

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Факультет хореографічного мистецтва
Кафедра сучасної хореографії та спортивно-оздоровчих технологій

“

КЗВ «ФІЛОСОФІЯ ТАНЦЮ»

конспект лекцій

вибірковий компонент

Перший (бакалаврський) рівень вищої освіти

Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»

Спеціальність 024 «Хореографія»

Освітня програма «Хореографія»

Ступінь Бакалавр

Харків, 2026

УДК 793.3.01:378.147](042.4)
Ф56

Друкується за рішенням науково-методичної ради ХДАК
(протокол № 14 від 27.04.2026 р.)

Рецензенти:

Мостова Ірина Сергіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент, декан факультету хореографічного мистецтва

Янина-Ледовська Євгенія Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач

Укладач:

Карина КУРТЄВА, доктор філософії, викладач кафедри сучасного танцю та спортивно-оздоровчих технологій

Філософія танцю : курс за вибором : конспект лекцій для здобувачів першого
Ф56 (бакалавр.) рівня вищої освіти, спец. 024 «Хореографія», освітня програма «Хореографія» / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури, Ф-т хореографічного мистецтва, Каф. сучасної хореографії та спортивно-оздоровчих технологій ; [уклад. К. Р. Куртева]. Харків: ХДАК, 2026. 26 с.

Конспект лекцій з навчальної дисципліни «**Філософія танцю**» для освітньої програми «Хореографія» у компактній формі відображає теоретичний матеріал курсу, допомагає сформулювати загальне уявлення про предмет вивчення, правильно зорієнтуватися в даній галузі знань.

УДК 793.3.01:378.147](042.4)

© Харківська державна академія культури, 2026
© Куртева К.Р.

ЗМІСТ

ВСТУП	4
1. ФІЛОСОФІЯ ТАНЦЮ: ПРЕДМЕТ, ЗАВДАННЯ, МЕТОДОЛОГІЯ — ЯК ФІЛОСОФІЯ ОСМИСЛЮЄ ТАНЕЦЬ. ТАНЦЮВАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ФОРМА ПІЗНАННЯ СВІТУ ТА САМОВИРАЖЕННЯ ЛЮДИНИ.....	4
2. СИМВОЛІКА ТАНЦЮ У СТАРОДАВНІХ ЦИВІЛІЗАЦІЯХ (ЄГИПЕТ, ГРЕЦІЯ, РИМ) — ТАНЕЦЬ ЯК РИТУАЛ, КУЛЬТ, СПОСІБ ПІЗНАННЯ СВІТУ	7
3. СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ТА РЕНЕСАНС: ДУХОВНІСТЬ, ТІЛЕСНІСТЬ І НОВЕ БАЧЕННЯ КРАСИ У ТАНЦІ.....	9
4. ФІЛОСОФСЬКІ ВИМІРИ ТАНЦЮ ДОБИ БАРОКО, КЛАСИЦИЗМУ ТА РОМАНТИЗМУ.....	10
5. ТАНЦЮВАЛЬНІ ПОШУКИ ХХ СТОЛІТТЯ: МОДЕРН, ПОСТМОДЕРН І НОВІ СЕНСИ РУХУ.....	12
6. ТІЛО ЯК ФІЛОСОФСЬКА КАТЕГОРІЯ: ВІД АНТИЧНОСТІ ДО СУЧАСНОСТІ. ТАНЦЮВАЛЬНЕ ТІЛО ЯК ТЕКСТ: ФІЛОСОФІЯ МОВИ РУХУ.....	14
7. ЕСТЕТИКА. ФІЛОСОФІЯ ТІЛЕСНОСТІ У ТАНЦІ. ПРОБЛЕМА ІДЕАЛЬНОГО ТА НЕІДЕАЛЬНОГО ТІЛА В ХОРЕОГРАФІЇ.....	17
8. ТАНЦЮВАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК СПОСІБ КОМУНІКАЦІЇ ТА ДІАЛОГУ КУЛЬТУР. ТАНЦЮВАЛЬНА ІМПРОВІЗАЦІЯ: СВОБОДА І МЕЖІ ТВОРЧОСТІ.....	18
9. ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ТАНЦЮ: ДОСВІД ТІЛА ТА ПЕРЕЖИВАННЯ РУХУПОСТМОДЕРН І ДЕКОНСТРУКЦІЯ ТАНЦЮ: НОВІ СЕНСИ ТІЛЕСНОСТІ.....	20
10. ФІЛОСОФІЯ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ: МІЖ МИСТЕЦТВОМ, МЕДІА ТА ПЕРФОРМАНСОМ.....	24

ВСТУП

Дисципліна «Філософія танцю» посідає важливе місце в системі підготовки фахівців у галузі хореографічного мистецтва та культурології. Вивчення філософських основ танцю виконує ключову теоретичну й світоглядну функцію: допомагає осмислити танець не лише як мистецьку практику, а й як форму пізнання світу, культурну мову та спосіб існування людини у просторі і часі. Опанування цієї дисципліни сприяє формуванню критичного мислення, розширює гуманітарний кругозір та виховує здатність до глибокого філософського осмислення хореографічних явищ.

Завдання навчального курсу полягає в тому, щоб ознайомити студентів з основними філософськими концепціями танцю від античності до сучасності; надати уявлення про естетичні, феноменологічні та культурологічні підходи до вивчення тілесності і руху; навчити аналізувати хореографічний твір як культурний текст та філософське висловлювання; сформувати розуміння танцю у його зв'язку з історичними, соціальними та політичними контекстами різних епох. Курс «Філософія танцю» охоплює широке коло проблем — від символіки танцю у стародавніх цивілізаціях до питань тілесності, перформативності та медіакультури у сучасному мистецтві. Програмою передбачені лекційні та семінарські заняття, а також самостійна робота студентів з теоретичними текстами та хореографічними матеріалами. Засвоєння філософської думки про танець обов'язково починається зі знайомства з історичним та культурним контекстом епохи, оскільки кожна концепція руху і тіла є відповіддю на конкретні суспільні, естетичні та світоглядні виклики свого часу.

«Філософія танцю» викладається на факультеті хореографічного мистецтва і є теоретичною дисципліною, спрямованою на формування цілісного філософського бачення танцю як феномена культури та мистецтва.

Лекція № 1

Тема № 1: ФІЛОСОФІЯ ТАНЦЮ: ПРЕДМЕТ, ЗАВДАННЯ, МЕТОДОЛОГІЯ — ЯК ФІЛОСОФІЯ ОСМИСЛЮЄ ТАНЕЦЬ. ТАНЦЮВАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ФОРМА ПІЗНАННЯ СВІТУ ТА САМОВИРАЖЕННЯ ЛЮДИНИ.

ПЛАН

1. Філософія танцю як галузь гуманітарного знання. Предмет та завдання філософії танцю. Методологія філософії танцю.
2. Танцювальне мистецтво як пізнання світу. Танець як самовираження.
3. Танець як універсальна мова і спосіб комунікації. Танцювальне мистецтво як форма пізнання світу

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

Філософія танцю є відносно молодим напрямом у сучасному гуманітарному знанні, проте її витoki сягають античної філософії, де вже існували глибокі роздуми про тіло, рух і гармонію. Вона постає як спроба осмислити танець не лише як мистецтво, а як феномен культури, спосіб пізнання світу та специфічну мову вираження людської тілесності.

Філософія танцю намагається визначити, що саме становить «сутність» цього мистецтва. Якщо мистецтвознавство описує історію розвитку танцю, техніки чи стилі, то

філософія танцю концентрується на питаннях сенсу: що означає танець для людини, як він функціонує як форма пізнання, і чому тілесний рух здатен нести ідеї, подібно до мови чи образотворчого мистецтва.

За визначенням сучасної дослідниці А. Пейкс, предмет філософії танцю полягає у «дослідженні специфічних способів, у які тілесність і рух продукують значення та знання» (Pakes, 2006, с. 17). Це означає, що танець не лише передає емоції чи ілюструє сюжет, а створює власний простір смислів.

Філософія танцю постає як особливий напрям філософського знання, що прагне не просто описати танець як мистецтво, а й осягнути його сутність, роль у культурі та значення для людини. Якщо традиційна естетика вивчає танець здебільшого як форму прекрасного, то сучасна філософія ставить завдання значно ширші: вона досліджує танець як спосіб пізнання, як мову культури, як прояв тілесності та як унікальний феномен людської присутності у світі.

Насамперед, важливим завданням філософії танцю є осмислення танцю як культурного феномену, який не можна редукувати лише до технічного виконання рухів або до видовищної форми.

Другим важливим завданням є дослідження танцю як мови. На відміну від вербальної мови, яка спирається на абстрактні знаки, танець комунікує через рух і жест, що мають іконічний, символічний та афективний вимір.

Третім завданням виступає аналіз взаємодії тіла і свідомості у танці. Традиційна західна філософія, починаючи від Декарта, розділяла тіло і розум, вбачаючи в тілі радше механізм, підлеглий свідомості.

Не менш суттєвим завданням є розкриття пізнавальної функції танцю. Якщо наука пізнає світ за допомогою понять, а література — через образи, то танець пізнає його через рух і тілесний досвід. У цьому полягає його унікальність.

Ще одним важливим завданням філософії танцю є налагодження міждисциплінарного діалогу.

У філософії танцю широко застосовується феноменологічний метод, розроблений Едмундом Гусерлем і розвинений Морісом Мерло-Понті. Він дозволяє розглядати танець як «досвід явлення» світу у тілі.

Другим важливим підходом є герменевтична методологія, що походить від праць Г.-Г. Гадамера та П. Рікера. У цьому випадку танець розглядається як текст, який потребує тлумачення.

Не менш важливим є структуралістський та семіотичний підходи, започатковані Р. Бартом, К. Леві-Стросом і розвинені Ю. Лотманом. Вони виходять із того, що танець можна аналізувати як систему знаків і кодів.

Окремим напрямом є культурно-антропологічна методологія, яка розглядає танець як частину ширшої системи ритуалів, обрядів, соціальних практик.

Філософія танцю наголошує: пізнання не обмежується раціональними категоріями, логікою чи вербальною мовою. Людина пізнає світ також тілесно, через відчуття руху, ритму, простору. М. Мерло-Понті зазначав: «Свідомість — це не мислення про тіло, а тіло як спосіб буття у світі» (Merleau-Ponty, 1945, с. 209). Це означає, що танець стає особливою формою відкриття світу через тілесний досвід.

Танець унікальний тим, що поєднує колективне і особисте. З одного боку, він підпорядковується певним правилам (стилю, техніці, хореографії). З іншого боку, він

завжди несе відбиток індивідуальності танцівника. Це робить його потужним інструментом самовираження.

Філософія танцю показує, що пізнання і самовираження у танці не існують окремо. Вони взаємопов'язані: через самовираження індивід пізнає себе і світ, а пізнання втілюється у формі тілесного жесту.

Проблема пізнання завжди перебувала в центрі уваги філософії, адже саме через неї людина визначає своє місце у світі. Традиційно пізнання трактувалося як раціональний процес, пов'язаний із логікою, мовою, абстрактним мисленням. Проте вже в античності мислителі відзначали, що знання не вичерпується лише інтелектуальною сферою: воно охоплює тілесний, чуттєвий і духовний виміри. Саме в цьому контексті танець набуває значення особливої форми пізнання — такої, що здійснюється через тілесний досвід.

Феномен танцю полягає у його здатності виконувати роль універсальної мови, яка виходить за межі національних, культурних та лінгвістичних бар'єрів. Тіло у танці «говорить» без слів, але його висловлювання стає зрозумілим для різних культур, оскільки ґрунтується на універсальних людських переживаннях — радості, стражданні, любові, гніві, прагненні до свободи.

У глобалізованому світі танець став одним із найпотужніших інструментів міжкультурного діалогу. Танцювальні фестивалі, колаборації митців із різних країн, змішування стилів (наприклад, поєднання класичного балету та хіп-хопу, сучасного танцю та етнічних практик) створюють нові «мови» тілесності, що виходять за рамки однієї культури. Як зазначає Андре Лепекі, «танець — це політика руху, яка відкриває простір для комунікації там, де слова вичерпують себе» (Лепекі, 2006, с. 89).

Танець є не лише засобом вираження емоцій і комунікації, а й унікальним способом пізнання світу, що базується на тілесному досвіді. На відміну від наукового пізнання, яке оперує абстрактними категоріями і символами, танець дозволяє пізнавати через переживання, відчуття, ритм і простір. Тілесність у танці стає активним суб'єктом, через який розкриваються закони руху, гармонії, взаємодії з іншими та природою.

Сучасні наукові підходи підтверджують пізнавальну цінність танцю. Дослідження у сфері когнітивної науки та нейроестетики показують, що танець активує «дзеркальні нейрони», завдяки яким спостерігач «відчуває» рухи, переживає їх тілесно та емоційно (Calvo-Merino et al., 2005). Таким чином, танець не лише відкриває нові знання через практичний досвід, а й створює емоційно-когнітивну інтеграцію, що дозволяє пізнавати світ більш цілісно.

ПИТАННЯ ДО САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

1. Які філософські ідеї вплинули на становлення танцю як мистецтва у давнину?
2. Як різні цивілізації (Єгипет, Греція, Рим) осмислювали танець і його значення?
3. Чому танець у різні історичні епохи був ритуалом, розвагою або способом пізнання світу?
4. Чи можна говорити про універсальні принципи танцю, спільні для всіх культур?
5. Як історичне розуміння танцю впливає на сучасні хореографічні практики?

Література: (1-9)

Лекція № 2

Тема № 2: СИМВОЛІКА ТАНЦЮ У СТАРОДАВНІХ ЦИВІЛІЗАЦІЯХ (ЄГИПЕТ, ГРЕЦІЯ, РИМ) — ТАНЕЦЬ ЯК РИТУАЛ, КУЛЬТ, СПОСІБ ПІЗНАННЯ СВІТУ

ПЛАН

1. Танцювальна символіка у Стародавньому Єгипті
2. Танцювальна символіка у Стародавній Греції
3. Танцювальна символіка у Стародавньому Римі

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

Стародавній Єгипет — одна з найдавніших і найяскравіших цивілізацій, де танець відіграв надзвичайно важливу роль у релігійних, соціальних та культурних практиках. Єгипетська культура загалом була глибоко сакралізованою: кожне явище мало зв'язок із богами, міфами та космосом. У цьому контексті танець виступав не просто мистецтвом, а передусім сакральним актом, спрямованим на підтримання гармонії між земним і небесним, людиною та божественним.

У релігійному житті Стародавнього Єгипту танець посідав місце поряд із молитвою, музикою та жертвоприношенням. Він входив до складу храмових обрядів, свят на честь богів та поховальних ритуалів. Особливої символіки набували танці, що відтворювали міфологічні сюжети. Відомий єгиптолог Е. Хорнунг зазначає: «У єгипетській релігійній практиці танець виконував роль не репрезентації, а актуалізації міфу, його повторного втілення у часі» (Hornung, 1992, p. 84).

Відомим прикладом є культ Ісиди й Осіріса. Танці, що імітували страждання Ісиди та воскресіння Осіріса, виконувалися на храмових ритуалах і поховальних церемоніях. Український культуролог Г. Бондаренко зазначає: «Ритуальний танець єгиптян — це не просто демонстрація міфу, а його повторна актуалізація у часі, де тілесність стає носієм сакрального змісту» (Бондаренко, 2006, с. 67).

Єгипетські танці виконували не лише жриці чи професійні танцівниці, але й звичайні люди під час свят і бенкетів. Проте між «сакральним» і «побутовим» танцем існувала чітка межа. Храмові танці були суворо регламентовані, їх виконували спеціально підготовлені особи — жриці, які втілювали божественну жіночність, красу й гармонію. Побутові ж танці на бенкетах часто мали еротичний характер і були покликані розважати учасників святкування.

Стародавня Греція — одна з найважливіших культурних колисок Європи, де танець набув виняткового значення як естетичне, релігійне та соціальне явище. Греки сприймали танець не лише як мистецтво розваги чи фізичної вправності, але як невід'ємний елемент гармонійного розвитку людини. У грецькому світогляді танець тісно пов'язаний із музикою, поезією та театром, утворюючи цілісний комплекс культури, що став основою європейської традиції.

У грецькій міфології танець часто розглядався як божественне явище. Особливе місце у цьому контексті займали музи — богині мистецтв, покровительки співу, поезії та танцю. За переказами, саме вони вчили людей гармонії та краси рухів. Згідно з міфами, навіть боги на Олімпі брали участь у танцях: Аполлон — бог музики й гармонії — очолював

хороводи муз, а Діоніс — бог виноробства й екстазу — був покровителем бурхливих, екстатичних танців, які супроводжували його свята.

У релігійних практиках танець був обов'язковим елементом культових дій. Танці на честь Діоніса (діонісії) супроводжувалися піснями, музикою й театралізованими діями, що згодом переросли у зародження грецької трагедії та комедії.

Особливої значущості набули хороводи — колективні танці, що символізували космічний порядок, єдність громади та гармонію людського життя. У них відчувається філософська ідея гармонії частин і цілого: кожен танцюрист був окремою одиницею, але разом вони творили єдине досконале коло.

Найяскравіше роль танцю проявилася у театрі. Антична трагедія та комедія об'єднували слово, музику й танець у єдиний синкретичний акт. Хор у трагедії не лише співав, а й виконував пластичні рухи, що символізували емоційні стани та драматичний розвиток сюжету.

Аристотель у «Поетиці» підкреслював, що танець «наслідує характер, емоції та дії через ритмічний рух» (Aristotle, Poetics, 1447a). Це означає, що танець у трагедії був рівноправною мовою драматичного мистецтва. Український дослідник Н. Бібік додає: «У грецькому театрі танець виконував функцію морального й космічного коментатора подій, передаючи глядачеві моральні та естетичні сенси» (Бібік, 2011, с. 89).

Стародавній Рим, успадкувавши чимало культурних елементів від Греції та етрусків, виробив власне бачення ролі танцю в суспільстві. Якщо для греків танець був передусім проявом гармонії та космічного порядку, то для римлян він набув більш прагматичного, театралізованого та видовищного характеру. Римська культура відзначалася орієнтацією на практику, політичну організацію та публічне життя, і це позначилося на символіці танцю.

На думку української дослідниці Н. Сороки, «римське мистецтво тяжіло до утилітарності й репрезентативності: воно мало демонструвати велич імперії, її впорядкованість і силу. Танцювальні практики не були винятком, вони ставали формою колективного утвердження політичного і сакрального порядку» (Сорока, 2014, с. 87).

У найдавніші часи танець мав чітке місце в офіційній релігійній практиці. Особливо відомими були танці жреців-саліїв (Salii), які виконували обрядові марші та хороводи з співами на честь бога війни Марса. У цих танцях поєднувалися ритм, кроки й удари списів, що символізувало єдність війська й сакральний захист Риму.

Цей ритуал можна розглядати як «танець держави», де кожен рух мав політичне значення: впорядкованість танцю відображала впорядкованість римського ладу. Як зазначає Л. Суханов, «сакральні танці у Римі виконували функцію утвердження *paх deorum* — миру з богами, що вважався необхідною умовою існування держави» (Суханов, 2008, с. 134).

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

1. Чому танець у стародавніх цивілізаціях мав сакральне значення?
2. Як релігійні уявлення впливали на форму та зміст танцю?
3. У чому різниця між танцем як розвагою і танцем як ритуалом у Стародавній Греції та Римі?
4. Чи можна сучасний сценічний танець вважати "спадкоємцем" ритуального танцю?
5. Есе-роздум: «Які елементи стародавнього ритуального танцю могли б бути переосмислені у сучасній хореографії»

Література: (1-9)

Лекція № 3

Тема № 3: СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ТА РЕНЕСАНС: ДУХОВНІСТЬ, ТІЛЕСНІСТЬ І НОВЕ БАЧЕННЯ КРАСИ У ТАНЦІ

ПЛАН

1. Духовність як визначальний принцип середньовічного світогляду та її вплив на формування ставлення до танцю і тілесності
2. Тілесність у культурі Середньовіччя: філософсько-релігійні обмеження та символічні функції танцювального руху
3. Гуманістична парадигма Ренесансу та переосмислення тіла як естетичної цінності в танцювальному мистецтві
4. Трансформація уявлень про красу танцю: перехід від сакрального-ритуального до естетично-художнього в епоху Відродження

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

Середньовіччя, що охоплює період приблизно з V по XV століття, являє собою одну з найскладніших і найсуперечливіших епох в історії європейської культури. Це час, коли Christianity стало абсолютно домінуючою силою, що визначала не лише релігійне життя, але й філософію, мистецтво, побут, ставлення до власного тіла. Розуміння того, як у цю епоху сприймався танець і тілесність, неможливе без розуміння того, що являла собою середньовічна духовність.

Коли ми говоримо про духовність як визначальний принцип середньовічного світогляду, ми маємо на увазі не просто релігійність у звичному розумінні. Середньовічна людина жила у світі, де духовне було первинним, а матеріальне — вторинним. Земне життя сприймалося як тимчасове, як випробування, як підготовка до справжнього, вічного життя після смерті. Все, що відбувалося у цьому світі, оцінювалося з точки зору того, наскільки це наближає чи віддаляє людину від Бога, від спасіння душі.

Філософською основою такого світогляду було християнське вчення, яке у Середньовіччі переосмислювалося і систематизувалося великими богословами. Особливо важливу роль відіграв Августин Блаженний, який жив на зламі IV-V століть, тобто на початку того періоду, який ми називаємо Середньовіччям. Августин створив філософську систему, у якій чітко розділялися два світи — світ земний, тимчасовий, матеріальний і світ небесний, вічний, духовний. Перший світ був позначений

Сучасна людина сприймає своє тіло як невід'ємну частину себе, як інструмент взаємодії зі світом, як джерело насолоди і самовираження. Середньовічна людина, особливо та, що була під сильним впливом церковного вчення, ставилася до свого тіла інакше. Тіло було чимось зовнішнім стосовно справжньої людини, яка ототожнювалася з душею.

Це не означає, що середньовічна людина не турбувалася про своє тіло. Навпаки, саме тому, що тіло сприймалося як потенційне джерело гріха, воно вимагало постійного контролю і дисципліни. Монахи, які представляли ідеал духовного життя, практикували суворий аскетизм — обмеження у їжі, відмову від сексуальних стосунків, носіння грубого одягу, іноді навіть самобичування. Усе це мало на меті "умертвити плоть", тобто послабити вплив тілесних бажань на душу.

Для звичайних людей, які не були монахами, такий суворий аскетизм не вимагався, але загальна настанова залишалася тією самою — тіло треба контролювати, не дозволяти йому керувати вчинками. Церква регулювала найрізноманітніші аспекти тілесного життя — від одягу до сексуальних стосунків, від їжі до жестів.

Ренесанс, що охоплює період з XIV по XVI століття, приніс із собою кардинальну зміну у ставленні до людини, її тіла та творчої діяльності. Саме слово "Ренесанс" або "Відродження" говорить про повернення до античних ідеалів, але це було не просто копіювання давнього світу, а створення принципово нового бачення людини та її місця у світі.

У центрі ренесансного світогляду стоїть гуманізм. Це не просто філософське вчення, а цілісний спосіб мислення, який проголошує людину найвищою цінністю. Якщо середньовічна думка орієнтувала людину на Бога, на потойбічне, то гуманісти Відродження звернулися до самої людини, до її земного життя, до її можливостей і талантів. Людина більше не розглядалася виключно як грішник, що потребує спасіння, вона ставала творцем, митцем, володарем власної долі.

Гуманістична думка спиралася на вчення давньогрецьких і римських філософів, особливо Платона та Аристотеля. Однак гуманісти переосмислювали античну спадщину крізь призму нового часу. Вони не відкидали християнство, але намагалися поєднати віру з розумом, духовне з тілесним. З'явилося переконання, що людина створена за образом і подобою Бога, а отже, її тіло прекрасне і гідне захоплення.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

1. Як у Середньовіччі танець поєднував духовність і ритуальність?
2. Чому танець у Ренесансі почав акцентувати на тілесності та природній красі?
3. Як змінювалися ідеали краси у танці від Середньовіччя до Ренесансу?
4. Яку роль відігравали соціальні та культурні зміни у формуванні танцювальних практик?
5. Чи можна сучасний сценічний танець вважати продовженням цих традицій?

Література: (1-9)

Лекція № 4

Тема № 4: ФІЛОСОФСЬКІ ВИМІРИ ТАНЦЮ ДОБИ БАРОКО, КЛАСИЦИЗМУ ТА РОМАНТИЗМУ

ПЛАН

1. Філософсько-естетичні засади танцю доби бароко: ідея афекту, театралізація тіла та символіка руху
2. Класицизм як раціональна модель художнього мислення: норма, гармонія та дисципліна тіла в танцювальному мистецтві
3. Романтизм і переосмислення танцю як форми індивідуального духовного самовираження
4. Еволюція філософських уявлень про тіло, емоцію та красу танцю в бароко, класицизмі та романтизмі

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

У добу бароко відбувається дуже важлива зміна у розумінні людини та її місця у світі. Якщо епоха Відродження прославляла гармонію, пропорційність і спокій, то бароко приносить інше бачення – світ сповнений драматизму, контрастів, напруги. Людина бароко відчуває себе не у спокійному, гармонійному всесвіті, а у світі, де постійно борються протилежності: світло й темрява, земне й небесне, тіло й душа. Саме тому мистецтво бароко таке емоційне, таке насичене почуттями, таке театральне.

Одна з найважливіших філософських ідей бароко – це концепція афекту. Афект – це не просто емоція, а сильне, яскраве, майже перебільшене почуття, яке охоплює людину повністю. У філософії того часу вважалося, що мистецтво повинно впливати на глядача саме через афекти, тобто викликати у нього потужні емоційні переживання. Танець бароко стає мовою афектів – кожен рух, кожен жест повинен передавати певне почуття максимально виразно й зрозуміло.

Основна філософська ідея класицизму – це віра в існування вічних, незмінних законів краси, які можна пізнати й за якими можна створювати мистецтво. Класицисти вважали, що найдосконаліші зразки мистецтва створили давні греки й римляни, і треба вивчати їхню спадщину, наслідувати їх, брати за взірці їхні твори. Це не означало просто копіювання – це означало розуміння тих принципів, на яких будувалося античне мистецтво, і застосування цих принципів у сучасному мистецтві.

Раціональність – ось ключове слово для розуміння класицизму. Усе має бути розумним, логічним, виправданим. У мистецтві класицизму не може бути нічого випадкового, зайвого, незрозумілого. Кожен елемент твору має мати своє призначення, своє місце в загальній структурі. Це стосується й танцю. Танець класицизму – це раціонально організований рух, де кожна позиція, кожен крок, кожен жест підкоряються певним правилам і мають своє логічне обґрунтування.

Романтизм приходить у першій половині дев'ятнадцятого століття й повністю змінює філософію мистецтва, у тому числі й танцю. Якщо класицизм прославляв розум, порядок і норму, то романтизм прославляє почуття, уяву, індивідуальність. Романтики вважають, що найважливіше в людині – не розум, а душа, серце, здатність відчувати й переживати. Мистецтво для романтиків – це не наслідування зразків, не дотримання правил, а вираження внутрішнього світу художника, його унікального бачення, його особистого досвіду.

Основна філософська ідея романтизму – це ідея індивідуальності. Кожна людина унікальна, кожна має свій внутрішній світ, свої переживання, свій шлях. Не існує загальних норм, які підходили б усім. Кожен митець має знайти свій власний голос, свій власний стиль, свій спосіб вираження. У танці це означає, що не існує одного правильного способу танцювати – існує стільки способів, скільки є танцюристів, і кожен спосіб має право на існування, якщо він щирий, якщо він виражає справжні почуття.

Еволюція уявлень про емоцію в ці три епохи теж дуже показова. Бароко створює систему афектів – яскравих, сильних, чітко визначених емоцій. Кожен афект має свою мову жестів, свою форму вираження. Емоція в бароко – це щось, що може бути кодифіковане, систематизоване, передане через певні знаки. Танцюрист бароко не стільки переживає емоцію, скільки зображує її, представляє її глядачеві в максимально виразній, театральній формі. Емоція тут зовнішня – вона призначена для того, щоб бути побаченою, розпізнаною, пережитою глядачем.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

1. Як естетичні та філософські ідеї Бароко вплинули на танець?
2. Які відмінності між класицизмом і романтизмом у підході до тіла та руху?
3. Чому танець у класицизмі прагнув гармонії і рівноваги, а у романтизмі – емоційності та експресії?
4. Як соціальні та культурні чинники впливали на розвиток хореографії у ці епохи?
5. Чи можна сучасний танець вважати спадкоємцем філософії цих епох?

Література: (1-9)

Лекція № 5

Тема № 5: ТАНЦЮВАЛЬНІ ПОШУКИ ХХ СТОЛІТТЯ: МОДЕРН, ПОСТМОДЕРН І НОВІ СЕНСИ РУХУ

ПЛАН

1. Модерн у танці ХХ століття як філософський виклик класичній традиції: переосмислення тіла, простору та руху
2. Постмодерн і деконструкція танцювальної форми: випадковість, повсякденний рух і відмова від ієрархій
3. Танцювальний рух як носій нових смислів у культурі ХХ століття: ідентичність, тілесний досвід і соціальний контекст
4. Зміна філософських уявлень про природу танцю: від вираження емоції до концептуального мислення рухом

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

Модерн виникає в епоху великих змін – індустріалізація, дві світові війни, жінки борються за свої права, руйнуються старі соціальні структури. У такому світі класичний балет із його королівськими дворами та казковими принцесами почав здаватися архаїчним, відірваним від реальності. Людям потрібна була нова мова, щоб говорити про те, що відбувається з ними тут і зараз.

У класичному балеті тіло – це інструмент, який потрібно підкорити, вимуштрувати, змусити працювати всупереч його природі. Виворітність, стояння на пуантах – усе це йде врозріз із природною анатомією. Але саме в цьому подоланні природи балет бачив красу і досконалість. Модерн же каже: а чому ми маємо боротися зі своїм тілом? Чому ми не можемо рухатися так, як нам природно, як нам зручно, як підказує наша внутрішня потреба? Тіло в модерні стає не інструментом, а партнером, співрозмовником. Воно має свою мудрість, свій голос, і завдання танцівника – не заглушити цей голос, а навпаки, прислухатися до нього.

Це дуже важливий філософський зсув. Раніше вважалося, що розум править тілом, що наше свідоме "я" контролює цю біологічну машину і змушує її робити те, що потрібно. Модерн натомість говорить: тіло саме по собі є джерелом знання, воно розуміє речі, які розум не завжди може збагнути. Коли ви рухаєтесь не за шаблоном, а слухаючи внутрішні імпульси, ви відкриваєте щось справжнє про себе, про свої емоції, про свій стан. Це вже не просто виконання заданих кроків, це дослідження себе через рух.

Якщо модерн був бунтом проти класичного балету, то постмодерн став бунтом проти самого модерну. І це дуже цікавий момент, який показує, як розвивається мистецтво – кожне покоління відштовхується від попереднього, шукає щось своє, ставить під сумнів те, що здавалося безперечним їхнім попередникам. Модерн став до середини двадцятого століття, по суті, новою традицією зі своїми правилами, своїми авторитетами, своїми школами і техніками. І молоде покоління танцівників почало запитувати: а чи не перетворився модерн на те саме, проти чого він колись бунтував? Чи не став він занадто серйозним, занадто пафосним, занадто відірваним від звичайного життя?

Постмодерн у танці з'являється приблизно в 1960-ті роки, і він приносить із собою радикально інший погляд на те, чим може бути танець. Якщо модерн переосмислював тіло і рух, залишаючись при цьому в рамках уявлення про танець як про щось особливе, що вимагає спеціальної підготовки і майстерності, то постмодерн почав ставити під сумнів саме ці базові припущення. А чи потрібна взагалі спеціальна підготовка? Чи має танець бути чимось піднесеним і особливим? А що, якщо танцем може бути будь-який рух, навіть найпростіший, найбуденніший?

У всій попередній історії танцю, і в балеті, і в модерні, передбачалося, що кожен рух має бути ретельно продуманий, що хореограф створює композицію, де все підпорядковане певній логіці, певному задуму. Постмодерн каже: а чому б не використати випадковість? Чому б не дозволити елементу непередбачуваності стати частиною твору? І з'являються вистави, де порядок фрагментів визначається киданням кубика, де танцівники імпровізують за певними правилами, але кінцевий результат заздалегідь невідомий, де використовуються алгоритми, які генерують послідовності рухів.

Коли ми говоримо про танець ХХ століття, ми не можемо обмежитися тільки естетичними та формальними змінами. Танець завжди існує в певному соціальному і культурному контексті, він відображає і водночас формує цей контекст. У ХХ столітті танець став потужним засобом вираження ідентичності – особистої, гендерної, етнічної, соціальної. Через танець люди говорили про те, хто вони, звідки прийшли, що для них важливо, як вони бачать себе і світ навколо.

У традиційному балеті танцівник був радше виконавцем певної ролі, носієм певного характеру або образу. Його власна особистість, його індивідуальність мали відступити на задній план заради цілісності вистави. Модерн змінив цю ситуацію, зробивши індивідуальність танцівника важливою цінністю. Кожен виконавець має свій унікальний спосіб рухатися, свою манеру, свій стиль, і це не недолік, який потрібно виправляти, а перевага, яку потрібно розвивати.

Ця увага до індивідуальності пов'язана з більш широкими культурними зрушеннями ХХ століття. Це був час, коли поняття особистості, індивідуальності стали центральними для західної культури. Люди все більше цінували право бути собою, виражати свою унікальність, жити відповідно до власних цінностей і переконань, а не просто слідувати соціальним нормам і очікуванням. Танець став одним із способів утвердження цієї індивідуальності.

Коли танцівник виходить на сцену і рухається так, як рухається саме він, зі своєю історією, своїм тілом, своїм досвідом, він стверджує цінність своєї особистості. Він каже: я маю право бути почутим і побаченим, моя історія важлива, мій досвід має значення. Це дуже потужний акт самоствердження, особливо для тих груп людей, які традиційно були маргіналізовані або виключені з публічного простору.

Гендерна ідентичність – ще одна важлива тема, яка проходить через танець ХХ століття. Класичний балет мав дуже жорсткі гендерні ролі – балерина була втіленням жіночності, легкості, витонченості, пасивності (навіть коли вона виконувала складні технічні елементи), а танцівник-чоловік був сильним, активним, тим, хто підтримує, піднімає, керує. Ці ролі відображали традиційні уявлення про чоловічість і жіночість, які панували в суспільстві.

Модерн і постмодерн почали ставити ці ролі під сумнів. З'явилися жінки-хореографи, які створювали образи сильних, активних, незалежних жінок. З'явилися чоловіки, які дозволяли собі бути вразливими, чутливими, виражати емоції, які традиційно вважалися жіночими. Танець став простором експериментування з гендерними ролями, дослідження того, як конструюється маскуліність і фемінінність, як тіло стає носієм гендерних значень.

У філософії мистецтва завжди існували дискусії про те, яка природа різних видів мистецтва, що вони можуть виражати, як вони працюють, що робить їх мистецтвом. Стосовно танцю ці дискусії протягом ХХ століття пройшли надзвичайно цікаву еволюцію – від досить простих і прямолінійних уявлень до дуже складних і багатошарових концепцій.

На початку ХХ століття домінувало уявлення про танець як про мистецтво вираження емоцій. Ця ідея мала глибоке коріння в романтичній традиції, яка розглядала всі мистецтва як способи вираження внутрішніх переживань митця. Згідно з цим поглядом, танцівник або хореограф має певну емоцію – радість, смуток, гнів, любов – і через рух намагається передати цю емоцію глядачеві. Рух є своєрідним зовнішнім проявом внутрішнього стану, він робить видимим те, що відбувається всередині.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

1. Чому на початку ХХ століття виникла потреба у відході від класичного балету?
2. Які ідеї лежали в основі танцю модерн (Айседора Дункан, Марта Грехем)?
3. Чим відрізняється постмодерн від модерну: у філософії, формі, сенсах?
4. Чи можна вважати імпровізацію головною рисою постмодерну?
5. Як пошуки ХХ століття вплинули на сучасний танець і хореографічну освіту?

Література: (1-9)

Розділ № 2 : ФІЛОСОФСЬКІ КОНЦЕПТИ ТАНЦЮ: ТІЛЕСНІСТЬ, ЕСТЕТИКА ТА СЕНСИ

Тема № 6: ТІЛО ЯК ФІЛОСОФСЬКА КАТЕГОРІЯ: ВІД АНТИЧНОСТІ ДО СУЧАСНОСТІ. ТАНЦЮВАЛЬНЕ ТІЛО ЯК ТЕКСТ: ФІЛОСОФІЯ МОВИ РУХУ

ПЛАН

1. Тіло як філософська категорія в історії європейської думки: від античних уявлень до сучасних концепцій тілесності
2. Танцювальне тіло як носій смислів: семіотичний та феноменологічний підходи до аналізу руху

3. Танцювальне тіло як текст: інтерпретація руху в контексті культурних, соціальних та індивідуальних значень

4. Філософія мови руху: танець як особлива форма невербальної комунікації та мислення тілом

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

Для древніх греків тіло було дивовижним феноменом, гідним захоплення та вивчення. Вони бачили красу людського тіла, милувалися його пропорціями, створювали скульптури, що прославляли досконалість фізичної форми. Грецькі атлети були героями своєї епохи, а фізичне виховання вважалося невід'ємною частиною освіти вільної людини. Гімнастика, танці, спортивні змагання – все це складало важливу частину культурного життя.

Однак вже в античності виникла одна принципова проблема, яка потім на століття визначила європейське ставлення до тіла. Філософи почали розмежовувати тіло і душу, розглядаючи їх як дві різні субстанції. З'явилася ідея, що справжня сутність людини – це її душа, розум, здатність мислити, тоді як тіло є лише тимчасовою оболонкою, в'язницею душі. Виникло уявлення про тіло як про щось нижче, менш цінне порівняно з духовним началом. Тіло пов'язували зі світом мінливим, тлінним, смертним, тоді як душа належала до вічного, незмінного світу ідей.

Ця дуалістична концепція мала величезний вплив на всю подальшу європейську культуру. Особливо сильно вона укоренилася в середньовічному християнстві. Середньовічна культура розглядала тіло з великою підозрою. Тілесність асоціювалася з гріховністю, спокусою, відпадинням від Бога. Справжнє життя, згідно з середньовічним світоглядом, починалося після смерті, коли душа звільнялася від тілесної оболонки. Тіло треба було приборкувати, укрощати, піддавати аскезі. Земне існування розглядалося як підготовка до життя небесного, а тілесні потреби та бажання – як перешкоди на шляху до спасіння.

Для танцю це мало драматичні наслідки. Танець, як мистецтво глибоко тілесне, потрапив під підозру. Церква дивилася на танцювальні практики з великим побоюванням, вбачаючи в них прояв тілесного, отже – гріховного начала. Багато народних танців переслідувалися, танець витіснявся на периферію культурного життя або набував суворо регламентованих, ритуалізованих форм.

Семіотика пропонує розглядати танець як своєрідну мову, як систему знаків. У цій перспективі кожен рух, кожен жест може розглядатися як знак, який щось означає, на щось вказує, щось виражає. Подібно до того, як слово в мові має значення, рух у танці також може нести певний сенс.

З феноменологічної точки зору, коли танцівник рухається, він не просто переміщує своє тіло в просторі. Він організовує простір навколо себе, створює центр і периферію, напрямки і траєкторії, близькість і віддаленість. Рух не відбувається в нейтральному просторі – рух створює простір, надає йому якостей, значень, відчуттів.

По-перше, танець – це живий текст, що створюється в реальному часі. Літературний текст фіксований, він може бути прочитаний багато разів у незмінному вигляді. Танець же кожного разу створюється наново, і кожне виконання дещо відрізняється від попереднього. Навіть якщо хореографія зафіксована точно, живе виконання завжди привносить елемент неповторності, унікальності.

По-друге, танець – це багатоканальний текст. Якщо літературний текст складається лише зі слів, то танець включає рух тіла, просторову організацію, часову структуру, часто музику, костюми, освітлення, декорації. Всі ці елементи разом створюють значення, і їх неможливо розглядати окремо. Значення виникає з їхньої взаємодії, з їхньої синергії.

По-третє, танець – це тілесний текст. Його носієм є живе людське тіло зі всією його матеріальністю, його присутністю, його вразливістю. Це не абстрактні знаки на папері – це тепло шкіри, важкість м'язів, ритм дихання, пот, втома, зусилля. Ця матеріальність тіла є невід'ємною частиною значення танцю.

Танець як текст – це живий, багатовимірний, відкритий текст, що запрошує до постійного перепрочитання, до нових відкриттів, до нескінченного діалогу про те, що означає бути людиною, бути тілом, бути разом з іншими тілами в спільному просторі і часі. Цей текст пишеться не лише руками хореографа, але й тілами танцівників, поглядами глядачів, критичними рефлексіями дослідників. І кожне нове прочитання додає нові шари значення, розширює горизонти розуміння.

У найпростішому розумінні комунікація – це передача інформації від одного суб'єкта до іншого. У цій моделі є відправник, повідомлення, канал передачі та одержувач. Вербальна мова чудово вписується в цю модель: я формулюю думку словами, промовляю їх, ви чуєте і декодуєте, отримуючи моє повідомлення.

Але чи працює танець так само? Чи є танцівник відправником певного повідомлення, яке глядач декодує? Частково так – танцівник може мати намір висловити певну ідею або емоцію, і глядач може це зрозуміти. Але в танці відбувається щось більше і складніше, ніж проста передача інформації.

По-перше, у танці немає однозначного відповідника словам. Рух не має чіткого, фіксованого значення, як слово в словнику. Той самий рух може означати різні речі в різних контекстах, для різних людей, у різні моменти. Значення руху не є чимось, що можна просто закодувати і розкодувати – воно народжується в процесі взаємодії між танцівником, рухом і глядачем.

По-друге, танець комунікує не лише на раціональному рівні. Танець звертається до почуттів, до інтуїції, до тілесного резонансу. Коли я дивлюся на танець, я не просто розумію щось інтелектуально – я відчуваю щось тілесно. Моє тіло резонує з тілом танцівника, я кінестетично переживаю рух, навіть сидячи нерухомо. Ця форма комунікації глибша і первинніша, ніж вербальна комунікація.

Тому, говорячи про мову руху, ми маємо розуміти це не буквально, а метафорично. Рух має свою логіку, свою структуру, свої способи створення значення, але ця логіка відрізняється від логіки вербальної мови. Можна сказати, що рух – це інша мова, мова тіла, яка має свої власні правила і можливості.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

1. Як змінювалося сприйняття тіла від античності до сучасності у філософії та танцю?
2. Чим танцювальне тіло відрізняється від тіла у живописі, скульптурі чи театрі?
3. Що означає поняття «тіло як текст» у сучасній хореографії?
4. Як рухи тіла можуть виступати як мова з власною граматикою та синтаксисом?
5. Чи можна навчитися «читати» тіло танцівника як текст?

Література: (1-9)

Лекція № 7

Тема № 7: ЕСТЕТИКА. ФІЛОСОФІЯ ТІЛЕСНОСТІ У ТАНЦІ. ПРОБЛЕМА ІДЕАЛЬНОГО ТА НЕІДЕАЛЬНОГО ТІЛА В ХОРЕОГРАФІЇ

ПЛАН

1. Естетика тілесності у філософії та хореографії: формування уявлень про красу танцювального тіла
2. Ідеальне тіло як нормативна модель у хореографічному мистецтві: філософські та культурні підстави
3. Неідеальне тіло у танці як естетичний і філософський виклик традиційним канонам краси
4. Тілесна різноманітність у сучасній хореографії: трансформація естетичних цінностей і смислів танцю

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

Історично ставлення до тіла в танці формувалося під впливом різних філософських традицій. У давніх культурах тіло танцівника сприймалося як священний посередник між земним і божественним світом. Танець був ритуалом, а тіло – інструментом спілкування з вищими силами. У такому контексті краса тіла визначалася не стільки його зовнішніми параметрами, скільки його здатністю бути провідником духовної енергії. Танцівник повинен був досягти особливого стану, коли його тіло ставало прозорим для вищих сил, коли через нього проявлялася воля богів чи духів предків.

З розвитком західноєвропейської філософії ставлення до тіла змінилося. Особливо сильний вплив мала традиція, яка розділяла людину на тіло і душу, на матеріальне і духовне. Тіло часто розглядалося як щось нижче, менш цінне, навіть як перешкода для духовного розвитку. Ця традиція вплинула й на розвиток танцю, особливо класичного балету. Балетне мистецтво прагнуло подолати тяжкість тіла, зробити його легким, ефірним, майже безтілесним. Балерина на пуантах – це символ перемоги духу над матерією, прагнення до ідеального, нематеріального існування.

Поняття ідеального тіла в хореографії – це складний конструкт, який формується на перетині естетичних, культурних, соціальних і навіть політичних чинників. Коли ми говоримо про ідеальне тіло танцівника, ми маємо на увазі певну модель, певний стандарт, якому повинно відповідати тіло для того, щоб вважатися придатним для професійного танцю. Але звідки береться ця модель? Чому саме такі параметри вважаються ідеальними? І наскільки це поняття ідеалу є об'єктивним чи універсальним?

Якщо ідеальне тіло в танці – це той стандарт, до якого прагнуть і який встановлює норму, то неідеальне тіло – це все те, що не вписується в ці рамки. Але що означає "неідеальне"? Це тіло, яке не відповідає встановленим параметрам за зростом, пропорціями, гнучкістю? Це тіло старіюче, хворе, травмоване? Це тіло людини з інвалідністю? Або це просто тіло, яке відрізняється від прийнятого стандарту?

Філософський виклик неідеального тіла полягає в тому, що воно ставить під сумнів саму ідею про існування універсального ідеалу. Якщо ідеал – це абстракція, то всі реальні тіла є в якомусь сенсі неідеальними, оскільки вони не можуть повністю відповідати абстрактній моделі. Але якщо визнати, що всі тіла неідеальні, то чи має сенс сама категорія

ідеалу? Можливо, замість того, щоб ділити тіла на ідеальні і неідеальні, варто просто визнати різноманітність тіл і шукати красу в цьому різноманітті?

Сучасна хореографія переживає період радикальної трансформації в розумінні тілесності. Якщо протягом століть існувала відносно стабільна система естетичних канонів, то в останні десятиліття ця система зазнає серйозних змін. Тілесна різноманітність стає не просто фактом, який треба терпіти, але активною творчою силою, яка змінює саме розуміння того, чим є танець і які смисли він може виражати.

Трансформація естетичних цінностей у сучасній хореографії пов'язана з більш широкими культурними і соціальними процесами. Рухи за громадянські права, фемінізм, боротьба за права людей з інвалідністю, критика расизму і колоніалізму – всі ці соціальні зміни вплинули на мистецтво, в тому числі й на танець. Танець не існує у вакуумі, він відображає цінності і конфлікти свого часу, і сьогодні одним з центральних питань є питання інклюзивності, різноманітності, представленості.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

1. Як змінювалося філософське розуміння тіла від античності до сучасності?
2. Чому в танці тіло вважається не лише «інструментом», а й «носієм смислів»?
3. У чому полягає різниця між тілом «ідеальним» і «реальним» у хореографії?
4. Чи може тіло у танці виступати самостійним «текстом» без музики та слова?
5. Як тілесність у танці пов'язана з ідеями свободи, обмеження, соціальних норм?

Література: (1-9)

Лекція № 8

Тема № 8: **ТАНЦЮВАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК СПОСІБ КОМУНІКАЦІЇ ТА ДІАЛОГУ КУЛЬТУР. ТАНЦЮВАЛЬНА ІМПРОВІЗАЦІЯ: СВОБОДА І МЕЖІ ТВОРЧОСТІ**

ПЛАН

1. Танцювальна майстерність як форма культурної комунікації: танець у системі діалогу епох, традицій і спільнот
2. Танець як діалог: взаємодія виконавця, глядача та культурного контексту в хореографічному процесі
3. Танцювальна імпровізація як філософська категорія свободи: спонтанність, усвідомленість і тілесне мислення
4. Свобода та межі творчості в танці: співвідношення структури, техніки й імпровізації

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

Танець – це мова, якою люди розмовляють тисячі років, навіть тоді, коли слова безсилі. Уявіть собі, що ви потрапили в країну, мови якої зовсім не знаєте. Ви не можете пояснити словами, що відчуваєте радість, сум чи захоплення. Але якщо ви почнете рухатися – стрибати від радості, повільно похитуватися від суму, різко жестикулювати від обурення – люди навколо вас зрозуміють ваш стан. Це і є суть танцювальної комунікації.

Танець з'явився раніше, ніж складні мови, раніше, ніж писемність. Давні люди танцювали перед полюванням, щоб налаштуватися на успіх, танцювали після вдалого полювання, щоб подякувати духам, танцювали біля вогнища, щоб розповісти історії свого племені. Це був їхній спосіб передавати інформацію, зберігати пам'ять, об'єднуватися в спільноту. Танець говорив про те, хто ми, звідки прийшли, що для нас важливо. І ця функція танцю збереглася донині.

Танець як комунікація має свою особливість – він багатозначний і відкритий для інтерпретації. На відміну від слова, яке має більш-менш фіксоване значення в словнику, танцювальний рух можна прочитати по-різному. Той самий жест може викликати різні асоціації у людей з різних культур, різного віку, з різним життєвим досвідом. І це не слабкість танцю, а його сила. Танець звертається не стільки до раціонального розуму, скільки до відчуттів, до емоційної пам'яті, до несвідомого. Він може сказати те, для чого не існує слів.

У центрі хореографічного процесу завжди стоять три головні фігури: той, хто танцює, той, хто дивиться, і той невидимий, але дуже важливий присутній – культурний контекст, та атмосфера значень, цінностей і очікувань, у якій відбувається танець.

Хто така людина, яка танцює? Це не просто тіло, яке виконує певну послідовність рухів. Це жива особистість з власним досвідом, емоціями, світоглядом. Кожен танцівник приносить у танець себе – свою історію, свій темперамент, свою унікальну якість руху. Два танцівники можуть виконувати одну й ту саму хореографію, але виглядатиме це по-різному, тому що кожен з них є собою.

Імпровізація в танці – це не просто техніка або вправа, це цілий світогляд, особливий спосіб бути в тілі і в русі, особливий спосіб мислити і відчувати. Що таке імпровізація? У найпростішому розумінні – це танець без задалегідь визначеної хореографії, танець, що народжується тут і зараз, у момент виконання. Імпровізуючи, танцівник не слідує за вивченою партитурою рухів, а створює рух спонтанно, відповідаючи на імпульси, які виникають у його тілі, на музику, на простір, на партнерів, на власні емоції і думки.

Але імпровізація – це не хаос і не безладне ворушіння. Справжня імпровізація вимагає високого рівня майстерності, глибокого усвідомлення свого тіла і великої внутрішньої свободи. Парадоксально, але щоб імпровізувати добре, потрібно багато вчитися і практикувати. Це схоже на джазового музиканта, який роками вправляється в гамах і етюдах, щоб потім вільно імпровізувати на концерті.

Чому імпровізація пов'язана з філософською категорією свободи? Тому що в імпровізації танцівник максимально вільний від зовнішніх обмежень. Він не підкоряється диктату хореографа, який сказав: "Зроби три кроки вправо, потім стрибок, потім поворот". Він сам обирає, як рухатися, куди йти, що робити. Він є автором свого танцю в реальному часі.

З одного боку, техніка дійсно може обмежувати. Якщо ти багато років танцював балет, твоє тіло звикає до викрутності, до натягнутих носків, до певних ліній і форм. Коли потім ти пробуєш рухатися по-іншому – наприклад, у модерн танці, де важливий контакт з підлогою, де рухи можуть бути більш розслабленими і органічними – тіло опирається. Воно хоче повернутися до знайомих форм, до того, що довго тренувалося.

Є навіть термін "деформація тіла" – коли певний тип тренування так глибоко формує тіло, що воно втрачає здатність рухатися інакше. Танцівники класичного балету іноді мають проблеми з релаксацією, з гнучкістю хребта, з використанням ваги тіла. Танцівники модерн танцю можуть мати проблеми з легкістю, з підйомом вгору, з чіткістю форм.

Але з іншого боку, без техніки справжня свобода неможлива. Це парадокс, але він абсолютно реальний. Уяви людину, яка ніколи не навчалася танцювати. Вона виходить імпровізувати. Що вона зможе зробити? Покрутитися, помахати руками, попострибати. Її рух буде обмежений тим, що її тіло вмiє робити в повсякденному житті. У неї немає доступу до всього багатства можливостей руху, які відкриває технічне навчання.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

1. Чи може танець бути універсальною мовою, зрозумілою для представників різних культур?
2. У чому полягає специфіка танцю як невербальної комунікації?
3. Як міжкультурний діалог відображається у танцювальних формах ХХ–ХХІ ст.?
4. Чи можна вважати імпровізацію формою «живого діалогу» між танцівником і глядачем?
5. Де проходить межа між свободою творчості та необхідністю дотримання певних танцювальних структур?

Література: (1-9)

Лекція № 9

Тема № 9: ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ТАНЦЮ: ДОСВІД ТІЛА ТА ПЕРЕЖИВАННЯ РУХУ. ПОСТМОДЕРН І ДЕКОНСТРУКЦІЯ ТАНЦЮ: НОВІ СЕНСИ ТІЛЕСНОСТІ

ПЛАН

1. Феноменологія танцю як філософський підхід до аналізу тілесного досвіду та переживання руху
2. Досвід тіла в танці: свідомість, сприйняття та інтенціональність руху
3. Постмодерн і деконструкція танцювальної форми: переосмислення тілесності та руху
4. Нові сенси тілесності в постмодерному танці: фрагментарність, множинність інтерпретацій і відмова від універсальних значень

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

Феноменологія – це філософський напрям, який цікавиться не стільки об'єктивними фактами про світ, скільки тим, як ми переживаємо цей світ, як він нам являється, як ми його відчуваємо. Слово "феномен" означає "те, що являється", "те, що ми безпосередньо переживаємо". Коли ми застосовуємо цей підхід до танцю, ми починаємо дивитися на танець не як на набір рухів, які можна зафіксувати на відео чи описати в нотації, а як на живий досвід, який проживає танцівник.

Для хореографа це надзвичайно важливо розуміти, бо ви працюєте не просто з тілами як з інструментами, а з живими людьми, які мають свій внутрішній досвід руху. Коли ви ставите хореографію, ви не просто створюєте малюнок у просторі – ви створюєте досвід для виконавця і для глядача. І щоб робити це свідомо та глибоко, потрібно розуміти, що таке цей досвід, як він формується, з чого складається

Феноменологія каже нам, що тіло – це не просто фізичний об'єкт, не просто машина для виконання рухів. Тіло – це спосіб, яким ми присутні у світі, спосіб, яким ми пізнаємо світ і взаємодіємо з ним. Коли ми рухаємося, ми не просто переміщуємо фізичну масу в просторі – ми проживаємо простір, ми створюємо зв'язки з навколишнім світом, ми

виражаємо себе, ми комунікуємо. Танець у цьому сенсі – це не форма мистецтва, яка використовує тіло як інструмент, а форма мистецтва, яка є самим тілом, самим проживанням тілесності

Феноменологія танцю також торкається питання про те, що означає "розуміти" танець. Коли ми дивимося на танець, ми не просто бачимо форми і фігури – ми розуміємо рух у певний спосіб. Але це розуміння не є вербальним, концептуальним. Це тілесне розуміння, яке відбувається через резонанс, через співпереживання. Ми розуміємо танець не тому, що декодуємо якісь символи чи знаки, а тому, що наше тіло відгукується на рух танцівника, ніби співтанцює з ним. Це не означає, що будь-яке сприйняття танцю однакове – навпаки, кожен глядач приносить свій власний досвід, свою тілесну історію, і це формує його унікальне переживання.

Для хореографа це означає, що створюючи танець, ви не просто складаєте рухи в певну послідовність – ви створюєте умови для особливого досвіду, як для виконавців, так і для глядачів. Ви працюєте не з абстрактними формами, а з живою тілесністю, з її можливостями відчувати, переживати, виражати. І чим більше ви розумієте цю феноменологічну природу танцю, тим більш глибокими і змістовними можуть бути ваші хореографічні рішення.

Свідомість – це просто наша здатність бути присутніми, усвідомлювати те, що відбувається. Але є різні рівні і способи усвідомлення. Коли ви танцюєте, ви можете усвідомлювати різні аспекти вашого досвіду. Ви можете бути сфокусовані на технічних деталях – положення стопи, вирівнювання тіла, координація рухів. Ви можете бути сфокусовані на музиці, на ритмі, на динаміці. Ви можете усвідомлювати свої емоції, свій внутрішній стан. Ви можете усвідомлювати простір навколо вас, інших танцівників, глядачів. Або ви можете бути в стані, коли всі ці аспекти існують одночасно, не розділені, в цілісному переживанні.

Є важлива різниця між об'єктною свідомістю і процесуальною свідомістю. Об'єктна свідомість – це коли ми усвідомлюємо щось як об'єкт, щось зовнішнє стосовно нас, на що ми спрямовуємо нашу увагу. Наприклад, коли ви дивитесь на своє відображення в дзеркалі і думаєте "моя рука розташована не правильно" – це об'єктна свідомість, ви бачите своє тіло як об'єкт, який можна оцінювати, коригувати. Процесуальна свідомість – це коли ми усвідомлюємо зсередини самого процесу, коли немає розділення на того, хто спостерігає, і на те, що спостерігається. Коли ви повністю занурені в танець, коли ви є самим рухом – це процесуальна свідомість

інформацію ззовні. Сприйняття – це активний процес, у якому ми створюємо смисл того, що відчуваємо. Коли ви танцюєте, ви одночасно сприймаєте себе і світ навколо вас, і ці два аспекти сприйняття нерозривно пов'язані.

Є декілька модальностей тілесного сприйняття, які особливо важливі в танці. Проприоцепція – це відчуття положення і руху власного тіла в просторі. Це те, що дозволяє вам знати, де знаходиться ваша рука, навіть якщо ви не дивитесь на неї. Проприоцептивне сприйняття надзвичайно розвинене у професійних танцівників. Ви можете відчувати найтонші нюанси положення тіла, розподілу ваги, напруги м'язів. Це сприйняття працює постійно, автоматично, і саме воно дозволяє вам координувати складні рухи, утримувати баланс, контролювати динаміку.

Кінестезія – це сприйняття руху як такого, відчуття динаміки, зусилля, потоку енергії. Коли ви відчуваєте, як імпульс народжується в центрі тіла і розливається до периферії, коли ви відчуваєте якість руху – його плавність чи різкість, його легкість чи

важкість – це все кінестетичне сприйняття. Саме воно дає нам можливість не просто виконувати рухи, але наповнювати їх певною якістю, певною енергією.

Тактильне сприйняття – це відчуття дотику, контакту. У танці це не лише контакт з партнером, хоча і це дуже важливо. Це також контакт з підлогою, з повітрям, яке обтікає ваше тіло, з одягом, який ви носите. Всі ці тактильні відчуття формують ваш досвід руху. Босі ноги на дерев'яній підлозі дають інше відчуття, ніж ноги в пуантах. Легкий костюм дає інше відчуття, ніж важкий. Все це не просто зовнішні умови – це частина вашого тілесного досвіду.

Візуальне сприйняття також важливе, хоча в танці воно часто працює інакше, ніж у повсякденному житті. Професійні танцівники вчать бачити простір по-особливому. Ви не просто дивитесь на об'єкти в просторі – ви бачите можливості для руху, траєкторії, напрямки. Ви бачите тіла інших танцівників не як статичні форми, а як динамічні паттерни руху. Ваше периферійне бачення стає так само важливим, як і центральне, бо воно дозволяє вам орієнтуватися в просторі, не фіксуючи погляд.

Слухове сприйняття в танці часто пов'язане з музикою, але не тільки. Ви чуєте звуки вашого власного руху – шурхіт стоп по підлозі, дихання, удари. Ви чуєте рух інших танцівників. Ви чуєте простір – його акустику, резонанси. Все це формує ваш досвід танцю.

Але найважливіше – всі ці модальності сприйняття не працюють ізольовано. Вони інтегровані в цілісне мультисенсорне переживання. Коли ви танцюєте, ви не думаєте окремо "я відчуваю підлогу", "я бачу простір", "я чую музику". Все це існує одночасно в єдиному потоці досвіду. Більше того, різні модальності можуть перетікати одна в одну, створювати синестетичні ефекти. Ви можете "бачити" музику, "чути" простір, "відчувати" колір.

осмисленої дії. Іntenціональність означає спрямованість, орієнтованість на щось. Будь-яка наша свідомість завжди інтенціональна – вона завжди спрямована на щось, вона завжди про щось. Ми не можемо просто "мислити" взагалі – ми завжди думаємо про щось конкретне. Так само і з рухом. Рух завжди інтенціональний – він завжди спрямований на щось, він завжди має певний смисл, певну мету, навіть якщо ця мета не усвідомлюється чітко.

Важливо розуміти різницю між інтенцією і наміром. Намір – це свідомо, чітко сформульована мета. "Я хочу підняти руку" – це намір. Іntenція – це ширше поняття, це сама спрямованість, орієнтованість руху, яка може бути і несвідомою. Коли ви піднімаєте руку, щоб узяти склянку, ваш рух інтенціональний – він спрямований на склянку, він має цю мету, навіть

якщо ви не думаєте про це свідомо. Більше того, інтенція формує сам характер руху. Той самий рух руки буде виглядати по-різному, якщо ви тягнетесь до склянки з водою або до гарячої каструлі. Іntenція проявляється в якості руху, в його динаміці, ритмі, траєкторії.

У танці інтенціональність працює на кількох рівнях. Є проста моторна інтенція – коли ви хочете виконати конкретний рух, досягти певного положення тіла. Але є й більш складні, виразні інтенції. Коли ви танцюєте, ваш рух може бути спрямований на вираження певної емоції, на створення певного образу, на комунікацію з партнером або з глядачем. Ці інтенції не завжди усвідомлюються чітко, але вони присутні і формують характер вашого руху.

Постмодерний танець виник як реакція на це. Він поставив під питання саму ідею танцю як чогось, що повинно мати певну техніку, певну виразність, певну театральність. Постмодерністи запитали: а що, якщо танець може бути будь-яким рухом? Що, якщо не

обов'язково бути віртуозом, щоб танцювати? Що, якщо танець не повинен щось виражати або розповідати? Що, якщо танець може бути просто дослідженням можливостей руху?

Одна з ключових ідей постмодерного танцю – це ідея "демократизації" руху. Постмодерністи стверджували, що будь-який рух може бути танцем. Ходіння, біг, сидіння, лежання, повсякденні жести – все це може стати матеріалом для хореографії. Не потрібно спеціально "танцювальних" рухів, не потрібно віртуозної техніки. Це було радикальним твердженням, бо воно руйнувало межу між танцем і не-танцем, між мистецтвом і повсякденністю

Ще одна важлива ідея постмодерного танцю – це відмова від виразності, від емоційності, від нарративу. Модерний танець часто був дуже емоційним, драматичним, він розповідав історії, виражав почуття. Постмодерністи сказали: а що, якщо танець не повинен нічого виражати? Що, якщо він може бути просто тим, що він є – рухом у просторі й часі? Це не означало, що постмодерний танець був холодним або безособовим. Навпаки, відмова від нав'язаної емоційності дозволяла виникнути більш тонким, більш справжнім станам і переживанням.

Деконструкція в постмодерному танці означала розбирання на частини того, що раніше здавалося неподільним цілим. Традиційна вистава – це музика плюс рух плюс костюми плюс світло плюс драматургія, і все це разом створює єдине ціле. Постмодерністи почали розділяти ці елементи, експериментувати з ними окремо. Вони створювали танець без музики, щоб дослідити власний ритм руху. Вони використовували випадковість, щоб відмовитися від контролю хореографа над усіма аспектами вистави. Вони створювали прості завдання, правила гри, і дивилися, що виникає з них.

У традиційному танці, і в балеті, і в класичному модерні, тіло розумілося як цілісність, як єдність. Рух народжувався з центру і розливався до периферії, все тіло рухалося гармонійно, координовано. Навіть коли різні частини тіла робили різні речі, це відчувалося як варіації єдиного цілого. Існувала ієрархія – центр тіла був важливішим за периферію, верх тіла часто був виразнішим за низ.

Постмодерний танець почав працювати з тілом інакше – як з множинністю частин, які можуть існувати і рухатися незалежно одна від одної. Хореографи почали створювати рухи, де різні частини тіла ніби йдуть кожна своїм шляхом, де немає єдиного центру, де кожна частина має свою власну логіку, свій власний ритм, свій власний напрямок. Це було радикальним відходом від традиційної ідеї органічної цілісності

Фрагментарність також стосується часу і простору. Традиційна хореографія часто будувалася як безперервний потік, де один рух плавно переходив у інший, де все було пов'язане. Постмодерністи почали створювати структури, де були розриви, стрибки, несподівані переходи. Рух міг раптово зупинитися, потім почався знову з чогось зовсім іншого, без видимого зв'язку. Це створювало ефект колажу, монтажу, коли окремі фрагменти існують поряч, але не обов'язково складаються в єдине ціле.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

1. Як феноменологія пояснює досвід тіла у мистецтві танцю?
2. Чим відрізняється «тіло, яке рухається» від «тіла, яке сприймається»?
3. Чому у постмодерному танці часто відкидаються традиційні естетичні норми?
4. Що означає «деконструкція танцю» і які нові сенси тілесності вона відкриває?
5. Чи може глядач стати співучасником досвіду руху у постмодерному танці?

Література: (1-9)

Лекція № 10

Тема № 10: ФІЛОСОФІЯ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ: МІЖ МИСТЕЦТВОМ, МЕДІА ТА ПЕРФОРМАНСОМ.

ПЛАН

1. Філософія сучасного танцю в контексті трансформації художніх практик: між автономним мистецтвом і міждисциплінарними формами
2. Сучасний танець у взаємодії з медіа: переосмислення тілесності, простору та присутності
3. Танець як перформативна практика: зміна статусу руху, глядача та художнього висловлювання

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

Перші революціонери сучасного танцю почали експериментувати з рухом, який виходив із природи людського тіла, а не з встановлених правил. Вони шукали автентичність, природність, звільнення від штучних обмежень. Танець почав розглядатися як спосіб вираження внутрішнього стану людини, її емоцій, її ставлення до світу. Це був перехід від танцю як розваги або ритуалу до танцю як особистого висловлювання.

Танець став розглядатися як автономне мистецтво, яке має власну цінність, власну мову, власні засоби виразності. Танець більше не повинен був супроводжувати оперу чи бути частиною театральної вистави. Він міг існувати сам по собі, як живопис або скульптура. Танцівник став митцем, який створює твір мистецтва за допомогою свого тіла.

Ця ідея автономності мистецтва була дуже важливою для розвитку модернізму в усіх видах мистецтва. Живописці відмовлялися від реалістичного зображення, композитори експериментували з атональною музикою, а танцівники шукали нові форми руху. Усі вони прагнули звільнити своє мистецтво від зовнішніх функцій і створити щось, що має цінність само по собі.

Однак дуже швидко стало зрозуміло, що повна автономність мистецтва – це радше ідеал, ніж реальність. Танець не може існувати у вакуумі. Він завжди відбувається в певному просторі, в певний час, перед певною аудиторією. Він завжди так чи інакше пов'язаний із музикою, світлом, костюмами, декораціями. І це призвело до того, що сучасний танець почав рухатися в бік міждисциплінарності.

Міждисциплінарність означає, що різні види мистецтва починають взаємодіяти, перетинатися, впливати один на одного. Танець може об'єднуватися з театром, з відео-артом, з інсталяцією, з музикою, яка створюється в реальному часі. Хореограф може працювати разом із художником, композитором, режисером, створюючи щось принципово нове, що не вкладається в рамки жодного окремого виду мистецтва.

У двадцятому столітті з'явилося ціле напрямком – відеотанець або танець для камери. Це короткометражні фільми, де хореографія створюється спеціально для камери, з урахуванням її можливостей. Тут танець і кіно зливаються в одне ціле. Хореограф стає режисером, а камера – повноправним учасником танцю. Можуть використовуватися спецефекти, нестандартні локації, нереалістичні рухи, створені за допомогою монтажу.

Відеотанець ставить цікаві філософські питання. Що залишається від танцю, коли він стає медійним продуктом? Чи це все ще танець, якщо його ніхто не виконує в реальному

часі і просторі? Де знаходиться твір мистецтва – на екрані чи в записі на жорсткому диску? Хто є автором – хореограф чи режисер?

Використання медіа в танці також змінює наше уявлення про простір. Традиційний танцювальний простір – це сцена або майданчик, де відбувається рух. Але коли ми додаємо екрани і проєкції, простір стає багатоплановим, неоднозначним. Фізичний простір сцени поєднується з віртуальним простором зображення. Танцівники можуть здаватися присутніми в кількох місцях одночасно, можуть взаємодіяти з об'єктами, які існують тільки на екрані.

Це відкриває нові хореографічні можливості. Можна створювати ілюзії, неможливі композиції, казкові світи. Але це також вимагає нового мислення. Хореограф повинен думати не тільки про рух у фізичному просторі, але й про те, як цей рух співвідноситься з медійним простором, як ці два простори взаємодіють і доповнюють один одного.

У класичному балеті, наприклад, є чітке розділення: на сцені танцівники виконують хореографію, в залі глядачі сидять і дивляться. Танцівники представляють персонажів, розповідають історію. Глядачі сприймають цю історію, емоційно реагують на неї, але не втручаються в те, що відбувається на сцені. Вистава – це завершений продукт, який створили хореограф і танцівники, а глядачі його споживають.

Перформативний підхід радикально змінює цю модель. Тут вистава розглядається не як готовий продукт, а як процес, як подія, яка відбувається тут і зараз і яка не може бути повторена точно так само. Важливим стає не тільки що показують танцівники, але й як відбувається показ, як на це реагують глядачі, яка енергія виникає в просторі між сценою і залом.

У перформативному танці танцівник часто не грає персонажа, а присутній як він сам, як конкретна людина з конкретним тілом. Рух не ілюструє якусь історію, а досліджує можливості тіла, випробовує його межі, створює нові тілесні досвіди. Глядач не споглядає щось віддалене, а стає свідком процесу, іноді навіть учасником.

Важливою характеристикою перформативного танцю є акцент на реальності. Традиційний театральний танець створює ілюзію, фікцію – танцівники перетворюються на принців і лебедів, створюється казковий світ. Перформативний танець наполягає на реальності того, що відбувається. Танцівники не прикидаються кимось іншим, вони є собою. Дії, які вони виконують, реальні. Час, який проходить, реальний. Втома, піт, дихання – все реальне.

ПИТАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

1. У чому головна відмінність сучасного танцю від попередніх етапів хореографії?
2. Як поєднуються танець, театр, музика, візуальне мистецтво у сучасних перформансах?
3. Чи змінює використання медіа (відео, проєкцій, технологій VR/AR) природу танцю як мистецтва?
4. Де проходить межа між «танцем» і «перформансом»?
5. Чи можна вважати сучасний танець філософською практикою пошуку сенсу тілесності?

Література: (1-9)

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Теорія естетики / пер. П. Таращука. Київ : Основи, 2002. С. 75.
2. Бондар К. В. Теоретико-методологічні підходи до розгляду феномену тілесності // Психологічні науки : збірник наук. праць. Т. 2, вип. 10 (91). С. 42–46.
URL: http://mdu.edu.ua/wp-content/uploads/files/10_19.pdf (дата звернення: 10.04.2024).
3. «Візаві». Естетика мистецтва : навчальний посібник / уклад.: Л. Б. Мартиненко, О. В. Гончарова. Умань: ВПЦ «Візаві», 2019. 272 с. С. 64.
4. Гегель Г. Лекції з естетики.
5. Гомілко О. Є. Ідеї тілесності у західній метафізичній традиції. Наукові записки. Т. 21. С. 19–25. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/511b9a35-4ce4-479fa240-e49b422f500b/content>
6. Гомілко О. Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі. Київ : Наук. думка, 2001. 340 с.
7. Грилюк С., Короп С. Генеза поняття «тілесності» в контексті розвитку тілесно-орієнтованих психотерапевтичних теорій і практик // Філософсько-соціологічні та психолого-педагогічні проблеми підготовки особистості до виконання завдань в особливих умовах : збірник матеріалів науково-практичної конференції (м. Київ, 23 листопада 2023 р.). Київ : НУОУ, 2023. 363 с. С. 55.
8. Федотова Н. В. Естетико-філософські основи танцю контемпорарі // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2023. № 1. С. 132–139.
9. Fedotova N. (2023). Aesthetic and Philosophical Basis of Contemporary Dance. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 1, 132–139 [in Ukrainian].

Інформаційні ресурси

10. Бібліотека Харківської державної академії культури [Електронний ресурс] : сайт. — Режим доступу: <http://lib-hdak.in.ua/>.
11. Репозиторій ХДАК [Електронний ресурс] : сайт. — Режим доступу: <http://195.20.96.242:5028/khkdak-xmlui/>.
12. Харківська міська спеціалізована музично-театральна бібліотека імені К. С. Станіславського [Електронний ресурс] : сайт. — Режим доступу: <http://mtlib.org.ua/>.
13. Харківська державна наукова бібліотека імені В. Г. Короленка [Електронний ресурс] : сайт. — Режим доступу: <https://korolenko.kharkov.com/>.

Навчальне електронне видання

КЗВ: ФІЛОСОФІЯ ТАНЦЮ

Конспект лекцій

для здобувачів факультету хореографічного мистецтва освітньо-кваліфікаційного рівня
«Бакалавр», спеціальності 024 «Хореографія»,
освітня програма «Хореографія»

Укладач:

К. Р. Куртєва,

доктор філософії, викладач кафедри сучасної хореографії та спортивно-оздоровчих
технологій

Видається в авторській редакції

Комп'ютерний набір Куртєвої К.Р.

Адреса видавця:

ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4
тел. (057)731-13-85. e-mail: nmr-academy@xdak.ukr.education