

■ УДК 792.8+396

О. М. Шабаліна, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

МОВА ТІЛА ЯК ПЛАСТИЧНИЙ ВИМІР ХХ СТ.

Наведено огляд публікацій, у яких досліджено тілесність у контексті людської діяльності як феномену культури. Розглядається значення тіла як інструменту соціального вираження особистості і танцю як засобу трансляції культурно значущої інформації в культурній парадигмі ХХ ст. Описано й проаналізовано вистави, спрямовані на розвиток функціонального авторства в процесі творення сучасного хореографічного продукту Західної культури. Висвітлено роль викладання сучасних авторських технік на території України.

Ключові слова: хореографічна культура, балетмейстерське мистецтво ХХ ст., гендер, тілесність, модерний танець, театр танцю.

Е. Н. Шабалина, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ЯЗЫК ТЕЛА КАК ПЛАСТИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ ХХ СТ.

Приведен обзор публикаций, в которых исследована телесность в контексте человеческой деятельности как феномена культуры. Рассматривается значение тела как инструмента социального выражения личности и танца как средства трансляции культурно значимой информации в культурной парадигме ХХ в. Описаны и проанализированы спектакли и мероприятия, направленные на развитие функционального авторства в процессе создания современного хореографического продукта Западной культуры. Освещена роль преподавания современных авторских техник на территории Украины.

Ключевые слова: хореографическая культура, балетмейстерское искусство ХХ в., гендер, телесность, модерн танец, театр танца.

O. M. Shabalina, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THE BODY LANGUAGE AS PLASTIC DIMENSION OF THE 20TH CENTURY

There is cited review of publications, in which corporality is researched in context of total human activity as the cultural phenomenon.

The value of body is examined as an instrument of social expression of personality and the dance as the way of translation of cultural significant information in the cultural paradigm of 20th century. Performances that intended for development of functional authorship in the process of creation of contemporary choreographic product of

western culture have been described and analyzed. The role of teaching to proprietary techniques has been reflected on the territory of Ukraine.

Key words: choreographic culture, ballet-master's art of the 20th century, gender, corporality, modern dance, dance theatre.

Постановка проблеми. У сучасному світі соціокультурні та художні виміри тілесності набувають нового значення. Особливо це стосується культури модерного й постмодерного танцю, яка сформувалася протягом першої та другої половин XX ст. Тілесність і життєвість використовуються як найадекватніше відображення індивідуального прояву особистості. Танець стає найповнішим відтворенням художньо-екзистенціальних вимірів людського буття, а тіло — засобом мовлення.

Аналіз досліджень і публікацій. У соціально-культурологічному аспекті тілесність розглядає І. М. Биховська, на думку котрої в сучасній практиці постійно відтворюється протиставлення «людини тілесної» і «людини духовної»; в онтологічному аспекті — Л. В. Круткін [6]. У праці «Человеческая телесность: философский анализ» Л. В. Жаров [4] досліджує тілесність у контексті сукупної людської діяльності як феномен культури.

Для М. Візітея [3] характерне ототожнення тілесності і фізичної культур — тіло представлено як єдність етичної, естетичної, інтелектуальної, діяльно-практичної складових культури. У Ж. Дельоза «... тіло може бути яким завгодно; тіло звука, душі або ідеї; воно може бути лінгвістичним тілом, соціальним тілом, якоюсь колективністю» [2]. Концептуальним продовженням означених тенденцій є постмодерністська ідея «тіла без органів», пов'язана, передусім, з ім'ям А. Арто [1]. Як актор, художник, естет він дотримував позиції «проти органів» — за спонтанне, природне, одухотворене тіло: «Якщо танець, то в русі мають бути не ноги, а все тіло; якщо секс, то любить цілісна людина, а не орган. Органи зливаються з тілом — ось естетичний ідеал тіла, що діє, і споглядає одночасно» [9]. У працях французьких мислителів епохи постмодернізму тіло і тілесність людини осмислюються не лише як «тіло соціальне», а й як знак, матеріал для творення інших тіл.

До останньої третини XX ст. людське тіло вважалося об'єктивною природною даністю, цікавою лише для біології та медицини. Суспільні та гуманітарні науки розглядали тілесність лише побіжно, у зв'язку з філософською проблемою співвідношення духовного і матеріального або в межах історії мистецтва і фізичної культур. Починаючи з 1970-х рр., на Заході виникло розуміння тіла

не як природної даності, а як складного соціального конструкта. Це нове уявлення поступово почало використовуватися в усіх науках про людину та суспільство, зумовило виникнення автономних субдисциплін. І. Кон у праці «Чоловіче тіло в історії культури» стверджує, що «Тілесна» тематика надзвичайно різноманітна. На відміну від духу, який може бути «чистим» і «абстрактним», тіло завжди конкретне: воно має розмір, колір шкіри, расу і найголовніше — стать. Дух може бути безстатевим, тіло — ні. Вивчення історії тіла нерозривно пов'язане з вивченням історії наготи, одягу і сексуальності» [5]. Розглядаючи приклади найперших альбомів-монографій з історії оголеного тіла в мистецтві, що виходили друком на початку ХХ ст., І. Кон висвітлює питання переважно жіночого «красивого людського тіла». Жіноча нагота домінує і в сучасних дослідженнях і публікаціях. І. Кон наголошує на питанні: «Чому? Просто тому, що жіноче тіло красивіше чоловічого? Але для кого? Або тому, що художниками і їх замовниками були, зазвичай, чоловіки, яких жіноче тіло цікавило і збуджувало сильніше чоловічого? Або за ситуацією, коли чоловік дивиться, а жінка презентує себе, виникають стосунки влади: жінка є об'єктом чоловічого погляду передусім тому, що вона соціально залежить від чоловіка?» [5]. У порушенні і вивченні цих питань І. Кон надає важливого значення вченим-феміністкам, котрі серйозно зацікавилися соціальними передумовами репрезентації оголеного жіночого тіла в образотворчому мистецтві, але підкреслює, що зрозуміти стан жінок без паралельного вивчення чоловічого світу неможливо. Наукові праці, стосовно як чоловіків, так і жінок, започаткували перетворення фемінології в гендерологію, яка вивчає всю гаму соціальних стосунків між чоловіками і жінками, має на увазі соціально детерміновані ролі й ідентичності чоловіків і жінок, залежні не від природних статевих відмінностей, а від соціальної організації суспільства. Розуміння гендера як культурного символу пов'язане з тим, що стать людини має не тільки соціальну, але й культурно-символічну інтерпретацію. Таким чином, виникають інші форми суб'єктивності — відповідні вже не індивідові, а події, сенсу, спільності. К. Чухров наголошує, що «робота з тілом — це не просто нарцисичне самосприйняття» [12], а підвищення тіла до засобу дослідження та засобу комунікації.

Мета статті — розглянути значення тіла як інструменту соціального вираження особистості і танцю як засобу трансляції культурно-значущої інформації, що стало основою культурної парадигми Заходу ХХ ст. Твори сучасного хореографічного продукту

спрямовані на розвиток функціонального авторства й потребують аналізу стильових особливостей авторів західної хореографічної практики ХХ ст. для розвитку сучасних авторських технік на території України, які необхідно висвітлювати в державних культурних центрах країни.

Виклад основного матеріалу дослідження. С. Пекстон, теоретик і практик (США), котрий описав особисті закони руху, аналізує мову культури з позиції руху тіла: «Ми народжуємося з потенціалом вимови різноманітних людських звуків та мовних зв'язків, але засвоюємо лише специфічну мову нашої культури, оскільки саме на неї спрямовані. Інший потенціал є невикористаним. Що саме культура відштовхує з того, що ми хотіли б повернути? Ми можемо, користуючись досвідом нашої субкультури і інших культур, зрозуміти: деякі пози, жести і поведінка — це мова тіла; так говорить саме культура, яка сприяє правильній соціальній діяльності і комунікації, й так само супроводжує наше уявне ставлення, якого ми досягаємо для належної презентація нашого «я». Але насправді, саме ідея «Я», ймовірно, є культурною конструкцією» [8].

З 1960-х рр. хореографія досліджувала взаємодію інтелекту й інстинкту, парадокси логіки та алогізму, глибоке взаємопроникнення сьогодення і минулого, збіг абстрактної форми з міфічною дією та межу між видимим і невидимим. Основна ідея, сформульована ідеологами хореографічного авангарду, полягала в пошуках «природної» (вільної від умовності і стилізації) жестикуляції. Передбачалося, що лише вона здатна по-справжньому передати всі нюанси людської психіки. Але на сцені, де всі рухи умовні, неможливо відокремити «природне» від «штучного», вигадувати нові «вільні» рухи. Головне положення теорії апологетів спростовує Піна Бауш, вирішуючи проблему танцювального авангарду вивільненням емоцій, а не запереченням правил, визначених раніше, втілює мрію своїх попередників. Їй вдається утворити власні усталені форми, а не тільки тимчасово суперечити театральним, що сформувалися за період ХХІ-ХІХ ст. Оскільки танець — мистецтво лише фізичної присутності, в якій жінки сприймаються з тілесної точки зору, для багатьох жінок театральний танець будь-якого виду став неприйнятним. Жінки, котрі були провідними в постмодерному танці, прагнули продемонструвати, що вони мають розум так само, як і тіло. Це частково пояснює застосування розмовної мови в постмодерному танці, так само як привселюдний показ тіла в різних естетичних і соціальних аспектах. Поняття «танцтеатр» (у вузькому сенсі слова) містить комплексну систему мислення і відчуття,

в якій абсорбувалися провідні ідеї і методи постмодернізму, — з його іронією, самоіронією, деконструкцією і порушенням усіх меж, тому розірване, нервово, еkleктичне стає засобом створення образу.

Театр П. Бауш — дослідження внутрішнього світу особистості, але інструментом дослідження завжди є саме тіло, його оповідальність, що виводить її мистецтво поза бар'єри і традиції — класичного балету або сучасного танцю, де головне значення надається природному жесту, натомість природність може виявитися і не сценічною. За період творчості змінюється соціальний рольовий акцент її героїв. У ранніх виставах Піни Бауш жінки часто ставали об'єктом брутального ставлення: їх смикали, щипали, кидали на підлогу. Вистава «Про, Дідо» (1999) надає жінці брутальності стосовно чоловіків: Назарет Панадеро жестом, що повторюється, притягує за краватку молодика, щоб придивився, знову і знову примушуючи до поцілунку; Реджіна Адвенто «цілує» укусом руку партнера і сама її забинтовує, лише тепер це є жартівливим.

Американка Т. Браун пропагує нетрадиційний підхід до людського тіла й вважає основою не м'язи, а суглоби. Вочевидь, ідеальна балерина у свідомості Т. Браун — це скелет, тому що естетика її стилю наближена до геометрії, де головними елементами стають довершена краса прямого кута, точні пропорції та філігранні контури людських кінцівок, що набувають візуалізації математично та фізично побудованого видовища як мовного ресурсу. Здається, що танцівники володіють мистецтвом левітації, пересуваючись у повітрі вгору, вниз та вбік. Т. Браун пропонує подолання фізичних меж. У ранніх творах вона представила ідеї Баухауза: наближення матеріалу та структури, східної філософії й екзистенціалізму. У церкві Джадсона, місці революційних зрушень у танцювальній композиції та реалізації ідей Р. Данна «Тремтіння» (1962), вона використовувала в нелогічній послідовності прості пози сидіння, стояння та лежання, останню позицію призупиняла, але не закінчувала. Наприкінці 1960-х рр. Т. Браун створила серію автобіографічних постановок, трансформуючи власні жести. Сповнені фізичного й емоційного навантаження, вони нагадували ритуал, у позах якого простежувалася дилема: зробити себе вразливою або показати здатність до деструкції. Композиції Т. Браун більше мали форму перформансу, ніж танцювальних п'єс, а їхніми попередниками, вочевидь, були «хепенінги». Досвіди аналізу рухів, як форми імпровізації й утворення

корегуючих контррухів після здійснення різких рухів, зумовили створення нової техніки танцю на основі реверберації. «Драма в нашій уяві, — вважає Т. Браун, — асоціюється з грою акторів. Фізична драма радше подібна до реальних драматичних подій. Зміщуючи центр ваги тіла, я створюю критичну ситуацію, котра підказує мені природні рухи для відновлення рівноваги. При цьому я не граю, не намагаюся справити на когось враження. Небезпека падіння надзвичайно велика, але вона проходить за якусь мить» [9, с. 37]. У хореографії 1980-х рр. вона балансує між виваженістю та хаотичністю, не використовує відомі рухи, які сформували свій словник жестів, заучені рухи рук і ніг, а похідні від них знаходила в повсякденних тренінгах [15, с. 30].

У розвитку модерн танцю Моріс Бежар надає першість експресивному танцю Німеччини (на відміну від США). Подібно до служителів культу Діоніса, він вважає, що «ритуальний танець звільняє тіло і душу, возносить дух». Незважаючи на це, його танець на сьогодні є найкласичнішим, а путівниками з ранніх творчих пошуків були філософія і релігія. Бежар не виховував «чистих» танцівників як «штучний результат лабораторних колб», формував універсального актора, здатного висловити себе через голос, рух, жест, все тіло в цілому [10].

Танець Анжлен Прельжокажа досяг ще більшої геометричності, ніж архітектурний шовковий стиль Триші Браун, який ґрунтувався на тілесності і високому рівні техніки виконавців. Моріс Делан вимальовував виставу, мов картину, акцентуючи на деталях з пріоритетом на структуризації простору за допомогою світла, виконавцях зі швидкою реакцією, використанні тексту жестів повсякденного життя й багатьох технік (зокрема М. Грехем). Доменік Баґуе, набувши досвіду в А. Прельжокажа, Р. Нурієва, Х. Лимона, М. Грехем, М. Каннінгхема, К. Карлсон, створив техніку на основі побутових рухів, що змушує глядача повірити в простоту і природність танцю, хоча його простота є ілюзорною, а наївні на вигляд рухи потребують грації та високого рівня координації. Д. Ларье створює стиль трансформованих елементів академічного танцю, актуальної «графічної хореографії», називаючи фундатором танцю модерн Вацлава Ніжінського. Не можна оминати увагою винахідливу творчість Філіпа Декуфле, котрий убачає початок танцю в продовженні утилітарного жесту, що переростає в арт-рух. Початок руху від моменту поштовху хореограф спрямовує в нескінченність, підкреслюючи інерцію костюмом і допоміжними атрибутами (відновлений на новому рівні засіб Л. Фуллер).

М. Ек створює мову психофізіологічного руху, працює з ревізитом, немов з живою істотою, яку тіло виконавця ніби вивчає кожною клітиною. Балетам класичної спадщини він надав нового читання, авторського ставлення до естетики, динаміки, пластики й психології згідно з часом.

Сьогодні практика роботи над творами класичної музичної спадщини в техніці модерн танцю відбувається на сучасній сцені України. Р. Поклітару створив авторські версії балетів «Лускунчик» П. Чайковського, «Кармен. TV» Ж. Бізе, «Болеро» М. Равеля, «Лебедине озеро» П. Чайковського, творчість котрого ґрунтується на техніці М. Ека. Вистави тяжіють до гострих протиріч, а малі форми на теми українських музичних рішень є влучними й лаконічними. А. Рубіна прагне театральної імпровізації на базі техніки класично-ігрового танцю, використовує музику І. Стравінського: «Весна священна», «Петрушка». Нещодавно сцена ХНАТОБу стала майданчиком для авторського бачення Алли Рубіної, автора вистави «Колесо фортуни» на музику «Болеро» М. Равеля й «Карміна бурана» К. Орфа. Метрономна велич «Болеро» М. Равеля породила фантазії відомих імен: І. Рубінштейн, С. Ліффаря, А. Ратманського, М. Бежара, А. Лієпи. Сьогодні А. Рубіна створює виставу на контрастах образів: від овечок під наглядом пастушка до дійства тореро, шелест плащів яких викликає загравання «биків в корсетах», готових до бою. Фортуна пускає в хід два плащі розбрату — один — «прообраз влади», другий — дійсно плащ, винесений у фіналі. Його тягнуть на себе всі, але не спроможний охопити, поволі кидають ганчіркою. Образи з подвійним дном у другому акті «Карміна бурана» К. Орфа продовжують відхід від нормативних образів. Філософська музика вирішена буффонією хореографії. Технічним емоційним танцем солістка стверджує ще і особовий чинник виконавця: талант, допитливий розум, здатність застосувати як технічний аспект виконавської майстерності, так і силу акторської імпровізації. О. Шевцова й хореограф знайшли взаєморозуміння, що творить і є твореним.

Висновки. Формування лексики модерного танцю виразно переконливо свідчить про концентрацію груп рухів: центрованих і децентрованих, доцентрових і відцентрових, інертних і імпульсних, динамічних і статичних, що і доводила техніка, запропонована Ж. Надж, Р. Шопіно, До. Брюмашон, К. Сапорта, Ф. Рафіно. Послідовники неокласичного «Сержа Ліффаря з Києва» вбачають у балетному мистецтві можливості, рівні театру і кінематографу. Авторські техніки на сьогоднішній день — спадкоємність

і експеримент, синтез і вилучення, застосування нових технологій і звернення до основ. Українські хореографи сьогодення базуються на досвіді Заходу й трансформують його згідно зі сприйняттям глядача країни. Важливо знайти свій шлях і своє слово в авторській мові, де саме тіло стає інструментом оповідання, а текст рухів — інформацією не лише для емоцій та відпочинку. Роль культурних центрів у забезпеченні викладання сучасних авторських технік на території України стає безпрецедентним кроком розвитку й фундаторства технік української сучасної хореографії.

Список використаних джерел

1. Арто А. Театр и его двойник / А. Арто. — М. : Мартис, 1993. — 191 с.
2. Бугуева Н. А. Телесность человека как социокультурный феномен [Электронный ресурс] / Н. А. Бугуева. — Режим доступа: www.lib.csu.ru/vch/094/66.pdf. — Загл. с экрана.
3. Визитей Н. Н. Физическая культура личности (проблема человеческой телесности: методологические, социально-философские, педагогические аспекты) / Н. Н. Визитей. — Кишинев, 1989. — 107 с.
4. Жаров Л. В. Человеческая телесность: философский анализ / Л. В. Жаров. — Ростов н/Д., 1988. — 126 с.
5. Кон И. С. Мужское тело в истории культуры [Электронный ресурс] / И. С. Кон. — Режим доступа: sexology.narod.ru/book12.html. — Загл. с экрана.
6. Круткин В. Л. Онтология человеческой телесности / В. Л. Круткин. — Ижевск, 1993. — 169 с.
7. Кутырев В. А. Реконструкция человека (информационная реальность и философская антропология) [Электронный ресурс] / В. А. Кутырев. — Режим доступа: http://www.synergia-isa.ru/lib/download/lib/001_Koutrev.doc. — Загл. с экрана.
8. Пекстон С. Заметки о внутренней технике [Электронный ресурс] / С. Пекстон. — Режим доступа: <http://old.girshon.ru/www.dancetrio/Articles/paxton2.htm>. — Загл. с экрана.
9. Суриц Е. Балет и танец в Америке : очерки истории / Елизавета Суриц ; Гос. ин-т искусствознания; Ин-т танца (Екатеринбург). — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2004. — 392 с.
10. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. : монографія / О. І. Чепалов ; Харк. держ. акад. культури. — Харків : ХДАК, 2007. — 344 с.
11. Чурко Ю. Линия, уходящая в бесконечность : субъективные заметки о современной хореографии / Юлия Чурко. — Минск : Полымя, 1999. — 224 с.
12. Чухров К. Был ли гендер в СССР? [Электронный ресурс] / К. Чухров. — Режим доступа: http://kultura.az/articles.php?item_id=201003053358570&sec_id=9 — Загл. с экрана.

13. Шабаліна О. М. Дзадсонівська «революція танцю» та пластичні інновації Триші Браун / О. М. Шабаліна // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. Вип. XVII. — Київ : ДАКККіМ, КНУ ім. Т. Шевченка. — Міленіум, 2007. — С. 235–239.
14. Burt Ramsay. The male dancer. Bodies, spectacle, sexualities / Ramsay Burt. 2-nd ed. — London & N.W. : Routledge. Taylor & Francis Group, — 2001. — 233 p.
15. Boxberger Edith. The energy of silence. Trisha Brown's solo at the «Impuls» festival in Vienna/ Edit Boxberger // Ballet international / tanz aktuell. — 1994. — november. — P. 30–31.

References

1. Artaud Antonin. Teatr i ego dvoynik / A. Artaud. — M. : Martis, 1993 — 191 s.
2. Buguyeva N. A. Telesnost cheloveka kak sotsiokulturnyy fenomen [Elektronnyy resurs] / N. A. Buguyeva. — Rezhim dostupa: www.lib.csu.ru/vch/094/66.pdf. — Zagl. s ekrana.
3. Vizitey N. N. Fizicheskaya kultura lichnosti (problema chelovecheskoy telesnosti: metodologicheskkiye, sotsialno-filosofskkiye, pedagogicheskkiye aspekty) / N. N. Vizitey. — Kishinev, 1989. — 107 s.
4. Zharov L. V. Chelovecheskaya telesnost: filosofskiy analiz / L. V. Zharov. — Rostov n/D., 1988. — 126 s.
5. Kon I. S. Muzhskoye telo v istorii kultury [Elektronnyy resurs] / I. S. Kon. — Rezhim dostupa: sexology.narod.ru/book12.html. — Zagl. s ekrana.
6. Krutkin V. L. Ontologiya chelovecheskoy telesnosti / V. L. Krutkin. — Izhevsk, 1993. — 169 c.
7. Kutyrev V. A. Rekonstruktsiya cheloveka (informatsionnaya realnost i filosofskaya antropologiya) [Elektronnyy resurs] / V. A. Kutyrev. — Rezhim dostupa: http://www.synergia-isa.ru/lib/download/lib/001_Koutrev.doc. — Zagl. s ekrana.
8. Paxton Steve. Zametki o vnutrenney tekhnike [Elektronnyy resurs] / S. Paxton. — Rezhim dostupa: <http://old.girshon.ru/www.dancetrio/Articles/paxton2.htm>
9. Surits E. Balet i tanets v Amerike : ocherki istorii / Elizaveta Surits ; Gos. in-t iskusstvovznaniya; In-t tantsa (Ekaterinburg). — Ekaterinburg : Izd-vo Ural. un-ta, 2004. — 392 s.
10. Chepalov O. I. Khoreorafichnyi teatr Zakhidnoy Evropy XX st. : monohrafiya / O. I. Chepalov ; Khark. derzh. akad. kultury. — Kharkiv : KhDAK, 2007. — 344 s.
11. Churko Yu. Liniya, ukhodyashchaya v beskonechnost : subyektivnyye zametki o sovremennoy khoreografii / Yuliya Churko. — Minsk : Polymya, 1999. — 224 s.

12. Chukhrov K. Byl li gender v SSSR? [Elektronnyy resurs] / K. Chukhrov. — Rezhim dostupa: http://kultura.az/articles.php?item_id=201003053358570&sec_id=9 — Zagl. s ekrana.
13. Shabalina O. M. Judsonivska «revoliutsiia tantsiu» ta plastichni innovatsiï of Trisha Brown / O. M. Shabalina // Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury : zb. nauk. pr. Vyp. XXVII. — Kyiv : DAKKKiM, KNU im. T. Shevchenka. — Milenium, 2007. — S. 235–239.
14. Burt Ramsay. The male dancer. Bodies, spectacle, sexualities / Ramsay Burt. 2-nd ed. — London & N.W. : Routledge. Taylor & Francis Group, — 2001. — 233 p.
15. Boxberger Edith. The energy of silence. Trisha Brown's solo at the «Impuls» festival in Vienna / Edit Boxberger // Ballet international / tanz aktuell. — 1994. — november. — R. 30–31.

■ UDC 792.8+396

Shabalina O. M., Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THE BODY LANGUAGE AS PLASTIC DIMENSION OF THE 20TH CENTURY

The aim is to examine the body meaning as the instrument of social expression of personality and the dance as the way of transmission of culturally significant information that became the base of cultural paradigm of the West of the 20th century and requires style features of western choreographic practicing authors of the 20th century for choosing the personal way of development of the modern proprietary techniques in Ukraine.

Research methodology. Eight publications about the interpretation of human's «body» and «corporality» have been reviewed, ten absolutely different approaches to creation of choreographic text by the western choreographers and two Ukrainian choreographers have been analyzed.

Results. The language of culture has been analyzed from the perspective of body movements; it has been proved that since 1960 choreography has been researching interaction of intelligence and instinct, paradoxes of logic and alogism, deep interpenetration of the present and the past, coincidence of abstract form with mythical action. The author reviewed the methods of creating choreographic text of improvisation with material of reverberation; dance theatre that changed the structure, the system of images and just artistic method of creation; the means of geometry of movement; structuring space; the use of sign language of everyday life; the style of transformed elements of academic dance and many techniques that turn into art-stream. There is a strong tendency towards the acceptance

of functional approach to the language that focuses the development practical skills of the body language (with the development of self-observation and memory of the body) at the same time with theoretical knowledge.

Novelty. An attempt is made in this article to show the necessity of alternative ways of using and creating choreographic text with the help of body as a source of information.

The **practical significance.** This information may become useful for Ukrainian teachers to develop new strategies of teaching choreographic techniques, creating proprietary methods of their presentation, development of the proprietary choreographic techniques in Ukraine, which should be elucidated in state cultural centers of the country.

Key words: choreographic culture, ballet-master's art of the 20th century, gender, corporality, modern dance, post-modern dance, dance theatre.

Надійшла до редколегії 12.05.2015 р.