



УДК 793.3

**ХОРЕОЛОГІЯ ЯК НАУКА: КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ТА  
МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ АСПЕКТИ**

**Чепалов Олександр Іванович,**

<https://orcid.org/0000-0002-2033-357X>

доктор мистецтвознавства, професор,  
Харківська державна академія культури,

Харків, Україна

[chepalovst@gmail.com](mailto:chepalovst@gmail.com)

**Мета дослідження** – виявити понятійний апарат та основне коло проблем хореології як дисципліни, що розкриває сучасні уявлення про танець в широкому культурологічному контексті, розширює і уточнює танцювальний

словник, пов'язує специфіку рухів з філософією танцю, а також аналізує його стилістику і жанри, вже сформовані або такі, що розвиваються. **Методологія** базується на історичному, порівняльному, семіотичному та герменевтичному методах, які в комплексі забезпечують опанування нового підходу до танцю як явища культури. Сукупність підходів слугує базою для розв'язання конкретної дослідницької проблематики та ствердження власних наукових концепцій, на які спирається запропонована розвідка. Конкретнонаукова методологія у цьому випадку зажадала звернення до концепцій провідних учених у галузі хореології та суміжних дисциплін (зокрема семіотики), досягнення яких є загально визнаними у світовій науковій спільноті. **Наукова новизна** підтверджується одноосібними розробками теорії танцю на базі власних методів викладення хореології. Уперше у вітчизняному мистецтвознавстві та культурології схарактеризовано досвіди дансологів Центру Лабана, що може прислужити для подальших розробок вітчизняних теоретиків та практиків танцю. **Висновки.** Хореологія належить до наук, в яких предметом дослідження є текст (в даному випадку хореографічний), зміст (сенс) якого є адекватним його знаковій формі. Процес референції (перекладу конкретних знакових форм мовою танцю) здійснюється за допомогою рухів людського тіла і взаємодій останнього з іншими патернами (структурними елементами цього культурного зразка). Хореологія вивчає танець і як форму комунікації, і як окремий вид мистецтва (з огляду на його семіотичні та феноменологічні якості), проте насамперед висувається розгляд танцю як явища культури. Формування хореології як науки та окремої культурологічної і мистецтвознавчої дисципліни підтверджує, що у фокусі її уваги зараз знаходяться засоби виражальності танцю ХХ – початку ХХІ століття.

***Ключові слова:** хореологія; семіотика; теорії виникнення танцю; філософія танцю; когнітивність; танець; хореографія.*

## **ХОРЕОЛОГИЯ КАК НАУКА: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ И ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ**

**Чепалов Александр Иванович,**

<https://orcid.org/0000-0002-2033-357X>

доктор искусствоведения, профессор, Харьковская государственная академия культуры,  
Харьков, Украина  
[chepalovst@gmail.com](mailto:chepalovst@gmail.com)

**Цель исследования** – выявить понятийный аппарат и основной круг проблем хореологии как дисциплины, которая раскрывает современные представления о танце в широком культурологическом контексте, расширяет и уточняет танцевальный словарь, связывает специфику движений с философией танца, а также анализирует его стилистику и жанры, уже сформированные или развивающиеся. **Методология** базируется на историческом, сравнительном, семиотическом и герменевтическом методах, которые в комплексе обеспечивают освоение нового подхода к танцю как явлению культуры. Совокупность подходов



служит базой для решения конкретной исследовательской проблематики и утверждения собственных научных концепций, на которые опирается предложенная разведка. Конкретнонаучная методология в этом случае потребовала обращения к концепциям ведущих ученых в области хореологии и смежных дисциплин (в частности семиотики), достижения которых являются общепризнанными у мировой научной общественности. **Научная новизна** подтверждается единоличными разработками теории танца на базе собственных методов изложения хореологии. Впервые в отечественном искусствоведении и культурологии охарактеризован опыт дансологов Центра Лабана, что может служить для дальнейших разработок отечественных теоретиков и практиков танца. **Выводы.** Хореология принадлежит к наукам, в которых предметом исследования является текст (в данном случае хореографический), содержание (смысл) которого является адекватным его знаковой форме. Процесс референции (перевода конкретных знаковых форм языком танца) осуществляется с помощью движений человеческого тела и взаимодействий последнего с другими паттернами (структурными элементами этого культурного образца). Хореология изучает танец и как форму коммуникации, и как отдельный вид искусства (учитывая его семиотические и феноменологические качества), однако в первую очередь выдвигается рассмотрение танца как явления культуры. Формирование хореологии как науки и самостоятельной культурологической и искусствоведческой дисциплины подтверждает, что в фокусе ее внимания сейчас находятся средства выразительности танца XX – начала XXI века.

*Ключевые слова:* хореология; семиотика; теории возникновения танца; философия танца; когнитивность; танец; хореография.

## HOREOLOGY AS SCIENCE: CULTURAL AND ART HISTORY ASPECTS

**Chepalov Oleksandr,**

<https://orcid.org/0000-0002-2033-357X>

doctor of art history, professor,

Kharkiv State Academy of Culture,

Kharkiv, Ukraine

[chepalovst@gmail.com](mailto:chepalovst@gmail.com)

**The purpose of the research** is to reveal the conceptual apparatus and the main circle of problems of choreology as a discipline that reveals modern concepts of dance in a broad cultural context, expands and refines the dance vocabulary, connects the specificity of movements with the philosophy of dance, and also analyzes its stylistics and genres already formed or developing. **The methodology** is based on historical, comparative, semiotic and hermeneutical methods, which together provide the mastery of a new approach to dance as a cultural phenomenon. The set of approaches serves as a basis for solving specific research problems and approving their own scientific concepts, which are based on the proposed intelligence. The specific scientific methodology

in this case required the reference to the concepts of leading scientists in the field of choreology and related disciplines (in particular semiotics), the achievements of which are universally recognized among the world scientific community. **Scientific novelty** is confirmed by individual developments of the theory of dance on the basis of its own methods of choreological exposition. For the first time in the national art criticism and culturology, the experience of the dansologists of the Laban Center has been characterized, which can serve for the further development of domestic theorists and practitioners of dance. **Conclusions.** Choreology belongs to the sciences in which the subject of the study is the text (in this case, choreographic), the content (meaning) of which is adequate to its sign form. The process of reference (the translation of specific symbolic forms by the language of dance) is carried out with the help of the movements of the human body and the interactions of the latter with other patterns (the structural elements of this cultural pattern). Choreology studies dance both as a form of communication, and as a separate art form (taking into account its semiotic and phenomenological qualities), but first of all the consideration of dance as a cultural phenomenon is advanced. The formation of choreology as a science and an independent cultural and art history discipline confirms that the focus of her attention now is on the expressiveness of the dance of the twentieth and early twenty-first centuries.

*Key words: choreology; semiotics; theories of the origin of dance; dance philosophy; cognition; dance, choreography.*

**Актуальність теми дослідження** підтверджується тим, що на відміну від інших галузей мистецтвознавства (музика, театр, кіно, образотворче мистецтво), хореологія не має достатніх теоретичних основ і базується на емпіричному (іноді доволі консервативному) досвіді. Культурологічні аспекти вивчення танцю при цьому або взагалі не розглядаються або вивчаються останньої черги.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Дана стаття продовжує викладення авторської концепції хореологія (теорія танцю або дансологія), що була введена в учбовий процес на хореографічному факультеті Харківської академії культури як експериментальний курс в 2004 році. Серед подібних розробок можна виокремити роботи Д. Шарикова, як от «Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури» (2013) в 3-х частинах, які мають назви «Філософія балету та онтологія танцю» (Ч. I, 2013), «Історія та художня практика хореографічної культури» (Ч. II, 2013), а також «Типологія хореографії» (Ч. III, 2013). Незважаючи на заявлений широкий обсяг культурологічного дослідження і зовнішню науковість структури, воно подекуди виглядає строкатим та дещо необґрунтованим, особливо у формулюванні хореологічних дефініцій та наведенні прикладів з історії танцю та хореографічної практики. У даній роботі пропонуються інші підходи, що базуються на досвіді дансологів Інституту Лабана (Велика Британія), а також науковців Росії, Швеції, Білорусі.

**Мета дослідження** – виявити та уточнити понятійний апарат та основне коло проблем хореології як дисципліни, що розкриває сучасні уявлення про танець в широкому культурологічному контексті, розширює і уточнює танцювальний словник, пов'язує специфіку рухів з філософією танцю, а також аналізує його



стилістику і жанри, вже сформовані або такі, що розвиваються.

**Виклад основного матеріалу.** Виконавцями сучасного танцю хореологія іноді розглядається як наука про рух, або схема, що дозволяє вербально виразити візуальні враження. Сучасні хореологи виступають також консультантами раціонального руху, виходячи з лікувальних і тренувальних можливостей танцю. Іноді хореологією практики танцю називають систему запису, який створило подружжя Бенеш в 1956 році. У 1960-і роки у Великобританії був створений Інститут хореології, де в основу досліджень танцю були покладені принципи німецького теоретика і хореографа Рудольфа фон Лабана. Нині цей інститут став Центром Лабана. Його учені поєднують культурологічні дослідження з практичними методами вивчення танцю, що характерно для методології Лабана.

«Хореологом, першої черги, називають людину, яка записує партитури і репетирує балети по цих партитурах, тоді як обидві ці функції лише частина хореології, – пише відомий фахівець Лондонського Центру Лабана Валері Престон-Данлоп, – хореолог може не бути фіксатором хореографічного тексту, але при цьому використовувати асоціативні прийоми, необхідні для його аналізу і синтезу, аби забезпечити адекватність теорії і практики» (Preston-Danlop, 2002).

Розгляд танцю передбачає не лише звичайний у сучасній практиці підхід до нього як явища мистецтва, але, перш за все, опанування нового підходу до танцю як явища культури. При цьому значно розширюються межі поняття танцювальності за рахунок сучасних соціальних танців, танцювальної терапії, а в історичній ретроспективі – за рахунок військових, ритуальних та інших танців, що культивувалися у світових культурах минулого. Це переконливо довів новосибірський науковець і дансолог *В. Ромм* у своїй фундаментальній роботі «Танець і секрети найдавніших цивілізацій» (2002): «Визначати танець тільки як вид мистецтва – значить визнати не танцем майже половину танцювальних проявів. Тобто, – уточнює *В. Ромм*, – дефініція “танець” розповсюджується і на дії (тобто рухову практику, кінесіку – О.Ч.), які не підходять під категорію “вид мистецтва”» (с. 25).

У цьому ж аспекті необхідно розглядати не лише створення художнього образу за допомогою танцю, але і його включення в знакові системи, що особливо характерно для танцю епохи постмодерну, коли елементом танцю почали визнавати будь який рух людини.

«Мистецтво тривалий час ухилялося від семіотичного аналізу, – писав *Р. Якобсон* в роботі «Погляд на розвиток семіотики» (1985), – проте немає жодного сумніву, що усі мистецтва, або темпоральні, подібно до музики або поезії, або побудовані на просторових стосунках, такі як живопис або скульптура, або синкретичні, просторово-темпоральні, як театр, циркові видовища або кіно, – усі вони пов’язані зі знаком і, об’єднуючись, створюють мережу художніх конвенцій» (с. 124).

З точки зору культурології будь який витвір хореографічного мистецтва може розглядатись як артефакт, у якому найбільш важливим аспектом вивчення є герменевтична спрямованість (тобто проблема розуміння та інтерпретації). При цьому має значення також культурно-антропологічний аспект, тобто походження

конкретних виражальних засобів хореографічного твору і його комунікативна домінанта (виявлення структурних особливостей та семантичних функцій).

Таким чином, хореологія належить до наук, у яких предметом дослідження є текст (в даному випадку хореографічний), зміст (смісл) якого є адекватним його знаковій формі. Процес «референції», тобто перекладу конкретних знакових форм на образну мову хореографії здійснюється за допомогою рухів людського тіла та взаємодії останнього з іншими паттернами (структурними елементами даного культурного зразка).

Найбільш теоретично розробленою системою наукового погляду на мову (літературну та водночас засіб спілкування між людьми) є лінгвістика (мовознавство). Усталені методи лінгвістичного аналізу спокусливо перенести на інші галузі художньої творчості, хоча кожна з них має власні, характерні особливості мови як такої, у образотворчому мистецтві, музиці, кіно. До речі, саме кінознавство має найбільш переконливі розвідки у розробці власної теорії, заснованої на лінгвістичних та філософських дефініціях. У музикології така теорія існує здавна, проте не завжди встигає за розвитком композиторської техніки та образного мислення.

Вже згадуваний *Р. Якобсон*, роботи якого прислужили сучасним хореологам, увів таке поняття, як система розпізнавальних ознак. Вона є ефективним та економічним кодом, кожна ознака якого – це бінарна опозиція наявності та відсутності будь якої характеристики (на кшталт двоїчної інформації у цифрових обчислювальних пристроях – О. Ч.). «Інвентар розпізнавальних ознак, які існують у різних мовах світу, гранично обмежений, – наполягає вчений, – а сумісність ознак у межах однієї мови, укладається в загальні імплікативні закони» (с. 312).

Проте, на думку Якобсона, необхідно враховувати, що «в будь-якому мовному співтоваристві та будь якому існуючому мовному коді відсутня жорстка однаковість: будь-яка людина входить водночас у кілька мовних співтовариств різного обсягу; вона вносить різноманітність у свій код та сполучає у собі різні коди. Можливість перекладу будь якого мовного знаку у інший, більш експліцитний знак, має велике значення для процесу комунікації. Якобсон підкреслював, що люди звичайно проявляють вузьку мовну компетенцію як відправники мовних повідомлень та більш широкую – у якості їх отримувачів» (Якобсон, 1985, с. 312).

З цього можна зробити висновок, що «емоційний жест у невербальному зв'язку є віддзеркаленням внутрішніх поривань людини. Саме він доходить першим до співрозмовника, перш ніж той одержить вербальну інформацію. Можлива творча транспозиція – з однієї системи знаків до іншої і, нарешті, межсеміотична транспозиція – з однієї системи знаків у іншу, наприклад з вербального мистецтва у музику, танець, кіно, живопис» (Якобсон, 1985, с. 397).

Таким чином, хореологія, як наука про танець, хоча і не належить до математично точних галузей, однак потребує розширення теоретичної бази та більш конкретного визначення об'єктів вивчення та засобів їх мовного утілення. Важливо брати до уваги, що процес інтерпретації орієнтується на пам'ять, культурний та життєвий досвід глядача. Останній конструює ті значення, котрі йому надають виконавці, завдяки власним знанням та чеканням. Себто



співставлення – це активний, індивідуальний процес, який стимулює уяву та фантазію того, хто дивиться результат праці хореографа та виконавців.

Інакше кажучи, для того, щоб народився хореографічний твір, технічна новація або конкурентне танцювальне середовище, треба, щоб креативні ідеї впливали на створення танцювальних засобів. Останнє відбувається згідно певного відношення хореографів і виконавців до культурних традицій та естетичних норм.

Ця теоретична позиція базується на постулаті, що у будь-якому жанрі художньої творчості засоби виражальності впливають на креативні ідеї завдяки власним унікальним якостям (звук у музиці, слово у поезії, матеріал у скульптурі тощо). Трансформація ідеї у хореографічний твір відбувається невербальними засобами, властивими танцю.

Ідея не обов'язково є наративною, тобто традиційно пов'язаною з оповідальністю. Креативні ідеї мають насамперед культурологічну новизну та жанрову природу. Концептуальні ідеї взагалі не наративні.

У хореології «зв'язки між ідеями, засобами та відношеннями простежуються як у вербальній, так і у візуальній практиці. Осягнення того, як ці зв'язки використовуються у студії, як відбувається процес їх утілення, які інтенції (навмисності) та враження вони викликають та які інтерпретації пропонують, є частиною хореологічної практики» (Preston-Danlop, 2002, с. 31).

Система кодів у танцювальній практиці того чи іншого митця або жанрового напрямку – це усталені та закріплені засоби робити щось відповідно. Наприклад, це приховані коди поведінки, за допомогою яких міми передають те чи інше значення, або принципи визволення м'язового напруження тощо. Тобто коди – це принципова система, застосування якої полегшує культурний обмін та взаємодію у мистецьких процесах: від репетицій до показу вистав.

Всі види мистецтва оперують кодами, проте у авангардних творах свідоме порушення традиційних кодів є звичайним явищем. Балет схильний до усталених кодів академічного танцю, а у танці модерн нові коди створює кожен непересічний хореограф. На відзнаку від правил, норми зазвичай не зафіксовані на папері, хоча вони теж регулюють прийнятну поведінку у певному значенні та типових обставинах.

Відомі особистості у сучасному світі танцю розвивають власну хореографічну методику, творчий процес та прийоми його реалізації. Дж. Баланчін, М. Грем, М. Кеннінгем, П. Бауш та У. Форсайт – хореографи з особистісним підходом до танцю. Кожен з них певним чином оцінив танцювальну культуру свого часу та утілював у творчості відповідну реакцію, що у свою чергу вплинуло на сучасне мистецтво.

Дослідження, проведені фахівцями Центру Лабана, можна поставити поряд із досвідами вивчення театральної семіотики взагалі. Це стосується, насамперед, знакових систем, які мають багато спільного у театральних і танцювальних виставах. Сутність подібних пошуків – у розумінні природи інтуїції та суб'єктивних вражень, які дозволяють оцінювати явище до його раціонального аналізу. Такі враження частіше за все можна одержати у перформансах, хепенінгах та інших акціях сучасного мистецтва, суміжних з хореографічним видовищем.

Семіотика, стосовно хореології, таким чином, виступає як наука про

знаки, утілені в практиці виконання. Вона розглядає питання про те, як артисти створюють візуальні, слухові та кінетичні образи, значення яких пізнається у межах певної культури. Вербальність грає відносно невелику роль в одержанні суб'єктивного досвіду. Проте можна вербалізувати, тобто озвучити характер зв'язків, які насправді не є вербальними.

Прибічники методів структурної лінгвістики вважали знаками усе, що відбувається на сцені. З іншого боку, об'єкти та люди в театрі не тільки знаки, які мають дещо на увазі, вони й самі уособлюють «речі». «Танець, як складова перформансу, також є матеріальним об'єктом та елементом знакової системи. Отже хореологія вивчає танець і як форму комунікації і як окремий вид мистецтва з огляду на його семіотичні та феноменологічні якості» (Preston-Danlop, 2002, с. 104).

Театральна семіотика є незалежною від традиційної семіотики ланкою у тому розумінні, що остання пов'язана з вербальними мовами. Тобто театральний дискурс вирізняється від інших лінгвістичних моделей значущості. Таким чином, у традиційній лінгвістичній семіотиці інтерпретація знаку базується на ідеї домовленості та конвенціоналізації (знак означає те, що може бути розпізнано безумовно). Навпаки, у театрі знак випробується у процесі «десеміотизації», що пояснюється багатозначністю його розуміння.

Наявність кодів у виконанні настроює глядача на чекання певних вражень та на виключення інших, не властивих даній знаковій системі. Так, наприклад, відбувається у виставах класичного балету, які підпорядковуються усталеним вимогам жанру: ритуал погашення світла, увертюра у певному музичному стилі, відкриття завіси та інші ознаки дотримання усталених кодів.

«Хореографи-новатори порушують принципи наслідування певним кодам. Це можуть бути як окремі новітні деталі, так і більш принципове руйнування традицій. Кінець кінцем руйнація теж стає нормою. Нові коди додаються до існуючих. Прикладом можуть бути особистісні, експресивні коди М. Грем, яка змінила кодифікаційні принципи попередників. Згодом її послідовник Мерс Кенінгем, у свою чергу, порушив низку усталених ланок естетики М. Грем. Послідовність та стабільність кодів Кенінгема призвела до їх стабілізації, котру порушили постмодерністи. Останні висувують питання щодо зв'язків між танцем і реальністю, ототожнюючи танцювальні коди з реаліями повсякденного життя. Такі складні, суперечливі взаємовідносини є предметом розгляду хореології, яка вводить їх в широкий соціокультурний та історичний контекст», – зазначає *Н. Чілікіна* (2013, с. 141).

Аналіз мови танцю варто вести з точки зору теорій його виникнення (ритуальної, комунікативної, фізіологічної і т. ін.), оскільки це найточніше характеризує рухи танцюючого. Потрібне також роз'яснення, що теорія танцю, яка доводила, нібито він пішов від трудового процесу, є приналежністю марксистсько-ленінської ідеології, і тому в науковому сенсі є рудиментарною. З цими проблемами свого часу зіштовхнулися і китайські науковці, чії роботи 1950–60-х рр. також базувалися на виключно матеріалістичному, марксистському тлумаченні процесів культури: вважалося, що її початковий період пов'язаний з





ранньою стадією розвитку людства, коли людина навчилася робити знаряддя праці. Потім з'явилась писемність, держава, класове суспільство, наука, мистецтво, релігія, закони і т. д. У Радянському Союзі такі уявлення були базовими у зв'язку із нормами атеїстичного виховання. При цьому майже вичавлювався з розгляду той історичний період, коли міфопоетичні уявлення про світ пропонували своє розуміння процесу зародження культури і формували такі категорії і символи, що її характеризують. Це був період, що «пробудив в людині жадобу пізнання, Релігійні почуття, розвиваючи в ній інтелект, схильність до філософствування і творчості» (Серова, 2009). Звичайно, що обов'язкові атеїстичні уявлення негативно вплинули на розробку достеменних теорій виникнення танцю.

Пріоритет філософії танцю, емоційно вираженої в різних кінетичних формах, може бути наочно показаний на схемі будови курячого яйця: в жовтку знаходиться сенс задуманого, білок – його емоційний зміст, а шкаралупа – зовнішня оболонка, тобто самі рухи, форма висловлювання емоцій. Зрештою емоційний жест в невербальному зв'язку є віддзеркаленням чуттєвих поривів людини, але живиться її світоглядом.

Наведемо кілька прикладів такого підходу, пов'язаних з духовними цінностями Сходу та відповідною філософією. У Японії, наприклад, прихильники синтоїзму поводяться з непорушним спокоєм, душевною рівновагою, що відбивається у пластиці рухів. Під час церемонії змін провідних осіб імператорської династії чотири танцівники розташовуються з орієнтацією на південь, північ, схід та захід по периметру демонстраційної площадки. Обертальними рухами, з найменш вираженою амплітудою, вони нібито намагаються уповільнити перебіг часу, аби досягти ефекту повного збереження усталеного порядку та стабільності в управлінні державою. Музичний супровід традиційних японських інструментів у темпі *lento* цілком відповідає цьому задуму, тож в цілому видовище, навіть у присутності глядачів, сприймається більше як ритуал, а не мистецька акція.

Подібні філософсько-релігійні мотиви лежать також в основі танцю *буто*, хоча в Японії він вважається андерграундом. Деякі танцівники просто імітують форму танцю *буто*, засновником якого був Тацумі Хідзіката. *Буто* (точніше *Анкоку буто* – «танець темряви») створений ним і Кадзуо Оно в Японії після Другої світової війни і заснований на гіперконтрольованих рухах корпусу, у тому числі наданих імпульсами внутрішньої мускулатури.

Як стверджує майстер *буто* Кудо Такетеру, бесіда з яким у мене (О. Ч.) відбулася 25 жовтня 2012 р. у Харківському Будинку актора, «енергію для танців йому надає Всесвіт, а тому його мистецтво – це сни, ілюзії, безумство, втілені в рухах». Танець Кудо Такетеру схожий і на шаманство і на танці *прибульців*, якщо їх можна собі уявити. В той же час на його стиль вплинула і недавня радіаційна аварія в Японії, яка спотворила та отруїла місця, де він народився і виріс. Перша сольна робота Такетеру була створена в 1991 році в Токіо. У 1997 році він заснував власну танцювальну трупку *Tokuo Guienkan*, до якої приєдналися легендарні артисти післявоєнного японського андеграунду. З 1998 по 2004 роки Кудо в якості танцюриста, хореографа і режисера працював в танцювальній компанії *Asbestos-hall*, заснованою вдовою Хідзікати, Акіко

Мотофудзі. У 2001 в паризькому «Театрі Сільвії Монтфорт» Кудо поставив виставу «O-Shila» – за назвою дерев'яних постатей синтоїстських божків, яких танцівник з дитинства сприймає як образи ідеалу краси. Такетеру Кудо брав участь у багатьох міжнародних проектах по всьому світові. Одна з головних тем його перформансів – людина та її крихкість. Можливо тому естетика прекрасного і потворного такі близькі в його композиціях. Кажучи про було-перформанс «Явище Карми – Гозараші», Такетеру Кудо підкреслює, що для нього поняття тіла «є порожнім, доки він його не оживить» (Запис бесіди з Такетеру Кудо..., 2012). І тому на початку видовища Такетеру власне «мертве» тіло наповнює енергією. У фінальній сцені теж відбувається незвичайна метаморфоза, і танцюрист спробує стати жінкою. Проте в його арсеналі є і нематеріальні перетворення – так окрім цілком впізнаваних персонажів він «танцює» світло. Тож творчість цього митця є насамперед художнім висловом філософсько-релігійних мотивів, прикладом ставлення до світу та відтворення його сакральних таємниць.

Серед послідовників суфізму в Турції існує танець «сема», під час, якого танцюючий дервіш обертається навколо власної вісі. Танець став частиною духовного вчення Мевляни Джелаладіна Румі, поета і проповідника з турецького містечка Коньї. «Кружляння є символом руху, що відбувається в усіх істотах, процесом, що є характерним для мікро- та макросвіту – усе обертається від атомів до галактик, змінюються пори року, відбувається кровообіг в наших тілах. Обертання це життя, сема – ритуал що підтримує життя у всесвіті і символізує сім східців містичного сходження до Істини» (Ритуал враження дервишей..., 2011).

Коли дервіш крутиться, його довга спідниця розкривається, символізуючи саван для егоїзму, а висока повстяна шапка є його надгробком. Виконуючи сему, дервіш-семазен немов здійснює сходження до божественної любові. Вважається, що він повертається зі своєї духовної подорожі людиною більш зрілою та досконалою.

Танцюючи, дервіш обертається за стрілкою годинника навколо свого серця, немов обіймаючи з любов'ю і ніжністю весь світ. Починаючи обертатися, він тримає руки хрестом на грудях, виражаючи покірність Богові, після чого руки розкриваються. Правиця повернена долонею до неба та готова отримати благословення, а ліва повернена до землі. Так семазен «перетворюється на провідника, через танець якого на людей має зглянутись благодать від бога, що невпинно за ними спостерігає» (Ритуал враження дервишей..., 2011). Таким чином, танець, що є зазвичай предметом зацікавленості туристів, насправді є сакральним актом, ритуалом, що живиться релігійними та духовними джерелами.

**Наукова новизна** підтверджується одноосібними розробками теорії танцю на базі власних методів викладення хореології. Уперше у вітчизняному мистецтвознавстві та культурології схарактеризовано досвіди дансологів Центру Лабана, що може прислужити для подальших розробок вітчизняних теоретиків та практиків танцю.

**Висновки.** Емоційний сенс кінетичного руху в прагненні балетмейстерів і виконавців виразити думку, ідею, концепцію є когнітивним, тобто пізнавальним. Цей процес властивий танцю давніх часів та цивілізацій (особливо східних),



проте особливо характерним він є для мистецтва танцю ХХ століття, особливо, балету, коли він з «мистецтва красивих поз» (за висловом Т. Готьє) перетворився на експресивне видовище, що виражає певною мірою картину навколишнього світу і емоційний спектр сучасної людини: «важливо не те, як люди рухаються, а та сила, яка ними рухає» (Піна Бауш). Підтвердження цього постулату можна побачити й у творчості багатьох східних митців, що є насамперед художнім висловом філософсько-релігійних мотивів, прикладом ставлення до світу та відтворення його сакральних таємниць.

Хореологія належить до наук, в яких предметом дослідження є текст (в даному випадку хореографічний), зміст (сенс) якого є адекватним його знаковій формі. Процес референції (перекладу конкретних знакових форм мовою танцю) здійснюється за допомогою рухів людського тіла і взаємодій останнього з іншими патернами (структурними елементами цього культурного зразка). Формування хореології як науки та окремої культурологічної і мистецтвознавчої дисципліни підтверджує, що у фокусі її уваги зараз знаходяться засоби виражальності танцю ХХ – початку ХХІ століття.

Перспективи подальшого вивчення даного питання знаходяться саме у колі такої проблематики і передбачають занурення у знакову систему мови тіла, що певним чином пояснює ту чи іншу хореографічну ідею, її культурні витoki та ступінь когнітивності для глядацької аудиторії.

### Бібліографічні посилання

- Ритуал вращения дервишей как развитие православной доктрины*. 2011. URL: <http://www.lookatme.ru/flow/posts/science-techno/115255-ritual-vrascheniya-dervishey-kak-razvitie-pravoslavnoy-doktriny> (дата звернення: 21.01.2018).
- Ромм В. *Танец и секреты древнейших цивилизаций*. Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2002. 456 с.
- Серова С. А. Ритуалы театр (проблема модернизации Китая). *Труды Объединенного научного центра проблем космического мышления*. 2009. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ritual-i-teatr-problema-modernizatsii-kitaya-ritual-i-teatr-problema-modernizatsii-kitaya> (дата звернення: 21.01.2018).
- Чілікіна Н. О. Проблема виразності тіла (body) як джерела знакових кодів у когнітивній системі розпізнавання танцю. *Мистецтвознавчі записки*. 2013. Вип. 23. С. 138–145.
- Шарииков Д. *Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури*. У 3 ч. Ч. 1.: *Філософія балету та онтологія танцю*. Київ: КиМУ, 2013. 204 с.
- Шарииков Д. *Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури*. У 3 ч. Ч. 2.: *Історія та художня практика хореографічної культури*. Київ: КиМУ, 2013. 204 с.
- Шарииков Д. *Мистецтвознавча дисципліна хореологія як феномен художньої культури*. У 3 ч. Ч. 3.: *Типологія хореографії*. Київ: КиМУ, 2013. 90 с.
- Якобсон Р. *Избранные работы*. Москва: Прогресс, 1985. 456 с.

Preston-Danlop, V. & Sanchez-Colberg, A. (2002). *Dance and the performative. A choreological perspective*. Laban and beyond. Verve publishing : London.

## References

- Ritual vrashcheniya dervishey kak razvitie pravoslavnoy doktriny* [The ritual of dervishes rotation as the development of Orthodox doctrine] (2011). Retrieved from: <http://www.lookatme.ru/flow/posts/science-techno/115255-ritual-vrascheniya-dervishey-kak-razvitie-pravoslavnoy-doktriny> [in Russian].
- Romm, V. (2002). *Tanets i sekrety drevneyshikh tsivilizatsiy* [Dance and Secrets of the Ancient Civilizations]. Novosibirsk : Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. I. Glinki [in Russian].
- Serova, S. A. (2009). Ritual i teatr (problema modernizatsii Kitaya) [Ritual and theater (the problem of China's modernization)]. *Trudy Obedinennogo nauchnogo tsentra problem kosmicheskogo myshleniya*. Retrieved from: <https://cyberleninka.ru/article/n/ritual-i-teatr-problema-modernizatsii-kitaya-ritual-i-teatr-problema-modernizatsii-kitaya> [in Russian].
- Chilikina, N. O. (2013). Problema vyraznosti tila (body) yak dzherela znakovykh kodiv u kohnityvni systemi rozpiznavannia tantsiu [The problem of body expressiveness as a source of alphanumeric codes in the cognitive recognition system of dance]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, issue 23, pp. 138–145 [in Ukrainian].
- Sharykov, D. (2013). *Mystectvoznavcha nauka horeologija yak fenomen hudozhn'oi kul'tury. U 3-h ch. Ch. 1. Filosofija baletu ta ontologija tancju* [Art science science choreology as a phenomenon of artistic culture. In 3 vol. Vol. 1. Philosophy of ballet and dance ontology]. Kyiv: Kyiv International University [in Ukrainian].
- Sharykov, D. (2013). *Mystectvoznavcha nauka horeologija yak fenomen hudozhn'oi kul'tury. U 3 ch. Ch.2. Istorija ta hudozhnja praktyka horeografichnoi kul'tury* [Art science science choreology as a phenomenon of artistic culture. In 3 vols. Vol. 2. History and artistic practice of choreographic culture]. Kyiv: Kyiv International University [in Ukrainian].
- Sharykov, D. (2013). *Mystectvoznavcha dyscyplina horeologija yak fenomen hudozhnoi kul'tury. U 3 ch. Ch. 3. Typologija horeografii* [Art science science choreology as a phenomenon of artistic culture. In 3 vols. Vol. 3. Typology of choreography]. Kyiv: Kyiv International University [in Ukrainian].
- Yakobson, R. (1985). *Izbrannye raboty* [Selected Works]. Moscow: Progress [in Russian].
- Preston-Danlop, V. & Sanchez-Colberg, A. (2002). *Dance and the performative. A choreological perspective*. Laban and beyond. Verve publishing: London [in English].

© Чепалов О. І., 2018

Стаття надійшла до редакції 12.02.2018