

УДК 793.3+130.2

**Цитування:**

Федотова Н. В. Естетико-філософські основи танцю контемпорарі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 1. С. 132–139.

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].

*Федотова Наталя Володимирівна,  
аспірантка*

*Київського національного університету  
культури і мистецтв*

*<https://orcid.org/0000-0003-4566-2334>*

*fedotovanata08@gmail.com*

**ЕСТЕТИКО-ФІЛОСОФСЬКІ ОСНОВИ ТАНЦЮ КОНТЕМПОРАРІ**

**Мета** – виявити естетико-філософські основи танцю контемпорарі. **Методологія.** Дослідження базується на аналізі наукових джерел, фактів щодо танцю контемпорарі, застосуванні культурологічної оптики при з'ясуванні естетико-філософських засад і техніко-естетичних особливостей названого танцю. **Наукова новизна.** Виявлено ключові естетико-філософські основи танцю контемпорарі та акцентовано на розгляді тілесності як специфічної ознаки танцю контемпорарі. **Висновки.** Танець контемпорарі можна кваліфікувати як інтелектуальний хореографічний напрям, своєрідний інструмент для самоусвідомлення та саморефлексії сучасної культури. Тілесність виступає специфічною ознакою танцю контемпорарі, що зумовлено прагненням встановити зв'язки з історико-культурними трансформаціями ставлення до людського тіла. Формування естетико-філософських основ танцю контемпорарі базується на ідеях та підходах фундаторів сучасного танцю, починаючи з танцю модерн. Серед фахівців-хореографів, зачинателів нових філософських течій – А. Дункан, Д. Хамфрі, Р. Лабан, М. Каннінгем, Дж. Скінер, Т. Браун, С. Пакстон, Д. Замбрано та ін. Філософське осмислення танцю хореографами полягало у відстоюванні ідей цілісного підходу при визначенні умов повноцінності людського існування та в результативних експериментах злиття дзен-буддизму й танцю. Було проголошено пріоритет загальнолюдських цінностей та важливість усвідомлення свого тілесного буття, а життєствердний сенс естетичної культури сконцентрований на необхідності гармонійного розвитку особистості. Техніки танцю контемпорарі спрямовані на розвиток соматичного досвіду та людської тілесності, відповідно сприяють формуванню тілесно-орієнтованої філософії танцю.

**Ключові слова:** танець контемпорарі, сучасний танець, сучасна культура, культурологія, філософія танцю, хореографія.

*Fedotova Nataliia, Postgraduate Student, Kyiv National University of Culture and Arts*

**Aesthetic and Philosophical Basis of Contemporary Dance**

**The purpose of the article** is to reveal the aesthetic and philosophical foundations of contemporary dance. **Research methodology** is based on the analysis of scientific sources related to the topic, the application of cultural optics in the clarification of the aesthetic and philosophical foundations of contemporary dance. **Scientific novelty.** The main approaches of the aesthetic-philosophical foundations of contemporary dance are revealed, and emphasis is placed on consideration of physicality as a specific feature of contemporary dance. **Conclusions.** Contemporary dance can be qualified as an intellectual choreographic direction, a kind of tool for self-awareness and self-reflection of modern culture. Physicality is a specific feature of contemporary dance, which is due to the desire to establish connections with historical and cultural transformations of the attitude to the human body. The formation of the aesthetic and philosophical foundations of contemporary dance is based on the ideas and approaches of the founders of modern dance. A. Duncan, D. Humphrey, R. Laban, M. Cunningham, J. Skinner, T. Brown, S. Paxton, D. Zambrano, and others are among the choreographers who started new philosophical currents. Philosophical understanding of dance by choreographers consisted in advocating the ideas of a holistic approach in determining the conditions for the fullness of human existence and in effective experiments of fusion of Zen Buddhism and dance. The priority of universal human values and the importance of awareness of one's bodily existence were proclaimed, and the life-affirming meaning of aesthetic culture focused on the need for harmonious development of the individual. Contemporary dance techniques are aimed to develop somatic experience and human physicality, contributing to the formation of a body-oriented philosophy of dance.

**Key words:** contemporary dance, modern dance, modern culture, culturology, philosophy of dance, choreography.

Актуальність теми дослідження. В умовах сучасної культури питання естетико-філософських засад сучасного танцю набуває нового значення. Це безпосередньо стосується культури танцю модерн, постмодерн та контемпорарі, оскільки відтворення художньо-екзистенціальних вимірів людського буття, а саме тілесності як інструменту соціального вираження особистості, стає головним концептом, починаючи із зародження танцю модерн. Феномен тілесності та різноманіття його значень, сформульованих під впливом різних культурних течій минулого, безумовно, є одним із найскладніших у культурологічному дискурсі, і це є важливим для детального вивчення. У межах нашого дослідження вважаємо за необхідне розглянути тілесність кризь призму сучасного танцю.

Аналіз досліджень і публікацій. Питання філософії танцю та тілесності є предметом дослідження низки таких науковців, як-от: О. Чепалов [7], О. Шабаліна [8], Л. Волотко [1], Л. Лаврова [5], А. Осипов [6], І. Герц [2], Є. Калюжна [3], Е. Mullis [15], Joshua M. Hall [12], Anna Petronella Foultier [11], Aimie C. E. Purser [9], В. Svejic [10], М. Mascolo [13], R. Shusterman [19] та ін. Однак досі танець контемпорарі не опинявся в центрі естетико-філософської рефлексії, що важливо для виявлення його методологічних основ.

Мета статті – виявити естетико-філософські основи танцю контемпорарі.

Виклад основного матеріалу. Одним з найбільш дискусійних предметів осягнення в сучасній філософії є танець. Дослідниця танцювальної культури, кандидат психологічних наук, доцент Є. Калюжна обгрунтовано зауважує, що «про танець сьогодні ведуть розмову багато філософів у всьому світі. А. Шопенгауер, Ф. Ніцше, А. Бергсон стали першими впливовими філософами, що закликали відмовитися від картезіанської антропологічної концепції. Шопенгауер стверджував високий, онтологічний статус тілесності, яка є посередником у взаєминах людини зі світом. Ніцше радикально переосмислив статус тіла, порвавши з європейською традицією осмислення тіла як пасивного початку. Тілесність для Ніцше – це ментальна конструкція для позначення стихійного ірраціонального начала, наявного в людині, але не породженого розумом. Вчення про темпоральності Бергсона заклало основи постмодерністської антропології. Саме тіло стає осередком внутрішніх смислів та почуттів людини» [3, 61]. На згаданих філософських

ідеях базується танець контемпорарі, що використовує пошукові й експериментальні техніки та практики, які сприяють набуттю навичок тілесної та емоційної саморегуляції. Танець контемпорарі формує нову якість руху, навчає утримувати центр уваги в тілі, бути ефективним та злагодженим у танці, використовуючи природні ресурси тіла. Такі навички, безумовно, дуже важливі не лише в танці, а й у буденному житті, оскільки необхідні особистості для гармонійного та творчого існування в сучасному світі.

Дослідниця Војана Сvejic вбачає однією з проблем для філософії танцю, розглядаючи танець як мистецьку парадигму, запізніле набуття танцем статусу мистецької дисципліни, що є перешкодою для розгляду філософією танцю як феномену, гідного теоретичного інтересу. Історичне підпорядкування та теоретичні переплетення танцю з іншими мистецтвами, залежність від театральної драми та його нижче становище порівняно з іншими видами мистецтвами пов'язані з його функцією декоративної віртуозності. Ситуація змінюється в період раннього модернізму та другої промислової революції – з другої половини ХІХ століття до 1930-х років. Відбувається відхід від балетних канонів, сучасний танець сприймають як відкриття справжньої суті танцю, яка виявилася рухом або абсолютним танцем, укоріненим у чистому тілесному вираженні суб'єктивного [10, 8–9].

Міркування стосовно пізнього формування філософії танцю наштовхують на такі думки. З одного боку, філософія – це наука, яка характеризується артикуляцією та обговоренням аргументів на сформовані в мистецтві конкретні концептуальні питання. Виходить, коли танець «не ставить запитань», «не спонукає до усвідомленості», «не шукає глибинних сенсів», а такі запитання почали виникати в добу танцю модерн, – то він і не провокує реакцію філософії. А з іншого боку, у сучасних умовах можливий і зворотний варіант, коли філософ дає визначення тому чи іншому мистецькому явищу, спонукає до роздумів та формування концепції. Схиляємось до думки, що в практичній філософії сучасного танцю працюють обидва варіанти. Наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття, коли в танцювальному мистецтві з'являється поняття модерн та настає період модернізму, який несе за собою не просто нову хореографічну техніку, а ще й наповнюється ідеологічним змістом, філософія стає невід'ємною від танцю.

У контексті естетико-філософських основ танцю контемпорарі важливо розглянути ідеї та

переконання найвпливовіших фундаторів танцю модерн, як-от: Айседора Дункан, Рудольф Лабан, Доріс Хемфрі, Мерс Каннінгем.

Айседора Дункан – американська піонерка танцю модерн, танцівниця, палка захисниця вільного духу, одна із тих, хто неабияк вплинув на сучасну культуру. Вона була проповідницею нової моралі та соціальної перебудови людства. Через танець Дункан виразила не лише свою особистість, але насамперед мінливий дух свого часу, особливо мінливе ставлення до релігії та людського тіла. Філософія танцю Дункан полягала у відстоюванні ідеї цілісного підходу при визначенні умов повноцінності людського існування. Вона проголошувала пріоритет загальнолюдських цінностей, космополітичні ідеали братерства та єднання душ, природність моральних норм. У її художній практиці життєствердний сенс естетичної культури концентрувався в проблемі гармонійного розвитку та в єдності образотворчого й музичного стилів [10, 8–9].

Дункан пов'язувала своє ставлення до танцю з позицією Ніцше, який, на її думку, сприймав людей як танцюючих істот, а танець як невід'ємну частину процесу розвитку людського роду. Вона вірила, що її бачення танцю здатне породити й реалізувати моральність, альтернативну тій, яку пропонує християнська релігія, тому вважала себе не лише танцівницею, але й філософом та провідцем.

Доріс Хамфрі, усвідомлюючи значення фізичних законів для природи та людини, сформулювала філософське підґрунтя власної теорії руху. Створюючи танцювальну техніку, вона не лише прийняла співіснування людини з гравітацією, але й побудувала всю її структуру на основі цього. Філософія руху Хамфрі, переплітаючись із філософією Ніцше, набула глибокого психологічного змісту та ґрунтувалася на властивостях ритму, створюючи основу для розвитку концепції «дуги між двома смертями», що складається з рухів падіння та відновлення, дій точки опори, навколо яких побудована вся техніка. Концепція «дуги між двома смертями» є чистою субстанцією руху, постійним потоком, який рухається в усіх живих тілах, центром дії кожного танцівника та включає і уважно описує все, що відбувається під час природного руху людини і Всесвіту. Структура техніки Хамфрі відходить від балету і черпає натхнення з фундаментальних і щоденних дій, що належать до природного руху тіла [13].

Філософська позиція Рудольфа Лабана, відповідно до якої життя – це рух, а рух – це

життя, стала основою для створення ним лабанотатції (labanotation) та розробки концепцій «просторової гармонії». Він застосував свої теорії до багатьох сфер – від сценічного та образотворчого мистецтва до освіти та досліджень ефективності робітників. Як письменник і вчитель він вплинув на таких митців і мислителів, як К. Йосс, М. Вігман і Д. Г. Лоуренс. Лабан сформував філософську основу нового німецького театру танцю, який процвітав після 1960-х років з Піною Бауш, Сюзанною Лінке й ін. Рудольф Лабан запропонував і сприяв створенню лабанотатції – чіткої та стислої мови для опису руху людини, застосування якої включає можливість відтворення танців як партитур, що дає змогу повторно інсценувати постановки та виконувати їх через тривалий час після створення. Пристрасть Рудольфа Лабана полягала в тому, щоб створити танець як мистецтво, рівноправне з іншими мистецтвами, що й реалізував Лабан шляхом створення своєї системи запису рухів. Без грамотності, вважав Лабан, культурна еліта ніколи б не сприймала танець серйозно [17].

Безумовно, теорія Рудольфа Лабана, натхненна практикою, подає розуміння тимчасовості та просторовості в термінах продуктивної напруги між рухом і формою. Важливість його напрацювань для сучасного танцю, філософії, медіа та перформансу не оціненні. Його спадщина полягає не у видатних театральних творах танцю, а в студійних практиках і теоретичних методах, керованих практикою руху.

Фундаментальними для сучасного танцю стали ідеї Мерса Каннінгема. Він був учнем та послідовником Марти Грем та своєю діяльністю суттєво вплинув на розвиток такого напрямку в хореографічному мистецтві, як танець контемпорарі. Він не просто створив свою техніку, а вніс глибокі корективи, видозмнив світорозуміння танцювального театру. Також Каннінгем застосовував східні ідеї та цінності дзен-буддизму, відійшовши від форм західного мистецтва.

Підхід Каннінгема, запозичений із дзен-буддизму – прийняття ситуації і мудрість. Дзен-буддизм – японська назва буддистської традиції, що бере початок з Китаю та Індії. Однією із цілей дзен є викорінення концептуальних міркувань, щоб інтуїтивна мудрість могла зростати. Дзен, з-поміж усього, буддистська традиція інтуїції і спонтанності. Техніка Каннінгема уособлює природну взаємодію як головну гілку, що надихає: якщо людина танцює, то це не означає, що вона це

робить суворо за теорією або змушує своє тіло згадати чийсь чужий танець. Він навчив своїх танцівників ставити під сумнів загальноприйняті уявлення про танець і мистецтво, надихаючи студентів власною відданістю експерименту та ризику. І багато з тих, з ким він працював, згодом стали новаторами в хореографії [14].

Слід визнати, що Мерс Каннінгем у розвитку сучасного танцю відіграв важливу роль. Простий принцип часу, взятий із дзен-буддизму, перевернув загальне розуміння танцю. Каннінгем познайомив усіх з реальною дійсністю, скомбінувавши твори художників, композиторів і свої, він створив щось незбагненно привабливе – те, чого потребувало мистецтво, тому його техніка залишається на високому рівні, експеримент злиття дзен-буддизму й танцю виявився естетично чистим та результативним. Спадщина Каннінгема приваблює багатьох його послідовників.

Отже, із зародженням танцю модерн стає важливим філософське осмислення концепту тілесності – властивості людського тіла, що інтегрує всі його рівні: фізичний, духовний, психологічний. У постмодерному танці тіло розуміють не просто як складник людини, а як людину загалом, тілесність стає початком зародження нової онтологічної реальності культури: метафори «тілесного», «органічного», «тактильного», «чуттєвого» проникають у всі сфери. А танець контемпорарі в сучасній філософії стає не просто різновидом хореографічного мистецтва, але й позиціонується як своєрідний інструмент самодослідження, саморефлексії сучасної культури.

Характерною рисою танцю контемпорарі є спрямованість на процес кінестетичного усвідомлення, що допомагає грамотному використанню ресурсу тіла в танці, під яким розуміємо налагодження зв'язку між центром тіла та периферією (кінцівками), правильний розподіл ваги тіла, виправдане напруження м'язів та використання інерції в русі, контроль дихання. Отже, поняття кінестезії та формування кінестетичного інтелекту стають центральними в танці контемпорарі. «Кінестезія – відчуття розташування і руху частин тіла відносно самого себе, без участі зору, за допомогою рецепторів, які реєструють зміну напруження у м'язах, сухожиллях і суглобах» [4]. Кінестетичне (рухове) відчуття означає, що навіть із заплющеними очима людина усвідомлює положення своїх ніг і рук, може сприймати рух кінцівок і напрямок цього руху. У британській енциклопедії поняття

трактують так: «Кінестезія в танці – це усвідомлення тіла через відчуття в суглобах, м'язах і сухожиллях, а не через зорове сприйняття, вона не лише визначає досвід танцюриста щодо власного тіла в русі, але й спосіб, у який танець реалізовує свою владу над глядачами, які не лише бачать це, але й відчувають відлуння рухів і ритмів танцюриста у власних нервових закінченнях» [20].

Сьогодні в танці контемпорарі використовують такі техніки й методики (соматичні практики): техніка Фрея Фауста (Axis Syllabus), аналіз руху Лабана, техніка А. Ван Дайка (Contertechique), техніка Девіда Замбрано (Flying Low), техніка Джоан Скіннер (Release based Technique), імпровізація, контактна імпровізація, метод Фельденкрайза, метод Александра та ін.

Кожен з фундаторів зазначених технік сфокусований на переосмисленні усталеного ставлення до тіла в танці, узявши за основу розвиток тілесної усвідомленості. До прикладу, процеси тілесної та кінестетичної усвідомленості неабияк зацікавили Джоан Скіннер і групу танцівників, які об'єдналися на майдані церкви Джадсона в «Джадсонівський театр танцю» та за основу своїх досліджень взяли прості фізичні рухи, взаємодію з простором, партнером і звернення до категорично нової, не художньої хореографічної мови. Натомість авторська техніка «низького польоту над підлогою» (Flying Low) Девіда Замбрано передбачає велике фізичне навантаження та складні технічні елементи, але, разом з тим, також спрямована на розвиток тілесної усвідомленості. Ціллю техніки Замбрано, яка зараз поширена в танці контемпорарі, є опанування навичок взаємодії з підлогою як з партнером, усвідомлення зв'язків між центром тіла та кінцівками, посилення динаміки в танці завдяки використанню розслаблення і природних принципів руху: дихання, інерції, ваги тіла.

Із ключових фігур, які вплинули на розвиток танцю контемпорарі та закріплення за ним основної ознаки – концепту тілесності, слід згадати постмодерністів Івонн Райнер, Трішу Браун та засновника контактної імпровізації Стіва Пакстона. У своїх художніх дослідженнях вони запропонували моделі тілесності, які зберігають актуальність і сьогодні.

Приміром, Тріша Браун піддає тіло, що рухається в просторі, феноменологічному дослідженню, визначаючи танець як «відчуття, що випробовує тіло». Браун відома як одна з

найвпливовіших хореографів-абстракціоністів ХХ та ХХІ століть. Руховий словник Браун, разом із новими методами, які вона та її танцівники застосували для тренування тіла, залишається важливим та впливовим спадком у міжнародній танцювальній практиці й сьогодні. Набуття Трішею Браун популярності в мистецьких і танцювальних спільнотах центру Нью-Йорка в 1960–1970-х роках збіглося з появою мінімалізму та концептуалізму у візуальному мистецтві. Під впливом робіт художників мінімалізму та концептуальних художників Браун привнесла нову суворість і систематичність у танець. У 1970-х роках Браун винайшла те, що вона назвала своєю мовою «чистого руху», утвердивши репутацію абстрактного хореографа, який відкидав нарратив. Експерименти Тріші Браун передбачили поєднання репрезентативного та абстрактного мистецтва, шляхом використання імпровізаційної практики із застосуванням образів, які вона потім структурувала в хореографію [18].

Доктор філософії в Університеті Південної Кароліни Eric Mullis розмірковує, що «танцівник займається філософією, коли він використовує танцювальні техніки, по-перше, для свідомого набуття нового естетичного досвіду та, по-друге, для активного дослідження того, як утілений досвід зазнає впливу певних соціальних цінностей» [15, 62]. Аргументи автора базуються на прагматичній філософії Річарда Шустермана та спираються на концепції, які висунули французький філософ, теоретик культури Мішель Фуко і відомий американський філософ у сфері «тілесних досліджень» Сьюзан Бордо [15, 62].

Звернемося до вчення згадуваного вище сучасного філософа Річарда Шустермана, за ідеями якого «прагматична естетика повинна визнати, що мистецька, практична та політична дія базується на основному інструменті людства – це тіло і що таку дію можна частково вдосконалити шляхом виникнення міждисциплінарної галузі соматетики, спрямованої на інтеграцію емпіричних і практичних дисциплін, пов'язаних з тілесним сприйняттям» [19, 300]. Соматетику умовно можна визначити як критичне, удосконалене вивчення досвіду використання свого тіла для сенсорно-естетичного оцінювання і творчої саморефлексії. Річард Шустерман пропонує відкинути традиційні філософські упередження щодо тіла, натомість пригадати головні цілі філософії: знання, самопізнання, правильні дії та її прагнення до гарного життя.

Визнання соматичного навчання як важливого засобу для філософського просвітлення лежить в основі азійських практик хатха-йоги, дзен-медитації та тайцзицюань. Концепція японського філософа Юаса Юсуо будується на теорії про прагнення до особистого вдосконалення. У східній думці це трактується як філософське вчення, яке має важливий тілесний компонент, оскільки справжнє знання за такою філософією можна отримати лише через тілесні практики. До прикладу таких практик можна віднести методіку Александера та Фельденкрайза, при використанні яких біоенергетика людини спрямовується на покращення здоров'я та контроль почуттів шляхом культивування підвищеної уваги до соматичного функціонування, а також звільнення від тілесних звичок (патернів), які погіршують сенсорну роботу. Якщо самопізнання є головною пізнавальною метою філософії, тоді не можна ігнорувати важливість дослідження та вдосконалення свого тілесного виміру. Тому соматетика працює на покращення усвідомлення тілесних станів та почуттів [19, 300–303].

Згадані тілесно-орієнтовані практики (метод Александера та Фельденкрайза) широко використовують у танці контемпорарі для тренінгу танцівників; вони виступають способом усвідомлення тіла через рух, кращого його розуміння, звільнення від непотрібного напруження та зміни рухових звичок.

Повертаючись до припущень Eric Mullis, зазначимо, що соматична практика може бути філософською, якщо вона спонукає практикуючого до саморефлексії його втіленого досвіду. Коли це відбувається, танцівник починає враховувати особисті та культурні фактори, які сприяли його розвитку, конкретний спосіб втілення, який, відповідно, дає йому змогу розглядати альтернативи. Автор вказує деякі ознаки існування філософії соматичних практик: «по-перше, рівень самоусвідомлення, який узгоджується із сократівським висловом “знати”. По-друге, критична саморефлексія призводить до усвідомленого саморозвитку, який описав філософ Джон Дьюї: він підкреслював, що досвід стає все більш значущим, коли людина розвиває розумові та фізичні здібності, які дають їй можливість переслідувати досвід множинності цінностей у постійно мінливому фізичному та соціальному середовищі. Отже, соматетика є філософською за своєю природою, оскільки вона сприяє втіленому

розумінню, а тіло структурує людський досвід через втілену практику і рефлексію» [15, 62].

Танець контемпорарі, зокрема техніки та методики, які застосовують танцівники, забезпечують практичні й теоретичні межі, що можуть обґрунтувати нарощення та розвиток багатого соматичного досвіду, однак така танцювальна соматична практика унікальна тим, що, зрештою, її завдання – реалізувати художні цілі. Тому техніки, які використовують танцівники, дещо відрізняються від інших практик тіла.

Дослідник Eric Mullis розглядає філософські ідеї, сформульовані вище, на прикладі двох імпровізаційних технік: Гага (Gaga) Ohad Naharin (Batsheva Dance Company) та контактна імпровізація Стіва Пакстона. Техніці імпровізації Гага притаманні експерименти з незвичними рухами та увага на незапланованих рухах замість попередньо заданих хореографічних схем та послідовності. Професійні танцівники використовують імпровізацію Гага для дослідження руху, крім того, ці стратегії можна застосовувати для створення хореографічних постановок, шляхом їх включення в танцювальні частини. Отже, можна сказати, що танцівники проводять експериментальні дослідження з власним тілом та свідомістю, замість сприйняття досвіду втілення техніки як даності [15, 63].

Тоді як Гага зосереджується насамперед на внутрішньому соматичному досвіді людини, контактна імпровізація обов'язково включає партнера, і тому потрібно зосередитися на фізичній взаємодії. Партнери повинні постійно відчувати зміну точок фізичної сили та слабкості й потік кінетичної енергії, залишаючись усвідомленими для використання ефективного спрямування цієї енергії. Контактна імпровізація пропонує експериментальне дослідження, у якому зовнішні фізичні сили можуть впливати на рухоме тіло. Стів Пакстон назвав цю практику експериментальним дослідженням кінетичної фізики людського тіла. Тоді як Гага дає практикуючому можливість використовувати уяву для розвитку соматичних відчуттів, контактна імпровізація дає змогу танцівникові досліджувати його структурну цілісність. Практикуючи контактну імпровізацію, людина може увійти в стан потоку, у якому межа між партнерами «стирається», що вимагає постійної зосередженої уваги на імпровізованому тілесному досвіді. Контактна імпровізація забезпечує контекст для унікального емпіричного дослідження можливостей людини у фізичній активності [15, 66].

Отже, практикуючи техніки Гага та контактну імпровізацію, танцівники проводять експериментальні дослідження конкретних аспектів людської тілесності, а отже, сприяють розвитку тілесно-орієнтованої філософії танцю. Танцівники природно прагнуть дослідити, що може вплинути на вираження їхньої форми мистецтва та формувати нові підходи до хореографії та естетики танцю. Дослідження тілесності за допомогою таких практик забезпечує новий соматичний досвід, сприяє усвідомленню соціальних цінностей, які впливають на досвід інших.

Наукова новизна. Виявлено основні підходи естетико-філософських основ танцю контемпорарі та акцентовано на розгляді тілесності як специфічної ознаки танцю контемпорарі.

Висновки. Танець контемпорарі можна кваліфікувати як інтелектуальний хореографічний напрям, своєрідний інструмент для самоусвідомлення та саморефлексії сучасної культури. Тілесність виступає специфічною ознакою танцю контемпорарі, що зумовлено прагненням встановити зв'язки з історико-культурними трансформаціями ставлення до людського тіла. Формування естетико-філософських основ танцю контемпорарі базується на ідеях та підходах фундаторів сучасного танцю, починаючи з танцю модерн. Серед фахівців-хореографів, зачинателів нових філософських течій, – А. Дункан, Д. Хамфрі, Р. Лабан, М. Каннінгем, Дж. Скінер, Т. Браун, С. Пакстон, Д. Замбрано та ін. Філософське осмислення танцю хореографами полягало у відстоюванні ідей цілісного підходу при визначенні умов повноцінності людського існування та в результативних експериментах злиття дзен-буддизму й танцю. Було проголошено пріоритет загальнолюдських цінностей та важливість усвідомлення свого тілесного буття, а життєствердний сенс естетичної культури сконцентрований на необхідності гармонійного розвитку особистості. Техніки танцю контемпорарі спрямовані на розвиток соматичного досвіду та людської тілесності, відповідно сприяють формуванню тілесно-орієнтованої філософії танцю.

#### *Література*

1. Волотко Л. Філософські основи модернізму та постмодернізму. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Філософія.* 2013. № 14. С. 80–83.

2. Герц І. І. Тілесність як компонент танцювальної виразності. *Культура України. Мистецтвознавство*. 2017. № 56. С. 77–87.
3. Калюжна Є. М. Методологічні підходи до визначення поняття «тілесність» у сучасній психології. *Проблеми сучасної психології*. 2019. № 2. С. 60–67.
4. Кінестезія. Універсальний словник-енциклопедія. URL: <https://slovnuk.me/dict/newsum/кінестезія> (дата звернення: 05.01.2023).
5. Лаврова Л. В. Тілесність людини у філософському вимірі. *Гілея: науковий вісник*. 2017. № 122. С. 266–269.
6. Осипов А. О. Тілесність та символічний характер духовності. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили. Серія: Соціологія*. 2012. № 172. С. 144–148.
7. Чепалов О. І. Філософія танцю. Передовий досвід українських учених. *Танцювальні студії*. 2018. № 2. С. 10–17.
8. Шабаліна О. М. Філософсько-дослідницька платформа С. Кравчинського та А. Годовської у створенні вистави «Батаї і світанок нових днів» *Танцювальні студії*. 2018. № 2. С. 69–75.
9. Aimie C. E. Purser. Being in your body and being in the moment: the dancing body-subject and inhabited transcendence. *Journal of the Philosophy of Sport*. 2018. Vol. 45, № 1. DOI: <https://doi.org/10.1080/00948705.2017.1408018>.
10. Cvejic B. From odd encounters to a prospective confluence: dance-philosophy. *Performance philosophy*. 2015. Vol. 1. DOI: <http://dx.doi.org/10.21476/PP.2015.1129>.
11. Foulter A. P. Letting the body find its way: skills, expertise, and Bodily Refection. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*. 2022. DOI: <https://doi.org/10.1007/s11097-022-09838-2>.
12. Hall J. M. Core Aspects of Dance: Aristotle on Posture. *The Journal of Aesthetic Education*. 2019. Vol. 53, № 1. Pp. 1–16.
13. Mascolo M. The dance technique of Doris Humphrey. *Philosophy and theory of movement*. 2015. URL: <https://en.matteomascolo.com/la-tecnica-di-danza-di-doris-humprh> (дата звернення: 05.01.2023).
14. Merce Cunningham Trust. URL: <https://www.mercecunningham.org/about/merce-cunningham/> (дата звернення: 05.01.2023).
15. Mullis E. Dance, Philosophy and Somaesthetics. *Performance Philosophy*. 2016. Vol. 2, № 1. P. 60–71.
16. Nietzschean Influences in Isadora Duncan's Dance Philosophy. *Artlark*. URL: <https://artlark.org/2022/05/27/nietzschean-influences-in-isadora-duncans-dance-philosophy/#comments> (дата звернення: 05.01.2023).
17. Preston-Dunlop V. Rudolf Laban. *Trinity Laban Conservatory of music & dance*. URL: <https://www.trinitylaban.ac.uk/about-us/history/rudolf-laban/> (дата звернення: 05.01.2023).
18. Rosenberg S. Trisha Brown: Between Abstraction and Representation (1966–1998). *Arts. Special Issue Dance and Abstraction*. 2020. Vol. 9(2). № 43. DOI: <https://doi.org/10.3390/arts9020043>.
19. Shusterman R. Somaesthetics: A Disciplinary Proposal. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1999. Vol. 57, № 3. P. 299–313.
20. The aesthetics of dance Basic motives: self-expression and physical release. *British Encyclopaedia*. URL: <https://www.britannica.com/art/dance/The-aesthetics-of-dance#ref392602> (дата звернення: 05.01.2023).

### References

1. Volotko, L. (2013). Philosophical foundations of modernism and postmodernism. Scientific notes of the National University «Ostroh Academy». *Philosophy*, 14, 80–83 [in Ukrainian].
2. Hertz, I. I. (2017). Physicality as a component of dance expressiveness. *Culture of Ukraine. Series: Mystectvoznavstvo*, 56, 77–87 [in Ukrainian].
3. Kalyuzhna, E. M. (2019). Methodological approaches to the definition of the concept of «corporeality» in modern psychology. *Problems of modern psychology*, 2, 60–67 [in Ukrainian].
4. Kinesthesia. *Universal dictionary-encyclopedia*. (2023). Retrieved from: <https://slovnuk.me/dict/newsum/kinesthesia> [in Ukrainian].
5. Lavrova, L. V. (2017). Human physicality in the philosophical dimension. *Gilea: Scientific Bulletin*, 122, 266–269 [in Ukrainian].
6. Osipov, A. O. (2012). Corporeality and the symbolic nature of spirituality. *Scientific works of the Black Sea State University named after Petro Mohyla. Series: Sociology*, 172, 144–148 [in Ukrainian].
7. Chepalov, O. I. (2018). Philosophy of dance. *Advanced experience of Ukrainian scientists. Dance studios*, 2, 10–17 [in Ukrainian].
8. Shabalina, O. M. (2018). Philosophical and research platform of S. Kravchinsky and A. Godovskaya in the creation of the performance «Batai and the dawn of new days» *Dance studios*, 2, 69–75 [in Ukrainian].
9. Amy SE Purser. (2018). Being in Your Body and Being in the Moment: The Dancing Body-Subject and Inhabited Transcendence. *Journal of philosophy of sport*, 45/1. Retrieved from: <https://doi.org/10.1080/00948705.2017.1408018> [in English].
10. Tsveich, B. (2015). From strange meetings to promising fusion: philosophy of dance. *The philosophy of productivity*, 1. Retrieved from: <http://dx.doi.org/10.21476/PP.2015.1129> [in English].
11. Foulter, A. P. (2022). Letting the body find its way: skills, experiences, and bodily sensations. *Phenomenology and cognitive sciences*, Retrieved from: <https://doi.org/10.1007/s11097-022-09838-2> [in English].
12. Hall, J. M. (2019). Basic aspects of dance: Aristotle on position. *Journal of aesthetic education*, 53/1, 1–16 [in English].
13. Mascolo, M. (2015) Doris Humphrey's Dance Technique. *Philosophy and theory of movement*, Retrieved from: <https://en.matteomascolo.com/la-tecnica-di-danza-di-doris-humprh> [in English].
14. Merce Cunningham Trust. (2023). Retrieved from: <https://www.mercecunningham.org/about/merce-cunningham/> [in English].

15. Mullis, E. (2016). Dance, philosophy and somesthetics. The philosophy of productivity, 2/1, 60–71 [in English].

16. Nietzschean influence in Isadora Duncan's philosophy of dance. (2022) Artlark. Retrieved from: <https://artlark.org/2022/05/27/nietzschean-influences-in-isadora-duncans-dance-philosophy/#comments> [in English].

17. Preston-Dunlop, V. Rudolf Laban. Trinity Laban Conservatory of Music and Dance. Retrieved from: <https://www.trinitylaban.ac.uk/about-us/history/rudolf-laban/> [in English].

18. Rosenberg, S. (2020). Trisha Brown: Between Abstraction and Representation (1966–1998).

Art. Special issue «Dance and Abstraction», 9(2), 43, URL: <https://doi.org/10.3390/arts9020043> [in English].

19. Shusterman, R. (1999). Somasthetics: Disciplinary proposal. Journal of aesthetics and art history, 57(3), 299–313 [in English].

20. Dance aesthetics Main motives: self-expression and physical discharge. Encyclopaedia Britannica. Retrieved from: <https://www.britannica.com/art/dance/The-aesthetics-of-dance#ref392602> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 06.01.2023*

*Отримано після доопрацювання 09.02.2023*

*Прийнято до друку 20.02.2023*