

CULTURAL STUDIES

PHILOSOPHICAL THINKING FOUNDATIONS OF CHOREOGRAPHIC ART

ОСНОВИ ФІЛОСОФСЬКОГО МИСЛЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Yaroslava Hrytsenko¹

DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-568-6-10>

У наукових дослідженнях сучасне танцювальне мистецтво початку ХХІ століття дедалі частіше розглядається у філософсько-психологічному вимірі як особлива складова усвідомлення й репрезентації людського досвіду та самовираження – як раціонального, так і інтуїтивного. Видатна танцівниця Мері Вігман детально розглядала в танці не просто пластичну практику, а цілісну художню тілесну мову, яка здатна виходити за межі повсякденної комунікації. На її думку, танець слід розглядати як форму духовного висловлювання – «живу мову, яка розповідає про людину», відкриваючи її найглибші почуття та внутрішні імпульси через образи й алегорії. Вона наголошувала, що танець підноситься над «прозою реальності», оспівуючи живе тіло як носія поетичної істини. На думку Вігман, хореографію можна порівняти з поезією, адже вона об'єднує мову та тілесність у єдиний художній жест. При цьому саме тіло, за її словами, є джерелом цієї мови, яка, на відміну від раціонального пізнання, не підлягає науковій верифікації – її істина є глибоко особистісною і визначається кожним індивідом самостійно [2, с. 13].

Схожих поглядів та принципів дотримувалася також американська дослідниця та філософка Максін Шітс-Джонстон, яка в своїх наукових працях 1960-х років підкреслювала концепцію «мислення в русі». Вона зазначала, що танець – це не механічна послідовність окремих жестів, а безперервне, цілісне охоплення руху в моменті теперішнього часу. Цінність танцю, за її переконанням, полягає в його здатності бути естетичним виразом тіла «тут і зараз». Вона підкреслює, що танцювальне мистецтво не залишає після себе матеріального об'єкта: залишитися може лише запис, але не сам танець як явище. Таким чином, простір і час,

¹ Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine

у межах яких існує танцювальна дія, стають не лише середовищем, а й складовими самої структури твору [2, с. 13].

Танець, як форма філософського осмислення буття, вимагає від виконавця не лише технічної підготовки, але й глибинного інтуїтивного та емоційного занурення в музику, яка супроводжує рух, емоційний стан та продукує самовираження. Кожен танцівник, який прагне яскраво виразити через танець не просто сюжет або стиль, а власне розуміння філософії руху, має передусім навчитися “слухати тілом”. Це означає – приймати музику, наприклад, не лише слухом, а тілесно: ритм, динаміка, пауза, нюанс, темброва зміна – усе це стає основою для народження руху, що несе сенс. Гармонічне поєднання між музикою і тілом не виникає автоматично. Вона досягається лише тоді, коли виконавець усвідомлює себе не як інструмент у руках балетмейстера, а як співавтора мистецького висловлювання. Музика в такому випадку не є фоном для танцю, а його джерелом, його душею. Лише через неймовірне глибоке музичне занурення танцівник може передати ідею, що стоїть за хореографією, зробити з неї не просто послідовність рухів, а життєвий жест, наповнений сенсом, емоцією, особистим досвідом.

Цей процес можна порівняти з актом медитації або рефлексії: Танцівник сприймає музику як невербальний текст, у якому закладено метафори, алюзії, внутрішні конфлікти. Потім тіло через власний досвід репрезентує “текст”. Саме в цій точці – у злитті музики, думки й тіла виникає танець як естетичний філософський акт.

У процесі багаторазової репетиції хореограф прагне досягти максимально точного втілення задуманого просторово-часового малюнку, який у його уяві і є відображенням певного танцювального твору. Під час творчо-мистецького пошуку автор постійно аналізує власну ідею, перевіряє її на практиці, змінює, коригує, ставить запитання, шукаючи відповідей у русі. Унікальністю сучасного танцю є те, що незавершена дія може бути завершеним мистецьким актом, якщо в цьому була ідея. Хоча сам задум, попри емоційне та візуальне наповнення, залишається лише потенційним танцем, якщо у процес не включений власний досвід танцівника. У процесі постановки хореограф намагається перевести абстрактні просторово-часові уявлення в тілесну форму, в русі, проте коли танець вже здійснений у сценічному виконанні, він втрачає можливість бути зафіксованим як об’єктивна структура – кожне виконання є унікальним і не повторює попереднє [2, с. 14].

Відомий український науковець, професор Олександр Чепалов у своїй праці «Філософія танцю. Передовий досвід українських учених» (2018) звертає увагу на той факт, що саме хореограф може доповнити філософські роздуми там, де вони ризикують перейти у площину суто

теоретичних абстракцій: «там, де роздуми філософів наражаються на небезпеку бути схоластичними, вступає в діалог хореограф» [2, с. 14].

У подібному ключі міркують і українські дослідники Ігор Печеранський та Дмитро Базела, які у своїй монографії «Вступ до філософії танцю» (Київ, 2017) підкреслюють взаємодоповнюючу роль хореографа і філософа. Вони стверджують, що хореографія розкриває для філософа нові горизонти творчого мислення, надаючи йому простір для виявлення власних методологічних ресурсів. У свою чергу, філософ забезпечує можливість для осмислення танцю як онтологічного явища, що сприяє людині у процесі естетичного та духовного самопізнання.

Таким чином, хореограф у своєму русі прагне втілити ідеальні смисли, які філософ переводить у категорії практичної свободи – свободи, притаманної саме танцю. У цій взаємодії філософ інтерпретує хореографічний рух як специфічну форму мислення – ритмочуттєве та кінестетичне, тобто як «мислення в русі». Філософ, осмислюючи танець, формує певний пласт знання, яке, своєю чергою, хореограф застосовує у практиці, розвиваючи танцювальну техніку та художню виразність [1, с. 4–5].

Олександр Чепалов зазначає, що подібна концепція філософського аналізу у поєднанні з культурологічними, антропологічними та феноменологічними підходами розкриває широкий гносеологічний та естетичний потенціал танцю як виду мистецтва [2, с. 14]. Водночас він наголошує, що у світовій хореографічній практиці існує чимало прикладів, коли філософський підхід інтегрується безпосередньо в особистість самого постановника. Таким чином, митець виступає не лише як хореограф, але й як філософ, який формує художнє висловлювання на основі власних світоглядних засад. До таких постатей XX століття Чепалов відносить Рудольфа Лабана, Марти Грем, Мері Вігман, Піну Бауш та інших новаторів, які не лише створювали нові форми танцю, а й залишили філософські міркування щодо його природи, змісту та ролі у процесі самопізнання людини [2, с. 15].

Отже, філософська думка в контексті танцю може втілюватися через поєднання кількох взаємопов'язаних складових: руху, музики, простору, часу та тілесного досвіду. Танець, як форма невербального висловлювання, стає платформою для виявлення філософських ідей – таких як свобода, ідентичність, час, тілесність, самопізнання. Саме через рух, який є свідомо організованим у межах сценічного простору, танцівник виражає своє ставлення до буття, світу, до себе самого. Завдяки синтезу хореографії й філософії, танець перетворюється на спосіб мислення, де кожен жест може бути метафорою, кожна композиція – втіленням ідеї. Митець, осмислюючи власний творчий акт, ніби вступає

у діалог із філософом – і водночас сам стає філософом у русі. У такому симбіозі філософія надає глибину й концептуальність, а хореографія – тілесну форму для вираження цих глибин.

Список використаних джерел:

1. Печеранський І. П., Базела Д. Д. Вступ до філософії танцю: Монографія. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2017. 123 с.
2. Чепалов О. І. Філософія танцю. Передовий досвід українських учених. *Dance studies*. 2018. № 2. С. 10–17.