

ДІАЛОГ ЧЕРЕЗ ОКЕАН: ТРАНСАКЦІЇ В АМЕРИКАНСЬКОМУ І ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ВАРІАНТАХ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО ПОШУКУ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ-ЖІНОК

Розглядаються культурологічні джерела впливу хореографічного мистецтва США на формування стилю жінок-балетмейстерів Західної Європи кінця ХХ ст.

Ключові слова: *постмодерний танець, експеримент, креативність, рефлексія, еклектика, ірраціональність, візуалізація, алегоричність, символізм, провокаційність, персоніфікація, нові хореографічні форми, нетрадиційні сценічні площадки, суб'єктивний досвід.*

Рассматриваются культурологические источники влияния хореографического искусства США на формирование стиля женщин-балетмейстеров Западной Европы конца ХХ ст.

Ключевые слова: *постмодерный танец, эксперимент, креативность, рефлексия, эклектика, иррациональность, визуализация, аллегория, символизм, провокационность, персонификация, новые хореографические формы, нетрадиционные сценические площадки, субъективный опыт.*

Culturelogical sources of influence of a choreographic art of the USA on formation of style of women — of ballet masters of the Western Europe of end XX the item are considered.

Key words: *a postmodern dance, experiment, a creative, a reflexion, eclecticism, irrationality, visualisation, allegory, symbolism, provocation, the personification, new choreographic forms, nonconventional scenic platforms, subjective experience.*

У другій половині ХХ ст. стилістичні прийоми модерного танцю певною мірою себе вичерпали в усьому світі. Це було пов'язано насамперед із виникненням нової танцювальної лексики, яка відбивала тенденції молодіжної субкультури. При спорідненості певних тенденцій танцювальне мистецтво Західної Європи та США розвивалося різними шляхами. Кожне мало чітко окреслені стильові ознаки, про що свідчать практичні зразки та що відображено в працях сучасних дослідників О. Чепалова (Україна), О. Гердт (Росія), Б. Персон (Швеція), Ф. Спаршотт (США). Форми своєрідних робіт та їх існування на фундаментальному рівні зобов'язані передусім артистичним попередникам з американського Театру Танцю Judson.

Метою статті є розгляд шляхів, якими жіноцтво оновлювало мистецькі форми та використовувало соціальні імпульси танцю

нової хвилі в умовах, коли першою ділянкою радикальних змін постмодерністів було середовище танцю, тобто людське тіло.

Протягом багатьох десятиліть зразки як класичного балету, так і модерного танцю обмежували участь тіла в рухах, які не відповідали усталеним моделям танцю. Першість тілесної орієнтації піддавалася сумніву, тоді як виконавці експериментували з новими видами нетанцювальних рухів. Сумнівним було і підпорядкування тіла бажаним хореографічним формам. Для багатьох жінок театральний танець будь-якого виду став підозрілим, оскільки танець — мистецтво чистої фізичної присутності, в якому жінки найбільше ототожнюються з власними тілами. Жінки, котрі були провідними в постмодерному танці, прагнули продемонструвати, що вони мають не лише тіло, але й розум. Це частково пояснює провідну роль розмовної мови в постмодерному танці та нова його концепція як засобу вирішення проблем.

З початку 70-х рр. ХХ ст. у США, Британії, Німеччині, Австралії, Данії, Швеції, Франції активізувалася діяльність художниць, які обрали для себе суто феміністські вподобання та посилювали феміністський бум у сфері візуальних мистецтв. В експериментах європейських хореографів-жінок дуже відчутний вплив американського досвіду.

Серед видатних осіб у сфері танцю виокремлюються: Кароль Армітаж, котра працювала з М. Каннінгхемом, але пішла від нього, щоб реалізувати власні амбітні плани й експансивні стратегії танцю, Ева Лілля, зовні (як і стилістикою деяких своїх композицій) дуже схожа на Піну Бауш. Але, по суті, вона повторює досвіди американських постмодерністів кінця ХХ ст., зокрема Триші Браун. Багато балетмейстерів — виконавців країн Західної Європи нині обирають у своїх композиціях тіло як предмет дослідження, використовуючи рухи, танець і слово (зокрема власні вірші).

Спорідненість пошуку жінок-балетмейстерів США та Західної Європи підтверджує творчість Кароль Армітаж (1954), котра народилася в Медисоні, штат Вісконсін (США). Вона навчалася в Школі мистецтв штату Північна Кароліна, Університеті штату Юта (1971-1972), школі Американського балету.

На початку професійної кар'єри Кароль Армітаж танцювала в кордебалеті Великого театру в Женеві (1972-1975), проте жодних креативних зрушень у її творчій свідомості тоді, вочевидь, не відбувалося. К. Армітаж заявила про себе після року роботи в трупі Мерса Каннінгхема, в 1977 р. Тоді вона з великим успіхом

виступила в дуеті з М. Каннінгхемом у композиції «Squaregame (Ігри на площі)».

Хореографічним дебютом К. Армітаж стала в 1978 р. постановка «Ne» за участю групи «The The» в стилі панк року. У 1981 р. К. Армітаж пішла з групи М. Каннінгхема, щоб створити панк-шоу для шести танцівників і п'ятьох музикантів на чолі з композитором Рісом Четхемом. Ця двочастинна композиція дістала назву «Радикальний класицизм», що позначилося й на дизайні костюмів Чарльза Атласа (наприклад, чорні шкіряні штани та жорсткі пачки). Високий рівень гучності примусив адміністрацію маленького театру, де відбувався показ, пропонувати глядачам тампони для вух. Проте «суто танцювальні новації К. Армітаж мало чим вирізнялися від експериментів М. Каннінгхема» [2, с. 456].

У період, кульмінацією якого був 1985 р., виникла серія дуетів під назвою « $-p = dH/dg$ », пізніше перейменованих у «Дуети Ватто». К. Армітаж виступала тут разом із колишнім танцівником М. Каннінгхема Дж. Ленноном, використовуючи пуантову техніку. У той час комісія з Гранд Опера на чолі з керівником балетної трупи Р. Нуреевим вирішила створити в академічній трупі театру експериментальну секцію. Таким чином, з К. Армітаж працювала в майбутньому славнозвісна французька балерина Сільвія Гілем, котра тоді завершувала навчання хореографії.

Друга половина 1980-х рр. характерна співробітництвом К. Армітаж з американським постмодерністським і неоекспресіоністським художником Девідом Селлі. Разом вони створили легендарну виставу «Mollino Room (Кімнаті Молліні)» за участю М. Баришнікова, прем'єра якої відбулася на сцені оперного театру Вашингтона, а потім була показана в Кеннеді — Центрі (Коламбія) та Метрополітен опера в Нью-Йорку. Композиція, де, крім основного танцівника, виступали соло-дуети і додатковий ансамбль, викликала протилежні відгуки аж до звинувачень у претензійності й культурному шахрайстві (критик Клів Барнс у газеті Нью-Йорк Пост [2, с. 457].

Вочевидь, незадоволення критиків було викликане такими еkleктичними зіставленнями, як серйозна музика П. Гіндеміта та рутинні прийоми комедійних акторів Ніколс і Мей. Костюми й оформлення Д. Селлі були навмисно недоладними, що підкреслювало дотепність хореографічного малюнка К. Армітаж. Досвід створення таких відверто провокативних вистав К. Армітаж продовжила після організації власної трупи в 1986 р. Її наступна

композиція на 3 дії «Elizabethan Phrasing of the Late Albert Ayler (Єлізаветинський стиль пізнього Альберта Ейлера)» була побудована аналогічно еклектиці «Кімнаті Молліні».

У наступний період К. Армітаж запрошувала до співпраці талановитих виконавців, серед яких особливо вирізняється Джеф Кунс. І хоча дизайн Д. Селлі іноді домінував у виставі, безперечно, що К. Армітаж опанувала режисерське мистецтво настільки, що це виявилось індивідуальною ознакою її постановок. Це стало особливо помітним на початку 1990-х рр., коли творча співдружність з Д. Селлі призупинилася. Водночас інтереси К. Армітаж схиляються до кінематографа. Вона починає також ставити танці для шоу таких видатних представників шоу-бізнесу, як Дівіналс (Тіна та Бренді), Міллі Ваніллі (Ф. Морван і Р. Пілатус), Мадонна та Майкл Джексон. Це певним чином вплинуло на подальший стиль К. Армітаж як хореографа та її нові європейські постановки, які поєднували елементи «шкільної», традиційної хореографії із зухвалістю постановочних прийомів та оформлення.

Після створення в 1992 р. власного кінофільму «Hall of Mirrors (Дзеркальний хол)» К. Армітаж узяла участь у першому кінематографічному проєкті Д. Селлі «Search and destroy (Знайти та знищити)», 1994. Назву було запозичено зі словника військової термінології, що, у свою чергу, відповідає філософським настановам самої К. Армітаж: артистична справа полягає в невпинному русі вперед. Вона зводить до нуля танцювальну культуру і ставиться до неї, як до підсаженої качки.

Після тривалої праці з німецькими, швейцарськими та французькими трупами в 1996 р. К. Армітаж призначено арт-директором *Maggio Danza* у Флоренції. Тут вона продовжила свою театральну діяльність, підкріплену співпрацею з такими відомими дизайнерами, як Дж. Іворі. У 1977 р. вона поставила танці в «Аполоні та Дафні» Г. Ф. Генделя, «трансформуючи алегоричні символи оригіналу в сучасні образи» [2, с. 458].

Трансакції між американськими і європейськими пошуками балетмейстерів-постмодерністів добре простежуються на прикладі шведської хореографічної школи, до якої належить професор Вищої балетної школи Стокгольма й художній керівник компанії Е. Л. Д. Ева Ліля (Efva Lilja Dance Company). Для неї не є актуальною формула «тут і зараз», оскільки її світ сконструйований зі шматочків свідомого й несвідомого, реального та вигаданого, минулого й майбутнього. Е. Л. Д. складається із шести танцівників, але коли в трупі була вакансія, на вільне місце буває конкурс 80–90 осіб, «додаткові» артисти залучаються до роботи над певним проєктом, що потребує великої

кількості людей, після реалізації якого вони знову повертаються у свої трупи.

Так, в акції Е. Лілля для музею Гуггенхайма в Більбао брали участь 50 осіб. У всіх танцівників Е. L. D. — класична хореографічна освіта, однак вони обрали нові форми танцю. На думку Еви, мистецтво не може бути тільки розвагою, воно повинне відкривати інший вимір, змушувати думати. Танець Е. Лілля живе в інших відносинах з музикою, «він більше говорить, ніж співає» [4, с. 6].

Трупа Е. Лілля двічі гастролювала в Москві й мала сприятливу пресу, хоча до подібних акцій наші критики часто ставляться з упередженням. У 1999 р. на старій сцені театру артисти виступали зі спектаклем «*Вуен Вісо*». Згодом Е. Лілля показала в Москві дві свої нові вистави — «*Місто Єви*» і «*Найбільше*» (музика Томмі Цведберга, світло Матса Андреасона, Ульфа Енглунда, костюми Малін Арнелль). Нещодавно вона написала й опублікувала свою другу книгу «*Танець до кращого й гіршого*», таку ж рефлексивну і сумну, як перша — «*Слова танцю*», але таку, що більше відкриває завісу її болісних пошуків самовираження.

Е. Лілля, як представниця постмодерного танцю в Америці і Європі, не приймає традиційних сценічних площадок, надаючи перевагу то невеликим замкнутим просторам (прозорі пенали, по стінках яких стікає підфарбована вода), то флотилії плотів, що тягне по каналу буксир. Вона не тільки позбавляє ступні своїх танцівників звичної земної тверді, примушуючи їх «*буксувати*» в чорноземі або шльопати по воді, але часто їм доводиться пересуватися вертикальними площинами руху. В одному з найпопулярніших і найоригінальніших стокгольмських музеїв «*Vasamuseet*», де височіє гігантське, підняте з дна морське судно, виконавці, як альпіністи, циркові артисти або, якщо завгодно, павуки, спускаються на ливах уздовж борту корабля. Перформанс заворожує незвичайною свободою руху й незвичною ритмікою, не говорячи вже про масштаби видовища. Але головне, виявляється, не в зовнішніх його атрибутах.

У композиціях Е. Лілля, знятих на відео в різних місцях — від сучасного супермаркету до арктичних льодів, — є ностальгія за минулим, особливо коли виконують їх люди похилого віку (нині подібне можна побачити в П. Бауш, І. Кіліана, М. Ека). Е. Лілля також часто використовує кінематографічний досвід іншого великого шведа Інгмара Бергмана.

Як професор хореографії, Е. Лілля працює над цікавим проектом, метою якого є вивчення впливу танцю на процес старіння. У «*Місті Єви*» — першому спектаклі, показаному

під час нинішніх гастролей, — поряд з молодими артистами беруть участь танцівники, що вже відзначили своє шістдесятиріччя, серед яких і ректор балетного училища Швеції Карі Сильван, у минулому відома балерина, що працювала також з Ингмаром Бергманом як актриса. «Місто Єви», завданням якого хореограф назвав «створення передумов для того, щоб поставити танець у позасценічний контекст» [4, с. 6], артисти виконували на трьох різних площадках, розташованих в атріумі театру. Глядачі мали можливість вільно пересуватися між ними й самостійно обирати ракурс, щоб спостерігати за тим, що відбувається. Сценограф Бенгт Ларсон побудував в атріумі три споруди, що є повноцінними сценічними просторами й відбивають три етапи взаємин між чоловіком та жінкою. У жовтому будиночку дме вітер і танцює молода пара (Стіна Альберг, Хенрик Нурберг), у вальсуючих, неспритних і ніжних рухах якої вгадується стан першої закоханості, найдорожчої й найнедовговічнішої. У червоному будиночку йде дим, і в замкнутому просторі, що нагадує клітку, борсається пара середнього віку (Хелен Карабуда, Еран Блумквист), яка персоналізує собою любов-пристрасть, вічну боротьбу протилежностей. Взаємне тяжіння й відштовхування переходить у болісний, повний розпачу діалог людей, приречених на самотність. У білому будиночку зі скла стікає дощ і танцюють старі (Карі Сильван, Ян Абрамсон), із граничною відвертістю зображуючи те, що найчастіше залишається від кохання: прихильність, що перейшла у звичку й викликає роздратування, і водночас усвідомлення неможливості існування нарізно. «Місто Єви» — «реалістична, гарна й трохи лякаюча казка про любов — від її народження до смерті, вирішена інколи скупими, але дуже виразними хореографічними засобами» [4, с. 6].

Другий балет «Найбіліше» був виконаний Хелен Карабудою — однією із провідних балерин Швеції. Ідея балету народилася в Е. Лільї під час її перебування на Північному полюсі, коли вона в складі експедиції, організованої Королівською академією наук Швеції, відбула в Арктику вивчати вплив холоду на організм людини. У смужці білого «полярного» світла з'являється дивна мішкувата істота, судорожними й різкими рухами вона немов звільняється від крижаної оболонки й перетворюється на жінку. Вона то тремтить від холоду й збирається в грудку, то розриває простір гострими стрибками й бігає по колу. У танці Х. Карабуди — розпач людини, що потрапила на край землі, де не існує ніяких земних законів і неможливе людське спілкування. Фігурка, що рухається в променях прожекторів, немов

грає з постійно мінливим світлом, забарвлюючи кожну з ділянок простору новою пластичною інтонацією. Спектаклі Е. Лільї — ефектні й незвичайні оригінальні хореографічні експерименти [4, с. 2].

Хореограф Е. Лілья — витончений і чутливий теоретик танцю, особливо власного. Вона створила оригінальну систему внутрішньої будови хореографічних композицій, основою якої є пошук у сфері підсвідомого: «Рухів, яких ще не відкрили, — не існує. Людське тіло ретельно вивчили з кінетичної, медичної, соціальної, антропологічної перспектив, тобто з різних точок зору. Недослідженою залишається невичерпна лінгвістична перспектива й те, як вона співвідноситься з танцем, як із видом мистецтва.

«Якщо я прагну зробити відкриття, мені необхідно моє внутрішнє життя (мою волю, розум і пам'ять) вкласти в рух, вважає Е. Лілья — так створюються нові смисли. Коли я створюю свій власний зміст, культурні й соціальні норми є очевидною частиною контексту. Тонка оболонка тіла зберігає в собі невичерпну енергію й безліч можливостей. Усе, що можна відчутти, може поринути в забуття або стимулює зробити відкриття — ТАНЕЦЬ. Саме людина надає танцю його значення. У зустрічі з тобою танець приходить у життя, він є шляхом бачити реальність.

Ми формуємо ідентичність, усвідомлюючи свою культурну належність. У цьому сенсі ми всі перебуваємо в русі. Суб'єктивному досвіду виділене своє місце. Наші особисті спогади й досвід — єдиний інструмент розуміння того, що відбувається навколо нас — це стосується й життя, й мистецтва. Зустрічаючись із танцем, ми знаходимо простір для всіх наших відмінностей. Танець, як тінь, відкинута нашими несвідомими й інстинктивними діями.

Я не вигадую тему танцю. Це відображення того, що відбувається в даний момент. Це спосіб ставитися до роботи, як до заново відкритого контексту. Це допомагає нам витримувати самотність. Таким чином, у нас виникає простір для того, що не можна описати словами. Це те, що робить видимими пульсацію й ритм життя. Танець наповнений можливостями, про які ми навіть не мріяли. Нам необхідно дати простір для ірраціонального, щоб зустрітися із запитамі, які живуть у нас. Для мене такий простір надає мистецтво. Тут у нас є місце для того, щоб мріяти й прагнути, для того, щоб робити відкриття про себе й ставити запитання, для того, щоб довідуватися про себе й формувати ідентичність» [3].

«Мистецтво, на думку Е. Лільї — це місце, де ірраціональне може виявитися, і тільки ми можемо створити для нього простір. На відміну від слів, рух не можна проконтролювати й відрегулю-

вати. Алфавіту рухів не існує через їхню нескінченну безліч. Деяким речам неможливо дати визначення, зробити їх зрозумілими, пояснити. У танці тілу необхідний простір, небесний звід. Якщо ми прислухаємося, ми почуємо ритм, музикальність рухів. І все-таки я вважаю, що мій танець більше говорить, ніж співає.

Іноді мені здається, що тіло — це таке дивне місце для того, щоб приховувати різні спогади й досвіди. У процесі творчості ми робимо своє Его загальнодоступним. Показуємо свою уразливість і, скинувши стару шкіру, виявляємось «оголеними». Це особливо хворобливий процес, у якому є великий ризик падіння. Я баланую на межі, де, з одного боку, маса безпечних факторів (загальноприйнята «правда», норми поведінки), водночас як на іншому — бездонна темрява. Я однаково боюся того й іншого. Я шукаю лінгвістичний вимір руху, відкидаю й приміряю свої вибори до контексту» [3].

Людську здатність творити Е. Ліля розглядає як основу будь-якого виду розвитку. «Ось чому ми повинні створити простір для креативності. Якщо культура є формою, яка визначає наше соціальне життя, то мистецтво живе для взаємного розуміння. Ми можемо розкодувати стан культури, якщо виражатимемо себе творчо. Що відбувається, коли моє тіло зустрічається з тим, що його оточує? Мені здається, я знаю, і я намагаюся знайти форму не тільки для внутрішнього простору, але й для зовнішнього. Тіло минує. У такому разі правильніше підготувати його для чогось іншого... Танець стає інструментом, який робить щось видимим, або дорогою до розуміння того, що відбувається. У роботі, можливо, я можу збагнути якусь частину того, чого не розумію. Я прагну побачити те, що там можна побачити. Разом з тими, хто заразився моїм бажанням або просто прийняв його за своє, я продовжуватиму шукати танець» [3].

Шведська дослідниця сучасного танцю Б. Персон вважає, що коли Е. Ліля, як і інші постмодерністи, «залучає до виконання власних композицій танцівників з певними індивідуальностями, це має значення при спілкуванні з глядачами (певний вік, особливості досвіду та долі)» [4, с. 17].

Це стосується й інших експериментаторів у галузі пластики танцю, таких як шведський балетмейстер фінського походження Вірпі Пахкінен, котру іноді називають «скульптором танцю», «каліграфом руху» [4, с. 19]. Вона вивчала музику в Гельсінській консерваторії, а з 1990 р. закінчила Вищий коледж танцю в Стокгольмі. З часів свого першого сольного виступу (1993) В. Пахкінен вважає досвід створення танцю чуттєвим та безпосереднім

стосовно «матеріалу», з якого «виліплюються» хореографічні образи, тобто людського тіла. Тому вона ставить поряд пластику тіла та боді-арт (bodyart), мистецтво тіла, яке передбачає «акції» з демонструванням оголеної або напівоголеної натури як об'єкта візажу, татуажу тощо.

Проте, на відміну від боді-арту, В. Пахкінен у своїх сольних танцях використовує динаміку тіла в її візуальному аспекті, підкріплюючи рух збудливою музикою, вигадливими костюмами (Х. Торсел) та яскравим світловим оформленням (Дж. Зетсман, Е. Відерсхайм-Паул). Це дається взнаки в сольному танці, який дістав назву «Молитва за того, чий тремтячі руки стають спокійними» (2001). У яскраво-червоному костюмі, що нагадує одяг каратистів, В. Пахкінен з навальною агресивністю здійснює еволюції, подібні до рухів бойових мистецтв та циркової акробатики. Її танець водночас нагадує шаманський ритуал і свідчить про обізнаність з мистецтвом танцю Буто, японським та індійським традиційними ритуалами.

Наприкінці ХХ ст. зникнення розбіжностей між чоловічим та жіночим виконанням виявилось в хореографії обох статей. М. Каннінгхем і деякі пізні хореографи-постмодерністи часто створювали роботи, в яких чоловіки й жінки рухалися однаково, водночас як контактна імпровізація, впроваджена С. Пекстоном у 1970 р., дозволила жінкам відкрити активні (і традиційно чоловічі) функції в підтримках. Деякі недавні роботи досліджують проблеми статевої політики, наприклад «Жізель» Дж. Ленслі, створена в Лондоні в 1981 р., а також репертуар груп «DV8», «Urban Bush Women (Жінки Урбана Буша)».

Як зауважує О.Чепалов, «... останні роки стало звичайним для сучасного танцю та деякої частини класичного балету вільніше відображати соціальні відносини, розбіжності статевої та гендерних характеристик, їх знакових особливостей за допомогою рухів та ін.» [1, с.356]. Наприклад, творчість Гунілли Віт (Швеція) є одним з прикладів порушення жанрових меж танцю та театру, що жваво обговорюється в мистецтвознавстві Швеції й усієї Європи і водночас є елементом феміністських зацікавлень — в одній з її композицій чоловік, що лежить на підлозі, утілює пасивність й очікування, а жінка, навпаки, енергію й ініціативу. Протилежна знаковість поведінки створювала абсурдність ситуації та гумористичні фарби в їх відтворенні.

Італійка за походженням Крістіна Капріолі, котра плідно працює у Швеції, також демонструє мінливість і різноманіт-

ність мистецьких поглядів на тіло, у якому містяться невичерпні пластичні можливості. Маргарет Осберг навчалася в Нью-Йорку в бурхливий період початку 1960-х рр., коли саме зароджувався постмодерністський балет, а Лена Джозефсон — у Франції, де новий танець зумовлювався бурхливим і плідним розвитком (К. Сапорта, М. Марін, К. Карлсон, Р. Шопіно) паралельних течій у провідних «танцювальних» країнах Європи. Танцювальним «матріархатом» називають у Швеції плідний період творчості Б. Кульберг під час заснування очолюваного нею «Кульберг-балету» — колективу, що надав живлення креативній творчості видатного балетмейстера М. Ека.

У цій, переважно жіночій, матеріальній і художній, формі необхідно озирнутися назад на історію жіночого тіла та різних способів його використання в художніх формах. У постмодерному змісті це означає створення робіт, де саме тіло відтворює психологічні травми, зловживання, рабські приниження. Ознаки постмодерну є часто заплутаними й недостатніми, щоб точно описати складність сучасного хореографічного процесу, тому що це пов'язує зазначену практику з генеалогічним родоводом.

Отже, постмодерні балетмейстери-феміністки нині продовжують наступ на межу артистичних можливостей, використовуючи можливості танцю як політично потужного мистецького інструменту. Танець розглядається як складний і багатогранний феномен, що має соціокультурний, соціально-психологічний і психологічний статуси в суспільстві, які визначають можливості його використання в межах соціальної психології, лікувальної терапії й психотерапії.

Важливо, що в танці, на відміну від царини візуальних мистецтв, фемінізм та постмодернізм розвивалися поряд і в тандемі, використовуючи в процесі розвитку подібні інструменти й засоби. Художні трансакції модерного танцю (США — Західна Європа) виявляють як суттєві розбіжності цього виду мистецтва на обох континентах, так і подібні ознаки, викликані спорідненістю розвитку шкіл модерного танцю.

Вочевидь, жоден з означених зразків хореографії не можна зменшувати просто до феміністських вимірів. Фемінізм — один з багатьох факторів впливу, виявлених і відображених у цій роботі. Але фактом залишається те, що модерний і постмодерний танець, імовірно, єдині художні форми, в яких буквально втілені різні стадії феміністської свідомості.

У подальшому спостереженні розвитку сучасного хореографічного процесу є необхідним розуміння, яким чином він відбиває потреби суспільства, як танець відповідає вимогам того, щоб бути середовищем змін.

Список літератури

1. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: монографія / О. І. Чепалов ; Харк. держ. акад. культури. — Х. : ХДАК, 2007. — 344 с., іл.
2. International Dictionary of Modern Dance. — Detroit ; New York ; London : St. James Press : Taryn Benlow-Pfalzgraf, 1998. — 891 p.
3. Lilja Efva. Elene [Електронний ресурс]. — Режим доступу: www.eld-p.se. — Загол. з екрану.
4. Persson B. Contemporary dance in Sweden / Bodil Persson ; The Swedish Institute. — Swedish, 2003. — 48 p. : il.

Надійшла до редколегії 25.03.2010 р.