формування унікальних творчих методів тандему, які йшли врозріз із естетичними поглядами хореографії модерн. Унікальним та неповторним результатом напруженої творчої взаємодії таких полярно-організованих особистостей стає той художній феномен, який актуалізує дослідницькі інтенції та рефлексії. Експериментальні алеаторичні практики Дж. Кейджа та М. Каннінгема у синтетичній парадигмі музичного та хореографічного мистецтва стали художнім опозитом суворо регламентованої концепції сюжетного балету М. Грем та неблаганно-детермінованої системи додекафонної техніки А. Шенберга. У широкому культурологічному сенсі це можна вважати унікальним симбіозом між раціональним Заходом та інтуїтивістським Сходом.

Ключові слова: художня культура ХХ століття; музична творчість Джона Кейджа; хореографічне мистецтво Мерса Каннінгема; спільний творчий проєкт; хореографічна традиція модерн; синтез мистецтв; експеримент.

Syrbu Heorhii, Postgraduate Student, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Music and Choreographic Experiments in John Cage and Merce Cunningham's Projects as an Experience of Reconceptation of Modern Tradition

The purpose of the article is to determine the influence of the “philosophy of the random” on the formation of unique creative methods of the tandem, which ran counter to the aesthetic views of modern choreography; to investigate the key aspects of the interaction of principles, mechanisms of dramaturgy, expressive means of music and choreographic art within the framework of an artistic synthetic phenomenon. **The research methodology** includes historical and analytical methods, methods of comparative and cultural analysis. **The scientific novelty** consists in the analysis of the transformation of the North American choreographic tradition of modernism in the joint creative projects of John Cage and Merce Cunningham. Using the example of the experimental creative projects of J. Cage and M. Cunningham, the main signs of the interaction of musical and choreographic structures in the field of synthetic artistic practices are clarified.

Conclusions. The peculiarities of creative communication of J. Cage and M. Cunningham were determined on the example of joint development and artistic embodiment of experimental aesthetic concepts. In the context of an active creative dialogue with the tradition of North American modern choreography the heredity of aesthetic ideas was revealed, which became the basis for the formation of the artistic principles of the Cage–Cunningham tandem. The value of the aleatoric method as a formative principle of the musical and choreographic whole in joint artistic actions of the aforementioned tandem was analysed. The influence of the “philosophy of the random” on the formation of unique creative methods of tandem, which were contrary to the aesthetic views of modern choreography, was determined. The artistic phenomenon that actualises research intentions and reflections becomes a unique result of intense creative interaction of such polar-organised personalities. The experimental aleatoric practices of J. Cage and M. Cunningham in the synthetic paradigm of musical and choreographic art became an artistic opposition to the strictly regulated concept of story ballet by M. Graham and the relentlessly deterministic system of the dodecaphonic technique of A. Schoenberg. In a broad cultural sense, this can be considered a unique symbiosis between the rational West and the intuitive East.

Keywords: artistic culture of the 20th century; musical work of John Cage; choreography by Merce Cunningham; joint creative project; modern choreographic tradition; synthesis of arts; experiment.

Актуальність теми дослідження. У художній культурі проблема перетину різних видів мистецтва завжди була актуальною та перспективною. Комбінації різних видів мистецтва у одному художньому феномені зустрічаються різні, але найпоширеніший варіант синтезу мистецтв завжди втілювався у театральні-хореографічних жанрах. Під впливом світоглядно-трансформаційних процесів та філософсько-естетичних концепцій мистецтво ХХ–ХХІ ст. відзначено інтенсивною актуалізацією синтетичних жанрів з багатьох причин, серед яких одна з провідних – стрімке поширення візуальних форм та художніх виразних засобів (у музичній культурі зокрема). До того ж сучасне мистецтво в принципі тяжіє до зони експерименту у пошуках нових технічних та художніх засобів самовираження та рефлексії. Тому для розуміння витоків феномену сучасної видовищності та синтетичних жанрів художнього простору сьогодення доцільним є дослідження мистецьких явищ другої половини ХХ ст. Актуальність дослідження спільних творчих проєктів Дж. Кейджа та М. Каннінгема нерозривно пов'язана з тим, що тодішня північноамериканська культура стала центром потужного розвитку нових засобів художньої виразності у всіх видах мистецтва, зокрема у синтетичному жанрі хореографічної постановки. Аналіз мистецького доробку потужного та яскравого творчого тандему «Кейдж – Каннінгем» є інструментом атрибуції філософсько-естетичних поглядів митців, що робить ці матеріали перспективними для подальшого вивчення та впровадження у науковий обіг вітчизняного мистецтвознавства з подальшим збагаченням гуманітарного корпусу досліджень.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематикою дослідження синтетичних видів творчості у міждисциплінарному вимірі займалися багато вітчизняних та міжнародних

дослідників. У нашій розвідці задіяно корпус робіт, присвячених аналізу творчості двох екстраординарних та впливових експериментаторів у широких культурологічних та мистецтвознавчих контекстах – Дж. Кейджа та М. Каннінгема. Ґрунтовні роботи С. Павлишин [6] та О. Григоренко [3] сфокусовані на північноамериканській музичній культурі; у їхніх роботах відображена особистість Дж. Кейджа, його вчителів, однодумців та колег; комплексно-контекстуально та тематично-монолітно представлена досить широка панорама експериментального музичного мистецтва ХХ ст. Північноамериканського регіону. Статті визнаних вітчизняних дослідників (Л. Мова [5], Р. Кундис [4], Н. Кіптілова [4], А. Байдіна [4], колективний навчальний посібник «Сучасний танець. Основи теорії і практики» [7]) репрезентують феномен сучасного хореографічного мистецтва через культурологічну оптику, збагачуючи та розширюючи термінологічний апарат. Проблеми методології культурологічного пізнання, кіномистецтва та візуальної культури ґрунтовно представлені у наукових розробках вітчизняної дослідниці О. Брюховецької [1]. Численні культурологічні та мистецтвознавчі роботи Д. Шарикова [8; 9] присвячені хореографічному мистецтву ХХ століття; у них дана класифікація різних стильових течій балетних шкіл; вони дають ґрунтовні уявлення про естетичні пошуки майстрів хореографічного мистецтва минулого та сьогодення. У процесі роботи над статтею виникла потреба звернення до колективної збірки *Dancers on a Plane: John Cage, Merce Cunningham, Jasper Johns*¹ [10].

Мета дослідження – висвітлити особливості творчої комунікації Дж. Кейджа та М. Каннінгема на прикладі мистецького втілення експериментальних естетичних

концепцій, що реалізувалися у спільних творчих проєктах. У контексті активного творчого діалогу з традицією північноамериканської хореографії модерн виявити спадковість естетичних ідей, що стала основою формування мистецьких принципів тандему «Кейдж – Каннінгем». Проаналізувати значення алеаторичного методу як формотворчого принципу музично-хореографічного цілого у спільних художніх акціях вищезгаданого творчого тандему.

Виклад основного матеріалу. У художній культурі проблема перетину різних видів мистецтва завжди була актуальною, продуктивною та перспективною, жанро- та стилетворчою. Музика та танець завжди знаходилися поруч у природному співіснуванні, починаючи з далекої архаїки та закінчуючи експериментальними форматами хореографії сьогодення. У ХХ–ХХІ ст. синтез мистецтв поширюється на дуже полярні явища, поєднуючи те, що досі не поєднувалося. Під впливом світоглядно-трансформаційних процесів та філософсько-естетичних концепцій традиційні комбінації різних видів мистецтва зазнавали істотного переосмислення. Важливо дослідити прояви синтетичних артефактів, що народжувалися у колаборації видатних новаторів у галузі музичного та хореографічного мистецтва. Варто зазначити, що деякі творчі тандеми були продуктивними та тривалими, що вказує на те, що саме синтетична природа їхньої співтворчості була свідомою та навіть претендувала на окремий автостиль.

У мистецтві початку ХХ століття зароджуються та опрацьовуються нові художні форми, що резонують із революційними науковими відкриттями. Під впливом турбулентних зрушень у художній культурі, значних наукових відкриттів, певної світоглядної трансформації, індивідуальних творчих експериментів та розмаїття альтернативних смисломістких елементів – увесь цей розрізнений та контрверсійний комплекс явищ був тим вирішальним поворотним пунктом, який призвів до радикальної «переоцінки художніх цінностей» у мистецтві ХХ ст. Як наслідок, це призвело до суттєвого переосмислення та безкомпромісної емансипації деяких традиційних жанрів та прикладних форм, що залежали від естетичних поглядів часу та традиції².

Вихований та сформований на кращих зразках впливової та авторитетної школи класичного танцю США, видатний північноамериканський хореограф ХХ ст. Мерс

Каннінгем / *Mercier Philip “Merce” Cunningham* / (1919–2009) досить тривалий час перебував у дуже активному творчому діалозі з вищезгаданою традицією. Беззаперечним досягненням його багаторічних творчих пошуків та сміливих експериментів стали радикальні естетичні погляди на пластичне втілення художнього образу, які безповоротно змінили парадигму сучасного хореографічного мистецтва³.

В орбіті професійних інтересів М. Каннінгема постійно циркулював багатокомпонентний арсенал виразних засобів танцю модерн, який використовував пластику тіла танцівника у повному обсязі. Для митця у той період були важливими такі параметри небалетної практики, як архітектура тіла виконавця у просторі, трансформація тіла танцівника під час танцю, енергія та ритм руху. Хореограф вишукано поєднував новаторські рухи з посиленою роллю імперативного ритму та емоційно насичену артикуляцію з емансипативною пластикою. Він був захоплений ідеєю стихійно-невгамовного руху та бажанням адекватного та повнокровного втілення подібної естетики. «Традиційно танець перетворює простір у час і розкриває невидимі космічні енергії. Мерс Каннінгем говорив про танець як про явище “постійної трансформації життя”. Подібно до робіт Джонса і Кейджа, його постановки підкреслюються ідеєю, що це “життя” – реальне, повсякденне, що це звичайне людське життя. <...> Трансформація в танці, як у мистецтві взагалі, досягається енергією, що живиться рухом. Каннінгем зізнавався у великій увазі та непереборному бажанні наблизитися до стихії руху»⁴ [10, 15].

Для митця феномен вільного та незалежного руху нерозривно перебував у кореляції з естетичною ідеєю «психологічного підтексту», коли кожне пластичне втілення має психологічне навантаження під собою. Прагнення психологічної виправданості кожного рухового елемента перейшло «у спадок» до М. Каннінгема від М. Грем⁵. Керуючись цілком зрозумілим бажанням втілити творчі інтенції та унікальні естетичні погляди на сучасне хореографічне мистецтво, М. Каннінгем створював дискусійні на той час експериментальні практики, що склалися з розширеного спектру рухів та максимального використання можливостей координації танцівника. Цей новаторський інструментарій вимагав від танцівників дуже значних психофізичних зусиль у опануванні розширеної палітри виразних засобів пластики в

експериментальній хореографії. Ці аспекти вимагали від артистів студії М. Каннінгема своєрідної «переоцінки» усталених «природних» способів рухатися під час сценічного виконання⁶.

М. Каннінгем спеціально створював для танцівників своєї студії абсолютно екстремальні та шокуючі умови співіснування у рамках єдиного творчого організму, які були необхідні для успішної реалізації радикальних естетичних ідей та експериментальних хореографічних постановок. У цьому контексті слід зазначити, що хореограф цілком свідомо та умисним чином повідомляв виконавцям необхідний комплекс рухів безпосередньо перед виходом на сцену. Це було зумовлено виправданою необхідністю повноцінного втілення філософсько-естетичної концепції тотальної свободи та художнім прагненням реалізувати абсолютну незалежність від рухових штампів «сюжетної» хореографії танцю модерн.

Мистецтвознавці того часу досить регулярно критикували постановки М. Каннінгема за вищеохарактеризовану творчу концепцію, майже безпідставно звинувачуючи хореографа у навмисній надуманості рухових патернів зокрема та порожній формальності художнього підходу до хореографічного мистецтва загалом. Іноді траплялося, що у полемічних баталіях критики «ефектно» завершували дискусію про виправданість використання тих чи інших рухових елементів достатньо необ'єктивними висновками. Ставлення до експериментальної творчості М. Каннінгема іноді досягало крайньої точки напруги, що виражалося таким емоційним визначенням, як відсутність гуманізму у концептуальних устремліннях. Але будучи вірним своїй творчій інтуїції, М. Каннінгем протиставляв цим певною мірою упередженим мистецтвознавчим зауваженням кристалізовану логіку еволюції художніх поглядів на експериментальну хореографію, яка згодом повністю себе виправдала та знайшла ширий відгук у академічних колах.

Слід зазначити величезний вплив тогочасних філософських ідей на М. Каннінгема, які були пов'язані з парадоксами свободи свідомості, трансформаційної природи буття, інтелектуальної емансипації підсвідомого, активного включення інтуїції у творчий процес. На думку дослідника сучасної хореографії Д. Шарикова, «інтуїтивізм А. Бергсона сприяв вивільненню митця від суспільно колективних штампів та законів, віддаючи перевагу

авторському баченню та втіленню у творчості. Ці ідеї вплинули на формування імпресіоністичних, неокласичних, модерних, пізніше – постмодерністських форм танцю» [9]. У постановках М. Каннінгема початкового періоду відчутно вплив школи вільного танцю, творців якого поєднувало «не тільки бажання перетворити його у високе мистецтво, що має рівний статус з музикою або живописом, а й особливий світогляд. Всі вони в тій чи іншій мірі сприйняли ідею Фрідріха Ніцше про танці, як метафори свободи, і танцюриста, як втілення розкутого і творчого духу. Для представників вільного танцю він став особливою філософією, від якої вони очікували трансформації життя» [5].

Реалізація ідей експериментальної хореографії М. Каннінгема стала можливою також завдяки творчій співпраці та дружнім стосункам із композитором Джоном Кейджем / *John Milton Cage Jr.* / (1912–1992). Вчителями та наставниками Дж. Кейджа були впливові постаті у світі академічного музичного мистецтва ХХ ст. – Генрі Коуелл⁷ та «гуру» революційного музичного мислення першої половини ХХ ст. Арнольд Шенберг⁸; варто зазначити, що без останнього неможливо уявити повнозвучність панорами напружених творчих досліджень у галузі сучасної музичної практики. Безумовно, вплив вищезгаданих визнаних митців, які відзначилися радикальними нововведеннями в галузі академічного музичного мистецтва, на естетичні погляди та творчі ідеали Дж. Кейджа є надважливим та повною мірою глибоким. Але не варто забувати про те наріжне положення, яке відіграло не менш рішучу роль у становленні світоглядних принципів композитора. А саме те, що Дж. Кейдж протягом свого життя пристрасно захоплювався східною філософією загалом і дзен-буддизмом зокрема. Це пояснює той фактор, що один із центральних принципів, яким американський експериментатор керувався у своїй багаторічній творчій діяльності, був нерозривно пов'язаний з таким багатозначним феноменом як «філософія випадкового», коріння якої, безумовно, походить із сакральних практик містичного орієнталізму.

Багатообіцяючим та перспективним початком розуміння глибин східного медитативного світогляду можна вважати ознайомлення композитора з легендарним давньокитайським трактатом «І-Цзін» («Книга змін»). Трактат був призначений для того, що по ньому можна буде ворожити за допомогою

різних артефактів, використовуючи різноманітні маніпуляції із сакральним інструментарієм. Варто зауважити, що підкидати монетку стали нещодавно, автентика ворожіння у трактаті «І-Цзін» – це стебла деревію, а ще раніше ворожили за панцирем черепахи. Таке особливе та унікальне сприйняття дійсності у рамках східного філософського дискурсу підштовхнуло Дж. Кейджа до створення оригінального та самобутнього творчого методу, що ґрунтується на принципі «філософії випадкового». На основі наведених вище філософсько-естетичних концепцій згодом сформувався неповторний феномен музичної алеаторики, який мав визначальну роль у контексті функціонування експериментальних практик «безсюжетного» балету в межах творчої діяльності тандему «Кейдж – Каннінгем».

По суті, М. Каннінгем запозичив цей принцип так званої «теорії випадковості» у Дж. Кейджа, коли порядок рухів визначає не хореограф, а загадкова логіка сфери можливого у вигляді підкидання монети. Для хореографо-постановника було дуже важливо спробувати переосмислити ті рухові патерни, в яких звикли існувати танцівники⁹. Надважливе значення для тандему «Кейдж – Каннінгем» у створенні та реалізації мистецьких акцій приділялося співтворчості з художником-авангардистом Р. Раушенбергом, який виступав у якості автора оригінальних та дискусійних сценографій. Останній у своїй концептуальній творчості користувався такими багатограними, революційними та екзотичними техніками та практиками, які включали в себе елементи колажу та бріколажу. У світовій мистецькій практиці він був першим, хто почав використовувати сміття як матеріал для скандальних інсталяцій. Тим самим Р. Раушенберг намагався реалізувати через широкообговорюване концептуальне мистецтво оригінальну та перспективну ідею, що між художніми творами та предметами повсякденного побуту відсутня принципова межа, що немає чіткого кордону між високим та елітарним Мистецтвом та суперечливим і багатомірним у своїх нескінченних комбінаціях Життям.

У певному сенсі полемічна творча позиція художника-авангардиста повнозвучно резонувала з ґрунтовно продуманими ідеями екстраординарного тандему «Кейдж–Каннінгем», втіленими у численних хореографічних постановках вірних друзів та справжніх однопумців Р. Раушенберга. У зв'язку з цим варто сказати, що творчі та

естетичні погляди Дж. Кейджа багато в чому сформувалися на основі оригінальної мистецької ідеї «все, що ми робимо – музика». Можна підсумувати, що «Каннінгем і Раушенберг поділяли погляди Кейджа з багатьох питань. Якщо Кейдж вважав, що будь-який звук, навіть шум, може бути музичним, то Каннінгем припускав, що будь-який рух, навіть звичайнісінький, може бути танцювальним, а Раушенберг заявляв, що кожен предмет, навіть викинутий за непотрібністю, може стати художнім об'єктом (він вважав за краще робити сценічний декор із знайдених на вулиці предметів)»¹⁰ [3, 128–129].

Завдяки такому революційному погляду на наріжні положення сучасного концептуального мистецтва виникає особливо сприятлива атмосфера кристалізації художнього мислення у вигляді знакових творчих дослідів митців. Їхні спільні художні акції створювалися за таким принципом: Дж. Кейдж окремо створює музику, М. Каннінгем окремо створює хореографію, а Р. Раушенберг окремо створює сценографію; і вже під час публічного виконання ці автономно створені мистецькі елементи вперше поєднуються у єдиний художній феномен або на сцені, або у залі музею витончених мистецтв чи сучасного мистецтва, або на відкритому майданчику тощо. Цей концептуальний метод обумовлений ідеєю рівноправності та рівноцінності різних видів мистецтва: щоб хореографічна постановка не тяжіла над музичним мистецтвом та сценографічним оформленням, щоб музична сфера не домінувала над сценографічною ідеєю та хореографічними практиками, щоб сценографічна композиція не витісняла музичні та хореографічні елементи-пазли – повна та цілісна «картина» художнього твору вибудовується виключно у голові глядача та/або слухача.

Можна виділити такі постановки, у яких було реалізовано естетичні ідеї тандему «Кейдж–Каннінгем»: *The Seasons* (1947), *Suite for Five* (1956–1958), *Variations V* (1965), *Second Hand* (1970), *Roaratorio, an Irish circus on Finnegans Wake* (1979), *Views on Stage* (2004).

Наукова новизна. У статті проаналізовано трансформацію північноамериканської хореографічної традиції модерн у спільних творчих проєктах Джона Кейджа та Мерса Каннінгема. Виявлено та проаналізовано суттєве значення успадкованих естетичних ідей хореографічної школи М. Грем у творчих пошуках та експериментах М. Каннінгема. На прикладі експериментальних творчих проєктів Дж. Кейджа та М. Каннінгема з'ясовано

основні ознаки взаємодії музично-хореографічних структур у галузі синтетичних художніх практик. Визначено спільні та відмінні риси естетики модерн та музично-хореографічної алеаторики у контексті художнього втілення «філософії випадкового». Досліджено визначальний вплив концепту «випадковість» у дзен-буддистській традиції східної філософії на формування естетичних уявлень Дж. Кейджа, що реалізувалися у рамках спільної музично-хореографічної творчості тандему «Кейдж – Каннінгем». Проаналізовано схожі риси у способі роботи митців з музично-хореографічним матеріалом у процесі створення спільних художніх творів.

Висновки. Визначено деякі особливості творчої комунікації Дж. Кейджа та М. Каннінгема при спільній розробці та реалізації експериментальних естетичних концепцій. У контексті активного творчого діалогу з традицією північноамериканської хореографії модерн було виявлено спадковість естетичних ідей, яка стала основою формування мистецьких принципів тандему «Кейдж – Каннінгем». Було проаналізовано значення алеаторичного методу як формотворчого принципу музично-хореографічного цілого у спільних художніх акціях вищезгаданого тандему. Визначено вплив «філософії випадкового» на формування унікальних творчих методів тандему, які йшли врозріз із естетичними поглядами хореографії модерн. Неможливо переоцінити безмежну значимість новаторської та експериментальної діяльності тандему «Кейдж – Каннінгем» для сучасного мистецтва. Унікальним та неповторним результатом напруженої творчої взаємодії таких полярно-організованих особистостей стає той художній феномен, який актуалізує дослідницькі інтенції та рефлексії. Художнім опозитом строго-регламентованої концепції сюжетного балету М. Грем та неблаганно-детермінованій системі додекафонної техніки А. Шенберга були експериментальні алеаторичні практики Дж. Кейджа та М. Каннінгема у синтетичній парадигмі музичного та хореографічного мистецтва. А в ширшому культурологічному сенсі це можна вважати унікальним симбіозом між раціональним Заходом та інтуїтивістським Сходом.

Примітки

¹ Ексклюзивна особливість цієї збірки для культурологічної аналітики полягає у численних розшифрованих інтерв'ю Дж. Кейджа, М. Каннінгема та художника Джаспера Джонса під

час їхньої роботи над спільними проєктами у художній галереї *Anthony d'Offay* у 1989 р.

² «Зростаюча інтенсифікація виробництва і циркуляції образів протягом останніх півтора століть спровокувала на порозі ХХІ століття як тривогу та дискомфорт, що вказує на небезпечність образів (зачарування ними чи втоми від них), так і відкрила нові емансипативні горизонти» [1]. Тому проблематика виникнення нових синтетичних форм у мистецтві знаходиться на вістрі культурологічних, мистецтвознавчих, філософсько-естетичних рефлексій. Очевидно, що сучасне мистецтво в принципі тяжіє до такого типу експериментів, враховуючи сучасну видовищність (звук, відео, візуальність, пластика), нові технічні засоби для цього (віртуальність), нові синтетичні жанри (перформанс, відеоарт, сучасні форми концертів тощо).

³ Північноамериканська хореографічна традиція танцю модерн та естетичні принципи школи класичного балету відіграли суттєву роль у професійному вихованні та художньому становленні митця. М. Каннінгем був учнем видатного хореографічного діяча США першої половини ХХ ст. Марти Грем /*Martha Graham* / (1894 – 1991).

⁴ Переклад наш. – Г. С.

⁵ «Грехем вважала танець одним із засобів самоусвідомлення, здатним виявити підсвідомі, найпотаємніші емоції. У самій архітектоніці танцю вона виявляла мотиви поведінки людини. Проте жест танцівниці не був реалістичним відображенням душевного стану – рухи метафоричні та гіперболізовані. У своїх пошуках хореографа і педагога Грехем постійно розробляла нові просторові й динамічні можливості жесту» [8, 133].

⁶ До цього опозиційно-орієнтованого стосовно академічної школи хореографії комплексу виразних засобів пластичного втілення художнього задуму входили такі нетипові рухові елементи, які «переписували» фізичні закони людської координації.

⁷ Дж. Кейдж навчався у нього протягом 1933 р.

⁸ Дж. Кейдж займався з ним приватно протягом двох років – з 1934 р. по 1936 р.

⁹ Дослідники зазначали, що «спільним «дітищем» М. Каннінгема і Д. Кейджа стала «хореографічна алеаторика», завдяки чому фактор випадковості ліг в основу побудови композиції. Згідно зі спогадами хореографа, при розробці даного композиційного принципу він відштовхувався від спільності тимчасової організації музики і танцю: «Музика і танець розгортаються в одному і тому ж часовому проміжку, але вони не зобов'язані його однаково структурувати. Спочатку ми багато жорсткіше ставилися до структури. П'єси були коротше, ритмічна структура – чіткіше. Поступово ми прийшли до того, що майже нічого не потрібно було говорити: це був скоріше процес, ніж фіксований об'єкт» [2, 44]. Вищезгадані творчі та естетичні принципи «безсюжетної» постановки йшли врозріз із хореографічною традицією школи

М. Грем, для якої танець формувався у сюжетній сфері, що для М. Каннінгема було неприйнятно.

¹⁰ Переклад наш. – Г. С.

Література

1. Брюховецька О. Візуальний поворот у культурі і культурології. Розділ з колективної монографії «Культурологія: Могиллянська школа» під ред. М. Собуцького, Д. Короля, Ю. Джулая. Київ: ФОП Філюк О., 2018. 298 с. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/49d6c4ab-f8a8-4e0d-8c41-c612050c890e/content> (дата звернення: 15.07.2023).

2. Говорун В. Втілення хореографічного образу засобами контемпорарі. Кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеню магістра: СДПУ імені А. С. Макаренка. Суми, 2020. 64 с. URL: <https://repository.sspu.edu.ua/bitstream/123456789/9792/4/Магістерська Говорун В.В.pdf> (дата звернення: 21.07.2023).

3. Григоренко Е. Джон Кейдж. Творчество. Київ, «Музична Україна», 2012. 226 с.

4. Кундіс Р. Ю., Кіптілова Н. В., Байдіна А. О. Естетика та ідеологія вільного танцю. Філософія руху тіла. Науковий журнал «Молодий вчений» № 10 (62) жовтень 2018 р. 406 с. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2018/10/40.pdf> (дата звернення: 15.07.2023).

5. Мова Л. Розвиток музичних форм у хореографічному мистецтві другої половини ХХ століття. Науковий журнал ПНУ імені Василя Стефаника «Освітній простір України» № 14 2018 р. 244 с. URL: <https://journals.pnu.edu.ua/index.php/esu/article/view/2687/3104> (дата звернення: 18.07.2023).

6. Павлишин С. Американська музика. Львів: БаК, 2007. 316 с.

7. Сучасний танець. Основи теорії і практики: навч. посіб. / О. О. Бігус, О. О. Маншилін, Д. О. Кондратюк, Л. В. Мова, А. В. Журавльова, І. І. Герц, Н. П. Донченко, Н. П. Батєєва. – Київ: Видавництво Ліра-К, 2016. 264 с. URL: <https://kmaesm.edu.ua/wp-content/uploads/bigus-o.o.-manshylin-o.o.-kondratyuk-d.o.-suchasnyj-tanecz.pdf> (дата звернення: 28.07.2023).

8. Шариков Д. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Історія та художня практика хореографічної культури. Монографія, частина II. Київ, 2013. 204 с. URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/4244/> (дата звернення: 21.07.2023).

9. Шариков Д. Сучасна хореографія як феномен художньої культури ХХ століття. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства: спец. 26.00.01. Київ, 2008. 23 с. URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/5970/> (дата звернення: 28.07.2023).

10. Dancers on a Plane: John Cage, Merce Cunningham, Jasper Johns. Anthony d'Offay Gallery, First Edition, 1989. – 166 p.

References

1. Briukhovetska, O. (2018). Visual turn in culture and cultural studies. Chapter from the collective monograph “Cultural Studies: Mohyla School” edited by M. Sobutskyi, D. Korolya, Yu. Julai. Kyiv, Retrieved from: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/49d6c4ab-f8a8-4e0d-8c41-c612050c890e/content> [in Ukrainian].

2. Hovorun, V. (2020). The embodiment of a choreographic image by contemporary means. Qualifying work for obtaining a master's degree: A. S. Makarenko SDPU. Sumy, URL: <https://repository.sspu.edu.ua/bitstream/123456789/9792/4/Maгiстерська Говорун В.В.pdf> [in Ukrainian].

3. Hryhorenko, E. (2012). John Cage. Creativity. Kyiv, “Musical Ukraine” [in Russian].

4. Kundis, R. Yu., Kiptilova, N. V., Baydina, A. O. (2018). Aesthetics and ideology of free dance. Philosophy of body movement. Young Scientist, 10 (62). Retrieved from: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2018/10/40.pdf> [in Ukrainian].

5. Mova, L. (2018). Development of musical forms in the choreographic art of the second half of the 20th century. Scientific journal of Vasyl Stefanyk PNU “Educational Space of Ukraine”, 14. Retrieved from: <https://journals.pnu.edu.ua/index.php/esu/article/view/2687/3104> [in Ukrainian].

6. Pavlyshyn, S. (2007). American music. Lviv [in Ukrainian].

7. Modern dance. Basics of theory and practice: teaching. manual. (2016). / Bigus, O. O., Manshilin, O. O., Kondratyuk, D. O., Mova, L. V., Zhuravlyova, A. V., Hertz, I. I., Donchenko, N. P., Bateeva, N. P. Kyiv, Retrieved from: <https://kmaesm.edu.ua/wp-content/uploads/bigus-o.o.-manshylin-o.o.-kondratyuk-d.o.-suchasnyj-tanecz.pdf> [in Ukrainian].

8. Sharykov, D. (2013). The art science of choreology as a phenomenon of artistic culture. History and artistic practice of choreographic culture. Monograph, part II. Kyiv, Retrieved from: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/4244/> [in Ukrainian].

9. Sharykov, D. (2008). Modern choreography as a phenomenon of artistic culture of the 20th century. Abstract of the dissertation for obtaining the scientific degree of candidate of art history: spec. 26.00.01. Kyiv, Retrieved from: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/5970/> [in Ukrainian].

10. Dancers on a Plane: John Cage, Merce Cunningham, Jasper Johns. (1989). Anthony d'Offay Gallery, First Edition [in English].

Стаття надійшла до редакції 29.09.2023
Отримано після доопрацювання 01.11.2023
Прийнято до друку 08.11.2023