

South Ukrainian Pedagogical University named after K. D. Ushinsky.

Scientific interests: system of higher education, professional training of future teachers of informatics and applied mathematics, materials science of structural materials.

TKACHUK Olena – Candidate of physical and mathematical sciences, PhD, teacher of physical and mathematical disciplines at Odessa Technical Vocational

College of the Odessa National Academy of Food Technologies.

Scientific interests: system of higher education, professional training of future specialists in the field of information technologies, the solid state physics.

Стаття надійшла до редакції 07.09.2025 р.

Стаття прийнята до друку 23.09.2025 р.

УДК 793.3.03“18/192”

DOI: 10.36550/2415-7988-2025-1-221-108-114

ВАСЯНОВИЧ Григорій –

доктор педагогічних наук, професор,
професор кафедри соціальної роботи,
управління та суспільних наук

Львівського державного університету безпеки життєдіяльності

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2346-193X>

e-mail: smetanochka@ukr.net

БЛАГОВА Тетяна –

доктор педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри хореографії

Полтавського національного педагогічного університету

імені В.Г. Короленка

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5446-3412>

e-mail: tatablagova@gmail.com

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО У ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ: НАУКОВІ РЕФЛЕКСІЇ ЕПОХИ ПОЗИТИВІЗМУ

У статті досліджено феномен хореографічного мистецтва у філософсько-естетичному дискурсі, проаналізовано особливості формування теоретичних концептів хореографічної освіти у вимірі історичних, соціокультурних і мистецьких чинників періоду XIX – початку XX століття. З'ясовано, що теоретичне обґрунтування танцю утверджувалося в контексті домінуючих філософсько-світоглядних інтенцій, наукових парадигм, які формували в соціумі розуміння цього феномену як одного з видів просторово-часових мистецтв з опертям на різноманітні дослідження. Визначено й деталізовано дві контрверсійні тенденції в осягненні хореографічного мистецтва у проблемно-теоретичній площині, що домінували в тогочасному соціумі в епоху Позитивізму. Перша – втілювала світоглядні позиції раціоналістичного пізнання світу, акцентовані ще в епоху Просвітництва, друга – тяжіла до глибокого філософсько-естетичного осягнення хореографічного сценічного жанру і була втілена як у теоретичних філософських працях, так і в середовищі відомих тогочасних балетмейстерів і танцівників. Філософія тілесності, естетика руху, інтерпретація танцювального мистецтва в аспекті цілісних освітньо-естетичних концепцій, які згодом вплинули на формування методології хореографічного навчання, були висвітлені у німецькій «філософії танцю». У працях філософів (І. Канта, Г. Гегеля, Ф. Ніцше, Ф. Шлегеля) виразнювались духовні, естетичні ресурси цього феномену. З'ясовано, що творчість представників інноваційних танцювальних течій початку XX століття, зокрема, протагоністів танцю-модерн, перебувала під відчутним впливом філософських рефлексій, передовсім творів Ф. Ніцше. Актуалізовано ідеї «філософа-танцівника» щодо духовних сенсів хореографічного мистецтва, його метафоричності та символізму. Узагальнено, що у працях Ф. Ніцше розуміння тіла й руху визначалося не менш важливим, аніж розуміння духу. Феномен танцю потрактовано ним як символ життєдайної сили, яскравий прояв внутрішньої природи людини, важливий чинник виховання почуттів та формування загальнолюдських цінностей. Екстрапольовано ці наративи на творчість відомої танцівниці, представниці танцю-модерн А. Дункан, виявлено вплив її світоглядної системи на формування теоретичних концептів освіти в галузі хореографії.

Ключові слова: хореографічне мистецтво, танець, філософсько-естетичний дискурс, хореографічна освіта, соціокультурна динаміка, філософське тлумачення танцю, танець-модерн.

VASYANOVYCH Grigoriy –

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Professor of the Department of Social Work,
Management and Social Sciences of the

Lviv State University of Life Safety

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2346-193X>

e-mail: smetanochka@ukr.net

BLANOVA Tetiana –

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,

Head of the Department of Choreography of

Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5446-3412>

e-mail: tatablagova@gmail.com

CHOREOGRAPHIC ART IN PHILOSOPHICAL-AESTHETIC DISCOURSE: SCIENTIFIC REFLECTIONS OF THE ERA OF POSITIVISM

The article examines the phenomenon of choreographic art in philosophical and aesthetic discourse, analyzes the features of the formation of theoretical concepts of choreographic education in the dimension of historical, socio-cultural and artistic factors of the period of the 19th - early 20th centuries. It is found that the theoretical substantiation of dance was established in the context of dominant philosophical and ideological intentions, scientific paradigms, which formed the understanding of this phenomenon in society as one of the types of spatio-temporal arts based on various studies. Two controversial trends in the comprehension of choreographic art in the problematic and theoretical plane, which dominated the society of that time in the era of Positivism, are identified and detailed. The first one embodied the ideological positions of rationalistic cognition of the world, emphasized in the era of Enlightenment, the second one gravitated towards a deep philosophical and aesthetic comprehension of the choreographic stage genre and was embodied both in theoretical philosophical works and in the environment of famous ballet masters and dancers of that time. The philosophy of corporeality, the aesthetics of movement, the interpretation of dance art in the aspect of holistic educational and aesthetic concepts, which later influenced the formation of the methodology of choreographic teaching, were highlighted in the German "philosophy of dance". In the works of philosophers (I. Kant, G. Hegel, F. Nietzsche, F. Schlegel) the spiritual, aesthetic resources of this phenomenon were expressed. It has been found that the work of representatives of innovative dance movements of the early 20th century, in particular, the protagonists of modern dance, was significantly influenced by philosophical reflections, primarily the works of F. Nietzsche. The ideas of the "philosopher-dancer" regarding the spiritual meanings of choreographic art, its metaphoricality and symbolism have been updated. It has been generalized that in the works of F. Nietzsche, the understanding of the body and movement was determined to be no less important than the understanding of the spirit. The phenomenon of dance was interpreted by him as a symbol of life-giving force, a vivid manifestation of the inner nature of man, an important factor in the education of feelings and the formation of universal human values. These narratives have been extrapolated to the work of the famous dancer, representative of modern dance A. Duncan, and the influence of her worldview system on the formation of theoretical concepts of education in the field of choreography has been revealed.

Key words: choreographic art, dance, philosophical and aesthetic discourse, choreographic education, sociocultural dynamics, philosophical interpretation of dance, modern dance.

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. Танець є складним багатограним мистецьким феноменом, ємним носієм внутрішнього світу особистості, сенсів людської поведінки, світогляду, цінностей, що potwierджує його міждисциплінарність і, відповідно, важливість глибокого осмислення у різних галузях наукового пізнання. Зокрема, у сучасному філософсько-естетичному дискурсі танець розглядається не тільки як форма мистецтва, але й передовсім як спосіб самоаналізу, засвоєння соціального досвіду, розширення можливостей самовираження та взаємодії зі світом засобами тілесної активності. Відповідно, тіло танцюриста, як основний інструмент мистецтва руху, є своєрідним культурним об'єктом, здатним пізнавати і виражати глибинні сенси буття.

Танцювальні практики були предметом філософської рефлексії у різні історичні періоди й суспільні формації. Рівень розуміння феномену танцю у розвитку суспільної свідомості зберігають артефакти матеріальної та духовної культури, що відображають теоретичне осмислення сутності «мистецтва руху» у професійній площині, обґрунтування його духовних, художньо-естетичних та освітніх ресурсів. Відповідно, методологічне осмислення освіти в галузі хореографічного мистецтва формувалося співвідносно із соціокультурною динамікою, в межах певних культурно-історичних парадигм (як сукупності концептів її розвитку), дослідження їх як таких, що мають ґностичні та компаративні, синхронні та діахронні прояви, кореляти, причинно-наслідкові зв'язки, які зумовлюють характер, змістове наповнення хореографічної культури і освіти в розмаїтті різних форм функціонування [1, с. 46].

Аналіз основних досліджень і публікацій. Формування знання про природу танцю і його багатоаспектний духовний потенціал спостережено в різних галузях науки як квінтесенції розуму і мистецтва. Зокрема, рефлексії щодо сутності, духовних ресурсів мистецтва руху знаходимо у

митців (Д. Баланчина, П. Бауш, М. Бежара, М. Вігман, М. Грем, Ф. Дельсарт, А. Дункан, Д. Зайфферта, М. Каннінгем, Р. Лабана, С. Лифаря, М. Чейс), які стали творцями власних сенсів тілесної активності, в різні періоди втілювали свою філософію руху в різних сценічних форматах, інтерпретуючи танець вираженням внутрішніх станів. Заслужують на увагу дослідження з теорії та історії хореографічного мистецтва, які висвітлюють його динаміку крізь призму культурно-ціннісних сенсів, цінностей, соціокультурних взаємодій, у взаємозв'язку його сценічних та позасценічних форм, з-поміж них – праці українських дослідників Д. Бернадської, П. Білаша, І. Герца, Т. Павлюк, В. Пастух, А. Підлипської, О. Плахотнюка, Ю. Станішевського, О. Чепалова, Д. Шарикова. Загалом вважаємо, що реконструкція конкретних історичних моделей розвитку хореографічного мистецтва з позицій філософського та культурологічного підходів значно збагачує висвітлення динаміки його поступу у культурно-мистецькій та освітній площинах.

Водночас студіювання хореографічного мистецтва в аспекті філософських рефлексій залишається малодослідженим вектором у теоретико-методологічній площині розвитку хореографічної освіти, що зумовлює актуальність пропонованої наукової розвідки.

Тож, **метою** статті є дослідження феномену хореографічного мистецтва у філософсько-естетичному дискурсі періоду XIX – початку XX століття. **Завданнями** публікації визначаємо аналіз та узагальнення філософського тлумачення танцю в епоху Позитивізму; визначення провідних тенденцій в осягненні хореографічного мистецтва у проблемно-теоретичній площині; рефлексії духовних ресурсів хореографічного мистецтва в аспекті філософської спадщини Ф. Ніцше та екстраполяції його ідей на розвиток танцю-модерн у творчості яскравої протагоністки мистецтва вільного руху А. Дункан.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Студіювання теоретико-методологічних засад хореографічної освіти доцільно здійснювати у вимірі історичних, соціокультурних і мистецьких детермінант, а також в аспекті філософського осмислення танцю представниками різних історичних формацій. Зокрема, в епоху Позитивізму – період стрімкого розвитку наукових галузей – панівними принципами наукового-філософського мислення стали раціоналізм, емпіризм, універсалізм, що суттєво відбилося і на принципах осмислення різних сфери мистецької діяльності. Мислителі намагалися утримувати в гармонії глибоко споріднені за своєю суттю й водночас такі різні елементи людського пізнання: розум з волею, почуттями, емоціями, фантазією, інтуїцією, тобто ірраціональними моментами [5, с. 57]. Водночас осердям усього сущого було проголошено розум, а своєрідний заклик вивчати природу в усіх природних проявах, відтворюючи її в активній діяльності, стає дороговказом для розвитку всіх видів мистецтва.

Епоха Позитивізму породила дві контрарерсійні тенденції в осягненні хореографічного мистецтва у проблемно-теоретичній площині. *Перша* – втілювала світоглядні позиції раціоналістичного пізнання світу, акцентовані ще в епоху Просвітництва і остаточно утверджені у філософсько-естетичних концептах зазначеного періоду. Матеріалістичне світорозуміння епохи Позитивізму уособлювало новий тип мислення, нові теоретичні підходи до визначення соціокультурних норм в осмисленні сутності художньо-естетичних явищ.

Зауважимо, що адепти Позитивізму залишали поза увагою духовні ресурси танцю, водночас студіювали його через призму провідної настанови наукового пізнання – вивчення явищ на основі спостереження, досвіду. Тож, раціоналізм як домінуюча інтенція в соціумі приводив до розуміння мистецтва танцю здебільшого крізь призму його належності до розважальної, видовищної індустрії, без особливого увиразнення внутрішньої глибини, образності та духовних сенсів. Визначення пріоритету «розуму над тілом» певною мірою проєктувало інертність філософсько-естетичної думки щодо мистецтва танцю. Зокрема, відділення «матерії від духу, тіла від думки» в теорії картезіанського дуалізму Р. Декарта спричинило формування скептичного, а іноді навіть зневажливого ставлення до змістовності рухової діяльності. Своєрідним гаслом тогочасного культурно-мистецького простору стає теза німецького філософа-феноменолога Б. Вальденфельса: «той, хто танцює, не мислить, той, хто мислить, не танцює, допоки картезіанський поділ духу й тіла задає тон» [14]. Вона красномовно підкреслює саме матеріалістичний підхід у визначенні сутності танцювального мистецтва. Суголосні ідеї знаходимо, наприклад, і в І. Франка, який, на нашу думку, акцентував увагу лише на зовнішній ефектності танцювальної діяльності, можливо, навіть протиставляючи її розумовій: «<...> І танці почнуться. Вже бачу я, ах! Як стрийні ніжки в такт несуться! Коб у нас в голові був той такт, що в

ногах. Щаслива була б ти вже, Русь вся <...>» [9, с. 234]. Такий скептицизм в оціночних судженнях щодо змістовності хореографічного мистецтва набуває певної тенденційності в тогочасному соціумі екстраполюється на формування офіційного ставлення до освіти в галузі мистецтва танцю та стає поширеним наративом освітньої галузі [1, с. 60].

Водночас, цей парадигмальний напрям в осмисленні та окресленні функційних характеристик танцю не стає єдиним. Поряд із раціональним пізнанням природи хореографічного мистецтва співіснувало й чуттєве. Тож, *інша тенденція* – альтернативна – тяжіла до глибокого філософсько-естетичного осягнення цього сценічного жанру і була втілена як у теоретичних філософських працях, так і в середовищі відомих тогочасних балетмейстерів і танцівників. Мистецтво загалом і хореографія зокрема розглядалися в етичній та естетичній площинах – у нерозривному взаємозв'язку із проблемами моралі, освіти й виховання, вдосконаленням людської природи [2, с. 99]. Зокрема, теоретичне обґрунтування танцю утверджувалося в контексті домінуючих філософсько-світоглядних інтенцій, наукових парадигм, які формували в соціумі розуміння цього феномену як одного з видів просторово-часових мистецтв з опертям на різноманітні дослідження. Філософія тілесності, естетика руху, інтерпретація танцювального мистецтва в аспекті цілісних освітньо-естетичних концепцій, які згодом вплинули на формування методології хореографічного навчання, висвітлено у німецькій «філософії танцю» (І. Кант, Г. Гегель, Ф. Ніцше, Ф. Шлегель). Об'єктом наукової рефлексії було студіювання унікальності й самодостатності танцю як форми художнього мислення і продукту суспільного розвитку людства. У працях філософів увиразнювались передовсім духовні, естетичні ресурси цього феномену. Танець інтерпретувався формою внутрішньої свободи у тілесному прояві.

На ідейно-смісловій наповненості танцю наголошували також представники професійної хореографії – передовсім послідовники видатного французького балетмейстера Ж.Ж. Новерра (Г. Анджоліні, К. Блазис, А. Бурнонвіль, ін.), адже саме в контексті естетики просвітницького класицизму XVIII ст. у теорії і практиці танцю чи не вперше спостережено сфокусованість на естетиці людських почуттів та механізмах виразного відтворення їх у русі. До того ж, саме Ж.-Ж. Новерр, розкриваючи специфіку професії у «Листах про танець та балет» (1760 р.) [12], визначав сутнісною властивістю хореографічної діяльності формування у виконавця здатності до саморефлексії та самовдосконалення, красномовно потверджуючи морально-естетичні імперативи мистецтва танцю. Хореографічна програма балетмейстера, в якій утверджувалися нові принципи осмислення сутності та призначення хореографії, стала дороговказом у формуванні оновленої теорії професійного танцю, окреслювала перспективи його збагачення й виведення зі стану «застиглого канонічного мистецтва». Розвиток *новеррівської*

філософії танцю відбувався в діяльності його однодумців та наступників – відомих балетмейстерів й теоретиків танцю, які прагнули відділити в танці природу мистецтва від рівня звичайного ремесла, а предметом його наукового осмислення вважали і зовнішню пластику виконавця, і внутрішній зміст її наповнення [1, с. 59–60].

Зауважимо, що європейська танцювальна культура початку ХХ ст. розвивалася саме на філософському підґрунті, уособлювали цінності та орієнтири, які розкривали осмислення буття у форматі мистецтва руху. Через призму синтезу філософсько-естетичної, мистецької та наукової думки утверджувалися нові принципи осмислення сутності та призначення танцю, формувалися нові концепції професійної хореографії, звільнені від штампів канонізованого виконавства. Загальнокультурні процеси ХХ ст., відзначені розмаїттям авангардних мистецьких явищ, різноаспектних за ідейною спрямованістю та засобами художнього вираження, впливали на розвиток усіх форм і жанрів творчої діяльності. Філософсько-культурологічні концепції танцю початку ХХ ст. тяжили до естетики *модернізму* – домінантної світоглядної інтенції цього періоду, яка сприяла втіленню принципів новаторства та нехтуванню канонами в будь-якій культурно-мистецькій галузі. Естетика нового хореографічного напрямку – *танцю-модерн*, заснованому передовсім на вільній пластичності тіла, зумовлювала переважно оновлення концептуальних підходів до осмислення природи, сутності, змісту, функційності мистецтва руху. Адепти *вільної пластики* (М. Вігман, Ф. Дельсарт, А. Дункан, М. Грекем, Р. Лабан, Р. Сен-Дені, Л. Фуллер, Д. Хамфрі, ін.) сформували свою світоглядну систему, наповнили термін *танець* глибоким змістом, часто інтерпретуючи його як філософію, вміщену в тіло. В осмисленні танцювальної творчості митцям-експериментаторам імпонували філософські ідеї А. Бергсона, Г. Гегеля, І. Канта, С. К'єркегора, Ф. Ніцше, Р. Штайнера, А. Шопенгауера, З. Фрейда, К. Юнга, сфокусовані передовсім на трансцендентному та іманентному початках у мистецтві, інтуїтивізм як основному засобові пізнання світу, аналізі підсвідомих процесів людської психіки. Ірраціоналістичні тенденції світосприйняття, безперечно, стали «духовними орієнтирами» новаторських пластичних експериментів [1, с. 62–63].

Зауважимо, що в цей історичний період ірраціоналістичні настрої, ідеї набувають особливого поширення у зв'язку із кризовими симптомами розвитку самого суспільства. Більше, ніж коли-небудь раніше, починає проявляти себе ірраціональність соціальної дійсності, усвідомлення якої призводить до радикальної внутрішньо-філософської переорієнтації. Особливо яскраво ірраціоналістична філософія була представлена працями В. Дільтея, О. Шпенглера, А. Бергсона, але ще раніше – Ф. Ніцше. Розуму було відведено чисто утилітарне місце у пізнанні і, більше того, саме ірраціональне було чітко тематизовано і проблематизовано, завдяки чому був розширений і обґрунтований новий предмет філософської

рефлексії у вигляді інтуїтивного позатеоретичного знання, а сама філософія із мислення про світ в поняттях перетворилася в розуміння (або інтуїтивне сприйняття) в принципі непізнаної силами одного лише розуму дійсності [5, с. 57–58].

Рефлексії духовних ресурсів хореографічного мистецтва найбільш увиразнено представлені у Ф. Ніцше, зокрема, у філософсько-естетичному романі-трактаті «Так казав Заратустра» (1883 р.) [8]. Розуміння тіла й руху набувало нового звучання у праці німецького філософа, визначалося не менш важливим, аніж розуміння духу. Феномен танцю потрактовано ним як символ життєдайної сили, яскравий прояв внутрішньої природи людини, важливий чинник виховання почуттів та формування загальнолюдських цінностей. Проголошуючи естетичний імморалізм, нігілістичне ставлення до усталених принципів, Ф. Ніцше називав танець «метафорою свободи і втіленням розкутого і творчого духу», вбачав у ньому символ творчого самовираження, звільнення від стереотипів і умовностей суспільства: «<...> той, хто танцює, відчувачи свободу, перебуває по той бік моралі, закону, культурних традицій і соціальних норм» [8, с. 29–30]. Він звеличував свободу, даровану танцем, наслідуючи традиції письменника й філософа пізньої античності Лукіана, автора першого в історії хореографічного мистецтва трактату «Про танець» (2 ст. до н. е.), де вперше було увиразнено взаємозв'язок танцю із процесом мислення, його філософський та світоглядний контекст, педагогічні ресурси.

Наскрізна лінія твору сфокусована на подорожі його головного героя Заратустри – мандрівного мудреця-пророка, поета, містика, який говорить афоризмами, притчами й символами. Він не лише опоетизовано, образно й захоплено говорить про мистецтво танцю, а й радить танцювати іншим. «О вищі люди, – вигукує Заратустра, – ваше найгірше в тому, що ви не навчилися танцювати так, як треба, – танцювати поверх самих себе!» [8, с. 108]. Тож, удосконалення душі у філософа відбувається саме через кропітку роботу над тілом, відповідно, людині потрібно багато сили та гнучкості.

У філософії Ф. Ніцше танець – особливий стан і спосіб пізнання на шляху до досягнення мудрості. Такий підхід до осмислення феномену танцю був своєрідним проявом формування нової мисленнєвої парадигми, де саме мистецтву тілесних рухів надавалося важливого значення, а пізнання й танець були безпосередньо пов'язані, що потверджує, зокрема, цитата: «Якщо моя чеснота – чеснота танцюриста, і я часто двома ногами стрибаю у золотисто-смагдовий захват; <...> і якщо альфа й омега для мене в тому, щоб усе важке обернути на легке, все тіло змусити танцювати, – воістину, в цьому для мене альфа й омега!» [8, с. 231].

Засновник «філософії життя» і автор ідеї «зверхлюдини», він наголошував, що саме така людина володіє волею до життя, що надає їй буттю живого смислу. Така «зверхлюдина» має керуватися не стільки розумом, як волею до влади. Без цього вона не буде почувати себе щасливою. <...>

Всі процеси, як фізичні, так і духовні, модифікуються у цьому напрямі. Воля до влади визначає енергію людини, її справжні якості <...> [5, с. 59]. Під впливом ідей А. Шопенгауера та Р. Вагнера філософ доводив, що воля людини до влади є сенсом людського життя. Загалом, у питанні естетичного виховання Ф. Ніцше обґрунтовував ірраціоналістичний підхід, наголошуючи, що буття людини може бути виправданим у своєму існуванні лише як естетичний феномен. Людина, щоби стати «зверхлюдиною», має максимально реалізовувати свої вольові, духовні сили. Воля до життя має сенс тоді, коли вона вихована в моральному й естетичному сенсі, дух людини має бути піднесеним, життєстверджувальним. Саме на цей бік проблеми, на думку філософа, і має бути спрямоване естетичне виховання [4, с. 415].

Зауважимо, що у прагненні знайти універсальний засіб формування «зверхлюдини» Ф. Ніцше визначав саме танець тим феноменом, який «містить у собі потужну, вільну активність», порівнював «вищу культуру» зі «сміливим танцем», наголошуючи, що «лише той, хто танцює, здатний стати зверхлюдиною». Танець для Ф. Ніцше – не просто рух чи мистецтво, а метафора життєствердження. В інтерпретації філософа танець має символічний і навіть сакральний зміст, яскраво втілює усю повноту і красу людського життя, а також є важливим інструментом у пошуку сенсів буття. Варто зазначити, що Ф. Ніцше не лише надавав мистецтву руху сакрального глибинного змісту, але й значно підвищував його статус у соціумі, зазначаючи, зокрема, що «повірять тільки в такого Бога, який умів би танцювати» [8, с. 40]. Він уважав утраченим «день, який минув без танцю», підкреслював значущість цього мистецтва у своєму житті, проголошував: «<...> Якось я хотів танцювати, як іще ніколи не танцював: я хотів сягнути вище неба <...> Тільки у танці я вмію символами сказати про найвище» [8, с. 111].

Концепція культури і естетики загалом втілювалась і в інших творах мислителя, зокрема у праці «Народження трагедії із духа музики» (1872 р.). В естетичному трактаті висвітлено сутність і значення мистецтва, як складника естетики і культури. На думку філософа, лише мистецтво здатне зробити життя людини гідним її існування. Звідси його висновок про надзвичайну місію й відповідальність митця. У праці йшлося і про культуру, як сукупність традицій, правил і вірувань, а також про те, що, людина могла ушляхетнити, удосконалити свій внутрішній світ, завдячуючи культурі і мистецтву [3, с. 87]. Ф. Ніцше продовжив також апелювати до танцю та його життєстверджувального потенціалу і в інших працях – «Людське, надто людське» (1878 р.), «До генеалогії моралі» (1887 р.), «Сутінки богів» (1889 р.), «Антихрист» (1895 р.). Феномен танцю було інтерпретовано філософом в різних аспектах, а саме: як засіб тренування тіла й почуттів, керування своїми емоціями і внутрішніми імпульсами / афектами, розвитку сприйнятливості та відповідальності.

Зауважимо, що на рубежі XIX–XX ст. ніцшеанство мало неабиякий вплив на європейський філософський та мистецький контексти, стало основою формування культурних стилів – модернізму, символізму, екзистенціалізму, а також одним із ключових інтелектуальних тогочасних напрямів, що надихав чимало мислителів, з-поміж яких А. Бергсон, О. Шпенглер, М. Гайдеггер, Ж.-П. Сартр. Ідеї філософа Ф. Ніцше про «надлюдину» активно наслідували, декламували й цитували митці, використовували у своїх творах схожі категорії і поняття, апелюючи, зокрема, й до танцю, як до метафори, образу думки, свободи творчості й утвердження індивідуальності. Своєрідним гаслом «нового танцю», філософського та змістовного, стає вислів Ф. Ніцше про те, що вища культура подібна до сміливого танцю, звільненого від будь-яких канонів і суспільного осуду [2, с. 103].

Творчість хореографів початку XX ст., а саме, представників інноваційних танцювальних течій, також перебувала під відчутним впливом поглядів «філософа-танцівника» Ф. Ніцше. Зокрема, квінт-есенцією його філософсько-естетичних ідей, сконцентрованих на утвердженні танцю як «вищої культури», вважаємо концепцію вільного танцю А. Дункан – у тогочасних означеннях – «ніцшеанської танцюристкі», яка називала мистецтво руху вираженням неповторної людської індивідуальності, інструментом самопізнання, втіленням природної тілесної експресії. Яскравий протагоніст вільного танцю, у своїй статті-маніфесті «Танець майбутнього» (1903 р.) [6] вона проголошувала мистецтво вільного руху «новою технологією» духовного перетворення особистості, визначала танцювальну діяльність органічною для « нової людини », а жінку-танцівницю майбутнього позиціонувала власницею «найпіднесеного розуму в найвільнішому тілі» [6]. Танець А. Дункан став увиразненою демонстрацією синтезу тіла, душі та духу, радісного очікування нового в мистецтві руху, він промовисто репрезентував віру у прогресивний поступ соціуму та перетворення дійсності завдяки гармонізації існування людини у Всесвіті. Екстраполюючи концептуальні ідеї Ф. Ніцше, танцівниця вважала танець метафорою тілесної моделі, що виникає у вільних природних рухах, не обтяжених будь-якими умовностями і канонами.

Зауважимо, що розуміння ідейної наповненості рухів у А. Дункан було сфокусоване на реконструкції хореографічної спадщини античності як загально визнаного ідеалу природності та першоджерела будь-якого виду танцю. У цьому контексті необхідно зазначити, що саме давньогрецькі концепти наукового осмислення та навчання танцю, ґрунтовані передовсім на духовному, естетичному і педагогічному ресурсах хореографії, конструювали хореографічні системи наступних історичних формацій, а своєрідний *лукіанівський* постулат «розумного руху» знаходив широке втілення у різних моделях хореографічної освіти. Тож, свій «Танець майбутнього» А. Дункан визначила «природним танцем далекого минулого», «завжди незмінним у своїй гармонії та

звеличенні вільної особистості» [6, с. 6–8]. Прагнення відродити принципи давньогрецької хореографії передбачало не буквальне відтворення її лексики й техніки, а швидше ідейного змісту, природності динаміки, звільненої від усіляких канонів та умовностей академічного балету.

Прихильники естетичної програми А. Дункан сприймали її танець, глибоко емоційний і особистісний, як красномовну «античну цитату». Пропагуючи античну хореографію, А. Дункан хотіла сформувати в соціумі серйозне ставлення до неї, намагаючись «перевести танець зі статусу розваги до статусу високого мистецтва» і сподіваючись, що в майбутньому *танець* стане високорелігійним, яким його визначали греки», інтерпретувала його як частину всебічної та неперервної освіти, що є необхідною умовою самовдосконалення [6, с. 23–24].

Авторка естетичної програми «танцю майбутнього», А. Дункан здійснила переворот у філософському осмисленні мистецтва руху і здобула статус концепт-танцюристкі, не ставши, однак, фундатором професійної танцювальної системи, оскільки, не володіла жодною танцювальною технікою, вважаючи вільний танець вираженням «внутрішнього імпульсу». Як результат, на початку ХХ ст. в хореографічному середовищі утверджується новий термін «*дунканізм*», як уособлення нової хореографії, звільненої від усталених канонів професійного танцю. У цьому контексті видатний хореограф С. Лифар слушно зазначав: «Дунканізм не зміг запропонувати нічого, окрім свого «вільного танцю», позбавленого будь-якої бази й техніки. Але якщо надмірний культ техніки призводить до руйнації мистецтва, то без техніки мистецтво не може існувати взагалі» [7, с. 141–142].

Серед дослідників мисткині утвердилися думка, що А. Дункан не вдалося винайти мову нових танцювальних природних рухів, що танцівниці бракувало аналітики задля впорядкування свого творчого досвіду та створення власної педагогічної системи. Натомість очевидним є факт, що в оновленні концептуальних і організаційних засад хореографічної освіти А. Дункан як автор цілісної філософсько-естетичної системи мистецтва руху відіграла значущу роль. Саме вільний танець А. Дункан стояв біля витоків багатьох напрямків сучасної хореографії, суттєво вплинувши також на реформу балетної і театральної педагогіки. Потвердженням зазначеної думки вважаємо тезу історика танцю К. Закса, який у дослідженні поступу хореографічного мистецтва наголошував на пріоритеті ідейного змісту над техніцизмом, акцентуючи, що «новий стиль танцю завжди створюють особистості з ідеями і аж ніяк не видатні виконавці» [13, с. 447].

Необхідно зазначити, що експерименти в галузі «мистецтва руху» початку ХХ ст. було спрямовано також на забезпечення рекреаційної функції танцю. Активізуючись у Західній Європі ще з ХІХ ст., вони пов'язані, зокрема, з виникненням систем, теорій, ритмопластичних течій, що представляли синтез гімнастичних,

терапевтичних, власне танцювальних рухів. Наприклад, французький фізіолог Ж. Демені у другій половині ХІХ ст. створює засновану на принципі поточності рухів своєрідну систему гімнастичних вправ – *естетичну гімнастику*, яка абсолютизувала значення ритму, гармонії рухів, неперервності рухової діяльності [10]. З початку ХХ ст. активно поширюється *евритмія* – своєрідна екстраполяція антропософських ідей Р. Штайнера, (який хоча й не був прямим послідовником Ф. Ніцше, проте у його лекціях простежується вплив ніцшеанського образу танцю як духовного руху). Гаслом сакрального танцю антропософів став красномовний вислів «танцювати слова», а система гармонійного поєднання рухів (танцювальних і пантомімічних), музики, поетичного мовлення з лікувальними й естетико-виховними цілями ввійшла до педагогіки вальдорфських шкіл [1, с. 65–66].

Висновки та перспективи подальших розвідок наперед. Отже, в результаті студіювання хореографічного мистецтва у філософсько-естетичній площині, зокрема у вимірі історичних, соціокультурних і мистецьких чинників періоду ХІХ – початку ХХ століття, можемо висувати, що теоретико-методологічне осмислення його природи й сутності вибудовувалося в контексті домінуючих філософсько-світоглядних інтенцій, наукових парадигм, які формували в соціумі розуміння цього феномену як одного з видів просторово-часових мистецтв з опертям на різноманітні дослідження. В історії філософської думки зазначеного періоду сформувалися дві контраверсійні тенденції в осягненні хореографічного мистецтва: раціоналістична та ірраціоналістична. Рефлексії духовних ресурсів танцю найбільш увиразнено були представлені у Ф. Ніцше. У працях німецького філософа розуміння тіла й руху набувало нового звучання. Через призму філософських ідей відомі тогочасні хореографи формували власні концепти теорії професійної хореографії, наповнювали мистецтво руху глибоким змістом, часто інтерпретуючи його як філософію, вміщену в тіло. Їхні творчі пошуки, переплітаючись із філософськими наративами, набували духовних сенсів, створивши основу для появи авторських концепцій хореографічного виконавства.

Перспективними напрямками подальших наукових розвідок в галузі теорії хореографічного мистецтва вважаємо дослідження сучасних форматів сценічних та позасценічних рухових практик у їхньому розмаїтті, розвиток яких перманентно впливає на формування ідеології і практики хореографічної освіти, активізує численні дискурси у професійній площині щодо осмислення сутності та призначення хореографії.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Благова Т. О. Розвиток хореографічної освіти в Україні: історико-педагогічний концепт : монографія. Полтава : ТОВ «АСМІ», 2020. 488 с.
2. Благова Т. О. Розвиток хореографічної освіти в Україні (ХХ – початок ХХІ ст.) : дис. ... д-ра. пед. наук : 13.00.04. Полтава, 2021. 595 с.

3. Васянович Г. П. Вибрані твори : в 5 т. : навч. посіб. Львів : Сполом, 2010. Т. 1 : Філософія. 348 с.
4. Васянович Г. П. Педагогічна естетика : навч. посіб. Львів : Норма, 2021. 464 с.
5. Васянович Г. П. Філософія науки : навчальний посібник для викладачів, аспірантів та здобувачів вищої освіти. Львів : ФОП Корпан Б. І., 2024. 196 с.
6. Дункан А. Танець будучого. Моя життя. І. Шнейдер. Встречи с Есениным. Киев : Мистецтво, 1989. 358 с.
7. Лифар С. Спогади Ікара / пер. с фр. Г. Малець. Київ : ПУЛЬСАРИ, 2007. 192 с.
8. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади / пер. з нім.: А. Онишка, П. Тарашука. Київ : Основи : Дніпро, 1993. 415 с.
9. Франко І. Мандрівна хроніка. *Зібрання творів* : у 50 т. / ред. тому Й. Й. Колесник. Київ : Наукова думка, 1976. Т. 3 : Художні твори. С. 234.
10. Demyň Georges. Les bases scientifiques de l'éducation physique. Paris : Félix Alcan, 1902. VIII. 299 p.
11. Lifar Serge. Traite de choreografie. Paris, 1952. 230 p.
12. Noverre J.-G. Lettres sur la danse et les ballets. A Stutgard: et se vend a Lyon, chez A. Delaroche, 1760. 484 p.
13. Sachs C. World History of the Dance / transl. B. Schoenberg. New York : Bonanza Books, 1937.
14. Waldenfels B. Leibhafiger Tanz – im Blick der Phänomenologie / Goethe-Institut e. V., Internet-Redaktion. Dezember, 2012. URL: <http://www.goethe.de/kue/tut/deindex.htm>.

REFERENCES

1. Blahova, T. O. (2021). Rozvytok khoreohrafichnoi osvity v Ukraini [Development of choreographic education in Ukraine]. (Extended abstract of D diss.). Kyiv. 488 s. [in Ukrainian]
2. Blahova, T. O. (2020). Rozvytok khoreohrafichnoi osvity v Ukraini: istoryko-pedahohichnyi kontsept [Development of choreographic education in Ukraine: historical and pedagogical concept]: monohrafiia. Poltava: ASMI. 595 s. [in Ukrainian].
3. Vasyanovych, H. P. (2010). Vybrani tvory [Selected works]: navch. posib. (Vol. 1: Filosofiia). Lviv: Spolom. 348 s. [in Ukrainian]
4. Vasyanovych, H. P. (2021). Pedahohichna estetyka [Pedagogical aesthetics]: navch. posib. Lviv: Norma. 464 s. [in Ukrainian]
5. Vasyanovych, H. P. (2024). Filosofiia nauky [Philosophy of science]: navchalnyi posibnyk dlia vykladachiv, aspirantiv ta zdobuvachiv vyshchoi osvity. Lviv: FOP Korpan B. I. 196 s. [in Ukrainian]
6. Dunkan, A. (1989). Tanets budushcheho. Moia zhyzn. Y. Shneider. Vstrechy s Esenyum [Dance of the Future. My Life. I. Schneider. Meetings with Yesenin.]. Kyev: Mystetstvo. 358 s. [in Russian]
7. Lyfar, S. (2007). Spohady Ikara [Memories of Icarus]. Kyiv: PULSARY. 192 s. [in Ukrainian]

8. Nitsche, F. (1993). Tak kazav Zarathustra. Zhadannia vladly [Thus Spoke Zarathustra. The Lust for Power]. Kyiv: Osnovy: Dnipro. 415 s. [in Ukrainian]
9. Franko, I. (1976). Mandrivna khronika [Travel chronicle]. In I. Franko, Zibrannia tvoriv [Collection of works]: u 50 t. (Vol. 3: Khudozhni tvory). Kyiv: Naukova dumka. 234 s. [in Ukrainian]
10. Demyň, Georges. (1902). Les bases scientifiques de l'éducation physique. Paris: Félix Alcan. 299 p. [in English]
11. Lifar, Serge. (1952). Traite de choreografie. Paris. 230 p. [in English]
12. Noverre, J.-G. (1760). Lettres sur la danse et les ballets. A Stutgard: et se vend a Lyon, chez A. Delaroche. 484 p. [in English]
13. Sachs, C. (1937). World History of the Dance / transl. B. Schoenberg. New York: Bonanza Books. [in English]
14. Waldenfels, B. (2012). Leibhafiger Tanz – im Blick der Phänomenologie / Goethe-Institut e. V., Internet-Redaktion. Dezember. URL: <http://www.goethe.de/kue/tut/deindex.htm> . [in English]

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

ВАСЯНОВИЧ Григорій – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри соціальної роботи, управління та суспільних наук Львівського державного університету безпеки життєдіяльності.

Наукові інтереси: хореографічне мистецтво у філософсько-естетичному дискурсі: наукові рефлексії епохи позитивізму.

БЛАГОВА Тетяна – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри хореографії Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка.

Наукові інтереси: хореографічне мистецтво у філософсько-естетичному дискурсі: наукові рефлексії епохи позитивізму.

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

VASYANOVYCH Grigoriy – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Department of Social Work, Management and Social Sciences of the Lviv State University of Life Safety.

Scientific interests: choreographic art in philosophical-aesthetic discourse: scientific reflections of the era of positivism.

BLAHOVA Tetiana – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Choreography of Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University.

Scientific interests: choreographic art in philosophical-aesthetic discourse: scientific reflections of the era of positivism.

Стаття надійшла до редакції 05.09.2025 р.

Стаття прийнята до друку 19.09.2025 р.