

Ірина ВЛАСЕНКО – кандидат мистецтвознавства,
доцент кфедри музичного мистецтва та хореографії,
Криворізький державний педагогічний університет, м. Кривий Ріг
<https://orcid.org/0000-0003-2073-4864>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1122>
fedorenko.helen@ukr.net

Цитування:

Власенко І. Модерний танець на шляху до перформативності : рефлексивна складова. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 93–99. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1122>

Визначено роль рефлексії у розвитку хореографічних стилів Новітнього часу. *Виокремлено* рефлексивну складову у становленні перформативних якостей модерного танцю з точки зору філософсько-психологічної рефлексії. *Показано* роль творчості О. Шлеммера в оновленні хореографічної мови, її підпорядкованості завданням театральної перформативності. Постаць О. Шлеммера трактована як унікальна в європейській культурі і недостатньо вивчена в контексті спрямованості історичного поступу мистецтва до синтетизму. *Наголошено*, що у творчості О. Шлеммера рефлексія над природою руху вела до відокремлення його від антропоморфної тілесності і проектування у фізичних формах, наділених не лише якостями об'єму, але й колірною символікою. Аналіз біографічних даних митця *доводить* високу рефлексивність, що послідовно проходила стадії елементарної, наукової та філософської. Досягнення філософської рефлексії зумовило систематизацію новаторського трактування О. Шлеммером хореографії як візуально-перформативного мистецтва. *Спостережено*, що для урбанізованого модерного мистецтва Європи гострою проблемою постало співвіднесення «нежиттєвості» і «життєдайності» мистецтва, заснованого на механіці. Розв'язання проблеми запропоновано творчим осередком «Баухауз», естетика якого спрямовувала рефлексію О. Шлеммера. *Охарактеризовано* відмінності естетичних позицій «Баухаузу» від футуризму, передусім стосовно конструктивної вивірності, інтелектуальної абстрагованості від побутових реалій. *Спеціально підкреслено* трансформацію уявлень про синтетизм танцю від музичної орієнтованості до максимальної візуалізації руху. Ритмічна впорядкованість танцю, традиційно організована засобами музики, тепер досягалася узгодженням кольороформ. *Представлено* аналіз «Триадного балету» О. Шлеммера в контексті виявлення в ньому якостей перформативності. *Узагальнено*, що у творчості О. Шлеммера реалізовано практику інтерпретації танцю як фізичного явища, що зміцнило підґрунтя синтезу мистецтв на засадах технологізованої візуальності.

Ключові слова: танець, перформативність, рефлексія, тілесно-рухова рефлексія, діалогова взаємодія, модерн, синтез мистецтв, духовність, О. Шлеммер.

Постановка проблеми. Сучасний стан вітчизняного суспільства, виснаженого геополітичними катаклізмами, активізує пошуки засобів відновлення гармонії духовного і фізичного, ствердження пріоритету цінності і вищого призначення Людини. Серед таких засобів провідна роль належить мистецтву в його здатності до втілення ідеального. Актуальний акцент на осмислюючих, дискурсивних властивостях мистецтва виявляє його рефлексивну складову в якості об'єкта наукового дослідження. Особлива роль рефлексії характеризує хореографію. Практика оволодіння мистецтвом танцю передбачає обов'язкову задіяність мислення, уяви і пам'яті як у безпосередній руховій активності, так і поза нею. Симптоматично, що від часів античності хореографія розглядалася як засіб виховання «ідеальної» людини – носія калокагатії. Рефлексія подальшого історичного розвитку європейської хореографії виявляє масштабну хвилеподібну траєкторію: професіоналізація танцю вела до чіткої систематизації ідейно-сміслових і рухових відповідностей, тоді як вершинні досягнення XIX ст. викликали потреби нового мистецтва – маніфесту Нової Людини – через розмивання системи ізсередини. На хвилі цієї тенденції зародився модерний танець у його сміливих рішеннях зв'язків ідей-сміслів і рухів. Сучасне функціонування хореографії, зокрема вітчизняної, що характеризується плюралізмом жанрово-стильових моделей (наприклад, підтримуваних Всеукраїнською асоціацією «Платформа сучасного танцю»), доречно розглядати у контексті рефлексії на відкриття XX ст., що зумовили зміни поглядів на художню мову танцю і його місце в системі мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання рефлексії в різних її проявах висвітлюються у працях вітчизняних і зарубіжних вчених. Для нашої статті важливими є положення теорії метакогніції Дж. Флейвела [25], опора на дослідження, присвячені питанням рефлексії у мистецтві (Ю. Антипенко і Л. Вероніка [2], А. Ареф'єва [3], Л. Лукашева і С. Садовенко [10], О. Опанасюк [12], І. Шевцова, Н. Старосельська і С. Коваль [20], В. Щербаків [21] та ін.) і підготовці мистецьких кадрів (Т. Абрамович і Н. Давидюк [1], К. Короткевич [8], Д. Мазур [11], І. Ревенко [14], Т. Черноус і

В. Каламаж [17] та ін.). Специфіка модерного танцю в його змістових і формальних параметрах, перформативних інтенціях висвітлюється у працях Р. Л. Голдберг [26], Т. Драч і М. Погребняк [5], М. Погребняк [13], Л. Цветкової і А. Підлипської [16], Д. Шарикова [19] та ін. Постає О. Шлеммера, як реформатора танцю доби модернізму, розглянута О. Клековкіним [7], І. З. Пінхейро [28], О. Шабаліною [18] та ін. Інтерес до творчості митця інтенсифікується в контексті постмодерністських теорій мистецтва (див. рецензії на відновлені постановки О. Шлеммера в електронному журналі «Theater der Klänge» [29]). Втім, попри значний дослідницький базис залишається недостатнім розгляд знакових явищ модерного танцю з точки зору філософсько-психологічної рефлексії.

Мета статті – виявити рефлексивну складову у становленні перформативних якостей модерного танцю на прикладі творчості О. Шлеммера.

Виклад основного тексту. Рефлексія як явище і поняття розглядається різними науками і тлумачиться згідно з їх дослідницьким інструментарієм. Першість у вирізненні рефлексії як явища належить філософії. Міркування про рефлексію (без використання цього поняття) сягають часів античності. У ракурсі даного дослідження маркуємо в античних філософських поглядах розуміння самопізнання як «повернення» до першоідей, сакральних у своїй основі (Сократ). У сократівському тлумаченні, здійсненому з позиції ідеалістичної філософії, привертає увагу наголошення надпобутовості і надреальності рефлексії, що матиме особливе значення для розвитку мистецтва. Досягненням стародавнього періоду стало виявлення приналежності рефлексії до інтелектуальних дій як «звернення розуму до самого себе». Думка про те, що найвищою мірою ця дія притаманна Божественному розуму, дозволяє з сучасних позицій бачити у рефлексії сходження мислення людини до незрівнянних із нею висот абсолюту.

Виникнення поняття рефлексії пов'язується з XVII ст. і відображає актуальний для доби наукової революції інтерес до осмислення явищ об'єктивного світу і самих механізмів мислення про об'єктивний світ. Традиційно перекладається з латинської як «погляд назад». Звернемо увагу, що слово «назад» вказує не стільки на минуле, скільки на першооснови, найбільш усталені і цінні для духовного життя певної спільноти ідеальні конструкти. Отже, рефлексія постає мисленням вглиб, здатним долати межі реального буття індивіда і сходити до ідеальної духовності (у модерному мистецтві ідеальна духовність ототожнена з абстракцією). Корінь «flexio» означає також «згин», що підкреслює гнучкість, змінність рефлексивного мислення відносно об'єктів, які знаходяться у взаємодії, адже рефлексія пізнає істину, виходячи із наявного досвіду. Пролонгуючи розуміння етимології поняття рефлексії на модерне мистецтво, помічаємо значущість діалогічного, інтегративного мислення у майстрів-новаторів.

Перше визначення рефлексії запропоновано Дж. Локком: «спостереження, якому розум піддає свою діяльність і способи її прояву, внаслідок чого у розумі виникають ідеї про цю діяльність» [9; 155]. Починаючи з Дж. Локка, рефлексія стала осмислюватися переважно в індивідуально-людському вимірі, що знайшло концептуальну завершеність у філософії Г. В. Ф. Гегеля. Ширший погляд на рефлексію пропонував І. Кант, для якого рефлексія поставала станом духу, в якому уможлиовлювалося «знайти суб'єктивні умови, через які може бути досягнуте розуміння» [6; 330]. Кантівське піднесення рефлексії до метапізнання знайшло розвиток у концепціях мислителів наступних століть, у тому числі – представників модернізму.

У XX ст. завдяки працям А. Бузмана поняття рефлексії увійшло до наукового апарату психології. На наш час рефлексія у психології вивчається різнобічно, але окреслюється особистісним виміром. Зміст явища включає усвідомлення особистістю власного досвіду (когнітивного, емоційного, професійно-діяльнісного тощо), саморегуляцію, узгодження дій відповідно до соціальних вимог. Наявність рефлексії дозволяє людині успішно адаптуватися до конкретного соціокультурного середовища. Стосовно людини-митця адаптацію доречно розглядати у тому числі як відчуття / передбачення ідей, можливих для художньої модернізації у контексті певного історичного часу.

Діяльність А. Бузмана сприяла і формуванню педагогічного трактування рефлексії. Як і психологія, педагогіка зосереджується на рефлексії як характеристиці мислення особистості. Основними ракурсами педагогічних досліджень рефлексії є комунікативні процеси і процеси самоусвідомлення особистості. Для узгодження філософського і психолого-педагогічного розуміння рефлексії у мистецтві видається перспективною точка зору педагога Р. Бернса про першовиток рефлексії як здатності людини до самоаналізу, що збагачує «Я-концепцію» і стає чинником самовдосконалення [24].

Зосереджуючись на рефлексії у хореографії, попередньо звернемо увагу на гносеологічну класифікацію видів рефлексії, зафіксовану у філософських довідникових виданнях [15; 547]. Ці види є ієрархічно вибудованими і відображають шлях пізнання з наростанням складності. На першому щаблі знаходиться елементарна рефлексія, спрямована особистістю вглиб себе самої і виявлена в аналізі власних дій, емоцій, думок з метою ефективно включеності у соціокультурне середовище. Другий вид рефлексії – наукова. Її об'єктом стає наукове знання, його логіка, інструментарій, категоріальний апарат

тощо. У науковій рефлексії особистість не концентрується лише на власному досвіді, а осмислює наявний стан тієї наукової галузі, до якої звертається. Третій вид рефлексії – філософська. Визнання філософської рефлексії вищим видом пояснюється можливостями найширших узагальнень. У філософській рефлексії людина виходить і за межі власного досвіду, і за межі конкретної наукової сфери, уможливаючи породження принципово нових сенсів, що веде до глибоких культурних змін.

Описана класифікація рефлексії є коректною і стосовно мистецької діяльності з тією поправкою, що на місце рефлексії наукової стає художня рефлексія. Митець критично оцінює сучасний йому стан мистецтва, тенденції його оновлення і виробляє власний «почерк» у цій сфері. Якщо брати до уваги широко вживане сьогодні поняття професійної рефлексії, то вважаємо його наближеним до виду наукової / художньої рефлексії. Професійна рефлексія спирається на дані рефлексії елементарної, але передбачає розширення особистісного досвіду в контексті завдань професійної галузі в цілому. Випереджаючи аналіз творчості О. Шлеммера, яка знаходитиметься в центрі нашої уваги, зазначимо, що шлях майстра виразно демонстрував сходження до філософської рефлексії. Розпочавши професійну діяльність як людина надзвичайно спостережлива і зацікавлена в оволодінні різними видами мистецтва (елементарна рефлексія), О. Шлеммер заглибився у дослідження руху в потенціалі його виражальних і зображальних властивостей (наукова рефлексія), у результаті чого сформував новаторський погляд на хореографію як візуально-перформативне мистецтво (філософська рефлексія).

Рефлексія виступає самосвідомістю індивіда у контексті культури, що забезпечує вихід особистості за межі фізичного у простір ідеального на основі темпоральності. У діяльності хореографа сукупна дія елементарної і художньої рефлексій закладає підвалини професійної рефлексії, яка еволюціонує впродовж творчого життя. У видатних особистостей рефлексія набуває вищого виду, що передбачає тлумачення танцю як своєрідної філософії. Велика кількість особистостей, геніальних у своїй новаційності, характеризувала епоху модерну.

Від зародження модерний танець виявився рефлексивним, адже у пошуку джерел актуальної хореографічної лексики осмислював історичні моделі східних і західних культур, рухові феномени природи і техніки. У межах статті увага звертатиметься на перформативність модерного танцю. Перформативність має театральну природу, але розуміється як явище, принципово відмінне від інформативності, наративності, притаманної класичній виставі (балетній, якщо йдеться про хореографію). Для перформативного мистецтва тема є лише способом розкрити динаміку змін. На думку сучасної хореографки-перформерки Л. Венедиктової, «перформативність – специфічний вид мистецької діяльності, який тематизує темпоральність» [22]. Перформативність невід’ємна від процесуальності, що постає перед глядачем як навмисно змодельована хореографом. У такий спосіб перформативність відкидає міметичність балету, в якому показані дії визначаються життєподібною послідовністю, у результаті чого пересічний глядач сприймає виставу як танцювальну «історію» про персонажів, не фіксуючи спеціально балетмейстерську новаційність. Перформативний танець – підкреслено штучний, він проектує унікальні відносини між постановником, виконавцями, глядачами та самим твором мистецтва. У контексті подальшого викладу наголошуємо важливість переходу від відображення (мімезису) до конструювання. Конструктивний підхід до створення танцю – важливий крок на шляху до перформативності, тоді як сам процес конструювання являє собою рефлексію митця над сутністю хореографічного руху.

Виявлення початків перформативного мистецтва зроблене у 1970-х рр. американською мистецтвознавицею Р. Голдберг, яка пов’язала їх із маніфестами футуризму [26]. Відзначаючи непересічну значущість праці, звернемо увагу на те, що у сфері хореографії подібні експерименти народжувалися у діалогів взаємодії між різними напрямками модернізму. Перший футуристичний маніфест, проголошений Ф. Т. Марінетті у 1909 р., не дав виходів на хореографічні звершення. Більш значущим виявився маніфест «Театру вар’єте» (1913 р.), в якому серед іншого виявлено настанови на синтез мистецтв і безсюжетність постановок. Вплив футуризму відчувся у постановці В. де Сен-Пуан «Метахорія» (1913 р.), що являла собою рефлексію на традиції давньогрецького театру. Дійство відзначалося синтетизмом танцю, поетичного слова, музики і світла, проте основою був саме танець. Танець поставав тілесно-руховою інтерпретацією поезії і мав спонукати глядачів до філософських роздумів. Симптоматично, що у В. де Сен-Пуан важливого значення набула символіка числа 3 (червоний колір костюму – чоловіче начало, синій – жіноче, помаранчевий – ірраціональність). Прихованість обличчя танцівниці (самої В. де Сен-Пуан) скасовувала передачу емоцій і зводила сприйняття тілесності до чистої форми.

Надалі перформативність у танці футуризму відбуватиметься інакше, ніж це пропонувала В. де Сен-Пуан. Висока емоційна насиченість, рух у прогресивне майбутнє, агресія очищення стануть провідними характеристиками футуристичного мистецтва, що наголошувалося у «Маніфесті футуристичної сценографії і хореографії», «Маніфесті футуристичного танцю». Сценічна дія, за спостереженням М. Гринишиної, перетвориться на стихійне «співвідношення світла, кольору, звуку та руху» [4; 118]. Тобто відбуватиметься

зближення значущості різних елементів, які у традиційному театральному мистецтві виступали як супровідні. Акцентування руху як головного об'єкту рефлексії футуристів вело до своєрідності хореографічного оформлення вистав і в цілому до піднесення ролі динамізму в мистецтві.

Головним об'єктом футуристичної хореографії, як зазначають Л. Цветкова і А. Підлипська, стає досягнення техніки, Машина в її потенціалі благодійного впливу на суспільство: «Машина сприймається як нове божество, що просвітлює, володарює, роз-дає свої дари й карає в цей наш футуристський час, захоплений великою Релігією Нового. Але головне при цьому – розуміння того, що машина – це, насамперед, ідея і дух, а не зовнішній вигляд» [16; 183]. Проте розробка машинного, механістичного руху живить хореографічні пошуки й інших модерних напрямів: кубізму («Парад» Л. Мясина), конструктивізму («Триадний балет» О. Шлеммера), дадаїзму («Дада-танці» С. Тойбер). Відмінності полягають передусім в ідейних настановах: якщо футуризм бачить у машині божественну енергію, відповідну часу майбутнього, кубістично-сюрреалістичні тілесно-рухові рефлексії сповнені іронії, а конструктивістські постають дослідженням механіки руху у її математично-геометричних закономірностях. Захоплення мистецтва досягненнями техніки, з одного боку, скасовувало природність людських проявів аж до заперечення емоцій, з іншого, – пропонувало «олюднення» і «оживлення» технічних приладів, в яких бачився величезний потенціал блага. Футурист Ф. Т. Марінетті писав: «завдяки нам прийде час, коли життя не буде більше життям хлібу і важкої праці, але і не пустим життям, – життя стане життям – твором мистецтва» [27]. Виникав парадокс між конструктивною «нежиттєвістю» і «життєдайністю» нового мистецтва, яке прагнуло стати самою реальністю (так, Г. Аполлінер вважав балет «Парад», який мав значний вплив на футуристичні пошуки, «правдивішим, ніж саме життя» [23]). Цей парадокс оригінально розв'язано у творчій діяльності колективу «Баухауз», представником якого був О. Шлеммер.

«Баухауз», сприйнявши деякі футуристичні позиції щодо художньої мови, заперечив притаманну футуризму стихійність і надав мистецьким формам математичної вивірності. Рефлексією на футуризм (але не ототожненням з ним) постали хореографічні постановки О. Шлеммера, передусім «Триадний балет» (1922 р.). На відміну від футуристичних дійств, більшість з яких обходила однією постановкою, балети О. Шлеммера увійшли у перформативну практику ХХ–ХХІ ст. «Триадний балет» підтверджує актуальність відображення механічного, нелюдського руху. Однак порівняно з футуристами, О. Шлеммер пропонує іншу модель тілесно-рухової рефлексії – через виявлення зв'язків із фізіологією людини та зв'язків з іншими видами мистецтва. Щодо впливу інших видів мистецтва традиційно хореографія найбільше пов'язувалася з музикою. Навіть скандальний у свій час «Парад» (1917 р.) мав ґрунтовну музичну основу. О. Шлеммером музика не заперечувалася, але провідного значення не отримала, про що свідчить декілька варіантів звукового оформлення «Триадного балету» і відсутність повного авторського схвалення жодного з них. Найбільш відомою стала музика П. Хіндеміта, створена для механічного органу. Професійна рефлексія О. Шлеммера, який не мав хореографічної освіти, але був фундаментально підготовленим у галузі візуальних мистецтв, вела до синтезу руху танцівника з рухом абстрактних форм у просторі. Робота з візуалізацією руху виявлялася більш значущою, ніж робота з акустичним оформленням руху. Ритмізація руху, за яку у більшості випадків відповідає музика, також здійснювалася передусім за рахунок візуальної упорядкованості.

Рішуче новаторським був підхід О. Шлеммера до розробки лексики танцю. Відмова від традицій класично-романтичної хореографії, характерна для всіх напрямів модернізму, мала на увазі віднаходження інших основ. Для О. Шлеммера натхненням стали не східні чи історично віддалені культури, і не прагнення свободи самовираження танцівника, а костюм, причому ускладнений до скульптурного вигляду. У такий спосіб тілесно-рухова рефлексія митця пішла зворотнім шляхом від традиційного хореографічного: не костюм мав забезпечити свободу руху, а навпаки, рух породжувався обмеженими умовами, які диктував костюм. Тіло танцівника «зникало» під значними об'ємами костюму, а його жорсткість і ваговитість потребували вирішення проблем механіки руху. Відповідно, рухове рішення образу персонажа у О. Шлеммера зумовлювалося специфікою його костюму – виконавська підготовка танцівника зводилася до витривалості і володіння незвичною біомеханікою. Часи владарювання солістів на балетній сцені пішли у небуття. Геометрично узагальнені і свідомо «монументальні» костюми О. Шлеммера скасовували людські якості, уможливаючи існування хореографії як абстрактного мистецтва попри її виконавську природу. Людині відводилася функція двигуна, який працює з середини.

Позажиттєвість образів «Триадного балету» О. Шлеммера потребувала вироблення спеціальних прийомів смислотворення. Вагома роль у цьому відводилася кольору. Як і у В. де Сен-Пуан, наголошення певного кольору мало смислове навантаження. Втім, підґрунтям для візуалізації образу через колір передусім став дизайнерський досвід роботи у «Баухаузі».

Починаючи з перших спроб створення «Триадного балету» (1912 р.) у колаборації з подружжям

танцівників А. Бургера і Е. Гетцель, О. Шлеммер рефлексував над рухом із погляду фізичного явища у його взаємодії з простором і формою. Проявлена на різних рівнях тріадність (три виконавця, три частини, три основоположні форми, три кольори тощо) підкреслювала організаційний потенціал математичних закономірностей. Нівелювання емоційної широти компенсувалося деталізованою вивіреністю форм руху. О. Шлеммер змінив не лише мову, але й сенс танцю. Послаблення сюжетно-змістового боку дозволило вивести на перший план метафорично-духовний. Незважаючи на механізований зовнішній прояв, танець відкривав можливості звернення до метафізичних першооснов, досягнутих за допомогою філософської рефлексії. За всієї новачності О. Шлеммер позиціонував себе не радикалом, який відкидав культурні традиції, а консерватором, який оновлює традицію відповідно вимогам часу. Гуманістична налаштованість перформативної творчості О. Шлеммера знайшла закономірний підсумок у створенні міждисциплінарного навчального курсу «Людина» (1928 р.), який розкривав філософські, біологічні і соціальні аспекти людського буття у їх взаємозв'язках [30]. Рух як фізичний атрибут і як духовна інтенція людини – суть хореографії, а візуалізація руху – акт перформативності.

Висновки. Доба модерну окреслила ряд шляхів набуття танцем ознак перформативності, важливої для сучасного розвитку мистецтва. Однак лише поодиноким відкриттям судилося отримати пролонговану впливовість на світові художні процеси завдяки здійсненню глибокої рефлексії з виходом на філософський рівень. Одним із провідників ідеї об'єднаного твору мистецтва з опорою на хореографію був О. Шлеммер. Запропонована ним теорія і практика осмислення танцю як фізичного явища стала підґрунтям нового синтезу мистецтв на основі технологізованої візуальності. Приховані містичні сенси постановок розширювали межі тілесно-рухової рефлексії і демонстрували зв'язок з позачасовими сакральними ідеями.

Перспективи подальших досліджень вбачаються у уточненні ролі методу візуального аналізу у здійсненні професійної рефлексії видатними європейськими хореографами модерну..

Список використаної літератури

1. Абрамович Т., Давидюк Н. Техніки розвитку рефлексивного мислення педагогів у системі підвищення кваліфікації. *Молодь і ринок*. 2025. № 9 (241). С. 105–111. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2025.341913>.
2. Антипенко Ю., Вероніка Л. Пісенна творчість українських артистів у період війни в контексті емоційної виразності мистецької рефлексії. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. 2024. Вип. 49. С. 131–138. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.847>.
3. Ареф'єва А. Ю. Пострефлексія синтезу мистецтв в хореографії другої половини ХХ століття. *Humanities Studies*. 2023. Вип. 14 (91). С. 9–14. <https://doi.org/10.32782/hst-2023-14-91-01>.
4. Гринишина М. Синтетичний театр. Київ : Фенікс, 2019. 416 с.
5. Драч Т., Погребняк М. Західноєвропейські хореографи – представники танцю-модерн України. *Молодий вчений*. 2022. Вип. 4 (104). С. 47–50. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2022-4-104-11>.
6. Кант І. Рефлексії до критики чистого розуму ; пер. із нім. й латини та примітки І. Бурковського. Київ : Юніверс, 2004. 464 с.
7. Клековкін О. Ю. *Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями*. Київ : Вид-во «Фенікс», 2017. 800 с.
8. Короткевич К. Є. Формування умінь навчальної самореалізації майбутніх викладачів хореографічних дисциплін у процесі фахової підготовки : дис. ... д-ра філософії за спец. 011 Освітні, педагогічні науки. Кропивницький, 2023. 236 с.
9. Локк Дж. Розвідка про людське розуміння ; пер. з англ. У 4 кн. Харків : Акта, 2007. 149 с.
10. Лукашева Л. Т., Садовенко С. М. Музично-театральна рефлексія творчого феномену М. М. Синельникова: культурологічний вимір. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журн. 2021. № 4. С. 68–74. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2021.250253>.
11. Мазур Д. В. Діагностичний інструментарій розвитку професійної рефлексії майбутніх керівників інструментальних колективів. *Нова педагогічна думка*. 2023. № 1 (113). С. 102–106. <https://doi.org/10.37026/2520-6427-2023-113-102-106>.
12. Опанасюк О. Іntenціональна рефлексія, її смисли та функція у бутті культури і мистецтва / Іntenціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти : монографія. Київ : Аура-Букс, 2018. С. 216–286.
13. Погребняк М. М. Нові напрями театрального танцю ХХ – початку ХХІ ст.: історико-культурні передумови, крос-культурні зв'язки, стильова типологія : монографія. Полтава : ТОВ «Прінтмакс», 2021. 330 с.
14. Ревенко І. В. Підготовка науково-педагогічних працівників до формування емпатійно-рефлексивної культури майбутніх учителів. *Педагогічна Академія: наук. зап.* 2025. Вип. 20. URL : <https://pedagogical-academy.com/index.php/journal/article/view/1160/1041> <https://doi.org/10.5281/zenodo.16757723>.
15. Філософський енциклопедичний словник / НАН України, Ін-т філософії імені Г. С. Сковороди; редкол.: В. І. Шинкарук та ін. Київ : Абрис, 2002. 742 с.
16. Цветкова Л. Ю., Підлипська А. М. Футуристичний танець у дискурсі маніфестів італійських футуристів. *Танцювальні студії*. 2021. Вип. 4 (2). С. 176–194. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.4.2.2021.249303>

17. Черноус Т., Каламаж В. Тілесно-руховий чинник музичного впливу на рефлексивний компонент емоційного інтелекту (на прикладі майбутніх учителів початкових класів). *Вісник Львів. ун-ту. Серія «Психологічні науки»*. 2022. С. 130–138. <https://doi.org/10.30970/PS.2022.12.15>.
18. Шабаліна О. М. Від універсалізму до універсальності. Тріади Баугаузу: предмет, костюм, танець. *Культура України*. 2021. № 72. С. 156–165. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.072.22>.
19. Шариков Д. І. Перформативні процеси в контексті сучасної художньої культури: авторський аспект сценічної режисури в балеті, театрі та цирку. *АРТ-платФОРМА*. 2024. Вип. 2 (10). С. 303–314. <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.303-314>.
20. Шевцова І., Старосельська Н., Коваль С. Рефлексія життєвих мотивацій через пластичне відображення поетичного твору Лесі Українки «Давня весна». *Сучасні тенденції розвитку економіки і культури в Україні та світі*. 2023. Вип. 1 (1). С. 55–58.
21. Щербаків В. В. Хореографічні рефлексії творів українських композиторів (В. Губаренка, М. Скорика та Є. Станковича) у постановках А. Шекери та Р. Поклітару. *Мистецтвознавчі зап.* 2018. Вип. 33. С. 282–287.
22. Яремчишина М. Відкритий архів. Лариса Венедиктова. *Tanzlaboratorium*. URL : <http://openarchive.com.ua/tanzlaboratorium/>
23. Apollinaire G. *Selected Writings*. New York: New Directions Publishing, 1971. 273 p.
24. Burns R. B. *Self-concept development and education*. London ; New York : Holt, Rinehart and Winston, 1982. 441 p.
25. Flavell J. H. Metacognition and cognitive monitoring: A new area of cognitive-developmental inquiry. *American Psychologist*. 1979. Vol. 34 (10). P. 906–911. <https://doi.org/10.1037/0003-066X.34.10.906>.
26. Goldberg R. *Performance Art: From Futurism to the Present*. 3rd ed., Thames & Hudson, 2011. 265 p.
27. Marinetti F. T. *Teoria e invenzione futurista*. Milano : A. Mondadori, 1968. 1121 p.
28. Pinheiro I. Z. *Dance and Architecture: Bauhaus, Oskar Schlemmer and Mirrored, me?* Instituto Politécnico de Lisboa, 2017. 28 p.
29. Theater der klänge. URL : <https://theaterderklaenge.de/en/home-2>.
30. *The letters and diaries of Oskar Schlemmer*. Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1972. 425 p.

References

1. Abramovych T., Davydiuk N. Tekhniki rozvytku refleksyvnoho myslennia pedahohiv u systemi pidvyshchennia kvalifikatsii. *Molod i ryнок*. 2025. № 9 (241). S. 105–111. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2025.341913>
2. Antypenko Yu., Veronika L. Pisenna tvorchist ukrainskykh artystiv u period viiny v konteksti emotsiinoi vyraznosti mystetskoï refleksii. *Ukrainska kultura : mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. 2024. Vyp. 49. S. 131–138. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.847>
3. Arefieva A. Postrefleksiiia syntezy mystetstv v khoreohrafiï druhoï polovyny XX stolittia. *Humanities Studies*. 2023. Vyp. 14 (91). S. 9–14. <https://doi.org/10.32782/hst-2023-14-91-01>
4. Hrynyshyna M. *Syntetychnyi teatr*. Kyiv : Feniks, 2019. 416 s.
5. Drach T., Pohrebniak M. Zakhidnoevropeïski khoreohrafiy – predstavnyky tantsiu-modern Ukrainy. *Molodyi vchenyi*. 2022. Vyp. 4 (104). S. 47–50. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2022-4-104-11>
6. Kant I. *Refleksii do krytyky chystoho rozumu ; per. z nim. y latyny ta prymitky I. Burkovskoho*. Kyiv : Yunivers, 2004. 464 s.
7. Klekovkin O. *Mise en scène: Idei. Kontseptsiï. Napriamy*. Kyiv : Vydavnytstvo «Feniks», 2017. 800 s.
8. Korotkevych K. Formuvannia umin navchalnoi samorealizatsii maibutnikh vykladachiv khoreohrafichnykh dystsyplin u protsesi fakhovoi pidhotovky : dys. ... d-ra filosofii za spetsialnistiu 011 Osvitni, pedahohichni nauky. Kropyvnytskyi, 2023. 236 s.
9. Lohk Dzh. *Rozvidka pro liudske rozuminnia ; per. z anhl. U 4 kn.* Kharkiv : Akta, 2007. 149 s.
10. Lukasheva L. T., Sadovenko S. M. Muzychno-teatralna refleksiiia tvorchoho fenomenu M. M. Synelnykova: kulturolohichni vymir. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv : nauk. zhurnal*. 2021. № 4. S. 68–74. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2021.250253>
11. Mazur D. Diahnostychnyi instrumentarii rozvytku profesiinoï refleksii maibutnikh kerivnykh instrumentalnykh kolektyviv. *Nova pedahohichna dumka*. 2023. № 1 (113). S. 102–106. <https://doi.org/10.37026/2520-6427-2023-113-102-106>.
12. Opanasiuk O. *Intentsionalna refleksiiia, yii smysly ta funktsiia u butti kultury i mystetstva / Intentsionalnist u prostori kultury: mystetstvovnavchyi, kulturolohichni ta filosofskiy aspekty : monohrafiia*. Kyiv : Aura-Buks, 2018. S. 216–286.
13. Pohrebniak M. M. *Novi napriamy teatralnogo tantsiu XX – pochatku XXI st.: istoryko-kulturni peredumovy, kros-kulturni zviazky, stylova typolohiia : monohrafiia*. Poltava : TOV «Printmaks», 2021. 330 s.
14. Revenko I. V *Pidhotovka naukovopedahohichnykh pratsivnykh do formuvannia empatiino-refleksyvnoi kultury maibutnikh uchyteliv. Pedahohichna Akademiia: naukovy zapysky*. 2025. Vyp. 20. URL : <https://pedagogical-academy.com/index.php/journal/article/view/1160/1041> <https://doi.org/10.5281/zenodo.16757723>.
15. *Filosofskiy entsyklopedychnyi slovnyk / NAN Ukrainy, In-t filosofii imeni H. S. Skovorody; redkol.: V. I. Shynkaruk ta in.* Kyiv : Abrys, 2002. 742 s.
16. Tsvietkova L. Yu., Pidlypska, A. M. *Futurystychnyi tanets u dyskursi manifestiv italiiskyykh futurystiv*.

Tantsiuvalni studii. 2021. Vyp. 4 (2). S. 176–194. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.4.2.2021.249303>.

17. Chernous T., Kalamazh V. Tilesno-rukhovyi chynnyk muzychnoho vplyvu na refleksyvnyi komponent emotsiinoho intelektu (na prykladi maibutnikh uchyteliv pochatkovykh klasiv). *Visnyk Lvivskoho universytetu*. Seriya «Psykhologichni nauky». 2022. S. 130–138. <https://doi.org/10.30970/PS.2022.12.15>.

18. Shabalina O. M. Vid universalizmu do universalnosti. Triady Bauhauzu: predmet, kostium, tanets. *Kultura Ukrainy*. 2021. № 72. S. 156–165. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.072.22>.

19. Sharykov D. I. Performatyvni protsesy v konteksti suchasnoi khudozhnoi kultury: avtorskyi aspekt stsenichnoi rezhysury v baleti, teatri ta tsyrku. *ART-platFORMA*. 2024. Vyp. 2 (10). S. 303–314. <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.303-314>.

20. Shevtsova I., Staroselska N., Koval S. Refleksiiia zhyttievkykh motivatsii cherez plastychne vidobrazhennia poetynoho tvoriv Lesi Ukrainky «Davnia vesna». *Suchasni tendentsii rozvytku ekonomiky i kultury v Ukraini ta sviti*. 2023. Vyp. 1 (1). S. 55–58.

21. Shcherbakov V. V. Khoreografichni refleksii tvoriv ukrainskykh kompozytoriv (V. Hubarenka, M. Skoryka ta Ye. Stankovycha) u postanovkakh A. Shekery ta R. Poklitaru. *Mystetstvoznavchi zapysky*. 2018. Vyp. 33. S. 282–287.

22. Iaremchyshyna M. Vidkrytyi arkhiv. Larysa Venedyktova. Tanzlaboratorium. URL : <http://openarchive.com.ua/tanzlaboratorium/> (data zvernennia 17.12.2025).

23. Apollinaire G. Selected Writings. New York: New Directions Publishing, 1971. 273 p.

24. Burns R. B. Self-concept development and education. London ; New York : Holt, Rinehart and Winston, 1982. 441 p.

25. Flavell J. H. Metacognition and cognitive monitoring: A new area of cognitive-developmental inquiry. *American Psychologist*. 1979. Vol. 34 (10). P. 906–911. <https://doi.org/10.1037/0003-066X.34.10.906>.

26. Goldberg R. Performance Art: From Futurism to the Present. 3rd ed., Thames & Hudson, 2011. 265 p.

27. Marinetti F. T. Teoria e invenzione futurista. Milano : A. Mondadori, 1968. 1121 p.

28. Pinheiro I. Z. Dance and Architecture: Bauhaus, Oskar Schlemmer and Mirrored, me? Instituto Politécnico de Lisboa, 2017. 28 p.

29. Theater der klänge. URL : <https://theaterderklaenge.de/en/home-2/>.

30. The letters and diaries of Oskar Schlemmer. Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1972. 425 p.

UDC 792.8+159.93

MODERN DANCE ON THE PATH TO PERFORMANCE : A REFLECTIVE COMPONENT

Iryna VLASENKO – Candidate of Art Criticism, Docent of the
Kryvyi Rih State Pedagogical University

The role of reflection in the development of choreographic styles of the Modern Age is determined. The reflective component in the formation of the performative qualities of modern dance is highlighted from the point of view of philosophical and psychological reflection. The role of O. Schlemmer's work in the renewal of choreographic language, its subordination to the tasks of theatrical performativity is shown. The figure of O. Schlemmer is interpreted as unique in European culture and has not yet been sufficiently studied in the context of the direction of the historical progress of art towards synthetism. It is emphasized that in the work of O. Schlemmer, reflection on the nature of movement led to its separation from anthropomorphic corporeality and its projection in physical forms endowed not only with the qualities of volume, but also with color symbolism.

Analysis of the artist's biographical data proves his high reflexivity, which successively passed through the stages of elementary, scientific and philosophical. The achievement of philosophical reflection led to the systematization of O. Schlemmer's innovative interpretation of choreography as a visual and performative art. It has been observed that for the urbanized modern art of Europe, the acute problem was the correlation between the «non-vitality» and «vitality» of art based on mechanics. The solution to this problem was proposed by the creative center «Bauhaus», whose aesthetics guided the reflection of O. Schlemmer. The differences between the aesthetic positions of Bauhaus and Futurism are characterized, primarily in terms of constructive accuracy and intellectual abstraction from everyday realities. The transformation of ideas about the synthetism of dance from musical orientation to maximum visualization of movement is specially emphasized. The rhythmic order of dance, traditionally organized by means of music, was now achieved by the coordination of color forms. An analysis of O. Schlemmer's «Triad Ballet» is presented in the context of identifying the qualities of performativity in it. It is summarized that in the work of O. Schlemmer, the practice of interpreting dance as a physical phenomenon was implemented, which strengthened the foundation of the synthesis of arts on the principles of technological visibility.

Key words: dance, performativity, reflection, bodily-motor reflection, dialogic interaction, modern, synthesis of arts, spirituality, O. Schlemmer.

Стаття отримана 3.01.2026

Стаття прийнята 15.02.2026

Стаття опублікована 28.05.2026