УДК 793.3
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/61-1-14

Ярослава ГРИЦЕНКО,
orcid.org/0000-0002-2986-8220
аспірант кафедри режисури та хореографії
Львівського національного університету імені Івана Франка
(Львів, Україна) yaroslava.hrytsenko@lnu.edu.ua

СЕМІОТИЧНІ ТА ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНІ АСПЕКТИ ТІЛЕСНОСТІ В СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

У статті здійснено спробу дослідити хореографічне мистецтво в системі семіотичних та художньо-образних аспектів тілесності в сучасній хореографії. Сучасне мистецтво формує свої ідеали в образний світ, які в свою чергу стають символами вираження і передачі інформації. У мистецтві хореографії інструментом вираження стає т. зв. «тілесний знак» який перебуває у русі. Тому сучасний танець розглядається як складний і багатогранний феномен, що у свою чергу дає можливість дослідження різностороннього сприйняття розвитку сучасної хореографії. Танець як культурне явище є своєрідним текстом, що відбиває тип і особливості культури в певну культурно-історичну епоху за допомогою особливої пластичної мови.

У статті проведена паралель між словесним та руховим вираженням досвіду. Роблячи переніс у просторово-пластичну площину танцю, можемо сказати, що слово замінюється рухом, сенситивна система сприйняття змінюється на кінестетичну. Подальші розгляди матеріалу будуть відбуватися саме з точки зору «тілесного знаку», його семіотичності та репрезентації.

Взаємодія танців з візуальними мистецтвами XX–XXI століття включає виконавський компонент, а тілесність розглядається як особливий тип «цілісності людини», та розуміється як «неусвідомлений горизонт» людського досвіду.

У дослідженні семіотичних та художньо-образних аспектів тілесності в сучасному хореографічному мистецтві важливим аспектом є розуміння специфіки знаково-символьної мови танцю. Ця мова є формою узагальненого відображення дійсності, що представляє собою танцювальну культуру. Під мовою або лексикою танцю розуміється система поз і рухів, сформована за певними законами. Опираючись на специфіку вираження через мистецтво, особливості пошуку та творчі властивості трансформовано переведення тілесного досвіду у семіотичність та відповідно кінцевий результат – художньо-образний аспект.

Ключові слова: *мистецтво, хореографія, художній-образ, тілесні практики. символіко-семіотичні аспекти.*

Yaroslava HRYTSENKO,
orcid.org/0000-0002-2986-8220
Postgraduate at the Department of Directing and Choreography
Ivan Franko Lviv National University
(Lviv, Ukraine) yaroslava.hrytsenko@lnu.edu.ua

SEMIOTIC AND ARTISTIC-FIGURATIVE ASPECTS OF CORPOREALITY IN MODERN CHOREOGRAPHY

The article attempts to investigate choreographic art in the system of semiotic and artistic-figurative aspects of corporeality in modern choreography. Modern art forms its ideals into a figurative world, which in turn become symbols of expression and information transmission. In the art of choreography, the tool of expression becomes the so-called «bodily sign» that is in motion. Therefore, modern dance is considered as a complex and multifaceted phenomenon, which in turn provides an opportunity to study the multifaceted perception of the development of modern choreography. Dance as a cultural phenomenon is a kind of text that reflects the type and features of culture in a certain cultural and historical era with the help of a special plastic language.

The article draws a parallel between verbal and motor expression of experience. Making a transfer to the spatial-plastic plane of dance, we can say that the word is replaced by movement, the sensitive system of perception changes to a kinesthetic one. Further consideration of the material will take place precisely from the point of view of the «bodily sign», its semiotics and representation.

The interaction of dances with the visual arts of the 20th – 21st centuries includes a performance component, and physicality is considered as a special type of «human integrity» and is understood as the «unconscious horizon» of human experience.

In the study of semiotic and figurative aspects of corporeality in modern choreographic art, an important aspect is the understanding of the specifics of the symbolic language of dance. This language is a form of generalized reflection of reality, which represents dance culture. The language or vocabulary of dance means a system of poses and movements

formed according to certain laws. Relying on the specifics of expression through art, search features and creative properties, the translation of bodily experience into semiotics is transformed and, accordingly, the final result is an artistic and figurative aspect.

Key words: *art, choreography, artistic image, bodily practices. symbolic and semiotic aspects.*

Постановка проблеми. Малодослідженою є проблематика семіотичних та художньо-образних аспектів тілесності в хореографічному мистецтві. Зокрема впливу на сучасне мистецтво танцю світових стилів та напрямків, особистої творчої манери і техніки виконання визначних вітчизняних та зарубіжних хореографів, їхньої стилістики і творчого досвіду. Актуальність дослідження зумовлена узагальненням теоретичних матеріалів у вітчизняній та зарубіжній літературі стосовно проблематики семіотичних та художньо-образних аспектів тілесності в хореографічному мистецтві.

Аналіз досліджень. Проблематика семіотичних та художньо-образних аспектів тілесності в хореографічному мистецтві недостатньо висвітлена в мистецтвознавчих дослідженнях. Певну інформацію стосовно даної тематики знаходимо у працях українських хореографів і вчених Д. Бернадської (Бернадська, 2005), М. Шкарабан (Шкарабан, 2006), Н. Чілікіної (Чілкіна, 2014), О. Шабаліної (Шабаліна, 2015), Д. Загайської (Загайська, 2016) та ін., а також іноземних хореографів та дослідників Ф. Дельсарта (Дельсарт, 1998), Н. Бланаріу (Blanariu, 2013), К. Беннетт (Bennett, 2008), Р. Голдберг (Goldberg, 2011), Е. Гуссерл (Husserl, 2002), Р. Лабана (Laban, 1975), Дж. Лонгстафф (Longstaff, 2018), М. Мерло-Понті (Merleau-Ponty, 1962), Я. Парвіайнен (Parviainen, 2002). Нашу увагу привертають праці, у яких розглядається процес взаємодії хореографічного мистецтва з іншими видами мистецтвами О. Плахотнюка (Плахотнюк, 2017) та А. Дем'янчука й Р. Кундис (Дем'янчук & Кундис, 2022) та ін.

Мета статті – дослідження зв'язку семіотичного та художньо-образного аспектів тілесності в хореографічному мистецтві.

Виклад основного матеріалу. Сучасне мистецтво формує свої ідеали в образний світ, які в свою чергу стають символами вираження і передачі інформації. У мистецтві хореографії інструментом вираження стає т. зв. «тілесний знак» який перебуває у русі. Тому сучасний танець розглядається як складний і багатогранний феномен, що у свою чергу дає можливість дослідження різностороннього сприйняття розвитку сучасної хореографії. У сучасному мистецтві відбувається синтез, інтеграція досвіду і знаходження нових форм вираження при взаємодії з раніше винайденими способами. Рух, простір та час – це ті елементи, які дають танцю життя, і саме в танці вони сприймаються як єдине ціле. Танець здатен викликати кінестетичне чуття та повне відчуття як свободи, так і обмеженості, може викликати в уяві певний час – минуле або майбутнє, й певне місце – реальне або вигадане. Оскільки основною формою вираження хореографічної думки є дія, яка виражається в русі, то надзвичайно важливим є її вираження на сцені мовою тіла. Існує досить багато способів пізнання тілесності у танці, а також дослідження пластичного руху та його впливу на сприйняття глядачами. Це дослідження базується на аспектах філософського та соціально-культурологічного дискурсів.

Мова є спосіб передачі інформації та комунікативним методом у суспільстві. Усвідомлюючи мову, як знакову систему, коли одиниця вираження має закладений зміст, складає традиційну модель комунікації (за Гарольда Д. Лассвелла) у вигляді шести факторів, кожному з яких відповідає особлива функція мови: адресант, контекст, повідомлення, контакт, код, адресат. Деякі науковці говорять про неточність даної системи, оскільки є розбіжності у сприйнятті між вкладеними контекстом хореографа змістом виконавця та кодом (змістом) глядача. Тому комунікація може порушуватись.

Аналізуючи представлення слів у словесній мові, ми бачимо, що слова відносяться до своїх значень за довільним правилом: рішенням, згідно з яким кожне слово представляє певне значення. Це вказує на символічний характер подання у словесних мовах. Інша можливість, репрезентація через подібність, знакова форма, вже давно обговорюється як основна структура репрезентації мистецтв, запропонована на основі сприйняття якостей у художніх творах. Але в танці, хоча іноді існує співвідношення ідентичності між одним рухом і тим, що він представляє, якщо ми вважаємо це основою хореографічного подання, танець може лише представляти інші рухи, і це не так. Навіть якщо можуть бути можливі візуальні асоціації, це не є основною суттю танцювального показу.

У танці показовим є тіло, і всі його можливості (…) На тлі багатьох дискусій про швидкоплинність танцю та його високий рівень абстракції, тіло залишається такою ж конкретністю, як місце та засоби виступу. Сцена, танець, тіло – репрезентативні. Але, Карен Беннет у праці «Мова танцю» /«The Language of Dance» констатує:

«танець, як і більшість інших видів мистецтва, не є внутрішньо репрезентативним, як культурне явище воно представляє собою своєрідний стиль, що відображає культуру народу, в якому людське тіло "підноситься до величі знаку"» (Bennett, 2008). Поки репрезентант (танцівник) не вклав в рух або позу настрій, сенс, почуття, текст не буде нічого значити. Всі подальші дії знаходяться в кінестетичній знаковій системі.

Тілесні практики відіграють важливу роль у формуванні танцівника. Виступають інструментом розвитку фізичних можливостей, пошуку та розширення лексичної бази, відкриття власного тілесного досвіду, утворення нових навиків, що, в свою чергу, допомагає сприймати своє тіло на різних рівнях і передавати/доносити свої ідеї, почуття через рух в соціум. Робота з тілесністю через практики є також надзвичайно важливим у формуванні естетичного світогляду танцівника і допомогою при використанні тілесного досвіду в практичній роботі. Марта Грем загострювала свою роботу на висловленні емоцій, станів, через образи, лінії периферії, положень корпусу та ін. Тобто спрямована на пошук саме тілесної передачі інформації.

Запропоноване дослідження повинно починатися з самих витоків семіотики, і категорії Пірса, щоб привести до форм представлення в танцювальному знаку (коли обговорюється його основа), а також структури представлення, репрезентації, яка спрямовувала б на вивчення досвіду розуміння цих знаків, як і до того, що їх породжує (їх об'єктів), так і до розуміння, яке вони створюють (їх інтерпретаторів – на багатьох рівнях).

Було висунуто ряд теорій щодо того, як танець представляє елементи зовнішнього світу. Найдавніші аналізи припускали, що означуваний потенціал набув завдяки тому, як люди фізично співвідносяться між собою та своїм оточенням у повсякденному житті, тим самим ставлячи щось суттєво «природне» та універсальне щодо кінестетичного коду. Натомість, новітні коментатори наголошують на важливості культури у визначенні «не лише семіотичного значення певних рухів, а й способу, яким чином ці рухи конвенціоналізовані в жанри», – зазначає Карен Беннет і продовжує що «метою її праці було вивчити семіотичний код, який є західною танцювальною традицією, щоб спробувати виділити деякі "знаки", які можуть мобілізувати хореографів та виконавців з метою інтерсеміотичного перекладу» (Bennett, 2008).

Також розуміння, що тіло – засіб самовираження, на сцені розширює можливості танцівника. Вони виступають не тільки як основною формою невербального передання інформації, а й пізнання себе і світу, взаємозв'язком між ними. Користуючись досвідом тілесних практик хореографи знаходять способи передачі тексту мовою тіла. А знання практик розширює не тільки можливості розуміння власного тіла, кодових систем тілесності, але й допомагає зрозуміти оточуючу дійсність та пізнати світ, розкрити в собі те чи інше відношення до оточуючого світу через різні аспекти.

Система виразності Франсуа Дельсарта – це перша спроба в історії культури науково обґрунтувати закони сценічної виразності, створити гармонійний механізм взаємозв'язків тіла-емоції-думки <...> (Шкарабан, 2006). Ця система ґрунтується на аналізі фізичних, емоційних і духовних виявів людини. «... Суть цієї системи полягає у формулюванні законів, які визначають і керують єством людини. Закони відповідності та триєдності, а також інших, похідних, законів руху, пояснюють усі зовнішні та внутрішні прояви людини, створюючи у такий спосіб «алфавіт значень» будь-якого руху або пози. Жест це інструмент еліптичної, голос афективної, а слово філософської мов людини. За Дельсартом, жест найголовніший засіб виразності, потім іде голос й насамкінець слово. Дельсарт одним з перших в європейській культурі говорить про семіотику тіла. Він пропонує шукати значення кожної щонайменшої дії або реакції, підкреслюючи важливість кожного елементу тріади динаміка-статика-семіотика, в якій остання дає пояснення будь-якого руху та будь-якої пози. З одного боку, семіотика допомагає зрозуміти наміри, внутрішні переживання людини, а з іншого в руках лицедія допомагає передати щонайменші нюанси таких самих внутрішніх намірів і переживань. Оригінальність системи Франсуа Дельсарта полягає в тому, що він застосував принципи розмаїтих філософських, релігійних та естетичних учень у сфері фізіології людини...» (Шкарабан, 2006).

«Система Дельсарта обумовлювала розподіл на концентричні, ексцентричні та нейтральні рухи у різних комбінаціях. <...> поняття "краси" у Дельсарта замінюється на поняття виразності» (Дельсарт, 1998). Така підміна є характерною для аналізу танцю XX ст., який має справу переважно зі знаковими, а не образними системами. Потрійний розподіл тіла на зони диференціює стару опозицію верху та низу, наступна математична формалізація в Дельсарта допускає тільки постійне потроєння, оскільки він розподіляє тіло на три області: інтелектуальну (голова); вітальну (від лат. слова *vita* – життя) – торс, де зосереджені воля, бажання, любов) та агресивну, що вира-

жається енергією вчинку через кінцівки (Чілікіна, 2014: 115).

Тому, досліджуючи перцепції тілесних практик в сучасній хореографії робимо спроби зрозуміти їх головні аспекти через семіотику (від грец. *σημεῖον* – знак, ознака) науку, яка досліджує способи передачі інформації, властивості знаків та знакових систем в культурі та мистецтві. А також через естетику (від *aisthēta* – відчутні речі), науку про прекрасне та навіть онтологію (лат. *ontologia* – суще, те, що існує) – вчення про буття. З огляду на це, термін «тілесність» в наукових дослідженнях розглядається з різних підходів – феноменологічного, гносеологічного, аксіологічного, онтологічного, культурно-історичного, психологічного (Merleau-Ponty, 1962; Husserl, 2002).

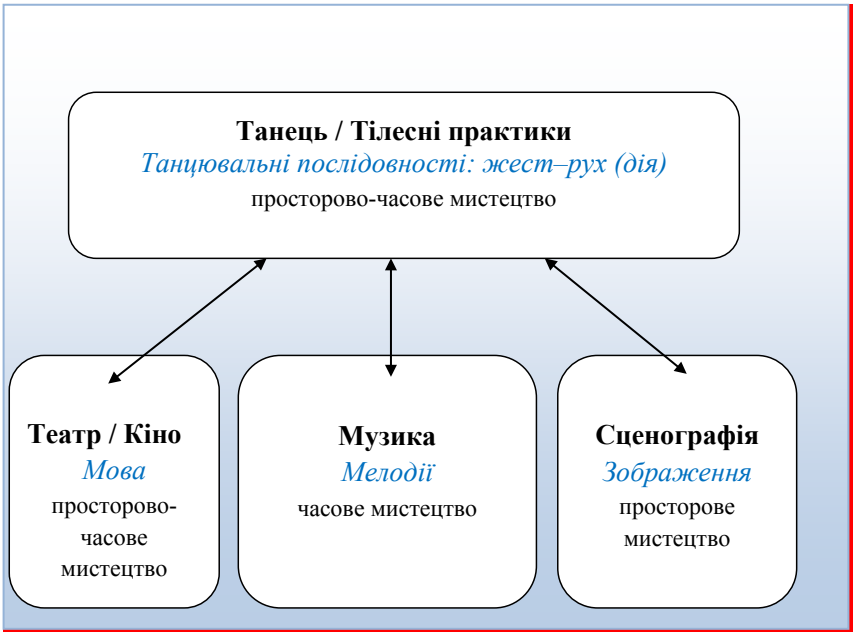
Нині сучасний танець активно вбираючи в себе досвід тілесних практик стає своєрідним, «автентичним», що в свою чергу змінює сприйняття його як феномену і способу передачі станів і відношень людини до світу та відкриває нові сторони аналізу і сприйняття дійсності. Важливо зазначити, що семіотичні та художньо-образні аспекти практик хореографічного мистецтва проявляються більш виразно у взаємодії з іншими видами та жанрами часових та просторових (зокрема, сценічно-театральних) мистецтв (Дем'янчук & Кундис, 2022).

Сучасний театр, танець, живопис, кіно тісно пов'язані із творенням нового сценічного простору (Плахотнюк, 2017: 115). Тому створюючи нову форму як новий спосіб самовираження, людина намагається «ввести гармонію в хаос, створити новий світ, нехай і всередині власного "Я"…» (Бернадська, 2005: 6).

Танець як культурне явище є своєрідним текстом, що відбиває тип і особливості культури в певну культурно-історичну епоху за допомогою особливої пластичної мови. <…> Танець – це знакова система, здатна об'єктивувати культурні змісти певної епохи, завдяки якій культура знаходить свої форми, стає реальністю (Шабаліна, 2015: 166). Але, своєю глибиною сягає пласт давнього людського досвіду, який закладений в колективному несвідомому. Хоча на початках не зчитується так легко глядачами. У перформативних дослідженнях задіяні різного роду тілесні практики, що в свою чергу підіймають те колективне несвідоме і транслюють глядачу. Даний знак розчинається/спотворюється в момент «обміну», тобто при передачі глядачу. Саме перформативний пошук дає поштовх до створення «інтервенцій» нових способів опису та передачі на зовні в соціо-культурному рівні. Він апелює не до відомого, а скоріше до міфологічної свідомості, який присутній в сучасній людині (Goldberg, 2011). Насправді експресивні, ритуальні чи естетичні виміри часто мали перевагу над референтними протягом своєї різнобарвної історії, і в сучасному

Таблиця 1

Схема взаємодії танцю / тілесних практик: жест–рух (дія) з просторово-часовими, часовими та просторовими видами мистецтв[1]



[1] Схема укладена згідно дослідження Дем'янчук & Кундис (2022).

танці репрезентативний елемент іноді навмисно применшується як реакція проти романтичної балетної традиції.

У теорії символу важливим є співвідношення візуального знаку та змісту, який він несе. У праці Н. Бланаріу «До структури семіотики танцю» / «Towards a Framework of a Semiotics of Dance» подано основу, засновану на думках де Соссюра, Пірса та Барта. Зокрема, концепція семіозису Фердинанда де Сосюра, визначена як культурна система умовностей. У танці це відбувається, коли хореографічні знаки закодовані, наприклад, у ритуалі чи релігійних виразах руху, проте, концепція Чарльза Сандерса Пірса про роль «інтелектуальної свідомості» має вирішальне значення (Blanariu, 2013).

Через те, що танець виконується танцівником у часі та просторі важливим є розуміння руху тіла танцівника. Нині в дослідженні танцю та аналізу запису рухів танцівника використовують систему, яку винайшов Рудольф Лабан. Відомий хореограф розвинув свої ідеї нотації руху в 20-х роках XX століття. Нині існує термін «Labanotation» (Лабанотація) який використовується в США та Великобританії, тоді як «kinetography Laban» (кінетографія Лабана) зазвичай використовується у Німеччині та інших країнах Європи. Лабанотація використовує абстрактні символи для визначення: напрямок і рівень руху; частина тіла, яка виконує рух; тривалість руху; динамічність руху (Laban, 1975). Кілька методів нотації рухів були опубліковані Р. Лабаном у книзі «Хореографія» («Choreographie: Erstes Heft») 1926 року. Їх називають векторними знаками, оскільки вони представляють рух як орієнтації (нахили) ліній у просторі. Принципи нотації танцю Лабана, зокрема, простих функціональних рухів тіла та діагональних нахилів подає Джеффрі Скотт Лонгстафф / Jeffrey Scott Longstaff (Longstaff, 2018).

Хамфріс і Лабан зосередили свої семіотичні теорії майже виключно на *русі в просторі та часі*. Однак на практиці кінестетичний код – не єдиний спосіб породження значення в танці. Подальші виміри додаються у виконанні іншими семіотичними системами, які взаємодіють із самим танцем, підкреслюючи первинні значення, підриваючи їх або коментуючи їх.

У дослідженні семіотичних та художньо-образних аспектів тілесності в сучасному хореографічному мистецтві важливим є аспект розуміння специфіки знаково-символьної мови танцю. Ця мова є формою узагальненого відображення дійсності, що представляє собою танцювальну культуру. Під мовою або лексикою танцю розуміється система поз і рухів, сформована за певними законами. Тут основна змістовна одиниця танцювальної семіотики («слово» танцювальної мови) – це па (від франц. *pas* – «крок»; танцювальний крок). Па виступає як пластичний мотив танцю, де в поєднанні танцювальних кроків проявляється емоційний стан людини; також воно визначає собою смисловий мотив танцю, тому терміном «па» часто називають і танець в цілому (па-де-де, па-де-труа).

Танцівник опановує нове знання тіла в процесі навчання танцю використовуючи свої попередні навики та знання руху і виробляючи нове тілесне знання рухів, зазвичай засобами імпровізації поступово. В процесі танцю вони не можуть оволодіти знанням і навиками тіла, що рухається, безпосередньо. Інакше кажучи, тілесне знання танцівника – шлях, що розвивається та формується протягом усієї кар'єри. Новий навик, вивчений вчора, «осідає» в тілі танцівника, стаючи таким, що живе. Це «осадження» навиків, знання та досліди в тілі, можуть бути розцінені як особистий вибір певного стиля руху та долучення тіла до його словника (Parviainen, 2002; Чілікіна, 2014: 64).

Символ, як спосіб освоєння світу, відігравав важливу роль на всіх етапах розвитку людського суспільства. Процес формування візуального символу проходить низку трансформацій і трактується через поняття образу, метафори, алегорії, знаку (Загайська, 2016: 29–30).

Враховуючи особливість мистецтва і метафоричність передання досвід трансформується в художньо-образний аспект, де важливий, як зазначалось раніше, є не сам результат, а процес. Оскільки творча активність проявляється саме на основі глибинних і всебічних пізнань об'єкту, що веде до максимальної суб'єктивності. Художньо-образний аспект є найвищим рівнем діяльності. В якому поєднується інтелектуальна складова та творча діяльність.

Висновки. При дослідженні проблематики семіотичних та художньо-образних аспектів тілесності в сучасному хореографічному мистецтві використовувалися дослідження українських та зарубіжних вчених. Зокрема, тілесність розглядається як особливий тип «цілісності людини». При цьому тілесність розуміється як підсвідомий горизонт людського досвіду.

Як об'єкт тіло існує для танцівника у ролі елемента досвіду, диференціюючи перцептивну сферу конкретними способами, що належать до його буття, як речі серед інших елементів середовища. Як знак виконавець існує не лише задля себе в межах досвіду і середовища, а й для глядача, поза

самим собою. І цей код може бути реальним або не існувати у фізичному сенсі. У такому випадку ідея, яку він породжує, як знак, стає центром існування мережі відносин фізичними (споглядання) та ментальними/трансцендентними (трактування).

Першою спробою в історії культури науково обґрунтувати закони сценічної виразності, створити гармонійний механізм взаємозв'язків тіла-емоції-думки викладений в системі виразності Франсуа Дельсарта. Додатковим навантаженням на контекст та код є емоції, стани, лінії тіла, положення корпусу, час, простір та безпосередньо сам рух. Тілесні практики є рушійними в процесі досліджень. Саме семіотичність, естетика та дискурси в яких існує рух створюють взаємозв'язок з художньо-образними аспектами тілесності у сучасному хореографічному мистецтві. Термін «тілесність» розглядається з феноменологічного, гносеологічного, аксіологічного, онтологічного, культурно-історичного та психологічного підходів.

У дослідженні семіотичних та художньо-образних аспектів тілесності в сучасному хореографічному мистецтві важливим аспектом є розуміння специфіки знаково-символьної мови танцю. Ця мова є унікальною формою відображення дійсності у мистецтві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бернадська Д. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії : автореф. дис… канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.01. Київ, 2005. 20 с.
2. Дельсарт Ф. Система виразності людини / [пер. з фр.]. Київ, 1998. 28 с.
3. Дем'янчук А., Кундис Р. Хореографія в системі синтезу мистецтв: поняття універсального мистецького твору. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: «Гельветика», 2022. Вип. 54. Том 1. С. 88–94. Upl: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/54_2022/part_1/12.pdf
4. Загайська Д. Філософсько-естетичне розуміння символу в європейській культурі класичного періоду. *Вісник ЛНАМ.* 2016. Вип. 29. С. 29–30. Upl: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/29/5.pdf
5. Плахотнюк О. Синтез мистецтва джаз-танцю і живопису: спорідненість, взаємовплив. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів: ЛНАМ, 2017. Вип. 32. С. 115–120. Upl: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/32/Plahotniuk_115-120.pdf
6. Чілікіна Н. Тілесні практики в сучасній хореографічній культурі: дис. ... канд. мистецтвозн.: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Харків, 2014. 20 с.
7. Шабаліна О. Танцювальна терапія як ланка між культурою та психологією людини. *Розвиток художньо-естетичного світогляду майбутніх вчителів хореографії на основі інтегративного підходу: колективна монографія* / [за заг. ред. О. В. Мартиненко]. Бердянськ: Видавець Ткачук О. В., 2016. 256 с. С. 166–179.
8. Шкарабан М. Система виразності Франсуа Дельсарта в контексті світових сценічних мистецтв : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2006. 20 с.
9. Bennett, K. The Language of Dance. Lisbon, 2008. Upl: https://repositorio.ul.pt/handle/10451/5852
10. Blanariu, N. Towards a Framework of a Semiotics of Dance. 2013. URL: https://www.semanticscholar.org/paper/Towards-a-Framework-of-a-Semiotics-of-Dance-Blanariu/b8cbead1a6a97e05a012648cb5149771b169f8a1
11. Goldberg, R. Performance Art: From Futurism to the Present, 3rd Edn. London: Thames & Hudson, 2011. 256 s.
12. Husserl, E. Philosophy As A Rigorous Science. *New Yearbook for Phenomenology and Phenomenological Philosophy.* 2002. Vol. 2. Pp. 249–295. URL: https://ru.scribd.com/doc/10268771/Husserl-Philosophy-as-a-Rigorous-Science#
13. Laban, R. Laban's Principles of Dance and Movement Notation. *2nd edition edited and annotated by Roderyk Lange.* London: MacDonald and Evans, 1975. 61 s. (First published 1956).
14. Longstaff, J. Rudolf Laban's Dream: Re-envisioning and Re-scoring Ballet, Choreutics, and Simple Functional Movements with Vector Signs for Deflecting Diagonal Inclinations. *Journal of Movement Arts Literacy Archive (2013–2019).* 2018. Vol. 4: № 1, Article 2. URL: https://digitalcommons.lmu.edu/jmal/vol4/iss1/2/
15. Merleau-Ponty, M. Phenomenology of Perception. *Translated by Colin Smith.* London – New York, 1962. 544 s. URL: https://voidnetwork.gr/wp-content/uploads/2016/09/Phenomenology-of-Perception-by-Maurice-Merleau-Ponty.pdf
16. Parviainen, J. Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance. *Dance Research Journal* Vol. 34 (1). 2002. Pp. 11–23. URL: https://www.academia.edu/669939/Parviainen_J_2002_Bodily_Knowledge_Epistemological_Reflections_on_Dance_Dance_Research_Journal_34_1_11_23

REFERENCES

1. Bernadska, D. (2005). *Fenomen syntezu mystetstv v suchasnii ukrainskii stsenichnii khoreohrafii* [The phenomenon of synthesis of arts in modern Ukrainian stage choreography]: *avtoref. dys… kand. mystetstvozn: spets. 17.00.01.* Kyiv. 20 ps [in Ukrainian].
2. Delsart, F. (1998). *Systema vyraznosti liudyny* [The expressiveness system of a person] / [per. z fr.]. Kyiv. 28 s. [in Ukrainian].
3. Demianchuk, A. & Kundys R. (2022). *Khoreohrafiia v systemi syntezu mystetstv: poniattia universalnoho mystetskoho tvoru* [Choreography in the system of art synthesis: the concept of a universal work of art] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu*

imeni Ivana Franka / / [edited by M. Pantyuk, A. Dushniy, V. Ilnytskyi, I. Zymomria]. Drohobych: «Helvetyka». Vyp. 54. Tom 1. Pp. 88–95. [in Ukrainian]. Upl: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/54_2022/part_1/12.pdf

4. Zahaiska, D. (2016). *Filosofsko-estetychne rozuminnia symvolu v yevropeiskii kulturi klasychnoho periodu* [Philosophical and aesthetic understanding of the symbol in the European culture of the classical period]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv.* Vyp. 29. Pp. 29–30. Upl: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/29/5.pdf [in Ukrainian].

5. Plakhotniuk, O. (2017). *Syntez mystetstva dzhaz-tantsiu i zhyvopysu: sporidnenist, vzaiemovplyv* [Synthesis of the art of jazz dance and painting: kinship, mutual influence]. *Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv.* Vyp. 32, Pp. 115–120. Upl: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/32/Plahotniuk_115-120.pdf [in Ukrainian].

6. Chilikina, N. (2014). *Tilesni praktyky v suchasnii khoreohrafichnii kulturi* [Bodily practices in modern choreographic culture]: *avtoref. ... kand. mystetstvozn.: spets. 26.00.01 «Teoriia ta istoriia kultury».* Kharkiv, 2014. 20 s. [in Ukrainian].

7. Shabalina, O. (2015). *Tantsiuvalna terapiia yak lanka mizh kulturoiu ta psykholohiieiu liudyny* [Dance therapy as a link between culture and human psychology]. *Rozvytok khudozhno-estetychnoho svitohliadu maibutnikh vchyteliv khoreohrafii na osnovi intehratyvnoho pidkhodu: kolektyvna monohrafiia* / [za zah. red. O. V. Martynenko]. Berdiansk: Vydavets Tkachuk O.V. 256 s. Pp. 166–179. [in Ukrainian].

8. Shkaraban, M. (2006). *Systema vyraznosti Fransua Delsarta v konteksti svitovykh stsenichnykh mystetstv* [Francois Delsart's expressive system in the context of world performing arts]: *avtoref. dys... kand. мystetstvozn.:* 17.00.01. Kyiv, 2006. 20 s. [in Ukrainian].

9. Bennett, K. (2008). The Language of Dance. Lisbon. Upl: https://repositorio.ul.pt/handle/10451/5852

10. Blanariu, N. (2013). Towards a Framework of a Semiotics of Dance. URL: https://www.semanticscholar.org/paper/Towards-a-Framework-of-a-Semiotics-of-Dance-Blanariu/b8cbead1a6a97e05a012648cb5149771b169f8a1

11. Goldberg, R. (2011). Performance Art: From Futurism to the Present, 3rd Edn. London: Thames & Hudson. 256 s.

12. Husserl, E. (2002). Philosophy As A Rigorous Science. *New Yearbook for Phenomenology and Phenomenological Philosophy*. Vol. 2. Pp. 249–295. URL: https://ru.scribd.com/doc/10268771/Husserl-Philosophy-as-a-Rigorous-Science#

13. Laban, R. (1975). Laban's Principles of Dance and Movement Notation. *2nd edition edited and annotated by Roderyk Lange.* London: MacDonald and Evans. 61 s. (First published 1956).

14. Longstaff, J. (2018). Rudolf Laban's Dream: Re-envisioning and Re-scoring Ballet, Choreutics, and Simple Functional Movements with Vector Signs for Deflecting Diagonal Inclinations. *Journal of Movement Arts Literacy Archive (2013–2019)*. Vol. 4: № 1, Article 2. URL: https://digitalcommons.lmu.edu/jmal/vol4/iss1/2/

15. Merleau-Ponty, M. (1962). Phenomenology of Perception. *Translated by Colin Smith.* London – New York. 544 s. URL: https://voidnetwork.gr/wp-content/uploads/2016/09/Phenomenology-of-Perception-by-Maurice-Merleau-Ponty.pdf

16. Parviainen, J. (2002). Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance. *Dance Research Journal* Vol. 34 (1). Pp. 11–23. URL: https://www.academia.edu/669939/Parviainen_J_2002_Bodily_Knowledge_Epistemological_Reflections_on_Dance_Dance_Research_Journal_34_1_11_23