

https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.20

УДК 793.322:378.147(477)(045)

О. Ю. Хендрик, кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри сучасної та бальної хореографії, Харківська державна академія культури, м. Харків

olgart29618@gmail.com

https://orcid.org/0000-0001-8432-4093

ПЕДАГОГІЧНІ ПІДХОДИ ДО СТВОРЕННЯ CONTEMPORARY DANCE ПІД ЧАС НАВЧАННЯ БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКОМУ МИСТЕЦТВУ СТУДЕНТІВ УКРАЇНСЬКИХ ЗВО¹

Визначено педагогічні підходи до створення сучасної хореографії під час балетмейстерської діяльності студентів ЗВО України. Систематизовано світовий процесуальний досвід створення авторської хореографічної мови та науково обґрунтовано експериментальний процес створення contemporary dance. Доведено, що представлені педагогічні підходи (когнітивно-інтерпретаційний, просторовий, динамічний, афективний, випадковий, спадкоємний) можуть стати прогресивним інструментом для генерування інноваційних ідей та креативної творчості студентів з урахуванням культурно-історичних надбань українського народу, що дозволить студентам сформулювати не тільки індивідуальні танцювальні почерки, а й пропагувати національний культурний продукт.

Ключові слова: педагогічні підходи, балетмейстерська діяльність, танець, contemporary dance, вища хореографічна освіта.

О. Ю. Хендрик, кандидат педагогических наук, старший преподаватель кафедры современной и балльной хореографии, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К СОЗДАНИЮ CONTEMPORARY DANCE В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ БАЛЕТМЕЙСТЕРСКОМУ ИСКУССТВУ СТУДЕНТОВ УКРАИНСКИХ ЗВО

Определены педагогические подходы создания современной хореографии в процессе балетмейстерской деятельности студентов ЗВО Украины. Систематизировано мировой процессуальный опыт создания авторского хореографического языка и научно обосновано экспериментальный процесс создания contemporary dance. Доказано, что представленные педагогические подходы (когнитивно-интерпретационный, пространственный, динамичный, аффективный, случайный, наследственный) могут стать прогрессивным инструментом для генерирования инновационных идей и креативного творчества студентов с учётом культурно-исторических достижений украинского народа, что позволит студентам не только сформировать индивидуальные танцевальные почерки, но и пропагандировать национальный культурный продукт.

1 This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

Ключевые слова: педагогические подходы, балетмейстерская деятельность, танец, *contemporary dance*, высшее хореографическое образование.

O. Yu. Khendryk, Candidate of Pedagogical Sciences, Senior Lecture, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THE PEDAGOGICAL APPROACHES OF THE CONTEMPORARY DANCE TRAINING FOR CHOREOGRAPHY OF THE STUDENTS OF UKRAINIAN HIGHER EDUCATIONAL ESTABLISHMENTS

The purpose of the study is to determine and justify the pedagogical approaches to the creation of the modern choreography style in the process of choreography training of the students of the higher educational establishments in Ukraine.

The research methodology is based on the problem solving approach, the choreographic, pedagogical, art research methods of analysis and generalizing and summarizing of the dance and pedagogical concepts as well as the contemporary dance training.

The results of the study present the following pedagogical approaches: cognitive and interpreting, spacious, dynamic, affective, casual and inherited. The results demonstrated that in the light of the modernization of the national system of cultural and artistic education and the crucial necessity to modernize the contents and the disciplinary basis of the process of modern choreographers' training, the application of the presented pedagogical approaches in the learning process (taking into account the cultural and historical achievements of the Ukrainian people) will both permit to nourish the students' individual dance style and promote the national cultural product.

The scientific novelty deals with the arrangement of the world experience of the individual choreographic style creation and the scientific analysis of the experimental process of the contemporary dance training.

The practical significance. The pedagogical approaches can become a progressive methodology for generating innovative ideas and formation of the author's dancing language of future choreographers.

Keywords: *pedagogical approaches, choreography, dance, contemporary dance, higher choreographic education.*

Постановка проблеми. З огляду на державну стратегію розвитку української культури та модернізацію системи культурно-мистецької освіти, актуалізується проблема кардинального вдосконалення та осучаснення підготовки балетмейстерів сучасної хореографії. Існує нагальна необхідність збагачення вітчизняних традицій балетмейстерського мистецтва європейським досвідом пошуку видозмін, трансформації, синтезу та розроблення принципів створення як авторської хореографічної мови, так і новаторських хореографічних творів (як великих, так і малих форм), що ґрунтуються на культурно-історичних цінностях українського народу та відповідають сучасним тенденціям мистецтва *contemporary*.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Нині для світової теорії і практики contemporary dance пошук інноваційного інструментарію для забезпечення навчання балетмейстерському мистецтву студентів є провідним. Так, у колективній розвідці педагогів університетів Великої Британії Д. Холт (Duncan Holt), А. Пікард (Angela Pickard), К. Прейс (Kelly Preece), С. Рід (Sara Reed), К. Чайлдс (Cathy Childs) головним підходом до створення хореографії вважається розширення й поглиблення розуміння студентами соматички танцю як важливого кроку до пізнання себе, своїх мистецтва і культури. Наукові розробки педагогів французької школи danse contemporaine Л. Бассел'є (Laetitia Basselier), М. Баст'ян (Marion Bastien), Х. Дутіл (Chloé Dutilh), В. Вернь (Vincent Vergne), А-Т. Кеєрсмакер (Anne-Teresa de Keersmaecker), Б. Іон (Brigitte Hyon), Б. Папійон (Bertrand Papillon), К. Руз'є (Claire Rousier) та ін. більше зосереджені на практиці роботи з простором, якісною формою рухів і розмиванням кордонів між танцювальними стилями. Дослідження підготовки майбутніх балетмейстерів сучасного танцю в Україні фахівців Л. Мова, О. Плахотнюк, А. Самохвалової, Л. Хоцяновської тощо спрямовані на розвиток творчих здібностей студентів у балетмейстерській діяльності завдяки імпровізації, роботі над кінезіологією танцювального руху та дбайливому використанню елементів етнічної хореографії. Але, попри наявні наукові дослідження, проблема кардинального оновлення підготовки балетмейстерів сучасної хореографії є актуальною та потребує вирішення, зокрема наукового обґрунтування безпосереднього експериментального процесу створення contemporary dance.

Отже, **мета статті** — здійснити узагальнення та систематизацію світового досвіду створення сучасної хореографічної мови та обґрунтування педагогічних підходів до композиції contemporary dance під час викладання балетмейстерського мистецтва студентам українських ЗВО.

Виклад основного матеріалу дослідження. Contemporary dance, як новий етап розвитку сучасного хореографічного мистецтва, базується на результатах досліджень теоретиків і практиків танцю модерн, в основі творчості котрих є принципи свободи мислення, використання різних підходів до пошуку нових рухів і відсутність обмежень технікою певного виду хореографічного мистецтва. Ф. Дельсарте, Ж. Далькроз, Р. Лабан, Х. Холм (Hanya Holm), К. Йос, М. Вігман, К. Вайнер, Т. Браун, М. Каннінгем, Е. Ніколас, Т. Хижиката та їхні нащадки відкрили для молодого покоління нові перспективи еволюційного розвитку сучасної хореографії. Нині цей досвід можна узагальнити, структурувати та використовувати в навчальному процесі підготовки майбутніх хореографів сучасного танцю. А паралельне врахування культурно-історичних надбань українського народу дозволить створювати не тільки

індивідуальний танцювальний текст, а й пропагувати національний культурний продукт.

Для методичного забезпечення процесу композиції contemporary dance пропонується використання наступних підходів: когнітивно-інтерпретаційний, просторовий, динамічний, афективний, випадковий, спадкоємний.

У педагогічному процесі «підходом» вважають «сукупність способів, прийомів розгляду чого-небудь, впливу на кого-, що-небудь, ставлення до кого-, чого-небудь» (*Словник української мови*). Відповідно, «підходом до композиції в contemporary dance» можна вважати сукупність способів, прийомів, методів дії, спрямованих на народження, створення власної хореографічної мови.

Когнітивно-інтерпретаційний підхід, зазвичай, використовується в навчанні виконавської майстерності студентів. На прикладах навчально-тренувальних комбінацій або танцювальних етюдів майбутні хореографи опановують методику та манеру виконання певних танцювальних рухів, не замислюючись над їхнім початковим символічно-метафоричним значенням, який був закладений в оригіналі вже наявного хореографічного тексту художнього твору. Тому, хоча і несвідомо, формується певний стереотип, модель використання певних танцювальних рухів, яку студенти під час створення власних хореографічних номерів лише інтерпретують.

Практичне застосування інтерпретаційного підходу на початкових етапах балетмейстерської практики надасть можливості використовувати суб'єктивний світогляд та соціальний досвід студента для можливих варіантів тлумачення існуючих танцювальних рухів, наприклад, під час опанування композиційними прийомами побудови хореографічного твору, але надалі бажано використовувати інші підходи, де експериментальний пошук студента й досвід педагога сприятимуть розвитку навичок створення власної сучасної хореографічної мови.

Просторовий підхід передбачає спосіб формування, трансформування форми руху в просторі. Він базується на теоретичних і практичних дослідженнях теорії руху Р. Лабана, зокрема теоріях побудови простору та виразної динаміки танцю; на практичних розробках роботи з простором та часом М. Каннінгема, В. Форсайта та результатах теоретичних досліджень їхньої діяльності І. Бартен'єв (Irmgard Bartenieff), К. К. Бредлі (Karen K. Bradley), Д. Вогана (David Vaughan), Л. Нері, Є. Респіні (Louise Neri & Eva Respini), С. Спіра (Steven Spier) Дж. Фостера (John Foster), Дж. Ходжсона (John Hodgson) тощо.

У хореографії «форма» руху означає зайнятість простором, часом, використанням тіла й такими елементами, які не виражають іншого змісту, крім самого руху. У цьому сенсі форма може розумітися як

протилежність змісту, якостям, динаміці або будь-якої виразної та комунікативної функції, що становить рух.

Для сучасного танцю простір є одним з основних чинників, який створює, зумовлює форму руху (разом із часом, тілом і вагою). Ці категорії вперше введені в теоретичні основи сучасного танцю Р. Лабаном на початку ХХ ст. у працях «Choreographie» (1926) та «Choreutics» (1939), де автор доводить, що головним інструментом експресії є не тіло, а простір, який відображає внутрішню природу руху (Laban, 1926; Laban, 1966). Він означив три основні способи розуміння простору: кінесферний простір, мальовничий простір і виконання прямого або непрямого простору з погляду теорії його зусиль, які допомагають виокремити зі складних геометричних фігур основні напрями рухів та їхній діапазон у кінесфері: розмірність, наближеність площині, центральний/периферійний напрям, спрямованість простору.

М. Каннінгем сенсом танцю вважав експеримент з різними можливостями руху в часі та просторі. В есе «Простір, час і танець» (1952) він пояснював, що «в танці простір і час невід'ємні: нерухоме тіло поглинає стільки ж простору і часу, скільки і тіло рухається... < >... для створення простору слід наслідувати природу, яка створює простір і поміщає в нього багато різних об'єктів, важких і легких, маленьких і великих, ніяк один з одним не пов'язаних, але таких, що впливають один на одного» (Cunningham, 1952, с. 150–151).

В. Форсайт розширив основоположні принципи організації простору Р. Лабана й М. Каннінгема та створив широкий спектр не тільки нових танцювальних рухів, прийомів, хореографічних творів, але й знань на основі використання онлайн-технологій. У співпраці з медіа-фахівцями й педагогами він розробив комп'ютерні програми «Імпровізаційні технології: інструмент для аналітичного танцювального ока» (1994) та «Синхронні об'єкти для єдиного предмета» (2009). Їхній зміст полягає у створенні окремих та комплексних операцій з візуальними лініями, дугами, кругами, крапками, відновленням простору, його реорганізацією тощо. Вони використовуються як навчальні посібники професійними компаніями, танцювальними консерваторіями, університетами, аспірантськими програмами й середніми школами в усьому світі (Claude and Alfred Mann).

Практичне застосування просторового підходу розвиватиме як форму руху (зовнішній візуальний аспект руху, який містить тіло та спосіб використання простору й часу), так і прагнення до ідеальної форми, що створюється тілом під час танцю. Оскільки чіткість або якість лінії — це ступінь точності, з якою форма, досягнута танцівником, наближається до цього ідеалу.

Динамічний підхід висловлює спосіб виконання форми руху. Він ґрунтується на концепції інтерпретації ритму через рух та жести Ж. Далькроза, концепції контролю за динамікою танцю та експресивним рухом (еукінетиці) Р. Лабана, фундаментальних положеннях системи аналізу рухів (Labananalysis), а також досягненнях наступних поколінь педагогів-хореографів І. Бартьєв (Irmgard Bartenieff), М. Вігман (Mary Wigman), групи дослідників В. Козлова, О. Гіршона й Н. Веремеєнко, Дж. Лонгстаффа (Jeffrey Scott Longstaff), Б. Мекмуса (Bonnie Meekums), М.-Л. Юнтунен (Marja-Leena Juntunen) тощо.

Ж. Далькроз уважав, що м'язи і нервова система мають бути підготовлені до відтворення різноманітних ритмічних рухів, а вухо — здатне правильно сприйняти музику, що дає поштовх цьому рухові. Основні тези метода (блокування тіла викликані ритмічними блокуваннями; розслаблення необхідне для здійснення правильного руху; дихання має вирішальне значення для досягнення розслаблення та є основним ритмічним рухом) (Jaques-Dalcroze, с. 3–18) впливають на творчість хореографів сучасного танцю того часу В. Ніжинського (завдяки М. Рамберт), М. Вігман, Р. Лабана, Х. Холм (Hanya Holm). Основні опубліковані праці Ж. Далькроза: *«Метод Жака-Далькроза»*, з 5 частин (1907–1914), *«Евритміка, Мистецтво та Освіта»* (1930), *«Ритм, Музика та Освіта»* (1922) та ін.

З точки зору теорії зусиль Р. Лабана існують чотири основні чинники, які становлять динаміку руху: простір (прямий або непряний), час (стійкий чи раптовий), вага (легка або сильна) і потік (вільний чи пов'язаний). Комбінація цих восьми можливих способів виконання будь-якого руху зумовить зміни в його динаміці. Позицією Р. Лабана динаміка також належить до якостей руху, пов'язаних з виразними, афективними або іншими фізичними компонентами. Отже, динаміка руху є результатом поєднання цих факторів і його зусиль.

Практичне застосування динамічного підходу допомагатиме майбутньому хореографу в дослідженні та розширенні репертуару рухів. Виконання таких основних сценічних рухів, як стрибки, обертання, переміщення та позиційні артикуляції можна буде врізноманітнити, поліпшити, змінюючи їхню форму за допомогою ритму, простору, часу, динаміки та базових зусиль.

Афективний підхід передбачає спосіб формування «чистого» руху й позиційних артикуляцій. Його основою є теорія про зв'язок між емоціями та фізичними жестами Ф. Дельсарте; практичні розроблення емоційної складової танцю сучасних хореографів М. Маран та О. Нахаріна, котрі сформуvalи власний підхід до створення танцю, а також наукові дослідження С. МакКейна (Steele MacKaye) і Ж. Стеббінс (Genevieve

Stebbins), Т. Шона (Ted Shawn), Н. Лі Чалфа Руйтер (Nancy Lee Chalfa Ruyter, Харольд Б. Сегел (Harold B. Segel) та ін.

Ф. Дельсарте теоретично пов'язав емоції з фізичними жестами в розгорнуту систему «прикладної естетики». Вона поділяється на три категорії: статику, динаміку й семіотику. Суть її полягає в тому, що існує зв'язок між розумовими установками, емоціями, фізичними позами та жестами. Ф. Дельсарте вважав, що мета мистецтва — кристалізувати емоції в думки, а потім надати їм форми. Тобто емоційний стан людини передається через її зовнішній вигляд та дії. Цей постулат збігається з відомим принципом танцю modern і contemporary, згідно з яким інтенсивність почуття визначає інтенсивність жесту, на відміну від правила класичного танцю, яке використовує кодифіковані жести, що (імовірно) не пов'язані з психічним станом танцівника.

У contemporary danse ідеї Ф. Дельсарте стали відправною точкою для пошуку власної хореографічної мови. Так, М. Маран уводить у рух драматургію та естетику хореографа, де жести та стан тіла гранично точно відповідають емоційному стану людини. У практичній роботі над танцем вона зосереджено працює над якістю жесту або навіть присутності: для неї це — вже танець. «Існують жести, які допомагають вижити» (*«Maguy Marin, l'insaisissable danse» Marie-Valentine Chaudon*) — саме так вона пояснює свою хореографію.

О. Нахарін трактує позиційну артикуляцію як чітко виражену емоцію (радість, печаль, гнів, страх, сором, збентеження), кожній з яких властиві унікальні фізіологічні, експресивні й мотиваційні характеристики. Він вважає, що танець наповнюється з проаналізованих і розшифрованих рухів. Як і багато інших сучасних хореографів, головним критерієм правдивості танцю contemporary він вважає візуалізацію. Вона фокусується на сприйнятті ментальних образів тіла й руху з погляду кінестезії (тобто з точки зору внутрішнього сприйняття танцівником свого тіла й руху, а не з їх зовнішнього візуального аспекту).

Практичне застосування афективного підходу сприятиме розвитку відчуття «внутрішньої достовірності» танцювальних рухів у момент їх створення, розумінню відмінності між емоціями й почуттями та безпосередньо функцій емоцій, оскільки вміння діагностувати особисті емоційні стани позбавляє позиційні артикуляції танцівника від штучного та стереотипного тілесних рухів.

Випадковий підхід базується, по-перше, на теорії «чистого танцю» М. Каннінгема, котрий культивував рух заради руху, створюючи на сцені експеримент з різними можливостями руху в часі та просторі й, по-друге, на композиційному принципі — алеаторіки (від лат. alea — гральна кістка, випадковість, невизначеність). Підхід передбачає випадкове

поєднання частин композиційної побудови й послідовності танцювальних рухів, результат якого не можна передбачити. Згідно з позицією М. Каннінгема, якщо «<...> основною структурою композиції зробити простір часу, в якому все що завгодно може статися в будь-якій послідовності <...>, і будь-яку кількість часу рух може бути відсутнім, то ритм в такій структурі стає ключем до свободи» (Cunningham, 1952, с. 150–151). Конструктивний принцип алеаторики полягає в експериментуванні, під час якого свідомість автора має звільнитися як від загальноприйнятої в культурі «художності» твору, так і від психологічних інтенцій. Обираючи цей шлях, автор може лише уявляти якусь танцювальну ідею, а її подальше розроблення залежить не від балетмейстерської творчості, а від креативності виконавців.

Практичне застосування випадкового підходу надасть можливості виконавцеві з вихідного набору фрагментів хореографічного тексту або танцювальної комбінації створити новий варіант завершеної композиції, використовуючи різноманітні форми взаємодії пропонованих фрагментів, їх повторень, контрастних зіставлень, накладань та ін.

Спадкоємний підхід висловлює філософію балетмейстера, яка віддзеркалює власну історію й культуру. Він ґрунтується на теоретичному дослідженні модерного танцю в Україні М. Пастернакової, дослідженнях сучасних науковців П. Білаш, М. Погребняк, Ю. Станішевського, В. Шеремета, де автори, аналізуючи творчі здобутки відомих хореографів-фольклористів (Б. Ніжинської, Х. Ніжинського, М. Соболя, М. Мордкіна, А. Шекери, О. Ніколаєва, В. Яременко), виявляють стильові елементи української хореографії, яка тісно пов'язана з національними традиціям, а також на концепції танцювальних канонів українського народного танцю І. Мостової.

М. Пастернакова, описуючи танцювальні образи українських модерністок початку ХХ ст. Р. Прийми, О. Гердан-Заклинської, Д. Нижанківської-Снігурович, Д. Кравців-Ємець, І. Голубовської, О. Сірополко, О. Федак-Дрогомирецької, звертає увагу на виразну композиційну структуру, індивідуальний стиль, пластику руху, глибокий зміст хореографічних творів, виконаних у мистецькій стилізації. Вони «підносять рівень українського сценічного танцю і тимкладають у скарбницю світового танкового мистецтва теж шляхетний самоцвіт української танкової культури» (Пастернакова, 1963, с. 168).

П. Білаш також зазначає, що своєрідність формування української хореографії, зокрема танцю-модерн у різних його варіантах, має тісний взаємозв'язок з національними традиціями. Філософія балетмейстерів завжди підпорядковувалася завданням відродження системи духовних цінностей, на які орієнтувалася фольклорна традиція.

Остання сприймалася як головний чинник у творчих експериментах (Білаш, 2004, с. 16–17).

Нині відеоматеріали та теоретичні роботи перших українських модерністів і хореографів-фольклористів не збереглися з політичних причин, тому сучасним балетмейстерам складно базуватися на їхньому експериментальному досвіді. Але для сучасного балетмейстера важливим є усвідомлення власної «*locus standi*» (від лат. — «точки опори»), яка визначає власну культурну трансформацію. Не розчиниться в глобальному просторі *contemporary dance*, а вміло використовуючи світовий досвід, творити на основі власної історії та культури. Саме тоді вектор пізнання буде спрямований із зовнішньої форми самовираження балетмейстера на внутрішню — духовну, що завжди було відмінною ознакою танцювальної української творчості.

Практичне застосування спадкоємного підходу допомагатиме майбутньому хореографові в експериментальному пошукові нової танцювальної мови, надаючи виразним засобам танцю сучасних символічно-метафоричних значень та зберігаючи унікальні танцювальні канони українського народного та класичного танців.

Отже, практичне застосування зазначених педагогічних підходів сприятиме формуванню авторської хореографічної мови студентів, зокрема: використанню суб'єктивного світогляду та соціального досвіду для можливих варіантів тлумачення існуючих танцювальних рухів (когнітивно-інтерпретаційний підхід); розвитку як форми руху, так і прагнення до ідеальної форми (просторовий); розширенню способів виконання рухів (динамічний); позбавленню від штучного та стереотипного тілесного руху та розвитку його «внутрішньої достовірності» (афективний); використанню різноманітних форм взаємодії фрагментів створеного тексту, їхніх повторень, контрастних зіставлень, накладань тощо (випадковий); збагаченню виразних засобів хореографії сучасними символічно-метафоричними значеннями, зберігаючи унікальні танцювальні канони українського народного танцю та класичного (спадкоємний).

Наукова новизна полягає в систематизації світового процесуального досвіду створення авторської хореографічної мови та науковому обґрунтуванні експериментального створення *contemporary dance* в навчанні балетмейстерському мистецтву.

Висновки. Зважаючи на модернізацію вітчизняної системи культурно-мистецької освіти та гостру необхідність осучаснення змістово-дисциплінарного підґрунтя процесу підготовки балетмейстерів сучасної хореографії, представлені педагогічні підходи (когнітивно-інтерпретаційний, просторовий, динамічний, афективний, випадковий,

спадкоємний) можуть стати прогресивним інструментом для генерування інноваційних ідей та креативної творчості студентів, з огляду на культурно-історичні надбання українського народу, що дозволить студентам створювати не тільки індивідуальні танцювальні почерки, а й пропагувати національний культурний продукт.

На основі зазначених підходів слід розробити навчальний курс з композиції хореографічного тексту *contemporary dance* та долучити до навчальних планів хореографічних освітньо-професійних програм України.

Список посилань

- Білаш, П. М. (2004). *Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10–30-х років XX століття. (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства)*. Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв (с. 16–17). Київ.
- Словник української мови (1975). І. К. Білодід (голова редкол.). АН УРСР, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. (В 11 т., Т. 6, с. 521). Київ: Наукова думка.
- Пастернакова, М. (1963) *Українська жінка в хореографії*. Вінніпег, Едмонтон: Накладом Союзу українок Канади з Фондації ім. Н. Кобринської.
- Laban, Rudolf. (1926). *Choreographie*. Evamaria Zierach and Jeffrey Scott Longstaff (*Unpublished manuscript*).
- Laban, R. (1966 [1939]). *Choreutics*. L. Ullmann (Annot. and ed.). London: MacDonald and Evans. Published in U.S.A. as *The Language of Movement; A Guide Book to Choreutics*. Boston: Plays. (Initially written in 1939).
- Cunningham, M. (1952). *Space, Time, and Dance*. *Trans/Formations* 1, pp. 150–151, Wittenborn & Co. Merce Cunningham Trust. Retrieved from <https://www.mercecunningham.org/the-work/writings/space-time-and-dance/> [Accessed 10 April 2019].
- Claude and Alfred Mann. *William Forsythe*. Retrieved from <https://kaufman.usc.edu/faculty/william-forsythe-profile/>
- Jaques-Dalcroze, É. (1935). *Petite histoire de la Rythmique* [A short history of Eurhythmics]. *Le Rythme*, 39, 3–18.
- «Maguy Marin, l'insaisissable danse» Marie-Valentine Chaudon / LaCroix 17/01/2013. Retrieved from https://www.la-croix.com/Culture/Actualite/Maguy-Marin-l-insaisissable-danse_EP_-2012-11-18-877346.

References

- Bilash, P. M. (2004). *The ballet master's art and the formation of Ukrainian stage choreography in the context of the development of European artistic culture in the 10-30th years of the 20th century. (Author's abstract of Dissertation for Candidate of Art Criticism)*. State Academy of Leaders of Culture and Arts (pp. 16–17). Kyiv. [in Ukrainian].
- Dictionary of the Ukrainian Language* (1975). I. K. Billodid (head of the editorial board). Academy of Sciences of the USSR, O. O. Potebnia Institute of Linguistics (In 11 vol., Vol. 6, p. 521). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].

- Pasternakova, M. (1963) *Ukrainian woman in choreography*. Winnipeg, Edmonton: By the Canadian Union of Ukrainian Canadians from the Foundation named after N. Kobrinskaya. [in Ukrainian].
- Laban, Rudolf. (1926). *Choreographie. Evamaria Zierach and Jeffrey Scott Longstaff (Unpublished manuscript)*. [in English].
- Laban, R. (1966 [1939]). *Choreutics*. L. Ullmann (Annot. and ed.). London: MacDonald and Evans. Published in U.S.A. as *The Language of Movement; A Guide Book to Choreutics*. Boston: Plays. (Initially written in 1939). [in English].
- Cunningham, M. (1952). *Space, Time, and Dance*. *Trans/Formations* 1, pp. 150–151, Wittenborn & Co. Merce Cunningham Trust. Retrieved from <https://www.mercecunningham.org/the-work/writings/space-time-and-dance/> [Accessed 10 April 2019]. [in English].
- Claude and Alfred Mann. *William Forsythe*. Retrieved from <https://kaufman.usc.edu/faculty/william-forsythe-profile/>. [in English].
- Jaques-Dalcroze, É. (1935). *Petite histoire de la Rythmique* [A short history of Eurhythmics]. *Le Rythme*, 39, 3–18. [in French].
- «Maguy Marin, l'insaisissable danse» Marie-Valentine Chaudon / LaCroix 17/01/2013. Retrieved from https://www.la-croix.com/Culture/Actualite/Maguy-Marin-l-insaisissable-danse-_EP_-2012-11-18-877346. [in French].

Надійшла до редколегії 02.07.2019 р.