

УДК 793.3.03

DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356288

Цитування:

Волошина Л. П. Семіологія сценічних форм дуетного танцю в класичній хореографії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 1. С. 255–259.

Волошина Лариса Петрівна,
старша викладачка кафедри хореографії
Рівненського державного
гуманітарного університету
<https://orcid.org/0000-0003-1001-5428>
l.volochina25@gmail.com

Voloshyna L. (2026). Semiology of Stage Forms of Duet Dance in Classical Choreography. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 1, 255–259 [in Ukrainian].

СЕМІОЛОГІЯ СЦЕНІЧНИХ ФОРМ ДУЕТНОГО ТАНЦЮ В КЛАСИЧНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

Мета статті – виявити особливості образно-знакової системи дуетно-сценічного танцю крізь призму специфіки класичної хореографії. **Методологія дослідження.** Застосовано метод семіотичного аналізу, типологічний метод, метод системного аналізу, мистецтвознавчий та жанрово-стильовий метод, а також метод теоретичного аналізу. **Наукова новизна.** Розглянуто дуетно-сценічний танець та його біпланарність в контексті класичної хореографії; уточнено характерні знаки, в яких закладено значення дуетно-сценічного танцю, а також набір семіограматичних і синтаксичних правил, властивих йому в класичній хореографії; проаналізовано структуру та знакові рівні класичного pas de deus. **Висновки.** Кодифіковані рухи класичного танцю, як найдавніший та найбільш фундаментальний код танцю, що складає основу сценічного танцю, наділені значною інтенціональністю і, відповідно, породжують сенс. В класичній парадигмі метою є розповідь історії за допомогою жестів, використовуючи заздалегіть встановлений наратив. Дуетно-сценічний танець, як вид виконавського мистецтва використовує специфічну систему знаків, за допомогою якої конструє сенс хореографічних постановок. Ці знаки є елементами сигніфікації – творчі елементи, які надають сенс твору в комунікаційному процесі. Їх розуміння та осмислення визначають стиль або творчу парадигму кожної постановки. У рамках цієї групи знаків, створених у дуетно-сценічному танці, рух має тимчасову структуру, оскільки розвивається в часовому та просторовому контексті. Жест і міміка розглядаються як знак конструювання сенсу для комунікації з глядачем. Семіотика pas de deus розглядає цю балетну форму як складну знакову систему, в якій у кожен рух, структуру та партнерську взаємодію закладено глибинний символічний сенс. Ключовими знаковими рівнями є гендерна бінарність, просторова семантика, кінесика та фізичний контакт.

Ключові слова: дуетно-сценічний танець, класична хореографія, pas de deus, семіологія, знакова система.

Voloshyna Larysa, Senior Lecturer, Rivne State Humanitarian University

Semiology of Stage Forms of Duet Dance in Classical Choreography

The purpose of the article is to identify the features of the figurative and symbolic system of duet stage dance through the prism of the specificity of classical choreography. **Research methodology.** The method of semiotic analysis, typological method, system analysis method, art history and genre-style method, as well as the method of theoretical analysis were applied. **Scientific novelty.** Duet stage dance and its biplanarity in the context of classical choreography were considered. The characteristic signs in which the meaning of duet stage dance is embedded, as well as the set of semioprogrammatic and syntactic rules inherent in classical choreography, were specified; the structure and symbolic levels of the classical pas de deus were analysed. **Conclusions.** The codified movements of classical dance, as the oldest and most fundamental code of dance, which forms the basis of stage dance, are endowed with significant intentionality and, accordingly, generate meaning. In the classical paradigm, the goal is to tell a story through gestures, using a pre-established narrative. Duet-stage dance, as a type of performing art, uses a specific system of signs with which it constructs the meaning of choreographic productions. These signs are elements of signification – creative elements that give meaning to the work in the communication process. Their understanding and interpretation determine the style or creative paradigm of each production. Within this group of signs created in duet-stage dance, movement has a temporal structure, since it develops in a temporal and spatial context. Gesture and facial expressions are considered as a sign of constructing meaning for communication with the viewer. The semiotics of pas de deus considers this ballet form as a complex sign system, in which every movement, structure and partner interaction is embedded with a deep symbolic meaning. The key sign levels are gender binary, spatial semantics, kinesics and physical contact.

Keywords: duet-stage dance, classical choreography, pas de deus, semiology, sign system.

Актуальність теми дослідження. Мова класичної хореографії як форма узагальненого відображення дійсності являє собою знакову систему, що зумовлює логіку його дослідження з погляду семіотики. Власне форма у хореографії є унікальною системою зображально-виражальних засобів та художніх прийомів, що покликана втілювати духовну сутність змісту. Відповідно вона є носієм художньо-естетичних якостей танцювального твору та існує для втілення змісту і репрезентації його глядачу. Як мала форма сценічного танцю дует характеризує образи, розвиває їх, сприяє розвитку сюжету визначає стосунки між персонажами, виражає їх почуття та взаємодію. Використання семіотичного підходу в аналізі танцювального мистецтва являє собою значний інтерес для мистецтвознавців, оскільки дозволяє виявити значущість та багатошаровість хореографічної лексики, як невербальної системи комунікації. Дослідження дуетно-сценічного танцю як образно-знакової системи дає можливість поглибити розуміння про специфіку танцювальної мови в сенсово-змістовому аспекті. Актуальність статті зумовлена недостатнім ступенем дослідження даної теми в умовах стрімкого розвитку хореографічного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасному мистецтвознавчому дискурсі до різноманітних аспектів класичної хореографії звертаються багато дослідників: Л. Андрощук (еволюція класичного танцю) [1] С. Афанасьєв (особливості техніки виконання характерного танцю) [2]; Ю. Безпаленко (battements класичного танцю) [3], К. Омеляненко (значення класичного танцю в розвитку сучасної хореографії) [6]. Водночас особливості сценічних форм дуетного танцю, зокрема семіологія, лишають малодослідженим питанням. Окремі аспекти семіології танцю розглянуто в працях Ю. Мировської [5] – авторка робить спробу висвітлити специфіку символічної мови хореографічного мистецтва; Л. Маркевич й дисертаційній роботі «Трансформація системи художньої мови...» [4] серед іншого аналізує складові компоненти художньої мови та їх модифікацію в українському класичному балеті крізь призму впливу народного хореографічного досвіду та ін.

Мета статті – виявити особливості образно-знакової системи дуетно-сценічного танцю крізь призму специфіки класичної хореографії

Виклад основного матеріалу. Сценічний аспект танцю створює комунікативний зв'язок

між виконавцем-творцем та глядачем. Як комунікаційний процес він починається зі створення художнього проєкту та включає себе різноманітні способи комунікації до моменту його виконання, що є основною причиною існування мистецтва танцю [11, 1154]. Таким чином, одним із найважливіших питань в танцювальній постановці з точки зору виконавського мистецтва, є знання того, чи встановлена ця комунікація, тобто чи сприймається глядачем комунікативний намір постановника і танцюристів [8].

Виконавське мистецтво загалом і в контексті дуетно-сценічного танцю зокрема вписується у певну систему комунікативних знаків, які наділяють твір сенсом. Цей підхід до хореографічного аналізу визначає хореологію [10], результати якої спрямовані на створення мови, яка дозволяє вербалізувати ідеї, пов'язані з танцем [14, 42].

Знаками, що несуть значення в танці є:

- простір та його категорії (віртуальний, дія та сценічне середовище);
- танцюрист та його категорії (простір виконання: міжособистісний та кінесферний);
- груповий дизайн та кінетичні або рухові знаки або жестикуляція/мімікрія);
- музику як музичний супровід та одяг [13, 15].

На думку дослідників, танець як художній твір, окрім генератора емоцій та задоволень, має бути побудований як мистецтво, яке передає наміри або повідомлення на основі знаків, враховуючи всіх агентів, залучених до комунікації, як знаки, що несуть значення та декодують елементи. З огляду на природу та відмінності танцю від інших мистецьких дисциплін, таких як театр, музика чи одяг, необхідно зрозуміти специфічний метод семіотичного аналізу танцювального перформансу як комунікаційного процесу, що сприяє створенню п'єси на основі знання знаків та їх динамічного та чіткого опису [13, 15]. Музика як елемент значення важлива, оскільки вона може матеріалізуватися на сцені та не лише передавати значення, але й обмежувати часову тривалість [7, 52]. Її конфігурація може стати підкріпленням для комунікації через представлення музичних мотивів стосовно персонажів, подій, місць, об'єктів або будь-чого, що визначає творець, доповнюючи драматичну подію або лейтмотив. З моменту створення романтичного балету «Сильфіда» (1832) композитори та хореографи працювали разом у класичному стилі, поєднуючи музику, написану для оповіді, та хореографію [15, 305]. Таким чином, виникає музичний жанр для балету, що

породжує композиційну структуру, подібну до хореографічної та характерну для класичних танцювальних композицій, що, у свою чергу, тісно пов'язане з лібрето. Як акустичні знаки, що генеруються танцюристами, так і слова та музика, є частиною комунікативної мови та мають спільне плинне руху в часі.

У контексті дуетно-сценічного танцю семіотика зосереджена на кожному елементі, що пов'язаний зі способами використання тіла та рухів для вираження, з додаванням теоретичних принципів, які не відносяться до цього параметру [14, 88]. Розуміння та аналіз цих елементів, а також їх поява у різноманітних хореографічних формах і творах визначають стиль і парадигму створення кожної постановки.

Дуетно-сценічний танець присутній в різноманітних напрямках, жанрах, формах та видах хореографічного мистецтва. Пріоритетну роль він відіграє в класичній хореографії, зокрема в балетній формі, в якій на його основі створюються характерні та класичні варіації і *pas de deus*, які стають частиною сценічного твору. Як важливий компонент класичної хореографії дуетно-сценічний танець може також існувати у формі самостійної хореографічної композиції – постановці, що складається з різноманітних танцювально-пластичних елементів.

В класичному танці існує техніка, код або набір семіограматичних і синтаксичних правил: спрощена система тілесно-жестових сегментів або одиниць (жести або пози без зміщення) та тілесно-кінетичних одиниць (одиниці або елемент зміщення). Класичний танець в будь-якій з його сучасних стилістичних конфігурацій точно встановлює граматику тілесного руху. Тіло танцюриста в класичному танці адаптується до точних морфологічних конфігурацій і нарративних послідовностей, фундаментальний синтаксис яких заснований на кодах, строго регламентованих до дрібних деталей мікрорухів. Отже, класичний танець – це семіотичний об'єкт, одиниці або сегменти якого є макроодиницями. Кожна морфосинтаксична фігура задіює все тіло семантичними резонансами неокласичної скульптури; в італійському стилі стирається знак ваги та фізичні сили інерції і графітації – земля як знак і саме тіло як знак висловлювання майже повністю зникають. Інтертекстуальність прихована або її уникають за строгим і закритим кодом нарративної системи фігур. В напівнарративному та актантному плані раптові зупинки та створення невеликих знаків або жестової

мікрофігури поза більш глобальними композиціями відносно заборонені. Немає невеликих і випадкових тілесних актантів, і фактично, на рівні викладення тексту, великий організуючий і координуючий центр тілесно-жестового нарративу є знаком геометричних і абстрактних резонансів – це уявна і повністю соціокультурна вісь, що проходить через хребет, артикулює все тіло [11, 14].

Щоб конституюватися як семіотичний об'єкт, наділений певними рівнями вираження та соціальної комунікації, танець повинен бути біпланарним [9, с. 54]. Біпланарність дуетно-сценічного танцю між вираженням і змістом, в доповненні до інших семіотичних вимог у свою чергу примножується та розширюється в шарах його власної соціально-історичної та естетичної практик. Дуетно-сценічний танець – багатоплощинний: він закликає і артикулює. Різноманітні виражальні і семантичні площини. Його матерія та субстанція походять з тіла, з соціокультурних форм, з кодів, які сегментують або артикулюють соматичні, жестові та кінетично означувні, присвоюючи їм точний або дифузний, відкритий або закритий зміст [12, 67]. Виходячи з бі-мультипланарності, дуетно-сценічний танець являє собою специфічний фокус інтересу, аналогічний тому, що відбувається в лінгвістичних та музикознавчих науках – визначення та перцептивне дослідження взаємозв'язку між безперервним і переривчастим у частинах, послідовностях, компонентах або взірцях танцю.

Так, класичне *pas de deus* має чітку п'ятичастинну структуру, що є основою для розвитку сюжету стосунків: антре (вихід героїв) – семіотично антре позиціонується як презентація персонажів, їх настроїв, соціального статусу, характерів; адажіо (ліричний центр: партнер є опорою для партнерки як об'єкта поклоніння) – є символічним уособленням довіри, ніжності та гармонії; варіації (сольні монологи, що розкривають індивідуальні характери героїв) – жіноча підкреслює витонченість та віртуозність, а чоловіча – атлетизм та мужність; кода (фінал) – символізує емоційне єднання партнерів через спільну віртуозність і зазвичай є уособленням тріумфу кохання.

У класичному балеті *pas de deus* позиціонується як метафора ідеальних людських стосунків, зазвичай партнерства і кохання. Серед ключових знакових рівнів – гендерна бінарність (закріплені в семіотиці *pas de deus* в XIX ст. ролі активного партнера, який контролює і виступає опорою для пасивно-піднесеної партнерки); просторова семантика

(варіативність переміщення сценою – колом, діагонально або в центрі – кодує розвиток почуттів, відображаючи нерішуче наближення, повне злиття та ін.); кінесика – надзвичайно важливою візуальною мовою є нахили голови та позиція рук, оскільки сприяють передачі драматичної напруги та емоційних станів; фізичний контакт – відповідно до глядацького сприйняття знаками духовної близькості є підтримки та торкання (наприклад, символом абсолютної довіри є стабільне балансування партнерки на пуантах при підтримці партнера). Одним із показових прикладів складної семіотичної системи дуетно-сценічного танцю в класичному балеті є дуетний танець з балету «Жизель» А. Адана з II акту (відомого як «білий» акт), включений автором у варіації *pas de deus* з метою підкреслення особливого ліризму та драматизму твору. У цьому унікальному знаковому кодї романтизму танець репрезентовано як мову подолання смерті та прощення (довгі лінії арабесків символізують прагнення героїні до нескінченності та репрезентують природу інфернальної істоти; знаком приналежності Жизель до віліс є особливий вигин рук, зазвичай зі схрещеними кистями, оскільки тепер вона не може доторкнутися до живого), а додаткове сенсове навантаження надає колористика – білий колір костюмів віліс (символ невинності і водночас смерті та безтілесності) семіотично уособлює перехід від земного простору в сакральний, потойбічний. Ілюзію польоту – уособлення того, що Жизель більше не належить земному тяжінню – створюють стрибки та підтримки. Семіотичним кодом недосяжності ідеалу та незворотності втрати кохання є моменти, коли Альберт намагається спіймати Жизель, але вона ніби вислизає крізь його руки. Кінесика героїні позбавлена агресії і побудована на плавних рухах, що уособлює її милосердя і водночас символізують прагнення до спасіння Альберта від гніву віліс [16, с. 174]. Варто зазначити, що одяг або костюми є одним із елементів, що відіграють важливу роль в семіотичній системі класичного балету, оскільки містять символічний елемент, що несе сенс і здатний впливати на інтерпретацію та надавати інформацію, безпосередньо пов'язану зі сценічною дією.

Отже, розуміючи тіло як простір для спілкування зі світом, дуетно-сценічний танець можна розглядати як засіб розробки різноманітних повідомлень, що передаються через тіла танцюристів як суб'єктів, можуть бути сконструйовані з певним наміром,

впливати на повідомлення певним чином, формуючи напрям комунікаційного процесу.

Наукова новизна. Розглянуто дуетно-сценічний танець та його біпланарність в контексті класичної хореографії; уточнено характерні знаки, в яких закладено значення дуетно-сценічного танцю, а також набір семіограматичних і синтаксичних правил, властивих йому в класичній хореографії; проаналізовано структуру та знакові рівні класичного *pas de deus*.

Висновки. Кодифіковані рухи класичного танцю, як найдавніший та найбільш фундаментальний код танцю, що складає основу сценічного танцю, наділені значною інтенціональністю і, відповідно, породжують сенс. В класичній парадигмі метою є розповідь історії за допомогою жестів, використовуючи заздалегіть встановлений наратив. Дуетно-сценічний танець, як вид виконавського мистецтва використовує специфічну систему знаків, за допомогою якої конструює сенс хореографічних постановок. Ці знаки є елементами сигніфікації – творчі елементи, які надають сенс твору в комунікаційному процесі. Їх розуміння та осмислення визначають стиль або творчу парадигму кожної постановки. У рамках цієї групи знаків, створених у дуетно-сценічному танці, рух має тимчасову структуру, оскільки розвивається в часовому та просторовому контексті. Жест і міміка розглядаються як знак конструювання сенсу для комунікації з глядачем. Семіотика *pas de deus* розглядає цю балетну форму як складну знакову систему, в якій у кожен рух, структуру та партнерську взаємодію закладено глибинний символічний сенс. Ключовими знаковими рівнями є гендерна бінарність, просторова семантика, кінесика та фізичний контакт.

Література

1. Андрощук Л. Еволюція класичного танцю в контексті розвитку танцівника та спортсмена. *Теорія і методика фізичного виховання і спорту*. 2022. № 2. С. 54-58.
2. Афанасьєв С. М. Особливості сучасної техніки характерного танцю в порівнянні з технікою класичного танцю. *Молодий вчений*. 2018. № 3(55). С. 6-9.
3. Безпаленко Ю. *Battelements* як термінологічно-виражальний засіб класичного танцю української балетної школи. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 77. С. 62-72.
4. Маркевич Л. А. Трансформація системи художньої мови української національної балетної вистави в 20-80 роках ХХ ст. : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / ДВНЗ

«Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2019. 23 с.

5. Мировська Ю.І. Мова танцю в художній комунікації людини. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти : зб. наук. праць. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2011. Вип. 12 (17) : Матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції «Гуманістичні орієнтири мистецької освіти», 27-29 квітня 2011 року. С. 26-31.

6. Омеляненко К. А. Значення класичного танцю в розвитку сучасної хореографії. *Слобожанські мистецькі студії*. 2023. Вип. 2. С. 15–18.

7. Appia A. La música y la puesta en escena. La obra de arte viva. Teoría y práctica. Asociación de Directores de Escena, 2014. 458 p.

8. Cruz de la Garza V. La danza como fenómeno comunicativo. 2015. URL : http://amic2015.uaq.mx/docs/memorias/GI_11_PDF/GI_11_LA_DANZA_FENOMENO.pdf (дата звернення : 5.12.2025).

9. Hjelmslev L. I fondamenti della teoria del Linguaggio, Torino. Einaudi, 1968. 178 p.

10. Laban R. Laban's principles of dance and movement notation. Princeton Book Company Pub., 1975. 80 p.

11. Mangieri R. Continuo y discontinuo: elementos para una semiótica de la danza y del movimiento. DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica. 2010. N. 16. pp. 15-21.

12. Mangieri R. Tres miradas, tres sujetos, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006. 336 p.

13. Ollora-Triana N., Corbi M., Jiménez-Eguizábal A., García-Zabaleta E. Semiologic process in the performance of a dance performance: a critical review. *Arte, Individuo y Sociedad*. 2024. Vol. 36(1). pp. 199-210. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.90332>

14. Preston-Dunlop V., Sánchez-Coldberg A. Dance and the performative: a choreological perspective: Laban and beyond. Twayne Publishers, 2002. 307 p.

15. Rojo T. Perfil psicológico de un bailarín de alto nivel, Madrid, Caligrama ediciones, 2020. 380 p.

16. Snodgrass M. E. The Encyclopedia of World Ballet. New York : Rowman & Littlefield, 2015. 385 p.

17. Vieites M. F. Teatro y comunicación. Un enfoque teórico. Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica. 2016. Vol. 25. pp. 1153-1178. doi: 10.5944/signa.vol25.2016.16954.

References

1. Androschuk, L. (2022). The evolution of classical dance in the context of the development of a dancer and athlete. *Theory and methods of physical education and sports*, 2, 54–58 [in Ukrainian].

2. Afanasiev, S. M. (2018). Features of modern characteristic dance technique in comparison with the technique of classical dance. *Young scientist*, 3(55), 6–9 [in Ukrainian].

3. Bezpalenko, Yu. (2024). Battements as a terminological and expressive means of classical dance of the Ukrainian ballet school. *Current Issues of Humanities*, 77, 62–72 [in Ukrainian].

4. Omelianenko, K. A. (2023). The significance of classical dance in the development of modern choreography. *Slobozhanskyi Art Studios*, 2, 15–18 [in Ukrainian].

5. Myrovska, Y. I. (2011). The language of dance in human artistic communication. Scientific journal of the M. P. Dragomanov National Pedagogical University. Series 14: Theory and methodology of art education, 12 (17), 26–31 [in Ukrainian].

6. Markevych, L.A. (2019). Transformation of the system of the artistic language of the Ukrainian national ballet performance in the 20–80s of the 20th century. Phd Thesis. State Higher Educational Institution Vasyl Stefanyk Precarpathian National University [in Ukrainian].

7. Appia, A. (2014). La música y la puesta en escena. La obra de arte viva. Teoría y práctica. Asociación de Directores de Escena [in Spanish].

8. Cruz de la Garza, V. (2015). La danza como fenómeno comunicativo. http://amic2015.uaq.mx/docs/memorias/GI_11_PDF/GI_11_LA_DANZA_FENOMENO.pdf [in Spanish].

9. Hjelmslev, L. (1968). I fondamenti della teoria del Linguaggio. Einaudi [in Italian].

10. Laban, R. (1975). Laban's principles of dance and movement notation. Princeton Book Company Pub [in English].

11. Mangieri, R. (2010). Continuo y discontinuo: elementos para una semiótica de la danza y del movimiento. *DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica*, 16, 15–21 [in Spanish].

12. Mangieri, R. (2006). Tres miradas, tres sujetos, Biblioteca Nueva [in Spanish].

13. Ollora-Triana, N., Corbi, M., Jiménez-Eguizábal, A., & García-Zabaleta, E. (2024). Semiologic process in the performance of a dance performance: a critical review. *Arte, Individuo y Sociedad*, 36(1), 199–210 [in English].

14. Preston-Dunlop, V., & Sánchez-Coldberg, A. (2002). Dance and the performative: a choreological perspective: Laban and beyond. Twayne Publishers [in English].

15. Rojo, T. (2020). Perfil psicológico de un bailarín de alto nivel. Caligrama ediciones [in Spanish].

16. Snodgrass, M. E. (2025). The Encyclopedia of World Ballet. Rowman & Littlefield [in English].

17. Vieites, M. F. (2016). Teatro y comunicación. Un enfoque teórico. *Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 25, 1153–1178 [in Spanish].

Стаття надійшла до редакції 09.01.2026
Отримано після доопрацювання 01.02.2026
Прийнято до друку 12.02.2026
Опубліковано 31.03.2026