

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ ФАКУЛЬТЕТ
ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

на здобуття освітнього рівня Магістр

зі спеціальності 024 Хореографія

на тему: «Трансляція проблем міжособистісного комунікації виразними
засобами сучасного танцю»

Структура кваліфікаційної роботи:

- теоретична частина творчого проекту
- творчий проєкт – хореографічна сюїта «Споріднені душі»

Виконавець: здобувач вищої освіти

рівня магістр

заочної форми навчання

Дар'я СІРОШТАН

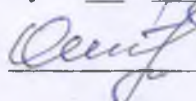
Керівник кваліфікаційної роботи

доктор філософії з культурології

Карина КУРТЄВА

Допущено до захисту: «16» листопада 2015р.

Завідувач кафедри



(підпис)

Каріна ОСТРОВСЬКА

(розшифрування підпису)

Оцінка 15/60 задовільно

(за нац. шкалою, бали, ECES)

Харків-2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ I. МІЖОСОБИСТІСНА КОМУНІКАЦІЯ ТА ЇЇ ВИРАЗ ЧЕРЕЗ СУЧАСНИЙ ТАНЕЦЬ	9
1.1. Поняття міжособистісної комунікації у філософському, соціокультурному та психологічному аспектах.....	9
1.2. Невербальна мова тіла як інструмент у сценічній взаємодії: специфіка хореографічного відображення	15
РОЗДІЛ II. АНАЛІЗ ПОСТАНОВКИ «СПОРІДНЕНІ ДУШІ» ЯК ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МІЖОСОБИСТІСНОЇ КОМУНІКАЦІЇ	26
2.1. Концепція, драматургія та сценічне втілення хореографічної постановки	26
2.2. Танцювальна лексика та виразні засоби як інструменти емоційного діалогу	33
ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ	
РОЗДІЛ I. КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ «СПОРІДНЕНІ ДУШІ»	46
1.1. Основна характеристики хореографічного твору.....	46
1.2. Дійові особи та їх стисла характеристика.....	46
1.3. Лібрето.....	47
1.4. Розгорнутий зміст.....	47
1.5. Драматургія.....	48
1.6. Музичний аналіз.....	49

1.7. Костюми та реквізит (опис та зображення).....	51
1.8.Світлова партитура.....	52
РОЗДІЛ II. ПОСТАНОВЧИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ «СПОРІДНЕНІ ДУШІ».....	54
ВИСНОВКИ.....	67
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	68

ВСТУП

Актуальність теми. Етап розвитку суспільства, який ми зараз переживаємо, можна охарактеризувати як загострення проблем міжособистісного спілкування на тлі швидких технологічних та соціальних змін. Навіть за наявності всієї різноманітності цифрових засобів комунікації, люди все ще стикаються зі зростаючим прямим спілкуванням, непорозуміннями, емоційним відчуженням та конфліктами. Існує інформаційне перевантаження та швидкий темп життя, які зменшують живі діалоги; таким чином, існують виклики в комунікації, для вирішення яких шукаються нові підходи до встановлення взаєморозуміння. У цьому відношенні роль невербальної мови вийшла на перший план, оскільки саме через цей канал люди можуть виражати тонкі відтінки та сильні почуття, які неможливо висловити словами. Невербальні засоби – міміка, жести, постава, рухи тіла – складають значний відсоток інформації під час міжособистісного спілкування; тому їх свідоме застосування також служить ключем до подолання бар'єрів у стосунках.

Мова тіла має особливе значення в мистецтві, особливо в танці, який спочатку служив універсальною мовою між людьми. Сучасний танець як вид хореографічного мистецтва можна вважати найпотужнішою невербальною мовою, яка здатна виражати найскладніші почуття та конфлікти, не вимовляючи жодного слова. Ще на початку цього століття видатна танцівниця та хореограф Мері Вігман сказала: «Танець – це жива мова, якою розмовляє людина»[22], розкриваючи через образи та рухи прихований зміст і психологічні стани. Саме людське тіло є носієм і засобом вираження танцю, встановлюючи таким чином прямий комунікативний контакт: воно звертається безпосередньо до сприйняття почуттів спостерігача, долаючи будь-які мовні чи культурні бар'єри. Сучасний танець, особливо в його сучасному аспекті, спирається на пошуки справжнього вираження внутрішнього світу людини; цей жанр займає актуальні соціально-психологічні проблеми, де він займає

дуже важливе місце через такі теми, як стосунки між людьми, бар'єри для взаєморозуміння, самотність, конфлікти та інші.

Танцювальні заняття (наприклад, контактна імпровізація) напряду вивчають взаємодію тіл у просторі як спосіб розмови, засвідчуючи, що хореографія спроможна бути дієвим засобом подолання відчуження та роз'єднаності між людьми. Таким чином, розгляд передачі проблем міжособистісного спілкування засобами сучасного танцю є надзвичайно своєчасним як у мистецькому, так і в соціокультурному світі.

На сьогоднішній день тема вираження через хореографію складних комунікаційних питань перебуває на перетині кількох наукових галузей і все ще недостатньо досліджена. Існує значний обсяг праць, присвячених невербальній комунікації (у психології, культурології) та окремо – теорії й практиці сучасного танцю, проте цілісних міждисциплінарних робіт, що сполучають ці напрями, ще мало. Здебільшого науковці розглядають танець у контексті естетики чи історії, а питання міжособистісного спілкування аналізуються переважно у сфері соціальної психології та теорії комунікацій. Тому постала наукова потреба з'ясувати взаємозв'язок між згаданими аспектами: як саме експресивні засоби хореографії спроможні передавати конфлікти, непорозуміння та інші комунікаційні складнощі між людьми. Актуальність цієї роботи зумовлена як суспільним попитом на нові методи розв'язання комунікативних проблем, так і внутрішніми потребами розвитку хореографічного мистецтва, яке все частіше звертається до відображення реалій людської взаємодії.

Мета дослідження – виявити та проаналізувати особливості трансляції проблем міжособистісної комунікації виразними засобами сучасного танцю.

Завдання дослідження:

- проаналізувати сучасні комунікаційні виклики в суспільстві та роль невербальної мови у міжособистісній комунікації;

- дослідити специфіку і виразні засоби сучасного танцю як особливої мови тіла;
- визначити виражальні можливості сучасного танцю для передачі проблем міжособистісної комунікації;
- проаналізувати сучасні хореографічні постановки, що розкривають проблематику міжособистісної комунікації;
- узагальнити результати дослідження та запропонувати рекомендації щодо їх застосування у хореографічній практиці.

Об’єкт дослідження – міжособистісна комунікація та її проблематика в мистецтві сучасного танцю.

Предмет дослідження – особливості використання виразних засобів сучасного танцю для трансляції проблем міжособистісної комунікації.

Методологічна база та методи дослідження. Методологічну основу роботи становить міждисциплінарний підхід, що поєднує положення теорії комунікації, психології невербальної взаємодії та мистецтвознавчого аналізу хореографії. У процесі дослідження було застосовано комплекс загальнонаукових і спеціальних методів: теоретичний аналіз і синтез наукової літератури з питань невербальної комунікації та хореографічного мистецтва; компаративний (порівняльний) метод для зіставлення різних хореографічних підходів; метод мистецтвознавчого аналізу для інтерпретації змісту танцювальних творів, що відображають міжособистісні взаємини; а також методи узагальнення і систематизації для формулювання висновків та рекомендацій.

Наукова новизна. Дослідження вперше поєднуються перспективи хореографічного мистецтва та теорії комунікації для аналізу проблем міжособистісної взаємодії. На основі міждисциплінарного підходу в роботі визначено та систематизовано специфічні виразні засоби сучасного танцю, за

допомогою яких відбувається художня інтерпретація комунікаційних проблем. Отримані результати доповнюють та розширюють наукові уявлення про комунікативні можливості хореографії: встановлено нові положення щодо того, як невербальна пластична мова танцю здатна передавати складні психологічні конфлікти і нюанси спілкування, що раніше не були предметом окремого аналізу: передача емоційних станів через варіативність рухової динаміки, просторове розміщення як засіб відображення стосунків, рух як структурна одиниця комунікації (аналог "мовної лексеми"), контрастна хореографічна мова як спосіб моделювання конфлікту, зміна якості руху як показник трансформації внутрішнього стану персонажа.

Теоретичне і практичне значення роботи. Теоретичне значення дослідження полягає у збагаченні наукового дискурсу новими знаннями про невербальну комунікацію в хореографічному мистецтві. Результати роботи розвивають міждисциплінарні дослідження на стику хореографії та соціальної комунікації, пропонуючи концептуальну основу для подальших наукових пошуків у галузі «танець як мова» та арт-комунікації. Практичне значення полягає у можливості застосування отриманих висновків і напрацювань у хореографічній освіті та постановочній діяльності. Зокрема, висновки і рекомендації роботи можуть бути використані балетмейстерами при створенні танцювальних номерів на соціально-психологічну тематику, а також педагогами хореографії у навчальних курсах із теорії та методики сучасного танцю (для розвитку в студентів навичок усвідомленої невербальної виразності). Крім того, матеріали дослідження є корисними для фахівців суміжних сфер – театральних режисерів, психологів, арт-терапевтів – які залучають танець та рух у практиках розвитку міжособистісного спілкування.

Структура роботи. Робота складається з теоретичної частини творчого проекту (містить вступ, два розділи, що містять по два підрозділи), творчого проекту (містить два розділи: композиційний та постановчий плани

хореографічної сюїти), висновків, списку використаних джерел (22 найменування). Загальний обсяг роботи 69 сторінок.

Розділ 1. Міжособистісна комунікація та її вираз через сучасний танець

1.1 Поняття міжособистісної комунікації: визначення, структура, види, бар'єри, роль невербальної експресії та емоційного аспекту у взаєминах

Міжособистісне спілкування є важливим складовим людського життя, оскільки має ключову роль і допомагає будувати стосунки між людьми. У широкому сенсі, ця взаємодія допомагає передавати знання, ідеї та емоції між мінімум двома особами, яка відбувається через вербальні та невербальні канали. Цей процес не тільки передає суть сказаного, він також містить у собі взаємодії та досягнення спільного розуміння між учасниками. Тож, міжособистісне спілкування є двостороннім процесом, у якому кожен учасник виступає як відправник, так і адресат повідомлень. Воно передбачає безпосередній контакт між людьми, дієвий зворотний зв'язок та постійний обмін словесними й несловесними «знаками» - словами, рухами, виразом обличчя тощо [18].

Будова міжособистісної взаємодії зазвичай охоплює кілька головних складових: 1) комунікатор - особа, яка створює та надсилає звістку; 2) адресат - слухач звістки; 3) звістка - суть відомостей, що передаються; 4) шляхи комунікації - інструменти та способи передачі (вербальний шлях мова, або невербальні шляхи - вираз обличчя, рухи, інтонація тощо); 5) відгук - відповідна реакція адресата, яка дає змогу відправнику зрозуміти, як сприймається звістка; 6) середовище - обстановка, умови та соціальні позиції, за яких відбувається спілкування. Міжособистісна комунікація також тісно пов'язана з психологічною взаємодією: під час розмови люди не тільки обмінюються відомостями, але й емоційно впливають один на одного, утворюючи певне ставлення та ступінь порозуміння.

Залежно від засобів та умов спілкування можна розрізняти різні види спілкування. Важливими відмінностями є вербальна та невербальна комунікація. Вербальна комунікація відбувається через мову, усну чи письмову. Вона може включати в себе розмову, діалог, дискусію, публічний виступ, листування, електронну пошту тощо. Невербальна комунікація - це обмін інформацією без слів, за допомогою міміки, жестів, зорового контакту, рухів тіла. Невербальні сигнали часто супроводжують та доповнюють слова, а іноді повністю замінюють їх, передаючи емоції чи ставлення до людини. Також можна додати що, комунікацію можна розділити на формальну та неформальну. Формальна комунікація може відбуватися в рамках деяких соціальних ролей та статусів (наприклад, між учителем та учнем, лікарем та пацієнтом) і ґрунтується на соціальних нормах, а не особистими почуттями. Неформальна комунікація відбувається між людьми як особистостями – друзями, родичами, колегами – і сильно залежить від їхніх стосунків, симпатій та індивідуальних емоцій. Існує також діалогічне спілкування (обмін повідомленнями у форматі діалогу, де активні обидва учасники) та монологічне спілкування (коли одна людина говорить, а інші переважно слухають, наприклад, під час лекції чи виступу). Групове спілкування, яке включає більше двох осіб (малі групи, команди тощо), є специфічною формою. Воно має свою динаміку, але зберігає основні принципи міжособистісної взаємодії (зворотний зв'язок, поєднання вербальних та невербальних сигналів, тощо) [3].

Невербальні засоби вираження й емоційний фон. Однією з головних ознак міжособистісної комунікації є різноманітність невербальних знаків, які сприяють передачі почуттів, настроїв та відтінків змісту. Багато психологів і лінгвістів переконані, що невербальна «мова тіла» не менш важлива за слова, а часом навіть домінує над ними. Класичні праці А. Меграбяна демонструють, що у разі донесення емоцій чи позиції через послання лише близько 7% відомостей міститься у самих словах; приблизно 38% складає тон голосу, а до

55% — це вираз обличчя та рухи тіла. Це означає, що понад 90% відомостей у процесі міжособистісного діалогу передається саме через невербальні шляхи, які відображають переживання та вдачу співрозмовників. Хоча це співвідношення варіюється залежно від ситуації та типу послання, загальний напрямок очевидний: жести, погляди, міміка, постава, відстань між людьми, інтонація — усе це несе смисл. Невербальна комунікація нерідко виявляє те, що важко чи чутливо промовити відкрито [17].

Наприклад, щира усмішка та відкритий погляд здатні виражати прихильність і теплоту без слів, тоді як схрещені руки та відведені очі можуть сигналізувати про замкненість або непевність. Психологи наголошують, що дієве спілкування неможливе без емпатії — здатності відчувати емоційний стан іншої особи. Ця емпатична взаємодія значною мірою досягається за допомогою невербальних знаків: тону мовлення, міміки, уважного слухання (кивки, відповідні вирази обличчя) таке інше. У міжособистісному діалозі люди «захоплюються» емоціями один одного саме через ці невербальні шляхи — механізм, відомий як емоційне віддзеркалення (наприклад, побачивши сльози, інша особа також засмутиться; спостерігаючи за сміхом, вона несвідомо посміхнеться). Таким чином, невербальний складник комунікації пропонує глибше взаєморозуміння, ніж простий обмін словами: він створює емоційну атмосферу, яка сприяє взаємодії, допомагаючи виникненню довіри або, навпаки, напруги [6].

Слід зауважити, що невербальні складові комунікації досліджуються різними науковими напрямами. Психологія вивчає вираз обличчя та рухи як прояви почуттів і характеру (варто згадати класичну працю Пола Екмана про загальні емоції та міміку). Лінгвістика та семіотика розглядають невербальні ознаки (посади, жести) як невід'ємну частину семіотичної системи мовлення, що супроводжує розмову. У межах прагматики та теорії мовленнєвих дій аналізуються паралінгвістичні явища — зупинки, інтонація, швидкість мовлення, — які несуть додатковий зміст (наприклад, глузування передається

більше через інтонацію, аніж через слова). Педагогіка також надає великого значення формуванню навичок спілкування: у навчальному процесі викладачі вчать не лише говорити, але й слухати та розуміти невербальні знаки співрозмовника, бо від цього залежить успіх співпраці у колективі. На практиці добре видно, що привітлива усмішка чи підтримуюча дія вчителя можуть суттєво покращити атмосферу у класі та збільшити натхнення учнів; іншими словами, невербальне спілкування сприяє формуванню емоційного зв'язку між учасниками навчального процесу [19].

На жаль, комунікація не завжди є результативною; на її шляху стають різні перепони, або комунікативні бар'єри. Дослідники розподіляють їх на декілька груп. По-перше, це фізичні перешкоди: дистанція між мовцями (якщо вона надмірна або, навпаки, якщо вона порушує особистий простір і викликає незручність), сторонній шум, низька якість зв'язку та невідповідна обстановка (наприклад, надто яскраве чи занадто тьмяне освітлення, що унеможлиблює розгляд міміки). По-друге, існують мовні та семантичні перешкоди: невідповідний добір слів, фахова термінологія або мовна різниця можуть спричинити різне тлумачення сенсу сказаного. По-третє, надзвичайно важливими є психологічні бар'єри. Сюди входять недовіра між учасниками, упередження та стереотипи, а також негативні емоційні стани (гнів, переляк, напруга), які заважають слуханню та неупередженому сприйняттю відомостей. Наприклад, особа, яка стурбована або займає захисну позицію, може сприймати нейтральні висловлювання як ворожі. Культурні розбіжності також часто створюють труднощі: різні норми ввічливості, відмінна невербальна поведінка (наприклад, прямий зоровий контакт часом розцінюється як ознака відвертості, часом як напад) або різні цінності та погляди можуть ускладнити розуміння. Ще однією перешкодою є недостатні комунікативні уміння: слабе слухання, труднощі з виразним донесенням своїх думок. Усі ці чинники ведуть до непорозумінь, викривлення суті послання і навіть суперечок. Для того щоб уникнути цих проблем, необхідно розвивати співчуття, тренувати уважне

слухання, з'ясовувати будь-які незрозумілі моменти та брати до уваги особливості іншої людини. Активне слухання – це метод, який передбачає зосереджене та емпатійне отримання інформації, також переформулювання чи запитування уточнюючих питань, сприяє подоланню багатьох психологічних бар'єрів і дає зрозуміти іншій людині, що її чують та розуміють [19].

Важливість міжособистісного комунікації у розбудові стосунків. Діалог є засадою всіх людських взаємин. Саме через спілкування люди досягають взаєморозуміння, діляться ідеями, узгоджують свої очікування та формують довіру. Психологи зауважують, що міцні стосунки (сімейні, дружні та романтичні) характеризуються відвертим діалогом: партнери виказують свої думки та почуття, уважно слухають одне одного та прагнуть досягнути точки зору іншого. І навпаки, брак комунікації або невпинні непорозуміння часто ведуть до охолодження взаємин або чвар. Класичні дослідження сімейної психології (Дж. Готтман та ін.) засвідчили, що стиль спілкування між подружжям є вірним індикатором їхньої задоволеності шлюбом: пари, які вміють конструктивно підходити до вирішення проблем та виказувати шанобливу невербальну підтримку (наприклад, киваючи головою чи торкаючись руки партнера під час бесіди), набагато частіше зберігають позитивні стосунки, аніж ті, де домінує взаємне звинувачення, байдужість або ворожі жести. Соціальні науки також наголошують на інтегративній функції спілкування: завдяки міжособистісній комунікації особистість відчуває приналежність до громади, формується колективна згуртованість. Наприклад, у сфері освіти розвиток комунікативних умінь сприяє кращій соціалізації: здатність артикулювати свої думки та розуміти інших є важливою для співпраці, лідерства та залагодження конфліктів. Набуття цих навичок все частіше пов'язують з мистецькими методами: зокрема, танцювальні та виконавські практики використовують викладачі для розвитку соціальних умінь. Фізичний рух у командах та спільне виконання танцювальних вправ допомагають учасникам навчитися «говорити» своїм тілом, будувати довіру та

відчувати приналежність до колективу. За словами науковців, танцювальна практика сприяє розвитку цілого спектру трансверсальних умінь, особливо невербального спілкування, міжособистісних навичок, довіри та взаємної поваги. Це гарний взірєць міждисциплінарного підходу, що поєднує психологію, педагогіку та мистецтво: він ілюструє тісний зв'язок між міжособистісним спілкуванням та невербальним вираженням [1].

Питання невербальної комунікації, зокрема через рух і танець, розглядається в українських дослідженнях. Наприклад, у праці Олени Волошиної («Міжособистісна комунікація: Теорія і практика») рух аналізується як ключовий канал передавання емоційного стану, що не залежить від вербального повідомлення. Авторка наголошує, що пози, жести, дистанція між людьми, а також їхні мікрорухи — є цілком змістовними і здатні виразити гаму почуттів, які не завжди можна точно передати словами. Це положення перегукується з більш відомими в західній науці концепціями Рудольфа Лабана, який, аналізуючи рух як систему, виокремлюючи у ньому компоненти часу, простору, ваги та плинності. Однак на відміну від Лабана, який створює методологію опису руху як явища саме танцювального, Волошина розглядає рух у ширшому соціальному контексті — як щоденний механізм невербального взаємовпливу. Дещо інший акцент пропонує Анна Халпрін, представниця танцювальної терапії, яка вбачала в рухах не лише засіб передавання емоцій, а й інструмент трансформації внутрішнього стану особистості. У цьому сенсі її підхід має спільне з позицією Волошиної: обидві авторки визнають, що рух є не просто «передачею» емоцій, а способом глибшого переживання — однак Халпрін більше працює у художньо-терапевтичному просторі, тоді як Волошина — в рамках соціальної психології комунікації. Зі свого боку, українська дослідниця К. Лук'яненко, зосереджена на феномені кінестетичної емпатії, додає до цієї теми ще один аспект: тілесна присутність і реакція глядача на танець формують механізм емоційного співпереживання. Ця ідея співпадає з положеннями Волошиної щодо впливу

просторової близькості й руху на сприйняття іншої людини. Проте Лук'яненко підкріплює ці висновки спостереженнями за сучасним танцем, демонструючи, що рух є не лише індикатором емоцій, а й засобом творення емоційного резонансу [8], [3].

1.2 Виразні засоби сучасної хореографії як форма невербальної комунікації

З давніх часів танець був мистецтвом спілкування. У звичних громадах він був не лише розвагою, а й обрядовою мовою, способом передачі знань та надбань із роду в рід. Як зауважує відома хореографка Анна Халпрін, «У багатьох культурах корінних народів танець вважається найважливішою формою навчання та комунікації: він дозволяє дітям засвоїти систему цінностей, міфів та глибоких змістів; спільнота звертається до вищих сил, вітає новонароджених або проводить померлих за допомогою танцю». Іншими словами, у стародавніх культурах танець є загальною мовою, яка єднає громаду, дозволяючи їй говорити без слів про святе, насолоду і смуток, про те, що її найбільше тривожить. Ця історична функція танцю як засобу несловесного обміну присутня й нині, хоча його форми та стилі помітно розвинулися [10].

Поява сучасної хореографії на початку 20 століття була зумовлена бажанням перетворити танок на щире особисте самовираження, вільне від суворих канонів класичного балету. Піонери сучасного танцю, такі як Айседора Дункан, Мері Вігман та Рудольф Лабан, сприймали танок як природний спосіб висловлювання, здатний передавати найглибші переживання. Німецька танцівниця Мері Вігман, видатна постать експресіоністського танцю (Ausdruckstanz), стверджувала, що танець може передавати невимовне. Відома своїми драматичними соло, зокрема «Hexentanz» (Танець відьом), вона створила за допомогою виразних рухів у позиції сидячи, плескання в долоні та точних жестів образ, який був одночасно моторошним і захоплюючим, інтуїтивно зрозумілим глядачам без будь-яких словесних пояснень. «Якби я

могла висловити словами те, що передає мій танець, мені б більше не треба було танцювати», – мовила Мері Вігман, підкреслюючи унікальність хореографічної мови [22]. Відтоді перші виконавці сучасного танцю проголосили цей принцип: танець промовляє тілом, і завдання хореографа полягає у творенні нової «мови руху» для висловлення сучасних уявлень та почуттів. Рудольф Лабан, німецько-угорський хореограф і мислитель, зробив вагомий внесок у теорію танцю як системи комунікації. Він розробив систему аналізу рухів та хореографічної нотації, намагаючись досягнути «граматику» руху. Він дійшов висновку, що рух тіла напряму пов'язаний із внутрішнім станом особистості: спосіб руху віддзеркалює її психічний стан. Спостерігаючи за танцями та обрядами воїнів, Лабан виявив, що зміна рухів також здатна змінювати психологічні стани. Наприклад, випроставшись і почавши рішуче рухатися, перелякана особа може позбутися свого страху. Він визначив різні ролі руху: утилітарну (здійснити дію, завдання), експресивну (висловити пережиття), когнітивну (зрозуміти пережиття через рух) та сам танок — рух, «покликаний виражати раніше невисловлені почуття». За Лабаном, танець — це особлива форма руху, мета якої не практична дія, а передача чуттєвих значень, що їх неможливо відтворити у звичайному спілкуванні [7]. Дійсно, Лабан вважав танок універсальною мовою тіла, здатною долати мовні та культурні перешкоди. Він створив концептуальну канву для цієї мови: він окреслив головні параметри руху (час, простір, вага, плинність), які, поєднуючись різними шляхами, формують специфічні «слова» рухової комунікації (Зусилля). Наприклад, рух може бути швидким чи повільним, сильним чи тендітним, прямим чи вигнутим – і кожна якість несе власний емоційний підтекст. Сьогодні методика Лабана застосовується не лише у танці, але й в руховій терапії та спортивних заняттях – всюди, де важливо «зчитувати» та «фіксувати» невербальні сигнали тіла [7].

Аналіз сучасної реконструкції «Танцю відьом» Мері Вігман у контексті тілесної комунікації. Постановка «Танець відьом» (Hexentanz, 1914–1926) —

один із найбільш упізнаваних та експресивних доробків німецького танцю модерн. У сучасних відтворенні, та пізніших тлумаченнях у Німеччині та США, відображається насамперед внутрішня експресія Вігман, сфокусована не на видимому оздобленні руху, а на вираженні емоційного, навіть екзистенційного стану. У фокусі цієї хореографії — образ жінки, яка зазнає внутрішнього розколу, перетворення, розпачу та прориву. Її тіло — не орнаментальний засіб, а носій глибокої суті. Рухи у «Танці відьом» різкі, зламані, часто несиметричні; темп змінюється від раптових спалахів до заціпенінь. У втіленнях наголос зберігається на силуетності: виконавиця часто обертається у грудній зоні, здіймає руки вгору чи донизу, згинає тіло, ніби розв'язуючи внутрішні пута. Маска або грим (у деяких варіантах — пов'язка на обличчі) ще більше підкреслює віддаленість від індивідуального «я», дозволяючи зосередитися на трансцендентному досвіді. З точки зору спілкування, ця вистава демонструє напружений внутрішній монолог, втілений у зовнішній пластичній формі. Вона оминає спілкування «з іншим», натомість звертається до архетипу — образу відьми як маргінальної постаті, що змагається за визнання. Глядач не отримує прямого «повідомлення» — він втягується у процес переживання через тілесну ерупцію. Через це «Танець відьом» вважають однією з перших форм танцювальної автокомунікації, де послання — це вигук зсередини, а не ззовні.

Теорії та розбори складових танцю як способу трансляції почуттів. Виразні можливості сучасної хореографії значною мірою залежать від того факту, що кожен елемент танцю може слугувати знаком, інструментом передачі змісту. Тіло танцівника подібне до «живого тексту», який балетмейстер творить для сприйняття глядачами.

Конкретні рухи часто пов'язані з певними почуттями чи ідеями. Наприклад, затиснуті кулаки та раптовий рух долонь можуть позначати гнів чи супротив; лагідне розкриття рук до глядача може уособлювати відкритість, прихильність; згорблена постава, повалені плечі можуть виявляти смуток чи пригніченість.

Балетмейстери навмисно вибирають ці рухові моделі, щоб спричинити бажані емоції у глядачів. Мова сучасного танцю дуже образна: поворот голови чи вигин хребта можуть передавати вразливість особистості, стрибок — прагнення задоволення, а стояння на колінах — боязливу покірність. Пан Лабан, оцінюючи рух, наголошував на його характеристиці (зусиллі), тобто на тому, яким чином рухається тулуб (швидко чи повільно, напружено чи вільно, прямо чи передбачувано). Саме характеристика руху тонко передає емоційний тон: наприклад, різкі, незграбні рухи передають занепокоєння, затисненість; плавні, округлі рухи, навпаки, навіюють спокій і злагожденість; потужні, вибухові рухи можуть виражати радість, схвилюваність чи агресію, залежно від обставин. Таким чином, у руках вправного балетмейстера жести та рухи стають словами та реченнями неповторної кінетичної мови.

Хоча не усі стилі сучасного танцю активно залучають міміку (деякі хореографи, навпаки, тримають обличчя спокійним, аби тіло «промовляло» усе), міміка лишається важливим засобом спілкування в танці, особливо у танцювальному театрі та перформансі. За допомогою виразних варіацій обличчя виконавець може передати цілий спектр почуттів — від насолоди до гніву — які одразу ж сприймаються глядачем. Погляд також грає певну роль: встановлюючи зоровий зв'язок із глядачем або, навпаки, відводячи бачення, виконавець наче втягує його у розмову чи формує відчуття відокремленості. У виступах пар та ансамблів погляди, якими обмінюються танцівники, багато розкривають про натури їхніх героїв: палкий погляд натякає на любовні стосунки, тоді як відведені погляди вказують на сором. Цей невербальний «візуальний діалог» доповнює фізичну взаємодію, вносячи суттєвих відтінків.

Розташування танцівників на сцені та їхні переміщення у просторі також діють як комунікативні символи. Відстань поміж учасниками може транслювати ступінь близькості чи віддаленості: коли двоє танцюрів часто лишаються на протилежних краях сцени, не зближуючись, глядач підсвідомо відчуває перепону, розлад між ними. Важливим є також вигляд рухів ансамблю: коло на

сцені асоціюється з єдністю та злагодженістю; хаотичне розсіяння — з безладом та занепадом. Напрямок переміщення у просторі може передавати драматичний посил: рух уперед уособлює розвиток і натиск; рух назад — поразку чи спогади про минуле. Діагональні рухи додають енергії та нерівноваги, тоді як прямі фронтальні лінії утверджують лад. Відома хореографія Піна Бауш (засновниця Німецького театру танцю) славилася своєю здатністю конструювати сценічний простір як алегорію стосунків: у її виступах відстань, переходи та рухи танцівників вимальовують невидиму «мапу» почуттів — хто веде, хто самотній, хто прагне іншого. Отже, просторове розташування танцю також є мовою, за допомогою якої балетмейстер «записує» зміст [14], [18].

Хоча тіло є головним “мовцем” у танці, не можна забувати й про інші складові дії, які підсилюють невербальну комунікацію. Це й музика, яка задає емоційне тло (весела чи сумна мелодія відразу налаштовує глядачів на певний лад); й одяг (його відтінок, фактура можуть стати знаками: чорний виразить трагізму, червоний — жаги, легка прозора тканина — нетривкості або духовності); і освітлення (напрямок та колір прожектора виокремлюють важливі моменти — холодне синє світло може навіювати самотність, тепле золотисте — сподівання). У сучасних виставах часто залучають навіть відеопроєкції, словесні написи — усе це теж складники невербальної частини комунікації, розширення “словника” хореографа. Проте, на відміну від театру чи кіно, де слово все ж присутнє, танець тримається переважно на суто фізичному носії сенсу — людському руху [4].

Кілька вже зазначених постатей — Лабан, Вігман, Халпрін — пропонують власні бачення того, як танець “озивається”. Лабан зі своєю теорією надав науковій мови для опису, Вігман наголосила на внутрішній правдивості емоції у русі, Халпрін — на природності та універсальності танцю як способу комунікації. Варто також згадати митців хореографії другої половини XX століття, які розвинули думку про танець як мову [13]. Мерс Каннінгем, приміром,

експериментував із випадковістю та незалежністю танцю від музики, стверджуючи, що кожен рух має власну сутність. Марта Грем запровадила власну техніку, що базується на чергуванні стиснення та розслаблення (contraction and release), передаючи через фізичну напругу глибоко особисті драми – її відома “Ламентація” (1930) є наче лексиконом жестів смутку. У цьому соло Грем, одягнена у тісний трикотажний “мішок”, сидючи на лаві, хитається і звивається, немов ув’язнена туга. Драматичні діагональні лінії її напруженого тіла, що змагається з тканиною, творять пластичний образ “основи жалю” – як вказано в описі дійства, фігура танцівниці “є не особою і не дамою чи паном, а самим смутком”. Цей приклад чітко показує, як метафорично сучасний танець може втілювати почуття: Грем не “зобразила” особу, яка оплакує втрату, – вона засобами абстрактної пластики тіла передала концепцію скорботи настільки пронизливо, що одна відвідувачка (матір, яка втратила дитину) після виступу засвідчила хореографіні: перегляд “Lamentation” сприяв їй пережити й досягнути власне горе. Цей епізод засвідчує, що влучно віднайдена танцювальна метафора здатна без слів “налагодити зв’язок” з глядачем та залишити глибокий відгук.

Аналіз постановки “Lamentation”. Марта Грем у балеті «Lamentation» (1930). Як описує компанія Грем, під час «Lamentation» танцівниця сидить у трубі з фіолетової тканини, і утворені тілом діагоналі та напруження створюють «руйнівну скульптуру, яка втілює саму суть скорботи». При цьому фігура в танці «ані людська, ані тваринна, ані чоловіча чи жіноча: це сама скорбота». Інші автори сходяться, що через обмежені, абстрактні форми та костюм Грем виражає універсальні емоції: танець демонструє «скорботу, як «універсальну» емоцію», підкреслену напругою в рухах, причому тіло залишається нерухомим на низькій лаві, а єдиним відкритим є лише обличчя і ступні. Таким чином «Lamentation» передає глибоке почуття через пластичне, абстрактне тіло – виразне втілення емоції без конкретного сюжету [22].

Ще одна видатна постать у сфері сучасного танцю — Піна Бауш (Pina Bausch), німецька хореографка, яка у 1970-х–1980-х роках докорінно змінила погляд на сценічне мистецтво, заклавши основи напряму танц-театру (Tanztheater). Її доробки стали точкою перетину між хореографією, драматургією, психологією та сценографією, де химерність танцю трансформується у спосіб глибокого людського вираження. Бауш зламала усталене уявлення про танець як виключно естетичне дійство — її вистави були емоційно насиченими, експресивними і водночас крихко щирими. У таких знаменних виставах, як «Весна священна» та «Кафе Мюллер», вона з'єднала рух, жест, мовлення, звук, особисті оповіді та візуальні образи в єдиний пластичний виклад. У цих постановках межа між вербальним і невербальним нівелюється: слово здобуває тілесності, а танець — виразності. Особливою ознакою її підходу також було те, що вона спиралася на досвід самих виконавців: артисти нерідко імпровізували або долучали власні життєві сюжети, що посилювало справжність сценічного відображення. Головним елементом її хореографії було спілкування через емоційний жест: дійові особи на сцені не просто «танцюють», а переживають, страждають, закохуються, мовчать, вигукують — усім тілом.

Відомо, що Бауш розпочинала репетиції з того, що ставила танцівникам питання наприклад “що для тебе любов?” або “коли ти відчував страх?” — і пропонувала знайти рухову фразу у відповідь. Так народжувалися унікальні жестові сцени, які дуже точно і чесно спілкувалися з аудиторією, бо були народжені з особистого переживання. Цей метод перегукується з принципом контактної імпровізації — напрямку сучасного танцю, де двоє чи більше людей імпровізують рух, постійно фізично контактуючи (спираються одне на одного, перекочуються, підтримують) [11].

Контактну імпровізацію започаткував Стів Пекстон (Steve Paxton) — американський танцівник і хореограф, у 1972 році. Вона стала, по суті, дослідженням невербальної комунікації через рух: тут танцівники “говорять”

тілом, реагуючи на найменші імпульси партнера. У первісному формулюванні Стів Пакстон розглядав контактну імпровізацію як: «дослідження фізичних законів руху, таких як вага, баланс, імпульс, опора, через постійний тактильний контакт двох тіл, що взаємодіють у просторі».

Контактна імпровізація, започаткована Стівом Пакстоном у 1972 році, виникла як експериментальний руховий формат, у якому два тіла досліджують силу тяжіння, вагу, імпульс та баланс через фізичну взаємодію. Від самого початку вона протиставлялася сценічній естетиці — її суть полягала не у виставі, а в дослідженні довіри, рівності і присутності. З часом практика поширилася з Нью-Йорка у Європу, Канаду та Азію, трансформуючись із танцювального експерименту в соціокультурне явище.

У 1980–1990-х роках контактна імпровізація поєднується з соматичними дисциплінами, тілесно-орієнтованою терапією та феміністичною критикою, поступово здобуваючи значення не лише як мистецький жест, а як інструмент роботи з тілесною свідомістю, межами та емпатією. Джеми — відкриті зустрічі для танцю без сценарію — стають місцем рівноправної комунікації, де важливіше слухати партнера тілом, аніж демонструвати техніку.

Сьогодні контактна імпровізація зберігає свої першопочаткові ідеї — рух як діалог, рівність як принцип, присутність як цінність — але дедалі більше працює з темами інклюзивності, безпеки, згоди та тілесного різноманіття. У контексті дослідження комунікації в танці, контактна імпровізація є унікальним прикладом невербального діалогу, де кожен дотик, перенесення ваги чи зміна опори виступають повноцінними репліками у спілкуванні. Саме цей руховий «діалог без слів» дозволяє учасникам глибоко взаємодіяти — не лише тілом, а й на рівні емоцій, довіри й внутрішньої відкритості.

Отже, сучасна хореографія вивчає комунікативну природу руху не лише у готових виставах, а й у самій техніці танцю й імпровізації, розкриваючи нові грані невербального спілкування.

Важливо підкреслити, що не лише кінцевий результат – вистава – є комунікацією; сам процес постановки танцю являє собою складний комунікативний акт між хореографом, танцівниками і, опосередковано, майбутньою аудиторією. Видатний австралійський хореограф Саймон Хой образно сказав: «танець можна сприймати як мову, що дає людині змогу висловити себе через рух» [15]. У своїй роботі він трактує створення танцю як розробку власного словника рухів і образів, що мають донести певне послання до глядача. Хореограф спочатку “говорить” зі своїм внутрішнім баченням – на самоті, в студії вигадує рухові фрази, продумує наратив або мотив твору. Потім починається діалог з танцівниками: постановник пояснює свою ідею, іноді вербально через образні метафори, а танцівники пропонують свою інтерпретацію рухом. Відбувається постійний обмін: хореограф “читає” тілесні пропозиції танцівників, відбирає ті, що відповідають його задуму, коригує інші. Саймон Хой зазначає, що хоча танцівники привносять креативність, він як хореограф має тримати цілісну «лінію хореографічної мови», щоб твір залишався зрозумілим і правдивим. В результаті у кожного відомого хореографа формується свій упізнаваний “почерк” – своя система рухових “словарних” елементів, через які він спілкується. Примітно, що Хой прямо стверджує: *«мистецтво – це комунікація»*, і навіть найабстрактніший танець все одно призначений для контакту з аудиторією. Він говорить, що художник повинен розуміти, що його творіння є “джерелом, на яке люди реагуватимуть”, і тому він прагне комунікувати з глядачем, залишаючись вірним своїй мові танцю. В цьому сенсі постановка танцю подібна до написання тексту або мовлення: є задум (думка або почуття, яким хочеться поділитися), є кодування цього задуму у знаки (рухи, образи), і є розрахунок на отримувача, який ці знаки декодує. Прем’єрний показ вистави – момент, коли відбувається власне передача повідомлення глядачам. Цікавий парадокс: комунікація в танці, на відміну від мовної, допускає значно більшу множинність інтерпретацій – різні люди можуть по-різному “прочитати” той самий танцювальний образ залежно від свого досвіду, чутливості, культурного

коду. Однак саме в цьому сила мистецтва танцю: він спілкується не стільки з раціональним мисленням, скільки з емоціями, підсвідомістю глядача, торкаючись універсальних людських переживань. Недарма Хой говорить про “відгук аудиторії” як про інтегральну частину танцювального мистецтва. Глядач, сприймаючи танець, фактично завершує комунікативне коло – своїми емоціями, інколи сльозами чи сміхом, він “відповідає” танцівникам. Таким чином, сценічний танець – це діалог, хоч і без слів: діалог митця з публікою, тіла з тілом, емоції з емоцією [15].

Висновок до розділу 1

Сучасна хореографія постає як потужна форма невербальної міжособистісної комунікації. У першій частині ми побачили, що міжособистісне спілкування – багатовимірне явище, яке виходить за межі слів і значною мірою спирається на невербальні знаки та емоційний обмін. У другій частині ми переконалися, що саме танець акумулює в собі ці невербальні засоби, доводячи їх виражальність до рівня мистецтва. Танцівники та хореографи різних епох – від Мері Вігман і Рудольфа Лабана до Анни Халпрін і сучасних постановників – трактували танець як своєрідну мову або, щонайменше, як дію, що говорить. Ця мова не має словника у звичному розумінні, але має свою граматику руху, синтаксис простору і пунктуацію пауз. Через неї можна передати те, що важко виразити вербально: тонкі настрої, глибокі емоційні стани, колективні травми чи мрії. Сучасний танець, будучи “живим” мистецтвом, в кожному акті виконання наново встановлює зв’язок між виконавцем і глядачем, між людьми, які можливо ніколи не розмовляли одне з одним, але в момент співприсутності в залі ведуть безмовний діалог мовою рухів. Це надає хореографії особливої ролі у сучасному світі глобальної комунікації: вона здатна об’єднувати різні культури і особистості на рівні спільного людського досвіду. Як влучно зазначив хореограф Саймон Хой, спілкуючись через мистецтво, ми пам’ятаємо, що «врешті-решт, мистецтво – це і є комунікація» [15], а отже,

танець як його частина – один з найщиріших і найпряміших способів людям зрозуміти одне одного без слів.

Розділ 2. Аналіз постановки “Споріднені душі” як хореографічної моделі міжособистісної комунікації

У цьому розділі проаналізовано авторську хореографічну постановку «Споріднені душі», яка слугує моделлю для дослідження проблем міжособистісної комунікації засобами сучасного танцю. Спираючись на теоретичні положення, розглянуті в першому розділі (зокрема, ідеї Рудольфа Лабана - його підхід до руху як мови емоцій і основи невербальної комунікації прямо корелює з аналізом танцю у вашій роботі [7]. Та Анни Халпрін - танець як засіб особистісного й соціального самовираження, підкреслюючи важливість переживання руху зсередини. Її підхід до автентичного й імпровізаційного танцю підтримує думку про те, що танець може транслювати внутрішні конфлікти, змінюючи стан виконавця і глядача. [10]), тут простежується, як танець здатний передати внутрішні конфлікти та взаємини між людьми. Відомо, що танець як вид мистецтва може виражати почуття, емоційні стани та відображати ситуації, з яких проглядаються моделі поведінки і стосунків. У хореографічному творі «Споріднені душі» ця здатність танцю використовується для сценічного втілення різних аспектів порушеної комунікації – від конфлікту й заздрості до мовчання, відсторонення та відновлення зв'язку між героями.

2.1 Концепція, драматургія та сценічне втілення хореографічної постановки

«Споріднені душі» – це авторська хореографічна постановка у жанрі драми, присвячена проблемам міжособистісної комунікації через танець. Тематично композиція зосереджена на відображенні таких глибинних почуттів, як любов, заздрість і самотність у процесі пошуку своєї «другої половинки». Головна ідея постановки полягає в тому, щоб показати, як тендітні духовні зв'язки між людьми можуть бути зруйновані заздрощами і недовірою, але зрештою відновлені завдяки щирості, прийняттю і любові. Таким чином, концепція

твору віддзеркалює діалектику взаємин: світлі почуття проти негативних емоцій, конфлікт та його подолання, що метафорично інтерпретує труднощі комунікації між людьми. Постановка має форму сценічної танцювальної композиції драматургічного характеру з сучасним часом і умовним простором дії, який радше відображає внутрішній світ особистостей, ніж конкретну реальну локацію.

У виставі задіяні п'ять танцівників, що втілюють три ключові образи, кожен з яких уособлює певний аспект міжособистісних стосунків. Головна пара, тобто двоє закоханих – це споріднені душі, що символізують гармонію, щирість і духовну єдність. Їхній тісний зв'язок на початку історії демонструє ідеальну комунікацію – безсловесне взаєморозуміння, побудоване на довірі та любові. Противагою виступає «заздрісна пара» – два персонажі, чия роль полягає у втіленні руйнівної заздрості, егоїзму та бажання привласнити чуже щастя. Ці образи показують, як негативні почуття (заздрість, суперництво) можуть втручатися у відносини інших, порушуючи комунікативний баланс. Третім важливим образом є «самотня героїня» – жіночий персонаж, який уособлює стан відчуження та внутрішньої самотності, а також жагу знайти близьку душу. Самотня героїня додає виміру ізолюваності і нерозуміння, показуючи комунікаційну проблему відсутності взаємності. Таким чином, кожна група персонажів втілює різні аспекти міжособистісної взаємодії: гармонійне єднання, деструктивне суперництво і болісну ізоляцію.

Сюжетна лінія балету «Споріднені душі» розгортається як алегорична історія про двох людей, чия любов піддається випробуванням зовнішніми силами заздрості й самотності. У лібрето зазначено, що ці двоє закоханих пов'язані долею невидимою ниткою – метафора глибинного зв'язку споріднених душ. Їхнє кохання чисте й щире, випромінює світло гармонії. Проте навколо існують інші душі, «заздрісні та самотні», сповнені власного болю і неспроможні прийняти світло чужого щастя. Ці люди втручаються в зв'язок закоханих, і тендітна гармонія поступово руйнується. Таким чином зав'язується головний

конфлікт постановки – протистояння між світлою єдністю двох сердець і темними почуттями, що їх оточують.

Драматургічна структура композиції чітко прослідковується у розвитку дії. Експозиція подає вихідну атмосферу гармонії: на початку вистави сцена занурена в напівтемряву та тишу, двоє головних героїв поволі виринають із темряви й обережно рухаються назустріч одне одному. Їхні рухи нерішучі, неначе вони тільки-но впізнають одне одного після тривалих пошуків; дихання і погляди персонажів синхронізуються, створюючи перше відчуття єдності. Цей етап демонструє встановлення комунікативного контакту між спорідненими душами. Коли їхні погляди зустрічаються й виникає емоційний резонанс, музика оживає теплими тонами, а танець пари набуває плавності та ніжності – початковий дует любові формується у атмосфері довіри і взаєморозуміння. Це мирне співіснування утім недовговічне: гармонія досягає піку, і на цьому тлі вводяться руйнівні сили конфлікту.

Зав'язка драматургії починається з появи на сцені заздрісної пари, що різко контрастує з головними героями. Двоє заздрісників рухаються надзвичайно чітко, майже механічно синхронно, демонструючи технічну бездоганність без душі. Їхня злагодженість видається ілюзією гармонії, яка приховує холодність та суперництво. Рухи заздрісної пари передають напругу і прагнення перевершити інших замість переживати щирі почуття. Фактично, їхній танець змальовується як «холодна копія кохання – ідеально відкалібрована, але бездушна». Цей образ наочно передає проблему комунікації: зовнішня правильність без емоційної глибини веде не до єдності, а до відчуження. Одночасно на авансцені з'являється Самотня героїня, вводячи додатковий вимір драми. Спершу вона лишається осторонь як спостерігачка за двома парами, утілюючи погляд людини, що прагне любові, але знаходиться поза нею. Її присутність поступово схиляється на бік негативних сил: осамотнена душа, відчуваючи біль від своєї ізоляції, починає співчувати заздрісникам і утворює з ними мовчазний союз проти гармонійної пари. Таким чином,

зав'язка окреслює всі головні сторони конфлікту: любовний зв'язок проти коаліції заздрості й самотності.

Далі розвиток дії показує ескалацію конфлікту і руйнування комунікації між закоханими. Головна пара спершу продовжує свій ліричний дует, намагаючись зберегти гармонію, але заздрісні персонажі дедалі активніше втручаються у їхній танець. Спочатку сторонні герої копіюють рухи закоханих – їхня синхронність набуває глузливого відтінку, пародіюючи і спотворюючи мову тіла головних героїв. Це хореографічне рішення (імітація з перебільшенням) метафорично зображує спотворення комунікації: щире послання любові викривляється під впливом заздрості. На цьому етапі самотня героїня, сповнена суму, робить спроби приєднатися до танцю коханої пари – вона намагається повторювати їхні ніжні жести, прагнучи доторкнутися до гармонії, якої їй бракує. Проте її рухи позначені відчаєм і нерівністю, що лише підкреслює прірву між нею та щасливою парою. Зрештою, усі троє антагоністичних персонажів (самотня героїня та заздрісна пара) об'єднують зусилля і відкрито втручаються в танок закоханих. Їхні рухи набувають агресивності та деструктивної сили: вони фізично роз'єднують головних героїв, тягнучи їх у протилежні боки, розриваючи простір єдності між ними. Це кульмінаційне зіткнення в русі показує тотальний комунікативний розрив – сторонні негативні емоції вриваються в діалог люблячих душ і руйнують його.

На вершині конфлікту настає кульмінація постановки: спільними зусиллями троє суперечливих персонажів «переривають» ту саму невидиму нитку, що пов'язувала душі головних героїв. У хореографічному вирішенні це виражено різким зламним рухом – самотня героїня символічно перерізає у повітрі уявний зв'язок між парою. Одночасно світло прожекторів б'є сліпучим спалахом, а музика драматично обривається на паузу. Візуально-звуковий акцент підсилює емоційний шок: споріднені душі ніби раптово втрачають ґрунт – їхній дует обривається падінням (обидва герої падають на сцену). Цей момент тиші і темряви на сцені означає повний розрив комунікації та кульмінаційний

кризовий стан відносин: герої опиняються відокремленими, зануреними кожен у свою біль. Глядач спостерігає символічну «смерть» їхнього взаєморозуміння – критичну точку, з якої надалі починається шлях до відновлення.

У розв'язці хореографічної драми поступово відбувається відродження зв'язку між головними героями, що алегорично демонструє подолання комунікативної кризи. Після кульмінаційної паузи музика знову починає звучати – спершу тихо й обережно, ніби намагаючи шлях до сердець персонажів. Закохані поволі підводяться і намагаються знайти одне одного в просторі, але тепер ніби розділені невидимою стіною: їхні рухи розладнані, несинхронні, вони простягають руки, та не можуть доторкнутися. Цей сценічний образ невидимої стіни являє собою метафору психологічних бар'єрів, що виникають між людьми після конфлікту (недовіра, образи). На цьому етапі на сцені ще присутні сили роз'єднання – самотня героїня і заздрісна пара знову з'являються і хаотично рухаються між головними героями, ніби розділяючи їх і заважаючи возз'єднатися. Відбувається кульмінація внутрішньої боротьби персонажів: кожен з пари має подолати власний біль і страх, щоби відновити втрачений зв'язок. Зрештою, сила любові перемагає: герої, попри всі перешкоди, знаходять у собі рішучість пробачити і прийняти одне одного наново. Музика набирає темпу і теплоти, в той час як танцівники роблять ще одну спробу зближення – цього разу успішну. Головна пара проламає невидиму перепону: їхні руки торкаються, і поступово рухи знову синхронізуються, набуваючи ніжності й єдності. У фінальному образі постановки всі п'ять персонажів виходять на сцену одночасно, але вже в іншому розкладі сил: пара возз'єднаних закоханих у центрі, а навколо – троє колишніх антагоністів, які тепер не протидіють, а мовби завмерли осторонь, приймаючи неминучість гармонії. Яскраве тепле світло заливає всю сцену, символізуючи торжество відновленої єдності та надії. Музика завершується мажорним, піднесеним акордом, утверджуючи емоційну розрядку і фінальну гармонію після пережитого конфлікту. Так завершується історія: справжня спорідненість душ

виявляється сильнішою за темряву заздрості та відчаю, а проблеми комунікації вирішуються через прощення і любов.

Постановка «Споріднені душі» відбувається у символічному сценічному просторі без деталізованих декорацій; усе оформлення підпорядковане вираженню внутрішніх станів персонажів. Місце дії визначене як «умовний простір, що відображає внутрішній світ людини» – отже, сцена слугує метафоричною площиною, де фізичні відстані і рухи між танцівниками матеріалізують психологічні відносини. Важливу роль відіграє світлова партитура, яка динамічно підсилює драматургію танцю. На початку використано приглушене, м'яке біле світло у напівтемряві – це створює атмосферу пошуку і невизначеності, відповідно до експозиції (пошук спорідненої душі). З моменту зустрічі головної пари освітлення теплішає і фокусується на них, підкреслюючи зародження гармонії (світло ніби концентрується на «осередку» любові). У міру зростання напруги в другій частині змішується холодне та тепле світло – на сцені виникає контрастний освітлювальний малюнок, що відбиває конфлікт протилежних почуттів та наближення драматичного піку. На кульмінацію (розрив нитки) припадають різкі червоні спалахи світла – цей колір і імпульсивна світлова динаміка асоціюються з вибухом негативних емоцій, болем і агресією. Після кульмінації, у фінальній частині, червоні тони зникають: сцену поступово знову заливає м'яке тепле біле світло, що відповідає відновленню гармонії та катарсису. Таким чином, освітленням вибудовано символічну кольорову драматургію: від сутінкового пошуку – до теплого світла любові – через хаос і «пожежу» конфлікту – до світлого очищення та єднання.

Костюми танцівників також служать виразним засобом, що підсилює концепцію образів. Головна пара одягнена у світло-бежеві костюми, які своїм кольором наближені до відтінків природної тілесності або теплого світла. Беж символізує чистоту помислів, відкритість і гармонійність – ці риси притаманні спорідненим душам, чия любов зображена як щира та світла. Натомість

заздрісна пара має костюми глибокого бордового кольору. Бордовий (винний відтінок червоного) традиційно може асоціюватися з напругою, пристрастю, а подекуди й з отруйністю почуттів. У контексті вистави цей колір підкреслює їхню роль носіїв негативних емоцій: заздрості, гніву, які «закипають» усередині. Самотня героїня вирізняється чорним костюмом із напівпрозорої тканини. Чорний колір однозначно вказує на її трагічний внутрішній стан: самотність, горе, відчуження від інших (персонаж немовби огорнутий тінню). Прозорість деяких елементів костюму може символізувати її вразливість та ефемерність надії – вона наче напівприсутня, прагне стати видимою і зрозумілою. В цілому, костюмографія мінімалістична але концептуальна: кольорова палітра костюмів чітко відрізняє протидіючі сторони й робить їх емоційний зміст зримим ще до початку руху.

Важливою складовою сценічного втілення є музичне оформлення. Хореографічна композиція триває близько 5 хвилин (5:01) і структурована на чотири умовні частини, що відповідають ключовим етапам сюжету. Музика має розмір 4/4 і змінний характер залежно від драматургічної фази. У I частині (“Пошук і зустріч”, тривалість ~1:00) музичний супровід спокійний, ніжний, помірного темпу. Звукова палітра тут вирізняється м’якістю і ліризмом – мелодія ніби «дихає» разом з рухами героїв, підтримуючи атмосферу невпевненості, що переходить у радість зустрічі. II частина (“Заздрість і самотність”, ~0:54) контрастує різкістю і холодністю звучання. Ритм стає більш уривчастим, з’являються дисонуючі гармонії або монотонні пульсації, які створюють відчуття тривоги. Характер музики описано як «різкий, холодний, сумний» – тобто композиція передає емоцію відчаю і заздрості: можливо, це більш мінорні тональності, проникливі струнні або електронні звуки, що навіюють самотність і заздрість. III частина (“Руйнування”, ~1:28) – кульмінаційна – відзначена напруженим характером музики. Відчутно наростає темп або гучність, акценти стають різкими, уривчастими; музичний хаос досягає піку синхронно з драматичним апогеєм (обрив музики на момент

«розриву нитки»). IV частина («Відновлення», ~1:39) приносить поступову розрядку: темп уповільнюється до помірного, мотиви набувають мажорного забарвлення, гармонії вирівнюються. Характер фінальної секції – світлий, сповнений надії та гармонії. Музика немовби «зцілюється» разом з персонажами, завершуючись піднесеною кінцівкою. Таким чином, звукова драматургія йде паралельно з танцювальною: кожному емоційному розділу відповідає свій музичний настрій, що підсилює сприйняття глядачами внутрішнього змісту хореографії.

Підсумовуючи, концепція та сценічне втілення постановки «Споріднені душі» створюють цілісний художній образ, який буквально «перекладає» проблеми міжособистісної комунікації на мову танцю. Через алегоричний сюжет, чіткі символічні образи і ретельно продуману драматургію вистава демонструє, як любов і взаєморозуміння можуть бути підірвані негативними почуттями – браком довіри, ревнощами, ізоляцією – але за умови усвідомлення та щирих зусиль цей зв'язок може бути відновлено. Всі елементи сценічної виразності (рух, мізансцена, світло, музика, костюм) працюють на розкриття цієї ідеї. Глядачеві передаються як безпосередній сюжет про взаємини п'яťох персонажів, так і підтекст – метафора комунікативних труднощів, знайомих багатьом у реальному житті. Наступний підрозділ дослідить, яким саме чином танцювальна лексика та інші виразні засоби в цій постановці слугують інструментами емоційного «діалогу» між персонажами, і якими теоретичними засадами це можна пояснити.

2.2 Танцювальна лексика та виразні засоби як інструменти емоційного діалогу

Сучасний танець у виставі «Споріднені душі» уживається як мова, якою точиться своєрідний емоційний діалог між дійовими особами, а також між сценою та глядачем. Танцювальні рухи тут здійснюють комунікативну функцію, замінюючи собою слова: кожен жест, позиція чи динаміка руху транслює певне почуття або посил. Це узгоджується з розумінням танцю в

мистецтвознавстві як форми невербального спілкування та виявлення емоцій [1]. Дійсно, танець часто називають універсальною мовою, спроможною оповідати історії та висловлювати смисли без єдиного слова. За визначенням науковців, танець – це рух, «наповнений історіями та смислами» і зрозумілий різним народам, бо ґрунтується на природних жестах і рухах тіла. Таким чином, хореограф застосував багату експресивність сучасного танцю, аби «перекласти» психологічні стани та взаємини персонажів на рухову пластику.

Постановка «Споріднені душі» зроблена у стилі контемпорарі (contemporary dance), що є течією сучасного сценічного танцю, сфокусованою на виразності та мистецькій пластичності руху. Контемпорарі поєднує різні техніки (модерн, частки класичного танцю, імпровізація та ін.) і цінується саме за спроможність гнучко відтворювати широкий спектр почуттів через тіло. Хореографія «Споріднених душ» базується на головних засадах цього стилю: природність кроків, імпровізаційність у висловленні почуттів та емоційна експресія танцівників. На противагу формалізованому класичному балету, де є усталений перелік па, тут руховий словник сформований саме під вдаваність кожного персонажа, що дає змогу глибше розкрити його переживання. Кожна група героїв має відмінну танцювальну лексику, узгоджену з їхнім емоційним образом.

Тож, хореографічний лексикон провідної пари вирізняється м'якістю, плинністю і єднанням. У їхніх кроках домінують заокруглені траєкторії, гладенькі переходи між позиціями, обійми та опори. Приміром, на початку вистави закохані обачно рухаються по колу, одне довкола одного, немов вимальовуючи власними тілами орбіти тяжіння — цей круговий мотив уособлює цілісність та взаємне пронизування аурою двох істот. Як їхні погляди стикаються й виникає зв'язок, артисти виконують тендітні піднесення та узгоджені обертання, уособлюючи злагоду та віру. Рухи пари перебувають у досконалій гармонії: численні дзеркальні елементи синхронності (уніфіковані рухи руками, одночасні кроки один до одного) підкреслюють злагоджене

порозуміння. Їхній фізичний дотик — з'єднання долонь, лагідні обійми, опора на плечі — виступає невербальними «словами» любові та підтримки. Загалом, лексикон головних персонажів збудований на м'якому русі — гладенькому й безперервному, без ривків. Це пов'язано з концептом Лабана про плинність, тобто рух без штучних перепон, природний та надзвичайно виразний. Такий рух органічно асоціюється зі сприятливими станами: відкритості, довіри, спокою. Як зауважував Рудольф Лабан, манера руху людини прямо відображає її внутрішній стан [7]. У цьому конкретному випадку м'якість і врівноваженість рухів закоханих демонструють їхню взаємну віру та емоційну стабільність. Більше того, їхні хореографічні фрази мають багато спільного з дуєтом, а саме діалогічністю: партнери змінюють ролі «провідника» та «відгукуючого» в русі. Це можна порівняти з розмовою між двома людьми, що розгортається плавно, без пауз; у танці ця узгодженість передається через зміну ролі лідера у підтримці суглобів та через синхронне дихання під час руху.

І навпаки, мова тіла ревнивої пари принципово відрізняється. Її ознаками є певна скутість, гострі кути та удавана, безпристрасна синхронність. Якщо закохані рухалися плавними вигинами, ревнива пара часто вживала прямі лінії та чітко окреслені геометричні фігури у просторі. Їхні кроки більш жорсткі, з виразними рухами кінцівок, як-от поштовхи чи випадки. На прикладі моєї постановки «Споріднені душі», під час сцени появи танцівники виконують ті самі дії одночасно (дзеркально та в унісон), показуючи значну технічну майстерність. Проте ця узгодженість холодна: артисти наче демонструють бездушну вправність. Це віддзеркалює сутність їхнього образу: спілкування без співчуття, формальна взаємодія, зумовлена суперництвом. З погляду Лабана, рухи заздрісних осіб містять сильний компонент «зусилля» як у плані обсягу, так і простору: вони потужні й прямі. Сильні, прямі рухи — скажімо, раптовий поштовх рукою вперед, швидкий, акцентований крок — традиційно пов'язуються з тиском, агресією та прагненням домінувати [21]. Такий лексикон ідеально пасує емоції заздрості, яка завжди несе напругу та

ворожість до об'єкта заздрощів. Заздрісна пара веде свій «діалог» шляхом танцю змагання: їхні рухи немов запитують: «Хто кращий?» чи «Ми мусимо перевершити інших». Вони часто рухаються синхронно, не задля підтримки одне одного, а щоб наголосити на своїй рівності та конкурентності стосовно закоханої пари. Варто підкреслити, що технічно складні елементи, які вони можуть демонструвати (приміром, стрибки чи балансування), позбавлені тепла — це навмисна хореографічна деталь, що ілюструє: віртуозність без щирості — марна. Цей «беземоційний» танець заздрісників протиставляється емоційно насиченому танцю протагоністів, створюючи невербальний конфлікт між двома мовами: мовою любові та мовою заздрості [12].

Образ Самотньої героїні передано через власну, особливу лексику рухів, що виділяється ізольованістю, розірваністю та пошуковими жестами. Її танець можна назвати «розмовою з німотою», як вказано у лібрето. У практиці це означає, що пластика самотньої героїні спрямована не на взаємодію з іншим партнером (як у парі), а на взаємодію з простором і собою. Вона часто виконує соло, перебуваючи на сцені окремо. Її рухи часом наче уповільнені, нерішучі: танцівниця торкається порожнього простору, простягає руки вперед чи в боки, наче намагаючись намацати присутність іншої людини, але натрапляє на порожнечу. Типовими для її партії є жести пошуку: озирання довкола, кроки вперед — назад у самоті, руки, що тягнуться в порожнечу і опускаються у розпачі. Тіло самотньої героїні часто зігнуте всередину (сутула постава, опущена голова), що виражає її замкненість у власному горі. Пластичні рухи — наче хвилі відчаю, що прокочуються її тілом. Наприклад, сцена її сольного виходу містить такий елемент: вона з'являється після заздрісної пари, робить декілька невпевнених кроків, витягає руку перед собою, потім повільно її відводить і опускає — цей жест читається як «нікого немає», «мене не чують». Потім, відкинувши голову назад чи закривши обличчя руками, героїня «розмовляє з німотою» — демонструє внутрішній монолог болю. Її танець сповнений внутрішньої боротьби: вона прагне вирватися з самотності

(проявляється у раптових поривах – швидкий випад або тремтіння у тілі, наче ридання), але знову повертається до пригніченої статичності. Мова рухів цього персонажа є найбільш віддаленою від «комунікативного успіху»: якщо любовна пара мала діалог, а заздрісники – хоча б змову одне з одним, то самотня героїня мовчить, її рухи – це уривки слів, що так і не знаходять адресата. Згідно з Лабаном, подібні якості руху – повільний, переривчастий, тяжкий – можна співвіднести зі станами страху чи пригніченості. Лабан звертає увагу, що коли людина рухається повільно і невпевнено, це може свідчити про її внутрішній страх або сумніви [21]. У нашої героїні повільність вимушена – бо вона боїться залишитися назавжди одна, бо невпевнена у собі. Її важкі рухи (скованість, наче тіло налите свинцем від смутку) і замкнені пози (обіймає себе плечі руками, наче ховаючись) – це невербальні символи відчаю. Таким чином, у контрасті рухових мов трьох сторін конфлікту ми бачимо три «монологи»: любові, заздрості і самотності, кожен зі своєю лексикою та інтонацією.

Робота з простором та побудова розміщення значною мірою сприяють вираженню комунікативних значень у хореографії. Просторова позиція акторів, зазор поміж ними, їхнє взаємне розміщення — усе це «зчитується» глядачем як частина невербального оповідання про їхні стосунки. На початку постановки головна пара перебуває близько один до одного, у середині сцени, тоді як негативні герої фізично відсутні або сховані у тіні. Цей композиційний осередок спочатку підкреслює, що спілкування зведене до двох закоханих. Пізніше, коли виникають персонажі, сповнені заздрощів, вони спершу знаходяться на краях, на певній віддалі, що можна трактувати як сторонні впливи, які стежать за щастям пари. Але поступово вони підходять, входять у поле пари та починають перешкоджати. Хореографічно ця проблема вирішується через постановку переслідування та оточення: заздрісні персонажі рухаються навколо пари по колу, постійно звужуючи його, ніби накладаючи мотузку. Зрештою, вони опиняються поруч із закоханими,

проникаючи в їхню «кінесферу» — надзвичайно виразний особистісний простір у танці. Згідно з ученням Лабана, кінесфера – це простір, досяжний для людини, і те, як вона його заповнює й дозволяє іншим, багато говорить про її зв'язок з оточенням. Вторгнення заздрісних персонажів у кінесферу пари означає порушення їхніх граней, агресивне втручання в їхній особистий обсяг, тобто в їхні стосунки. Самотня героїня також цікаво розміщена у просторовій площині: у моменти самотності вона лишається осторонь, часто на межі сцени або позаду, ніби відокремлена від інших світлом і відстанню. Але коли вона прагне дістатися до пари, вона обачно всувається в їхній простір, стаючи біля них, можливо, позаду них, намагаючись віддзеркалювати їхні рухи здалеку. Це створює «трикутник» або «дзеркало»: пара спереду, позаду них – самотня постать, яка повторює рухи, але залишається в сутінках. Просторово це відображає прагнення контакту: героїня намагається наблизитись, але тримається певної відстані, оскільки не є часткою їхніх стосунків. Кульмінаційний момент – коли п'ятеро осіб на сцені з'ясовують стосунки – це найбільш заплутана конфігурація. У цей час ревнива пара та самотня героїня стають між головними фігурами, фізично розділяючи їх по обидва боки сцени. Можна уявити композицію: одного із закоханих ревнивий тягне ліворуч, іншого праворуч, а у центрі стоїть самотня героїня, яка жестом «розриває» їхній зв'язок. Цей просторовий розкол є явним: контакт порушується, персонажі стають ізольованими. Після розриву сюжетної лінії простір немов розпадається на дві окремі «сфери», у яких залишається один із закоханих. Вони рухаються у різних кутках сцени, не перетинаючи траєкторій, демонструючи таким чином метафору «буття у різних світах». Лише у фіналі просторовий поділ стирається: пара знову сходиться у центрі, тоді як троє супротивників відходять на периферію або застигають з боків. Кінцевий образ — усі п'ятеро на сцені, але пара обіймається у центрі під яскравим світлом, інші лишаються окремо — символізує відновлення кордонів пари та рівноваги сил. Таким чином, просторове розташування цієї вистави нерозривно

пов'язане з її суттю: від близькості до розпаду, а потім знову до близькості, завдяки уважно підбраному розміщенню танцівників.

Однією з найважливіших складових хореографічного «діалогу» є динаміка рухів – зміни темпу, інтенсивності, амплітуди, ритму рухових фраз, що надають танцю емоційного забарвлення. У «Споріднених душах» динамічні контрасти між частинами і персонажами дуже промовисті. Можна відзначити декілька ключових динамічних патернів, відповідних певним емоціям:

- Спокійна, м'яка динаміка – властива сценам любові та злагоди. Рухи виконуються у повільному чи помірному темпі, однаково, без різких прискорень або зупинок. Тіло танцівника перебуває у стані течії: один рух переходить в інший. Ця динаміка відповідає відчуттю миру, надійності, тепла. Наприклад, перша частина дуету: музика тиха, рухи – плавні хвилі рук, ніжні кроки назустріч – формують відчуття ліричного спокою. У моїй постановці повільна динаміка на початку – скоріше про тиху втіху й гармонію.
- Пришвидшена, стрімка динаміка – виникає з появою негативних емоцій, зокрема заздрості та суперечки. Рухи стають уривчастими, з різкими акцентами, паузи переривають плин, темп нерівний (то швидкий спалах, то заціпеніння). Така динамічна «рваність» вельми добре передає напруження, лють, переляк. У сцені протистояння заздрісників з парою музика й рухи прискорюються синхронно: з'являються вибухові стрибки, швидкі оберти з раптовою зупинкою, випадки рук, ніби удари. Ці рухи впливають глядача на фізичному рівні: навіть люди без танцювального досвіду інтуїтивно розпізнають злість або агресію в різких, енергійних жестах. Дослідження демонструють, що емоції типу «гнів» чи «боротьба» легко зчитуються з танцю саме завдяки високій енергії, швидкості та прямолінійним рухам тіла. Отже, вибухова динаміка кульмінації в нашій виставі чітко «сповіщає» глядачам стан суперечки та руйнації [1].

- Зупинки і тиша в русі – окремо варто відзначити момент паузи після розриву нитки. Коли музика зупиняється, танцівники завмирають на мить. Ця повна відсутність руху є надпотужним виразним засобом: статичність після хаосу виглядає як емоційний шок, німота від болю. В мові танцю пауза дорівнює невимовленому слову, можливо крику, що захлинувся. Завмирання закоханих після падіння – це момент, коли ніби зникає будь-яка комунікація: тиша панує і в музиці, і в тілі. Ця тиша «говорить» про розрив зв'язку більш голосно, ніж подальші рухи.
- Повернення плавності – у фінальному розділі, коли персонажі пробачають одне одного, динаміка знов трансформується: гострі кути згладжуються, рухи стають довшими у часі. Замість різких акцентів постають легато-фрази (зв'язні), замість суто потужних зусиль – легкі за вагою (light) дотики і підйоми. Це пасує до емоції полегшення, пробачення, любові. Виконавці поступово уніфікують темп рухів, що уособлює відновлення спільного «ритму» двох сердець. Як підкреслює хореограф і терапевт Анна Халпрін, важливо не лише чинити рух, а «переживати» його, злучаючи з внутрішнім сприйняттям. У сценах фінального єднання можна припустити, що артисти (і їхні образи) справді проживають через рух почуття прощення – це помітно у зміні характеру їхніх дотиків і поглядів: від напружених і насторожених після сварки – до дедалі більш довірливих і теплих на фіналі. Згідно з концепціями Халпрін, така щира емоційна залученість у рух і робить хореографію перетворюючим досвідом. У контексті постановки це перетворення передається і глядачам – через зміну динаміки вони «відчувають», що напруга минає і настає розв'язка [9].

Хоча головним засобом спілкування тут є рух тіла, не можна оминати увагою і виразність жестів та міміки танцівників. У сучасному танці припускається використання природної жестикуляції та виразів обличчя для підсилення драматичного ефекту, особливо в хореографічній драмі. У «Споріднених

душах» жест «перерізання нитки» самотньою героїнею – ключовий символічний жест, який легко розуміється аудиторією навіть без пояснень. Цей жест двома руками, мов ножицями, у повітрі між парою – кульмінаційний «вислів», що не потребує слів. Інші рухи теж слугують комунікативними знаками: наприклад, коли заздрісники тицяють пальцем чи змахують рукою, наче відштовхуючи – це виказує осуд, бажання відняти. Самотня героїня притискає руки до серця або простягає їх у благанні – жестове передання туги і прагнення любові. Міміка доповнює ці послання: у моменти щастя обличчя закоханих відкриті, погляди спрямовані одне на одного; натомість заздрісні герої можуть «кидати» злі погляди, їхні обличчя напружені, щелепи стиснуті. Самотня героїня часто з опущеними очима або з виразом розпачу. Усі ці деталі, хоч і другорядні порівняно з тілесним рухом, працюють на повніше сприйняття емоційного змісту. За даними досліджень із танцювальної комунікації, глядачі сприймають емоції танцівника не лише через абстрактні рухи, але й за конкретними невербальними підказками – енергією руху, напрямком, швидкістю, а також виразом обличчя і положенням рук [20]. Отже, у нашій постановці комплекс виразних рухів, жестів і міміки створює для аудиторії зрозумілий емоційний текст.

Способи емоційного вираження, проаналізовані вище, цілком корелюють із розробками теоретиків танцю та психофізіології руху. Рудольф Лабан, визначний теоретик танцю 20-го століття, створив систему аналізу руху, де ключову позицію обіймають параметри часу, простору, ваги та плинності. Він доводив, що розрізнення складників руху та усвідомлення їхніх характеристик поповнює лексикон танцівника й дає змогу надточніше передавати почуття. У нашому виступі ми бачимо застосування цього принципу: різні поєднання параметрів руху (інша часова динаміка – повільна/швидка, відмінні просторові підходи – звуження/розширення терену, різна вага – легка/тяжка, різні потоки – вільні/стримані) утворюють різні емоційні відтінки. Наприклад, любов у рухах пари виражається через вільну плинність, легкість та просторову

відкритість, тоді як ворожість заздрощів виражається через обмежений (періодичний) потік, суттєву вагу та просторове поширення, навіть зазіхання. Лабан акцентував, що рух віддзеркалює внутрішній стан моменту, а також може впливати на нього у зворотний бік [7]. Застосовано до нашої постановки: внутрішні стани дійових осіб розкривалися через специфічні якості їхніх рухів; і навпаки, перетворення цих рухів (наприклад, перехід від скутості до розслаблення у фіналі) демонструє, як формується їхній внутрішній стан — від страху та гніву до довіри та любові. Окрім того, лабораторія Лабана вчить нас аналізувати рух як змістовний вчинок: кожен рух має «де?», «чому?», «як?» та «з яким наміром?». Якщо ми відповімо на ці запитання для головних рухів у виставі, виявляється чітка логіка: персонажі рухаються куди — до певної точки у просторі (наприклад, центр сцени для любові, периферія для відчуження); чому — тому що вони переживають певні емоції (любов — потреба у близькості, ревності — бажання увійти у простір іншого, самотність — бажання вийти з тіні та розкрити себе іншим); як — певним якісним чином (ніжно, тому що вони спокійні, або рішуче, тому що вони агресивні); і з яким наміром — змінити взаємини (установити або розірвати зв'язки). Цей розбір, здійснений Лабаном, підтверджує вагу хореографії у донесенні змісту. Анна Халпрін, американська хореографка та зачинателька танцювальної терапії, підкреслювала значущість щирості та імпровізації у танці для вираження справжніх емоцій [9]. Вона застосовувала техніки імпровізації, аби дозволити танцівникам дослідити свої почуття через рух. У нашій постановці ми також створюємо враження, ніби виконавці не просто повторюють кроки, а повністю проживають свої партії — особливо у ключові моменти смутку та щастя. Халпрін вказала, що танцівник має «пережити рух, поєднати його зі своїми почуттями та емоціями», аби досягти справжнього художнього та терапевтичного результату. Справді, у фіналі «Споріднені душі» глядачі стають свідками справжньої трансформації: персонажі проходять складний емоційний шлях через танець і передають його присутнім. Цей катарсис відчутний саме тому, що рухи пройняті внутрішньою правдою — вони

виражають біль розлуки та радість з'єднання, наслідок глибокої роботи, виконаної танцівниками над власними емоціями. Анна Халпрін була новатором у злитті танцю та психології; Вона розуміла «сильну взаємодію між рухом та емоціями» та використовувала її інтеграцію для зцілення та комунікації. Постановка «Споріднені душі», хоча і не є сеансом терапії, проте перегукується з цим принципом: вона ілюструє зцілення взаємин через рух, а сам танець стає формою емоційної терапії для персонажів (і потенційно емпатичним досвідом для глядача). Можна сказати, що хореографічний «діалог» фіналу є своєрідним ритуалом примирення через рух, близьким за духом до практик, які просувала Халпрін (колективні танцювальні ритуали для вираження та звільнення від болю, як-от «Планетарний танець» серед інших) [7], [9].

Танець справді здатний передавати і викликати емоції, будучи зрозумілим навіть для людей без фахової підготовки. Зокрема, дослідження з «читання» почуттів у танці показали, що типові стани – радість, смуток, злість, переляк – успішно розпізнаються глядачами на основі рухових сигналів таких, як потужність та швидкість руху, напрямок, постава тіла, рухи рук та вираз обличчя. У нашій виставі ці аспекти чітко застосовані: насолода (любов) – м'яка, піднесена енергія, смуток (самотність) – повільні, згаслі рухи, лють/заздрість – швидкі, різкі, потужні рухові атаки, переляк (мить втрати контакту) – хаотичні переміщення і завмирання. Співчуття глядачів до виконавців будується через механізм тілесного відгуку: коли глядач бачить рухи, його власне тіло несвідомо «відгукується», і це породжує перейняття емоції. Як підкреслює дослідниця К. Лук'яненко, дія сучасного танцю можна сприймати як особливу модель свідомих рухів, що може спричинити спільне переживання у виконавця та партнера по танцю через фізичне спілкування. Цей принцип можна поширити і на взаємодію між танцівниками та публікою: коли шанувальники бачать, як фігури танцю переживають біль чи насолоду, у них через дзеркальні нейрони та уяву виникає схоже почуття. Тому пік із

розривом зв'язку може сприйматися залом майже фізично – як власне втрата, а кінцеве обійми – як полегшення їхніх власних тривог. Танцювальний емоційний діалог відтак виходить за межі сцени, залучаючи усіх присутніх. Це відповідає задуму хореографа – передати суть міжособистісної комунікації не лише розумово, а й на чуттєвому рівні, аби кожен міг співвіднести її з власним досвідом [8].

Зрештою, слід зауважити, що хореографічний словник «Споріднених душ» функціонує подібно до лінгвістичного довідника: окремі рухи – це «слова», комбінації рухів – «речення», а цілі танцювальні сцени – «абзаци» діалогу. Як і в усному спілкуванні, є відповіді та реакції: наприклад, пара виконує люблячий рух, на який заздрісники відповідають глузливим жестом; самотня героїня промовляє відчайдушну «відповідь» жестом руки, і ніхто не береться за неї – вона залишається без відповіді, що посилює трагедію. У кульмінаційному моменті негативні персонажі буквально кричать на рухи закоханої пари, перебиваючи їх – як у сварці, вони переривають один одного. Але потім діалог поновлюється: пара знаходить спільну жестову мову та завершує виставу унісонним танцем, що рівнозначне повному взаєморозумінню. Цей остаточний унісон можна інтерпретувати як кульмінацію гармонійного спілкування: двоє різних людей говорять різними тілами, але наче одним голосом. Ось метафоричне вирішення поставленої проблеми: подолання розриву та відновлення спілкування. Як пишуть фахівці з танцювальної комунікації, танець здатний створювати відчуття приналежності та зв'язку між людьми, оскільки учасники поділяють один і той самий простір руху та один і той самий ритм. У нашій постановці не лише персонажі знову з'єднуються; фінальний образ, що об'єднує всіх п'яťох, демонструє, що навіть ті, хто втілював проблеми комунікації, змушені піддатися силі гармонії та стати невід'ємною частиною спільного простору (на відстані, звичайно, але вже не в конфлікті). Танець досяг того, чого не змогли слова: негативні емоції трансформуються та інтегруються в ціле.

Ось так, лексикон та методи оповіді танцю — переміщення, жест, простір, темп, освітлення та тілесна експресія — слугували у «Споріднених душах» як витончено створені важелі емоційної розмови. Без жодного слова аудиторії було явлено заплутану оповідь про прихильність та розставання, заздрості та поблажливості — розповідь, водночас доступну та проникливу завдяки загальноприйнятості форми танцю. Сучасний танець, із його наголосом на спонтанності та чуттєвій експресії, дав змогу нам виявити психологічні деталі: кожен образ «спілкувався» через свої рухи. Розгляд крізь фокус теорій Лабана та Халпріна продемонстрував, що успіх цієї невербальної взаємодії не був випадковістю — він спирається на спільні закони переміщення та людського буття, де тіло та почуття є нероздільними. Таким чином, створення «Споріднених душ» постало зразком того, як хореографічна графіка може артикулювати питання міжособистісного спілкування: відображати сутички, транслювати слухачам емоційне повідомлення й навіть намічати спосіб їх подолання — мовою руху, зрозумілою без тлумачення. Це засвідчує відомий вислів про те, що «танець — це прихована розмова думок», і в цьому творі ця бесіда сильно втілена через виразні складові сучасного танцю.

ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ

РОЗДІЛ I. КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ «СПОРІДНЕНІ ДУШІ»

КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПЛАН

Назва: *«Споріднені душі»*

Тема: Відображення любові, заздрості та самотності у пошуку своєї спорідненої душі засобами сучасного танцю.

Ідея: Показати, як тендітні духовні зв'язки між людьми можуть бути зруйновані заздрістю і недовірою, але відновлені завдяки щирості, прийняттю і любові.

Вид: Сучасний танець

Форма: Сценічна композиція

Жанр: Драма

Час дії: Сучасність

Місце дії: Умовний простір, що відображає внутрішній світ людини

Дійові особи:

Головна пара (споріднені душі) — втілення гармонії, щирості та духовної єдності

Заздрісна пара — образи руйнівної заздрості, бажання привласнити чуже щастя.

Самотня героїня — символ відчуження, внутрішньої самотності та бажання знайти свою другу половинку.

Лібрето:

У центрі сюжету — історія двох людей, яких доля пов'язала невидимою ниткою. Їхнє кохання чисте, щире і гармонійне. Але навколо них є ті, хто не може прийняти це світло: заздрісні та самотні душі, сповнені болю. Вони втручаються в цей зв'язок, і тендітна гармонія руйнується. Але завдяки боротьбі, усвідомленню та прощенню герої знову знаходять одне одного, доводячи, що справжня спорідненість душ сильніша за темряву.

Розгорнутий зміст:

Початок вистави занурений у тишу. Простір слабо освітлений, музика повільно дихає, ніби очікуючи чогось яскравого. З темряви виринають головні герої — дві постаті, що рухаються одна навколо одної, вагаючись, чи наблизитися. Їхні рухи обережні, дихання відчутне з кожним кроком. Коли їхні погляди зустрічаються, простір оживає — музика наповнюється теплом, танець стає плавним і ніжним. Це момент, коли дві душі, які впізнали одна одну, зустрічаються.

Коли гармонія досягає свого піку, персонажі залишають сцену, а їх місце займають пара заздрісних персонажів. Вони рухаються чітко і синхронно, але їх технічна точність позбавлена емоцій. Їхні рухи передають суперництво і напругу, бажання перевершити, а не відчувати. Їхній танець нагадує холодну копію кохання — ідеально відкалібровану, але бездушну.

На сцену виходить самотня героїня. Її танець — це розмова з тишею. Вона торкається простору, простягає руки, ніби шукаючи когось, але знаходить лише порожнечу. Її рухи нагадують внутрішню боротьбу: бажання світла змішується з відчаєм. Вона зникає, залишаючи після себе відчуття туги.

Головна пара з'являється знову. Їхній дует радісний, щирий, сповнений життя. Але тепер на сцену виходить самотня героїня — вона спостерігає, заздрить, повторює їхні рухи, намагаючись стати частиною цієї гармонії. Водночас з'являються заздрісні люди, які починають імітувати головних

героїв, спотворюючи їхні рухи. Напруга зростає, музика стає роз'єднаною, з'являються різкі акценти. У кульмінаційній сцені самотня героїня підходить до пари і перерізає невидиму нитку, яка пов'язувала їхні душі. Момент тиші. Потім падіння. Світло гасне.

Герої ніби існують у різних світах — їхні рухи не збігаються, вони намагаються відчутти одне одного, але натрапляють на невидиму стіну. Між ними — холод і відстань. У цей момент на сцені знову з'являються троє інших — самотня героїня і заздрісна пара. Вони ходять між головними героями, розділяючи їх, заважаючи їм зустрітися. Простір наповнюється конфліктом: боротьбою не тільки між персонажами, але й всередині кожного з них.

Але в кінці, коли музика починає нагріватися, головна пара знову знаходить одне одного. Їхні рухи стають м'якшими, вони торкаються одне одного, прориваючи невидиму стіну. У фіналі всі п'ятеро з'являються в спільній картині: світло заливає сцену, символізуючи відновлення гармонії, і музика закінчується теплим акордом.

Драматургія:

Експозиція: Світло приглушене. Головна пара на сцені. Їхні погляди зустрічаються — перше відчуття єдності. Вони танцюють в парі. Їхні рухи обережні, ніби вони намагаються згадати, ким вони були одне для одного.

Зав'язка: З'являються заздрісні люди — вони створюють контраст. Їхня синхронність — ілюзія гармонії, що приховує холодність. Вони вносять у гру нову енергію — порівняння, суперництво, незадоволення. Поява самотньої героїні. Вона стає спостерігачем, який шукає щастя. Поступово вона стає на бік заздрісних, утворюючи союз проти гармонії.

Розвиток дії: Головна пара знову з'являється на сцені та продовжує свій дует, але заздрісні люди поступово втручаються. Їх синхронність перетворюється на глузування — вони перебільшують рухи головних героїв і спотворюють

їхню мову тіла. У цей момент на сцену виходить самотня героїня. Вона завмирає осторонь, спостерігаючи за парами. Її обличчя і рухи сповнені смутку: вона намагається повторити жести головних героїв, прагнучи доторкнутися до гармонії, якої їй бракує. Поступово всі троє — самотня героїня і заздрісна пара — об'єднуються і починають заважати танцю головної пари. Їхні рухи стають більш агресивними, спрямованими на розлучення. Вони нашіптують головним героям слова, щоб посіяти смуту між ними. Вони тягнуть головних героїв у різні боки, розриваючи простір між ними. Головна пара чинить опір, намагаючись зберегти свій зв'язок, але невидима нитка між ними слабшає.

Кульмінація: Заздрісна пара тримає головних героїв. Самотня героїня розриває нитку головних героїв. Різкий рух, яскравий спалах світла. Пара падає, музика зупиняється. Троє другорядних героїв уходять зі сцени.

Розв'язка: Поступово музика повертається. Герої намагаються знову з'єднатися, рухаючись у протилежних напрямках. Вони зустрічаються, але між ними є невидима стіна. Їхні спроби доторкнутися один до одного є символом відновлення через біль. Другорядні герої заважають їм воз'єднатися. Незважаючи на всі перешкоди, пара долає розрив. Їхні рухи стають єдиними і ніжними. Заздрісна пара і самотня героїня покидають сцену.

Музичний аналіз:

Тривалість: 5:01; Загальна кількість тактів: 68

Музичний розмір: 4/4

1 частина: Пошук і зустріч

Тривалість: 1:00

Кількість тактів: 8

Музичний розмір: 4/4

Лади: мінор

Темп: Allegretto

Характер: спокійний, ніжний

2 частина: Заздрість і самотність

Тривалість: 00:54

Кількість тактів: 18

Музичний розмір: 4/4

Лади: мінор

Темп: Moderato

Характер: різкий, холодний, сумний.

3 частина: Руйнування

Тривалість: 01:28

Кількість тактів: 12

Музичний розмір: 4/4

Лади: мінор

Темп: Moderato

Характер: напружений

4 частина: Відновлення

Тривалість: 1:39

Кількість тактів: 30

Музичний розмір:

Лади: Мінор

Темп: Moderato

Характер: надія, гармонія.

Костюми:

Головна пара: світло-бежеві костюми



Pinterest.

<https://www.pinterest.com/pin/119204721382876617/>.

<https://pin.it/559cIyJga>

05.11.2025

Пара-заздрісники: бордові костюми



Pinterest. <https://pin.it/3vUf44ao6>

05.11.2025

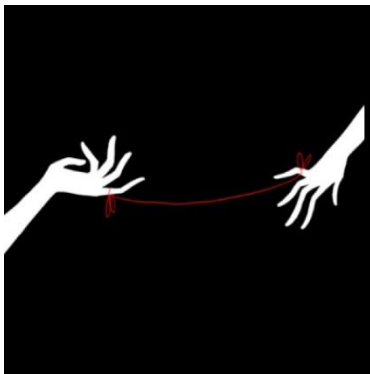
Самотня героїня: чорний костюм з прозорою тканиною



Pinterest. <https://pin.it/o4F2TuD82>

05.11.2025

Реквізит:



Червона нитка, що зв'язує головних героїв.

Pinterest. <https://ru.pinterest.com/pin/22869910595393630/>

05.11.2025

Світлова партитура:

00:00–1:00: напівтемрява, м'яке біле світло — пошук.

1:00–1:54: тепле освітлення з фокусом на головній парі.

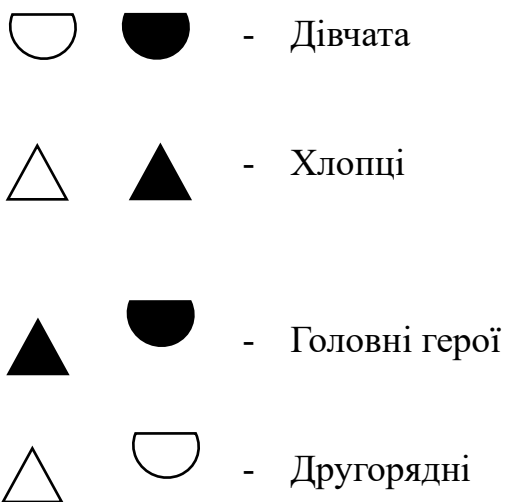
1:54–3:00: змішання холодного й теплого світла — зростання напруги.

3:00–3:22: червоні спалахи — кульмінаційний конфлікт.

3:22–5:01: поступове освітлення сцени теплим білим кольором — гармонія.

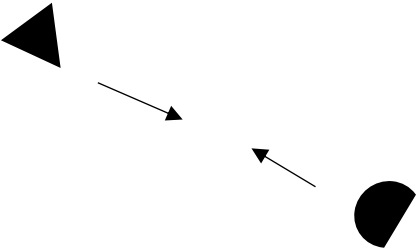
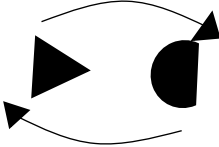
РОЗДІЛ II. ПОСТАНОВЧИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ «СПОРІДНЕНІ ДУШІ»

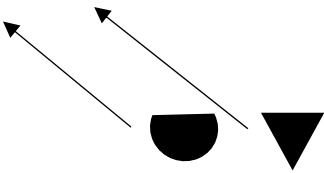
Умовні позначки



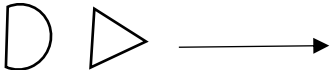
Перша частина: Пошук і зустріч. 1 хвилина. (4/4). 2 виконавців (головна пара)

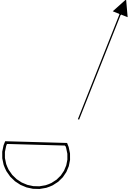
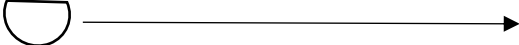
Малюнки	Такти	Опис дії
	Початок музики (немає тактів)	Грає вступ, на сцені нікого немає. Головна пара виходить на сцену повільними кроками, ніби йдуть по своїм справам. Вони швидкоплинно зустрілись поглядами, але йдуть далі. Це початкова точка взаємодії.
	1-2 такти	Пара зупиняється і обертаються один до

		одного, шукаючи погляд одне одного. Пара починає рух у напрямку одне одного, роблячи перші кроки до фізичного контакту. Їхні руки стикаються.
	3-4 такти	Їхні позиції статичні, вони «вловлюють» одне одного в погляді. Партнери вже знаходяться ближче один до одного. Дівчина проходить під рукою партнера, тим самим вони міняються місцями.
	5-7 такти	Пара переходить до перших дотиків. Вони роблять нахили, підтримки, оберти та обіймаються. Вони виконують дуєт. Рухи м'які, пластичні. Обидва танцівники «говорять» жестами любові, які плавно перетікають один в одного.

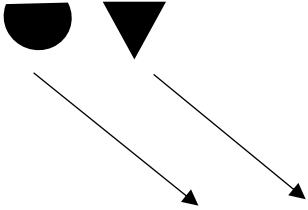
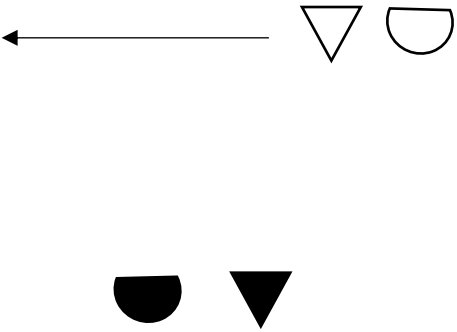
	8 такт	Рух пари продовжується, вони відходять від центру, але зберігають взаємозв'язок, і тримаються за руки. Парнер вере партнерку. Вони показу.ть що між ними утворився зв'язок і щасливо убігають зі сцени.
---	--------	--

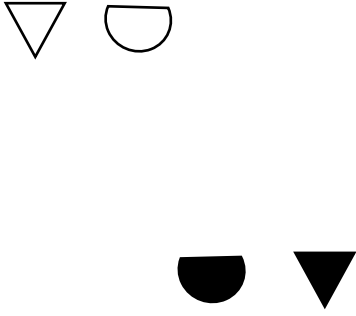
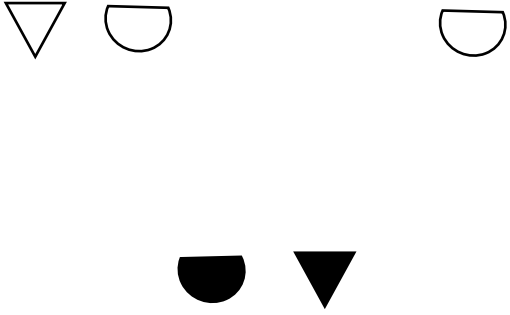
Друга частина: Заздрість і самотність. 54 секунди. (4/4). 3 виконавці (заздрісна пара, самотня героїня,).

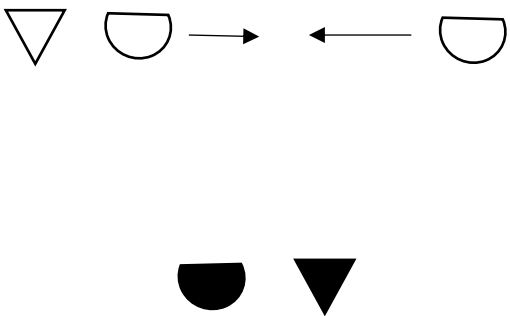
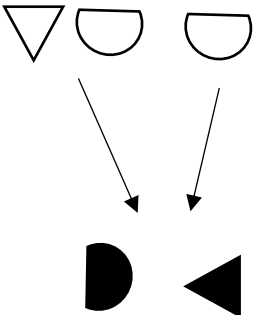
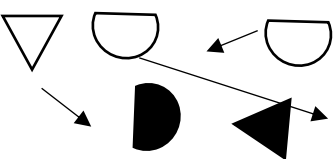
	1-4 такти	На сцену важкими кроками, до центру зала але поверху сцени, виходить пара заздрісників. Вони виконують дует. Рухи синхронні, але різкі.
	4-10 такти	Вони продовжують свій дует синхронними різкими та рваними рухами. Демонструючи свій зв'язок як негармонічну симфонію. І уходять зі сцени.

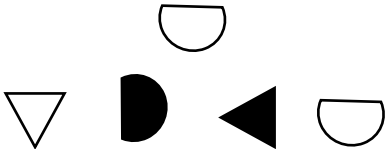
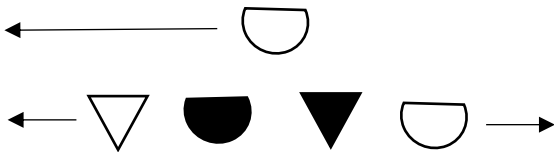
	11-13 такти	На сцену виходять самотня героїня. Її рухи повільні. Вона показує смуток, що не може знайти свою другу половинку. Вона виконує соло, дуже повільне.
	14-18 такти	Самотня героїня виконує своє соло у самому кутку сцени. Демонструючи замкнутість і самотність, вона виконує свої рухи ніби плачучи. Вона виконує оберти, нахили та партер. Потім вона зупиняється її обличчя стає строгим і вона звичайними кроками покидає сцену. Вона уходить в ту ж сторону куди і пішла заздрісна пара, показуючи що вона скоро стане на їхню сторону.

Третя частина: Руйнування. 1 хвилина 28 секунд. (4/4). 5 виконавців

	1 такт	На сцені знову з'являється головна пара. Вони вибігають на центр сцени ближче до краю, тримаючись за руки. Їхні рухи відкриті, вони показують, що вони разом і вони щасливі.
	2-3 такти	Головна пара виконує дует, роблять підтримки, партер. Також вони виконують синхрон, їхні рухи плавні, вони символізують їхню гармонію.
	4 такт	Поки головна пара продовжує виконувати дует, на сцену виходить пара заздрісників. Вони виходять швидкими тяжкими кроками.

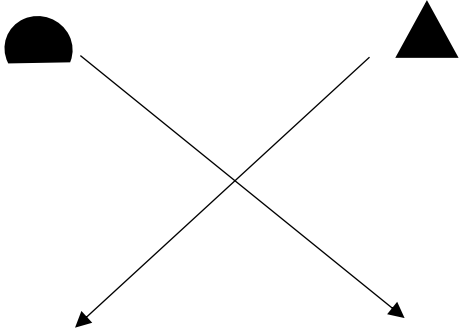
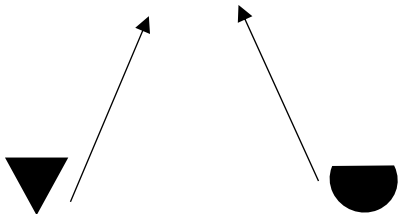
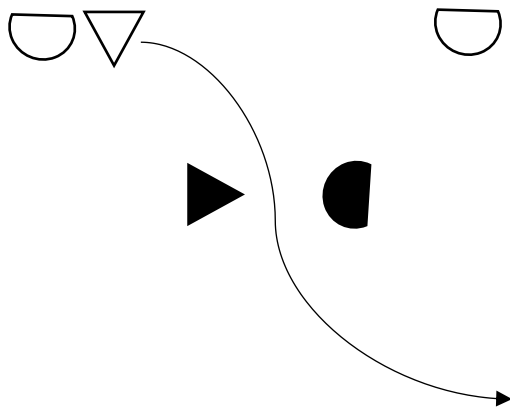
	5 такт	Заздрісна пара починає копіювати рухи пари головних героїв, але робить це в більш різкій інтерпретації. Своїми рухами вони висміюють іншу пару.
	6-7 такти	У цей момент на сцену починає виходити самотня героїня, вона виходить з того ж боку, що і заздрісна пара, це показує що вони вже діють заодно. Спочатку вона виходить і стоїть як спостерігач. Її лице сумне, вона також заздрить головній парі і їй сумно, що вона одна. Потім вона на тій же точці починає виконувати ті ж рухи що й головна пара. Але рухи самотньої героїні сковані і невпевнені.

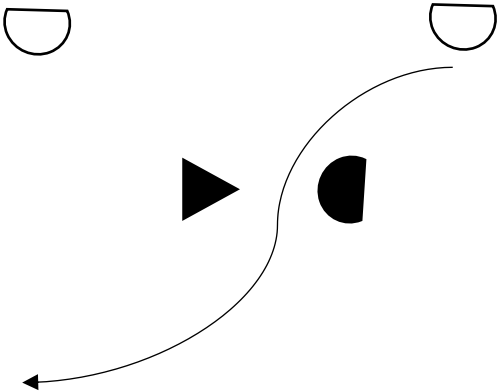
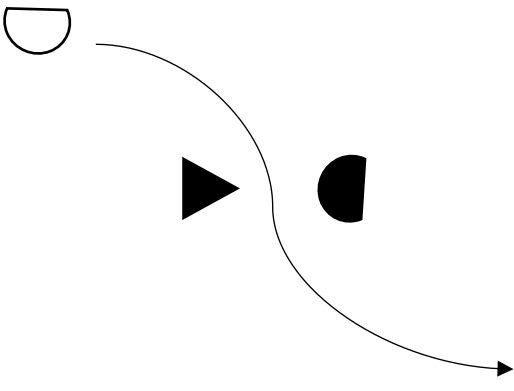
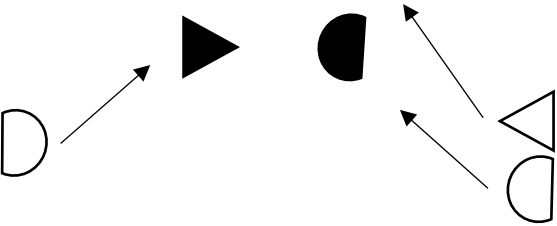
	8 такт	Самотня героїня і пара заздрісників сходяться у центрі. Тепер вони діють заодно. Вони перешіптуються. Тим часом головна пара все продовжує виконувати свій дует.
	9 такт	Самотня героїня і пара заздрісників підходять ближче до головної пари наче окружає їх. Тим часом головна пара завершає свій дует і стоїть тримаючись за руки лицем одне до одного.
	10 такт	Другорядні герої обліпили головну пару. Вони нашіптують їм те, що селить сумніви у головних героїв, вони вже стоять не так впевнено і не так міцно тримаються за руки. Самотня героїня становиться між головною парою, а заздрісна пара стає з

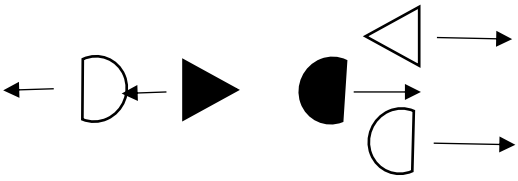
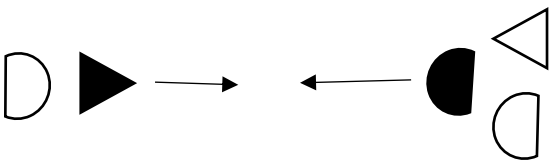
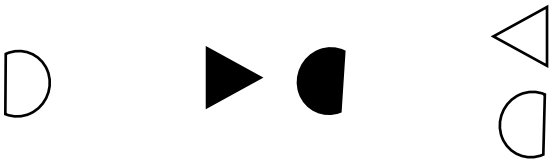
		обох боків від головної пари.
	11 такт	Заздрісна пара починає відтягувати головну пару один від одного, не сильно. Головна пара не дуже противиться цьому. Самотня героїня розрізає червону нитку головних героїв.
	12 такт	Пара головних героїв падає на підлогу. Другорядні герої розходяться у рідні боки и покидають сцену.

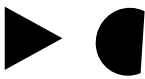
Четверта частина: Відновлення. 1 хвилина 39 секунд. 4/4. 5 виконавців.

	1-3 такти	Пара головних героїв лежать на сцені. Вони повільно підіймаються. Виконавці починають себе торкатися наче шукаючи той зв'язок котрим їх зв'язували.
	4-5 такти	Виконавці обертаються один на одного і розходяться в різні боки. Вперше вони діють окремо.
	6-10 такти	Хлопець та дівчина починають танцювати окремо один від одного, вони виконують рухи але рани розсинхронні. Вони виконують партерну комбінацію. Цими рухами вони відходять на верх сцени.

	11-13 такти	Пара продовжує виконувати рухи. Вони не затримуються наверху сцени і починають йти по діагоналі у протилежні кути.
	14-17 такти	Головні герої обертаються один на одного і сходяться у центрі, виконуючи синхронні дзеркальні рухи.
	18-19 такти	Тим часом на сцені з'являється пара заздрісників і самотня героїня. Головна пара продовжує виконувати синхронний дует. Хлопець із заздрісної пари втручається і проходить поміж головних героїв і зникає зі сцени

	20-21 такти	Самотня героїня проходить між головною парою, яка вже намагається поєднатися. Самотня героїня зникає зі сцени.
	22-23 такти	Дівчина із заздрісної пари також проходить між головними героями і зникає зі сцени. Так другорядні герої намагаються заважити возз'єднанню головної пари.
	24 такт	Головна пара починає свій гармонійний дует, що символізує початком їх примирення. Другорядні герої виходять на сцену і знову починають обліплювати головних героїв.

	25-26 такти	Другорядні герої починають сильно відтягувати головну пару у різні боки а вони спротивляться цьому.
	27 такт	Дівчина та хлопець головної пари вириваються і біжать одне до одного.
	28-29 такти	Головна пара обіймаються і починають виконувати дует. Вони виконують оберти та підтримки. Виконавці показують, що вони знову разом і ніякий вплив оточуючих на них не діє.

	30 такт	Другорядні герої покидають сцену як і життя головних героїв. Головна пара виконує фінальну підтримку. Танець закінчується.
---	---------	---

ВИСНОВКИ

У цій магістерській роботі я намагалася показати, як сучасний танець може бути не просто мистецтвом руху, а справжнім способом комунікації між людьми. На основі аналізу різних підходів — від теорій Рудольфа Лабана, Мері Вігман, Анни Халпрін до сучасних досліджень у сфері невербального спілкування — вдалося окреслити, як саме через рух, простір, динаміку і міміку танець передає почуття та смисли.

Особливо важливим етапом стало вивчення авторської постановки «Споріднені душі». Цей хореографічний твір став основою для аналізу конкретних сцен і моментів, де через танцювальні фрази проявляються емоції — любов, заздрість, самотність, внутрішній конфлікт, примирення. Поступово стало зрозуміло: навіть без жодного слова глядач може «зчитати» посил, якщо рух і мізансцена побудовані виразно і послідовно.

Також важливо, що ця тема раніше рідко ставала предметом окремого дослідження. Я намагалася поєднати знання з хореографії та теорії комунікації, щоб розширити уявлення про те, як рух може бути засобом спілкування. У ході роботи виявилось, що сучасний танець може не лише відображати внутрішній стан, а й допомагати його прожити — як виконавцю, так і глядачеві.

Отже, можна зробити висновок, що сучасна хореографія має великий потенціал для дослідження людських емоцій і взаємин, і здатна розповідати історії без слів — мовою тіла.

Список використаних джерел

1. Арсіт М. (2018). Nonverbal Communication through Dance // *Acta Universitatis Danubius. Communicatio*. — Vol. 12, № 1. — P. 53–63
2. Бейнинг Б. Ф. (2023). A Rollercoaster of Emotions: How Non-dancers Understand Emotions that are Communicated Nonverbally through Dance Performances // *Journal of Undergraduate Research*. — Vol. 26. — P. 1–16.
3. Волошина, О. (2015). *Міжособистісна комунікація: Теорія і практика*. Київ: Наукова думка.
4. Гончаров, П. (2017). *Хореографія як форма мистецької комунікації*. Київ: Образотворче мистецтво.
5. Зубенко, І., Петриченко, С. (2019). *Невербальне спілкування: Основи теорії*. Чернівці: Рута.
6. Кнапп, М. Л., & Холл, Дж. А. (2010). *Невербальна комунікація: Розуміння невербальної взаємодії* (переклад. вид.). Нью-Йорк: Oxford University Press.
7. Лабан Р. (1950). *Modern Educational Dance*. London: Macdonald & Evans.
8. Лук'яненко К. А. (2022). Особливості кінестетичної емпатії в сучасному танці // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. — № 2. — С. 148–152.
9. Росс, Д. (ред.) (1998). *Анна Халпрін: Досвід як танець (Anna Halprin: Experience as Dance)*. Нью-Йорк: Grove Press.
10. Халпрін А., Каплан Р. (2019). *Making Dances That Matter: Resources for Community Creativity*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
11. Bauer, H. (2007). *Tanztheater Pina Bausch*. Берлін: Argon Verlag.
12. Espeland T. *The Eight Efforts: Laban Movement*. Theatrefolk. (Огляд категорій руху за Лабаном: напрям, вага, швидкість, плинність)
13. Franko M. (1995). *Dancing Modernism/Performing Politics*. Bloomington: Indiana University Press.

- 14.Hurd J. *Embodying Nature: An Experience in Deep Ecology*. 2019. (Есе Джеймса Герда з цитатою про роль танцю в культури корінних народів).
- 15.Hoy, Simon. "Dance as Language: Communicating Through Movement".
- 16.Kreuz R., Roberts R. *Proxemics 101: Understanding Personal Space Across Cultures*. The MIT Press Reader. (Стаття про проксеміку та культурні відмінності в особистому просторі).
- 17.Mehrabian, A. (1971). *Silent messages: Implicit communication of emotions and attitudes*. Belmont, CA: Wadsworth.
- 18.Mukherjee R. *The Role of Body Language in Communication | Nonverbal Gestures*. City One Initiative, 2021. (Стаття про важливість невербальних компонентів комунікації).
- 19.Paul Ekman Group. *Are There Universal Facial Expressions?* (Матеріал про універсальні емоції та вирази обличчя).
20. Segal, J., Smith, M., Robinson, L., & Boose, G. (2023). Body language and nonverbal communication. HelpGuide.
- 21.Torq Labs. *Movement Psychology*. 2020. (Стаття, де наводиться концепція Р. Лабана про зв'язок руху і емоцій).
- 22.Wigman M. *Die Sprache des Tanzes* (Штуттгарт, 1963). Цитата: «Якби я могла висловити словами те, що виражає мій танець, мені б більше не потрібно було танцювати». (Значуща цитата М. Вігман про мову танцю)