

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

РУБАН ВІКТОР ВАСИЛЬОВИЧ

УДК 793.322(477):316.75

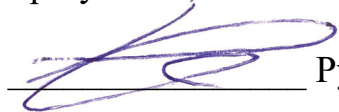
ДИСЕРТАЦІЯ

**СУЧАСНИЙ ТАНЕЦЬ В УКРАЇНІ:
ПИТАННЯ ІНСТИТУЦІОНАЛІЗАЦІЇ У КОНТЕКСТІ
АМЕРИКАНСЬКОГО ТА ЄВРОПЕЙСЬКОГО ДОСВІДУ**

Спеціальність 034 – Культурологія
Галузь знань 03 – Гуманітарні науки

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Рубан В. В.

Науковий керівник:
Веселовська Ганна Іванівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач відділу театрознавства
Інституту проблем сучасного мистецтва
НАМ України.



Київ — 2024

АНОТАЦІЯ

Рубан В. В. Сучасний танець в Україні: питання інституціоналізації у контексті американського та європейського досвіду. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 «Культурологія» (03 — Гуманітарні науки). Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Київ, 2024.

Науковою проблемою представленої дисертації є дослідження сучасного танцю в Україні, його інституціоналізації в контексті впливів, закономірностей і взаємозв'язків із сучасним танцем країн Європи та Америки, а також осмислення можливостей інституційного посилення культурних процесів для забезпечення тяглості та сталого розвитку хореографічної культури в Україні.

Представленість та паритетність між різними формами хореографічної культури визначається пріоритетами державної політики, проте значною мірою це також залежить від культурологічних досліджень, які виконують засадничу роль та артикують актуальний стан культури, визначаючи пріоритети. Окрім того, вони формують поле категорій, термінів та визначень для професійного вжитку, зокрема визначають склад освітніх та державних програм, які мають суттєве значення для розроблення і прийняття законів, підзаконних актів, трудового законодавства, що регламентують професійну діяльність діячів танцю.

Тривалий час сучасне мистецтво загалом і зокрема сучасний танець, сучасний театр та перформативне мистецтво в Україні залишались маргіналізованими і не сприймалися як важлива складова формування сучасної української культури. Завдяки змінам у суспільній свідомості, Революції гідності та російсько-українській війні прийшло усвідомлення важливості існування та

дослідження не тільки традиційних форм мистецтва, а й нових сучасних форм, які ще потребують інституціоналізації. З початку повномасштабного вторгнення діяльність митців сучасного мистецтва і сучасного танцю України набула нового виміру —активного культурного спротиву дезінформації та спеціальним операціям країни агресора, яка у гібридній війні проти України системно використовує сучасну культуру на всіх континентах.

Виходячи з комплексного аналізу, простежено пряму кореляцію між культурною політикою держави і рівнем розвитку сучасного танцю та культурного процесу загалом. Країни, що перебували під домінуванням Радянського Союзу (Польща та Литва), а також ті, де панували тоталітарні режими (Румунія та Бразилія), пройшли складний процес становлення демократичних інститутів, а також володіють слабшим інституційним середовищем. Країни ж зі сталими демократіями мають значно більший спектр інституцій сучасного танцю і можливостей фінансової підтримки, найбільший культурний вплив на хореографічну культуру у світі, та є серед лідерів за рівнем розвитку нових технологій і рівнем добробуту. У Франції, Німеччині та Нідерландах значна частина інституцій фінансується державою, у США й Канаді переважає незалежний і приватний сектор. Вплив західноєвропейських країн на світовому рівні є найбільш сталим і значущим.

Огляд процесів розвитку та історичні передумови формування сучасного танцю в Україні означили, що він розпочався ще на початку ХХ століття та відбувався на території балетного мистецтва і його нових форм, мистецтва театру, візуального мистецтва та міждисциплінарних мистецьких практик послідовниками системи Далькроза, а також вихованцями Броніслави Ніжинської, Мері Вігман та Айседори Дункан. Досліджуючи сучасний танець в контексті модерної культури України ХХ–ХХІ століття, простежено й означено наявні форми його інституціоналізації. В Україні незалежний сектор успішно переймає зарубіжний інституційний досвід, адаптуючи його до можливостей середовища. Проте державний сектор культури репрезентує стару систему радянських закладів культури: театри, будинки культури, центри творчості,

профспілки, концертні майданчики, школи мистецтв тощо. Навіть за безпосередньої залученості до хореографічної культури ці заклади переважно, не є інституціями сучасного танцю.

Відзначено, що танець належить до вимогливих мистецтв через потребу ув інфраструктурі, а відтак змушений вбудовуватись в інші системи (наприклад, сучасне мистецтво) або види діяльності (освіта, відновлення, культурна дипломатія тощо). Виявлено, що репрезентація сучасного танцю в інституціях національного рівня (національні театри танцю, інститут музики і танцю, будинок танцю, хореографічні центри або центри розвитку хореографії тощо), наявність якісної культурної політики держави, в якій танець посідає достойне місце, а також наявність прозорих механізмів забезпечення сталої фінансової підтримки, і державного, і незалежного секторів, роблять розвиток хореографічної культури, поширення знань та культурних практик багатоманітними, потужними і плідними.

Узагальнюючи результати проведеного структурного аналізу та огляду «інституту» сучасного танцю в Україні, його актуального стану та викликів, закономірно констатувати, що, попри авангардність і видимість існуючих інституцій, поряд із окремими практиками сучасного танцю України на міжнародній арені, актуальна стадія процесу дуже подібна до інституційного процесу сучасного танцю у Литві та Румунії на початку 1990-х, а саме — створення передумов для інституціоналізації сучасного танцю (протоінституціоналізації).

Виклики війни потребують активної роботи культурного середовища для відновлення й стабілізації культурних процесів, згуртованості людей та єдності. Щоби бути сильною країною з сильною культурою, потрібно змінити «парадигму виживання» на «парадигму розвитку», реформуючи інституції, які не працюють, розбудовуючи відповідні нові. В контексті американського та європейського досвіду виявлено, що підсилення процесу інституціоналізації сучасного танцю і сучасного мистецтва в Україні є критичним для підтримки сталої діяльності культурної спільноти, формування сучасної культурної іде-

нтичності та підтримки національної безпеки сталим культурним процесом, підсилюючи державотворчі демократичні процеси, а також для здійснення культурної дипломатії задля інтеграції до світової й європейської спільноти, через спільний культурний процес і мистецьку інституційну співпрацю. Метою дослідження цієї роботи є системний аналіз актуального стану сучасного танцю в Україні в аспекті його інституціоналізації та порівняння із американським та європейськими досвідами. А також комплексне вивчення процесів інституціоналізації сучасного танцю у країнах Європи та Америки і їх впливу на розвиток танцю, хореографічної культури і загально-культурних та суспільно-політичних процесів у цих країнах.

Відповідно до мети визначено такі завдання: розглянути методологічні та історіографічні аспекти дослідження сучасного танцю в контексті сучасної культурології; оглянути сучасний танець як феномен культури і мистецтва ХХ–ХХІ століття та охарактеризувати його вплив на розвиток сучасної культури; визначити особливості інституціоналізаційних процесів стосовно сучасного танцю в сфері культури і мистецтва; дослідити процеси інституціоналізації сучасного танцю Європи та Америки, а також окреслити окремі особливості Західноєвропейського, Центральноєвропейського та Американського регіонів; з'ясувати процеси розвитку та історичні передумови формування сучасного танцю в Україні; оглянути актуальні в Україні методологічні підходи та диференціації визначень у вивченні сучасного танцю; дослідити сучасний танець у контексті модерної культури України ХХ–ХХІ століття та простежити форми його інституціоналізації; розглянути «інститут» сучасного танцю в Україні, його актуальний стан, виклики, сформулювати кореляцію процесів інституціоналізації із зарубіжним досвідом.

Об'єкт дослідження — сучасний танець в Україні в контексті модерної культури в країнах Європи та Америки.

Предметом дослідження є процес формування інституту сучасного танцю в Україні порівняно з американським і європейським досвідом.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період з початку ХХ століття до початку ХХІ століття. Нижня межа зумовлена початком процесу формування сучасного танцю, а також появою перших інституцій сучасного танцю у світі та в Україні, діяльністю визначних діячів та розробкою методологій, що набували поширення, появою шіп танцю, компаній та мистецьких груп, а також виникненням унікальних явищ хореографічної культури. Верхня межа – початок 2020-х років – зумовлена тим, що на момент проведення дослідження, питання інституціоналізації сучасного танцю в Україні набирає все більшої актуальності та потребує особливої уваги.

Територіальні межі дослідження визначено відповідно до географічних кордонів сучасної України, а також дослідження охоплює відповідну практику країн Європи та Америки: Західноєвропейський регіон (Франція, Нідерланди, Німеччина), Центральноєвропейський регіон (Польща, Литва, Румунія) та Америка (США, Канада, Бразилія).

Методологія дослідження базується на загальнонауковому методі: аналізі й синтезі, використаних при формуванні понятійно-категорійного апарату дослідження інституціоналізації сучасного танцю в Україні у контексті забезпечення сталості розвитку танцювального мистецтва і хореографічної культури; культурно-історичних порівняннях та структурному аналізі форм інституціоналізації сучасного танцю зазначених країн Європи та Америки; типологічному та описовому методах аналізу концептів сучасного танцю і базових поняттях, застосованих до цього дослідження (зокрема, інститут, інституція, організація тощо); індукції та дедукції – для визначення впливу історичних, соціальних та політичних чинників на формування нематеріальної культурної спадщини українського сучасного танцю, впливу на сучасну культуру та процеси державотворення; компаративному методі – для зіставлення фактологічного матеріалу зарубіжного інституційного досвіду з українським контекстом. Крім того, в дисертаційному дослідженні було застосовано методикку збору та узагальнення інформації шляхом глибинного інтерв'ю.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що мистецтвознавчі чи культурологічні розвідки, які могли б стати реальною основою для вивчення сучасного танцю в Україні та його інституційного процесу сьогодні відсутні, фактологічний матеріал, пов'язаний з різними історичними етапами сучасного танцю в Україні, не узагальнено, а інституційний аспект досі не розглядався. У дисертації *вперше*: здійснюється огляд різних концепцій та підходів до визначення сучасного танцю; описується системно-структурні та функціональні аспекти інституційного процесу в оглянутих країнах, а також надано репрезентативну вибірку актуальної типологізації інституцій сучасного танцю у світі; порівнюються процеси інституціоналізації сучасного танцю у такій широкій географії з урахуванням політичних аспектів; досліджується процес інституціоналізації сучасного танцю в Україні у контексті впливів, закономірностей і взаємозв'язків з культурними полями сучасного танцю країн Європи та країн Америки. *Уточнено* поняття та базові категорії сучасного танцю та сучасної хореографії. *Доповнено* фактологічний матеріал щодо історичних передумов формування сучасного танцю в Україні, зазначено культурологічні прогалини, їх причини, а також шляхи їх подолання. Також доповнено характеристику культурних процесів сучасного танцю в Україні, аналіз розвитку сучасної хореографічної культури. *Розширено* розуміння процесу інституціоналізації сучасного танцю в Україні через висвітлення контексту впливів, закономірностей і взаємозв'язків із культурними полями сучасного танцю країн Європи та Америки. Розширено оптику інтерпретації сучасного танцю, з огляду на його кореляцію із процесами розвитку мистецтва танцю та хореографічної культури.

Також розширено уявлення про внесок діячів культури і мистецтв України у розвиток сучасного танцю та хореографічної культури України 1990-х — 2020-х років (А. Рубіна, О. Ніколаєв, М. Лимар, О. Будницька, А. Калмаков, С. Мясоедов, Н. Канчура, А. Рехвіашвілі, О. Калішенко, Є. Чернов, Л. Венедиктова, Л. Мова, О. Кебас, Т. Островерх, Т. Вінокурова, Р. Баранов,

О. Чорний, Л. Клімчук, Д. Бернадська, Р. Поклітару, О. Залевський, А. Овчинников, Х. Шишкарьова, В. Рубан, І. Фалькова, Д. Белкін та ін.).

Теоретичне та практичне значення результатів дослідження полягає в уточненні поняття та базових категорій сучасного танцю та сучасної хореографії, що може стати підґрунтям для подальшого їхнього застосування у розробці наукових та практичних засад вітчизняної культурології та мистецтвознавства. Проведений огляд концептів сучасного танцю може вплинути на перегляд професійної лексики сучасного танцю, що сприятиме понятійній гармонізації професійної та освітньої діяльності, а також корегуванню відповідних навчально-методичних планів та навчальних програм. Результати дослідження можуть бути використані у науково-практичній діяльності культурологів і мистецтвознавців, а також у лекційних курсах й навчально-методичних планах профільних установ для викладання курсів із «Сучасної хореографії», «Сучасного танцю», «Хореографії», з історії та теорії культури України тощо, а також відповідних спецкурсів. Проведений порівняльний аналіз сприятиме застосуванню елементів позитивного досвіду інституціоналізації сучасного танцю в інших країнах для розроблення та впровадження заходів на законодавчому рівні. Напрацьовані результати можуть застосовуватися для розроблення засад державної культурної політики, а також актуальних заходів у контексті національних програм сталого розвитку культури, що презентують державну культурну політику на світових майданчиках відповідно до Міжнародних програм ООН. Зібраний масив інформації про інституції оглянутих дев'яти країн є цінним джерелом інформації для діячів хореографії, їхніх пошуків і роботи у практичній й теоретичній міжнародній діяльності, що сприятиме їх інтеграції та успішному орієнтуванню у світовому просторі актуальної хореографічної культури.

Ключові слова: сучасний танець, сучасне мистецтво, актуальне мистецтво, хореографія, українське мистецтво, культура, культурна історія, популярна культура, мистецтво танцю, танець, актуалізація, балетмейстер, танцювальний театр, site-specific мистецтво, мистецька освіта.

SUMMARY

Viktor Ruban. Contemporary dance in Ukraine: issues of institutionalization in the context of experience in European and American countries. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

A dissertation for obtaining a scientific degree of the Doctor of Philosophy, specialty 034 “Culturology” (branch of knowledge 03 “Humanities”). — Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, 2024.

The scientific problem of the presented thesis is the study of contemporary dance in Ukraine and its institutional process in the context of influences, patterns and interconnections with the cultural fields of contemporary dance in Europe and America, as well as understanding the possibilities of institutional strengthening of cultural processes to ensure the continuity and sustainable development of choreographic culture in Ukraine.

The representation and parity between different forms of choreographic culture is determined by the priorities of state policy, but to a large extent, it also depends on cultural studies that carry out fundamental work and articulate the current condition of culture by setting priorities. They also form the field of categories, terms and definitions for professional use and, in particular, determine the composition of educational programmes, state programmes, as well as are essential for the development of laws, bylaws and labour legislation regulating the professional activities of dance artists.

For a long time, contemporary art, contemporary dance, contemporary theatre and performing arts, remained marginalised in Ukraine and were not perceived as an important component of the formation of contemporary Ukrainian culture. Due to changes in public consciousness, the Revolution of Dignity and the Russian-Ukrainian war, there has been an awareness of the importance of

representing and researching not only traditional art forms, but also new contemporary forms that have yet to be institutionalised. Since the beginning of the full-scale invasion, the activities of contemporary art and contemporary dance artists in Ukraine have acquired a new dimension – active cultural resistance to counteract the disinformation and special operations of the aggressor country, which systematically uses contemporary culture in its hybrid war against Ukraine on all continents.

Based on a comprehensive analysis, a direct correlation between the cultural policy of the state and the level of development of contemporary dance and the cultural process in general has been traced. Countries that were dominated by the Soviet Union (Poland and Lithuania), as well as those with totalitarian regimes (Romania and Brazil), have a difficult process of establishing democratic institutions and a weaker institutional environment. Countries with stable democracies have a much wider range of contemporary dance institutions and financial support opportunities, the greatest cultural influence on dance culture in the world, and are among the leaders in terms of the development of new technologies and the level of prosperity. In France, Germany and the Netherlands, a significant number of institutions are publicly funded, while in the United States and Canada, the independent and private sectors predominate. The influence of Western European countries at the global level is the most sustainable and significant.

An overview of the development processes and historical background of contemporary dance in Ukraine has shown that it began in the early twentieth century and took place on the territory of ballet and its new forms, theatre, visual arts and interdisciplinary artistic practices by the followers of the Dalcroze system, as well as by the students of Bronislava Nijinska, Mary Wigman and Isadora Duncan. By studying contemporary dance in the context of the modern culture of Ukraine in the twentieth and twenty-first centuries, the article traces and identifies the existing forms of its institutionalisation. In Ukraine, the independent sector successfully adopts foreign institutional experience, adapting it to the possibilities

of the environment. However, the state sector of culture is represented by the old system of Soviet cultural institutions: theatres, houses of culture, creative centres, trade unions, concert venues, art schools, etc. Even though they are directly related to choreographic culture, these institutions are not institutions of contemporary dance.

It is noted that dance is a demanding art due to the need for infrastructure, which forces contemporary dance to integrate into other systems (for example, of contemporary art) or activities (education, restoration, cultural diplomacy, etc.). It has been discovered that the presence of contemporary dance in national-level institutions (such as national dance theatres, the Institute of Music and Dance, dance houses, dance centres or dance development centres, etc.), the existence of a high-quality cultural policy of the state in which dance obtains a worthy place, as well as the availability of transparent mechanisms for ensuring sustainable financial support, both from the state and independent sectors, make the development of dance culture, the dissemination of knowledge and cultural practices diverse, powerful and fruitful.

Summarising the results of the structural analysis and review of the institutions of contemporary dance in Ukraine, its current state and challenges, is evident that despite the avant-garde nature and visibility of existing institutions and individual practitioners of contemporary dance in Ukraine on the international scene, the current stage of the process is very similar to the institutional process of contemporary dance in Lithuania and Romania in the early 1990s, namely the creation of preconditions for the institutionalisation of contemporary dance (proto-institutionalisation).

The challenges of war require the active work of the cultural environment to restore and stabilise cultural processes, people's cohesion and unity. To be a strong country with a strong culture, we need to move from the 'survival paradigm' to the 'development paradigm', reforming institutions that do not work and building new ones that are needed. In the context of American and European experience, it has been found that strengthening the process of institutionalisation of contemporary

dance and contemporary art in Ukraine is critical to support the sustainable activities of the cultural community, for the formation of a modern cultural identity and support for national security through a sustainable cultural process, strengthening state-building democratic processes, as well as for the implementation of cultural diplomacy, promoting integration into the world and European community through a common cultural process and artistic institutional cooperation.

The purpose of the study is to analyse in systematic way the current state of contemporary dance in Ukraine in terms of its institutionalisation and compare it with American and European experiences. It is also a comprehensive study of the processes of institutionalisation of contemporary dance in Europe and America and their impact on the development of dance, choreographic culture and general cultural, social and political processes in studied countries.

In accordance with the aim, the following tasks have been defined: to consider the methodological and historical aspects of contemporary dance research in the context of modern cultural studies; to review contemporary dance as a phenomenon of culture and art of the XX and XXI centuries and to characterise its impact on the development of contemporary culture; to identify the peculiarities of institutionalisation processes in relation to contemporary dance in the field of culture and art; to study the processes of institutionalisation of contemporary dance in Europe and America, as well as to outline certain features of Western European, Central and Eastern European dance.

The object of the study is contemporary dance in Ukraine in the context of modern culture of European and American countries.

The subject of the study is the process of forming the institute of contemporary dance in Ukraine in comparison with American and European experience.

The chronological boundaries of the study cover the period from the early XX to the early XXI century. The lower boundary is determined by the beginning of the formation of contemporary dance, as well as the emergence of the first

institutions of contemporary dance in the world and in Ukraine, the emergence of prominent figures, the creation of artistic practices and the development of methodologies that were becoming widespread, the emergence of dance schools, companies and artistic groups, as well as the creation of new artistic works and new types of dance and unique phenomena of choreographic culture. The upper boundary - the beginning of the 2020s - is due to the fact that at the time of the study, the issue of institutionalisation of contemporary dance in Ukraine is becoming increasingly relevant and requires special attention.

The territorial boundaries of the study are defined in accordance with the geographical boundaries of modern Ukraine, and also include the countries of Europe and America: Western Europe (France, Netherlands, Germany), Central Europe (Poland, Lithuania, Romania) and the Americas (United States of America, Canada, Brazil).

The methodology of the study is based on the general scientific method: analysis and synthesis used in the formation of the conceptual and categorical apparatus of the study of the institutionalisation of contemporary dance in Ukraine in the context of ensuring the sustainability of dance art and choreographic culture; cultural and historical comparisons and structural analysis of the forms of institutionalisation of contemporary dance in the above-mentioned countries of Europe and America; typological and descriptive methods of analysing the concepts of contemporary dance and the basic concepts applied to this study. In addition, the methodology of collecting and summarising information through in-depth interviews was used in the dissertation research.

The scientific novelty of the work is in the fact that there are no art historical or cultural studies that could become a real basis for the study of contemporary dance in Ukraine and its institutional process today, there is no factual material related to different historical stages of Ukrainian contemporary dance, and the institutional aspect in Ukraine has not been considered before. The dissertation for the first time: reviews various concepts and approaches to the definition of contemporary dance; describes the systemic, structural and functional aspects of

the institutional process in the countries reviewed, as well as provides a representative sample of the current typology of contemporary dance institutions in the world; compares the processes of institutionalisation of contemporary dance in such a wide geography, taking into account political aspects, and the differences between the positions of contemporary dance and ensuring the sustainable development of choreographic culture in the context of the peculiarities of the political process of each of the countries under review are noted; the process of institutionalisation of contemporary dance in Ukraine is studied in the context of influences, patterns and interconnections with the cultural fields of contemporary dance in Europe and America. The concepts and basic categories of contemporary dance and contemporary choreography are clarified and contextualized. Factual material on the historical background of the formation of contemporary dance in Ukraine since the beginning of the twentieth century has been supplemented, cultural wastelands, their causes, and the possibilities of overcoming them have been indicated. The description of the cultural processes of contemporary dance in Ukraine is also supplemented with an analysis and proposals for strengthening them institutionally to ensure the continuity and sustainable development of choreographic culture. The understanding of the process of institutionalisation of contemporary dance in Ukraine is expanded by highlighting the context of the lines of influence, patterns and interconnections with the cultural fields of contemporary dance in Europe and America. The optics of interpretation of contemporary dance is expanded, considering it not in the context of individual artistic phenomena of forms, but in its institutionalisation and in correlation with the processes of development of dance art and choreographic culture.

The article also expands the understanding of the contribution of Ukrainian cultural and artistic figures to the development of contemporary dance and choreographic culture in Ukraine in the 1990s-2020s (A. Rubina, O. Nikolaiev, M. Lymar, O. Budnytska, A. Kalmakov, S. Myasoedov, N. Kanchura, A. Rekhviashvili, O. Kalishenko, E. Chernov, L. Venediktova, L. Mova, O. Kebas, T. Ostroverkh, T. Vinokurova, R. Baranov, O. Chorny, L. Klimchuk,

D. Bernadska, R. Poklitaru, O. Zalevskyi, A. Ovchynnikov, H. Shyshkariova, V. Ruban, I. Falkova, D. Belkin, etc.)

The theoretical and practical significance of the research results lies primarily in the clarification of the concepts and basic categories of contemporary dance and contemporary choreography, which can become the basis for their further more accurate application in the development of scientific and practical foundations of national cultural studies and art history. The review of contemporary dance concepts will contribute to the revision of the professional vocabulary of contemporary dance, which will facilitate the conceptual harmonisation of professional and educational activities, as well as the adjustment of relevant curricula and training programmes. The results of the research can be used in the scientific and practical activities of cultural studies and art critics, as well as in lecture courses and curricula of specialised institutions, for teaching courses on ‘Contemporary Choreography’, ‘Contemporary Dance’, ‘Choreography’, ‘History and Theory of Ukrainian Culture’, etc., as well as relevant special courses. The comparative analysis will contribute to the application of elements of positive experience in the institutionalisation of contemporary dance in other countries to develop and implement measures at the legislative level to improve the functioning of institutionalisation models, as well as further advocacy at the legislative level for the much-needed institutions that will be able to strengthen the continuity and sustainable development of dance culture and art in Ukraine, and the results can be used to develop the foundations of state cultural policy, as well as actual The collected array of information about the institutions of the nine countries reviewed, with their names and links to their information resources, is an invaluable source of information for choreographers and researchers, their work in practical and theoretical international activities, as well will foster their integration and successful orientation in the global space of contemporary dance culture.

Keywords: contemporary dance, contemporary art, actual art, choreography, Ukrainian art, culture, cultural history, popular culture, art of dancing, dance, actualisation, choreographer, dance theatre, site-specific art, art education.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Статті у виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз (у співавторстві):

1. Mova L., Ruban V., Veselovska H. Art Therapy In A Country At War: Ukraine's Contemporary Dance Practices. *Critical stage's / Scènes critiques*. 2024. No. 29. <https://www.critical-stages.org/29/art-therapy-in-a-country-at-war-ukraines-contemporary-dance-practices/>
2. Veselovska H., Ruban V. Reconstructing The Glorious Past : Bronislava Nijinska's School Of Movement. *Theatralia*. 2022. No. 2. P. 203–222. DOI: <https://doi.org/10.5817/ty2022-2-18> <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/digilib.77241>

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Рубан В. Застосування практик сучасного танцю у психоемоційному відновленні українців. *Fine art and culture studies*. 2023. № 6. С. 71–81. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-10> <http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/-art/issue/view/93>
2. Рубан В. Проєкти діячів сучасного танцю як інструмент культурної дипломатії України в умовах воєнного стану. *Питання культурології*. 2023. № 42. С. 270–285. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293800> <http://issues-culture-кnukim.pp.ua/issue/view/17376>
3. Рубан В. Сучасний танець у взаємодії з соціальними групами: Інституційний аспект реалізації та культурний вплив. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2023. № 19(1). С. 121–129. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(1\).2023.283140](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(1).2023.283140) <http://hudkult.mari.kyiv.ua/issue/view/16847>

Наукові праці, що засвідчують апробацію результатів дослідження:

1. Рубан В. Питання інституціоналізації сучасного танцю України в контексті представленості актуальної хореографічної культури України у світовий простір: стан, перспективи та виклики. *Феномен культурної травми в українському та світовому хореографічному мистецтві*: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 21 квіт. 2023 р. <http://knukim.edu.ua/mizhnarodna-naukovo-praktychna-konferenciya-fenomen-kulturnoyi-travmy-v-ukrayinskomu-ta-svitovomu-horeografichnomu-mystecztvi-21-kvitnya/>
2. Рубан В. Виклики та перспективи хореографічної освіти сучасного танцю в Україні в умовах війни та вплив на культурні процеси — інституційний аспект обмежень і можливостей. *Хореографія в сучасному мистецькому просторі*: матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 3–4 лют. 2023 р. С. 95–105. https://uni-sport.edu.ua/sites/default/files/vseDocumenti/zbirnyk_materialiv_konferenciyi_3-4_lyutogo.pdf
3. Рубан В. Застосування практик сучасного танцю до культурних і освітніх ініціатив та проєктів відновлення психоемоційного здоров'я українців. *Мистецький освітній простір у контексті реалізації сучасної парадигми освіти*: матеріали V Міжнар. наук.-практ. онлайн-конф., м. Кропивницький, 28 квіт. 2023 р. <https://cusu.edu.ua/en/novyny-fakultetu/14837-pidbyti-pidsumky-v-mizhnarodnoi-naukovo-praktychnoi-onlain-konferentsii-mystetskyi-osvitnii-prostir-u-konteksti-realizatsii-suchasnoi-paradyhmy-osvity/>
4. Рубан В. Методи і підходи сучасного танцю для зміни парадигми — від підготовки виконавців до формування авторів та новаторів. *Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти*: матеріали XI Міжнар. наук.-практ. конф., м. Умань, 29 берез. 2024 р. / ред. кол.: І. Г. Терешко (голов. ред.), О. В. Бикова, А. Ю. Подгорінова (відповід. ред.). Умань : ВПЦ «Візаві», 2024, с. 91–98. <https://mpf.udpu.edu.ua/xi-mizhnarodna-naukovo-praktychna-konferenciya-suchasni-stratehiji-rozvytku-horeohrafichnoji-osvity/>
5. Рубан В. Огляд провідних програм сучасного танцю Німеччини, Франції та Швеції у контексті парадигми підготовки авторів і новаторів: ключові

чові акценти. *Мистецтво та мистецька освіта в сучасному європейському соціокультурному просторі*: матеріали I Міжнар. наук.-практ. конф., м. Запоріжжя, 19–20 квіт. 2024 р. https://drive.google.com/file/d/11hBoclaKS5-SCALaZ4LT7L7YCH_hTHUhC/view

6. Рубан В. Підходи до визначення поняття сучасний танець в початкових програмах вузів України в контексті зарубіжного досвіду. *Хореографія в сучасному мистецькому просторі*: матеріали III Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 22–23 лют. 2024 р. <https://uni-sport.edu.ua/content/u-nufvsu-vidbulas-iii-mizhnarodna-naukovo-praktychna-konferenciya-horeografiya-v-suchasnomu>

7. Рубан В. Підходи до визначення поняття сучасний танець у навчальних програмах ЗВО України крізь призму зарубіжного досвіду. *Українізація хореографічної культури: мистецькі та педагогічні вияви*: матеріали міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 19 квіт. 2024 р. <https://dance.knukim.edu.ua/15676-2/>

8. Рубан В. Сучасний танець та його методологічні можливості у контексті формування творчого потенціалу майбутнього вчителя хореографії на прикладі кейсу роботи зі студентами департаменту танцю і хореографії Стокгольмського університету мистецтв. *Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти*: матеріали X Міжнар. наук.-практ. конф., м. Умань, 30 квіт. 2023 р. С. 86–92. https://dspace.udpu.edu.ua/bitstream/123456789/15428/-1/Baletmeisterska_skladova.pdf

9. Рубан В. Сучасний танець та його методологічні можливості формування майбутнього вчителя хореографії на прикладі кейсу роботи зі студентами департаменту танцю і хореографії Стокгольмського університету мистецтв – від формального підходу до концептуального. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі*: матеріали VIII Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 1–2 черв. 2023 р. С. 34–40. https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/Akademiia/Vydannia/konferentsii/ZBIRKA_2022_03_06_VII_M_izhnar_konf_NAKKKiM.pdf

10. Рубан В. Сучасний танець у взаємодії з різними соціальними групами — інституційний аспект реалізації та культурний вплив у трьох кейсах. *Глобальні виклики майбутнього: причини, стратегії та наслідки у науковій та спекулятивній перспективі*: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 20–22 жовт. 2021 р. С. 85–86. https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/-conf_docs/program/2021-12/Program_Global_Challenges_MARI-26-12.pdf

11. Рубан В. Сучасний танець як зміна парадигми. Аналіз наповнення навчальної магістерської програми EXERCE 2011–2013: хореографічне дослідження та перформанс. *Теоретико-методологічні аспекти мистецької освіти: здобутки, проблеми та перспективи*: матеріали X Міжнар. наук.-практ. конф., м. Умань, 19–20 жовт. 2023 р. С. 139–145. <https://mpf.udpu.edu.ua/h-mizhnarodna-naukovo-praktychna-konferentsiya-teoretyko-metodolohichni-aspekty-mystetskoji-osvity-zdobutky-problemy-ta-perspektyvy/>

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ	22
ВСТУП.....	29
Розділ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ІСТОРІОГРАФІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ	39
1.1. Сучасний танець як феномен культури і мистецтва XX–XXI століть.....	39
1.2. Особливості інституціоналізаційних процесів у сфері культури і мистецтва на сучасному етапі.....	63
1.3. Диференціація визначень і підходів при вивченні сучасного танцю....	70
Висновки до Розділу 1	86
Розділ 2. ІНСТИТУЦІЙНІ ПРОЦЕСИ У СФЕРІ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ ЄВРОПИ ТА АМЕРИКИ	90
2.1. Західноєвропейський регіон: моделі інституціоналізації та роль сучасного танцю в контексті культурного розвитку	90
2.2. Центральноевропейський регіон та його специфіка	120
2.3 Американські контексти розвитку сучасного танцю.....	152
Висновки до Розділу 2	173
Розділ 3. ПРОЦЕСИ РОЗВИТКУ ТА ІНСТИТУЦІОНАЛІЗАЦІЇ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ В УКРАЇНІ	179
3.1. Передумови формування сучасного танцю в Україні.....	179
3.2. Сучасний танець як частина модерної культури України XX–XXI століть.....	192
3.3. «Інститут» сучасного танцю в Україні: актуальний стан та кореляція процесів інституціоналізації із зарубіжним досвідом.....	207

	21
Висновки до Розділу 3	226
ВИСНОВКИ	229
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	236
ДОДАТКИ	263
Додаток 1. Список публікацій здобувача	263
Статті у виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз (у співавторстві).....	263
Статті в наукових фахових виданнях України.....	263
Наукові праці, що засвідчують апробацію результатів дослідження.....	264
Додаток 2. Питання, запропоновані при проведенні глибинних інтерв'ю	266
Додаток 3. Інформація до другого розділу за країнами (порядок відповідно до послідовності згадування у тексті другого розділу), коротка довідка про іноземних фахівців, з якими проводилися глибинні інтерв'ю, покажчик імен та назв інституцій мовою оригіналу, а також назв інституцій та корисних інтернет-посилань.....	268
Західноєвропейський регіон.....	268
Франція.....	268
Нідерланди	270
Німеччина.....	274
Центральноевропейський регіон	281
Польща	281
Литва.....	285
Румунія	289
Американський контекст:	292
Сполучені Штати Америки.	292
Канада.....	294
Бразилія	299

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

- ВВП – валовий внутрішній продукт
- ВНЗ – навчальні заклади вищої освіти
- ВПО – внутрішньо-переміщені особи
- ЄДЕБО – Єдина державна електронна база з питань освіти
- КІ – контактна імпровізація
- КНУКіМ – Київський національний університет культури і мистецтв
- МЗС – Міністерство закордонних справ
- НАТО – Північноатлантичний альянс
- ОАЕ – Об’єднані Арабські Емірати
- ПАР – Південно-Африканська Республіка
- ППД – перша психологічна допомога
- США – Сполучені Штати Америки
- ТрО ЗСУ – територіальна оборона збройних сил України
- Центр танцю Agora de la Danse (Канада) – Agora
- ACCN – Асоціація національних хореографічних центрів (Франція)
- ADF – Американський фестиваль танцю (США)
- ADK – Академія мистецтв у Берліні (Німеччина)
- AFCN – Національний культурний фонд Румунії
- AIROS – Театр танцю AIROS (Литва)
- AiS – Центр досліджень мистецтва в суспільстві Університету міста Гронінген (Нідерланди)
- АК|Т – Консорціум та національне представництво «Конференція з навчання танцю» (Німеччина)
- AMPD YORKU – Факультет танцю Йоркського університету (Канада)
- АРАР – Європейська мережа Advancing Performing Arts Project
- AREAL – Колективний простір розвитку хореографії AREAL (Румунія)

- Art Circulation – Презентерська компанія Art Circulation (Канада)
- ArteZ – Університет мистецтв ArtEZ (Нідерланди)
- ASCA – Школа культурологічного аналізу UVA (Нідерланди)
- ASSITEJ – Міжнародна асоціація театрів і перформативного мистецтва для дітей та юнацтва
- AST Bytom – Факультет театру танцю Академії театрального мистецтва ім. Станіслава Виспянського (Польща)
- ATD – Академія театру і танцю у Амстердамі (Нідерланди)
- Aura – Каунаський театр танцю Аура (Литва)
- Aura festivalis – Міжнародний фестиваль сучасного танцю Аура (Литва)
- BA – бакалаврат
- BE – Незалежна організація сучасного танцю BE (Литва)
- BIDFF – Бухарестський міжнародний фестиваль відео танцю (Румунія)
- BIS – Інституції базової культурної інфраструктури (Нідерланди)
- BLZT – Баварська регіональна асоціація сучасного танцю (Німеччина)
- Bureau Ritter – Консалтингова агенція Бюро Ріттер (Німеччина)
- CADA/East – Канадський Альянс Митців Танцю – Східний осередок
- CADA/West – Канадський Альянс Митців Танцю – Західний осередок
- CAE – Асоціація Culture Action Europe
- CanDance – Національна мережа танцювальних презентерів Канади
- CanDance
- CAPASOA – Канадська асоціація перформативних мистецтв
- Casa Hoffman – Центр дослідження руху Casa Hoffman (Бразилія)
- CCN – Національні хореографічні центри (Франція)
- CCUNB – Культурний центр Ніколае Белческу (Румунія)
- CDA-ACD – Канадська асамблея танцю
- CDCN – національні центри розвитку хореографії (Франція)
- CMM – Хореографічний факультет Національної школи мистецтв Чюрльоніса (Литва)
- CND – Національний центр танцю (Франція)

- CNDB – Національний танцювальний центр в Бухаресті (Румунія)
- CNDC – Національний центр сучасного танцю (Франція)
- Codarts – Університет мистецтв Codarts у Роттердамі (Нідерланди)
- ConnColl – Університет New London у штаті Коннектикут (США)
- Contact Quarterly – Міжнародний журнал про танець та імпровізацію
Contact Quarterly (США)
- CuP – Навчальна програма Хореографія та Перформанс у Гіссені (Німеччина)
- Dance/NYC – Інформаційна платформа для танцю у Нью-Йорку Dance/
NYC (США)
- Dancemakers – Компанія сучасного танцю Dancemakers (Канада)
- Danse Elargie – Конкурсна програма Данс Еларжі (Франція)
- Danse Partout – Парасолькова організація сучасного танцю Le Groupe
Danse Partout (Канада)
- Dansema – Театр танцю Dansema (Литва)
- Dansersfonds'79 – Фундація Dansersfonds'79 (Нідерланди)
- DGDC – Танцювальна компанія Денні Гроссмана (Канада)
- DIY – концепція «зроби сам»
- DOTÉ – Фестиваль The Dancing on the Edge (Канада)
- DRAC – Регіональні дирекції з питань культури (Франція)
- DSW – Центр танцю Dancers Studio West (Канада)
- DTD – Німецька асоціація танцю (Німеччина)
- DTW – Перформативний простір Dance Theater Workshop (США)
- EDCM – Школа сучасного танцю Монреалю (Канада)
- EDN – Європейська мережа центрів танцю
- EXERCE – Магістерська програма EXERCE у м. Монпельє (Франція)
- FIND – Міжнародний фестиваль нового танцю (Канада)
- FIZ DSHS – Інститут культури танцю й руху в Кельні (Німеччина)
- FQD – Фестиваль Quartiers Danses (Канада)
- FTA – Фестиваль Transamérique (Канада)

- FU – Вільний університет Берліну (Німеччина)
- FUNARTE – Національний фонд мистецтв Бразилії
- Gabriela Tudor – Фундація Габріели Тюдор (Румунія)
- GTWPL – Група сучасного танцю Люблінської Політехніки (Польща)
- HAU – Центр танцю Hebel am Ufer у Берліні (Німеччина)
- HfMDK – Франкфуртський університет музики та перформативних мистецтв (Німеччина)
- HFMT – Вища школа музики і танцю у Кельні (Німеччина)
- HZT – Міжуніверситетський центр для танцю у Берліні (Німеччина)
- IETM – Міжнародна мережа сучасного перформативного мистецтва Informal European Theatre Meeting
- IETM – Професійна мережа Informal European Theatre Meeting
- IF – Французький інститут (Франція)
- ISEA – Міжнародний симпозіум технологічного мистецтва
- ISPA – Міжнародне об'єднання для перформативного мистецтва – International Society for the Performing Arts
- ITI – мережа «Міжнародний інститут театру»
- ITW Bonn – Міжнародна майстерня танцю у місті Бонн (Німеччина)
- IZT Volkwang – Інститут сучасного танцю університету мистецтв Фолькванг у Ессені (Німеччина)
- K3 – Центр танцю K3 Кампагелль у місті Гамбург (Німеччина)
- Кеджа – Мережа розвитку сучасного танцю Балтійського і Скандинавського регіону
- La DSR – Спеціалізована мережа Danse sur la Route du Québec (Канада)
- LCC – Литовська рада культури
- LCDA – Асоціація сучасного танцю Литви
- LCI – Литовський інститут культури
- LD – Латвійський центр інформації танцю
- LDIC – Литовський центр інформації танцю (Литва)
- LDT – Люблінський театр танцю (Польща)

Le Groupe – Компанія сучасного танцю Le Groupe de la Place Royale (Канада)

Linotip – Незалежний хореографічний центр для створення та дистрибуції вистав сучасного танцю Linotip (Румунія)

LMTA – Литовська академія музики і театру (Литва)

Low Air – Вільнюський міський театр танцю Low Air (Литва)

MA – магістратура

maC у HZT – магістерська програма з хореографії Міжуніверситетського центру танцю у Берліні (Німеччина)

MAI – Незалежна платформа Montréal, arts interculturels (Канада)

MAP – Мистецький колектив Moving Arts Project (Нідерланди)

MARe – Музей актуального мистецтва (Румунія)

Marginalii – Незалежна танцювальна група Маргінали (Румунія)

Menųspaustuvė – Центр танцю Menųspaustuvė (Литва)

MNAC Bucharest – Національний музей сучасного мистецтва Румунії в Бухаресті

MoMA PS1 – Мистецький експериментальний простір MoMA PS1 (США)

Montréal Danse – Платформа розвитку хореографії, центр продюсування танцю Montréal Danse (Канада)

Movement Research – Центр дослідження танцю і форм, заснованих на русі Movement Research (США)

MSTT – Міжнародний фестиваль театрів танцю в Любліні (Польща)

NBD – Міжнародний фестиваль сучасного танцю Новий балтійський танець (Литва)

NDT – Театр танцю Нідерландів

Nomad – Платформа Академія танцю кочівників

NPN – Міжнародна професійна мережа Національна мережа перформансу

NRW – Вестфалія Північного Рейну (Німеччина)

Nueriko – Танцювальна компанія Nueriko (Литва)

NY Live Arts – Центр танцю New York Live Arts (США)

- OLF – Фундація «Відкрита Литва» (Литва)
- ONDA – Національний офіс дистрибуції мистецтв (Франція)
- Orion Ballet – Державна танцювальна компанія «Оріон балет» (Румунія)
- OSB Bytom – Національний балетний коледж ім. Людомира Ружицького (Польща)
- P.A.R.T.S. – Освітня програма у місті Брюссель (Бельгія)
- Panoramafestival – Міжнародний фестиваль сучасного танцю «Панорама» (Бразилія)
- Pantomima Wroclaw – Театр пантоміми імені Генрика Томашевського у Вроцлаві (Польща)
- Par V.L.eux – Платформа експериментальних практик танцю та пошукових міждисциплінарних проєктів, центр продюсування танцю Par V.L.eux (Канада)
- Paris 8 – Університет Париж 8 (Франція)
- Performance Space – Перформативний міждисциплінарний простір Performance Space (США)
- Plartforma – Міжнародний міждисциплінарний фестиваль Plartforma (Литва)
- PMTT – Експериментальна студія Пантоміма-Музика-Танець-Театр у Берліні (Німеччина)
- Project DCM – Організація «Проект менеджменту танцю» (Румунія)
- Przestrzenie Sztuki – Загальнонаціональна програма підтримки танцю «Простори мистецтва» (Польща)
- РТТ – Польський театр танцю (Польща)
- Rozbark – Театр танцю і руху Rozbark у місті Бітом (Польща)
- RUG – Університет міста Гронінген (Нідерланди)
- S.T.T – Театр танцю Селезії у місті Бітом (Польща)
- SAC Bucharest – Галерея «Простір сучасного мистецтва» (Румунія)
- Scapino – Балетна трупа Скапіно (Нідерланди)
- SCCA – Центри сучасного мистецтва Сороса

- Šeiko – Театр танцю Агнії Шейко (Литва)
- SFU – Університет ім. Саймона Фрейзера (Канада)
- SKH – Стокгольмський Університет Мистецтв (Швеція)
- SNDO – Школа розвитку нового танцю ATD (Нідерланди)
- SODA HZT – магістерська програма «Соло/Танець/Авторство» Міжуніверситетського центру танцю у Берліні (Німеччина)
- Sonata – Колектив експресивного танцю «Соната» (Литва)
- STL – Центр танцювального перформансу та розвитку «Незалежна танцювальна сцена Естонії»
- Studio 303 – Центр танцю Studio 303 (Канада)
- Tangente – Центр танцю Tangente danse (Канада)
- TanzhausNRW – Центр танцю у місті Дюссельдорф (Німеччина)
- Tanzkongress – Конгрес танцю (Німеччина)
- Tanzplan – Ініціатива Tanzplan Deutschland (Німеччина)
- Tanzplattform Deutschland – Бієнале «Німецька платформа танцю» (Німеччина)
- TDT – Компанія сучасного танцю «Танц-театр Торонто» (Канада)
- TEH – Мережа європейських культурних організацій Trans Europe Halles
- UBC – Університет Британської Колумбії (Канада)
- UFBA – Національний університет Баїя (Бразилія)
- UFRJ – Національний університет Ріо-де-Жанейро (Бразилія)
- UMCS – Університет Марії Кюрі-Склодовської в Любліні (Польща)
- UNATC – Факультет перформативного мистецтва Університету театру і кіно ім. Караджале (Румунія)
- UVA – Університет міста Амстердам (Нідерланди)
- VDU – Педагогічна академія VDU (Литва)
- VU – Вільнюський університет (Литва)
- Vytis Jankauskas – Танцювальна компанія Вітіса Янкаускаса (Литва)
- WASP – Центр створення, навчання і досліджень Working Art Space and Production (Румунія)
- WCD – Труппа сучасного танцю Winnipeg's Contemporary Dancers (Канада)
- ZTB – Асоціація сучасного танцю Берліна (Німеччина)

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Танець — одна з найменш захищених у часі форм мистецтва, тому що є винятково процесуальним і відбувається тут і зараз. За своєю природою танець водночас дуже вразливий, адже його напрацювання й надбання легко втрачаються, і це позначається на розвитку хореографічної культури. Працюючи із жестом й тілесністю, митці сучасного танцю, природно, мають справу з особистими темами та інтимними переживаннями. Але в процесі створення вистав, колективно формуючи новий художній продукт, вони концентрують сьогодення у художній формі. Тобто танець в аспекті сценічної діяльності містить максимальну концентрацію сучасної культури, актуалізує теми, відсилає до резонансних подій, розглядає актуальні культурні та соціальні феномени.

У процесі пошуку нової хореографічної мови, нових методів композиції, форм взаємодії з глядачем, що є невід'ємною частиною художнього процесу, сучасний танець сприяє розвитку хореографічної культури та культури загалом. Проте критичне осмислення власної творчої практики та доробку для діячів мистецтва танцю — надскладна робота. Це потребує значного часу для вироблення необхідної внутрішньої дистанції, оскільки основним інструментом танцівників є рух, тіло, а також проблематизація ставлення до тіла та взаємини танцівника з тілесністю.

Відсутність мереж інституцій, архівів, незначна кількість критиків танцю й теоретиків спричиняє те, що окремі інноваційні художні практики (вистави, події, проекти, авторські техніки танцю або методи композиції тощо), які могли б потенційно стати частиною надбання нематеріальної культурної спадщини сучасного танцю нашої країни — безслідно зникають, або ж стають надбанням інших країн. І навпаки, наявність значної кількості дослідників або ж інституцій та просторів, могли б сприяти більш динамічному розви-

тку хореографічної культури, сучасного мистецтва, гуманітарних наук та загалом збагачувати культурний контекст.

У розвинених країнах Європи та Америки, таких як Німеччина, Франція, США, Великобританія, Нідерланди тощо, ще наприкінці XIX – початку XX сторіччя дослідники відзначили залежність між сталістю державотворчих процесів і важливістю розвитку культури, інституціоналізаційних процесів у цій сфері. У цих країнах культурні проєкти, сучасне мистецтво (включно із сучасним танцем) та інновації є пріоритетними напрямками державної підтримки, позаяк розвивають критичне мислення, забезпечують стійкість та посилюють сталість життєдіяльності суспільства, а також сприяють розвитку надприбуткової сфери економіки — сфери креативних індустрій.

В Україні тривалий час сучасне мистецтво загалом, і, зокрема, сучасний танець, залишалися маргіналізованим і не сприймалися як важлива складова формування сучасної української культури. Проте завдяки змінам у суспільній свідомості, Революції гідності та російсько-українській війні прийшло усвідомлення важливості представленості та дослідження не тільки традиційних форм мистецтва, а й нових сучасних форм, які ще потребують інституціоналізації. А з початку повномасштабного вторгнення діяльність митців сучасного мистецтва і сучасного танцю України набула нового виміру — фактора активного культурного спротиву у протидії дезінформації та спеціальним операціям країни агресора, яка системно використовує сучасну культуру в гібридній війні проти України.

Представленість та паритетність між різними формами танцювального мистецтва багато в чому залежить не тільки від державної політики, а й від культурологічних досліджень, які формують поле категорій, термінів та визначень, що надалі знаходять своє застосування у професійному вжитку, освітніх і державних програмах, законах, підзаконних актах і трудовому законодавстві.

Разом з тим, кількість досліджень про сучасний танець в Україні є прикро низькою, а застосування визначень сучасного танцю навіть у наукових

публікаціях зводиться до популярних форм танцю масової культури або до стилів чи технік окремих іноземних хореографів. Праця діячів сучасного танцю України майже не розглядається в контексті розвитку мистецтва хореографії та української танцювальної культури, не висвітлюється в наукових, чи популярних фахових виданнях. Поле сучасної української культури навіть не фіксує, хто з митців танцю де й коли починав свою мистецьку роботу в Україні, і не цікавиться історіями їх успіху.

У зв'язку з вищезазначеним, дане дослідження спрямовано на здійснення системного огляду актуального стану сучасного танцю в Україні, його місця в актуальній хореографічній культурі та сучасній українській культурі загалом. Аналіз історичних передумов формування сучасного танцю за період ХХ–ХХІ століття також допоможе заповнити лакуни втраченої пам'яті про культурні надбання сучасного танцю України та історичні процеси його розвитку.

Надважливим є відстеження процесів інституціоналізації українського сучасного танцю в кореляції з еволюцією художніх мистецьких процесів у країнах Європи та Америки. Географічно визначено для цього дослідження центри огляду, а саме: Західноєвропейський регіон (Франція, Нідерланди, Німеччина), Центральноєвропейський регіон (Польща, Литва, Румунія) та Америка (США, Канада, Бразилія). Завдяки відмінності процесів формування та розвитку сучасного танцю і його інституціоналізації, можна простежити місце української хореографічної культури у світовому контексті. Також аналіз позитивного досвіду цих країн у процесі інституціоналізації сучасного танцю в контексті історичних, політичних та економічних умов допоможе визначити ефективні форми з інших країн, які можна застосувати в Україні для забезпечення сталості розвитку мистецтва танцю і хореографічної культури.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано згідно з планом роботи Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Тему дисертації затверджено рішенням Вченої ради Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України (про-

токол № 9 від 22 грудня 2020 року). Роботу узгоджено з темою фундаментальних наукових досліджень: «Студіювання творчого доробку українських митців: архіви, фондові та приватні колекції» (реєстр. № 0115U006915).

Науковою проблемою представленої дисертації є дослідження сучасного танцю в Україні, його інституціоналізації в контексті впливів, закономірностей і взаємозв'язків із сучасним танцем країн Європи та Америки, а також осмислення можливостей інституційного посилення культурних процесів для забезпечення тяглості та сталого розвитку хореографічної культури в Україні.

Метою дослідження є системний аналіз актуального стану сучасного танцю в Україні в аспекті його інституціоналізації та порівняння із американським і європейськими досвідами. А також комплексне вивчення процесів інституціоналізації сучасного танцю у країнах Європи та Америки і їх впливу на розвиток танцю, хореографічної культури і загально-культурних та суспільно-політичних процесів у цих країнах.

На досягнення поставленої **мети** спрямована низка завдань:

- розглянути методологічні та історіографічні аспекти дослідження сучасного танцю в контексті сучасної культурології;
- проаналізувати сучасний танець як феномен культури і мистецтва ХХ–ХХІ століття та охарактеризувати його вплив на розвиток сучасної культури;
- визначити особливості інституціоналізаційних процесів стосовно сучасного танцю в сфері культури і мистецтва;
- дослідити процеси інституціоналізації сучасного танцю Європи та Америки;
- з'ясувати історичні передумови формування сучасного танцю в Україні;
- оглянути актуальні в Україні методологічні підходи та диференціації визначень у вивченні сучасного танцю;
- дослідити сучасний танець у контексті модерної культури України ХХ–ХХІ століття і простежити форми його інституціоналізації;

– розглянути «інститут» сучасного танцю в Україні, його актуальний стан і сформулювати кореляцію процесів інституціоналізації із зарубіжним досвідом.

Об’єкт дослідження — сучасний танець в Україні в контексті модерної культури в країнах Європи та Америки.

Предметом дослідження є процес формування інституту сучасного танцю в Україні у порівнянні із американським і європейським досвідом.

Хронологічні межі дослідження охоплюють періоді з початку ХХ до початку ХХІ століття. Нижня межа зумовлена початком процесу формування сучасного танцю, а також появою перших інституцій сучасного танцю у світі та в Україні, діяльністю визначних діячів та розробкою методологій, що набували поширення, появою шіл танцю, компаній та мистецьких груп, а також виникненням унікальних явищ хореографічної культури. Верхня межа – початок 2020-х рр – зумовлена тим, що на момент проведення дослідження, питання інституціоналізації сучасного танцю в Україні набирало все більшої актуальності і потребувало особливої уваги.

Територіальні межі дослідження – визначено відповідно до географічних кордонів сучасної України, а також включено країни Європи та Америки, а саме: Західноєвропейський регіон (Франція, Нідерланди, Німеччина), Центральноєвропейський регіон (Польща, Литва, Румунія) та Америка (США, Канада, Бразилія).

Методологія дослідження базується на загальнонауковому методі: аналізі та синтезі, використаних при формуванні понятійно-категорійного апарату дослідження інституціоналізації сучасного танцю в Україні в контексті забезпечення сталості розвитку танцювального мистецтва і хореографічної культури; культурно-історичних порівняннях та структурному аналізі форм інституціоналізації сучасного танцю зазначених країн Європи та Америки; типологічному та описовому методах аналізу концептів сучасного танцю і базових поняттях, застосованих до цього дослідження (інститут, інституція, організація тощо); індукції та дедукції – для визначення впливу істори-

чних, соціальних та політичних чинників на формування нематеріальної культурної спадщини українського сучасного танцю, на сучасну культуру та процеси державотворення; компаративному методі – для зіставлення фактологічного матеріалу зарубіжного інституційного досвіду з українським контекстом. Крім того, в дисертаційному дослідженні застосовано методику збору та узагальнення інформації шляхом глибинного інтерв'ю.

Джерельна база дослідження. Відповідно до системного підходу джерельна база дисертаційного дослідження складається із фундаментальних праць з мистецтвознавства і культурології, дотичних до напряму дослідження, – монографій, навчальних посібників, дисертацій і розділів у колективних працях, наукових публікацій культурологічного, мистецтвознавчого та філософського спрямування. До опрацювання залучено матеріали довідкового характеру (прес-релізи фестивалів та мистецьких проєктів; матеріали періодики; енциклопедичні та довідкові видання; мемуари); друковані та електронні версії матеріалів наукових конференцій, наукова періодика; електронні версії аналітичних матеріалів профільних державних та незалежних інституцій; колекції архівів та музеїв танцю і перформативного мистецтва; матеріали з архівних джерел, зокрема, звіти, каталоги, альбоми, буклети, навчально-методичні плани, навчальні програми, робочі плани тощо. Для написання дослідження використано також відео інтерв'ю, взятих автором у провідних вітчизняних та закордонних практиків.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що мистецтвознавчі чи культурологічні розвідки, які могли б стати реальною основою для вивчення сучасного танцю в Україні та його інституційного процесу, сьогодні відсутні, фактологічний матеріал, пов'язаний із різними історичними етапами сучасного танцю в Україні, не узагальнений, а інституційний аспект до цього не розглядався взагалі.

У дисертації *уперше*:

– здійснюється огляд різних концепцій та підходів до визначення сучасного танцю;

– описуються системно-структурні та функціональні аспекти інституційного процесу в розглянутих країнах, а також надано репрезентативну вибірку актуальної типологізації інституцій сучасного танцю у світі;

– порівнюються процеси інституціоналізації сучасного танцю у широкій географії із врахуванням політичних аспектів;

– досліджується процес інституціоналізації сучасного танцю в Україні у контексті впливів, закономірностей і взаємозв'язків із культурними полями сучасного танцю країн Європи та Америки.

Уточнено:

– поняття та базові категорії сучасного танцю й сучасної хореографії.

Доповнено:

– фактологічним матеріалом щодо історичних передумов формування сучасного танцю в Україні, зазначено культурологічні прогалини, їх причини, а також можливості їх подолання;

– характеристикою культурних процесів сучасного танцю в Україні, аналізо розвитку сучасної хореографічної культури.

Розширено:

– розуміння процесу інституціоналізації сучасного танцю в Україні через висвітлення контексту впливів, закономірностей і взаємозв'язків із культурними полями сучасного танцю країн Європи та Америки;

– оптику інтерпретації сучасного танцю завдяки його розгляду в кореляції із процесами розвитку мистецтва танцю та хореографічної культури.

Також розширено уявлення про внесок діячів культури і мистецтв України у розвиток сучасного танцю та хореографічної культури України 1990-х — 2020-х років (А. Рубіна, О. Ніколаєв, М. Лимар, О. Будницька, А. Калмаков, С. Мясоедов, Н. Канчура, А. Рехвіашвілі, О. Калішенко, Є. Чернов, Л. Венедиктова, Л. Мова, О. Кебас, Т. Островерх, Т. Вінокурова, Р. Баранов, О. Чорний, Л. Клімчук, Д. Бернадська, Р. Поклітару, О. Залевський, А. Овчинников, Х. Шишкарьова, В. Рубан, І. Фалькова, Д. Белкін та ін.).

Теоретичне та практичне значення результатів дослідження полягає в уточненні поняття та базових категорій сучасного танцю і сучасної хореографії, що може стати підґрунтям для подальшого їхнього застосування у розробці наукових та практичних засад вітчизняної культурології та мистецтвознавства. Проведений огляд концептів сучасного танцю може вплинути на перегляд професійної лексики сучасного танцю, що сприятиме понятійній гармонізації професійної та освітньої діяльності, а також корегуванню відповідних навчально-методичних планів та навчальних програм. Результати дослідження можуть бути використані у науково-практичній діяльності культурологів і мистецтвознавців, а також у лекційних курсах та навчально-методичних планах профільних установ для викладання курсів із «Сучасної хореографії», «Сучасного танцю», «Хореографії», з історії й теорії культури України тощо, а також відповідних спецкурсів.

Проведений порівняльний аналіз сприятиме застосуванню позитивного досвіду інституціоналізації сучасного танцю в інших країнах для розроблення та впровадження заходів на законодавчому рівні. Напрацьовані результати можуть застосовуватися для розроблення засад державної культурної політики, а також актуальних заходів у контексті національних програм сталого розвитку культури, що презентують державну культурну політику на світових майданчиках відповідно до Міжнародних програм ООН. Зібраний масив інформації про інституції оглянутих країн є цінним джерелом інформації для діячів хореографії, їх пошуків і роботи у практичній та теоретичній міжнародній діяльності, що сприятиме їх інтеграції та успішному орієнтуванню у світовому просторі актуальної хореографічної культури.

Апробація результатів дослідження. Основні наукові результати дослідження було оприлюднено у доповідях і повідомленнях на міжнародних науково-практичних конференціях: I Міжнародній науково-практичній конференції «Мистецтво та мистецька освіта в сучасному європейському соціокультурному просторі», Бердянський державний педагогічний університет (м. Запоріжжя, 19–20 квітня 2024 р.); Міжнародній науково-практичній конфере-

нції «Українізація хореографічної культури: мистецькі та педагогічні вияви», Київський національний університет культури і мистецтв (м. Київ, 19 квітня 2024 р.); XI Міжнародній науково-практичній конференції «Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти», напр. «Сучасні стратегії підготовки майбутнього вчителя хореографії», Уманський державний педагогічний університет ім. Павла Тичини (м. Умань, 29 березня 2024 р.); III Міжнародній науково-практичній конференції, «Хореографія в сучасному мистецькому просторі», Національний університет фізичного виховання і спорту України (м. Київ, 22–23 лютого 2024 р.); X Міжнародній науково-практичній конференції «Теоретико-методологічні аспекти мистецької освіти: здобутки, проблеми та перспективи», Уманський державний педагогічний університет ім. Павла Тичини (м. Умань, 19–20 жовтня 2023 р.); VIII Міжнародній науково-практичній конференції «Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі», Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ, 1–2 червня 2023 р.); V Міжнародній науково-практичній конференції «Мистецький освітній простір у контексті реалізації сучасної парадигми освіти», Центральноукраїнський державний університет імені Володимира Винниченка (м. Кропивницький, 28 квітня 2023 р.); II Міжнародній науково-практичній конференції «Феномен культурної травми в українському та світовому хореографічному мистецтві», Київський національний університет культури і мистецтв (м. Київ, 21 квітня 2023 р.); X Міжнародній науково-практичній конференції «Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти», Уманський державний педагогічний університет ім. Павла Тичини (м. Умань, 30 березня 2023 р.); II Міжнародній науково-практичній конференції, «Хореографія в сучасному мистецькому просторі», Національний університет фізичного виховання і спорту України (м. Київ, 3–4 лютого 2023 р.); Міжнародній науково-практичній конференції «Глобальні виклики майбутнього: причини, стратегії та наслідки у науковій та спекулятивній перспективі», Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України (м. Київ, 20–22 жовтня 2021 р.).

Публікації. Основні положення та результати дисертації висвітлено в 16 публікаціях, із них: 3 – одноосібних статей, опублікованих у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України, які входять до міжнародних наукометричних баз, 2 – у співавторстві у виданнях інших держав, уведених до міжнародних наукометричних баз (Scopus), та 11 – додаткових публікацій у матеріалах міжнародних науково-практичних конференцій.

Особиста участь дисертанта у статтях, що написані у співавторстві. У колективній статті «Art therapy in a country at war: ukraine's contemporary dance practices», написаній у співавторстві з Л. Мовою та Г. Веселовською, здобувачем описано та розкрито кейси застосування практик сучасного танцю для подолання наслідків війни, визначено необхідність та ефективність їх застосування, а також розширено спектр уявлень про танець і суспільну значущість наведених ініціатив. У співавторстві з Г. Веселовською опубліковано статтю «Reconstructing the glorious past: Bronislava Nijinska's school of movement», де здобувач на практичних матеріалах узагальнює застосування методу танц-реконструкції для дослідження мистецької діяльності Броніслави Ніжинської 1917–1921 років у Києві, її зв'язку та взаємного впливу із культурно-мистецькими процесами та діячами того періоду, а також описує способи цього методу, його ефективність для означення та заповнення культурологічних прогалін. Також у цій статті здобувач доповнює аналіз впливу творчого спадку Ніжинської на культурні процеси танцю, театру та візуального мистецтва в Україні першої половини ХХ століття, через носіїв її ідей та методології – студійців «Школи рухів», що була однією з перших інституцій сучасного танцю в Україні, обґрунтовує значущість цього інституційного і культурного досвіду для формування її подальших мистецьких здобутків, внеску до світової мистецької спадщини.

Структура дисертації. Дисертація складається з анотації (українською та англійською мовами), списку публікацій здобувача, вступу, трьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел — 247 найменувань. Повний обсяг дисертації — 300 сторінок, із них основного тексту — 206 сторінок.

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ІСТОРІОГРАФІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

1.1. Сучасний танець як феномен культури і мистецтва XX–XXI століть

Серед діячів сучасного танцю необхідно згадати визначні постаті, які інспірували цілу низку мистецьких явищ: це модерн-балет, вільний танець, експресивний танець, експериментальний танець, танц-театр, було, пост-модерн танець, не-танець, концептуальний танець, фізичний театр, а також інші інноваційні пошукові жанри танцю та нові напрямки розвитку хореографічної культури. Таке розмаїття з'явилося як один із наслідків першого потужного поштовху у період розпаду імперій кінця XIX — початку XX століття, процесів державотворення, становлення нових демократій у світі. Контекстом їхнього виникнення було бачення глобалізованого майбутнього, пошук нових форм, нової мистецької мови, нових форм культури, нових концепцій, відхід від класичних форм мистецтва. Різні явища танцю і хореографічної культури розвивались паралельно, перетинаючись, доповнюючи одні одного і ставали основою для подальшого розвитку хореографічної культури XXI століття.

Розглядаючи витоки та розвиток сучасного танцю з кінця XIX – початку XX століття, можна побачити дві чіткі географічні лінії його розвитку: це Європа (переважно західна частина) і Сполучені Штати Америки. Проте важливо зазначити, що це пов'язано в першу чергу з тим, що переважна частина згадок та артефактів культурної пам'яті збереглися саме в країнах, де була тяглість збереження цієї культурної пам'яті й існують відповідні інституції, які змогли це здійснити. Саме тому більше відомостей маємо про Німеччину, Францію, Велику Британію і Сполучені Штати Америки, хоча багато цікавих

процесів відбувалися і на території України в тісному взаємозв'язку з французьким, німецьким та іншим європейським сучасним танцем. Проте відомостей про них збереглося дуже мало, а досліджень ще менше.

Щоби виявити основу цього процесу, варто зупинитись на окремих найвизначніших постатях у світі та в Україні і прослідкувати певні паралелі розвитку хореографічної культури у взаємодії з іншими видами мистецтв у контексті історичних культурно-мистецьких процесів.

Найвідомішою засновницею вільного танцю є всесвітньо відома американка Айседора Дункан. У її танцювальних роботах багато «східності», імпровізації, легких і невимушених рухів. У період своєї діяльності, кінець ХІХ — початок ХХ століття, вона стала відома завдяки тому, що, маючи балетну підготовку, шукала нові способи руху, як і нові способи експресії. Вона була із тих представників мистецтва, які у своєму пошуку рухались в контртезі до домінуючої усталеної класичної традиції, тобто по суті «скасовували» балет. Вони відкидали це красиве мистецтво, так званий *la belle danse (фр.)*, тобто красиву форму, як таке, що по своїй суті формальне. Попри те, що Айседора Дункан у своїх перформансах виконувала власні мініатюри поряд із класичними творами, вона відходила від балету, від його лексики, шукала зв'язку зі стихіями, зі стихійністю відчуття, чуттєвості, природності руху. У практиках вільного танцю вона шукала нову пластичну мову, яка могла б передавати глядачам радше *відчуття і почуття* моменту танцю, аніж буквальный сенс певної історії.

Мистецтво балету того періоду було пов'язано із романтичними темами оповідальної краси, простими зрозумілими сюжетами, чітким нарративом, який диктувала музика, у прив'язці до якої виконувались балети. Айседора Дункан натомість шукала зовсім іншого зв'язку. Те, що згодом назвуть емпатичним зв'язком, відчуттям, передачею емоцій, передачею настрою, характеру руху. Також вона використовувала жестовість і певну ритуальність. Відтворюючи рухи, вона підкреслювала їх так, ніби сама вона є втіленням Музи Танцю, уособленням божественного у тілі тогочасної людини. Значною мі-

рою вона орієнтувалась на Стародавню Грецію, на зображення на вазах, розписах, барельєфах, навіть копіювала їх. Одними з основних матеріалів, які вона давала своїм ученицям, були візуальні референси, до яких вона зверталася. Навіть основне вбрання, яке вона використовувала як костюм, була туніка, що нагадувала давньогрецькі туніки.

Її сучасницею була також американка — Марія Луїза Фуллер (сценічне ім'я Лої Фуллер), котра представляла свої танцювальні мініатюри у контексті візуального мистецтва — це й стало її особливістю. Через хореографію, танець і рух вона акцентувала важливість людського тіла, яке здатне трансформувати простір своїм рухом і бути тим, що може поєднувати між собою різні технологічні рішення. Вона використовувала легкі конструкції: окрім великих полотнищ тканини, в її костюм були вмонтовані палиці, до яких кріпилися крила, — для того, щоб окреслювати більш чітку траєкторію руху, який мав дуже визначену зафіксовану хореографію. Вона використовувала чимало інших засобів, як-от зміни кольору завдяки направленому світлу, яке проходило крізь різні фільтри на некольорові тканини костюму, що надавало магію її всесвітньо відомим номерам: «Метелик» і «Танець вогню».

Саме від її робіт бере відлік міждисциплінарність танцю через взаємодію з кіно, візуальним мистецтвом і новими технологіями. По суті, Лої Фуллер завдяки своєму руху, ще до появи кінетичного мистецтва, створювала живу кінетичну інсталяцію. Велика кількість її танцювальних робіт дуже відчутно вплинула на розвиток візуального мистецтва того періоду.

Ще одним важливим тандемом того періоду є Рут Сен-Дені і Тед Шон. Луї Фуллер і Айседора Дункан, будучи американками, працювали переважно в Європі. Натомість робота Рут Сен-Дені і Теда Шона пов'язана зі Сполученими Штатами, де у 1915 році вони одними із перших створили окрему «Школа танцю і суміжних мистецтв Сен-Дені й Шона», завдяки діяльності якої вважаються батьками американського модерн-танцю. Важливо зазначити, що все перше покоління діячів модерн-танцю у Сполучених Штатах, зокрема всесвітньо відомі Доріс Хамфрі та Марта Грем, були вихідцями зі школи

Сен-Дені й Шона, які мають безпосередній стосунок до зірок світової спадщини модерну.

Саме в цей період Броніслава Ніжинська почала укладати свій трактат, який ліг в основу її школи рухів, і перша спроба створення школи рухів у Києві була зроблена у 1916–1917 році, а більш успішна спроба — 1919 року. Проте на відміну від доробку Ніжинської, яка змушена була залишити Київ у 1921 році, і згодом постійно перебувала у переїздах, у Франції, Відні, Польщі, де так і не змогла започаткувати-відновити школу рухів, — школа Сен-Дені й Шона продовжувала своє існування, і послідовники цієї школи працюють дотепер.

Період початку ХХ століття у танці знаменується тим, що різні піонери модерн-танцю, як і значна кількість митців того періоду, були орієнтовані на орієнталістику. Сильові версії шинуазрі та японізму, які вже були поширені в європейському мистецтві періоду ХVІІ–ХVІІІ століть, активізувались наприкінці ХІХ століття, після проведення Всесвітніх виставок у Лондоні 1864-го і Парижі 1867 року. Археологічні розкопки Джона Маршала відкрили світові культуру Хараппи на зламі ХІХ–ХХ століть, а Леопольда Батреса — Теотіуакану в 1901–1910 роках, що демонструвало строкатість і захоплення різноманіттям культур Сходу. Серед чинників поширення єгиптоманії, що наприкінці ХІХ — початку ХХ століття охопила театр, танець, текстиль, графіку журналів, моду тощо, важливо відзначити не тільки відгук мистецтва Франції на колонізацію Африки, що сприяв поширенню франко-бельгійськими промисловцями стильового напрямку *retour d’Egypte* (з фр. повернення Єгипту), але і сенсаційне відкриття Говардом Картером у 1922-му гробниці Тутанхамона. Вже у 1924 році у Британії розпочалась виставка King Tut, здійснена з копій речей, зроблених за фотографіями, знайденими під час розкопок, а Г. Картер читав у Нью Йорку та інших містах США курс лекцій, що також сприяло поширенню єгиптоманії вже на американському континенті.

Ці відкриття та бурхлива їх інтеграція готували мистецьку свідомість до радикальних авангардних змін в усіх видах, і танці також. Проте, окрім ці-

кавості до атрибутів культур сходу, у танці це відкрило потужний тренд до пошуку нових маловідомих знань про людину, альтернативного розуміння людини і нового осмислення руху. На заняттях Теда Шона і Рут Сен-Дені можна було побачити пози із йоги, і це були перші спроби включення йоги як практики до формування тіла танцівника. Звертаючись до йоги, вони звертались до однієї із найдавніших практик роботи з тілом та рухом, яка має більш ніж тисячолітню тяглість і може збагатити хореографічну культуру.

Педагогічна теорія Еміля Жака-Далькроза, також має безпосередній зв'язок із їхньою роботою, позаяк у своїй практиці вони використовували принципи евритміки, синхронізуючи рух із диханням. Саме вони першими почали говорити про важливість пов'язаності дихання і руху для танцівника, що на сьогодні є одним із базових принципів для більшості технік і шкіл сучасного танцю, а також характерне для йоги.

Дуже важливою представницею сучасного танцю того часу є Мейбл Елсворт Тодд [237], на жаль, майже не представлена в україномовному науковому дискурсі. Тодд — засновниця концепції «ідеокінезис», що набула популярності серед танцівників і медичних працівників у 1930-х роках у США і до сьогодні актуальна. Лулу Свейгард, яка винайшла термін «ідеокінез», і Барбара Кларк лише продовжили роботу, започатковану Тодд [159, с. 4; 166]. Новаторські ідеї, запропоновані Мейбл Елсворт Тодд, полягали у застосуванні в активній уяві людини анатомічно обґрунтованих візуальних образів у поєднанні з свідомою розслабленою волею для розвитку та вдосконалення своєї нервово-м'язової координації.

Робота Тодд була опублікована в її книжці «Тіло, що мислить» (1937) [238], яка сьогодні вважається основою досліджень фізіології та психології руху. Її робота вплинула на багатьох фахівців у сфері соматичних досліджень того часу, і її часто цитують поруч із методом Фельденкрайза та «Боді-Майнд-Сентерінг» через її акцентування на значущості тонкого впливу несвідомого наміру та уваги. Її робота стала базою для цілого напрямку теоретико-практичних досліджень сучасного танцю, який називається «соматичне на-

вчання та практики свідомого руху». Вона широко застосовується сьогодні, зокрема і в Україні, за межами танцю, наприклад у реабілітології, психотерапії [29; 97; 113], спорті [23–24], військовій справі та інших сферах.

Наступним важливим діячем, що також є класиком соматичного навчання у сучасному танці справедливо вважають Мойше Фельденкрайза, засновника методу Фельденкрайза. Він народився 1904 року в місті Славута в Україні та у 1919–1920-му переїхав до Палестини, а згодом жив і працював у Великобританії, Франції та Ізраїлі як дослідник нейрофізіології. Він вивчав східні практики і запровадив термінологію задля розвитку науки про поведінку у сфері експериментальної фізики, наприклад, над штучною індукцією радіоактивності разом із Фредеріком Жоліо-Кюрі.

Першу книжку про свій метод Фельденкрайз публікує у 1949 році [154]. Філософським обґрунтуванням цього методу є усвідомлення необхідності розподіленості руху у різний спосіб, у всіх елементах нашого «я», що може розглядатись як невід’ємна частина процесу всього нашого життя. Метод Фельденкрайза фактично заохочує «вчитись навчатися», щоби продовжувати застосовувати ці знання для розвитку та укріплення внутрішньої потреби тілесного усвідомлення через рух. Цей метод і на сьогодні залишається революційним і використовується викладачами сучасного танцю, танцівниками та хореографами для вдосконалення технічності та виконавської майстерності, вирішення проблем зі здоров’ям, розвитку креативності та багатьох інших потреб, пов’язаних із професійною діяльністю [95].

Фундаментальним для сучасного танцю є внесок Рудольфа фон Лабана, «засновника експресивного танцю» та визначного дослідника, який провадив свою роботу з танцем і рухом у Франції, Австрії та Німеччині у 1910 році [94, с. 7-21]. Рут Сен-Дені і Тед Шон працювали з пошуком мови танцю і були зосереджені у межах танцю, техніки, створення репертуару і навчання танцівників. У той самий час Рудольф фон Лабан, як і Далькроз, одними з перших почали говорити про необхідність пошуку певної системи чи знань, які мо-

жуть бути значно ширшими і застосовуватися як для розвитку людських здібностей, можливостей руху, так і для загального розвитку людини.

На сьогодні, завдяки цьому, спадщина Рудольфа фон Лабана є найбільш ґрунтовною платформою для сучасних досліджень про людину як методологічна основа. Ним була розроблена, зокрема, система запису рухів «лабанотация» [167]. Система аналізу законів руху, яку розробив Лабан із колегами та послідовниками, є системою знань, що продовжує розвиватись і сьогодні широко використовується за межами хореографії й сучасного танцю, як у дослідженнях про тіло та людину, так і в медицині, комп'ютерній анімації, цифрових технологіях, моделюванні й багатьох інших.

Лабан у своїй системі працював із різними аспектами, зокрема з простором. У цьому пошуку для роботи з рухом він започаткував роботу з ікосаедром — фігурою, що має до двадцяти напрямків і площин, на відміну від меншого октаедра, що має всього дванадцять напрямків руху і корелює з геометрією руху, визнаною і затвердженою у класичному танці. Це був значний крок у віднайденні нових вимірів для розвитку руху танцівників. Робота з ікосаедром знайшла свій розвиток, зокрема, «у пошуку нових форм виступів у більш пізній період розвитку системи роботи з людьми» [94, с. 11–13]. Рудольф фон Лабан створював пластичні етюди, які називав «хори руху»; в яких танцівники працювали з геометрією простору, відсилаючи до грецького хору. Це повернення до хору сприяло більш активному поширенню терміну «хореографія». У системі Лабана важливе місце посідає робота з диханням у груповій імпровізації, поєднуючи з роботою простору: група людей яка вибудувала фігуру потім синхронізуючи зі зміною дихання змінювала її на іншу.

Цікаво, що важливість абстрактного, конструктивізму руху і робота з геометрією простору були також важливими у пошуках Броніслави Ніжинської у Києві 1916–1921 років. Ці пошуки привели Ніжинську до започаткування явища, яке згодом назвали «конструктивізм у балеті». Проте це відбулося вже за кордоном у 1920–1930-х роках. Відмінність пошуків Броніслави Ніжинської із просторовою роботою Рудольфа фон Лабана полягала в тому, що

Ніжинська у своїх виставах та імпрровізаціях спиралася на взаємодію руху танцівників із простором, на кшталт сценічних конструкцій або картин зі складною просторовою композицією, у той час як Лабан шукав можливості створення і зміни композиції простору завдяки рухові групи танцівників. Ці пошуки відображали тенденцію розвитку культури сценічного танцю і стимулювали глядача не тільки побачити танцівника й почути музику, а й зануритися у простір дії та його перемену [190].

Варто згадати ще одну з найважливіших персоналій сучасного танцю — Мері Вігман [94, с. 9, 21, 25, 45]. Вона, як і Рудольф фон Лабан, також була захоплена ідеєю пошуку нової людини, що могла б розвиватися та бути у більшому контакті з тілом, а відтак стала однією з піонерок танцювально-рухової терапії. Почавши свій шлях у 1911 році зі співпраці з Жаком Дальк-розом, Мері Вігман у своїй практиці дуже багато працювала з диханням, простором, енергією, а також із активацією надчуттєвого та падіннями.

Мері Вігман однією з перших почала говорити про політичний вимір тілесності. Вона працювала з моментом колективного і згуртованістю як основою для створення спільного. Але більш яскравим прикладом є поява паралельної позиції ніг, яку вона запропонувала своїм танцівникам, як відповідь на обставини початку ХХ століття, час розпаду імперій і світових війн. Теза хореографки полягала в тому, що у виворотній позиції танцівник не може чинити спротив, а лише у паралельній позиції може бути повноцінною людиною, яка здатна протистояти, тому що має опору. [243, с. 112]

Рудольфа фон Лабана, Мері Вігман і одного із наступних учнів Лабана — Курта Йосса — називають батьками німецького експресивного танцю. Курт Йосс розвинув цей напрям танцю, ставши родоначальником нового явища — танц-театру [234; 244]. Під впливом ідей Бертольда Брехта і Макса Рейнгардта, одним із перших він почав поєднувати театр і танець. Вперше цей термін з'явився близько 1927 року для позначення особливого стилю танцю, що виник у межах нових форм експресіоністичного танцю, який розвивався в Центральній Європі з 1917 року [229]. Знову танц-театр з'явиться

в критичних оглядах значно пізніше, у 1980-х роках, для позначення робіт переважно німецьких хореографів, які були учнями Курта Йоосса (таких все-світньо відомих як Піна Бауш і Райнхільд Гофман) і Мері Вігман (Сюзанна Лінке), а також австрійського хореографа Йоганна Кресніка. Біррінгер [126] і Шліхер [229] стверджують, що саме особливий мистецький, культурний та історичний контекст повоєнної Німеччини вплинув на генезу та розвиток танц-театру.

Танц-театр — це більше, ніж просто суміш танцювальних і драматичних елементів. Вистави танц-театру не мали чіткої сюжетної лінії, не використовували слова, але могли «прочитуватись», навіть попри певну свою абстрактність, не суперчітку визначеність, — вони могли зчитуватись на рівні того, що відбувається стосовно дії, зв'язків персонажів тощо. Одна з його найвідоміших робіт танц-театру — вистава «Зелений стіл», яка є шедевром німецького танц-театру, була створена у час фашизації Німеччини і спричинила справжній скандал тому, що була гостро політично критичною [244]. За іронією долі, хоч робота і була презентована за два роки до Другої світової війни, персонажі та сюжетна лінія цієї вистави майже повністю передбачили трагічний розвиток подій Другої світової війни і реальні дії політичних діячів того часу, чиї маски були задіяні у виставі.

Те, що відбувалося у просторі сучасного танцю України, яка входила до складу двох імперій, переважно походило з класичного балету видозмінюючи його. Такі перші успішні спроби, відомі у всьому світі у цьому напрямі здійснила антреприза Сергія Дягілева, яка згодом перетворилася на величезну компанію під назвою «Руські сезони». Перший балет, презентований у Європі у 1908 році – «Павільон Арміди», став естетичним маніфестом. Його новаторство було також поведінкове і призвело до відмови від участі у ньому відомої Матільди Кшесинської, яку замінила маловідома тоді Анна Павлова, що згодом стане супер-зіркою. Крім Павлової, у цій виставі брав участь брат Броніслави Ніжинської — Вацлав Ніжинський, народжений у Києві.

Наступним важливим балетом сезону 1908–1909 років став балет «Клеопатра», переробка із «Єгипетських ночей» Михаїла Фокіна на музику Антона Аренського і Олександра Глазунова. Він відкрив світові популярну танцівницю, непересічну особистість Іду Рубінштейн, народжену в Харкові. Дочка харківських банкірів, втративши батьків у юному віці, після фіктивного одруження із двоюрідним братом мала у розпорядженні величезний спадок, яким вона фундувала свою подальшу мистецьку діяльність. Тож наступний балет, який здобув популярність (у ньому зіркоюзасіяла Іда Рубінштейн), був «Шехерезада» 1911 року. Він зосереджувався на зображенні насилля та східної сексуальності. Так було відображено тогочасну моду на орієнталізм, традиційний для французького образотворчого мистецтва і літератури культ примітивізму. Еротика, у східному контексті, набувала легітимності, тепер її можна було показувати на сцені. Стосовно прихованих сенсів цікавим є коментар музичного критика Нувеля. Звертаючись до Дягілева, він написав: «Чи не дивно, що Ніжинський завжди виконує роль раба у твоїх балетах: у "Павільоні Арміди", в "Клеопатрі", а тепер у "Шехерезаді"». Сергію, сподіваюся, ти коли-небудь його вивільниш!» [195, с. 138].

1911 року Вацлав Ніжинський розпочав свою першу самостійну роботу над балетом «Полуденний відпочинок фавна», який не тільки зробив з нього зірку, а й досліджується та виконується сьогодні як танц-реконструкція, як один із шедеврів світової спадщини сучасного танцю. Ніжинський почав працювати над ним у відсутність Фокіна і нікому не хотів розповідати, чому джерелом натхнення цього балету стали саме живопис, картини Гогена полінезійського періоду і грецькі рельєфи. Новаторство цього балету полягало також у відмові від класичної естетики і проголошенні незалежності танцю від інших мистецтв. Ідея танцю, який не копіює інші мистецтва, а є самодостатнім повносправним, «вitalа у повітрі» в усьому світі того часу і є також наскрізною для трактату «Про рух і Школу рухів», написаного Броніславою Ніжинською у Києві в 1920 році.

Наступний шедевр Вацлава Ніжинського «Весна священна» поставлено 1913 року. Це була безсюжетна вистава, яка передавала обрядові картини. У цьому балеті Ніжинський вперше відмовляється від класичної пластики і балетної виворотності. У хореографії він «завернув стопи танцівників всередину»: рух на прямих ногах, який давав такий ефект грубості, незграбності, примітивності. Окрім новаторства хореографічного ця робота зробила всесвітньо відомим також новатора того часу в музиці Ігора Стравінського, що походить із давнього козацького роду Сулимів — Стравінських із Волині [1, с. 50–51].

Процес роботи був складним, адже Вацлав змушував танцівників точно копіювати «саме такі» положення. У музиці Стравінського і роботі Ніжинського часті звернення до ламання стандартного ритму, робота з синкопами, із затримками, а на той період танцівники були дуже прив'язані до звичної музики, до музичності. Система Жака-Далькроза, з якою Вацлав і Броніслава познайомились у Дрездені після 1910 року, могла бути помічною. Ця система допомагала навчати танцівника опановувати ритмічність руху, щоб змінюючи ритмічність, розвивати його ритмічно незалежно від того, з якою музикою все це відбувається [174; 175].

Вистава спровокувала аншлаги і скандали, адже під час прем'єри публіка розділилась. Музиканти зупинялись, налякані бійкою, яка почалась у залі, а танцівники продовжували виконувати хореографію під ритм, який Вацлав Ніжинський відбивав за лаштунками, щоб вони могли закінчити виступ. Балет витримав шість показів і був відновлений вже в 1920 році Леонідом Мясиним, але не мав успіху. Проте «Весна священна» є виставою світової спадщини сучасного танцю, з якою продовжують працювати дослідники танцю до сьогодні, а наступні покоління хореографів сучасного танцю, включно з такими зірками, як Марта Грем, Лестер Хортон, Моріс Бежар, Піна Бауш, Ксав'є Ле Руа здійснили більше ста нових власних інтерпретацій цієї вистави.

Як було згадано вище, барельєфність і скульптурність має дуже важливу роль як для Вацлава, так і для Броніслави Ніжинських. Вони в той період

дуже тісно співпрацювали і все обмірковували між собою. На жаль, успіх брата відтінив внесок Броніслави Ніжинської до світового спадку сучасного танцю, адже, окрім того що вона була першою хореографкою, яка написала власну систему підготовки митця у трактаті «Про рух і Школу рухів», на відміну від Вацлава, який створив чотири вистави, вона створила більше семи-десяти робіт які також досі виконуються. Наприклад «Весіллячко», «Лані» чи «Блакитний потяг» [171], або стали всесвітньо відомими в інтерпретації інших митців, як до прикладу «Болеро» Моріса Бежара в оригіналі, створене Броніславою Ніжинською та Морісом Равелем для Іди Рубінштейн [87].

Хоча Ніжинська була балериною «Руських сезонів», після київського періоду з нею сталася серйозна метаморфоза, і прибувши потім до Дягілева, вона вказує у своїх щоденниках і ранніх спогадах 1921 року, що була розчарована і щодо ідеології, і щодо атмосфери: для неї у співпраці з Дягілевым виявилось забагато показового й дуже мало творчого пошуку. Ніжинська пішла за власним «голосом» і здобула світове визнання, але, на жаль, могла здобути його лише за межами України.

У викладеному вище можемо побачити певні паралелі загальносвітового культурного процесу початку ХХ століття, який відображався у пошуках засновників сучасного танцю — Сполучених Штатах, Німеччині, Франції, Австрії, Швейцарії, Великобританії та Україні. Це був пошук не найкрасивіших рухів, локальних естетичних чи композиційних рішень, а розробка нової методології, впорядкованої системи знань та їх систематизації для роботи хореографа у створенні нових вистав, а також міждисциплінарності та трансдисциплінарності танцю та способів організації руху [112].

Це можна прослідкувати навіть на рівні конкретних робіт. Так, на деяких замальовках Ніжинської до її «Демонів» [133] є номер, який мали танцювати п'ятеро жінок, зображаючи мерзотну комаху. Замальовано центральну, середню частину тіла так, ніби вони цією частиною тіла «об'єднуються». Йдеться не про опис образу або позицію рук чи ніг, а про центр тіла, важливість якого у сучасному танці винаходить Лабан, на роботах якого навчаються

танцівники, адже рух у сучасному танці йде від центру тіла, а не від периферії, як у балеті [94].

Також поява сучасних дослідницьких магістерських програм із танцю, хореографії і перформативного мистецтва почали з'являтися на початку 2000-х у зв'язку з тим, що на сьогодні хореографи сучасного танцю потребують розуміння ширшого контексту для більшої чіткості та ясності у тому, що пропонують, як і що формують, про що говорять, які підіймають питання, на що спираються під час створення нового репертуару.

Доволі цікаво, що ця оптика в хореографічних педагогічних програмах на сьогодні є новою, хоча навіть у «Школі рухів» Броніслави Ніжинської на початку ХХ століття закладено було один і той самий сенс. Вона писала: «Не може бути артистів-ремісників, артистів-кокоток від мистецтва, тобто тих, хто шукає певну вигоду від своєї майстерності. Це майбутнє покоління має бути вище, повніше за перші випадкові. Це мають бути люди, які люблять, не йдуть на жодні компроміси в мистецтві, вважають за найбільший гріх компроміси і за втіху всякі важкості й труднощі досягнення, які можна перенести» [161, с. 128–129]. З важливістю особистості працювали також Мері Вігман і Рудольф фон Лабан, як і багато американських хореографів сучасного танцю — Марта Грем, Доріс Хамфрі, Тріша Браун, Мерс Кенінгем та багато інших.

У контексті розгляду діячів сучасного танцю варто також згадати Джека Коула, американського танцівника, хореографа і театрального режисера, одного з найважливіших і найвпливовіших хореографів у світі, відомого як «батько театального джазового танцю», або джаз-модерну, — він називав його «міський народний танець». Джек Коул змінив обличчя танцю у США через винайдення нового словника рухів — поєднання балету, модерну, східно-індійських, афро-кубинських та афро-американських танців і їх постановок під сучасну джазову музику [155]. Його робота як танцівника і хореографа почалася в 1930-х роках у трупі Теда Шона і Рут Сен-Дені біля самих витоків американського сучасного танцю. Потім він перейшов до комерційної сфери,

працюючи в нічних клубах по всій країні, на Бродвеї, а також у голлівудських фільмах. Окрім джаз-модерну, Джек Коул значною мірою вплинув на те, що за десятиліття його роботи сучасний танець і новації танцю стали невід'ємною частиною масової культури, широко присутньої в кіно, на телебаченні та бродвейській сцені. Також він був популярним тренером голлівудських зірок на кшталт Мерлін Монро, навчав, серед багатьох інших, Гвен Вердон, Керол Хейні та Базза Міллера. Доробок Джека Коула за сорок років його виконавської та постановчої діяльності на Бродвеї вплинув на інших хореографів, таких як Боб Фосс, Джером Роббінс та Елвін Ейлі, які багато чого запозичили з його новаторства, суттєво доклавшись до формування бродвейської культури як такої.

Період Другої світової війни суттєво вплинув розвиток танцю та хореографічної культури. Значна частина ключових діячів сучасного танцю переслідувались комуністичним та нацистським режимами у Європі та були змушені, зокрема через відмову у співпраці, емігрувати на Американський континент, що суттєво пожвавило процес розвитку танцю та хореографічної культури саме там.

Виклики війни, зокрема в Японії, спричинили появу нового напрямку сучасного танцю Буто, започаткованого колективом «Танець темряви» під керівництвом Тацумі Хідзіката на початку 1960 року. Певний вплив на появу цього напрямку мали ідеї дадаїзму та знайомство з практикою згаданої вище представниці німецького нового танцю Мері Вігман, які Кадзуо Воно і Тацумі Хідзіката переводили у локальний культурний контекст, підкреслюючи потойбіччя танцю, його спрямованість до землі, відсилаючи до витоків, що йдуть від театру Но і віршів хокку через навмисну сповільненість, внутрішню зосередженість і спокійну споглядальність танцівників Буто [235]. В естетиці та філософії цієї практики танцю вони прагнули повернутися в лоно японської ж традиції в дусі Кагура, Но і Кабукі для того, щоби порвати з нав'язаною ззовні дихотомією центру і периферії, де під впливом сучасної західноєвропейської хореографії японську зміщували на периферію. Акцент

у Бутто зроблений на тілі як такому, а спотворена, розсіяна пластика, рухи, що нібито розпадаються в просторі, є основою техніки цього танцю. Танцівник Бутто, як і давній японський поет, прагне до злиття з природою, апелюючи не до розуму, а до почуттів глядача [132].

Однією з новаторських ідей для культури танцю і хореографії, закладених в практику Бутто, стало перевизначення танцю з майстерного руху митця танцю до маніфестації відчуття сутності власного тіла. У цій системі ритм рухів визначається не ритмічно механічно чи музично, а відштовхуючись від певних слів і образів, представлених до нотації танцю через новаторський підхід Хідзікати, названий Бутто-фу. За допомогою цього методу, так само як і Мейбл Елсворт Тодд та її послідовники у США, Тацумі Хідзіката намагався знайти та задіяти синтез людського тіла і уяви, але застосовуючи не анатомічно зумовлені образи як ідеокінезис, а тілесні відгуки на певні визначені слова, а також картини (особливо часто звертався до картин Френсіса Бекона) і будь-які об'єкти взагалі.

Широкого сприйняття у поціновувачів цей танець в Японії не отримав і зазна критики як псевдо-мистецтво з елементарною технікою дилетантів, хоча він потребує дуже тривалої напруженої підготовки танцівника. Проте він мав високе визнання, зокрема у колах діячів японської літератури. У цей танець доволі швидко набув поширення у Європі і був дуже високо оцінений насамперед у Західній Європі. Навіть сьогодні кількість представників, мистецьких груп, які застосовують цей метод у своїй діяльності (в Україні це, наприклад, діюча мистецька група Tanzlaboratorium), а також дослідників є значно більшою у країнах Європи ніж у Японії.

Важливою діячкою сучасного танцю, яку необхідно згадати в контексті періоду двох світових воєн, є Бланш Еван. Вона народилась 1910 року в місті Нью-Йорк, була американською танцівницею, хореографом, письменницею, новатором у креативному танці для дітей та піонером танцювально-рухової терапії. Навчаючись «природнього танцю» та імпровізації у Берда Ларсона, спираючись на практики Еміля Жака-Далькроза, надихаючись ідеями філо-

софа Джона Дьюї [134, с. 95–108], у період з 1920-х до 1940-х років Еван виступала як танцівниця в сольних і спільних концертах у Нью-Йорку та інших містах США, а також у Монреалі в Канаді та навіть в СРСР. Вона поставила низку сольних робіт, що піднімали соціальні та психологічні питання свого часу. Згодом, пройшовши навчання в Інституті індивідуальної психології Альфреда Адлера, будучи членом його професорсько-викладацького складу, вона вважала себе насамперед танцівницею і хореографом. Її метою була інтеграція танцю з терапією, щоби вони стали одним цілим [224].

У 1934 році Еван відкрила власну танцювальну студію і школу в Нью-Йорку, яка проіснувала понад сорок років і стала Центром танцювально-рухової терапії у 1968–1978 роках. У цій студії вона працювала 20 років, навчаючи дітей творчого танцю, а згодом проводила сеанси танцювальної терапії для дорослих. Вона розробила методику творчого танцювального виховання дітей, яка допомагала розвивати виразність фізичних, психологічних, соціальних і культурних реалій, формуючи світ дитини, про що писала у своїх статтях до журналу «Танцювальний журнал» для розділу «Світ дитини» у 1949–1951 роках.

У цій студії вона також розробила свою модель терапії для дорослих з невротичними розладами. У педагогічній практиці Еван реагувала на психофізичні потреби своїх студентів через танець, поступово усвідомлюючи психологічний зміст, який розвинувся в нові авторські методи танцювально-рухової терапії. Вона створила індивідуально-орієнтований підхід до глибинної танцювальної імпровізації для особистого самовираження, який працював, як для групової роботи, так і для індивідуальних занять.

Ще одним дуже суттєвим її внеском для сучасного танцю стала її аналітично обґрунтована техніка для тілесного навчання поєднана з елементами танцю, яку вона назвала функціональною технікою. Вона сама визначила її як систему створену для розвитку необтяженої стилем майстерності, формування мобільності, стійкості та сили, називаючи її «Живий кінезис» [141; 224]. Ця система продовжує активно застосовуватись і сьогодні, а також є, напри-

клад, дуже важливим елементом навчальних програм сучасного танцю в Україні, що їх розробила хореографка і дослідниця Людмила Мова [95]. Бланш Еван також була членом-засновником Американської асоціації танцювально-рухової терапії, завдяки якій після Другої світової війни було доведено ефективність цього методу у подоланні наслідків війни, до того ж вона стала вагомою платформою наукових досліджень терапії творчістю. Важливо зазначити, що сьогодні також хореографи, перформери та педагоги сучасного танцю в Україні, задіяні до роботи задля психоемоційного відновлення українців, і цивільних, і військових, також спираються на їх напрацювання [96; 107].

Згадуючи феноменальних діячів сучасного танцю маємо також згадати хореографа, чия практика зробила колосальний внесок у розвиток танцю та хореографічної культури в усьому світі. Це американський хореограф, реформатор сучасного танцю Мерс Каннінгем, який народився у 1919-му в Нью-Йорку. У 1939-му він долучається до трупи Марти Грем і одразу проявляє себе як віртуозний майстер. Однак незабаром він починає піддавати сумніву деякі основи підходу Грем, зокрема особливе значення зв'язку душі і тіла, вважаючи, що рух має виражати внутрішнє Я. Також Каннінгем вважав, що сучасний танець занадто покладається на окремих особистостей і занадто багато запозичує у літератури.

Через ці розбіжності і розвиток власного підходу до хореографії в 1953 році він засновує свою трупу, працюючи з нею над створенням власної хореографічної лексики і техніки роботи, відомої сьогодні як техніка Каннінгема, а також розробляючи способи застосування у хореографії новаторського методу випадковостей або шансів. У хореографії, яку пропонував Каннінгем, завжди була закладена фрагментованість руху: різні частини тіла танцівників мали рухатись наче незалежно одна від одної, що створювало труднощі для виконання. Перехід між окремими рухами мав бути розривним, порушуючи потоковість і ритм, а рух танцівників у його виставах не був пов'язаний з музикою.

Загалом він застосовував нові технології для розширення спектру рухів людини і можливостей координації. Працюючи міждисциплінарно спільно з композитором Джоном Кейджем та художником Робертом Раушенбергом, вони здійснили дуже багато перформативних експериментів, спільно інтегруючи у хореографічний пошук нові технології, сучасну музику та візуальне мистецтво [210]. Ці пошуки допомогли йому перевернути багато уявлень про хореографію, розвинути американський постмодерн-танець, наприкінці 1950-го – на початку 1960-х років закласти основи для бурхливого розвитку концептуального танцю в Америці та Європі і суттєво вплинути на розвиток сучасного танцю Франції 1970–1990-х [214; 241].

Каннінгем вже у 1991 році почав задіювати комп'ютер в постановчій діяльності, використовуючи програму «Форми життя» («LifeForms»). У цій програмі користувачі можуть оживляти фігуру і створювати танець, задаючи певні параметри. Також він використовував техніку зупинки та фрагментування руху у взаємодії танцівників з камерою та сенсорів руху, закріплених на тілі танцівників, що уможлиблювало переведення картин і даних у цифрове зображення й подальше їх передання на встановлений на сцені екран [144]. Від танцівників він завжди вимагав надзусиль у виконанні хореографії та змінював їх природні способи руху. Проте застосування нових технологій виводило ці виклики на зовсім новий рівень, ніби змушуючи їх «переписувати» закони людської координації. Роботи Каннінгема часто критикували за формалізм і навіть закидали відсутність гуманізму, хоча вони перш за все мали за мету боротьбу з культурними стереотипами та стимулювали танцівників виходити за рамки уявлень про власні можливості [230].

Джоан Скіннер все життя працювала над розвитком танцю, роботи з рухом, перформансом та педагогічними інноваціями і почала займатись танцем дуже рано — із шестирічного віку, у 1930 році з Корою Белль Хантер, колишньою вихованкою, згаданою повище, новаторки танцю – Мейбл Еллсворт Тодд. Вона була дуже активною і брала участь як танцівниця у багатьох студентських роботах [115]. Це привело її у 1946 році до трупи Марти Грем, де

вона брала участь у виставах разом із Мерсом Каннінґемом, Полом Тейлором та іншими, а також одразу почала викладати в школі Грем. У 1951 році, покинувши трупу Грем, Джоан почала працювати з Мерсом Каннінґемом у його студії. Під час гастролей у 1954 році вона отримала розрив міжхребцевого диска – серйозну травму, яка поставила під загрозу її майбутнє в танці. Це спонукало її до ознайомлення з технікою Александра, принципи якої відчутно вплинули на її подальші дослідження технік роботи з рухом.

Те, що ми зараз знаємо як техніку реліз, Джоан Скіннер сформувала на початку 1970-х років. Але офіційна програма підготовки вчителів цієї техніки вперше з'явилась в середині 1980-х років. Проте робота над методом почалась значно раніше — на початку 1960-х з експериментальних занять зі студентами над вдосконаленням роботи над технікою виконання. Саме студенти придумали термін реліз (відпускання), описуючи свій стан під час занять із Джоан. Техніка реліз Скіннер – це досі новаторський підхід до навчання танцю і руху, який сприяє глибокому кінестетичному відчуттю руху. Поетичні образи та практичні заняття з партнером стимулюють процес звільнення від патернів та упереджень, відкриваючи нові можливості у сприйнятті та русі, більшої свободи, сили, легкості та точності руху [206]. На сьогодні елементи цієї техніки широко застосовуються як хореографами, так і педагогами танцю у всьому світі. В Україні елементи цієї техніки також знаходять своє застосування у навчальному процесі [94, с. 112], але також у реабілітології та, наприклад, в інтенсивах психоедукації з надання першої психологічної допомоги військовим та цивільним [96].

Ще одна видатна американська хореографка і танцівниця, чий доробок є актуальним і затребуваним також і в роботі хореографів в Україні сьогодні, є Анна Галпрін, що народилась у 1920 році у штаті Іллінойс. Вона допомогла переосмислити танець у післявоєнній Америці та стала піонером експериментальної форми мистецтва, відомої сьогодні як постмодерн танець [119]. Народившись у єврейській родині, Галпрін з раннього дитинства почала танцювати завдяки тому, що її дідусь брав участь у релігійних танцях. У чотири ро-

ки мати записала її до балетного класу, але, зрозумівши, що таке зарегульоване середовище є не найкращим місцем для креативної індивідуальності, як у Анни, мати забрала її і відвела до класу, який був більше зосереджений на розвитку рухів. У віці п'ятнадцять років Галпрін почала вивчати техніки Рут Сен-Дені та Айседори Дункан і через три роки, у 1938-му, розпочала навчання у Вісконсинському університеті у місті Медісон, який має дослідницьке спрямування. Вона навчалась під керівництвом Маргарет Г'Даублер, яка наголошувала на важливості індивідуальності та креативності, а також заохочувала вивчати анатомію для опанування найефективніших способів руху.

Спільно з кількома іншими, зокрема такими видатними колегами хореографами, як Тріша Браун, Сімон Форті, Івонн Райнер, а також художниками Джоном Кейджем і Робертом Моррісом, у 1959 році вони заснували Майстерню танцівників Сан-Франциско, щоби дати митцям-експериментаторам, як і вони, місце для їхньої мистецької практики, відійти від обмежень підходів тодішнього танцю, орієнтованих на технічність та майстерність, заглибитись у більш дослідницькі форми танцю. Галпрін свідомо відмовилася від стилізованих форм та естетизованих технік модерну, працюючи над створенням власного способу хореографії. Разом зі своїм чоловіком, ландшафтним архітектором Лоуренсом Галпріном, вона розробила «RSVP-цикли» — трансдисциплінарну методологію спільного створення так званих інструкцій, або партитур, яка може бути застосована до широкого спектру різних дисциплін [170]. Багато з її творів були партитурами як для виконавців, так і для глядачів, а також партисипативними виставами. Галпрін, як і Мерс Каннінгем, шукали можливості хореографії, що допоможуть вивільнитись від емоційної виразності сучасного танцю. Однак, замість використання роботи з «шансами» та «випадковістю» у створенні руху кожним танцівником навіть у груповій роботі (індивідуалістична оптика), як це робив Каннінгем, Галпрін звернулася до імпровізації та партитур, акцентуючи увагу на дослідженні способів саме спільного створення (спільнотна оптика) [169].

У 1972 році Галпрін діагностували рак, що привело її до досліджень та створення перформативного ритуалу, який допоміг їй у процесі зцілення. Вона задокументувала власний досвід і зібрала інформацію, створивши авторський процес зцілення під назвою «П'ять етапів зцілення» [179]. Під впливом власної боротьби з раком і свого шляху до зцілення Галпрін стала відомою завдяки роботі з невиліковно хворими пацієнтами, а також креативній груповій роботі з рухом на природі. Разом зі своєю донькою у 1978 році вона стала співзасновницею Інституту Тамалпа. Разом вони створили некомерційний дослідницький та освітній підрозділ «Майстерні танцівників Сан-Франциско», який пропонує навчання через креативний процес, що поєднує психологію, тілесну терапію та освіту з танцем, мистецтвом і театром як шлях до зцілення та вирішення соціальних конфліктів. Використовуючи інструменти тіла, руху, діалогу, голосу, малюнка, імпровізації, перформансу та рефлексії, вона змогла спровокувати інших досліджувати себе та використовувати мистецтво як терапію для самозцілення. [227, с. 315].

Ще одним дуже важливим феноменом сучасного танцю був американський Театр танцю Дžadсон, який став колективом танцівників, композиторів і візуальних художників, що виступали в Меморіальній церкві Дžadсона в Грінвіч-Віллідж у Мангеттені (Нью-Йорк) між 1962 і 1964 роками. Учасники театру були авангардними експериментаторами, які відкидали рамки практики та теорії танцю модерн і винаходили засади постмодерн-танцю [148, с. 632–635]. Цей колектив виріс із класу композиції студії Мерса Каннінгема, який вів Роберт Данн, музикант, що вивчав теорію експериментальної музики разом із Джоном Кейджем. Серед американських митців, які також відзначились своїм внеском або впливом на Театр танцю «Дžadсон», були художник Роберт Раушенберг, художники-концептуалісти Роберт Морріс та Енді Воргол, а також композитор Джон Герберт Макдауелл. Серед хореографів, які вплинули на групу, були Мерс Каннінгем, а також Сімон Форті, Анна Галпрін та Джеймс Ворінг.

З осені 1962 року цей колектив митців проводив щотижневі семінари, на яких вони презентували свої роботи і отримували критику. Зустрічі відбувалися спочатку в студії Івонн Райнер, а потім вже у меморіальній церкві Джадсона. Їхній перший «Концерт танцю» відбувся 6 липня 1962 року і включав роботи чотирнадцяти хореографів у виконанні сімнадцяти митців: студентів Роберта Данна, членів трупи Мерса Каннінгема, а також художників, кінематографістів та композиторів. Концерт репрезентував твори Івонн Райнер, Стіва Пекстона, Девіда Гордона, Алекса та Дебори Хей, Фреда Герко, Елейн Саммерс, Вільяма Девіс та Рут Емерсон [124], серед яких є справжні ікони сучасного танцю сьогодення. Назва Театр танцю «Джадсон» з'явилась не одразу і була формалізована у квітні 1963 року. Протягом двох років спільної роботи колектив представив майже двісті вистав.

1960-ті роки були періодом, позначеним значними соціальними та політичними потрясіннями, коли такі ключові питання, як громадянські права та війна у В'єтнамі, стали причиною широкого протесту та інакомислення. Через цей соціальний конфлікт багато митців почали ставити під сумнів довольні події, а танцівники та хореографи, зі свого боку, сумніватися у правилах і структурах, що існували у балеті та сучасному їм танці [223].

Театр танцю «Джадсон» був осередком досліджень та інновацій у світі танцю [222]. Від початку свого існування група критично ставилась до естетики, форм та стилів балету і сучасного танцю. Навіть після того, як група розпалася, її учасники, такі як Стів Пекстон, батько контактної імпровізації, продовжували роботу, досліджуючи нові стилі і форми [165; 216; 217]. Ця група радикально досліджувала природу танцю в усіх відношеннях, як змістових, так і виконавських. Ідеї, дослідження та роботи, створені колективом, продовжують впливати на сучасний танець і донині [118; 219]. Для прикладу, саме вони започаткували поширену сьогодні концепцію застосування імпровізації до створення хореографії та виконання вистав, що допомагає запропонувати структуру вистави, яка вивільняє і танцівника, і хореографа. Також вони одними з перших почали заохочувати та приймати за норму не тільки

відтворення, а також дослідження і переосмислення авангардних творів. Вони радикально змінили як балет, так і сучасний танець, що суттєво вплинуло на те, яким є танець сьогодні [219].

Зокрема, така хореографічна течія в сучасному танці, як не-танець (non-dance), значною мірою спирався на спадщину Театру танцю «Джадсон» [189; 200]. Більшість хореографів, які розвивали не-танець, вийшли з середовища *nouvelle danse française* (новий, або молодий, французький танець), в якому вони брали участь як виконавці у 1980-х роках, а у 1990-х стали хореографами. Представники цього напрямку хореографії розглядають сучасний танець як трансдисциплінарний рух, що відмовляється від рухової лексики традиційного танцю, інтегруючи або замінюючи її лексикою інших перформативних мистецтв (театру, відео, музики та візуального мистецтва) [160], часто посиляючись на експерименти, практичні і теоретичні праці представників Театру танцю «Джадсон», зокрема Дебора Хей, Стів Пекстон, Івон Райнер та багатьох інших.

Робота представників цього напрямку тяжіє до створення творів, де танець і танцювальний рух зникають на користь багатьох інших видів діяльності або театральних технік, включаючи класичний драматичний театр, лекції, візуальне мистецтво, музику, а також відео, кіно або проєкції [129; 130]. Твори, що з'являються в результаті, часто схожі на мистецтво перформансу; в деяких випадках професійно навчені танцівники як такі навіть не є необхідними для виконання цього твору [226], адже хореограф-автор створює мову, яка говорить через інші медіа. Також іноді автори цього напрямку презентують свої вистави в місцях, не призначених для танцювальних вистав, наприклад, у специфічних місцях (сайт-спесифік танець) [194], або музеях [200], ставлячи під питання не тільки естетичні коди-домінанти, чи культурні конвенції, а також політичний вимір форм-домінантів репрезентації танцю як політик (держави щодо) тіла та політик руху [140; 189].

Предтечею цього напрямку є Ораціо Массаро (танцівник трупи Домініка Багує у період з 1987-го по 1990 рік), який створив твір «Volare» для Танцю-

вального фестивалю в Монпельє у 1990 році. У цій виставі вперше в історії французького сучасного танцю шість танцівників перед глядачем були позбавлені хореографії і ставали акторами, критично розглядаючи танець через свої автобіографічні історії. Серед провідних хореографів, що працюють у напрямку не-танець, варто згадати таких видатних діячів із різних країн, як Борис Шармац, Жером Бель, Ксав'є Леруа, Алан Буффар, Бенуа Лашамбр, Джозеф Надж, Івона Мюллер, Естер Саламон, Крістіан Різзо та інші [160].

До 1970-х сучасний танець у Європі, як і хореографічна культура, особливо пошукові форми, розвивались локалізовано. Але у 1980-х та 1990-х відбуваються дуже великі геополітичні зрушення — падіння Берлінської стіни, розпад Радянського союзу та поступове зменшення інтенсивності «холодної війни», — які позитивно вплинули на масивний міжнародний культурний обмін. Для сучасного танцю Європи це була золота доба появи нових хореографів, танцювальних компаній, міжнародних фестивалів, нових форматів інституцій, нових підходів до хореографічного пошуку та створення нових робіт, нових форм співпраці та форматів обміну знаннями, що заклало основу та дало поштовх новій хвилі розвитку хореографічної культури і танцю, яка триває до сьогодні [164].

Дуже активним стає залучення сучасного танцю до музичної поп-культури до масових заходів. З яскравих прикладів варто згадати співпрацю Девіда Боуї з канадською трупю «La La La Human steps», яка не тільки увійшла до історії сценічного мистецтва, а й до сьогодні надихає діячів культури, навіть далеких від мистецтва танцю. Хореографів сучасного танцю починають активніше залучати до створення відеокліпів реклами та масових заходів. Як, наприклад, Філіп Декуфле [131], що поставив хореографію для кліпів New Order «True Faith» та Fine Young Cannibals «She Drives Me Crazy». Перший кліп отримав приз «Найкраще музичне відео» на церемонії BRIT Awards 1988 року, а зрежисована ним реклама для Polaroid отримала «Срібного лева» на Венеційському кінофестивалі 1989-го. На тлі цих успіхів його обрали хореографом церемоній відкриття та закриття Зимових Олімпійських

ігор 1992-го та 50-го ювілейного Каннського кінофестивалю 1997 року [200], а також параду на честь Чемпіонату світу з регбі 2007-го у Сен-Дені в Парижі [218].

До України сучасний танець інших країн повертається поступово після відновлення незалежності на початку 1990-х. Виступи зарубіжних труп відбувались дуже рідко в рамках фестивалів, таких як, наприклад, «Культ Модерну» у Харкові, що протривав лише три сезони з 1994-го до 1996 року [65]. Діячі сучасного танцю і театру, надихаючись незвичайною хореографією за кордоном, після повернення ділились отриманими знаннями в Україні через поодинокі майстер-класи та воркшопи. Проте більш стрімкий розвиток сучасного танцю в Україні відбуватиметься з початку 2000-х [199], що буде докладно проаналізовано у підрозділі 3.2.

1.2. Особливості інституціоналізаційних процесів у сфері культури і мистецтва на сучасному етапі

Один із аспектів, який варто розглянути для термінологічної вивірності цього дослідження та визначення методологічних рамок, стосується проблематики застосування поняття *інституціоналізація*— з урахуванням використання термінів *інституціоналізація* та *інституціалізація*, що часто необґрунтовано ототожнюються.

Процес інституціоналізації досліджували С. Ліпсет, Дж. Ландберг, Р. Бенедикс, П. Блау, Б. Мур, М. Дюверже, Р. Міллс та ін. в основному у контексті економічних, соціологічних та політологічних досліджень. Американський політолог А. Бентлі, автор книжки «Процес правління. Вивчення суспільних тисків» (1908) був одним із перших, хто довів особливе значення інституціонального підходу для дослідження систем прийняття рішень, а також формування правових і організаційних структур у контексті здійснення державної влади.

В українській науці застосування для наукових досліджень категорій *інститут* та *інституціоналізація* активно розпочалося на межі ХХ та ХХІ сто-

літь у контексті економічних та соціологічних дискурсів. Значною мірою поширеність інституціональних досліджень відбувалась у галузі економічних наук, які присвячували різним напрямам інституціональних феноменів [31; 59]. На сьогодні ж інституціональні дослідження та інституціональна методологія активніше використовуються політологами для вивчення політичних проблем та феноменів, загальних проблем влади і політичної сфери життя, політичних інститутів, демократії. До прикладу, у монографіях «Політичні інститути в процесі реформування системи влади» В. Ребкала і Л. Шкляра [63] або у праці «Порівняльний аналіз політичних систем країн Західної Європи: інституційний вимір» А. Романюка [67].

Л. Наконечна, у своїй статті з цієї проблематики, у контексті сучасного мистецтва, звертає увагу на наступне: «Термін інституція складний етимологічно, у сучасній мові він отримує різні конотації, залежно від сфери наукового уживання: соціології, економіки, юриспруденції тощо. Певну проблему в розумінні сутності терміна привносить безсистемне використання понять інституція та інститут... В Україні у сфері культури наразі поняття інституції почасти вживається просто з метою відокремлення від старих назв установа чи заклад, які мають тісну асоціацію з бюрократичними структурами пострадянського часу» [46].

На підтвердження цих зауваг, розглядаючи застосування згаданих понять, спостерігаються термінологічні проблеми, пов'язані з поширенням в українському науковому обігу понять *інституціоналізація*, *інституціалізація* та *інституціоналізація*, відмінності між якими варто розглянути детальніше. Перший термін має застосовуватися як калька з англійської — *institutionalization* для позначення застосування наукової методології інституціоналізму в контекстах політологічних, економічних та соціологічних досліджень.

Щодо двох наступних термінів, інституціалізація та інституціоналізація, їх сфери застосування виходять за межі вищезгаданих контекстів і застосовуються також і в культурологічних дослідженнях, проте існує суттєва розбіжність у застосуванні. На думку О. Крат, відмінність у визначенні варто

шукати в розбіжності понять інститут та інституція, що використовуються в українській мові або як синонімічні, або як нетотожні, хоча перебувають у відносинах взаємного доповнення. На думку українських вчених, існуюча проблема пояснюється імпортованістю зазначених термінів з інших мов [31; 59].

М. Кармазіна та О. Шурбована констатують, що правильно було б розуміти термін *інституція* як встановлення, традиція, порядок, заведений в суспільстві, а *інститут*, відповідно, розглядати як закріплення таких звичаїв і порядків у законах і правових нормах. На їхню думку, «питання синонімії понять інститут та інституція вирішується шляхом окреслення специфіки застосування кожного з них та неприпустимості ототожнення їхніх значень [20, с. 13].

Інституціям відводиться значення символічних, звичаєвих, семіотичних значень та практик, закріплення і відтворення яких здійснюється за допомогою таких соціальних організацій, як інститути (зокрема, політичні)» [20, с. 17]. З їхньою позицією погоджуються інші вітчизняні науковці, зокрема В. Опанасюк [49], Н. Волвенко [9].

У рамках цього дослідження, застосовуючи поняття інститут та інституція ми спиратимемось на те, що первинною є інституція, вона може існувати без інституту, а вторинним є інститут, він завжди спирається на певну інституцію. Існування інститутів пов'язане з діяльністю людей, організованих у статусні групи, що відповідають потребам суспільства або інтересам даної групи.

Інституційний аналіз соціального і культурного життя передбачає вивчення повторюваних і найбільш стійких образів поведінки, звичок, традицій, що передаються з покоління в покоління, способів діяльності та впливу на процеси розвитку культури. Різноманітність інститутів відповідає різноманітності людських потреб, насамперед у структуруванні процесів організації культурного життя, виробництві продуктів і послуг, розподілі ресурсів, благ та привілеїв, у безпеці, захисті життя і благополуччя, в комунікації, передачі знання тощо.

Люди, об'єднані в соціальні групи для реалізації потреби, що у них з'явилася, спочатку спільно шукають різні варіанти її задоволення. У процесі суспільної практики вони виробляють найбільш прийнятні зразки і шаблони поведінки, які з часом через багаторазове повторення та оцінку перетворюються на стандартизовані звички і звичаї. Через деякий час розроблені зразки і шаблони поведінки приймаються і підтримуються суспільною думкою, а в кінцевому підсумку узаконюються, включно з розробкою певної системи санкцій на випадок їх порушення. Результатом процесу інституціоналізації є створення відповідно до норм і правил чіткої статусно-рольової структури, яка приймається більшістю учасників соціального процесу.

В окресленому контексті слід розмежовувати не лише терміни інституція та інститут, а й похідні від них терміни *інституціалізація* та *інституціо-налізація*. Оскільки перше стосується насамперед норм, цінностей, традицій та порядків, існуючих у суспільстві, то як інституціоналізацію будемо тлумачити процес їхнього становлення і формування, «надання соціальним відношенням упорядкованого, організованого характеру, який завершується прийняттям певних законів і створенням відповідних установ» [15, с. 75], (тобто інституцій).

Для окреслення рамок застосованого у цьому дослідженні поняття інституціоналізація нам буде помічним звернутись до визначення поняття інституція (від лат. *institutio* — встановлення, заснування). За підходом, запропонованим відомим американським вченим Д. Нортон, представником нової інституціональної теорії: «інституції — це правила гри в суспільстві, або точніше, придумані людьми обмеження, які спрямовують людську взаємодію в певне річище» [47, с. 11]. Це обмежувальні рамки, створені людьми для організації взаємин. На думку науковця, інституції включають всі форми обмежень, створених людьми для того, щоб надати певну структуру людським контактам. Інституції зменшують невизначеність, структуруючи повсякденне життя, організовуючи взаємини між людьми, визначаючи і обмежуючи набір альтернатив доступних кожній людині.

Д. Норт визначає, що інституції бувають не лише формальними (правила, придумані людьми), а й неформальними (загальноприйняті умовності й кодекси поведінки). Вони є не лише продуктом свідомого людського задуму, а й продуктом спонтанного процесу історичного розвитку. Інституційні обмеження включають як заборони індивідам робити певні дії, так і вказівки, за яких умов окремим індивідам вони дозволені.

Виходячи з вищезазначеного, Д. Норт тлумачить інституції як рамки, у межах яких люди взаємодіють один із одним. Проте, оскільки як встановлені свідомо правила, так і неформальні кодекси іноді порушуються, важливий елемент механізму функціонування інституцій полягає у встановленні факту порушення та покаранні порушника [47, с. 17–18]. У вирішенні цієї проблеми особливу роль відіграють *організації* – ще один термін який нам буде дуже важливим для цього дослідження.

За Д. Нортом, подібно до інституцій, організації структурують взаємини між людьми, що виникають внаслідок існування інституційних рамок, але між інституціями та організаціями існують принципові розбіжності. Організація — це група людей, об'єднаних прагненням спільно досягти якої-небудь мети. Інституційні ж рамки лише впливають на те, які саме організації виникають, і на те, як вони розвиваються. В свою чергу, організації впливають на процес зміни інституцій, виступаючи головними агентами інституційних змін [47, с. 19—20].

Головна роль інституцій у суспільстві визначається зменшенням невизначеності та встановленням стійкої структури взаємодії між людьми (не обов'язково ефективною, проте сталою). Варто зазначити, що стабільність інституцій жодною мірою не суперечить тому факту, що вони час від часу змінюються.

Отже, інституції формують можливості та обмеження, які мають члени суспільства, а організації створюються для того, щоби використовувати ці можливості. Розвиваючись, організації змінюють інституції. Також вчений робить висновок, що і формальні, й неформальні інституційні обмеження ве-

дуть до утворення певних організацій, які структурують взаємодію в суспільстві. Ці організації виникають на основі стимулів, закладених в інституційній системі, а тому результативність їхньої діяльності залежить від цієї системи [47, с. 21, 23].

Трактуючи інститути в рамках концепції інституціоналізації С. Гантінгтона, він аналізує появу політичних інститутів і відзначає, що історично вони виникли із взаємодії між суспільними групами для подолання розбіжностей, а поступовий розвиток процедур і організаційних механізмів був здійснений для розв'язання цих розбіжностей. Інститути є поведінковим виразом моральної згоди і спільних інтересів. «Окрема родина, клан, плем'я або сільська громада можуть досягати спільності ціною порівняно невеликих свідомих зусиль. Вони представляють собою природні співтовариства. У міру того, як суспільства стають численнішими, складнішими в структурному відношенні, а також здійснюють усе більш різноманітну діяльність — досягнення й підтримка високого рівня спільності все більше залежить від політичних інститутів» [12, с. 34]. Кожний суспільний стан, щоб стати стабільним, має бути інституціоналізованим, тобто мають бути утворені інститути — сталі, значимі і повторювані форми поведінки, а інституціоналізація — це процес, за допомогою якого організації і процедури набувають цінності й стабільності [12, с. 37].

Виходячи з трактування інституцій і інститутів Д. Норта і С. Гантінгтона, інституціоналізацію розглядатимемо як процес, що охоплює формування інституцій та їхню трансформацію в інститути. Така форма поведінки як інститут неможлива без організаційних структур, які виникають на основі певних інституцій.

Можна вважати, що наявність інституцій та їхнє функціонування у суспільстві приводять до утворення відповідних організацій, а повторювальна і значуща для суспільства сукупна діяльність інституцій і організацій зумовлює виникнення і закріплення певних інститутів.

Відповідно, у цьому дослідженні під інституціоналізацією сучасного танцю в Україні матимемо на увазі процеси, завдяки яким явище або процес набувають не лише певної нормативної і ціннісної впорядкованості, а й організованості, результатом якої може бути поява інституту та відповідних організацій, необхідних для забезпечення врегулювання процесів сучасного танцю як виду мистецтва, а також упорядкування, визначення, дослідження та задоволення потреб його діячів у забезпеченні можливостей впливу на формування сучасної культури України.

Під інститутом сучасного танцю матимемо на увазі абстрактне поняття, на зразок інституту президентства, інституту суддівства, яке, втім, є зрозумілим, очевидним і не потребує додаткового пояснення.

У термінології законодавства України, в контексті сучасного мистецтва, зустрічається визначення «культурна інституція – установа, організація або заклад (музеї, фонди, арт-центри, галереї, профільні наукові інститути, заклади освіти, громадські організації тощо), а також суб'єкти приватного права, що виконують важливі для суспільства функції та/або представляють інтереси фахової спільноти у сфері культури і мистецтва» [58]. Проте це визначення ми не можемо застосувати до сучасного танцю, з огляду на його обмеженість у контекстах країн, які розглядатимуться у цій дисертації. Відтак під інституціями сучасного танцю розумітимемо конкретні організації, заклади, установи (на кшталт Офісу Президента для інституту президентства, чи Печерського суду для інституту суддівства), які повністю або частково залучені до сучасного танцю як сфери професійної діяльності.

Типологізація інституцій сучасного танцю буде викладено у висновках до другого розділу, проте для наглядності варто зазначити такі приклади форм: серед інституцій національного рівня – національні театри танцю у Нідерландах, інститут музики і танцю у Польщі, Будинки танцю, національні хореографічні центри або національні центри розвитку хореографії у Франції тощо; серед інституцій державного і незалежного сектору, окрім митців та діячів сучасного танцю, — можна згадати мистецькі групи, колективи, компанії

танцю та компанії сучасного танцю, танц-театри і театри танцю, незалежні продюсерські компанії, продюсерські центри та агенції танцю, платформи розвитку хореографії, культурні організації, культурні центри, танцювальні резиденції, перформативні міждисциплінарні та експериментальні простори, лабораторії танцю, дослідницькі центри, спеціалізовані навчальні заклади та окремі кафедри, танц-архіви, фестивалі та літні школи танцю, танц-платформи, танц-конгреси, форуми спільнот, премії, конкурси, ярмарки танцю, асоціації, профспілки, парасолькові організації, інформаційні центри танцю, центри ресурсів для танцю, консалтингові бюро, агенції талантів, агенції турне, професійні мережі, аналітичні центри тощо.

Розмаїття інституцій сучасного танцю є результатом плідного процесу інституціоналізації сучасного танцю у світі та пошуку різних організаційних форм та способів задоволення розмаїття потреб діячів сучасного танцю у різних країнах. В Україні незалежний сектор успішно переймає зарубіжний інституційний досвід, адаптуючи його до можливостей середовища. Проте державний сектор культури, представлений старою системою радянських закладів культури: театрів, будинків культури, центрів творчості, профспілок, концертних майданчиків, шкіл мистецтв тощо. Навіть за безпосереднього залучення до хореографічної культури, в основній масі ці заклади жодним чином не стосуються сучасного танцю і не є інституціями сучасного танцю.

1.3. Диференціація визначень і підходів при вивченні сучасного танцю

У 2010 році, організовуючи міжнародний фестиваль «Імпульс Трансформація Платформа», автор дослідження разом із колегами — діячами українського сучасного танцю — адресували запрошеним на подію лекторам, визнаним фахівцям у сфері сучасного танцю, запитання про відмінність танцю модерн та контемпорарі. На той час у професійному мистецькому контексті в Україні існувала певна термінологічна складність: як визначити, що саме називається танцем модерн, а що — контемпорарі денс, або танцем контемпорарі денс.

рарі тощо. Для прояснення того, як коректніше буде визначати свою хореографічну практику і в чому полягають ключові відмінності між цими запозиченими поняттями, нам було важливо дізнатися від іноземних колег Сібріг Доктор зі Швеції та Хіларі Брайан зі Сполучених Штатів Америки, як вони застосовують ці поняття у професійному й академічному вжитку.

Дуже цікавим виявився той факт, що відповіді звучали кардинально протилежні. Сібріг Доктор зазначила, що в загальноєвропейському контексті країн, де вона веде свою активну викладацьку, мистецьку та наукову діяльність з 1990-х років, танцем модерн називається сучасний танець початку і середини ХХ століття. Нові форми і практики хореографії, що з'являлись, починаючи із 1960-х — 1970-х років, як новий етап розвитку, почали іменуватися контемпорарі. Тобто танець контемпорарі — це те, що хронологічно слідувало після доби танцю модерн.

Водночас Хіларі Брайан, яка активно веде свою викладацьку, мистецьку та наукову діяльність, як і Сібріг, із 1990-х років, проте найбільше на американському континенті, озвучила, що у США не існує суттєвої різниці між цими двома поняттями і вони застосовуються рівнозначно як синоніми. Відповідно, танець модерн, який почав розвиватися наприкінці ХІХ — на початку ХХ сторіччя, на даний момент термінологічно тотожний танцю контемпорарі. Тож між фахівцями в інституційному колі, у професійному вжитку і в матеріалах аналітиків та дослідників танцю, танцювального мистецтва, перформативного мистецтва, загалом хореографічної культури не існує термінологічних суперечностей. Проте назва *контемпорарі* майже не використовується в обігу ані практиками сучасного танцю, ані дослідниками сучасного танцю, які переважно послуговуються назвою *модерн*. Виключенням є лише застосування терміну контемпорарі до розгляду окремих феноменів мистецтва танцю сучасних європейських хореографів, які презентували свої роботи у мистецькому просторі США. Цей приклад наочно демонструє відмінність у визначеннях, значеннях та застосуванні базових понять у європейському і американському контекстах.

На перший погляд може здатися, що визначення понять не має суттєвого впливу на практичну роботу і діяльність митців сучасного танцю і хореографії. Але варто згадати й інші аспекти, такі як мистецька освіта [27; 62], сертифікація та підтвердження державою на рівні дозволів на діяльність документів, що регламентують роботу діячів культури і мистецтва. Йдеться про закони та підзаконні акти, дипломи та навчальні програми, методичні програми, можливість створення департаментів, кафедр або відділень сучасного танцю чи сучасної хореографії або впровадження окремих напрямків сучасної хореографії чи культурологічні та мистецтвознавчі дослідження танцю на базі закладів вищої освіти. У цьому ракурсі чіткість визначень є надзвичайно важливою, позаяк створює концептуально спільне підґрунтя для розвитку як практики, так і теорії.

Чіткі, зрозумілі поняття визначають, як відбуватиметься процес підготовки, формування майбутніх хореографів, які, своєю чергою, розвиватимуть сучасну танцювальну культуру та мистецтво хореографії, знаючи та розуміючи, як ідентифікувати свій доробок, осмислювати та артикулювати його. Наприклад, створюючи сучасні роботи, необхідно розуміти, чи діячі працюють в контексті класичного мистецтва (тобто балету чи модерн-балету), чи в рамках естради та шоу-форматів, чи все ж пошукових, експериментальних форм, а можливо, радше у контексті театрального мистецтва у роботі з акторами? Чи діяльність митців більш адекватна в контексті візуального мистецтва у взаємодії із галерейним простором, як частина розвитку практик мистецтва перформансу?

Розуміння діячів як позиціонувати власну професійну діяльність, так само як і розуміння відмінностей різних проявів сучасного танцю, наявних форматів, обізнаність про феномени та ясність базових понять і категорій вже на етапі навчального процесу, а також ясність у визначеннях і детальна пропрацьованість термінології є дуже важливими для створення передумов для розвитку обізнаності, а відтак більш високої хореографічної культури як в Ук-

раїні, так і для адекватної комунікації з діячами, інституціями та культурами інших країн.

Проте у пошуках методологічної бази для цієї розвідки серед культурологічних джерел автор не знайшов жодної роботи, в якій опрацьовувалися б різні концептуальні засади застосування поняття *сучасний танець* в україномовному дискурсі. Відсутнім є також огляд відмінностей між застосуванням понять сучасний танець та сучасна хореографія в контексті культури танцю. Досліджуючи україномовні джерела, важко прослідкувати, із якою саме понятійною базою, танцювальною школою, контекстом, країною, чи закордонними дослідницькими центрами танцю пов'язані конкретні визначення, або логіка обрання тих чи тих термінів в україномовних дискурсах. Переважно у фаховій україномовній літературі зустрічається прямий переклад визначень із інших мов, або компіляція різних визначень, що переважно посилаються на переклад робіт російськомовних дослідників, які, своєю чергою, також не проводили досліджень чи огляду різних концептів поняття сучасного танцю на пострадянському просторі.

На сьогодні напрацювання та визначення, представлені у навчальних та методичних посібниках для підготовки фахівців хореографії з предмета сучасного танцю або сучасної хореографії на базі закладів вищої та середньої освіти, є переважно компіляцією перекладів визначень, запозичених практик та форм із посиланням на практики окремих митців та їх естетику в ключі формального підходу, під назвою *стиль* або *техніка*. До прикладу, згадуючи про техніку Марти Грем, або техніку Гортонна, або техніку Кляйн, — подекуди називають те, що виникло на початку ХХ століття, терміном *контемпорарі* (або сучасним танцем контемпорарі, що є тавтологією), а те, що з'являлося ближче до середини ХХ століття і пізніше — термінами *стиль модерн*, *танець контемпорарі* або *стиль джаз-модерн*. Плутанина у визначеннях провокує поверхневе формальне ставлення до культури танцю і до дискурсів осмислення розвитку практик сучасного танцю в контексті розвитку хореографічної культури. Це, своєю чергою, унеможлиблює створення необхідної мето-

дологічної бази, на яку можна спиратися для розвитку фахового україномовного дискурсу сучасного танцю. Відповідно, це також унеможливорює і теоретико-практичний сталий розвиток хореографічної культури загалом.

У зв'язку з локальною специфікою застосування поняття сучасний танець в Україні, автором було оглянуто поширені концепти сучасного танцю різних країн Європи та Америки у роботах Адсхед-Ленсдейл Дж. [116], Алішина Ж. [117], Арут Г. [120], Ассманн А. [122], Бейнс С. [125], Блау Г. [127], Боденштайнер К. [128], Буассо Р. [130], Берт Р. [135], Бускатто М. [136], Карлсон М. А. [137], Клавадечер Р. і Розіні К. [139], Конрой К. [143], С. де Лахунта та ін. [145], Каунсел К. [146-147], Т. Дж. Бакленд [149], Дензін Н. К. [150], Клавель Ж. [152], Бродхерст С. [153], Фішер-Ліхте Е. [156], Фельмер С. [157], Фолкес Дж. [158], Франклін Е. Н. [159], Фретар Д. [160], Жіно І. [164], Грінфельд Дж. С. [166], Хекні П. [168], Галпрін А. [169], Хей Д. [172], Г. Мюллер і П. Штокманн. [176], Джонс А. [177], Джонс Дж. Л. [178], Кейлсон А. І. [180], Козел С. [182], Лабан Р. [183-184], Латур Б. [187], Лег'єрська А. [188], Лепецький А. [189], Луп Л. [193], Малетич В. [196], Манноні Ж. [197], МакКракен Г. [201], Мінтон С. С. [202], Морріс Г. і Ніколас Л. [204], Нахтергаель М. і Тот Л. [205], Нойгауз Б. [206], Л. Рупрехт та ін. [207], Нуазетт Ф. [209], Обарська М. [48; 211], Оденталь Дж. [212], Паркер Старбак Дж. і Мок Р. [215], Пекстон С. [216-217], Райнер І. [220], Шефф Х. та Спрег М. [228], Зігель М. Б. [232], Сміт П. [233], Штраус Р. [234], Тейлор Д. [236], Трієнекенс С. Дж. [240], Вайс Г. [245], Уїлкоккс Д. [246], Вуд К. [247], а також матеріалах загальнонімецької ініціативи *Tanzplan Deutschland* [163] і міжнародної конференції «Ідентичність-автономія-критичний дискурс. Танець у Центральній та Східній Європі після 1989 року» [192] та інші. Також автором систематизовано власний міжнародний практичний досвід діяльності у сфері сучасного танцю для зіставлення з аналізом вищезазначеного матеріалу та формулювання концепції, на яку спиратиметься актуальне дослідження. Очевидно, що, вживаючи поняття, варто розуміти, що за тим чи тим поняттям існує певний концептуальний підхід.

Для аналізу та зіставлення концептів визначення сучасного танцю ми застосуємо частину підходів до дослідження культури, а саме філософський, психокультурний, антропологічний, діяльнісний та семіотичний [14]. Застосовуючи антропологічний підхід до визначення, ми спиратимемось на те, що сучасний танець є і процесом, і результатом розвитку хореографічної культури та культури танцю, якому також притаманні еволюційність, історична тяглість, причинно-наслідковість та взаємопов'язаність між окремими феноменами та представниками, а різні етапи його розвитку відображені у назвах окремих його ж напрямків, феноменів та практик.

Згідно з антропологічним підходом [14, с. 35], сучасний танець є наступним етапом розвитку хореографічної культури та мистецтва танцю після класичного із під-етапами та напрямками, притаманними різним періодам його розвитку (модерн, експресіоністичний танець, танц-театр, джаз-модерн, було, пост-модерн, модерн-балет, новий/молодий танець, контемпорарі, нетанець, експериментальний танець та інші).

Звертаючись до філософського підходу, ми можемо розглядати визначення сучасного танцю в контексті певних споріднених ідей діячів мистецтва танцю та їх участі у процесах розвитку хореографічної культури через неперервне подолання стереотипів поведінки домінуючої хореографічної культури та мистецтва танцю у різних країнах, перегляд способів структурування руху для танцю, створення та пошуку нових можливостей. Тобто, визначаючи сучасний танець як окрему культуру мистецтва танцю та частину хореографічної культури, «надорганічний плин ідей, ідейну спадщину, що має власну трансцендентну реальність та не залежить від окремих представників» сучасного танцю або суспільств, де вони виникали чи набували поширення, що спирається на ідеї та цінності емансипації індивіда, його руху, способів мислення, тілесності, розвитку творчого потенціалу, способів репрезентації.

Відповідно до філософського підходу [14, с. 31–32] окремі напрямки сучасного танцю (модерн, експресіоністичний танець, танц-театр, джаз-модерн, було, пост-модерн, модерн-балет, новий/молодий танець, контемпорарі,

рарі, не-танець, експериментальний танець та інші) вказуватимуть на застосування в рамках кожного напрямку різних способів роботи з емансипаторним потенціалом, тобто розглядатимуться як окремі явища в рамках окремої культури сучасного танцю.

Звертаючись до семіотичного (знакового) підходу, визначаючи хореографічну культуру як сукупність знакових систем, можемо визначити сучасний танець як частину хореографічної культури, що включає в себе роботу когорти персоналій чи окремих митців, окремих шкіл, низки напрямів мистецтва танцю та хореографії, технік, стилів, підходів до роботи з тілом та інших практик, що беруть за мету пошук, побудову і розвиток нових символічних систем у хореографічній культурі, їх втілення як мистецьке, так і теоретичне — тобто дослідження та інновації.

Згідно з семіотичним підходом [14, с. 36], окрім напрямків сучасного танцю (модерн, експресіоністичний танець, танц-театр, джаз-модерн, буто, пост-модерн, модерн-балет, новий/молодий танець, контемпорарі, не-танець, експериментальний танець та інші), варто також враховувати і розглядати як сукупність нових окремих символічних систем, що доповнюють та розвивають хореографічну культуру практично і теоретично, роботу окремих діячів сучасного танцю. Йдеться, зокрема, про Айседору Дункан, Лої Фюллер, Марту Грем, Бланш Еван, Броніславу Ніжинську, Мерса Каннінгема, Джоан Скіннер, Анну Гальпрін, Лізу Нельсон, Стіва Пекстона, Уільяма Форсайта, Анну Терезу де Кеєрсмайкер та багато-багато інших, про окремі школи, мистецькі групи, специфічні методи та підходи (наприклад, Анкоку Буто, Театр Танцю «Джадсон», Школу танцю і суміжних мистецтв Сен-Дені й Шона, систему Лабана, ідеокінезис, метод Фельденкрайза та багато багато інших), а також праці теоретиків танцю (Ізабель Люне, Фретар, Герольда Зіґмунда тощо).

Застосовуючи психокультурний підхід, який визначає культуру як сукупність інформації, взірців поведінки та діяльності, що набувається індивідом через культурний досвід, сучасний танець можна визначити як хореографічну культуру і танець, що є на часі, «відомий та представлений широко у популя-

рній культурі», а також той, що залучений до подолання поточних викликів та звертається до підняття актуальних тем, — тобто танець, який глядачі хочуть дивитися, навчатись рухатися так само або наслідувати сьогодні, ідентифікують себе із ним та своїми думками про сьогодні, з баченням світу сьогодні, з поточними потребами тощо.

У разі застосування психокультурного підходу [14, с. 33], напрямки сучасного танцю (модерн, експресіоністичний танець, танц-театр, авангардний танець, джаз-модерн, було, пост-модерн, модерн-балет, новий/молодий танець, контемпорарі, не-танець, експериментальний танець та інші) варто доповнити всіма явищами та субкультурами танцю і хореографічної культури, які розвивались та актуалізувались відповідно до потреб та новацій часу (чарльстон, лінді-хоп, бальний танець, шиммі, хіп-хоп, хаус денс, клубний танець, спортивні танці, естрадний танець, комерційний танець (представлений у шоу-бізнесі та відеокліпах), вогінг, вакінг, попінг, локінг, тектонік, соціальні танці, зумба, аргентинське танго, поул денс, хілз, брейк данс тощо).

Звертаючись до діяльнісного підходу, що розглядає культуру як процес творчої діяльності, в межах якої відбувається матеріальне і духовне збагачення суспільства новими цінностями, формування людини як суб'єкта культурно-історичного процесу, сучасний танець можна визначати як невід'ємну частину загальнокультурного і політичного процесу через розвиток хореографічної культури, яка повертає людину (як глядачів, так і учасників творчого й навчального процесу) до суб'єктності у культурно-історичному процесі, відповідальності та залученості до збереження і відтворення цивілізації, що базується на цінностях та принципах демократії.

Згідно з діяльнісним підходом [14, с. 33], доробок діячів сучасного танцю варто розглядати як такий, що через розвиток взаємодії з глядачем, пошук нових естетичних форм, зміну репетиційного процесу та постановочної діяльності тощо в рамках розвитку мистецтва танцю та хореографічної культури специфічно спрямований та покликаний активувати, як для глядачів, так і для діячів, політичний вимір танцю та хореографії задля підсилення суспільства

та кожного індивіда в його політичній взаємодії з іншими. Відповідно, можливо розглядати сучасний танець як політично (само)свідомий, а окремі його напрямки (модерн, експресіоністичний танець, танц-театр, джаз-модерн, буето, пост-модерн, модерн-балет, новий/молодий танець, контемпорарі, не-танець, експериментальний танець та інші) як такі, що представляють собою різні способи політичного впливу та політичні концепти, які практикувались та практикуються у взаємодії з глядачем, по-різному, згідно зі специфікою епохи та локального історичного, політичного та культурного контексту, в яких ці напрямки зароджувалися чи розвивалися.

У контексті зарубіжних концепцій варто зробити стислий екскурс до визначень сучасного танцю, поширених у дискурсі практиків та інституцій Франції, Німеччини, Польщі та Сполучених Штатах як максимально різних підходів, щоб побачити кореляцію з українським контекстом. Це допоможе більш точно визначитись із підходом, на який будемо спиратись у цьому дослідженні з огляду на релевантність його застосування до локального і глобального контекстів.

Сучасний танець у Франції (фр. *danse contemporaine*) у теоретичних працях визначається як такий, що природно є продовженням процесу розвитку мистецтва танцю модерну (починаючи з 1870-х, фр. *danse moderne*) та пост-модерну (починаючи з 1950-х, фр. *danse post-moderne*), і хронологічно приходить до Франції з кінця 1970-х — початку 1980-х років. До течій сучасного танцю відносять новий/молодий танець (із 1970-х, фр. *nouvelle / jeune danse*) та не-танець (з початку 1990-х, фр. *non-danse*), зокрема, про цей процес згадано, описано та ґрунтовно розкрили Арут Г. [120], Бускатто М. [136], Фельмер С. [157], Жіно І. [164], Лепецький А. [189], Мейєн Ж. [200], Морріс Г. і Ніколас Л. [204], Нуазетт Ф. [209] та ін. Тобто ми бачимо застосування антропологічного підходу до визначення, що укладає за початок відліку французького сучасного танцю другу половину 1970-х років як наступний етап розвитку танцю після модерну і пост-модерну.

Проте у практичному застосуванні поміж діячами, а також у контексті програм діючих державних інституцій, як і культурної політики Франції, на відміну від сучасної музики, сучасний танець визначається не за принципом часу (новизни) чи актуальності, а за самовизначенням митців (артистів, хореографів та танцівників) Фретар Д. [160]. Тобто, іншими словами, не все, що робиться «сьогодні» чи «про сьогодні», автоматично стає сучасним танцем, а саме митці, хто свою художню практику та свій «танець» визначають як сучасний, розглядаються відповідно, здійснюють свою мистецьку та пошукову діяльність, розвиваючи хореографічну культуру, формуючи своїм добром культурну спадщину сучасного танцю. Важливо додати, що в практичному дискурсі діячів мистецтва танцю у Франції сучасний танець, поміж іншими формами та видами танцю, виділяється саме наявністю дослідницького і пошукового компоненту для розвитку хореографічної культури [81]. А все, що створюється та презентується у Франції в сучасному танці, осмислюється та розглядається дослідниками у культурному, філософському, політичному, соціальному та інших контекстах [117; 140; 145; 150; 152; 178; 180; 193; 197; 205]. Тобто ми бачимо чітке багатогранне, послідовне та системне застосування оптики саме діяльнісного підходу до визначення сучасного танцю.

У дискурсі Німеччини сучасний танець (нім. *zeitgenössischer tanz*) є збірним поняттям та загалом належить до сучасного хореографічного сценічного танцювального мистецтва і асоціюється з аналогами в інших мовах: (англ.) *contemporary dance*, (фр.) *danse contemporaine*, (порт.) *danza contemporânea*, але початком сучасного танцю вважається модерн та експресіоністичний танець. Проте дослідження сучасного танцю розглядають та осмислюють не лише історію танцю, а і те, як танець втілює історичні та культурні реалії [207; 122] або те, що вважалося у різні періоди авангардом, втілювало нове і сприймалося як відмінне від традиційних, історичних або позначених етнічною спадковістю форм танцю [136; 149]. Цей підхід розглядає також і політичний, філософський, культурний і тілесний виміри мистецтва танцю й хореографічної культури [139; 156; 157; 176; 212]. Це бачення відображено як

у рекомендованих навчальних програмах, так і в *Tanzplan Deutschland* [163]. Відповідно, у визначенні сучасного танцю у Німеччині ми також бачимо застосування оптики діяльнісного підходу.

У Польщі сучасний танець (польск. *taniec współczesny*) також відомий як сучасний театр танцю та поширено трактується як не-балет і наступний етап розвитку класичного мистецтва. Також як пошук нових форм танцю — у Обарської М. [48; 211], як суміш багатьох форм танцю модерн, джаз, деякі бальні танці, може містити елементи акробатики. Проте, позаяк основою сучасного танцю вважається класичний танець, основні елементи балету (пліє, піке, фуєтте тощо) широко використовуються і в сучасному танці та є важливими елементами лексики й хореографії будь-якої вистави танцю. Від класичного балету сучасний танець відрізняє не тільки включення різних форм та видів танцю, а також те, що техніка і прийоми менш важливі, ніж почуття та емоції танцівника. Тому важливим для виконавців сучасного танцю також є розвиток їх акторської майстерності, коли йдеться не тільки про сучасний танець, а власне про театр сучасного танцю [188]. Вищезазначене уможливає застосування до визначення сучасного танцю оптики антропологічного підходу.

Проте, якщо зважити на тематику, аспекти та ракурси, в яких розглядають критику танцю, самі діячі у професійних обговореннях практики діячів сучасного танцю, наприклад, у панельній дискусії «Ідентичність-автономія-критичний дискурс» [192], рефлексують над взаємозв'язком процесів розвитку сучасного танцю в контексті політичних та історичних процесів у Східній і Центральній Європі. Про це ж свідчить конференція в рамках проєкту «Хореографічні території» [142], завданням якої стало дослідження внеску діячів сучасного танцю Польщі ХХ століття до світової історії танцю, їхній зв'язок із традиційними локальними формами танцю та вплив ідей фемінізму на цей процес. Це демонструє нам, що розгляд сучасного танцю Польщі також має ознаки оптики діяльнісного підходу.

Звертаючись до побіжного огляду визначень сучасного танцю США, важливо зазначити, що в американському практичному контексті діячі сучасного танцю переважно вживають узагальнену назву модерн [79], обов'язково доповнюючи уточненням, наприклад, вказівкою місця походження згаданого танцю (наприклад, *Ukrainian modern dance* Курлас Дж.) [181], або вказуючи ім'я митця, мистецької групи або школи (*Graham's modern dance*, *modern dance companies*, *modern choreographers*) тощо. Проте американський академічний дискурс, що називає сучасним танцем широкий спектр західного концертного або театрального танцю, який включив у себе такі форми танцю, як балет, народні, етнічні, релігійні та соціальні танці, виник в Європі та США-наприкінці XIX – на початку XX століття і продовжує свій розвиток сьогодні. При цьому модерн-танець, радикальний танець, експресіоністичний, джаз-модерн, контемпорарі, пост-модерн, новий танець, було та всі інші напрямки та явища, що стали результатом розвитку мистецтва танцю та хореографічної культури XIX–XXI століть — розглядаються як невід'ємна частина процесу розвитку сучасного танцю (тобто є сучасним танцем), попри наявність численних специфічних визначень, а також назв окремих напрямків та видів, які є уточнюючими [116; 228; 232].

Вважається, що перш за все він виник як заперечення чи бунт проти класичного балету, а також як спосіб вираження соціальних проблем, таких як соціально-економічні та культурні чинники [127; 128; 137; 143; 153; 158; 201; 204; 233; 236; 245; 246], або для розвитку практик та дослідження взаємин між тілом та розумом [135; 146–147; 159; 166; 168; 182; 202; 215; 220], а також переосмислення «політик танцю» [180; 189]. Варто також зазначити, що у США як митці, так і дослідники сучасного танцю від початку XX століття і до сьогодні поряд із творчою діяльністю обов'язково займаються теоретизацією та концептуалізацією мистецької практики [125; 169; 172; 177; 183–184; 187; 196; 206; 216–217; 247], осмислюючи свій мистецький доробок у взаємодії з політичним, філософським, культурним, соціальним та іншими контекстами.

Тобто ми бачимо застосування діяльнісного підходу до визначення сучасного танцю у США так само, як і у Франції, Німеччині та Польщі.

Для дослідження наявних в україномовному дискурсі визначень і підходів при вивченні сучасного танцю було оглянуто насамперед навчальні програми і робочі плани викладання сучасного танцю, сучасної хореографії, а також хореографії, які застосовують це поняття у своєму методичному наповненні; серед них Божко Ю. [4], Борисенко Т., Меленчук Т. і Тихомирова Т. [6], Вялкова Н. [10–11], Грек В. [16], Довганська А. [18]; Кізяков В. [22], Колос Т. [28], Лисюк О. [37], Лягушенко А. та Смольська Н. [38], Мартинюк О. [40], Меленчук Г. [42], Плахотнюк О. [53–54], Сосіна В. [90; 92], Островерх Т. та ін. [99], Шеремета Л. [111] та ін. [17; 44]. Це пов'язано з тим, що єдиними інституціями, представленими на державному рівні, які на сьогодні формалізують застосування поняття *сучасний танець* та *сучасна хореографія* в контексті загальної культури танцю й мистецтва хореографії, а також створюють легалізований контекст для теоретико-практичних досліджень є навчальні заклади мистецького спрямування.

В Україні в оглянутих навчальних програмах і робочих планах викладання сучасного танцю та сучасної хореографії, а також навчальних програмах і робочих планах із хореографії та дотичних дисциплін, де у наповненні згадується сучасний танець, сучасні танці або сучасна хореографія виявлено, що всі розглянуті, окрім однієї, [99] спрямовано на опанування майстерності виконання через знайомство танцівників і хореографів з окремими явищами або техніками. Йдеться про модерн, джазовий танець, джаз-модерн, партерний урок, стилі та напрямки сучасної хореографії, сучасні напрямки танцювального мистецтва, поряд із явищами танцю ХХ–ХХІ століття, тобто популярні масові танці, вуличні танці, естрадні танці, хіп-хоп, диско, фольк-джаз, джаз-фанк, латиноамериканську та європейську програми бального танцю, чарльстон, рок-н-рол, «побутові танці — новини сезону», блюз, ріліо та інші, що корелюється з психокультурним підходом.

Нова типова навчальна програма, датована 2023 роком [99] суттєво відрізняється тим, що наголошує на формуванні в учнів теоретико-практичних і виконавських навичок, опанування технік (джаз-танець, джаз-модерн та контемпорарі) та ознайомлення з різними напрямками сучасного танцю в контексті сучасної світової культури, що корелює з семіотичним підходом до визначення.

Також було оглянуто навчальні посібники, серед них: Плахотнюк О. [23-24; 100], Повалій Т. [55], Мартиненко О. [66], І. Герц та ін. [94], Л. В. Мова та ін. [95], Шариков Д. [109], фахові статті та наукові роботи з культурології та мистецтвознавства і дотичних наук, що досліджують сучасний танець і актуальні процеси хореографічної культури в Україні, Бернадська Д. [3], Бойко О. [5], Герасимова І. [13], Драч Т. [19], Карпенко Д. [21], Корисько Н. [29], Круткін І. [32], Лабунська В. та Шкурко Т. [35], Мова Л. [39; 43], Мосєсова К. і Лань О. [45], Пасинкова Н. [50], Пастух В. [51], Погребняк М. [56-57], Пригода-Донець Т. і Соломко Г. [60], Руднева С. [85], Савчин Л. [88], Сосіна В. [91], Федотова Н. [104], Хендрик О. [105], Хухра Л. [106], Шабаліна О. [108], Шариков Д. [110], Бігус О. та ін. [138; 203], Маншилін О. [199], Кеба М. та ін. [239].

Навчальні посібники та колективні монографії з сучасного танцю, а також ті, які описують чи згадують сучасний танець серед інших [23-24; 55; 66; 110; 100; 109], розглядають види та напрямки (модерн, джаз-модерн, контактна імпровізація, контемпорарі та ін.), техніки (Грем, Хортон, Лімона, Кляйн, Бланш Еван), школи, підходи та персоналії (Рудольф фон Лабан, Доріс Хамфрі, Мерс Каннінгем, Боб Фосс, Джек Коул та багато інших) поряд із сучасним популярним танцем, соціальними танцями, молодіжними танцями, а також класичним танцем та навіть використання елементів акробатики в контексті базової підготовки фахівця з сучасної хореографії, що також нас відсилає до психокультурного підходу. Проте серед оглянутих посібників є видання 2021 року, яке розглядає сучасний танець як той, «що має самостійну танцювальну школу, естетичні та стилістичні особливості, принципи» тощо, а хореографія «ґрунтується на єдності традицій і новацій» [95, с. 3]. У цьому контексті су-

часний танець тяжіє до оптики семіотичного підходу, підтвердженням чого є розгляд в цьому посібнику різних практик танцю, феноменів сучасного танцю, методів композиції тощо, в контексті знакових систем, комунікації, розвитку творчого потенціалу, а також розкриття інноваційних прийомів та методів хореографічного навчання, закликаючи студентів до осмислення хореографічної практики.

Досліджуючи фахові статті з культурології та мистецтвознавства, які висвітлюють окремі процеси сучасного танцю або згадують їх у контексті розвитку хореографічної культури чи хореографічної освіти, можна побачити три наступні поширені оптики. В рамках антропологічного підходу [19; 29; 52; 56–57; 108; 199] в оглянутих статтях згадується сучасний танець в контексті розвитку хореографічної культури після класики, в рамках історичного природного процесу з виділенням окремих напрямків, притаманних певним історичним етапам (модерн, джаз-модерн, пост-модерн тощо), а також контекстуалізацію актуальних процесів відповідно до сьогодення.

У рамках психокультурного підходу оглянуті статті [3; 21; 35; 45; 51; 88; 91; 106; 110; 138; 203; 239] розглядають сучасний танець або як той, що твориться сьогодні та реагує на виклики сьогодення, включаючи у себе популярні форми танцю, або змішуючи нові форми танцю, наприклад із народним, або застосовуючи творчий пошук до вже відомих форм задля презентації в контексті масової культури та естради тощо. Відповідно до оптики семіотичного підходу оглянуті статті [5; 13; 32; 39; 43; 50; 60; 85; 104–105] розглядають сучасний танець у контексті розмаїття форм комунікації та застосування практик сучасного танцю за межами хореографічної культури, наприклад, до розвитку культури тілесності, або в контексті практик зцілення, або ж в контексті більш складного інноваційного мислення.

Підсумовуючи, в оглянутих навчальних програмах, посібниках та фахових статтях із культурології та мистецтвознавства, де звертаються до поняття сучасного танцю або використовують його, кількісно домінує представленість оптики психокультурного підходу. У значно меншій представленості

присутні джерела, що застосовують антропологічний підхід, і найменша представленість серед джерел, проте найближча до сьогодення і максимально деталізована корелює з семіотичним підходом.

На завершення варто зазначити, що основною мотивацією автора цього дослідження, яка привела до початку мистецької практики у сучасному танці, є саме емансипаторний потенціал практик, а також тяжіння до концептуалізації власної творчої діяльності в оптиці філософського підходу. Проте досвід магістерської програми EXERCE 2011\2013 року, накладаючись на події в Україні з початку 2014-го, сприяли перегляду власних мистецьких позицій на користь усвідомлення важливості політичного виміру мистецьких практик та бачення сучасного танцю як простору розвитку хореографічної культури та мистецтва танцю. У зв'язку з цим у педагогічній практиці, в Україні і за кордоном, автор дослідження пропонує огляд концептуальних ідей сучасного танцю на рівні практичного досвіду [73; 84], різні форми осмислення технік та практик танцю, а також закликає молодих митців до формування власних дискурсів [25; 72], до визначення концептів тілесності власної роботи [74] та формування власної методології, власної мистецької мови.

Підсумовуючи наведений вище огляд контекстів, зважаючи на важливість інтеграційних процесів та викликів для українського мистецтва, політичної культури і державності, враховуючи факт невизначеності та неоднозначності у застосуванні одного підходу до визначення сучасного танцю (психокультурний, антропологічний та семіотичний) в Україні, гармонізація та узгодження термінології як на локальному, так і глобальному рівні є фундаментально важливим завданням для розвитку хореографічної культури. Оглянувши підходи до визначення сучасного танцю у країнах Європи та Америки, а також враховуючи інформацію, отриману у глибинних інтерв'ю з провідними діячами країн, серед яких є представники тих, які мають найбільшу тяглість у дослідженні, хореографічної культури і танцю (Канада, Нідерланди, Німеччина, Франція, США), було виявлено узгодженість та кореляцію із діяльнісним підходом.

Висновки до Розділу 1

Розмаїття форм і напрямків сучасного танцю з'явилося як один із наслідків потужного культурного вибуху, зумовленого, серед іншого, розпадом імперій кінця XIX – початку XX століття, процесами державотворення, становленням нових демократій, а також глобальними геополітичними процесами XX–XXI століть. Бачення глобалізованого майбутнього, пошук нових форм, мистецької мови, форм культури, концепцій, відхід від класичних форм мистецтва спричинило появу різних явищ танцю і хореографічної культури, які розвивались паралельно, перетинаючись, доповнюючи одні одного, стаючи основою для розвитку хореографічної культури XXI століття. Можна простежити дві чіткі географічні лінії цього розвитку: Європа (переважно західна частина) і Сполучені Штати Америки. Переважна частина згадок та артефактів культурної пам'яті збереглися саме в країнах, де є тяглість її збереження і відповідні інституції, котрі змогли це здійснити. Багато важливих процесів на території України відбувались у тісному взаємозв'язку з французьким, німецьким та іншими європейськими сучасним танцями, проте більше доступних відомостей знаходимо про Німеччину, Францію, Велику Британію і Сполучені Штати Америки.

Загальносвітовий культурний процес початку XX століття у Сполучених Штатах, Німеччині, Франції, Австрії, Швейцарії, Великобританії та Україні, вказують на загальну тенденцію пошуків діями сучасного танцю нових методологій, впорядкованої системи знань для роботи хореографа при створенні нових вистав, а також на міждисциплінарність та трансдисциплінарність танцю і способів організації руху. Художні відкриття та їх інтеграція підготували мистецьку свідомість до радикальних авангардних змін у культурі й танці. Орієнталістика у танці відкрила тренд до пошуку нових маловідомих знань про людину, альтернативного розуміння людини і нового осмислення руху.

На початку XX століття Рудольф фон Лабан, як і Еміль Далькроз, одними з перших почали говорити про необхідність пошуку певної системи чи

знань, які можуть бути значно ширшими і застосовуватися як для розвитку людських здібностей, можливостей руху, так і для загального розвитку людини. У цей період Броніслава Ніжинська у Києві, формує власну систему підготовки митця, яку фіксує у трактаті «Про рух і Школу рухів» і стає першою хореографкою, що здійснила подібну фундаментальну роботу у мистецтві танцю. Спадщина Рудольфа фон Лабана є найбільш ґрунтовною платформою для досліджень про людину як методологічна основа хореографії, а система аналізу руху, яку він розробив, продовжує розвиватись та широко вживається за межами танцю, у дослідженнях про тіло та людину, медицині, комп'ютерній анімації, цифрових технологіях та моделюванні й багатьох інших.

До 1970-х сучасний танець у Європі, особливо його пошукові форми, розвивались локалізовано, але у 1980-х та 1990-х великі геополітичні зрушення позитивно вплинули на міжнародний культурний обмін, що призвело до появи нових хореографів, танцювальних компаній, міжнародних фестивалів, нових форматів інституцій, нових підходів до хореографічного пошуку та створення нових робіт, нових форм співпраці та форматів обміну знаннями. Ця золота доба сучасного танцю у Європі заклала основу нової хвилі розвитку хореографічної культури і танцю у світі, а його популярність спричинила активне залучення сучасного танцю до музичної поп-культури, створення масових заходів, відеокліпів і реклами, що триває до сьогодні.

Після відновлення незалежності на початку 1990х, сучасний танець до України з інших країн повертається через поп-культуру, відео та виступи зарубіжних труп в рамках окремих фестивалів. Діячі, надихаючись незвичайною хореографією за кордоном, повертаючись ділились отриманими знаннями в Україні через майстер-класи та воркшопи, чим поступово готували підґрунтя для більш стрімкого розвитку сучасного танцю в Україні який відбувся з початку 2000х.

Наявне у світі розмаїття інституцій сучасного танцю є результатом плідного процесу інституціоналізації сучасного танцю у світі та пошуку різних

організаційних форм. В Україні незалежний сектор успішно переймає зарубіжний інституційний досвід адаптуючи його до можливостей середовища. Державний сектор культури, представлений старою системою радянських закладів культури: театрів, будинків культури, центрів творчості, профспілок, концертних майданчиків, шкіл мистецтв тощо, які не мають відношення до сучасного танцю і не є інституціями сучасного танцю.

Окрім вищевказаних питань, було виявлено проблему понятійної плутанини та неузгодженості термінології стосовно сучасного танцю в Україні. Фахові обговорення, розробка глосарію та проведення окремих фахових науково-практичних зустрічей, присвячених проблематизації концептуальних засад термінології освітнього процесу підготовки майбутніх хореографів і танцівників, у кореляції із діяльнісним підходом, у відповідності до професійного обігу в науковому дискурсі інших країн, сприятимуть створенню передумов для плідної співпраці українських фахівців із колегами з інших країн, відтак, успішності їх інтеграції у міжнародне професійне середовище, що також підсилить суб'єктність української хореографічної культури та її новацій у загальносвітовому культурному процесі.

Відповідно до діяльнісного підходу, у дисертації сучасний танець розглядається, як політично (само)свідомий, що через розвиток хореографічної культури, через дослідження та інновації, повертає людину (як глядачів так і учасників творчого та навчального процесу) до суб'єктності у культурно-історичному процесі, відповідальності, залученості до збереження і відтворення цивілізації, що базується на цінностях та принципах демократії. Окремі його напрямки, види, стилі та техніки – представляють собою різні способи політичного впливу та практику політичних концептів, які практикуються у взаємодії з глядачем, згідно зі специфікою епохи та локальним історичним, політичним та культурним контекстом, в яких ці напрямки зароджувалися чи розвивалися.

Відповідно, у дослідженні питань інституціоналізації сучасного танцю України в контексті хореографічної культури зважатимемо не тільки на твор-

чий і мистецький аспекти (наявні актуальні естетичні рішення, форми танцю, лексика, способи створення та пошуку, робота над виконавською майстерністю, новації тощо), а також на соціальний (поширеність, доступність, представленість, участь у доланні соціальних викликів тощо), економічний (наявність ресурсів для створення нового, пошуку та презентації, доступність інфраструктури тощо), політичний (осмислення та артикуляція викликів взаємодії індивідуального та спільного, огляд і артикуляція наявних домінуючих політичних концептів відносно тілесності, руху та свободи самовираження, участь у законотворчих ініціативах та впливу на забезпечення державою можливостей сталого розвитку хореографічної культури та мистецтва танцю, осмислення визнання чи невизнання державою форм мистецтва танцю як відображення державної політики стосовно захисту прав та свобод громадян тощо) та філософський (теоретизація і концептуалізація, формування нових дискурсів, методологій та визначень, осмислення способів збереження розвитку та поширення знань та ідей тощо).

РОЗДІЛ 2

ІНСТИТУЦІЙНІ ПРОЦЕСИ У СФЕРІ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ ЄВРОПИ ТА АМЕРИКИ

Для дослідження процесів інституціоналізації сучасного танцю, окрім опрацювання джерел, автор звернувся до провідних практиків країн, відповідні процеси в яких розглядаються у цьому дослідженні, а саме: Матільд Мон'є у Франції [81], Даян Елшаут у Нідерландах [78], Людгера Орлока в Німеччині [80], Косміна Манолеску в Румунії [77], Біруте Банявічуте у Литві [76], Ришарда Калиновського в Польщі [83], Лізи Нельсон у США [79], Бенуа Лашамбра та Кеті Кейсі у Канаді [75], і Найзі Лопез у Бразилії [82].

Проведення інтерв'ю дозволило отримати комплексну інформацію стосовно тематики дослідження, яка матиме історіографічну цінність, допоможе наочно показати системно-структурні та функціональні аспекти інституційного процесу оглянутих країн, надає репрезентативну вибірку для актуальної типологізації інституцій сучасного танцю. Зібраний матеріал після системного аналізу буде використано для порівняльного аналізу та формулювання висновків, що будуть наведені у підсумковій частині дослідження.

2.1. Західноєвропейський регіон: моделі інституціоналізації та роль сучасного танцю в контексті культурного розвитку

Процеси інституціоналізації у країнах Західної Європи історично мають найбільш тривалу тяглість, розвинену систему і чи не найбільший вплив на динаміку розвитку сучасного танцю у світі, починаючи з 1980-х років.

Кожна з країн мала різні етапи процесу інституційного розвитку, і кожна по-своєму долала виклики, через відмінність культурного середовища, політичних та економічних систем. Рушії цих змін передусім були новаторами, що створили унікальні типи інституцій (продюсерських центрів танцю, ме-

реж дослідницьких резиденцій тощо), нові формати підтримки мистецької діяльності, форми співпраці, способи поширення знань та адвокації потреб сучасного танцю.

Саме завдяки процесу інституціоналізації сучасного танцю в оглянутих країнах цей підрозділ має найбільш досліджену та описану структуровану інформацію про сучасний танець. Завдяки сталій підтримці державою сучасного танцю діячі цих країн значно вплинули на процеси у решті оглянутих регіонів та світу.

Для дослідження французького контексту, ролі створення національної системи інституцій та їхнього впливу на танцювальне мистецтво Франції було проведено інтерв'ю із Матільд Моньє. Окреслюючи контекст хореографічної культури у Франції, вона засвідчила, що на початку 1980-х мало що відбувалося у танцювальному житті, проте це був золотий період змін. У 1970-х було близько 10 колективів сучасного танцю, він був маргіналізованим і маловідомим. Великі зміни відбулися з 1982 року, коли Франсуа Міттеран призначив Жака Ланга міністром культури. Він змінив систему культурних інституцій і заклав основи процесів у культурі Франції, що відбуваються й нині. У 1984 році Жак Ланг оголосив програму з десяти кроків, покликаних сприяти розвитку французького танцю [164]. Він спромігся гарантувати регулярне виділення великої кількості коштів на культуру вперше серед країн тогочасної Європи. Завдяки йому сучасний танець було визнано мистецтвом на державному рівні (як і балет до того).

На початку кар'єри, у 1983–1984 роках, Матільд почала працювати одразу з сучасним танцем у Ліоні. Тоді було мало шкіл, і танцівникам доводилося самотійно їздити на поодинокі майстеркласи. «Швидко я зрозуміла, що сучасний танець відкриває значно більше можливостей для втілення художнього бачення. Є свобода, багато осмислення, тому мені було набагато цікавіше працювати із сучасним танцем» [81]. У Франції сучасний танець від інших видів хореографічної культури відрізняється необхідністю пошуку і дослідження. Такий підхід до танцю відкривав митцям можливість використо-

увати будь-яку лексику руху, розробляти власний стиль без прив'язки до сюжету, оповідальності.

Вплив нововведень у сфері французького театру доволі ґрунтовно дослідив український науковець Владислав Корнієнко [30]. Для розвитку хореографічної культури було створено систему нових інституцій національного рівня: центрів танцю, мережі хореографічних центрів, а згодом і мережі центрів розвитку хореографії. Саме Жаку Лангу належить ідея про те, що танець має бути не лише в Парижі, він реалізував принцип децентралізації, продовжуючи ідеї, закладені Андре Мальро [173]. Модель інституцій танцю Франції виявилася настільки успішною, що стала базовою для створення аналогічних на заході та півдні Європи.

У Жака Ланга з'явилась ідея важливості поширення французького сучасного танцю у Канаді, США та інших країнах світу. Держава вкладала багато грошей у презентацію французького сучасного танцю в світі. У Франції ж отримали можливість побачити багато танцювальних компаній з-за кордону, наприклад, зі США (Мерс-Каннінгем, Тріша Браун та інші). Поступово у фестивалів та в деяких театрів з'явилися кошти на продюсування й запрошення великих компаній до створення нових вистав на своїй базі, що давало можливість французьким митцям долучатись до репетиційного або пошукового процесу. Підтримка міжнародного обміну — важливий напрям політики Жака Ланга.

Проте найпотужніший вплив на плекання талантів, збереження традиційних форм і сприяння інноваціям мало створення національної системи танцювальних інституцій [130]. Роглянемо основні інституції, що формують сучасну хореографічну культуру Франції.

Національний Центр сучасного танцю (CNDC) покликаний популяризувати й викладати сучасний танець. У 1972 році Міністерство культури створило в місті Анже Театр сучасного балету, який у 1978 році було трансформовано у CNDC — під керівництвом американського хореографа Алвін Ніколаїс. Мета театру — оновлення сучасного танцю, створення нових хорео-

графічних творів та підготовка майбутніх хореографів. Нині він входить до складу мережі Національних хореографічних центрів.

Національні хореографічні центри (CCN) у різних регіонах Франції опікуються створенням та поширенням сучасного танцю. Кожен CCN очолюють митці-хореографи, активно задіяні в актуальних течіях мистецтва танцю. Він створює нові репертуарні вистави сучасного танцю і взаємодіє з місцевою громадою через освітні програми та перформанси [160].

Починаючи з 1984 року одинадцять регіональних танцювальних компаній та Національний центр сучасного танцю в Анже (CNDC) були обрані для формування перших дванадцяти CCN. Пропозиція митцям очолити хореографічні центри стала новацією для Франції, вперше митці отримали можливість втілювати художнє бачення через діяльність інституції. Згодом було створено ще дев'ять установ, останніми серед яких були CCN у містах Біарріц та Рільйо-ля-Пап у 1998 році. Нині діють 19 CCN (зі створених 21) у п'ятнадцяти регіонах Франції. Підпорядковані вони регіональним дирекціям з питань культури (DRAC) [186].

CCN мають однакові, покладені органами влади, місії: створення хореографічних творів; поширення та презентація цих робіт на місцевому, регіональному, національному та міжнародному рівнях; підвищення обізнаності громадськості про мистецтво танцю; навчання та підготовка кадрів для танцю; підтримка незалежних танцювальних компаній. Кожен CCN зобов'язаний забезпечувати щонайменше три з чотирьох основних місій (створення, поширення, підтримка і навчання). Однак дії кожного з центрів мають бути інтегровані у культурну діяльність регіонів, а ідентичність кожного CCN залежить від особистостей та мистецьких проєктів керівників.

Дев'ятнадцять CCN з 1995 року об'єдналися в Асоціацію національних хореографічних центрів (ACCN), засновану їхніми директорами. Вона має сприяти обміну між комерційними організаціями та опікуватися осмисленням їхніх місій, процесами створення, економічних викликів та розвитку аудиторії танцю. Починаючи з 2004 року, ACCN закріпив за собою три основні напрям-

ми аналітики: 1 — підведення підсумків роботи CCN, описання їхньої історії; 2 — вивчення засобів, за допомогою яких можна розширювати аудиторію танцю; 3 — проблематизація місця CCN у сучасній «економіці танцю» [186].

Національні Центри розвитку хореографії (CDCN), як і CCN, створені для розвитку та популяризації хореографічної інноваційності. У 1984 році американський хореограф Джозеф Русілло [130] та його компанія переїхали до Тулузи для відкриття CCN. Через дванадцять років на його базі створюється нова модель, запропонована Анні Боззіні, і чимало національних і міжнародних команд знайшли там місце для роботи та обміну знаннями. Ця мережа нині об'єднує тринадцять установ, які відіграють структурувальну роль у сфері танцю й хореографії Франції.

CDCN мають спільні місії: підтримка творчості та досліджень, супровід молодих митців; представлення вистав у співпраці з місцевими майданчиками; культурно-просвітницька робота; розвиток партнерства та мереж; навчання й інтеграція танцювальних професіоналів; створення можливостей продовжувати навчання та підвищувати кваліфікацію, як для аматорів, так і для професіоналів.

На думку Матільд, мережа CCN важлива, адже ними керують митці, які розуміють потреби та специфіку мистецького процесу. В решті інституцій (будинки танцю, театри тощо) діяльність керується адміністративними й економічними потребами, які часто суперечать художнім [81].

Для підтримки теоретизації танцю у Франції кількість шкіл, дослідницьких центрів, лабораторій замала. Найважливішими є магістерська програма хореографічного дослідження і перформансу «EXERCE» у Монпельє, а також динамічний та відкритий університет «Париж 8». Міністерство освіти Франції у 2025–2026 роках планує відновити ще одну магістерську програму для досліджень танцю у місті Анже.

Процес створення вистав підтримується величезною мережею інституцій, яка уможлиблює поєднання допомоги від різних інституцій на певних етапах створення. Матільд зазначає: «Окрім CCN і CDCN, у Франції в кож-

ному місті є принаймні один театр, майже у кожному місті відбуваються фестивалі, які володіють власними бюджетами на створення вистав танцю. Більшість із них мають принаймні трьох партнерів, що підтримують фінансово, серед них: місто, регіон і державний рівень» [81].

Серед фестивалів є дуже великі: Бієнале танцю у Ліоні, Фестиваль осені у Парижі, Монпельє данс, Фестиваль Авіньйона та інші, вони мають мільйони євро фінансування, що можна порівняти з бюджетами на культуру окремих міст і навіть країн. Ці фестивалі подекуди є системотворчими елементами економіки регіонів (зокрема, в Авіньйоні) [30].

Нині понад п'ятсот танцювальних компаній отримують фінансування від уряду на поточну діяльність, але загальна кількість компаній, що працюють із сучасним танцем, більша майже вдвічі. Для просування нових робіт у Франції розвинули систему підтримки через промоцію робіт, фінансування турне, «ринок», де митці можуть «продати» подальшу презентацію своїх вистав.

Є також окремі інституції, що фінансують популяризацію сучасного танцю Франції за кордоном та міжнародну співпрацю, це: Французький інститут (IF) та Національний офіс дистрибуції мистецтв (ONDA). IF надає французьким митцям кошти на презентацію робіт за кордоном, а також на приїзд іноземних митців до Франції. ONDA створена для поширення сучасних форм перформативного мистецтва через збір та надання інформації, експертну й фінансову підтримку тощо. Проте ONDA допомагає не митцям чи танцювальним компаніям, а інституціям, які з ними співпрацюють. IF та ONDA — це дві системи, які доповнюють одна одну. Підтримку міжнародної мобільності митців та колективів також забезпечує створена у 2002 році мережа «On the move», що фінансується міністерством культури Франції та ЄС.

Щодо танцювальної освіти важливу роль відіграє загальнодержавна мережа консерваторій і хореографічних шкіл, які надають професійну підготовку в різних видах танцю. Нині у Франції працює дві Національні консерваторії, які тримають дуже високий рівень підготовки виконавців сучасного

танцю, — в Ліоні й Парижі. Магістерська програма «EXERCISE» (випускником 2013 року якої є автор цього дослідження) випускає до десяти хореографів щороку. Навчальні програми косерваторій, хореографічних шкіл, як і ця магістерська програма, роблять акцент на творчих здібностях, спонтанності, здатності імпровізувати й індивідуальності самовираження. Матільд Моньє доповнює: «Важливою для відкриття талантів є конкурсна програма для сучасного танцю — ”Данс Еларжі”, започаткована французьким хореографом Борисом Шармацом. Однак, на відміну від численних балетних конкурсів, для сучасного танцю, окрім згаданого, їх майже не існує» [81].

У Франції з інституціями танцю пов'язана велика історія, і за ними стоїть держава. Як стверджує Матільд: «Інституції дійсно сильні й мають міцну структуру. Розвинено зв'язок театру й танцю із соціальною роботою, з освітою. Кожна інституція взаємодіє з учнями або студентами» [81].

Танець у Франції продовжує динамічно розвиватись, але норми в державних інституціях та регулювання стають щороку складнішими. Водночас тривалий інституційний процес призвів до появи величезної кількості інституцій, серед яких кількісно переважають незалежні, менш регульовані [160]. Відбулись і позитивні зміни у сприйнятті сучасного танцю глядачем: «Раніше популярним був театр, але тепер існує велика аудиторія й інтерес до танцю. У Франції залишилось дві чи три балетні трупи, а всі компанії, що працювали з класичним балетом, тепер ставлять сучасний танець» [81]. Проте на економічному рівні між театром і танцем досі існує дисбаланс щодо рівня зарплат, кількості виступів, норм планування доступу до простору.

Свідчення Матільд Моньє, разом із оглядами французького сучасного танцю [130; 160; 197], підтверджують, що створення CNDC та мережі CCN мали вирішальне значення для розширення нового французького танцювального руху у 1980-х роках. Митці, які викладали, створювали нові роботи та презентували їх у CNDC; зокрема, такі всесвітньо відомі, як Магі Маран, Мерс Каннінгем, Реджин Шопіно, Оділ Дюбок, Домінік Багуе, Матільд Моньє, Жан-Франсуа Дюре, Едуар Лок, Поль-Андре Фортсьє, Ерве Робб, Філіп

Декуфле, Катрін Д'Івер, Бернардо Монте, Даніель Ларріє, Тріша Браун, Вім Вандекебус, Леніо Каклеа та інші [136; 197; 209].

На час створення CNDC у 1978 році Магі Маран (почала творчу діяльність з 1973), Реджин Шопіно (з 1976у), Оділ Дюбок (з 1983), Домінік Багус (з 1976), Матільд Моньє (з 1983), Ерве Робб (з 1980), Філіп Декуфле (з 1980), Катрін Д'Івер (з 1978), Бернардо Монте (з 1979), Даніель Ларріє (з 1982) були ще невідомими, і завдяки CNDC та мережі CDC їхнє мистецтво визнали на світовому рівні [130].

За даними огляду ONDA, за 2011–2015 роки у Франції презентовано близько 45 тисяч танцювальних вистав, з яких понад 5,5 тисячі — від іноземних танцювальних компаній, а близько 39 тисяч створено танцювальними компаніями з Франції (99,5 % презентованого репертуару — саме сучасний танець). Для реалізації показів у цей період щороку задіювали в середньому понад 1600 незалежних компаній. Більше показників та кількісного аналізу останніх років — у звіті про дистрибуцію танцю у Франції [213]. Інституційний розвиток і різюча кількість творів та митців сучасного танцю є результатом і беззаперечним доказом ефективності державної культурної політики, інституціоналізації сучасного танцю й ефективної роботи оглянутих інституцій танцю.

Створення національної системи танцювальних інституцій у Франції відіграло вирішальну роль у стимулюванні інновацій. Акцент на розмаїтті й експериментах збагатив ландшафт хореографічної культури у Франції, стимулював дослідження нових тем, лексик руху, тілесності, культурних норм та впливів, поширення результатів досліджень створило сприятливий ґрунт для розвитку, експериментів та суспільного визнання сучасного танцю [164].

Згадані інституції, танцювальні компанії й театральні майданчики активно взаємодіють із громадськістю через вистави, воркшопи, освітні програми. Вони чинять культурний вплив на громади, підвищуючи рівень обізнаності про хореографічну культуру, сприяють поціновуванню танцю, як виду мистецтва. Цей кейс інституціоналізації сучасного танцю на національно-

му рівні позитивно вплинув на розвиток хореографічної культури і зробив сучасний танець невід'ємною потужною частиною бренду сучасної французької культури — як креативної, дослідницької, вишуканої, соціально залученої, рефлексивної, технологічно-орієнтованої й інноваційної.

Розглядаючи специфіку системи інституцій та підтримки сучасного танцю у Нідерландах, для дослідження інституційного процесу автор провів інтерв'ю із Даян Елшаут. Для окреслення контексту: на шостому році життя (у 1969–1970 роках) Даян почала займатися танцем у студії, де навчання засновували на імпровізації. Одне з перших завдань, яке пригадує Даян: «Бути листочком на осінньому вітрі. Я повністю розчинилася у цьому танці. Досі пам'ятаю цей потужний досвід» [78].

Отже, формуватися як танцівниця Даян почала одразу з сучасного танцю. Згодом був і балет, Даян продовжила навчання на курсі класичної хореографії, а невдовзі її перевели до класу сучасного танцю, що було певною мірою пониженням, адже класика цінувалась більше. Проте для Даян це було на краще: «Коли я потрапила в сучасний клас, моє тіло зрозуміло, чому я так сильно люблю танцювати. Для мене було важливо мати власний голос, розвивати власну творчість».

Розповідаючи про специфіку сучасного танцю, Даян зазначила: «Сучасний, тобто реагує на сучасність. Ми створюємо більше свободи відносно того, яким може бути танець. І для моєї мистецької практики все має власний (естетичний) канон, певні цінності, принципи організації руху» [78].

У 1936 році в Амстердамі відкрилася перша школа німецької танцівниці-хореографки, учениці Мері Вігман, — Івонн Георгі, що стала першою незалежною інституцією сучасного танцю в Нідерландах.

«Голландія переважно кальвіністська країна, а танець для цієї релігії є одним із великих гріхів... — наголошує Даян. — Більше розвитку сучасного танцю відбувалось у великих містах, більш ліберальних. Також набували поширення ідеї рівності, доступу до мистецтва як частини культурного життя громадян. Це сприяло закріпленню ідеї освіти через мистецтво» [78].

Цю думку підтверджують колективні дослідження, зокрема стаття ван Моурік Брукман за ред. Трієнекенс С. Дж. [240], де розглянуто соціальний вплив та взаємодію з глядачами вистав сучасного танцю на базі Університету у Гронінгені.

Наступним важливим кроком було створення у 1945 році балетної трупи Скапіно (Scapino) у Роттердамі. Її засновниця Ганс Сноек ставила за основну мету роботу з дітьми та дорослими для повоєнного відновлення засобами мистецтва, впровадження соціальних та культурних змін через танець та рухові практики.

У 1959 році з ініціативи Міністерства освіти, мистецтв і науки та міста Амстердама створено Балет Амстердама, який об'єднав Балет Нижньої Землі та Балет Нідерландської опери під керівництвом Маші тер Веєме. А у 1961 році доєднався Балет Нідерландів, засновано Національну оперу і балет Нідерландів: таким чином завершилася «балетна війна», що точилася у 1945–1961 роках між трьома великими балетними трупами Амстердама.

Цей процес поклав початок появі Театру танцю Нідерландів (NDT), заснованого Бенджаміном Харкарві, Аартом Верстегеном та Карелом Бірні у співпраці з 18 танцівниками Балету Нідерландів. Такі хореографи-експериментатори, як Глен Тетлі та Ганс ван Манен, творили авангардні постановки, що вивели NDT на міжнародний рівень. Компанія створила багатий репертуар: понад шістьсот двадцять вистав, поставлених видатними хореографами: Іржі Кіліаном, Гансом ван Маненом, Крістал Пайт і Марко Гекке, Йоханом Інгером, Медхі Валерскі, Охадом Нахаріном, Хофешем Шехтером, Едвардом Клагом, Шарон Еял, Гаєм Бехаром та іншими.

Через роботу Scapino, NDT та Національної опери і балету Нідерландів відбулося справжнє утвердження мистецтва танцю в культурі Нідерландів. Даян уточнює: «Їхня діяльність була спрямована на популяризацію, поширення знань та практик, створення умов, які сприятимуть появі нових митців. Експериментальність стала частиною бази діяльності цих інституцій. Scapino

активно гастролювали Нідерландами, і люди мали змогу побачити сучасний танець, зроблений на дуже високому рівні, в кожному місті Нідерландів» [78].

Нині система інституцій підтримки сучасного танцю в Нідерландах відома розгалуженістю, інноваційністю та активною підтримкою від державних і недержавних організацій. Нідерланди виділяють значні кошти на культурні програми та проєкти на національному, регіональному, місцевому рівнях.

Даян зазначає: «Найбільше державної підтримки танець отримував у 1990-х, Нідерланди були в авангарді розвитку сучасного танцю у світі. У нас є величезний обсяг державної підтримки на загальні двадцять мільйонів населення. У ЄС було визначено показник, що мистецтво має отримувати підтримку в розмірі одного відсотка ВВП країни [114], у Нідерландах це 0,7%, і з цієї суми танець отримує найменше серед інших видів мистецтв. Звісно, національні компанії сучасного танцю (Scapino, NDT, Національна опера і балет Нідерландів) захищені, але, зрештою, танець втратив позиції і тепер отримує найменші субсидії» [78].

Підтримка на національному рівні надається передусім через систему чотирирічного фінансування інституцій базової культурної інфраструктури (BIS), перелік яких оновлюється і затверджується Радою з питань культури уряду Нідерландів, а також через державні установи: Національний фонд для перформативного мистецтва, Фонд культурної залученості, Фонд стимулювання креативних індустрій та Фондація Mondriaan, які надають гранти, стипендії та фінансову підтримку для мистецьких проєктів, резиденцій, співпраць тощо. Згідно з даними платформи пошуку фінансування Cultureel Avonturiers, загальна кількість державних та недержавних фондів фінансової підтримки, доступних для митців сучасного танцю та інших діячів культури у Нідерландах, сягає понад триста.

Даян додає: «На муніципальному рівні існує можливість отримати чотирирічну підтримку, що дає можливість працювати і не думати лише про виживання. Це дуже впливає на те, як ти мислиш і працюєш. Є також підтри-

мка місцевого уряду району, який може відзначити важливість роботи колективу і допомагати регулярно, хоч і невеликими коштами. Це тому, що наша робота стимулює зміцнення неформальних мереж та зв'язки між жителями району, в якому ми працюємо. Фактично нам дають кошти на мистецьку діяльність, яка об'єднує мешканців, сприяє комунікації і дає можливість залучати наші знання і досвід для реалізації їхніх ідей» [78].

Щодо інституцій сучасного танцю в Нідерландах, Даян відзначає, як найважливіші, непрофесійні аматорські школи, спрямовані на розвиток таланту. Наступні — заклади та школи, які надають професійну хореографічну освіту для тих, кого не прийняли до профільних академій чи кафедр, але розвивають талант в інший спосіб. Усе більше визнання отримують митці, котрі не мають офіційної хореографічної освіти, але через самоосвіту, життєвий досвід самостійно розвиваються та за покликом приходять з власними ідеями до продюсування танцю, беруть участь у фестивалях, презентуючи роботи ширшому глядачеві. «Цілі мережі інституцій утворюють середовище, в якому може існувати мистецтво. Якись із них повністю присвячені сучасному танцю, а якись поєднують його з іншими видами мистецтва чи з іншими видами танцю» [78].

Найважливішою особливістю Нідерландів є наявність неієрархізованої структури інституцій та організацій. Наприклад, немає національних театрів, як у Німеччині, але є міські театри, де можуть працювати декілька танцювальних і театральних компаній разом. Та переважно діячі танцю незалежні й працюють як фрілансери.

Даян відзначає важливість уряду для розвитку мистецтва танцю і хореографічної культури: він дійсно впливає на клімат у ставленні у суспільстві до мистецтва та на його забезпеченість. «На жаль, останні п'ятнадцять років культура не в пріоритетах державної політики Нідерландів. Розуміння цінності мистецтва за цей час було дуже... понижено відтоді, як верх у парламенті взяли неоліберальні політсили. З того часу митців прирівняли до підприємців, які повинні не звертатись за субсидіями, а самі заробляти, що завдає не-

поправної шкоди мистецтву танцю» [78]. Важливою допоміжною системою слід вважати діяльність приватних фондів, які мають власні критерії та підтримують створення нових робіт, діяльність окремих мистецьких груп і експериментальні простори.

Зі спостережень автора, аналізу свідчення фахівців і дослідників танцю та власного практичного досвіду — такі експериментальні простори є надважливими для початківців. Створення середовища експерименту дає молоді доступ до глядацьких аудиторій, відкритих до нового, до більш досвідчених митців, ресурсної бази, інформаційної підтримки тощо. Для сучасного танцю експеримент є наріжним, а він можливий лише у безпечному просторі, де можна досліджувати танець, шукати щось нове і ставити під сумнів те, що вже існує [228].

Даян підтверджує це спостереження: «Дуже важливими є експериментальні театри та кілька фестивалів, які, окрім презентації наявних вистав, дають простір молодим талантам, популяризують нові форми, показують альтернативні мистецькі практики і допомагають глядачам формувати нові орієнтири. Деякі з театрів створюють можливості для розвитку діячів танцю, наприклад, надаючи їм на певний термін позицію асоційованого митця» [78]. В цьому статусі, в рамках додаткової програми активностей театру, митці отримують можливість працювати з хореографами і танцівниками-початківцями, надають їм зворотний зв'язок, поради для розвитку, спільно рефлексують, розвиваючи себе як менторів та майбутніх художніх керівників інституцій.

Щодо танцювальної освіти найважливішими Даян назвала п'ять академій танцю: Академія театру і танцю у Амстердамі (ATD), Університет мистецтв Codarts у Роттердамі, Університет мистецтв ArtEZ в Арнемі, Еншеде та Цволле, та Програма танцю в Академії мистецтв Fontys у місті Тільбург. Ці п'ять академій заснували і провадять дві з десяти найпрестижніших у світі магістерські програми з хореографії (Codarts у Роттердамі та Тільбурзі і SNDO в Амстердамі). Завдяки Болонській системі та програмам обміну й мобільності ці академії сприяють впровадженню досліджень у хореографії. Це

також підвищує рівень розуміння того, чим може бути танець, де презентуватись, яке місце посідати у суспільстві [240]. Існують також центри талантів, стипендіальні програми, які допомагають привозити з інших країн діячів сучасного танцю, кого «варто танцювати».

Танцювальні компанії або колективи також завжди залишають простір для розвитку талантів, тому що відповідають вимогам загальної культурної політики Нідерландів. Окремі організації займаються тур-менеджментом молодих талантів всередині країни. Діє фестиваль De Nederlandse Dansdagen, котрий об'єднує всі нідерландські таланти, і понад тридцять танц-фестивалів, зокрема такі всесвітньовідомі, як Танець у Липні (Juli-dans), Весна (SPRING) у місті Утрехт та Amsterdam Frindge. Діють і менші ініціативи окремих митців, режисерів чи колективів, які проводять незалежні невеликі фестивалі. Фестивалі — це передусім простір для обміну досвідом, але на них програмні директори театрів, продюсери та менеджери можуть побачити роботи молодих митців, дати їм зворотний зв'язок чи запропонувати співпрацю [228].

Серед організацій, які підтримують молоді таланти, центри продюсування танцю, — Dansmakers ick Amsterdam або De Sloot у Амстердамі, Dansateliers у Роттердамі, DansBrabant у місті Бреда, De Nieuwe Oost у Арнхемі, Het Huis в Утрехті, Korzo у Гаазі та інші. Вони надають можливість початківцям працювати над їх першими виставами у супроводі професіоналів.

Центри, як і фестивалі, співпрацюють між собою, а також із міжнародними професійними мережами і слугують дуже добрим фундаментом для молодих талантів. Однак кожна з цих інституцій має власне мистецьке бачення, в яке молоді митці повинні вписатись. Вони піддають художників певному тиску, адже заохочуються державою до віднайдення нових талантів. Тож потрібні успішні нові вистави, аби інституція могла існувати й отримувати фінансування. Проте Даян відзначає неочевидний аспект цієї системи підтримки: «Найскладнішою є саме середина кар'єри — і хореографів, і танцівників, коли ти перестаєш отримувати підтримку. Але чи можливо на початку кар'єри одразу зібрати всі необхідні фінансові й організаційні засоби, щоби

надалі стабільно підтримувати себе та команду? Адже, отримуючи фінансування лише на проєктну діяльність, митці ніколи не знають, чи зможуть заплатити своїм танцівникам або комунікаційникам між проєктами, а це робить їхню діяльність дуже непевною» [78].

Що ж до підтримки досліджень хореографії і теоретизації танцю, окрім зазначених п'яти академій, основними є факультети театрознавства: у *Artez* в Утрехті, Амстердамі в *ATD* та Університеті Амстердама (*UVA*), в Університеті міста Гронінген (*RUG*), Школа культурологічного аналізу *ASCA UVA*, Центр досліджень мистецтва в суспільстві (*AiS*) на базі *RUG*. Також ці інституції важливі для обґрунтування необхідних умов для розвитку хореографічної культури.

Щодо ширшого контексту варто відмітити, що місць для досліджень та пошуку без необхідності створення вистав доволі мало у Нідерландах, що є проблемним, адже це той напрям, який варто найбільше підтримувати. Даян зазначає: «Мистецтво — це не про споживання і не може вимірюватись лише економічними показниками, тому що воно є важливим для суспільства та його цінність набагато більша за вартість. Мистецька освіта, дослідження та благодійність— три суттєвих складових для держави, але всі вони не можуть бути економічно визначеними. Проте саме у цих напрямках відбулося суттєве скорочення, що дуже вплинуло на критичне мислення, громадянську позицію і турботу одне про одного, демократію, відстоювання справедливості. Це потрібно змінювати, і не тільки у Нідерландах» [78].

Дуже важливою слід уважати систему незалежних дослідницьких інституцій, де митці та дослідники можуть проводити пошуки, при цьому нема тиску неодмінного успіху, державного регулювання щодо пріоритетних тем, визначених порядком денним політики уряду. Це, наприклад, *BAU* в Амстердамі, *Cloud Danslab* у Гаазі, *Timewindow*, *Ruimte in Beweging*, невеликі мережі *Jacuzzi hotglue*, *De Nieuwe Oost*, багато приватних ініціатив.

Система інституцій для підтримки нових проєктів сучасного танцю розгалужена, багаторівнева та неієрархічна. Цінність сучасного танцю зага-

льновизнана, його підтримують багато організацій, що допомагає митцям розвиватися, залишаючись фрілансерами.

Понад триста фондів та благодійних організацій дають можливість митцям залучати кошти спонсорів та організацій, які збирають приватні пожертви. Унікальна система підтримки мистецьких проєктів діє в Нідерландах: фінансування будівельними компаніями, які скеровують кошти на життєдіяльність району, зокрема на фінансування проєктів, що залучають мешканців до створення мистецьких робіт [68].

Щодо інституцій для сприяння презентації та промоції нових робіт Даян зазначає: «Найбільшу підтримку надають фестивалі, мережі, будинки продюсування танцю і театри. Є програми, зосереджені на просуванні молодих авторів, організації, що співпрацюють з меншими театрами та альтернативними просторами, де можна показати свої роботи» [78].

Дуже важлива діяльність міжнародних платформ співпраці та мобільності: SICA Dutch Culture, Європейського культурного фонду, On the Move та професійних мереж на кшталт IETM, Cooprog, асоціації Culture Action Europe (CAE) та міжнародних мереж мистецьких резиденцій Resartis. Вони фінансово підтримують презентацію та промоцію нових робіт, міжнародну співпрацю та розробку нових мистецьких задумів, сприяють поширенню інновацій і нових актуальних знань та практик між діячами танцю.

У Нідерландах створено розгалужену систему підтримки сучасного танцю на національному, регіональному, муніципальному рівнях, але найчисельніша — на рівні окремих ініціатив, мереж, незалежних просторів. «Окрім академій танцю, у нас, згідно зі статистичними даними станом на 2023 рік, діє 2388 шкіл сучасного танцю та балету, 1600 незалежних компаній і понад 8000 діячів задіяно у танець в Нідерландах професійно» [78].

Цифри з відкритих джерел: на Cultuurmonitor у Нідерландах станом на 2021 рік серед згаданих Даян діють 334 компанії, які утримують простір, доступний для роботи діячів перформативного мистецтва, а також 574 театральних зали для презентації їх робіт. Численні компанії, що спеціалізуються на

сучасному танці, фінансуються державою, донорськими організаціями, бізнесом, приватними коштами, навіть житловими кооперативами. Згідно з *Cultuurmonitor*, у 2018 році витрати домогосподарств Нідерландів на фінансову підтримку та відвідування вистав перформативного мистецтва, включно із танцем (18,9 млрд відвідувань) становил 1,7 млрд євро. У Нідерландах проводиться понад тридцять міжнародних та локальних фестивалів танцю, які сприяють обміну ідеями між артистами та глядачами.

Згадані вище компанії NDT та Scarino є справжньою частиною бренду сучасної культури Нідерландів [193]. Вони — ікони танцю, тому дуже гідно представлені на світовому рівні та відповідно фінансуються. Проте хореографічна культура Нідерландів значно багатша як кількісно, так і розмаїттям практик і естетик. Даян зазначає: «Компанії, які мають визнання держави та ресурси, могли б активніше боротися за потреби інших, адже міф економічного ефекту просочування (якщо гроші дати більшим компаніям, то вони, природно, рухатимуться далі до менших представників) у реальному світі не працює. Жодного перерозподілу ресурсів від великих компаній не відбувається, бо середовище танцю не є ринком — це зовсім інша система. Коли з'являються ресурси через «систему зрошення» (фінансування), дуже важливо, щоб були опори (інституції, організації та окремі діячі), на які може спертись те нове, що з'являється, і саме їх (систему опор) потрібно фінансувати більше, ніж кілька зіркових компаній» [78].

Згідно з розподілом субсидій, танець отримує найменше коштів. За даними 2017–2020 років, за часткою отриманих субсидій на першому місці — музика, потім — опера та музичний театр, і насамкінець — танець. Проте, відповідно до статистики залученості учасників у освітніх і творчих проектах у 2017 році, танець посідає друге місце після музики.

Окрім згаданих інституцій, націлених на підтримку танцю, важливо згадати окремі ініціативи: наприклад, САЕ, яка лобює дотримання одного відсотка на культуру [114] і посилення позицій танцю. Існують професійні спілки, які виборюють гідні умови оплати танцівників і хореографів. Також

важливі незалежні організації, наприклад ВАУ Амстердам. Вони збирають стейкхолдерів середовища танцю, влаштовують дискусійні платформи, займаються адвокацією, ініціюють програми мистецьких резиденцій, стимулюють обмін.

Нині у системі підтримки танцю найбільший акцент — на розвиток молодих талантів. Проте через вимогу до успішності реалізації та відсутності права на помилку митці змушені постійно бути на вершині можливостей. На жаль, це звужує можливості пошуку, експерименту та ризику. Тому роботи молодих митців щороку спрощуються, повторюються, формалізуються, що негативно впливає на розвиток хореографічної культури загалом.

Танець не з'являється з повітря і до моменту презентації вистави потрібно докласти чимало зусиль, знань [128; 132; 156; 178]. Він не спирається на слова: побачивши виставу, неможливо вийти й процитувати те, що побачив чи відчув. «Сила, яку має танець, насправді дуже вразлива, тому нам потрібні голоси, які лобіюють потреби танцювального середовища. Інституції у середовищі схожі на конструкції у садівництві для захисту, щоби найперші пориви вітру (непередбачуваних обставин) не ламали паростків, а наявні рослини мали більше шансів вижити. Організації та інституції забезпечують тяглість, а без них середовище не розвиватиметься» [78].

Саме завдяки тому, що підтримка сучасного танцю у Нідерландах спрямована на різні аспекти системної підтримки (створення, дослідження та експеримент, навчання, соціальні проєкти, фінансування тощо), вони спільно компенсують різнонаправлену динаміку у споріднених окремих системах. Це сприяє сталості, створенню середовища, сприятливого для розвитку та популяризації мистецтва танцю, сприяючи інноваціям та стимулюючи розвиток хореографічної культури.

Досліджуючи танц-театр і сучасний танець Німеччини, формування, розвиток і освітню складову для аналізу контексту, автор дослідження, крім опрацювання джерел, провів інтерв'ю із Людгер Орлок. Описуючи контекст хореографічної культури у Німеччині у 1980-х–1990-х роках він відзна-

час, що отримував хореографічну освіту у віці двадцяти чотирьох років та намагався ґрунтовно опанувати балетну техніку, хоч його тіло не було створене для цього, а відтворення форм і технік не цікавило, на відміну від дослідження мови тіла. У 1985 році, закінчивши школу, він вступив до університету, і почав відвідувати класи приватної балетної школи, розташованої неподалік Кельна, якою керувала учениця Мері Вігман, дотична до німецького сучасного експресіоністського танцю. З 1986 по 1991 рік він танцював у колективі Мобіакі на базі Університету спорту у місті Кельн, першого в Німеччині, що запровадив танець як освітню програму в академічній сфері. Мобіакі і нині продовжує працювати в Кельні з тим самим спрямуванням, але вже називається DIN A 13, працюючи з людьми з інвалідністю, пропонуючи альтернативний погляд на те, яким може бути танець.

Людгер додає: «У 1987 році я брав участь у багатьох класах у Зальцбурзі, в рамках літніх шкіл, які організовував Фред Трагут в регіоні NRW та в Угорщині, також на початку 90-х на фестивалі Impulstanz у Відні (Австрія). На фестивалях та майстеркласах я познайомився з сучасними танцювальними техніками, зокрема з технікою Хосе Лімон, Мерса Каннінгема, Марти Грем, з партнерингом. У 1991 році я розпочав професійну хореографічну освіту у сучасному танці на базі Центру Івансон, міжнародної школи сучасного танцю в Мюнхені, у Джессіки Івансон, засновниці техніки Івансон» [80].

На початку ХХ століття у Німеччині з великим суспільним резонансом виник німецький експресіоністичний танець із такими важливими представниками, як згадані Мері Вігман і учень Рудольфа фон Лабана, «батько танцтеатру» — Курт Йосс, а також Грет Палука та Жан Вайдт. Однак прихід до влади нацистів та війна поставили під загрозу подальший розвиток. Жан Вайдт, у 1933 році емігрувавши, «експортував» німецький експресіоністичний танець до Франції, і до початку Другої світової мав там великий успіх. До 1970-х німецький сучасний танець розвивався переважно за кордоном, а у Німеччині був локалізованим [176].

Людгер Орлок зазначає: «Важливо згадати другу хвилю, 1960-ті роки, зокрема Нелі Гертлінг із Дірком Шепером, які у 1961 році на базі Академії мистецтв (ADK) у Берліні створили експериментальну студію для хореографів і танцівників Пантоміма-Музика-Танець-Театр (РМТТ), яка стала платформою для розвитку ідей міждисциплінарності Баухаусу й інноваційності мистецтва танцю і заклала основу для появи одного з найбільших міжнародних фестивалів сучасного танцю у Берліні *Tanz im August*, що з'явився у 1989 році. Фред Трагут, який проводив літні школи в регіоні NRW, запрошував до Німеччини таких майстрів, як Тріша Браун, постмодерністських хореографів зі США, митців танцю з інших країн» [80].

Ці літні школи заклали основу для появи у 1973 році кількох інституцій: Міжнародної майстерні танцю у місті Бонн (ITW Bonn), Майстерні танцю у Дюссельдорфі та Центра танцю у місті Дюссельдорф (*TanzhausNRW*), де й нині проходять майстеркласи та освітні програми нових практик танцю і народних танців із усього світу [139].

TanzhausNRW став не лише одним із найбільших недержавних центрів танцю у світі, а й у 2004 році разом із шістьма іншими інституціями – *CDN* у Парижі (Франція), *Dansens Hus* у Осло (Норвегія), *Dansens Hus* у Стокгольмі (Швеція), Інститутом для хореографії і танцю *ICD* у місті Корк (Ірландія), *Tanzquartier* у Відні (Австрія) а також *The Place* у Лондоні (Великобританія) — для поширення інституційної моделі центрів танцю у Європі, взаємного підсилення та обміну знаннями заснував міжнародну Європейську мережу центрів танцю (*EDN*). Станом на кінець 2022 року *EDN* налічує 48 організацій-членів із 27 європейських країн.

У 1970-х роках низка стилістично різних митців досягла успіху в поширенні сучасних форм мистецтва танцю та нових явищ хореографічної культури: це Том Шиллінг у Східному Берліні, Піна Бауш, Сюзанна Лінке та Райнхальд Гофманн у Ессені, Йоганн Креснік у Бремені та Гейдельберзі, Йохен Ульріх у Кельні, Джессіка Івансон та Біргітта Троммлер у Мюнхені, Дітер

Хайткамп, який у 1978 році заснував Tanzfabrik Berlin, та Хельге Муціал у Західному Берліні та інші [196; 229].

Дітер Гайткамп, що навчався в студії у Мері Вігман, вирушив для кращого знайомства із актуальними практиками сучасного танцю до Філадельфії (США), де на нього вплинули контактна імпровізація, роботи Стіва Пекстона, Лізи Нельсон та інших представників постдраматичного танцю США.

Людгер Орлок каже: «Повернувшись зі США у 1978 році, він заснував Tanzfabrik Berlin. Це був важливий момент для сучасного танцю Німеччини, так само, як і Tanzwerkstatt у Дюссельдорфі, Студія Танц-театру Фолькванг, після численних трансформацій у 2011 році стала Інститутом сучасного танцю університету мистецтв Фолькванг у місті Ессен. Також Центр танцю імпровізації та перформансу Bewegungs-art Freiburg спочатку, у 1979 році був невеликим об'єднанням митців під назвою «Чорний ринок». Так, у 1960-х і 1970-х роках Німеччина все ще була розділеною, і це негативно впливало, однак сучасний танець розвивався динамічно» [80].

Проте найбільш масово відбувався розвиток німецького сучасного танцю, в більшому розмаїтті форм та підходів вже після падіння Берлінської стіни 1989 року. З 1980-х і в 1990-х чимало приватних ініціатив розвивали власні платформи або простори. Деякі місця можна було «сквотити», а в чинних презентувати свою роботу або орендувати простір для репетицій. Сучасні танцювальні підходи стали більш помітними [157].

Зі слів Людгера: «1990-ті роки були важкі через те, що об'єднання Німеччини вплинуло на культурну сферу, адже гроші, які були у західнонімецькій частині, тепер довелося ділити й на східну частину. Наприклад, Tanzfabrik Berlin у 1995 році мав зменшити свої видатки вдвічі. З іншого боку, долучилося багато нових художників, особливо в Берліні, і завдяки приватним ініціативам сучасний танець став більш видимим» [80].

Що до впливів, окрім згаданої вище потужної присутності американського сучасного танцю, Людгер Орлок доповнює, що французький сучасний танець був і залишається значущим для німецького. Жером Бель, Ксав'є Ле-

руа та інші представники не-танцю стали дуже помітними постатями у Німеччині. Це був момент деконструкції хореографії, пошук радикального бачення танцю. Американська хореографка Мег Стюарт і Матільд Монье з Франції теж суттєво вплинули на хореографічну культуру Німеччини [180].

Як відгук на потужну хвилю мистецьких ініціатив, просторів, фестивалів та мереж, у 1994 році з'являється бієнале Німецька платформа танцю Tanzplattform Deutschland. Інформація, вказана на порталі Tanzplattform Deutschland за 1994 рік, підтверджує слова Людгера Орлока щодо впливу Франції та США, вказуючи на офіційному сайті, що платформа заснована завдяки співпраці інституцій, які працювали над підтримкою та розвитком сучасного танцю в Німеччині і у 1994 році брали участь у переліку попереднього відбору учасників до бієнале «Міжнародні хореографічні зустрічі в Сена-Сен-Дені» у Баньйоле поблизу Парижа від Німеччини, де у 1995 році мали презентувати себе двадцять вісім платформ національних відборів з вісімнадцяти країн. Національно орієнтований підхід до структурної підтримки хореографів та їхніх постановок на Міжнародних хореографічних зустрічах, а також схожа діяльність Національної мережі перформансу (NPN) мали значний вплив на ідею заснування, і у 1994 році учасники відбору сформулювали мету створення Німецької платформи танцю як такої, що має відбуватися раз на два роки як форум для обміну досвідом між учасниками німецької спільноти танцю.

Наступним важливим кроком у процесі інституціоналізації сучасного танцю, на думку Людгера Орлока, є те, що «наприкінці 90-х з'явилася велика ініціатива — Tanzplan Deutschland [163], яку очолила засновниця консалтингової агенції Бюро Ріттер – Маделін Ріттер, що займається адвокацією альтернативних форм і способів фінансування культури. Саме завдяки цій ініціативі Tanzfabrik Berlin змогли заснувати UFER Studios, так само, як і в інших регіонах, наприклад, K3 в у Кампнагелі у Гамбурзі, запустити навчальні програми бакалаврату та дві магістерські програми Міжуніверситетського центру для танцю (HZT)» [80]. Магістерські програми HZT, SODA та MA

choreography HZT, як і вже згадані SNDO (у Нідерландах) та «EXERCE» (у Франції), входять до десятки найкращих навчальних програм сучасного танцю у світі.

Tanzplan була реалізована з 2005 по 2010 рік як загальнонаціональна ініціатива Німецького федерального культурного фонду, спрямована на підвищення обізнаності громадськості про сучасний танець. В рамках цієї програми було виділено дванадцять з половиною мільйонів євро на реалізацію п'ятирічної програми у двох основних напрямках: «Tanzplan local» на поліпшення суспільного та політичного сприйняття сучасного танцю в Німеччині через реалізацію проєктів і заходів у дев'яти німецьких містах, які вже мають активну танцювальну сцену, та «Tanzplan Educational Programme» для ґрунтовного переосмислення хореографічної освіти, сприяння навчанню, поширенню знань та підвищенню кваліфікації [163].

Важливою була поява у 2004 році Німецької асоціації танцю (DTD), заснованої як Ständige Konferenz Tanz, яка з 2006 року трансформувалась у загальнонаціональну платформу для «мистецького танцю в Німеччині». Попри естетичні й інші відмінності, провідні об'єднання та інституції сучасного мистецького танцю в Німеччині об'єдналися для того, щоб танець говорив єдиним голосом у політичному ландшафті країни.

DTD веде аналітичну роботу, розробляє позиційні документи та концепції для просування танцю в Німеччині, реалізує кампанії та окремі ініціативи. Асоціація багато зробила для зміни сприйняття танцю тими, хто формує культурну політику, що призвело до посилення програм і появи нових, впроваджених власне DTD. Зокрема, з 2020 по 2023 рік це DIS-TANZEN IMPULS, DIS-TANZ SOLO, DIS-TANZ-START і tanz:digital в рамках програми допомоги танцювальному мистецтву від уряду Німеччини під час пандемії.

Дуже важлива також програма DTD Перехід, спрямована на підтримку професійної переорієнтації танцівників. DTD працює з супроводом сцени танцювального мистецтва, підтримуючи Асоціацію німецьких танцювальних

архівів, організовуючи спеціальні програми та події, долучаючись до обговорень найважливіших питань танцювальної педагогіки.

Надважлива для сучасного танцю загальнонаціональна незалежна інституція виникла в результаті відновлення. Вперше діячів танцю Німеччини запросили на Конгреси танцівників у 1920-х роках Мері Віг Вігман та Грет Палука, для об'єднання різних представників танцювальних сцен Німеччини [176]. Ініційовані у 1927, 1928 та 1930 роках драматургом Гансом Нідекен-Геххардом і хореографом Рудольфом фон Лабаном конгреси у Веймарській республіці запрошували учасників до спільного осмислення соціального й естетичного потенціалу сучасного танцю.

Окрім мистецьких дебатів, на конгресах обговорювалися умови праці та навчання танцівників. Подібні зустрічі спорадично відбулись у 1950-х роках, але у 2006 році за сприяння Федерального культурного фонду було відновлено традицію Конгресів танцю (Tanzkongress), які відтоді відбуваються регулярно раз на два-три роки і стали одним із восьми «культурних маяків» провідних культурних інституцій та регулярних заходів сучасної німецької культури.

Щодо визначення сучасного танцю серед практиків та інституцій у Німеччині Людгер зазначає, що «це окремий жанр мистецтва танцю та хореографічної культури, в якому йдеться про науково-дослідницький підхід з концептуалізацією митцями власних питань, пов'язаних із суспільством. Також це мистецький підхід, що базується на пошуку тілесності, лексики, композиції та принципів роботи, а не на усталених традиційних формах і техніках. Хореографи сучасного танцю стають все більш політичними, обізнаними зі змінами в суспільстві, але так було не завжди» [80].

За словами Орлока, на рівні визначення сучасного танцю в Німеччині прослідковується чітка паралель із контекстом Франції, де, зі слів Матільд Моньє, «сучасний танець акцентується на інноваційності й дослідницькому компоненті» [81] — і певна відмінність від контексту Нідерландів, де, за словами Даян Елшаут, сучасний танець відзначається, окрім експериментальнос-

ті та інноваційності, фокусом на розвивальному потенціалі у роботі з суспільством, на розкритті талантів та пошуку нових естетичних рішень і форм у створенні вистав танцю. Також Даян підтвердила слова Людгера Орлока про «більшу політичну самосвідомість діячів сучасного танцю у Німеччині (на відміну від нідерландських колег)» [78].

Щодо важливих інституцій для сучасного танцю у Німеччині Людгер зазначає найбільш важливість навчальних закладів: передусім згадані HZT та UFER Studios у Берліні, Вища школа музики і танцю (HFMT) та Інститут культури танцю й руху (FIZ DSHS) в Кельні, ADK у Берліні, IZT Volkwang у Ессені, Центр Івансон у Мюнхені, Університет Грет Палуки у Дрездені, Факультет танцю у Вільному університеті Берліна (FU) та Програми сучасного танцю у Франкфуртському університеті музики та перформативних мистецтв (HfMDK) у Франкфурті, школа Лоли Рогге в Гамбурзі та багато інших.

«Безумовно, у Берліні Tanzfabrik, Sophiensäle, Tanzwerkstatt, міжнародні фестивалі, наприклад, згаданий Tanz im August чи Berliner Festspiele, Міжнародний літній фестиваль у Гамбурзі, театри Künstlerhaus Mousonturm у Франкфурті, із Nebel am Ufer (HAU) у Берліні, у Мюнхені Joint Adventures, заснований Вальтером Гейном, та об'єднання Tanztendenz München, Fabrik Potsdam у Потсдамі, у Гамбурзі згадані K3 та Kampnagel, мережа великих центрів продюсування танцю у Німеччині, куди входять HAU, Künstlerhaus Mousonturm, TanzhausNRW, Kampnagel, а також FFT Düsseldorf, Hellerau у Дрездені і Pakt Zollverein. Декілька інститутів та асоціацій: Міжнародний інститут театру у Німеччині, DTD та інші. Також велике значення мають архів академії мистецтв у Берліні і п'ять архівів танцю» [80].

Справді, за даними, викладеними DTD станом на квітень 2012 року, зазначено сорок чотири ключові інституції, важливі для танцю у Німеччині [151], а за актуальною інформацією асоціація налічує п'ятдесят шість членів.

Серед інституцій, які підтримують розвиток і дослідження танцю, важливі освітні заклади: численні консерваторії та школи танцю у Німеччині, які пропонують всебічне навчання різних технік та стилів танцю, академії танцю

та факультети і департаменти танцю, згадані Людгером Орлоком: HZT, ADK та FU у Берліні, HFMT та DSHS у Кельні, IZT Volkvang у Ессені, Університет Грет Палуки у Дрездені, HfMDK у Гісені, а також інші члени DTD та учасники ініціативи консорціуму та національного представництва Конференція з навчання танцю (AK|T), що надають якісну хореографічну освіту, а також є платформою для теоретико-практичних досліджень. Окрім навчання, освітні інституції сучасного танцю в Німеччині традиційно зосереджені на вивченні нових форм, технік і методологій танцю, на міждисциплінарних студіях, що сприяє розвитку критичного мислення у діячів танцю та їхніх аудиторій [157].

Для досліджень танцю такі категорії, як пошук тілесної лексики та робота з тілом, концептуально походять із теорій перформансу, відповідно сфера сучасного танцю залишається під впливом досліджень перформансу. Для прикладних театрознавчих студій у Німеччині особливо важлива гіссенська школа досліджень: навчальні програми «Хореографія та перформанс» (CuP) і «Прикладне театрознавство» в Університеті міста Гісен.

Всі інституції, що продюсують та популяризують сучасний танець, зацікавлені в тому, щоби презентувати інновації в танці та перформативному мистецтві. «З одного боку, Tanzfabrik Berlin у період, коли я його очолював, завжди орієнтувався на експеримент та дослідження, — додає Людгер. — Але важко сказати, наскільки це впливає на розвиток танцю, що базується на дослідженнях, чи формування хореографів, як порівняти з навчальними програмами у Франкфурті, Кельні, Ляйпцигу. Звісно, підтримку розвитку і дослідження танцю можна «покласти в одну коробку», але в країнах, де дослідження та розвиток танцю посідають дійсно велике місце — це два різних напрями, кожен має свою специфіку. Є численні програми резиденцій, які підтримують дослідження для створення нового, як, наприклад, Театр Лейпцига має невелику важливу програму резиденцій, що надає доступ до театрального простору локальним митцям та їхнім колегам з усього світу» [80].

У Німеччині окремі діячі та колективи танцю можуть отримати державну фінансову підтримку через такі органи фінансування, як Культурний фонд федеральних земель, Федеральний культурний фонд та Департаменти культури у регіонах: вони надають гранти та фінансову допомогу танцювальним інституціям, компаніям, проектам та окремим митцям для стимулювання творчості, інновацій та сталості екосистеми мистецтва танцю. DTD, окрім консультативної допомоги, з 2016 року бере участь як субгрантер у загальнонаціональних програмах фінансування TANZPAKT Stadt-Land-Bund та Kreativ-Transfer. Програми резиденцій, фестивалі та платформи також підтримують фінансово та організаційно. Людгер Орлок відзначає активність Вальтера Хоена з Join adventures у Мюнхені як дуже важливу, адже за підтримки Асоціації DTD у 2013 році вони змогли домогтись від уряду Німеччині створення програми фінансування співпродукцій і турне вистав танцю.

У рамках підтримки турне організації та окремі митці можуть подати заявку на дофінансування 50% або 30% коштів для презентації своїх проєктів у турне в Німеччині й за кордоном. Організації, що надають фінансування, та мережа центрів продюсування танцю дають кошти на створення. Плюс європейські мережі (як-от АРАР, створена у 2000 році у Зальцбурзі), які отримують гроші від ЄС для розробки мистецьких творів та виступають субгрантерами. Є й інші мережі, які мають фінансову підтримку в Німеччині, але входять і до європейських мереж, отримуючи кошти від ЄС на ширший спектр завдань чи програм. Наприклад, члени європейської мережі будинків танцю EDN, чи консалтингове Бюро Ріттер, чи мережа продюсерів Produktionsbande. Берлін має найбільшу систему фінансування танцю у Німеччині, а NRW найбільше регіональне фінансування серед решти регіонів. Важливу роль відіграє Секретаріат культури NRW та Регіональний офіс танцю NRW. Баварія також має велике фінансування — завдяки діяльності офісу Joint Adventures в Мюнхені та Баварської регіональної асоціації сучасного танцю (BLZT). Людгер додає: «У Німеччині ви можете отримати підтримку на створення в одному регіоні, а на розробку і дослідження в іншому. Також можна подати

заявку на отримання фінансової підтримки не на проєкт, а як митець: значна частина коштів призначена для фрілансерів, і це дуже допомагає почуватися певніше» [80].

Окрім підтримки театрів та мережі будинків продюсування танцю, найважливішими є заходи Tanzplattform Deutschland, а також багато локальних та міжнародних фестивалів, найбільші з яких: Euroscene Leipzig, Tanz im August та програма Berlinfestspiele у Берліні, Tanz Werkstatt Europa в Мюнхені, Літній фестиваль у Гамбурзі, TANZ Bremen, Міжнародний фестиваль сольного танцю-театру в Штутгарті. Варто згадати престижну Німецьку премію танцю, яку з 2018 року фінансує та організовує асоціація DTD, для популяризації розмаїття танцю.

«Також важлива Tanzmesse, одна з найбільших міжнародних бієнале танцю у Європі (щоразу збирає понад тисячу професійних учасників з понад сорока країн). Це не класичний фестиваль, але він пропонує багато можливостей для міжнародного нетворкінгу діячів танцю» [80].

Щодо танцювальної освіти в Німеччині Людгер відзначає, що ситуація є складною адже багато програм бакалаврату і магістратури АК|Т, як і школи танцю й хореографії є дуже потужними, але не такими масштабними (за числом випускників), як в інших країнах. Значно більше відбувається в середовищі окремих інституцій, як-от Tanzfabrik, Центр танцю Івансон в Мюнхені, КЗ та інших, що мають однорічні або дворічні навчальні програми. Важливу роль у підготовці танцівників для міських театрів відіграють університети у Франкфурті-на-Майні, Мюнхені, Штутгарті, Кельні або IZT Volkwang у Ессені, Ляйпцигу [80].

Хоча розвиток сучасного танцю триває вже століття, класичний балет довгий час домінував у Німеччині у сфері роботи з дітьми та молоддю. Лише із загальним соціальним переосмисленням канонів у 1980-х – 1990-х роках сучасні альтернативи змогли завоювати прихильність суспільства [180]. Tanzplan Deutschland у Німеччині в рамках освітнього напрямку розпочав у 2005 році реалізацію ініціативи «Танець для молоді», яка стимулює розвиток

талантів у танці, а також програми «Доступ до танцю» або «Танець в школах», покликані вибороти для сучасного танцю місце в загальноосвітній програмі [163]. У школах танцю Німеччини проводяться так звані танцдні для молоді. А згадані академії танцю та школи пропонують програми допрофесійної підготовки, які дозволяють учням поєднувати це навчання з загальноосвітньою школою. Також важлива ініціатива Танцювальних зустрічей для молоді для пошуку та підтримки найкращих вистав від молодих творців сучасного танцю й номерів або невеликих шоу від практиків вуличного танцю.

Проте найважливішим є продовження освітньої програми Tanzplan Deutschland [163]. Зокрема АК|Т — ініціатива об'єднання хореографічних навчальних закладів — частина Tanzplan Deutschland, найважливішим спільним проектом якої є Бієнале танцювальної освіти, що регулярно проводиться з 2008 року в різних містах, і фінансується Федеральним міністерством освіти та досліджень як національна платформа для промоції та підготовки нової генерації танцівників.

Щодо представленості сучасного танцю в культурі Німеччини Людгер Орлок зазначає, що, попри систему інституцій, позиції ще непевні. Молоді діячі приходять з пристрасстю та енергією, зрілим уявленням про те, що митці повинні мати можливості заробляти своєю працею на життя, проте ситуація з фінансуванням щороку погіршується. «Під час пандемії було надано значне фінансування (у мільйонах євро) для митців танцю і з'явилося багато чудових ініціатив, але тепер цього фінансування більше немає. Із розмови з сенатором із питань культури в Берліні: культурна сфера посідає останнє місце в системі політики розподілу коштів, театр лише частину, танець ще меншу частину: сучасний танець — ніша у ніші. Водночас чудово, що існує розмаїття можливостей підтримки і навіть якщо певні ініціативи згасають, то вони можуть бути підхоплені іншими інституціями» [80].

Постійний розвиток системи інституцій сучасного танцю у Німеччині відіграє ключову роль у плеканні та просуванні танцювального мистецтва в країні. Ці інституції охоплюють різні аспекти хореографічної освіти, підго-

товки митців, досліджень, створення й презентації вистав, підтримки танцівників і хореографів. Згідно з даними Tanzpraxis Berlin, у Берліні станом на 2020 рік діяло дві з половиною тисячі діячів сучасного танцю. Сформувався багатий різноманітний танцювальний ландшафт, чималий внесок у культурну спадщину танцю в країні.

У Німеччині діють різноманітні танцювальні академії та школи, які пропонують спеціалізоване навчання техніці сучасного танцю, хореографії, імпровізації та теоретичним дослідженням (АК|Т), комплексні програми, зосереджені на сучасному танці. Інституції танцю в Німеччині активно займаються дослідженнями, беруть участь у дискусіях, проводять симпозіуми, публікують дослідницькі роботи.

Наявність дев'яти потужних центрів продюсування танцю та великої кількості програм резиденцій, які підтримують створення робіт сучасного танцю, дає змогу експериментувати, створювати нове та співпрацювати, розвиваючи хореографічну культуру та популяризуючи танець.

У Німеччині працює багато зіркових компаній сучасного танцю: Sasha Waltz & Guests, Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, William Forsyht, Damaged Goods Meg Stuart, десятки діячів та шкіл, які розширюють кордони, досліджують нові словники рухів, представляють інноваційні роботи, сприяють розвитку та визнанню сучасного танцю [212].

Завдяки адвокації танцю у Німеччині наявність стабільного фінансування робить можливим проведення різноманітних фестивалів сучасного танцю. Ці заходи надають платформу та видимість і відомим хореографам, і початківцям. Це сприяє підвищенню видимості сучасного танцю, формує спільну хореографічну культуру серед митців та глядачів.

Загалом, створення у Німеччині мережі танцювальних інституцій відіграло важливу роль у розвитку творчості, підтримці експерименту, плеканні талантів і підвищенні статусу сучасного танцю як життєво важливої форми мистецтва в німецькому культурному ландшафті та на міжнародній арені [207].

2.2. Центральноевропейський регіон та його специфіка

Через тривалий період домінування тоталітарних режимів під орудою Радянського Союзу всі оглянуті країни, як і Україна, були контрольованими, і мистецтво танцю представляли лише офіційний балет і народно-сценічний танець. За винятком поодиноких діячів, кому дозволялося запроваджувати певні новації в хореографічній культурі в межах допустимого партією і номенклатурою, процесу інституції сучасного танцю не відбувалось.

Репресії проти інодумців змушували діячів сучасного танцю шукати можливості для еміграції, тож розвиток сучасного танцю був практично неможливим до революції 1989 року в Румунії та розпаду СРСР 1990–1991 років, що дало змогу Польщі та Литві відновити незалежність. Процес розвитку інституцій сучасного танцю у цих країнах розпочався у 1990-х, досі є крихким і несталим, можливості залежать від порядку денного політичних сил.

Це призвело до того, що діячі мають запозичувати моделі й практики, тож існує суттєвий вплив досвіду сучасного танцю Німеччини та США у Польщі та Литві, і Франції для Румунії. Попри динамічний розвиток діячів сучасного танцю у цих країнах, він і нині значною мірою залежить від фінансових та організаційних ресурсів інших країн.

Вивчаючи процес інституціоналізації сучасного танцю у Польщі: фестивалі та Центри культури, важливо враховувати локальну особливість, що зумовила появу поняття «театр танцю» як частини цього процесу. Така специфіка пов'язана із двома лініями впливів: по-перше, потужного впливу німецького сучасного танцю, біля витоків якого стояв танц-театр, започаткований Куртом Йосом [234], а по-друге, значущістю театру, зокрема експериментального та політичного, театру експресії Войцеха Місюро, театрів пантоміми.

Для дослідження контексту у Польщі автор після опрацювання теоретичних джерел провів інтерв'ю з Ришардом Каліновскі. У контексті танцювального мистецтва у період 1980-х–1990-х років у Польщі він розповів, що почав займатися танцем ще дитиною, щоби навчитись «рухатися і справляти

враження» [83]. Вступивши до університету у Любліні, почав пробувати різні напрями, і через пів року обрав сучасний танець, адже познайомився з хореографкою Ганною Стшемецькою, спосіб мислення якої його вразив. Її учні не повинні були танцювати так, як їй подобається, і вона шукала індивідуального бачення кожного. Вона запропонувала йому із колегами створити спільно Групу сучасного танцю в Люблінській політехніці, яка потім стала Люблінським театром танцю.

Ришард додає: «Я не закінчував балетної школи і почувався справним саме у театрі танцю, де не було потреби слідувати шаблонам. У 1990-х – на початку 2000-х років поняття ”сучасний танець” дорівнювало ”театр танцю”, що тлумачилось як танець, де ви створюєте персонажів, щось кажете, зокрема й словами. Нині ж сучасний танець у Польщі набагато складніший, менш театральний та більш естетичний, експериментальний, пов’язаний із технологіями, відеомистецтвом тощо, а сучасний також означає інноваційний і здебільшого це індивідуальні роботи невеликих груп, а не сотня танцівників на сцені» [83].

Більше чистого танцю з’явилося у Польщі після 2010 року, як і багато нових еkleктичних форм. Сьогодні ж у польському сучасному танці можна побачити безліч різних естетик, зокрема через те, що багато митців є випускниками різних західноєвропейських шкіл або програм.

Одна з перших інституцій сучасного танцю, Польський театр танцю (РТТ) у місті Познань, розпочав свою роботу з 1973 року і еволюціонував від компанії танцю, що створювала вистави у формі театру балету, до репертуару вистав сучасного театру танцю на перетині жанрових, технічних і стилістичних пошуків, без прив’язки до традиційних засобів виразності.

Сучасний танець у Польщі був ще до Другої світової війни як окремі явища, проте РТТ, як інституція, з’явився завдяки Конраду Джевецькому, і довго це був єдиний колектив, заснований на новому способі мислення про балет і сучасний танець. Конрад Джевецький багато чого навчився за кордо-

ном, адже в 1956–1963 роках співпрацював з такими хореографами, як Фокін, Баланчин, Скибін, Лифар, Ролан Петі та інші [204].

Це була балетна трупа, що пропонувала щось нове, але через свій вишкіл вони були все одно безпечними. Проте з початком гастролей ситуація стала не такою контрольованою. Коли їхали в турне до Франції чи Італії, багато людей не поверталися до Польщі. Це було проблемою, адже втратити частину трупи — катастрофа, а ще це було небезпечно і з політичних міркувань. У 1988 році новою очільницею театру стала Ева Вицеховська, а з 2021-го — Івона Пашинська.

У 1991 році з'явився Сілезький театр танцю у місті Бітом (S.T.T), який створив і очолив Яцек Лумінський. Тоді ж були активними Едіта Козак у Варшаві, Лешек Бздил у Гданську та інші, хто хотів робити щось нове.

Значний вплив на сучасний танець мав польський альтернативний політичний театр. Комунізм і СРСР відходили, кордони стали відкритішими, люди дізнавалися про те, що відбувається в Західній Європі та Америці, хотіли змін. Дуже довго нові компанії працювали окремо у своїх містах, час від часу зустрічаючись на фестивалях. Конкурс для колективів сучасного танцю в місті Каліш мотивував до розвитку. Це був єдиний великий конкурс вистав танцю номерів, соло і групових, з суттєвими призами, фаховим журі, воркшопами [192].

Ришард доповнює: «Однією з найважливіших подій для змін була ініціатива Яцека Лумінського у 1995–1997 роках розробити освітню систему для вже активних танцівників та хореографів. Маючи добрі стосунки зі Сполученими Штатами та Західною Європою, він, залучаючи іноземних колег, запрошував на ці освітні зустрічі, які проходили у Битомі у S.T.T, близько п'ятнадцяти експертів з Польщі, що дало змогу об'єднати значну групу діячів для обговорення можливостей поліпшення ситуації, створення мережі та просування спільних пропозицій на рівні уряду. Йшлося про комунікацію, щоби підбивати підсумки, домовлятися і мотивувати одне одного» [83].

Серед ключових інституцій сучасного танцю у Польщі він зазначає S.T.T, заснований у 1991 році у місті Бітом, що працював як авторський театр танцю на чолі з засновником Яцеком Лумінським до 2013 року. Після його ліквідації того ж року було створено мистецьку інституцію оновленого формату Театр танцю і руху Rozbark у місті Бітом (Rozbark), що орієнтувався на співпрацю з ширшим колом митців із Польщі та з-за кордону.

Простір колишньої вугільної шахти – театр Rozbark орієнтований передусім на створення танцювальних вистав, проведення освітніх проєктів. На базі цієї інституції працює програма мистецьких резиденцій. У 2017 році театр Rozbark був серед співорганізаторів Польської платформи танцю – однієї з найважливіших подій мистецтва танцю в Польщі, а також Національної культурної конференції.

Основною метою цього театру є розвиток спільноти сучасного танцю та хореографічної культури в Польщі, зміцнення позиції міста Бітом як осередка танцю. Важлива його співпраця з Національним балетним коледжем імені Людомира Ружицького (OSB Bytom) та факультетом театру танцю Академії театрального мистецтва ім. Станіслава Виспянського (AST Bytom), адже студенти завдяки відкритим програмам театру Rozbark можуть ще на етапі навчання отримувати підтримку.

Важливу роль відіграв Театр експресії у Гданську, створений у 1987 році Войцехом Місюро – танцівником, мімом, хореографом, телережисером, випускником Гданської балетної студії та студії пантоміми при Театрі пантоміми імені Генрика Томашевського у Вроцлаві (Pantomima Wroclaw), яким він керував до 2000 року. Це був незвичний провокативний театр, міжжанрове явище — на межі музичного театру, танцю, бодіарту, перформансу, рок-сцени та візуального мистецтва [191]. Найцікавішим було відкриття й піднесення оголеного чоловічого тіла, піддання маскулінності метаморфозам через вистави, що нагадували балетні спектаклі, тільки з використанням перебільшеної експресії. Замість драматичних акторів тут переважали атлетичні чоловіки, з якими Войцех працював над здатністю виконувати виразну вимогливу

хореографію, близьку до гімнастики з акробатичними елементами. Використовували мову «супертіла» на межі танцю, пантоміми і спорту, звертаючись до міфічних і культурних мотивів, пов'язаних із фундаментальними питаннями людського буття [171]. Цей синтез і ця новизна мали популярність у 1990-х, Театр експресії був переважно відомий як «гомосексуальний», «скандальний», багато вистав — гостро політичними, спрямованими проти цензури та суспільного неприйняття, вони привертали увагу бунтівної молоді та популяризували експериментальні форми танцю й театру.

Ще одним осередком розвитку сучасного танцю став Театр Дада фон Бздилов, заснований у 1993 році Катажиною Хмелевською та Лешеком Бздилом. До того Бздил був актором *Pantomima Wroclaw* і Театру експресії у Гданську, Хмелевська закінчила балетну школу в Гданську, а вже під час роботи театру опанувала престижну освітню програму сучасного танцю *P.A.R.T.S.* у Брюсселі під керівництвом Анни Терези де Кеєрсмакер [197]. Вони поєднували рух, танець, слово, лірику, гру з формою та умовностями, пастиш, гротеск та еkleктику, створивши понад 40 вистав у співпраці з десятком митців. Покоління танцівників, які найактивніше формують діяльність сцени танцю Тримістя (Гданськ, Сопот, Гдиня), починали свою кар'єру в цьому театрі.

До 2013 року цей театр не мав власної репетиційної бази, співпрацював із Палацом молоді та клубом студентів *Żak* в Гданську, Театром імені Гомбровича в Гдині та Новим Театром ім. Казимира Деймека у місті Лодзь. Кілька років поспіль група представляла свої вистави як гості в Театрі Узбережжя. У 2012 році до 20-ї річниці заснування Театром Дада фон Бздилов було підписано угоду між містом Гданськ-Вжещ і театром, з'явилося приміщення для студії та офісу театру.

Щодо найважливіших інституцій для сучасного танцю Ришард зазначає, що завдяки людям, які активно розвивали та популяризували сучасний танець у 1990-х, пошук та експеримент залишаються пріоритетними і сьогодні. Важливими є інституції та колеги у Седлці, Білостоці, Лодзі та інших містах. У Познані особливу роль відіграло створення Йоанною Лешнеровською

проєкту *Stary Browar Nowy Taniec* – програми підтримки молодого покоління та розвитку сучасного танцю, яка тривала п'ятнадцять років. На національному рівні надважливим є польський Національний інститут музики і танцю, створений у 2010 році, який є окремою державною установою, відповідальною за розподіл грошей і підтримку різних ініціатив танцю, фестивалів, воркшопів тощо. Важливими також є школи і університети. «У 1990-х роках у нас не було майже нічого, але згодом університети у Кракові, Лодзі, Варшаві, Познані, Катовіце почали відкривати факультети та відділення танцю, театру танцю. Частина з цих навчальних програм не тільки надають освіту, а й працюють над пошуковими форматами» [83].

Дуже важливими відзначаються також фестивалі [211]. У 90-х роках доступу до сцен і репертуарних театрів у Польщі не було і представити свою роботу можна було тільки на фестивалях. Сьогодні вони стали, перш за все, важливими місцями зустрічі митців з колегами та можливістю збільшити свою глядацьку аудиторію.

З дослідження та огляду джерел, а також власних спостережень автор відзначає особливу роль саме Польського національного інституту музики і танцю, який окрім надання коштів митцям веде системну інформаційно-аналітичну та комунікаційну роботу. На онлайн-платформі сучасного танцю *Taniec Polska* можна знайти інформацію про більшість людей танцю (дев'ятсот шістдесят дев'ять діячів), танцювальні компанії (п'ятдесят сім), організації (двадцять сім) та фестивалі (вісімнадцять) у Польщі. Це свідчить про тісний зв'язок державної інституції з живим процесом розвитку мистецтва танцю.

Ришард зазначає, що у Польщі немає спеціальних інституцій, присвячених суто танцю, що важко створювати довгострокову перспективу, коли немає інфраструктури, яка опікувалась би виключно танцем. «Так, у нас є Інститут музики і танцю, але це не Інститут танцю. Є Культурний центр у Любліні, де можна займатися танцями, але це не центр танцю. Лише один чи два роки тому найстаріший РТТ у місті Познань після п'ятидесяти років безпере-

рвної діяльності отримав приміщення зі сценою, з інфраструктурою, але, окрім нього, в Польщі не знайдеш подібні інституції танцю, що фінансуються державою» [83].

Балетні колективи закріплені за музичними або оперними театрами. Винятком є лише Польський національний балет у Варшаві, автономний у складі великого Національного оперного театру, але це унікальний випадок. Переважно колективи танцю базуються при музичних театрах, повинні працювати на музичні вистави і майже не мають автономного репертуару. Багато незалежних танцівників намагаються працювати в театрах [211]. Деякі театри та режисери відкриті до спільного створення танцювальної вистави. Наприклад, *Komuna Warszawa* — важлива муніципальна установа у Варшаві, яка допомагає презентувати багато вистав танцю. Кілька театрів підтримують фестивалі танцю, але це радше виняток. Наприклад, згадується про програму танцю драматичного театру міста Ополе. Загалом Ришард зазначає, що тема мистецтва танцю Польщі — болюча, адже для процесу його створення, окрім мистецької роботи, митці повинні орендувати простір для репетицій, сцену, оплачувати все включно з технікою, що робить надскладним дослідження, а відтак негативно впливає на розвиток танцю й хореографічної культури.

Зі слів Ришарда, специфічним для Польщі є те, що інфраструктура для виробництва і створення так само важлива і для досліджень. Відтак у 2020 році було запущено пілотну програму підтримки танцю «Простори мистецтва» під егідою Національного інституту музики і танцю. В рамках цієї програми, Міністерство культури Польщі надає гроші партнерським організаціям із п'яти міст для реалізації програм підтримки, визначених за конкурсом, доступним для незалежних центрів танцю. Фінансування надається мережі досвідчених центрів та промоутерів танцю, які працюють у партнерстві з культурними центрами, університетами, театрами. Кошти надходять від Міністерства через інститут, а інфраструктура надається місцевими партнерами для програми мистецьких резиденцій, підтримки й створення вистав та співпродукції. Існують простори, відкриті для експериментів, наприклад, *Rozbark*

у Битомі, які надають місце для експериментальних робіт, але їх мало. Переважно для кожного проєкту треба шукати партнерську інституцію, що складно, адже інституції не хочуть ризикувати, як і митці, утворюючи партнерство з тими, з ким до того не працювали.

«Допомагають інституції на кшталт Культурний центр у Любліні, але лише частково, адже їх простір часто зайнятий активностями постійних резидентів. На жаль, у Польщі немає інституцій, які пропонують стабільні програми для досліджень танцю або провадять дослідницьку діяльність як основну інституційну місію. Сьогодні існує фінансова підтримка партнерств для створення творів танцю і проведення досліджень, і саме через цю програму підтримки університети найбільш залучені до процесу творення вистав у рамках дослідницьких співпраць» [83].

Для підтримки процесу створення найважливішими є програми фінансування від польського Національного інституту музики і танцю, які централизованно надають грантові кошти на конкурсній основі. Також існує додаткова система – «хореографічні комісії», через які підтримуються дві-три нові вистави на рік. Для того, щоб нею скористатись, діячі мають знайти партнера, сцену, простір. На місцевому рівні існує можливість подання заявки, пов'язаної з регіональною темою, і отримання стипендії від міста, але також попередньо слід знайти партнера та простір для реалізації мистецького проєкту. Проблемною відзначено саме замкнутість системи на виробництві, короткостроковість перспективи і труднощі, пов'язані з продовженням презентації вистав після їх прем'єри [211].

Нова програма «Простори мистецтва» — промовистий показник зрушень. Рішард уточнює: «У Міністерства культури Польщі є аплікаційна програма, де можна щороку подавати заявки на фестиваль, на проєкт, на постановку; річний бюджет цієї програми становить два з половиною мільйона злотих для всієї країни. А бюджет «Просторів мистецтва», завдяки якому можемо адресно субсидувати багатьох незалежних танцівників, як резиденції,

так і підтримку для створення вистав, для п'яти центрів становить три мільйони» [83].

Для просування сучасного танцю найважливішими відзначено міжнародні фестивалі, діяльність Національного інституту музики і танцю, підтримку мережі представництва Міністерства закордонних справ — Польського інституту, а також Інституту імені Адама Міцкевича, що фінансується Міністерством культури та культурної спадщини. Один із проєктів за державної підтримки, Польська платформа танцю, є титульною подією для професійної спільноти сучасного танцю, на яку приїжджають куратори фестивалів та промоутери з усього світу. На локальному рівні найважливіша діяльність організацій, компаній танцю та різних інституцій, адже вони ведуть постійну взаємодію з аудиторіями та втілюють ініціативи підтримки мобільності вистав у Польщі.

Ришард додає, що у 2022 році було організовано проєкт Польська мережа танцю, присвячений презентаціям вистав. Учасники мережі отримували гарантію мінімум чотирьох-п'яти показів. Якщо вистава виходила більш успішною, в окремих випадках її можна було показати від десяти до дванадцяти разів. Ця ініціатива з'явилась у зв'язку з тим що у Польщі після створення і прем'єри вистави наступає найскладніше, через відсутність системи дистрибуції та підтримки мобільності вистав.

Бієнале Польської платформи танцю дуже важлива, тому що є простором зустрічей, презентацій і обговорень діячів сучасного танцю. «У квітні 2024 року представлено від дванадцяти до п'ятнадцяти вистав, а з-за кордону приїдуть від трицяти до п'ятдесяти кураторів. Після кожної Польської платформи відбувається обговорення, чи дійсно вона є ефективною. Через COVID була довша перерва і спричинила певну кризу, тож, можливо, ми не продовжуватимемо її, звертаючись до більш ефективних форм популяризації сучасного танцю Польщі» [83].

Серед найбільших та найважливіших також відзначено фестивалі «Тіло Розум» у Варшаві, MSTT у Любліні та Краківський фестиваль танцю у

Кракові. Є й інші менші фестивалі, але вони менші і ще перебувають на етапі пошуку власної ідентичності та унікального формату. Ще одна значна подія відбувається в Гданську в рамках Гданського фестивалю танцю — Міжнародний конкурс соло для танцівників, більшість учасників якого є танцівниками з-за кордону. Такі конкурси особливо цінні для відкриття та підтримки нових талантів. Серед схожих конкурсних програм в рамках Міжнародного фестивалю Відкрита сцена в місті Тарнов, а також згаданого Краківського фестивалю танцю та інших.

Ришард доповнює: «Один із найкращих — фестиваль-конкурс у Тарнові, ми називаємо його "Молоді польські таланти", і він дуже популярний. Згадана програма Простори мистецтва також спрямована значною мірою на підтримку нових талантів. Ще є стипендії. Деякі університети мають програми міжнародного обміну для найперспективніших студентів, які отримують можливість індивідуальної навчальної програми у Польщі та за кордоном» [83].

Щодо значущості інституцій танцю Ришард влучно відзначив, що вони важливі незалежно від країни тому, що зосереджені на підтримці, а не на експлуатації. Про власний досвід зазначає, що його театр танцю є резидентом Культурного центру в Любліні, що є великим привілеєм, адже їм надано простір, де можна створювати вистави, доступ до технічно оснащеної сцени із професійною командою, підтримка бухгалтера, юриста, адміністрації, що допомагає зосередитись на мистецькій роботі.

Існує багато прикладів аналогічної ситуації з інституціями танцю в Польщі, які мають підтримку з інфраструктурою, і це суттєво сприяє мистецькій діяльності. Переважно така синергія відбувається на базі культурних центрів, в яких, окрім театрів танцю, часто резидентами є цікаві театральні колективи, діячі візуального мистецтва, що стимулює діячів танцю співпрацювати з театральними режисерами, з кінематографістами чи митцями візуального мистецтва в рамках інституції.

На базі драматичних або музичних театрів чи опери синергія і співпраця є складнішою через їх більш жорсткі внутрішні рамки, необхідність узго-

дження графіків, доступність репетиційної бази, сцени тощо. Галереї візуального мистецтва також відкриті для експериментального танцю та міждисциплінарних проєктів, тож танцівники та хореографи часто пропрацьовують свої ідеї та показують вистави в просторах, не передбачених для танцю.

У Польщі, як і в інших роглянутих країнах регіону, багато глядачів приходять із візуального мистецтва. Ришард наводить такий приклад: «Простір візуального мистецтва Галерея Лабіринт у Любліні, зібрав цікаву аудиторію, відкриту для сучасного танцю. Це сприяє залученню візуальних митців до співпраці, допомагає природніше запропонувати танець як частину виставки чи імпровізаційної мистецької програми. Співпрацювати з театром, з візуальним мистецтвом набагато цікавіше й мотивуюче, ніж, наприклад, з вуличними танцівниками чи іншими актуальними субкультурами танцю» [83].

Щодо викликів сучасного танцю у Польщі найскладніше підкреслити, що танець є автономною сферою, має власні потреби. Доводиться боротися з тими, хто вважає, що танець – щось додаткове і не варте підтримки. Проте, будучи зосередженими на тому, щоби танець розглядали як автономну сферу мистецької діяльності, діячі активно співпрацюють і є активною частиною сучасної культури Польщі.

Досі багато зусиль спрямовується діячами на адвокацію танцю, переконуючи дати більше місця для танцю в освіті, в публікаціях, у загальноосвітній програмі, щоби діти і студенти різних спеціальностей могли дізнаватися про танець. Проводиться багато дискусій про те, чому в школах і вишах вивчають лише живопис і літературу, коли дуже багато великих особистостей сучасного танцю Польщі та інших країн можуть бути зразками для наслідування. Ришард наголошує, що значна кількість діячів польського сучасного танцю були пов'язані зі знайомими творцями музики, візуального мистецтва і танцю, як-от Мерс Каннінгем, Джон Кейдж, Раушенберг, Театр танцю «Джэдсон», Піна Бауш та інші. Хоча це важлива спадщина, яку треба знати і популяризувати, але іноземці значно відоміші у Польщі, ніж польські митці.

«Через брак освітнього компонента, відсутність Національного інституту хореографії замість Національного інституту музики і танцю, коли ми говоримо про танець, люди й досі здебільшого сприймають, що це балет або соціальний танець. Ситуація поліпшується, особливо там, де розвиваємо аудиторію: у Любліні, Лодзі, Катовіце Проте якщо привозимо когось відомого з сучасного танцю, наприклад Batsheva Dance Company, вони для широкого загалу однак сприйматимуться як балет. Це слабке місце, що ми не можемо збирати багато глядачів, адже це важливо для спонсорів, для медійності, тож треба ще багато зробити для видимості сучасного танцю» [83].

Утім, Калиновський зауважує суттєві зміни, порівнюючи ситуацію з тим, що було десять років тому і сьогодні, є суттєво більше фінансової підтримки в Національному інституті музики і танцю, більше програм підтримки митців для участі у фестивалях, для навчання та дослідження танцю за кордоном. Варшавський музей сучасного мистецтва залишає колишні приміщення в центрі міста, і цілком ймовірно, що в його просторі нарешті велика локальна спільнота танцівників зможе створити такий потрібний центр танцю. Ухвалено новий закон, над розробкою та адвокацією якого працювали близько двадцяти років, про спеціальний регламент отримання офіційно визнаного державою статусу митця, доступного і для незалежних митців.

Ришард, як і решта його колег у регіоні, зазначає важливість діячів, що ініціюють та очолюють інституції: «Спільнота починається з людей, і важливо, як люди комунікують одне з одним. Прикладом співпраці є п'ять очільників важливих інституцій, що знайшли системне рішення, яке стало пілотною загальнонаціональною програмою, — “Простори мистецтва”. Проте такі значущі ініціативи можливі, лише коли вже є певний набір інституцій, які у культурному та регіональному контексті провадять стабільну успішну діяльність» [83].

Для дослідження контексту у Литві, процесу об'єднання незалежних ініціатив та створення розгалуженої системи інституцій сучасного танцю, автор дослідження інтерв'ював Біруте Банявічюте. Для розуміння

контексту сучасного танцю Литви 1980-х – 1990-х років, розповідаючи про своє становлення як танцівниці, вона зазначає, що почала займатись класичним танцем у дитячому колективі з шести років. Балет не підходив для її тіла, адже вона не була від природи гнучкою і не відповідала традиційному уявленню про балерину. У 1991 році до Литви приїхав хореограф з Великої Британії Ройстон Малдум, який познайомив Біруте та її колег із сучасним танцем, який був значно демократичнішим і підходив її тілу набагато більше.

Біруте відзначає: «У 1992 році я отримала можливість пройти навчання в школі сучасного танцю в Лондоні, з чого почалась моя освіта за кордоном. Тоді у нас була лише одна танцювальна компанія сучасного танцю Aura Dance Company (Aura) в Каунасі, у них був інший, радше експресіоністичний підхід до сучасного танцю, ніж той, з яким я познайомилась у Великій Британії. Спочатку професіонали класичного балету в Литві ставились до тих, хто намагався займатися сучасним танцем, — як до аматорів, і стверджували, що ми не маємо права називати себе професійними танцівниками, якщо не маємо балетної освіти. Багато знайомих танцівників, хто займався народним, бальним танцем та балетом, які також отримали можливість потрапити на схожі воркшопи сучасного танцю, хотіли розвиватись у цьому напрямі, зібрались, і ми самостійно продовжили неформальну самоосвіту з сучасного танцю» [76].

Першим колективом сучасного танцю Литви був колектив експресивного танцю Соната (Sonata) під керівництвом Кіри Катерини Дауйотайте. За даними Литовського центру інформації танцю (LDIC), у 1969 році колективу було присвоєно звання зразкового ансамблю експресіоністичного танцю, і він був єдиним у всьому Радянському Союзі. У 1971 і 1973 роках Дауйотайте та кілька її учнів стажувалися на міжнародному танцювальному курсі Грети Палукка в Дрездені. Одна з учасниць цього колективу – Біруте Летукайте у 1980 році заснувала власну студію сучасного танцю, яка трансформувалась у перший театр сучасного танцю, що у 1995 році став першим Муніципальним театром танцю в Литві — Каунаський театр танцю Аура (Aura). А у 1989 році

заснувала перший у Литві Міжнародний фестиваль сучасного танцю в місті Каунас (нині Aura International Dance Festival (Aura festival)).

Щодо перших інституцій сучасного танцю Біруте Банявічуте відзначає, що у Вільнюсі на системному рівні все почалося в 1995 році, коли Аудроніс Імбрасас зі своїми колегами заснував LDIC, недержавну організацію, котра першою почала допомагати з продюсуванням вистав сучасного танцю. У 1997 році LDIC організував перший Міжнародний фестиваль сучасного танцю «Новий балтійський танець» (NBD).

LDIC і сьогодні є ключовим гравцем з адвокації та лобіювання сучасного танцю та цирку на національному рівні. Проте передусім він є центром ресурсів для отримання інформації про професійний сучасний танець та цирк у Литві. Ця інституція, покликана підтримувати мистецький і культурний розвиток мистецтва танцю, організовує навчальні семінари, є активним членом міжнародних мереж і платформ (ISPA, Aerowaves, Circusnext, Кеґја), а також бере участь у проектах співпраці. Серед заходів LDIC ключовими є міжнародний фестиваль NBD, Литовська танцювальна сцена — щорічний каталог прем'єр професійного сучасного танцю Литви та Балтійська платформа танцю, що організовується у партнерстві з Литовським інститутом культури (LCI), культурними аташе Міністерства закордонних справ Литви, Міністерством культури Литви, Литовською радою культури (LCC), а також Латвійським центром інформації танцю (LD) і Центром танцювального перформансу та розвитку «Незалежна танцювальна сцена Естонії» (STL).

Щодо змін у навчанні сучасного танцю Біруте Банявічуте додає, що з 1998 року Аудроніс почав просувати необхідність навчальних програм сучасного танцю у LMTA. Він пропонував очолити цей процес Біруте, але вона тоді не могла взяти на себе таку відповідальність. Цей процес організувала відповідно до свого розуміння Анжеліка Холіна, яка вийшла з балетного середовища. Це була не окрема програма сучасного танцю для танцівників, а навчання в рамках програми підготовки акторів, і перші випускники отримали диплом бакалавра акторської майстерності, де у дужках було зазначено танець.

Лише згодом на факультеті театру і кіно ЛМТА з'явилась кафедра танцю і руху. У період з 2013 до 2018 року її очолювала Інгріда Гербутавічюте, танцювальна критикиня, танцдраматургиня та хореографка, яка нині очолює TanzhausNRW у Дюсельдорфі. Зокрема, завдяки їй з'явилося відділення сучасного танцю й офіційна можливість отримати формальну освіту з сучасного танцю.

Важливу справу допомогла реалізувати Ліна Поджужкайте-Ланаускене, яка була танцівницею в Aura. На початку 2000-х вона отримала можливість навчання в США, – і стала першою танцівницею з Литви, що отримала офіційний міжнародний диплом про підтвердження професійної підготовки танцівника сучасного танцю. Після повернення її запросили з 2011 року очолити хореографічний факультет у Національній школі мистецтв Чюрльоніса (СММ), де вона запровадила програму сучасного танцю для учнів з дев'ятого класу.

Щодо формування студій сучасного танцю, то вони найактивніше почали формуватися наприкінці 1990-х. Біруте додає: «У 1994 році ми з Аудронісом отримали двомісячну стипендію на навчання під час Американського фестивалю танцю (ADF) від Фондації "Відкрита Литва" (OLF). Коли повернулися, вирішили привозити до Литви викладачів сучасного танцю з-за кордону й організували семінари, які поклали початок Літньої школи сучасного танцю у Вільнюсі, що з 2000 року є найбільшою щорічною освітньою подією сучасного танцю в Литві. Завдяки цим семінарам багато танцівників надихнулись відкривати власні студії сучасного танцю» [76].

Після здобуття Литвою незалежності в 1991 році кілька громадських організацій, що займаються перформативним мистецтвом, а також окремі мистці використовували для проєктів розташоване у старому місті Вільнюса приміщення Художньої друкарні та друкарні комуністичної партії «Правда». У 2002 році на основі угоди з муніципалітетом міста Вільнюса було створено центр танцю Menų spaustuvė. Відтоді там щорічно відбуваються сотні проєктів сучасного танцю, театру тощо.

LDIC організував літні школи, програму показів. Орендувати Національний драматичний театр або Опери було неможливо, тож з 2002 року робили покази у руїнах колишньої друкарні. Завдяки активності Аудроніс Імбрасас, лобіюванню та пошуку спонсорів у 2007 році Menųsraustuvė відремонтували, і там запрацювали танцювальні студії.

У листопаді 2004 року Menųsraustuvė приєднався до однієї з найстаріших мереж європейських культурних організацій Trans Europe Halls (ТЕН), яка об'єднує культурні центри, створені у нетрадиційних, часто постіндустріальних просторах. Menųsraustuvė слугував місцем проведення різноманітних проєктів, приєднався до міжнародних професійних мереж, таких як IETM, Resartis, Circostrada, сприяв поживленню міжнародного обміну та став ключовою інституцією для розвитку сцени сучасного танцю і хореографічної культури Литви.

Нині Menųsraustuvė приймає програми національних та міжнародних резиденцій, об'єднує під одним дахом понад десять організацій перформативного мистецтва, які мають тут власний офіс та спільний доступ до просторів. Час від часу приймає митців та організації сучасного танцю з інших країн як іноземних резидентів.

Ще одним важливим етапом інституціоналізації сучасного танцю було створення у 2007 році Асоціації сучасного танцю (LCDA). Основною місією LCDA є вплив на культурну політику для поліпшення умов праці танцівників і хореографів, створення умов для розвитку сучасного танцю в Литві та сприяння міжнародній співпраці. «Аудроніс наголошував на тому, що нам як невеликій спільноті потрібно об'єднуватись, ставати організацією, яка могла б захищати інтереси сучасного танцю, — каже Біруте. — У 2007 році нас було двадцять п'ять учасників, тепер понад п'ятидесят, і литовські митці сучасного танцю, що працюють чи навчаються за кордоном, теж стають членами асоціації, щоби підтримувати зв'язок із Литвою» [76].

Щодо передумов адвокації сучасного танцю Біруте Банявічюте згадує, що у 1990-х діячі сучасного танцю щороку регулярно ходили до Міністерства

культури, аби розповісти про те, що у Литві є сучасний танець. Перші десять років фестивалю NBD були найскладнішими, і щороку першим питанням журналістів було незмінне: «Чи існує сучасний танець у Литві?». Проте представники LDIC та фестивалю у діалозі з Міністерством культури були інституцією, яка під час публічних заходів фестивалю вели активну комунікацію із політиками, запрошували їх на вистави, лобювали, пояснювали потреби у фінансовій підтримці сучасного танцю, а не тільки балету, і поступово змогли змінити ставлення. Міністерство постійно скаржилось на брак грошей, проте діячі, які вимушені були самі забезпечувати свою діяльність, наголошували, натомість, на реструктуризації витрат.

Біруте Банявічуте додає: «Інші художні спілки й асоціації — музичні, образотворчі, літературні, театральні — були незадоволені нашою активністю, адже ми конкурували з ними за кошти. Ми зрозуміли: якщо хочемо змін для місця сучасного танцю в культурі, нам потрібно йти в політику. Найбільшим двигуном процесу був Аудроніс Імбрасас, який став заступником міністра культури. Я протягом кількох років була в різних комісіях і радах при Міністерстві культури, щоби нагадувати всім, що є сучасний танець» [76].

Сьогодні завдяки цим зусиллям працює окрема програма фінансування танцю, поряд із підтримкою театру та музики. Фінансування менше, порівняно з музичним мистецтвом, але набагато більше, ніж було у 1990-х. Проте це відбувається також завдяки тому, що компанії сучасного танцю, танцівники та хореографи розвинули свою діяльність на міжнародній арені і, виступаючи у різних країнах світу, повертають до економіки Литви значні кошти.

LCDA здійснила багато проєктів для привернення уваги. Хоч як дивно, у цьому процесі допомогла й пандемія. Люди під час карантину, перебуваючи у соціальних мережах, часто шукали корисну інформацію про тіло і відновлення, завдяки чому аудиторія поціновувачів сучасного танцю також суттєво зросла через участь у різних онлайн активностях, опановуючи відповідні практики сучасного танцю.

Серед ключових інституцій сучасного танцю, щодо діяльності яких LDIC збирає статистичні дані динаміки показів та глядачів, зазначено театри та компанії танцю Aura та Nueriko у Каунасі, AIROS, BE, Dansema, Low Air та Vytis Jankauskas у Вільнюсі, а також Театр танцю Агнії Шейко у Клайпеді. Компанія сучасного танцю Padi Dari Fish, яка нині є Театром танцю Агнії Шейко (Šeiko), у 2018 році отримала статус муніципального театру танцю у Клайпеді (як і Aura у Каунасі), як важливий осередок сучасного танцю Литви.

Щодо інституцій, важливих для сучасного танцю, Біруте підкреслює, що LDIC, який нині очолює Гінтаре Мастекайте, та LCDA на чолі з Агнією Лісічкінайте є головними парасольковими організаціями сучасного танцю у Литві. Найактивніші танцювальні компанії і театри танцю: Aura, Šeiko, BE та Low Air. Дедалі більше молодих хореографів засновують власні компанії танцю. Іще працює кафедра танцювального руху в LMTA, яку тепер очолює Андріус Катінас.

Щодо інституцій, необхідних для розвитку, наукових досліджень та студій танцю, Біруте наголошує, що, окрім згаданих парасолькових інституцій та компаній сучасного танцю, важливі особистості. Наприклад, Аудроніс Імбрасас і Біруте Летукайте, так би мовити, засновники литовського сучасного танцю, розуміли важливість створення інституцій, але їх особистий внесок ініціював появу багатьох основних установ. Проте у Литві, як і в Польщі саме люди, яких об'єднують інституції, є справжньою силою. Важливі і носії унікальних знань та експерти, яких стає все більше у литовському сучасному танці. Нещодавно з'явився докторський ступінь з танцю в LMTA. Троє студентів здобувають освіту в сучасному танці і вже є докторами наук: сучасний танець визнається в науці. Проте докторантура з танцю, університети і факультети сучасного танцю — й досі доволі повільний процес у Литві.

Донедавна діячі та інституції у Литві багато зусиль докладали для появи критиків танцю, адже їх дуже мало, а їхня наявність допомагає розвивати сучасний танець та хореографічну культуру. У Литовському педагогічному

університеті (сьогодні Педагогічна академія VDU (VDU)) Біруте досліджувала хореографічну освіту, написала багато статей, організовувала конференції, написала книжку про дидактику танцю і національну програму з танцю для шкіл, де сучасний танець є її частиною. «З Іриною Запольською [2] ми видали у 2022 році книжку "Можливості пізнання танцю в дитинстві" з методологією, яку адаптували до українського контексту, під час проведених семінарів, створюючи вистави разом із українськими хореографами і танцівниками. Повертаючись до литовського контексту: магістерські та докторські програми, більш експериментальні інституції сучасного танцю та вже просунуті практики-дослідники — це дуже важливо, проте я сказала б, що дослідження та студії танцю у Литві тільки починаються» [76].

Що ж до фінансової підтримки, то найбільшу надає ЛСС, яка є головною державною інституцією, куди всі митці звертаються за фінансуванням. Існують також окремі програми ЛСС, наприклад регіональні, для підтримки митців що залучають аудиторії на регіональному рівні. Також існує можливість звернутися до муніципалітетів. Кілька європейських програм, таких як «Креативна Європа» та Perform Europe, доступні для литовських танцівників, — також дуже важливі.

Щодо сприяння презентації та промоції сучасного танцю, окрім діяльності LDIC, зокрема, їх щорічний каталог прем'єр сучасного танцю і нового цирку Lithuanian Dance and Circus Scene, промоційної діяльності LCDA, то найважливішими є міжнародні фестивалі танцю NBD (щороку в травні у Вільнюсі) та Aura festivalis (щороку у серпні-вересні в місті Каунас), а також програма Балтійської платформи танцю, що відбувається за підтримки та у співпраці з Міністерством культури та Міністерством закордонних справ Литовської республіки. З 2015 року щороку у вересні відбувається міжнародний міждисциплінарний фестиваль Platforma у Клайпеді. Він присвячений не лише сучасному танцю, а й презентує програму театру та міждисциплінарних проєктів.

Біруте додає: «Є фестивалі нерегулярні та невеликі, не присвячені сучасному танцю, але іноді там показують вистави сучасного танцю, наприклад, на Міжнародному театральному фестивалі для дітей та юнацтва JĖGA/COOL! від ASSITEJ у Литві. Menųspraustuvė приймає у себе міжнародний фестиваль для дітей та юнацтва Kitoks. Майже в кожному великому місті відбуваються фестивалі танцювальних колективів для дітей і молоді, які запрошують професійні колективи. Відбувається міжнародний фестиваль PĖDOS (у пер. з лит. «сліди»), який організовує Культурний центр міста Аніксія, і ще кілька, де можна побачити литовський сучасний танець» [76].

Важливим напрямом діяльності LDIC слід вважати моніторинг і підтримку зв'язку з молодими талантами, яких запрошують на події фестивалю NBD. Також працює програма підтримки молодих хореографів або танцівників для показу їхніх перших робіт. У СММ проводяться вечори показів робіт студентів сучасного танцю. Там представники LMТА можуть їх відкрити й підтримати у їх професійному становленні.

Студії сучасного танцю, які є майже в кожному місті Литви, також заохочують талановиту молодь до професійного становлення. LCDA організовує стипендії для участі молодих митців у програмах резиденцій та підтримує проекти співпраці й обміну. То ж існує доволі багато можливостей для молодих людей, щоб почати розвивати свою кар'єру в сучасному танці.

Щодо представленості сучасного танцю в Литві Біруте Банявічуте резюмує, що тут, незалежно від місця перебування, широкий загальний і люди навіть не дотичні знають, що таке сучасний танець або хоча б чули про нього. Фінансова підтримка і можливості подавати заявки на проекти, на стипендії, також за останніх двадцять років суттєво зросли. Міжнародні фестивалі зробили Литву більш відомою у професійному середовищі сучасного танцю, а компанії танцю багато гастролюють у світі. Ведеться статистика того, скільки недержавні інституції танцю приносять до бюджету Литви. І цифри вражають, враховуючи те, що незалежний сектор сучасного танцю досі не має фі-

нансування, зіставного з фінансовим забезпеченням державних інституцій опери, балету і театрів.

На підтвердження спостережень Біруте: згідно зі статистикою LDIC щодо стану сучасного танцю, на 2018 рік у Литві відбулось двісті двадцять чотири покази вистав від дев'яти найбільших компаній сучасного танцю, що загалом залучили тридцять дві тисячі шістсот глядачів, найбільше у Вільнюсі (дев'яносто вистав та десять тисяч сімсот глядачів) і Клайпеді (шістдесят та сім тисяч двісті відповідно). Відбулось сто десять показів вистав сучасного танцю Литви у двадцяти трьох країнах світу, загальний обсяг прибутку цих компаній і театрів сучасного танцю у цей рік склав триста двадцять сім тисяч чотириста вісімдесят сім євро.

Пандемія дуже вплинула на піднесення відеотанцю. Спільнота сучасного танцю робить багато для його видимості, але, за спостереженнями діячів, ця репрезентація могла б бути більш прийнятною суспільством. З'являється більше міждисциплінарних проєктів, що залучають сучасний танець, він частіше з'являється у кіно. Біруте додає: «Нам потрібно ще наполегливіше працювати, щоби мати рівні права поруч з іншими видами мистецтва. Найважливіше для просування сучасного танцю полягає у поєднанні інституцій танцю і таланту окремих людей. Важливо, щоб інституції були відкриті й готові змінюватись, а це залежить від людей, які з ними пов'язані. Проте тепер принаймні ніхто більше не питає, чи є в Литві сучасний танець, і це вже велике досягнення» [76].

Розглядаючи зміни в танцювальній культурі Румунії для дослідження й аналізу контексту сучасного танцю, автор, враховуючи праці істориків і теоретиків хореографічного мистецтва, інтерв'ював Косміна Манолеску. Сучасний танець у Румунії почав формуватись у 1990 році, після Оксамитової революції і розвивався доволі бурхливо завдяки діяльності кількох особистостей, що скеровували процес формування першого покоління митців. Але визначальний вплив мала низка знакових проєктів та ініціатив початку 1990-х, серед яких ініційована Міністерством закордонних справ Франції

програма обмінів «Танець у подорожах», розроблена танцпедагогами та дослідницями Ралукою Янегіч та Іриною Петреску, з виставами і майстеркласами від французьких хореографів у Бухаресті, Клужі, Тімішоарі, а також стипендії мобільності та навчання у Франції для молодих румунських митців. Важливим кроком було відкриття у Бухаресті в 1990 році на базі театрального факультету Академії театру і кіно (сьогодні факультет перформативного мистецтва в Університеті театру і кіно імені Караджале (UNATC)) першого відділення вищої освіти, присвяченого танцю, зі спеціалізаціями з хореографії та педагогіки. У 1990 році засновано дві державні танцювальні компанії – балет «Оріон» (Orion Ballet) під керівництвом спочатку Йоана Тугару, потім Серджіу Ангела, і «Контемп» (Contemp) під керівництвом Адіни Цезар, які офіційно фінансувалися Міністерством культури та функціонували до 2007 року.

Космін Манолеску формулює розуміння культурного ландшафту 1980-х–1990-х та місця сучасного танцю у ньому: «Я закінчив балетну школу в Бухаресті, і у 1990-му почав працювати як виконавець в одній з перших, створених державою, компаній танцю Orion Ballet під керівництвом Йоана Тугару, видатного хореографа, котрий перед тим працював у Національній опері в Бухаресті. Тоді я почав знайомитись із французьким сучасним танцем, адже одразу після Оксамитової революції Міністерство закордонних справ Франції та Міністерство культури Румунії організували трирічну програму «Танець у подорожах», завдяки якій понад двадцять французьких хореографів приїхали до Бухареста». [77]

Проект закінчився в 1993 році, але він заклав ґрунт для проростання нових паростків для продовження. Наприклад, «Великі Ігри», вистава для трьох румунських танцівників та трьох французьких музикантів з'явилась як результат попередньої співпраці. Зі слів Косміна Манолеску, для нього та його колег ідея, що тіло може вільно рухатись за межами шістьох позицій, була для революційною. Відкриття сучасного танцю стало відкриттям тіла, і приходило разом із відкриттям політичної свободи. Румунські танцівники, як і решта громадян, виходили з диктатури з енергією і природним бажанням ро-

бити все по-іншому. У 1992 році Космін Манолеску покинув Orion Ballet і разом із Міхаєм Міхальче, Іриною Костеа та Флоріном Фієроїу заснували невеличку незалежну танцювальну групу «Маргінали» (Marginalii), яка діяла між 1992 і 1995 роками, намагаючись створити певний новий контекст для молодих.

Серед найважливіших інституцій сучасного танцю наприкінці 1990-х та на початку 2000-х років, які функціонували як неприбуткові організації, варто зазначити «Проект менеджменту танцю» (Project DCM), сьогодні Gabriela Tudor, а також Solitude. Серед тих, хто співпрацював із державними установами, Центр MultiArtDans у Культурному центрі Ніколає Белческу (CCUNB).

Космін зазначає, що сучасний танець для нього і багатьох його румунських колег, повинен мати емоційну складову, бути про відкриття можливостей тіла, дослідження можливостей руху думок і концепцій глядачів, їх розуміння й сприйняття сьогодення (у контексті діяльнісного підходу). На початку 1990-х сучасний танець у Румунії був дуже фізичним, але з поступовим переосмисленням і зрілістю його діячів почали відкриватися нові шари танцю, наприклад політичний вимір тілесного.

Marginalii спочатку були творчим колективом, без фінансування і без наміру створювати репертуарні роботи. Після першого року діяльності, у 1993 році, група створила асоціацію, щоб набути легалізованої структури. Проте у 1995–1996 роках, усвідомивши бажання змін, Космін здобув франкорумунський магістерський ступінь із культурного менеджменту для більш професійного розуміння того, як функціонує танець та як його розвивати. Активно контактуючи з низкою хореографічних просторів та інституцій Великої Британії, у 1996 році він отримав від португальської платформи Forum Dança мистецьку підтримку за програмою резиденцій та проєктів міжнародного обміну і в 1997 році організував перший фестиваль португальського танцю в Бухаресті.

Космін Манолеску зазначає: «Коли ми починали, в культурному ландшафті існував вільний простір для тимчасових явищ у танці, та змінювати си-

туацію при відсутності фінансування, з глядачами, які не розуміють, яким багатостороннім може бути танець, перші десять років було складно. У 1997 році разом із Габріелою Тюдор ми заснували фонд Project DCM, один із перших фондів для танцю, що працював для спільноти, створення якого для мене стало завершальним етапом навчання в галузі культурного менеджменту і початком системної дії в різних напрямках. На жаль, Габріела у 2009 році померла, і на пам'ять про її визначний внесок у його появу сьогодні фонд носить її ім'я» [77].

Через різні типи проєктів фундація Gabriela Tudor почала створювати контекст, а також лобіювати на політичному рівні визнання сучасного танцю в Румунії. До 2004 року сучасний танець не був визнаним напрямом мистецтва. Існувало досить багато приватних ініціатив, хореографи мали власні компанії, але в культурній політиці не забезпечувалося фінансування танцю. У 1990-х танець був прив'язаний до інституцій музики, театру чи кіно і не мав власного голосу, тому діячі всіляко привертали увагу суспільства.

У 1998 році Project DCM подали заявку на фінансування проєкту Міністерством культури, але, не отримавши відповіді, ухвалили політичне рішення заявляти про проєкт, вказуючи, що він «зроблений без підтримки Міністерства культури». Це спровокувало суспільну дискусію, з численими коментарями про ситуацію, в серії інтерв'ю в газетах, що првернуло увагу до танцю, який після того почав виходити на передній план [198]. Відбувалося багато співпраць з театром, візуальним мистецтвом, музикою. Перший Бухарестський міжнародний фестиваль танцю відбувся у 2001–2003 роках.

Тоді ж у співпраці з Центром культури та при публічних дискусіях Червоний дім у місті Софія, інституцією, яка зацікавилась розвитком сучасного танцю в Болгарії, Project DCM започаткували також бієнале «Балканська платформа танцю». Це була мандрівна платформа, на якій митці з країн Балканського регіону зустрічались що два роки у неформальний спосіб, аби презентувати роботи, поспілкуватись, провести спільні воркшопи тощо. Спочатку це були Румунія та Болгарія, згодом доєдналися Македонія, Греція, Сербія і

Словенія. З 2001-го до 2011 року було реалізовано п'ять фестивалів. Усередині цього процесу з'явилися інші проекти, наприклад платформа Академія танцю кочівників (Nomad), яка продовжує свою автономну діяльність і сьогодні.

Важливим кроком для впровадження змін стала поява CNDB. Установа функціонує як продюсерський і організаційний центр створення вистав, водночас працює над не менш важливими завданнями, такими як дослідження, документування та архівування, розроблення програм і проектів мистецької освіти та професійної підготовки. На відміну від інших публічних мистецьких інституцій, підпорядкованих Міністерству культури Румунії, CNDB не наймає митців як співробітників, а розробляє та реалізовує проекти разом із митцями, мистецькими колективами та організаціями зі сфери сучасного танцю.

Про передісторію появи CNDB Космін зазначив, що перша ідея з'явилася ще 1997 року, коли вони з Михаєм Михальче звернулися до Міністерства культури з проханням про підтримку танцю. Одним із заходів, який вони запропонували, було створення окремої державної інституції для сучасного танцю. Тож перший камінь закладено у 1997 році. Далі різні проекти були так чи так спрямовані на лобювання цієї ідеї. Кожного разу, виступаючи з публічними промовами чи інтерв'ю, Космін та Михайл згадували про потребу в державній установі. У 2003 році, після другого фестивалю, Міністерство культури Румунії запросило їх до публічного обговорення ситуації з сучасним танцем, під час якого вони поставили перед тодішнім міністром питання про потребу сталої підтримки молодого покоління танцівників і хореографів. На зустрічі були присутні всі керівники танцювальних труп та хореографи різних поколінь. Через публічний тиск вдалося отримати невелике фінансування на річний сезон у Національному театрі, а сам театр безкоштовно надавав простір для вистав танцю протягом сезону, діячі отримали кошти на створення нових вистав [198].

За тодішнім законодавством, отримуючи фінансування від держави, організації мусили блокувати на спеціальному рахунку 10% фінансування до кінця реалізації проєкту. Це було в умовах стагнації, і запуснути проєкт виявилось складно, то ж фундація Project DCM адресувала потребу зміни законодавства і надання обіцяних коштів на створення безпосередньо тим, кому вони адресовані, а не Національному театру, який буде посередником між Міністерством культури і ними – незалежною танцювальною спілкою. Заява, що буде організовано пресконференцію про неможливість співпраці з Міністерством культури у передвиборчий період злякала представників влади тим, що може призвести до протестних акцій.

Діячі вимагали визнання того, щоби гроші давали танцювальній спільноті, а не Національному театру, який вже і так отримував державну субсидію. Через неможливість швидких змін законодавства, Космін запропонував міністру культури ідею створення інституції для танцю, яка отримувала б фінансування і була б зобов'язана організовувати проєкти на регулярній основі в рамках щорічного сезону. Project DCM отримали «зелене світло» від Міністерства культури, терміново, за три дні, розробити структуру для інституції танцю, адже вибори мали відбутися через два місяці, створюючи мале, але важливе «вікно можливостей».

«Разом із Габрієлою Тюдор та Міхаєм Міхальчи ми одразу ж почали працювати, адже не було часу на дискусію з усією громадою. Ми дискутували про назву і обрали "Національний центр танцю": звучить важливо й престижно, важче опинитися в тіні Міністерства культури. Обговорювали також часткову репліку моделі CND в Парижі. Запуск узяв чимало часу: все почалося в 2003 році, документи отримали у 2004-му, а центр почав функціонувати у 2006 році» [77].

Система інституцій сучасного танцю Румунії складається з однієї національної інституції CNDB та понад п'ятнадцяти активних організацій і структур сучасного танцю, які не обмежуються лише танцювальними проєктами, а також понад п'ятнадцяти організацій, що працюють у таких галузях, як те-

атр, візуальне мистецтво, або мають міждисциплінарний профіль і створюють проєкти сучасного танцю. За оцінками дослідження фундації Gabriela Tudor, спільнота сучасного танцю в Румунії у 2019 році налічувала приблизно від ста до сто двадцяти митців і практиків. Кілька мистецьких груп мають неформальний статус і об'єднуються для створення або презентації конкретних проєктів.

Щодо впливу різних інституцій сучасного танцю, Космін виділяє дві хвилі процесів. Перша хвиля нових незалежних ініціатив кінця 1990-х, початку 2000-х років була важливою у стосунках з публікою та сформувала великий інтерес. Багато глядачів навіть ставали танцівниками, а деякі з нинішнього покоління хореографів були учасниками або глядачами показів 2000-х років. Від початку 2000 року румунський танець став присутнім на фестивалях у Парижі, Відні, Берліні, Румунія виходить на європейську сцену сучасного танцю. Створення CNDB було офіційним визнанням танцю як виду мистецтва, що став присутнім у всіх лініях фінансування.

Космін Манолеску щодо позитивного впливу інституціоналізації, відзначає: «У період від 2000 до 2007 року нас дуже добре сприймали в культурному полі. Почали з'являтися розгорнуті статті про танець, був період спеціального танцювального випуску на національному румунському телебаченні. Згодом з'явився інтерес з боку іноземних хореографів: приїжджати створювати роботи або співпрацювати з румунськими митцями, а інституції за кордоном зацікавилися румунським танцем, з'явилася низка європейських проєктів фінансування, які суттєво допомагали розвитку» [77].

Проте момент вступу Румунії до Європейського Союзу в 2007 році став початком хвилі занепаду румунського танцю. Іноземні партнери почали втрачати інтерес, бюджети на інтегрування румунських митців до культурного простору ЄС скорочувалися, серед яких підтримка танцю зменшилась найбільше, що призвело до стагнації фінансування і середовища.

Нині інституції, що працюють у сфері танцю, значною мірою зосереджені в Бухаресті та Клуж-Напоці, нові починають з'являтися у Тімішоарі та

Брашові, заходи відбуваються в публічних театрах та незалежних місцях у містах Бакеу, Крайова, Георгени, Ясси, П'ятра-Нямц, Св. Георгій, Сібіу, Тиргу-Муреш. Переважною більшістю інституцій танцю керують самі митці. Це пов'язано з потребою об'єднуватися і залучати кошти для проєктів, що можуть бути надані лише юридичним особам.

Те, що система управління державними культурними установами в Румунії вимагає обов'язкової спеціалізованої освіти або ж досвіду в галузі культурного менеджменту, призвело до серйозної проблеми. Йдеться про розрив між баченням митця і безліччю ролей (мистецьких, адміністративних, комунікаційних і промоутерських) на шкоду поглибленню мистецької практики. Такий стан речей також призвів до існування надзвичайно малої кількості менеджерів і продюсерів, що спеціалізуються на сучасному танці, через їхній непевний і маргіналізований статус.

Щодо інституцій, важливих для сучасного танцю Румунії: після появи CNDB з'явилося кілька інших майданчиків. У Бухаресті діють щонайменше три інших простори, де працюють із сучасним танцем. Це Linotip, незалежний хореографічний центр для створення та дистрибуції вистав сучасного танцю; WASP, центр для створення, навчання та досліджень; а також колективний простір для розвитку хореографії AREAL.

Космін Манолеску додає, що ініційований під час пандемії новий колективний простір AREAL є відкритим до співпраці з іншими митцями, що не входять до колективу. Виникли схожі ініціативи в Тімішоарі та Клуж-Напоці, які відкривають танець для ширшої аудиторії. «Набирають силу нові ініціативи, спрямовані на поєднання танцю з візуальним мистецтвом. Галерея «Простір сучасного мистецтва» (SAC Bucharest) регулярно запрошує хореографів створювати роботи, інсталяції або перформанси у просторі для візуального мистецтва. Ми з AREAL розпочали співпрацю з музеями MARE та MNAC у Бухаресті» [77].

Існують такі інституції як Бухарестський міжнародний фестиваль відьотанцю (BIDFF), яким керує Сімона Діаконеску, вона також керує креатив-

ною та продюсерською інституцією *Tangaj Collective*, що створює мистецькі твори, провадить освітні програми й організовує гастролі.

Щодо інституцій, важливих для розвитку танцю, Космін зазначає, що основною є *AFCN*, котрий є державною фінансовою установою, створеною у 2004 році, він фінансує культурні проекти, підтримує програми резиденцій та довготермінові проекти (дворічні). Також *CNDB* сприяє продюсуванню і розвитку локальних проектів та міжнародних співпраць, проводить фестивалі та приймає різні заходи у своєму просторі. *AREAL* також є важливим гравцем, адже у 2021 році став єдиним представником Румунії у міжнародній мережі *EDN*, головній мережі інституцій танцю в Європі, а у 2023 –му — співорганізатором загальних зборів у Тімішоарі.

Наукових досліджень і студій танцю у Румунії, за свідченнями Косміна, дуже мало. Однією з місій *CNDB* є збереження спадщини. Частина бюджету спрямована на архівування та видання книжок, пов'язаних з історією румунського танцю. Іноді Фундація *Gabriela Tudor*, колектив *AREAL* та інші митці або дослідники в рамках мистецьких проектів видають книжки. Наприклад, «Революція тіла. 20 років сучасного танцю» [198].

Проте, на жаль, мало місць, де можна знайти інформацію про танець. Космін Манолеску уточнює: «Немає музею танцю, архівів або проектів, які цілеспрямовано працювали б із цією важливою спадщиною. Працює кілька навчальних програм танцю у різних університетах, але вони функціонують у застарілому стилі реплікування хореографа — коли хореограф створює копії себе у танцівниках і студентах, тож вони не про дослідження і не про пошук. Проте *CNDB* недавно запустив навчальну програму для виконавців — "Академію танцю та перформансу *CNDB*", яка функціонує як інституція в інституції і пропонує річну програму професійної підготовки та підвищення кваліфікації» [77].

Щодо підтримки процесу створення вистав сучасного танцю у Румунії єдиним органом державного фінансування є *AFCN*. Також є можливість отримання додаткового фінансування від міст, які за законом зобов'язані ви-

діляти кошти на культуру через публічний конкурс. Місто Бухарест має щорічний конкурс на фінансування. Деякі міста, такі як Тімішоара, яка отримувала статус європейської культурної столиці, також організовували такі відкриті конкурси. Окрім CNDB, немає жодної іншої інституції танцю, яка отримувала б пряме фінансування від Міністерства культури Румунії. Міністерство культури надає невелике фінансування для культурних гравців, але його складно отримати. Основним найбільшим джерелом можна назвати фінансування через програму «Креативна Європа», коли інституції сучасного танцю можуть працювати саме завдяки фінансовій підтримці Європейського Союзу. З цих коштів, окрім покриття витрат на функціонування простору, час від часу також з'являється можливість надання іншим митцям субгрантів на проектну діяльність, але ці гранти складно як отримувати, так і адмініструвати.

Згідно з даними на 2019 рік, у Румунії щорічно створювалось від двох до п'яти вистав сучасного танцю, з періодом на створення від кількох місяців до двох років. Сталого сезону немає, більшість вистав зазвичай мають обмежену кількість показів або тривалі перерви. Переважно митці самі організують виступи. Сезон як такий триває лише у діяльності CNDB. Проте сезон не конче є річним (наприклад, у 2019-му сезону не було), а регулярна частота показів є значно меншою, ніж раз на місяць [198].

Щодо просування румунського сучасного танцю Космін Манолеску зазначає: «Окрім CNDB — тільки фестивалі, які згадував, та міжнародні фестивалі. Кілька років тому ми на базі нашої Фундації Gabriela Tudor працювали над створенням DVD про румунський сучасний танець. Можливо, ще реалізуємо. Замовили у двох дослідників звіт англійською мовою з аналізом тенденцій, локальних інституцій, гравців і того, що відбувається в сучасному танці Румунії, щоб його популяризувати» [77].

Відносно танцювальної освіти, зі свідчень Косміна та інформації з відкритих джерел, артисти сучасного танцю переважно походять зі спеціальних середніх шкіл з класичним хореографічним профілем (балет) і продовжують навчання в університетах за спеціальністю хореографія; є фахівці з інших

сфер, що долучились до сучасного танцю як аматори і після років участі в майстеркласах, навчальних програмах або проєктах досягли професійного рівня.

Створення системи інституцій танцю в Румунії зробило значний внесок у збереження, розвиток і просування мистецтва танцю. Були запроваджені навчальні програми, спеціально присвячені сучасному танцю. Хореографічні коледжі, університети, академії та консерваторії пропонують формальну освіту, структуровані програми, які охоплюють техніку, теорію, історію та аспекти виконавської майстерності. Проте вони переважно орієнтовані на традиційні народні та класичні форми танцю, хоча існує невелика кількість програм, присвячених сучасному танцю у містах Бухарест, Клуж-Напока, Тиргу-Муреш та Бая-Маре. Ці заклади відіграють суттєву роль у формуванні танцівників-початківців, але переважно зосереджені на розвитку технічних навичок і художньої виразності, а не інноваціях, дослідженнях та пошуку.

Дуже важлива поява окремих програм фінансування танцю в рамках ініціатив AFCN, який є єдиним державним донором для підтримки мистецьких проєктів сучасного танцю. Однією з найпотужніших системотворчих подій було створення CNDB, що є найважливішою державною інституцією для розвитку хореографічної культури Румунії. Вона ініціює, організовує та просуває програми і проєкти, що сприяють розвитку сучасного танцю, працює над не менш важливими завданнями, такими як дослідження, документування та архівування мистецтва танцю, розробляє програми та проєкти мистецької освіти і професійної підготовки.

Саме нечисленні інституції сучасного танцю, серед яких особливо важливими є колективний простір Фундації Gabriela Tudor – AREAL, а також Linotip, WASP та Tangaj Collective у Бухаресті, які надають платформу для дослідження інноваційних ідей та розширення меж. Як і CNDB, ці інституції слугують платформами для молодих хореографів, організовують виставки, фестивалі та резиденції, заохочують створення нового і художню свободу.

Косміна Манолеску, наголошує: «Сучасний танець є дуже важливою сферою, адже порушує багато питань і створює усвідомлення того, що відбувається у суспільстві та як це стосується тілесності, дає можливість переосмислити себе, відкрити нові можливості креативності. Після пандемії COVID знижується інтерес не тільки до танцю, нині складно залучати і учасників, і глядачів до проєктів сучасного танцю. Найважливіше вийти з маленької бульбашки, тож важлива міждисциплінарна робота з візуальним мистецтвом, з поезією тощо. Ми почали долучатись до досліджень з філософії, антропології та інших сфер, важливих для обміну думками, розширення діалогу в суспільстві та між фахівцями» [77].

Одна з причин того, що танець втрачає силу, Космін вбачає в тому, що молоде покоління не долучається до роботи не тільки над створенням художнього твору, а й над створенням інституцій, лобюванням прав, тиском на різних гравців. Створення мистецтва заради власного інтересу, не думаючи про майбутнє, призведе до деградації середовища, яке потрібне для розвитку і яке потрібно постійно плекати.

Згадані інституції сучасного танцю активно сприяють співпраці між танцівниками, хореографами, музикантами та візуальними митцями, зокрема, залучаючи титульні інституції сучасного мистецтва в Бухаресті, такі як галерея SAC Bucharest, музеї MARE та MNAC Bucharest. Середовище співпраці стимулює створення інноваційних перформансів, які об'єднують різні види мистецтв.

Після 30 років інституційної роботи Космін Манолеску відзначає, що інституційний процес все ще на початку шляху, а сучасний танець досі не розвинений відносно потреб середовища і того, яким він має бути з погляду інституцій, просторів, мистецьких спільнот, залучення аудиторії. Танець не має достатнього фінансування, сталої підтримки. Додає: «Сучасний танець у Румунії досі крихкий вид мистецтва, що залежить від діячів. Якщо наше покоління сучасного танцю раптово помре, буде складно зберегти екосистему танцю. Якщо не буде інституцій, то індивідуальні ініціативи митців також

помруть, а танець ”впаде в кому”. Присутність інституцій, організацій, фізичних просторів дає основу для розвитку» [77].

Наявність навіть кількох танцювальних інституцій сучасного танцю Румунії, визнаних у міжнародних професійних мережах, допомагає підвищити рівень вистав танцю, залучити більше ресурсів, сприяє суспільному визнанню мистецтва танцю, зміцнює культурну ідентичність країни. На міжнародному рівні ці інституції та митці слугують послами румунської сучасної культури, сприяють культурній дипломатії. Це уможлиблює обмін ідеями, техніками та культурними впливами, розвиток хореографічної культури та мистецтва танцю.

2.3 Американські контексти розвитку сучасного танцю

Для кращого розуміння інституційного процесу на Американських континентах варто врахувати два аспекти: географічний та історико-культурний. Сучасний танець почав формуватися на початку ХХ сторіччя в Європі, а через географічну наближеність та більш тісний політичний зв'язок США та Канади, якщо порівняти з Бразилією, основна частина діячів сучасного танцю Європи у період становлення фашистських та радянських режимів, а також під час та після Другої світової війни, рятуючись від переслідувань, емігрували до Північної Америки. Там вони продовжили свою працю й формували передумови для більш бурхливого розвитку сучасного танцю, ніж у Південній Америці.

Політичний, культурний та науковий процеси розвитку роглянутих країн історично взаємов'язані: Канади із Великою Британією та Францією, США із Великою Британією та Німеччиною, Бразилії із Португалією, США та Канадою. Відтак динаміка інституційного процесу сучасного танцю корелює із аналогічними процесами у цих країнах, але з певним часовим зсувом.

Інституційний процес США та Канади динамічніший, тягліший, більше зумовлений тим, що відбувалось у країнах Заходу Європи (і сильніше вплинув на цей процес у Європі), Бразилія має меншу часову тяглість, але й біль-

шу специфічність власного досвіду та спрямованість на локальний контекст (щоправда, при звертанні до культури корінних народів існує певна кореляція між процесами сучасного танцю Бразилії та Канади).

Досліджуючи специфіку інституцій сучасного танцю у США, після огляду джерел щодо інституційного процесу сучасного танцю, автор узяв інтерв'ю у Лізи Нельсон. Для розуміння інституційного процесу у США Ліза ділиться власними спостереженнями, доповнюючи картину, отриману на підставі праць про американський сучасний танець, і відзначає, що домівкою сучасного танцю у США були і залишаються гуманітарні коледжі. Для тих, хто бажав стати танцівником, навчитися сучасного танцю можна було лише у вчителя, який мав труп, чия естетика була до подоби [116]. Марта Грем та інші мали школу або студію, і через навчання у ній можна було потрапити до танцювальної компанії.

Коли Ліза Нельсон починала наприкінці 1950-х – на початку 1960-х, студій у Нью-Йорку було обмаль. Серед них, зокрема, згадаємо маленьку студію у Мідтауні на Вест-Сайді, створену групою маловідомих танцівників і хореографів. Також перформативний простір Dance Theater Workshop (DTW), заснований у 1965 році схожою групою митців, після злиття в 2011 році з танцювальною компанією Bill T. Jones / Arnie Zane став одним із найпотужніших центрів танцю New York Live Arts (NY Live Arts).

«Якщо хтось хотів вивчати танець, який був не мейнстрімом, треба було мати гроші, щоби відвідувати заняття. Або, якщо щастило, знайти коледж, який мав танцювальне відділення, де переважно був один викладач, з яким ви могли вивчити техніку, наприклад суміш технік Грем і Лімон. У коледжі можна було вивчати історію танцю й композицію (у 1950–1960 роках у США поняття *хореографія* було не надто поширене, радше вживали *композиція*)» [79].

Ліза Нельсон також зазначає, що багато молодих митців влаштовувались на роботу танцівниками гоу-гоу (у клубах) або аніматорами, що давало їм можливість рухатись і заробляти гроші, адже варіантів схожої роботи було небагато. Якщо молоді танцівники дійсно були зацікавлені пов'язати своє

життя з танцем, вони мали шукати можливість потрапити в чиюсь компанію або піти в коледж. У коледжі навчалися чотири роки. Потім, отримавши певну підготовку, більшість намагалися поїхати до Нью-Йорка і поринали в божевільний світ спроб потрапити в компанії танцю. До 1960-х років це було стандартною траєкторією становлення і можливостей кар'єри танцівників і хореографів.

Університет Bennington у штаті Вермонт був домівкою модерністів. На початку 1930-х Марта Грем, Ханя Холм, Доріс Хамфрі та Чарльз Вайдман збирались тут для обміну досвідом і виступали одне перед одним влітку, що переросло у створення школи танцю у місті Беннінгтон, яка у 1934 році стала Американським фестивалем танцю (ADF) – однією з найбільших і найдавніших інституцій сучасного танцю США. В 1947 році фестиваль переїхав до Університету New London у штаті Коннектикут (ConnColl) де учасники проводили класи і презентували вистави [148].

Наступний етап великих змін відбувся в 1960-х – 1970-х роках, починаючи з руху за громадянські права через війну у В'єтнамі. Покоління Лізи Нельсон виступило проти, наслідком чого стало народження контркультури. Театр танцю «Джадсон» з'явився трохи раніше цієї хвили, але його представники також були частиною своєрідного богемного руху, разом із митцями візуального мистецтва. Багато з них були політично активними, але на час хвилі контркультури вже робили кар'єру, у той час як покоління Лізи, щойно закінчивши школу, ще не мало чого втрачати.

Усе, що сьогодні в тренді, з'явилось як важливі ціннісні орієнтири у той період [165]. Холістичний підхід, здоровий спосіб життя, неієрархічний підхід до бізнесу, концепція DIY. Це був період поширення ідей та практик. Ліза Нельсон додає: «Протести закінчились, коли закінчилась війна у В'єтнамі 1975 року, тож це були дев'ять років постійної мобілізації, коли з'являлись альтернативи домінуючій культурі. Документальні фільми про Майдан в Україні дуже нагадали мені про той час. Було стільки відчуття пригніченості й небажання йти туди, куди нас вела культура, здавалося, що країна вибухне. І

з цього виросло багато нових форм співпраці, бачення не тільки індивідуалістичного, а й як спільноти» [79].

Серед згаданих Лізою Нельсон ключових просторів, які з'явилися на хвилі 1970-х – 1980-х у Нью-Йорку, – центр танцю Danspace Project, що став величезною інституцією з розгалуженою програмою підтримки митців. Також центр танцю The Joyce Theater, що орієнтується на виробництво вистав високого рівня, перформативний міждисциплінарний простір Performance Space New York, який спочатку називався Performance Space 122, та мистецький експериментальний простір MoMA PS1, що представляв колишній Центр сучасного танцю P.S.1.

Митців сучасного танцю і танцювальних компаній ставало дедалі більше, особливо з 1980-х років, і станом на 2022 рік, згідно з інформацією платформи Dance/NYC, лише у Нью-Йорку працювали понад 5000 митців та діячів танцю, понад 1200 компаній, що створювали вистави танцю, та понад 500 неприбуткових організацій, котрі опікувалися потребами спільноти сучасного танцю (інформаційні центри, підтримка промоції, мережі, асоціації тощо).

Щодо освіти й досліджень та впливу європейського процесу Ліза зазначає, що у Західній Європі дослідження почали ставати ключовими у фінансуванні танцю, починаючи з 1980-х [164]. І це сприяло багатьом митцям американського сучасного танцю подорожам до Європи. Донині основна практика з викладання, створення та презентації Лізи Нельсон відбувається у Європі.

Ліза Нельсон уточнює: «Все змінилося після чергового колапсу й відродження культури, що відбуваються в США періодично. Поступово у 2000-х і у нас стали з'являтися незалежні організації, які залучають кошти для фінансування досліджень, не вимагаючи створення продукту. Найбільш масово це відбувається кілька останніх років. Існують центри, студії, куди можна прийти для репетицій і дослідження. Вони називають це *ретритом*» [79].

Найважливішими є ADF, незалежні дослідницькі організації, а також усе ще залишаються факультети танцю у коледжах. Згідно з інформацією пошукової міжнародної платформи освітніх можливостей Hotcourses Abroad,

станом на початок 2024 року двісті п'ятдесят один університет у США пропонує навчальні програми та курси з танцю. Надважливою є Movement Research, заснована у 1978 році, – одна з провідних у світі лабораторій і центрів дослідження танцю і форм, заснованих на русі, яка також займається видавничою діяльністю і є найбільшою парасольковою організацією сучасного танцю США, що охоплює дуже багато аспектів та потреб середовища. Також важлива парасолькова організація Contact Quarterly [206], яка повстала як журнал і тепер регулярно публікує інформацію про дослідження танцю та руху, видає фахову літературу та організовує симпозиуми.

Щодо нових тенденцій Ліза Нельсон зазначає, що тепер усе динамічно змінюється. Зокрема, танець у США знову перестав бути закритим і більше співпрацює з митцями інших видів мистецтв. Із часу COVID танцювальні події відбуваються у найрізноманітніших місцях Нью-Йорка і не тільки. До нього долучаються багато інших активних міст: Чикаго, Міннеаполіс, Сан-Франциско, останнім часом Лос-Анджелес і Сіетл. «Нью-Йорк поступово починає занепадати, багато митців та компаній переїжджають до інших міст і країн» [79].

Цю тенденцію підтвердила очільниця Movement Research Барбара Браян у розмові з автором дисертації, додавши, що з'являється небезпечна тенденція переїзду багатьох талановитих танцівників і хореографів США до Європи, де вони мають доступ до значно більш розвиненої мережі інституцій, а також більше можливостей розвитку власних талантів і визнання їхньої праці.

У США численні інституції танцю створюють сприятливе середовище для танцівників і хореографів, що допомагає досліджувати нові ідеї та співпрацювати з митцями з різних дисциплін. Проте переважна більшість орієнтується на створення вистав у доволі щільному конкурентному середовищі. Кількість майданчиків критично низька, як на масштаб запити.

Більша доступність коштів для фінансової підтримки досліджень сприяє орієнтуванню танцю на камерні пошукові формати, які мають менше під-

тримки глядача. Утім, інституції танцю організують покази, фестивалі, танцювальні події, які дають можливості для виступів і тримають зв'язок з аудиторіями. Інституції танцю є й координаційними центрами для зустрічі глядачів і танцювальної спільноти.

Багато інституцій танцю США підтримують міжнародний обмін із колегами з усього світу, що збагачує мистецький ландшафт і знайомить з перспективами, техніками та традиціями сучасного танцю.

Загалом, створення системи танцювальних інституцій у США, навіть за складних культурних та економічних процесів, відіграло ключову роль у підсиленні середовища сучасного танцю, просуванні культурного розмаїття, плеканні талантів і розвитку мистецтва через освіту, інновації та співпрацю [158; 201; 204; 214].

Говорячи про актуальні тенденції, Ліза Нельсон підтверджує спостереження автора дослідження, щодо ролі інституцій та державної політики сприяння сучасному танцю для розвитку середовища і хореографічної культури. Національний фонд мистецтв наприкінці 1970-х і до середини 1980-х років щедро підтримував діячів сучасного танцю. Ліза Нельсон уточнює: «Серед митців мого віку кожен створював компанію і виступав на одних і тих же двох-трьох майданчиках, але всі отримували кошти від Національного фонду мистецтв на оренду студійних приміщень. Працюючи рік за роком, митці практикувались, розвивались, з'ясовували, чого хочуть досягти, але за часів президенства Рейгана уряд припинив фінансування, і це боляче вдарило по середовищу. В танці потрібна постійна практика для точності руху, пам'яті м'язів, технічності майстерності, тож потрібен простір для роботи» [79].

Тоді ж існувала Національна мережа перформансів – державна інституція, яка, допомагаючи з мобільністю вистав, насправді жахливо експлуатувала митців. Якщо нова вистава потрапляли до їх списку, митці могли гастролювати з нею по всій країні, але оплата була настільки низькою, що майже все витрачалось під час турне. Проте великій кількості глядачів це давало можливість бачити нові вистави сучасного танцю у всіх куточках США.

Митці танцю у США переважно не мають можливості заробляти на життя мистецтвом. Основний дохід вони отримують від викладання у приватних студіях або університетах. Танцівники вимушені мати додаткову роботу і працювати навіть в нічний час, щоби мати змогу займатися танцем. Або відкладати зароблені протягом тижня кошти, відвідуючи майстеркласи на вихідних замість відпочинку, що негативно впливає і на навчання, і на мистецьку роботу.

Про актуальну ситуацію Ліза Нельсон доповнює: «Звісно, я свідомо обрала експериментальну сферу танцю. Але я змогла зберегти свою мистецьку працю, тому що вирішила жити не у місті, і в мене немає таких витрат, які були в Нью-Йорку. Ми внизу списку мистецтв, які підтримуються в США. Джаз внизу, а сучасний танець ще нижче. Попри всі успіхи середовища – так було, коли я починала, і, на жаль, так є й сьогодні» [79].

США серед пріоритетних напрямів вписують до державної політики експорт індустрії кіно та музики, орієнтуються на підтримку не культурного процесу, а культурних індустрій. Сучасний танець, пов'язаний з експериментом та інноваціями, складніше монетизувати – тому він не отримує належної підтримки від держави. Як бачимо з досвіду інших країн, це створює умови, при яких діячі сучасного танцю, навіть за високої динаміки розвитку процесів усередині країни, менше впливають на процес розвитку хореографічної культури світу, менше вписуються у процес, який формують країни, котрі більше вкладаються інституційно, інтелектуально, фінансово та політично (як, наприклад, Франція, Німеччина та Нідерланди).

Для дослідження розвитку системи інституцій сучасного танцю Канади автор провів інтерв'ю із Бенуа Лашамбром та Кеті Кейсі. Щодо інституційного процесу сучасного танцю Канади 1980-х – 1990-х років Бенуа згадує, що почав працювати з танцем професійно у трупі Les Belles Jeux у місті Монреаль у 1978 році, а у 1981-му перейшов до постановок для них хореографії. У цей період сучасний танець був на піднесенні, але все було доволі стандартизовано. Наприклад, на початку 1980-х років, щоб отримати грант як

танцівник, треба було пройти загальний клас техніки Грем перед журі Комітету мистецтв Канади.

«Мене як представника корінних народів Америки це не дуже цікавило, мав шукати власні шляхи. Сьогодні, як і тоді, мене цікавить зв'язок із природою і системами вірувань, адже коли починаємо дивитися на довкілля по-іншому, до нас приходять багато різних символів та інформації. Для мене сучасний танець — це погляд на стосунки з природою та світом на відміну від колонізованих та імперських систем знань, що домінують. У 1970-ті – 1990-ті роки канадський сучасний танець за наявності власного багатого культурного ландшафту, переживаючи бурхливий культурний процес, утім, формувався під впливом Європи та США» [75].

Соціальні зміни, крах колоніалізму, міграція народів і повільне розмивання концепції міжнародної расової ієрархії сприяли у Канаді наприкінці 1960-х новому інтересу до стилів руху з неєвропоцентричних культур: Індії, Малайзії, Африки, Карибського басейну та корінних народів Північної Америки. Те, що колись було фольклорним, стало частиною багатогранного мейнстріму. Люди з різною спадщиною почали вивчати форми танцю і стилі одне одного [137; 145; 178].

Хореографи різного походження стали усвідомлювати, що традиційні відмінності між музичним виконанням, театром, оперою, кіно, відео, візуальним мистецтвом, архітектурою, скульптурою та літературою самі по собі є штучними. Це призвело до експериментів. Наприклад, у 1970-х роках канадська хореографка Голлі Смолл у Торонто почала досліджувати інтеграцію музикантів як рухомих фігур у танцювальну композицію, Жан-П'єр Перро у Монреалі досліджував інтеграцію танцю з архітектурним середовищем, а згодом, із 1980-х, у Торонто, а тепер і у Ванкувері, Конрад Александрович експериментує з текстом як рівноправним партнером танцю у перформативних діях, які не можуть бути віднесені ні до танцю, ні до драматургії.

У сучасному танці канадці спочатку шукали зовнішніх впливів, зокрема від наступників і систем Еміля Жака-Далькроза та Рудольфа фон Лабана. Елі-

забет Ліз була першою з кількох вигнанців із Європи, які вплинули на канадський танець. У 1939 році Ліз приєдналася до балетної трупи Бориса Волкова в Торонто, а на початку 1940 року переїхала до Монреаля, щоби відкрити власну школу. У 1944 році Рут Сорель, учениця і танцівниця Мері Вігман, учениця Жака-Далькроза і фон Лабана, також заснувала школу в Монреалі.

Ліз і Сорель відіграли важливу роль у перші роки щорічного Канадського фестивалю балету який відбувався щорічно з 1948-го до 1954 року і створив потужну атмосферу, в якій виросло покоління танцівників сучасного танцю. Зокрема, Жанна Рено, учениця Елізабет Ліз, спільно з Пітером Бонем заснували на початку 1960-х у Монреалі компанію сучасного танцю *Le Groupe de la Place Royale (Le Groupe)*, яка переїхала у 1977 році до Оттави. А міждисциплінарний інноватор Жан-П'єр Перро був художнім співкерівником *Le Groupe*. Продовження впливу європейської традиції досі можна побачити у творчості таких хореографів сучасного танцю, як Поль-Андре Форт'є та Марі Шуїнар завдяки спільній діяльності та впливу на їх формування *Le Groupe*.

Європейський вплив домінував і у ранньому сучасному танці Торонто. Його головні практики, Б'янка Рогте та Йоне Кв'єтіс, були біженцями зі Східної Європи, і разом із колишньою ученицею Елізабет Ліз, Ненсі Лімою Дент, організували один із наперших у Канаді фестивалів сучасного танцю, який відбувався у період 1960–1962 років.

Ще одна видатна учениця Рогте, Джуді Джарвіс, поїхала до Берліна на навчання до Мері Вігман у 1965–1967 роках, а після повернення заснувала Театрально-танцювальну компанію Джуді Джарвіс. Джарвіс наслідувала виразно європейську естетику тоді, коли в сучасному танці Канади домінувала творчість і теорії Марти Грем, і була представницею унікального для Канади підходу до мистецтва танцю [148].

Йоне Кв'єтіс давала уроки видатним митцям Дональду Хаймсу, Сьюзен Макферсон і Девіду Ерлу, і її можна назвати непрямою прабабусею Танц-театру Торонто (TDT), заснованого у 1968 році. Попри зв'язок засновників із європейською лінією сучасного танцю, TDT ознаменував появу в Канаді вла-

сної інтерпретації американського сучасного танцю, з меншим акцентом на формальній підготовці. Рейчел Браун, колишня солістка Королівського балету Вінніпега, у 1964 році заснувала трупі сучасного танцю Winnipeg's Contemporary Dancers (WCD), яка допомогла розвинути кар'єру незалежних хореографок Анни Блюшамп та Джудіт Маркузе. Блюшамп базувала власну роботу на техніці Грем, стиль Маркузе був більш еkleктичним.

У 1970-х Маркузе переїжджає до Ванкувера і засновує там Танцювальну компанію Джудіт Маркузе, яка спочатку називалася Канадська танцювальна репертуарна компанія, а також Товариство танцювальних проєктів Джудіт Маркузе.

Свідчення Бенуа Лашамбра про те, що розвиток сучасного танцю в Канаді отримав значний поштовх завдяки створенню у 1970 році факультету танцю Йоркського університету (AMPD YORKU), підтверджують дослідники. Його засновник, Грант Стрейт, спирався на балетні традиції, але тяжів до експерименту й інновацій. Він заохочував появу (часто вперше в Канаді) видатних американських митців сучасного танцю для викладання та презентації вистав. Перші випускники AMPD YORKU склали нове покоління танцівників і хореографів сучасного танцю Канади: серед них Марсі Радлер та Андреа Сміт, які у 1974 році заснували репертуарну компанію сучасного танцю Dancemakers, що мала забезпечити підтримку і молодим, і відомим хореографам.

Американський вплив найгостріше відчувався в Торонто. Дженніфер Масколл, народжена у Торонто, після участі в експериментальних роботах постмодерніста з Нью-Йорка Дугласа Данна, переїхавши до Ванкувера, поширювала серед танцівників інтерес до імпровізації; Айріс Гарланд знайомила своїх студентів в Університеті ім. Саймона Фрейзера (SFU) в Бернабі з роботами американських хореографів-модерністів; а Гелен Гудвін робила те ж в Університеті Британської Колумбії (UBC). Традиція Грем з'явилась у Калгарі у центрі танцю Dancers Studio West (DSW) завдяки Елейн Боумен, яка перед тим працювала в TDT, а в Едмонтоні завдяки Брайану Веббу, який ба-

гато навчався у першого партнера Грем, Еріка Гокінса. У середині 1970-х Денні Гроссман, який під іменем Денні Вільямс був провідним учасником відомої нью-йоркської танцювальної компанії Пола Тейлора з Нью-Йорка, переїхав до Канади і в 1975-му заснував труп Танцювальна компанія Денні Гроссмана (DGDC), що швидко стала однією з найпопулярніших канадських труп сучасного танцю і зробила колосальний внесок у популяризацію та архівування спадщини сучасного танцю.

Щодо впливових інституцій Бенуа зазначає, що канадський сучасний танець формувався під впливом різних ідей. У період його становлення важливим був Montréal Danse, заснований у 1986 році, адже багато значних процесів відбувались у Монреалі. Тут функціонували важливі інституції, які з'явилися у період з 1980-х до 2000-х: центри танцю Tangente danse (Tangente) і Agora de la Danse (Agora), фестиваль Transamérique Festival (FTA), до 2003 року існував Міжнародний фестиваль нового танцю (FIND) під кураторством його засновниці Шанталь Понтбріан. Бенуа Лашамбр додає: «Дуже важливою є парасолькова організація сучасного танцю у провінції Квебек Le Groupe Danse Partout (Danse Partout), яка від заснування у 1976 році займалася сучасним танцем, а згодом перетворилася на групу з трьох компаній – Школи сучасного танцю, Агенції з промоції сучасного танцю "Ротонда" та Центру танцю Квебеку — і таким чином об'єднує і забезпечує різні види діяльності розвитку сучасного танцю. Спеціалізована мережа Danse sur les Routes du Québec (La DSR) також є дуже активною інституцією і об'єднує митців, агентів, компаній та презентерів, що працюють над поліпшенням промоції танцювального мистецтва в Канаді. Працюють школи при танцювальних компаніях, університети, Dance Arts Institute, який сформувався на базі школи при TDT, окремі програми танцю, наприклад Університету Concordia у Монреалі» [75].

Щодо процесу інституціоналізації Бенуа та Кеті зазначають важливу локальну специфіку. Поява інституцій була втіленням нового способу мислення: інституції повинні допомагати середовищу, а не лише показувати вистави чи розважати. У Канаді також поживається робота, спрямована на

реструктуризацію ідей. Зокрема, колоніальна спадщина донедавна була тим, на що в Канаді століттями заплющували очі. І донедавна деколоніальні практики, як частина культурного процесу, не відображалась в інституціях, відтак не були враховані у процесі розвитку інфраструктури. З'явилося чимало інституцій, які допомагали танцювати, а в оновленій оптиці стали втіленням домінуючої системи, яка встановлює певні обмеження щодо тем, способів та форм і вступає в антагонізм із актуалізованими процесами деколонізації.

Багато продюсерів та кураторів фестивалів надто залежні від системи репрезентації. Тож у Канаді сьогодні багато роботи відбувається на сцені з урахуванням цінностей мистецького ринку, передусім міжнародного, — йдеться про відрізання цілого пласту локальної культурної специфіки. Проте, хоч і непросто, триває запровадження інституцій, які шукають інші способи організації взаємин із митцями, щоби спонукати глядачів отримувати досвід іншої взаємодії з рухом, із тілесністю, з іншими людьми тощо.

Бенуа додає: «Канада походить з величезної культурної апропріації і культурного геноциду. Чималий пласт мистецької роботи погано вписується у наявний інституційний продакшен-орієнтований ландшафт, бо працює з темами відповідальності і створення більш гідного суспільства. Система диктує необхідність створювати та продавати саме сценічні вистави, що ставить у нерівні умови митців, які, наприклад, створюють роботи, де сценою або модальністю, над якою працює митець, є природа без фронтальності презентації. Настав час для домінуючої системи усвідомити своє домінування і перестати домінувати» [75].

Щодо досліджень танцю Кеті Кейсі зазначає, що, якщо говорити про формалізовані, лише кілька університетів мають факультети танцю. Школа сучасного танцю Монреалю (EDCM) має тривалу історію, серед її випускників значна частина професійних танцівників. Два університети, Concordia і McGill, працюють спільно і мають програми докторантури танцю. З'являється дедалі більше мистецьких організацій-платформ на кшталт Montréal Danse чи Par. V.L.eux, які пропонують простір для досліджень і фінансову

підтримку, щоби заохочувати людей заглибитись у свої ідеї. Кеті Кейсі додає: «У спільноті танцю є різні концепції стосовно того, що є дослідженням, адже важко встановити межу, коли воно закінчується і починається творення. Є люди, які сприймають дослідження не як творчість, а в контексті теоретичних роздумів про роботу. Іноді дослідження означає речі, які митці не спробували б зробити, якби займалися лише виробництвом вистав. Тож переважно підтримка дослідження є фінансовою підтримкою можливостей для того, щоби митці могли спробувати те, в чому вони не впевнені під час винаходження новацій» [75]. Через складність отримання фінансування та пріоритет на створення робіт, ідея дослідження в Канаді на практиці переважно зводиться до перших кількох тижнів репетиційного процесу.

Щодо підтримки творчості: у Канаді працює система фінансування на трьох рівнях: національному, регіональному (провінції) та муніципальному. Кеті доповнює, що Квебек дуже активний у танці, залучає значні кошти на підтримку культури. Місцевий рівень не має величезних фінансових можливостей, але підтримує місцеві проєкти. Результатом цих проєктів не конче має бути створення продукту (наприклад, вистави), а може бути і гастрольна діяльність. Уряд провінції виділяє багато грошей на підтримку культури, і рада з питань мистецтв провінції теж активно підтримує і дослідження, і створення. Діячі можуть також подати заявку на фінансування частини процесу, а потім уже і на створення вистави.

Окрім згаданих інституцій, важливою для підтримання процесу створення є всесвітньо відома компанія нового цирку Cirque du Soleil, яка через дотичність до інновацій у танці підтримує продюсування сучасного танцю на своїй інфраструктурі. Cirque du Soleil — це одночасно й мережа мистецьких організацій; вони підтримують проведення занять, репетицій, резиденції, надають сцену. Також важливим є центр танцю Studio 303 який із 1989 року займається підтриманням експериментального танцю та міждисциплінарних перформативних проєктів. Цікавою постає незалежна платформа Montréal, arts interculturels (MAI), яка підтримує небілих франкомовних художників, за-

безпечує представлення різноманітних голосів. «Але, – додає Кеті, – якщо порівняти з кількістю митців і компаній, ситуація виглядає складною, адже у нас замало підтримки створення» [75].

Найважливіші титульні фестивалі сучасного танцю Канади світового рівня: FTA і Quartiers Danses (FQD) у Монреалі, The Dancing on the Edge (DOTE) у Британській Колумбії. Важлива національна мережа танцювальних презентерів Канади CanDance, окремі компанії, що займаються презентерською діяльністю, наприклад, Art Circulation, професійні об'єднання Канадська асамблея танцю (CDA-ACD), Канадська асоціація перформативних мистецтв (CAPASOA), Канадський альянс митців танцю — Східний осередок (CADA/East), а також Канадський альянс митців танцю — Західний осередок (CADA/West).

Кеті Кейсі доповнює: «Окрім двох-трьох міжнародних, є менші локальні фестивалі, що спеціалізуються або мають сезони, присвячені сучасному танцю. Вони називаються багатодисциплінарними і представляють від трьох до семи вистав танцю на рік, а також інші види перформансу. Такі фестивалі підтримує La DSR, щоби заохотити їх включати танець, адже чимало фестивалів та організацій відчувають себе недостатньо оснащеними або некомпетентними, щоби говорити про танець у своїй громаді. Це допомагає змінювати представленість різного танцю, менш відомого публіці, ніж інші мистецькі напрями, і популяризуючи його» [75].

Створення системи танцювальних інституцій у Канаді мало значний вплив на розвиток хореографічної культури і розмаїття сучасного танцю. Інституції танцю діють як центри для розвитку спільноти, об'єднуючи танцівників, хореографів, викладачів та ентузіастів, сприяючи співпраці та обміну ідеями. Інституції танцю, включно зі школами, консерваторіями та університетами, пропонують різні навчальні програми з сучасного танцю, що охоплюють низку технік, хореографію, імпровізацію та теоретичні дослідження. Така структурована освіта сприяє професіоналізації танцівників сучасного танцю.

Канадські інституції танцю відображають культурне розмаїття країни. Вони підтримують включення різних культурних впливів, стилів і поглядів на танець. Надають танцівникам і хореографам простір для експериментів, відіграють вирішальну роль у підтримці молодих талантів, допомагають формувати ширшу аудиторію сучасного танцю в Канаді, сприяють міжнародній співпраці. Знайомство з різними перспективами та стилями посилює культурний обмін та сприяє розвитку сучасного танцю та хореографічної культури в Канаді.

Дуже важливою особливістю Канади є її спрямованість на політику мультикультурності, сприяння інтегруванню у спільну культурну ідентичність спадщини країн Європи і корінних народів Канади. Цей деколоніальний процес досі складний і болючий, але саме в сучасному танці дуже плідний. Через високу інтенсивність просування Францією сучасного танцю у світі Канада, як частково франкомовна країна, маючи історичні тісні зв'язки, перебуває під суттєвим впливом французького сучасного танцю [152].

Пандемія суттєво змінила спрощені способи сприйняття культури, і підкреслила цінність знань та практик хореографічної культури, яка активно відгукнулась на подолання наслідків пандемії для відновлення людей. Проте зі спостережень діячів, зокрема Бенуа Лашамбра та Кеті Кейсі, танцювальне мистецтво в Канаді досі перебуває у слабшій позиції, ніж інші види мистецтва, а діячам досі доводиться активно працювати над тим, щоб танець був гідно представлений в школах, культурних установах, ЗМІ.

Серед загроз Бенуа та Кеті відзначають такі, що перегукуються із застереженнями представників інших оглянутих країн Північної Америки і Західної Європи. Спільноти та процеси, які починають виходити за рамки окремих незалежних митців та ініціатив, є рушієм створення інституцій. «Протягом тридцяти років участі у цьому процесі інституціоналізації ми бачимо: спільнота сучасного танцю стає все більш інституціалізованою, але і більш контрольованою державою. Разом з тим діалог і трансформація суспільних процесів можливі саме завдяки тому, що є інституції, адже повернути

увагу до вирішення важливих проблем індивідуально майже неможливо. Через сталу діяльність інституцій постійно зростає кількість людей, готових розширити своє уявлення про мистецтво та суспільство, включивши в нього танець, і це надзвичайно позитивно. Процеси змін можуть бути повільними, не синхронними, але вони є» [75].

Вивчаючи інституційний процес сучасного танцю Бразилії: від танцювальної компанії до міжнародних фестивалей. Для дослідження контексту разом із оглядом джерел автор провів інтерв'ю з Найзі Лопез. Розповідаючи про період 1990-х у Бразилії, вона відзначає, що ключовою інституцією того періоду є фестиваль Панорама (Panoramafestival), який створила група художників навколо діяльності танцювальної компанії Лії Родрігез. «Ми ніколи не мали державного фінансування, залишаючись незалежним проєктом, – додає Найзі Лопез, – уже тридцять один рік. Завдяки Panoramafestival, який привозив танцювальні компанії сучасного танцю La La La, Human Steps, Wim Vandekeybus, Rosas, ми побачили, що за межами Бразилії сучасний танець дуже розвинений. Було цікаво зрозуміти, чому в нас – ні. Я почала вивчати танець і виявила: те, що відбувається в сучасному танці, з погляду досліджень і змін, набагато цікавіше, ніж те, що тоді відбувалось в літературі та кіно (про які я на той момент переважно писала). Але цим ніхто не займався, і я захопилася, адже для мене це було відкриттям нового світогляду» [82].

Сучасний танець виник у Бразилії у декілька етапів. Спочатку був повоєнний контекст. У 1940-х роках багато жінок тікали від війни і приїжджали викладати в Південній Америці і США, приносячи техніки сучасного танцю. Найзі доповнює, що до Бразилії переїхало багато російських танцівниць і деякі з Німеччини, а з ними прийшли нові форми танцю. Історія балету в Південній Америці пов'язана з біженцями з Большого театру, що також формувало передумови сучасного танцю. Друга хвиля у 1960-ті роки була більш масовою. Тоді подорожували до США, щоби навчитись нових технік, а потім приносили їх, повертаючись. Наприклад, Грасіела Фігероа, уругвайка, яка

танцювала з Твайлою Тварп, приїхала до Бразилії й виховала кілька поколінь митців сучасного танцю.

Серед інституцій сучасного танцю Найзі згадала перший у Південній Америці коледж із програмою сучасного танцю, що з'явився у 1950-х роках на базі Національного університету Баїя в Сальвадорі (UFBA). Наступним, уже в 1994-му, став коледж на базі Національного університету Ріо-де-Жанейро (UFRJ). Найзі додає: «З коледжів з'явилися перші колективи умовно сучасного танцю, які не були класичним балетом. Більшість у 1950-ті роки були переважно колишніми танцівниками балету або починали займатись сучасним танцем з погляду німецького бекграунду в напрямі практик Мері Вігман. Дехто після навчання у Марти Грем повернулись назад і заснували свої компанії. В 1960-х роках побільшало сучасного танцю, орієнтованого на зміст, а не на техніку. Анжела Віана, одна з майстринь танцю у Ріо, створила у 1983 році центр танцю New Space Foundation, а згодом Школа Анжели Віани і освітній курс техніки сучасного танцю — сучасний танцівник, що виріс у Школу та коледж танцю Анжели Віани» [82].

Щодо специфічності Бразилії Найзі Лопез наводить цікавий історико-культурний аспект. Бразилія завжди ототожнюється з популярним танцем, адже основний експорт Бразилії – самба, а всі культурні продукти пов'язані з певною ідентичністю. Те саме стосується різних жанрів на північному сході, в регіоні Амазонки, на південному заході та півдні.

До зародження сучасного танцю у Бразилії хореографічна культура складалась із фольклору для всіх і балетного мистецтва — для еліти. У ХІХ та на початку ХХ століття це було характерно для всіх колоній, але Бразилія була великим прикладом європейської колонії в Південній Америці, в якийсь момент ставши імперією. У Бразилії був власний оперний театр, і на початку ХХ століття відбувався активний обмін між популярним і балетним мистецтвом, з'явилися балети, які представляли традиційну Бразилію. Найзі Лопез конкретизує: «В 1930-х – 1940-х роках панувала диктатура, тож фашистський тип націоналізму спричинив представлення у музиці, танці й театрі того пері-

оду, прив'язаний до колоніального балетного типу: зумовило виглядати як французи або росіяни того періоду, в рамках офіційної риторики повернення до справжньої величної Бразилії» [82].

Сучасний танець згодом допоміг скерувати процес в іншому напрямку. Починаючи з 1950-х танець поступово став більше пов'язуватися з незалежним театром, альтернативним театром, політичним театром і візуальним мистецтвом. До 1980-х років танець здебільшого був або розважальним, або для задоволення, або відзначав походження тих, хто його танцював. У 1990-ті дедалі більше митців працюють з танцем, щоб говорити про світ, і менше, щоб демонструвати балетну техніку або розповідати про джунглі. Протягом тривалого часу всі форми танцю були пов'язані з традиційною спадщиною. На півдні Бразилії і сьогодні можна побачити традиційний німецький, італійський, російський та український танець фольклорного походження чи спрямування.

Щодо динаміки змін у хореографічній культурі Найзі Лопез доповнює: «За останні два десятиліття багато митців сучасного танцю почали усвідомлювати цінність власної спадщини і працювати над нею. Наприклад, чорношкірі митці працюють над давніми рухами предків, що походять з африканської релігії, або представники майже зниклих корінних народів працюють над відновленням зв'язку зі своїм походженням» [82].

Важливими для сталості середовища Найзі назвала державні танцювальні компанії, адже у кожному великому штаті Бразилії є національна балетна компанія. Деякі з них більше орієнтовані на сучасний танець та модерн-балет, наприклад, у Сан-Паулу. Інші – власне балетні, наприклад, у Ріо-де-Жанейро. Національний фонд мистецтв Бразилії (FUNARTE) завжди підтримував танець і визнавав його автономність від театру. Коштів на підтримку танцю виділяється щороку мало, але політично важливо, що вони завжди виділяються окремо саме для танцю.

Про шкідливість економічно-орієнтованої логіки Найзі додає, що переважно система фінансування мистецтва в Бразилії з 1990-х років базується на

податкових знижках: компанії використовують відсоток від податків, вкладаючи в культуру. Проте ці великі кошти в результаті йдуть туди, куди маркетингові директори компаній вважають за потрібне для розвитку своїх брендів, відтак вони зацікавлені і підтримують переважно розважальні проекти. Найзі наводить приклад: «Не можна сказати, що за всі ці роки не було фінансування, але воно йшло великим танцювальним компаніям, збільшуючи перекося середовищі. Наприклад, Deborah Colker або Grupo Corpo, найбільші, найстаріші та найуспішніші, їм подобається загальноприйнятий тип добре зробленої, дуже великої постановки. Вони протягом десятиліть діяльності розвинули величезну аудиторію і заробляють мільйони. Але якщо у вас є мільйони на великі постановки, вони приносять нові мільйони, відповідно, ви можете обходитись без додаткової фінансової підтримки» [82].

Частина митців сучасного танцю тяжіють до дослідницької складової більше, ніж до сценічної. Це зумовило цікавий інституційний процес, унікальний для Південної Америки: за останні двадцять років з шести коледжів танцю і однієї аспірантури на всю Бразилію, сьогодні діють близько сорока коледжів і кілька десятків аспірантур з мистецтва танцю, а багато відомих у Бразилії митців є дослідниками, які отримали магістерські та докторські ступені, створюючи свої вистави.

Цей процес був масовим, тому що митці побачили спосіб таким чином легалізувати цінність знань в сфері танцю для отримання незалежності від театру. З'явилося ціле покоління митців, яке у Бразилії називають докторами хореографії. На думку Найзі: «у певних аспектах це було негативним явищем, бо «деякі вистави стали дуже університетськими і схожими на дослідження, що призвело до відтоку глядачів від сучасного танцю, але, з іншого боку, це дуже підсилило позицій мистецтва танцю в країні» [82]. Різні фонди підтримують саме дослідження танцю, наприклад Фонд Itaú Cultural через програму фінансової підтримки Rumos. Важливим для підтримання дослідження танцю відзначають діяльність центру дослідження руху Casa Hoffman, який фінан-

сувався державою. Він досі існує, але перебуває у стагнації, адже його фінансування є значно меншим, ніж раніше.

Для створення вистав можна отримати державну підтримку на основі відкритих конкурсів. Кожне місто і кожен штат має певне фінансування, що надходить від федерального уряду, але цього все ж мало. Найзі Лопез наводить приклад: «Отримали результати від загальнонаціональної грантової програми для незалежних мистецьких просторів, у якому обрано двадцять пропозицій для країни з двісті мільйонами населення. На весь південний схід припадає лише десять місць. Відкриті конкурси дуже обмежені, але це єдиний інструмент, який маємо. Окрім цього, залишається лише фандрейзинг і спонсорство у компаніях, де звичайному маркетологу потрібні цифри охоплення аудиторії та висвітлення у ЗМІ. Підтримка презентації і просування отримується через ті ж самі відкриті конкурси, і те саме фінансування, яке йде і на дослідження, і на створення, за яке доводиться боротись. Тож навіть можливості підтримки нашого фестивалю з багаторічною історією обмежені» [82].

Panoramafestival виживає завдяки тривалій спонсорській підтримці, але для цього, окрім кураторської роботи і управління командою фестивалю, Найзі щороку веде активну комунікацію із комерційними компаніями та презентує проєкт наступної програми фестивалю завдяки особистим контактам залучаючи їх до фінансової підтримки фестивалю.

Створення системи інституцій в Бразилії відіграло значну роль у розвитку та популяризації сучасного танцю. Особливо впливовий інституційний процес відбувався у розбудові системи освіти: школи, академії, консерваторії та університети пропонують навчальні програми з сучасного танцю, сприяють вивченню та розвитку теорії танцю та суміжних дисциплін.

Завдяки важливості дослідницького компоненту сучасний танець у Бразилії характеризується акцентом на мистецьких пошуках, дослідженні спадщини та експерименті. Бразильські інституції сучасного танцю часто пов'язані із локальними контекстами та заохочують до роботи із багатим культурним

розмаїттям, формуючи різноманітний самобутній ландшафт сучасного танцю, що прославляє мультикультурну спадщину країни. Інституції сучасного танцю Бразилії сприяють міжнародним програмам обміну й співпраці, міжкультурному діалогу, просуванню культурного розмаїття, плеканню талантів і розвитку сучасного танцю.

Найзі Лопез робить важливий акцент стосовно суттєвості зв'язку тілесного й політичного: «У Бразилії ми змогли повернути до влади федеральний уряд лівого курсу, для якого свобода і права людини дуже важливі. Проте очільники більшості міст, багато губернаторів штатів досі є представниками консервативних поглядів, як і попередній уряд. З досвіду Panoramafestival для правих політичних сил, за визначенням, тіло і тілесність є проблемою, а сучасний танець є небезпечним видом мистецтва, адже ми має справу з тілом, із гендером, із питаннями ЛГБТК, ідентичністю, емансипації тощо. Є вистави, які навіть після виборів, за нового, більш ліберального уряду, митці та організатори бояться показувати, щоб уникнути переслідувань» [82].

Для прикладу, на Panoramafestival, святкуючи тридцятиріччя у січні 2023 року, одну з вистав було прийнято рішення зняти з показу через небезпеку для виконавців вистави. У виставі, створеній у 2003 році, темношкірий гей загортається у прапор, як і прихильники Жаїр Болсонару, що могло бути сприйнято як провокація. Також на невеликому конкурсному фестивалі на північному сході Бразилії під час перформансу для дорослої аудиторії перформерка показала груди, і консервативні сили використали цю ситуацію для публічного осуду, через який місто закрило цей фестиваль.

Державні школи мають дуже малий компонент мистецького спрямування, тож, природно, мистецтво не є частиною життя бразильців. «Наприклад, згідно з опитуванням, яке проводилося кілька років тому, – додає Найзі Лопез, – у Бразилії дев'яносто відсотків респондентів відповіли, що не бачили вистави танцю жодного разу в житті. Світ мистецтва дуже локалізований і закритий, якщо говорити про широкий загаль, однак серед митців у Бразилії танець має дуже високу цінність, деякі з діячів сучасного танцю були визна-

ними на міжнародному рівні (як Лія Родрігез). Проте поки що складно сказати, що Бразилія визнає сучасний танець як важливий, і з цим досі багато роботи» [82].

Висновки до Розділу 2

Оглянувши інституційні процеси у дев'яти країнах, бачимо репрезентативну вибірку, яка може допомогти із типологізацією інституцій сучасного танцю.

Серед організацій та інституцій, які упорядковують мистецьку діяльність, окрім митців та діячів сучасного танцю, згадано також: незалежні мистецькі групи, мистецькі колективи, товариства танцювальних проєктів, компанії танцю та сучасного танцю, танц-театри і театри танцю (державні та незалежні), незалежні продюсерські компанії, продюсерські центри та продюсерські агенції танцю.

Інституції, які допомагають розвитку мистецтва танцю, навчанню, обміну, дослідженням: центри танцю, хореографічні центри, центри та платформи розвитку хореографії, культурні організації, культурні центри, танцювальні резиденції, перформативні міждисциплінарні та експериментальні простори, лабораторії танцю, лабораторні простори та дослідницькі центри (державні та незалежні). Особливу роль у накопиченні знань про сучасний танець, збереженні та популяризації його спадщини, окрім навчальних закладів, спеціалізованих відділів центрів танцю і дослідницьких центрів, відіграють танц-архіви.

Серед інституцій, що забезпечують популяризацію сучасного танцю та розвиток аудиторії, — платформи, форуми спільнот, фестивалі та літні школи танцю й сучасного танцю, премії, конкурси, танцювальні зустрічі, ярмарки тощо. Організація та координація спільнот відбувається завдяки діяльності: асоціацій, профспілок та парасолькових організацій танцю й сучасного танцю, а також цілого спектру незалежних організацій, що надають підтримку діячам сучасного танцю з широкого кола питань (навчання, пошуку фінансу-

вання, фізичного відновлення тощо), на кшталт інформаційних центрів танцю, центрів ресурсів для танцю, онлайн-платформ, секретаріатів культури, консалтингових бюро, фундацій та незалежних фондів, агенцій талантів, агенцій турне, професійних мереж, аналітичних центрів тощо.

Для розвитку і поширення сучасного танцю та хореографічної культури, окрім навчальних програм у державних та приватних закладах освіти (коледжах, інститутах, університетах та академіях), варто зазначити: заклади позашкільної освіти, незалежні школи, аматорські колективи, незалежні освітні програми танцю й сучасного танцю, програми резиденцій та мистецького обміну, окремі ініціативи на кшталт бієнале освіти танцю, конгреси, конференції тощо.

Таке розмаїття інституцій сучасного танцю свідчить про високу динаміку розвитку інституційного процесу і про широке коло специфічних потреб діячів сучасного танцю. Переважна більшість інституцій з'являється із потреби у пошуку нових організаційних форм і була ініційована митцями та колективами. А кореляції між інституціями у різних регіонах вказують не тільки на лінії впливів, а й на поширення мистецьких та організаційних практик.

Завдяки усвідомленню західноєвропейськими країнами важливості підтримки інновацій і розвитку культури та відповідній фінансовій підтримці Франція, Німеччина і Нідерланди опинилися серед лідерів у представленості їхнього сучасного танцю на світовому рівні — і вони задають тренди у світі. З огляду на давню традицію та пов'язаність діяльності коледжів та університетів США та Канади із Європою — у науковій сфері ці країни мають значний вплив. Решта роглянутих країн мають окремі напрацювання та новації у танці, але через брак ресурсів та слабкі молоді інституції радше є реципієнтами впливу інших країн.

На відміну від інших видів танцю, сучасний танець має декілька незалежних рівнів фінансової підтримки: підтримка діяльності інституцій (інституційна підтримка, субсидії, гранти тощо), підтримка окремих митців і талантів (стипендії, премії тощо), підтримка створення нових мистецьких робіт

(гранти на створення, фінансування програм резиденцій та розробки, гранти на мистецькі співпраці тощо), підтримка мобільності (гранти мобільності), підтримка навчання (стипендії, фінансування навчання, конкурси на участь у навчальних програмах, гранти академічної мобільності, стипендії для дослідників тощо), підтримка видимості сучасного танцю (грантова підтримка мобільності вистав, фінансування фестивалів та інші).

Для того, щоб процес інституціоналізації відбувався швидше і більш успішно, для України можуть стати у нагоді елементи ініціатив з досвіду Литви, Польщі, Нідерландів, Німеччини та Франції. Також ми можемо означити певні маркери потенційних загроз завдяки досвіду Румунії, США, Канади та Бразилії.

З досвіду інституційного процесу Литви, це заснування Інформаційного центру танцю України — інформаційно аналітичної платформи, яка допомагатиме бачити динаміку розвитку середовища танцю, бути центром ресурсів та фасилітатором комунікації з інституціями сучасного танцю інших країн. Також важливо залучати до співпраці задля видимості сучасного танцю України на міжнародному рівні державні інституції у структурі МЗС (відділ публічної дипломатії та Український інститут), що зробить видимим сучасний танець і посилить співпрацю для адвокації потреб сектору.

Відносно досвіду Польщі, інституційна ініціатива Яцека Лумінського (щодо об'єднання діючих експертів сучасного танцю для регулярних зустрічей та координації ініціатив та дій) допоможе перетворити розрізнені імпульси та створити передумови для консолідації спільноти сучасного танцю, орієнтованої на розвиток, пошук та інновації. Це сприятиме підсиленню і злагоженості дій для спільної адвокації реформ системи інституцій культури, необхідних для виходу з радянської парадигми контролю до демократичної парадигми розвитку та інновацій, в якому сучасний танець може бути в авангарді культурних змін, як це відбулось, зокрема, у Франції та Німеччині.

У зв'язку з критичною потребою долання наслідків війни післявоєнний досвід Нідерландів щодо залучення практик сучасного танцю до навчального

загальноосвітнього процесу у школах (в рамках програми фізичного виховання чи занять з мистецьких практик) у співпраці з Державним агентством України з питань мистецтв та мистецької освіти, Інститутом модернізації змісту освіти та Університетом менеджменту освіти допоможе через поширення практик сучасного танцю долучити до психоемоційного відновлення українців велику кількість молодих випускників факультетів хореографії, поширити їх обізнаність про пошуковий аспект сучасного танцю, а також докластись до розвитку тілесного і емоційного інтелекту школярів, підвищуючи якість і рівень їх хореографічної та тілесної культури.

З Німецького досвіду інституційний процес сучасного танцю могла б посилити розроблена спільно експертами сучасного танцю п'ятирічна програма розвитку та гармонізації навчальних програм на кшталт TanzPlan Deutschland. Ще одним важливим елементом було б публічне обговорення необхідності створення архівів або музеїв танцю для забезпечення історичної пам'яті та тяглости хореографічної культури. Також дуже важливою була б адвокація на державному рівні можливості надання фінансової підтримки на діяльність принаймні кількох центрів продюсування танцю на засадах відкритої інституції, доступної для кількох компаній танцю, або ж трансформування кількох театрів, які мають гарантоване державне фінансування у театри танцю з кількома танцювальними компаніями-резидентами. На період інтеграційного процесу до ЄС серед очільників відповідних інституцій у Німеччині є відкритість до створення партнерства з аналогічними центрами танцю і навіть спільний пошук фінансування для їх програмної діяльності (в рамках моделі центри побратими).

Щодо французького досвіду, зважаючи на обмеженість фінансових можливостей і враховуючи відмінність культурного профілю Франції як колишньої імперії від України, яка будує свою демократичну ідентичність, дуже цінним було б публічне обговорення створення двох типів структур Національних центрів розвитку хореографії та Національного центру танцю (або ж Інституту танцю на кштал Інституту книги). В Україні є велика мережа

центрів культури та різних культурних просторів, які дуже часто або не використовуються, або використовуються не за призначенням. Створення навіть декількох подібних центрів у різних регіонах України, з наданням у користування приміщення та невеликого бюджету на програмну діяльність із зобов'язанням розробки програми та змістового звітування. Це не тільки могло б популяризувати дослідницько-пошукову складову мистецтва танцю, а також підтримати інфраструктурою та інституційно практиків сучасного танцю, поширити формат мистецьких резиденцій, забезпечити більш глибоку підготовку вистав на ранньому етапі створення, а й затвердити розвиток хореографії як один із пріоритетів культурної політики інституційно. Створення ж Національного центру танцю або Інституту танцю дало б чіткий сигнал аналогічним міжнародним інституціям країн, що також мають багату культурну спадщину танцю, як і Україна, до співпраці, а також допомогло б здійснити ребрендинг з радянського стилізованого народного танцю на інноваційний, мультимедійний, вражаючий, сучасний, провокативний і той, що осмислює забуту й викрадену культурну спадщину, таку важливу сьогодні. Звісно, народносценічний танець потрібен, але лише як частина ландшафту хореографічної культури України, а не її втілення.

Щодо ж стосується загроз, то, розглядаючи досвід інституційного процесу Румунії, США, Канади та Бразилії, найбільшими можна назвати такі. Перш за все нехтування адвокацією при створенні інституцій національного рівня, відповідальних за забезпечення розвитку мистецтва танцю та середовища (США, Бразилія), може сприяти розвитку інституцій незалежної сцени, але перекладає на них всю відповідальність та робить середовище залежним від особистостей і ключових гравців, відтак культурний процес може перетворитися на нестабільний та ієрархізований. Наступний виклик пов'язаний із тиском економічної ефективності стосовно вистав та індустріалізацією мистецтва (Канада, США), що призводить до перетворення мистецької діяльності на продукування і продажу вистав та негативно впливає на процеси розвитку хореографічної культури, редукуючи можливості для по-

шуку та експерименту. Ще однією суттєвою загрозою можна вважати слабку інституційну адвокацію на державному рівні регулярного фінансування танцю на рівні інших форм мистецтв (Румунія), що у країнах із демократіями, які розвиваються, є великим викликом, адже для їх урядів культура часто фінансується за залишковим принципом. У цьому зв'язку важливо ініціювати заклик до повернення окремої категорії *Танець* у грантах УКФ, а також доєднатися до загальноєвропейської адвокаційної ініціативи «1% на культуру», яка, згідно з проведеним дослідженням у Європі, визначила, що для забезпечення сталого розвитку та гідної підтримки культури у країнах, які виділяли щонайменше 1% від ВВП, культурний процес був стало динамічним і позитивно впливав на загальний індекс суспільного добробуту.

Варто відзначити пряму кореляцію між культурною політикою держави та рівнем розвитку сучасного танцю і культурного процесу загалом. Країни, які були під домінуванням Радянського Союзу (Польща та Литва), а також ті, де панували тоталітарні режими (Румунія та Бразилія), й досі мають складний процес становлення демократичних інститутів, а також, порівняно з рештою оглянутих країн, слабше інституційне середовище. Країни з більш сталими демократіями володіють значно більшим спектром інституцій сучасного танцю і можливостей фінансової підтримки, більшим культурним впливом на хореографічну культуру у світі, вони серед лідерів за рівнем розвитку нових технологій і рівнем добробуту. У Франції, Німеччині та Нідерландах значна частина інституцій фінансується державою, а у США й Канаді переважає незалежний та приватний сектори. Вплив західноєвропейських країн на світовому рівні є більш сталим і значущим.

РОЗДІЛ 3

ПРОЦЕСИ РОЗВИТКУ ТА ІНСТИТУЦІОНАЛІЗАЦІЇ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ В УКРАЇНІ

3.1. Передумови формування сучасного танцю в Україні

Дослідження процесу розвитку сучасного танцю України з фокусом на локальну специфіку не велось протягом радянського періоду, а перші поодинокі описові історіографічні студії та розвідки, що почались за часів незалежності, не фокусувались на сучасному танці в Україні. До 1990-х років не відбувалось фіксації явищ та роботи діячів, чия практика мала безпосередній стосунок до сучасного танцю, послідовників Айседори Дункан чи Мері Вігман. А також тих, хто працював із Броніславою Ніжинською і продовжив розвиток її ідей разом із Лесем Курбасом (зокрема, Надія Шуварська), та розвивав у рамках театрального мистецтва певні новаторські підходи до роботи з тілом.

Сучасні праці переважно орієнтуються на запозичений неузгоджений понятійний апарат із дискурсів різних країн та спираються на перекладену інформацію про розвиток сучасного танцю за кордоном. Відтак ґрунтовна, вичерпна, систематизована та узгоджена інформація про історичні передумови формування сучасного танцю в Україні майже відсутня або фрагментована, як у культурологічних, так і мистецтвознавчих джерелах. Також у своїх розвідках дослідники послуговуються переважно назвами *танець модерн*, *пост-модерн* чи *мета-модерн*, *виразний танець*, *модерн-балет*, *експресивний танець*, *контемпорарі*, *авангардний балет* або ж застосовують назви окремих технік і мистецьких явищ історичного процесу розвитку мистецтва танцю і лише зрідка застосовують поняття *сучасний танець* [19; 23; 29; 51; 55-57; 100; 105-106; 108-110].

Проте це є природним, адже на території України, особливо за часів Радянського союзу, вихід за межі класичних видів мистецтва, балету, роботи із народним сценічним танцем чи методів роботи з танцем як таким не називався та не досліджувався в контекстах за межами ідеологічних потреб чи пропаганди. Новатори танцю, які працювали, досліджували або шукали нові типи синтезу форм, еkleктичність, оновлену лексику або різні способи створення хореографії, не могли використовувати у своїй термінології поняття сучасний танець і мали змогу розглядати свої новації лише у контексті новаторського стилістичного оформлення, осучаснення елементів або безпечного для режиму популярного спрощення форми для естради. Нові ж способи створення вистав танцю, або осмислення концептуальних засад хореографічної культури чи власної мистецької практики, якщо і могло відбуватись у тоталітарній державі, то приховано і не для розголосу з міркувань власної безпеки.

Відповідно утворилась культурологічна історична пустка в огляді нових явищ у розвитку української хореографічної культури періоду після 1930-х років аж до років незалежності України. Бурхливий розвиток театрального і візуального мистецтва в Україні початку ХХ століття більше досліджений. За наявних підстав для дослідження міждисциплінарності сучасного танцю саме дотичні студії дають нам можливість простежити роль танцю у цьому розвитку. У одному з досліджень зазначається: «Авангардні тенденції в танцювальному мистецтві — важливий, але малодосліджений етап в еволюції українського театру періоду між Першою та Другою світовими війнами. Цей період, особливо його перші 10–12 років, був багатий на яскраві постановки драматичних театрів, винахідливі вистави-скетчі, нестандартні втілення опер, а також на новаторський сценографічний дизайн і яскраве мистецтво костюмів. Настільки, що все це в сукупності, здається, затьмарило тодішній вибух авангардних експериментів у танцювальній сфері, що сам по собі є дуже цікавим, історично майже унікальним і, безперечно, вартим уваги явищем». [242, с. 579]

Спираючись на окремі розвідки та реалізувавши мистецький дослідницький проєкт, автор виявив зв'язок і дослідив культурні передумови появи

першої незалежної інституції сучасного танцю в Україні, яка є частиною світової спадщини та історії сучасного танцю, — «Школи рухів» Броніслави Ніжинської у Києві. Огляд цього важливого для дослідження кейсу інституціоналізації допоможе краще зрозуміти культурний процес розвитку танцю й хореографії та його пов'язаність із розвитком інших мистецтв, а також заповнити цю історичну лакуну в дослідженнях процесів розвитку хореографічної культури.

Одними з перших експериментів, що з'явилися в українському танцювальному середовищі в той час, були так звані школи Еміля Жака-Далькроза, що масово виникали в різних містах Європи протягом 1900–1910-х років. Учні київських студій, що працювали за методом Далькроза, не лише презентували власні концертні програми, а й навчали евритмії акторів драматичних театрів, які були спраглими до тілесного розкріпачення. Не випадково, що пластичні рішення, які місцеві театри застосовували у своїх постановках цього періоду, дуже перегукувались зі студійними експериментами Геллерау, де працював Далькроз. Це найяскравіше можна побачити у таких виставах Леся Курбаса, як «Цар Едіп» Софокла чи «Йола» Єжи Жулавського, (1918 рік). Про це пише одна з дослідниць наступним чином: «Серед основних модерністських мистецьких концепцій, що циркулювали в Києві в 1910-х роках, ідея динамічного руху та ритмічної організації людського тіла набула значного авторитету, не в останню чергу завдяки впливу системи ритмічного виховання Еміля Жака-Далькроза». [221, с. 311].

Ніжинська, на відміну від свого відомого брата, скептично ставилась до впровадження ідей Далькроза в балет. Працюючи над розвитком теорій руху, вона поступово відмовилась від використання практик Далькроза у процесі роботи з танцівниками й акторами, створюючи власну авторську школу [161, с. 122]. Якби Броніслава Ніжинська не відкрила у 1919 році Школу руху, поняття евритмії та ритму продовжували б слугувати основою для пластичних і хореографічних експериментів в Україні. Але завдяки своєму баченню та співпраці з митцями візуального мистецтва, надихаючись процесами, які від-

бувались там, Ніжинська змогла запропонувати абсолютно нову альтернативну концепцію руху, що фактично переорієнтувало місцеві хореографічні експерименти у напрямку пошуку виразності рухів та геометричності ліній тіла, рук і ніг.

Педагогічна діяльність провідної солістки балету Київського міського театру Броніслави Ніжинської розпочалася 1916 року, коли її запросили викладати сценічну практику й танці на Київських музично-драматичних та оперних курсах. Власне тоді ж у неї разом із чоловіком, балетмейстером і танцівником Київської опери, Олександром Кочетовським виникає намір відкрити в місті власну балетну студію [33, с. 73]. Причин, чому цей задум не здійснився, було більш ніж достатньо. Не можна забувати про перебіг Першої світової війни, бо, з огляду на активні бойові дії в Галичині, Київ вважався прифронтовим містом; були й проблеми сімейного характеру Ніжинської та Кочетовського; новій балетній школі довелось би конкурувати з іншими мистецькими навчальними закладами міста, де викладали танець.

Проблемність відкриття балетної студії у Києві 1916 року була також пов'язана з відсутністю в місті системної танцювальної освіти. Вважалося, що професійні кадри для Київської опери готує балетне училище у Варшаві і тому танцювальні класи Захара Ланге, Антона Романовського, які діяли в місті, орієнтувалося не на фахових артистів балету, які прагнули удосконалюватися, а на драматичних і оперних виконавців, театральних любителів. Такий стан справ зовсім не можна порівнювати з тим, що відбувалося в художньому середовищі, в яке глибоко зануриться Ніжинська вже 1918 року. Художники-початківці мали змогу здобути в Києві базову академічну освіту, а потім мистецьки розвиватися в незалежних студіях Олександра Мурашка та Олександри Екстер.

Відкрити власну студію в Києві, що стала відомою на весь світ під назвою «Школа руху» Броніславі Ніжинській вдалося вже після того, як у системі мистецької освіти Києва відбулися суттєві зміни. 1918 року, за часів нового українського уряду гетьмана Павла Скоропадського, сталося істотне пе-

реформатування мистецьких навчальних закладів, а саме фактична державна інституціоналізація найбільш авторитетних із них. У сфері художньої освіти було створено Академію мистецтв, яка існує й досі, а в театральній-музичній сфері статус інституту й державне фінансування отримала музично-драматична школа ім. Миколи Лисенка. Поруч із цим на паритетних засадах активно діяли різноманітні приватні студії й курси, які охоплювали такі галузі, як кіно і танець, що не мали до цього професійних освітніх осередків. Показово, що в цей період у Києві 1918 року відкрилося одразу кілька балетних студій, де готували класичних танцівників: Михаїла Мордкіна та Іллі Чистякова.

Залишивши заради Москви Київ у грудні 1917 року, Ніжинська повертається назад майже через рік під час чергової зміни політичної влади. У політичному сенсі місто жило неспокійно, але, втім, мистецькі процеси вирували тут із надзвичайною силою, і це проявлялося в діяльності різноманітних студій та курсів, що відкривали двері одні за одними. У другій половині 1918 року активізувалась студія Михаїла Мордкіна, на цей же час припадає найбухливіша фаза діяльності київської студії художниці-авангардистки Олександри Екстер [26, с. 296]. Київський мистецький вир, який зруйнував колишню субординацію між митцями різних статусів, поколінь та національностей, підхопив і Броніславу Ніжинську. У другій половині січня в одній із київських газет кілька разів з'явиться оголошення про набір учнів до її Школи руху, а 10 лютого заняття в новій танцювальній студії вже розпочалися.

Як одноголосно стверджують авторитетні дослідники життя і творчості Броніслави Ніжинської, відкриття власної Школи було для неї глибоко продуманим кроком, і до цієї події вона готувалася протягом років, розмірковувала про те, що саме і як викладатиме. Невипадковою дослідники вважають і саму назву Школа руху, в якій Ніжинська маніфестувала особливий педагогічний підхід. Вона пропонувала унікальний варіант освіти, яка поєднувала б академічне навчання з новою авторською системою. Як вихованка імператорського балетного училища, базовими у своїй Школі Ніжинська залишила уро-

ки класичного танцю, що, за традицією, склалися із двох частин: «станка» та «середини». Між тим, у студіях вільного танцю, які теж були в Києві, або там, де займалися за системою Жака Далькроза, як у студії його учениці Адольфіни Пашковської, класикою нехтували.

Програма театральної-балетної Школи Ніжинської поєднувала те, що вважалося на той час взаємовиключним: академічний підхід і авангардистський, новаторський погляд. Два навчальні комплекси для початківців і професіоналів оперної та драматичної сцени включали практичні дисципліни (класичний танець, систему Ніжинської, міміку, характерний танець, малювання та живопис) і теоретичні (теорія музики, теорія танцю, запис танцю за нотною системою, бесіди про мистецтво та етика). Слід думати, що система Ніжинської впроваджувалася нею одночасно із класичним вишколом, оскільки останній давав можливість учням та їй особисто, яка займалася разом з ними, досягти досконалої фізичної форми. Приблизно така ж схема паралельного практикування двох типів уроків тоді вже використовувалася при підготовці танцівників характерного плану, яким був її батько Фома Ніжинський, її чоловік Олександр Кочетовський та, зрештою, й вона сама.

Спогади самої Ніжинської, її щоденник, її трактат «Про рух і Школу руху» [161], а також свідчення учнів, частина з яких стала висококласними танцівниками, а деякі артистами й художниками, дають більш-менш вичерпне уявлення про перебіг занять. Як згадує Ольга Кривінська, студійці динамічно виконували академічний клас, де прості вправи з'єднувалися у складні комбінації [26]. Учні також робили незвичні невиворітні вправи, стрибали на прямих ногах, імітували ходу чаплі, імпровізували на кольорових килимках, створювали танцювальні фігури барельєфного типу. Описи останніх вправ переконливо засвідчують, що Ніжинська готувала своїх учнів до засвоєння нових елементів сучасного танцю, до незвичних хореографічних завдань, які ставили вона та її відомий брат. Власне, одною з головних цілей Ніжинської і було виховання танцівників, які втілювали б новаторські ідеї її брата [26, с. 294–295].

Ще більше радикалізує уявлення про заняття з Ніжинською актриса і режисерка Олександра Смірнова-Іскандер, яка, очевидно, відвідала кілька її уроків чи то в Центростудії (театральній студії експериментального характеру, яка виникла у 1920 році в Києві і згодом стала Всеукраїнською державною студією категорії вищої мистецької школи, а згодом — театром), чи то в Київській Культур-лізі (також відомій, як Ліга єврейської культури — світській благодійній культурно-просвітницькій організації, що діяла у Києві в 1918—1924 роках), де також викладала Ніжинська. «У роботу вона вводила різноманітні етюди за участю двох-чотирьох виконавців або сольні композиції, що нагадували вправи у греко-римському стилі, інколи створювала щось подібне на барельєфи. Учні мали відвідувати заняття у фізкультурному одязі (майка, труси, сандалі)» [208, с.12]. Цілком можливо, що вправи нового типу у Школі Ніжинської доповнювалися елементами евритмії Далькроза або популярного тоді «вільного танцю». Назагал особливі види пластичних занять із тілом та рухом, де увага акцентувалася на новому типі обертань і стрибків, оформлювалася Броніславою Ніжинською у власну систему, що давала виконавцеві опанувати авангардні композиції футуристичного спрямування.

Одночасна практика у Школі Ніжинської кількох систем дала можливість її київським учням, що вчилися в неї, і в Школі руху, і на хореографічному відділенні державної Центростудії, і в хореографічному класі Культурліги реалізуватися в різних видах танцювального мистецтва і не тільки. Уроки класики від Ніжинської допомогли відбутися як балетні прем'єри, яким під силу і традиційний, і новітній репертуар, таким її учням, як провідний танцівник Київського та Львівського театрів Олег Сталінський і прем'єр Паризької опери Серж Лифарь [34], провідній балерині оперного театру в Софії (Болгарія) Анні Воробйовій. Танцівникам Янеку і Чеславу Хоерам, Євгену Лапицькому, Сергію Унгеру система Ніжинської дала можливість стати успішними в антрепризі Дягілева. Іншим, які залишилися в Києві — художницям, актрисам, балетмейстерам Олені Кривінській, Ірині Авдієвій, Олені Стрелко-

вій, Надії Шуварській система Ніжинської дала імпульс того, аби відбутися як представницям авангардного мистецтва.

Уся ця інформація в комплексі зі знанням про подальшу балетмейстерську практику Ніжинської, яка розкриває характер рухів, які відпрацьовувалися за її системою, дає уявлення про роботу над тілом у Школі руху [86]. Інша річ — публічна презентація діяльності Школи, тобто виступи самої Ніжинської та її учнів, яких було немало протягом 1920–1921 років. Адже відомо, що вже через кілька місяців після початку роботи, як і було анонсовано рекламним оголошенням, у студії розпочалася робота над окремими номерами, як зазначає дослідниця її життєвого і творчого шляху: «Сольні та групові роботи, представлені Ніжинською та її учнями у 1919–1920 роках, не збереглися, але схеми та ескізи з хореографічних зошитів Ніжинської того періоду вказують на те, що це були модерністські концепції. Вони також посвідчили її пізніше твердження, що в цих роботах вона здійснила перехід до абстракції — однією з перших хореографів, які це зробили. Намальовані на графічному папері, діаграми повністю геометричні, так, ніби простір сцени, представлений замкнутим квадратом, складається лише з абстрактних форм. [162, с. 80]

Виступів дійсно відбувалося доволі багато, що було зумовлено організаційними змінами в мистецькому житті Києва. З січня 1919 року почався процес націоналізації Київської міської опери, яку згодом перейменували на Державний оперний театр ім. Карла Лібкнехта. Ніжинська як балетмейстерка входила до складу комітету з націоналізації Міського театру, брала участь в офіційних концертах, які влаштовувалися новою більшовицькою владою. Її виступи «були резонансними мистецькими подіями і, не в останню чергу, вони вражали завдяки тому, що їх сценічне оформлення та костюми готували художники-авангардисти» [33, с. 74].

Щільна міждисциплінарна співпраця сучасного танцю і візуального мистецтва в Україні вже на початку ХХ століття, свідчить про глобальну синхронність із згаданими повище Луї Фюллером, Рудольфом фон Лабаном, Далькросом, а також, наприклад, Оскаром Шлемером та іншими видатними дія-

чами сучасного танцю, що долучились до розвитку ідей школи Баухаус [225]. У своїх хореографічних пошуках Ніжинська багато в чому спиралася на досвід художників-авангардистів і, в першу чергу, на театральні роботи Олександри Екстер, створені для театру Олександра Таїрова. Почавши у Києві співпрацю з Олександрою Екстер, яскравою представницею європейського кубізму та футуризму, авангарду, однією із засновниць стилю ар-деко, випускницею Київського художнього училища, де навчалася в 1901–1903 та 1906 роках, разом із майбутніми славетними авангардистами Олександром Богомазовим та Олександром Архипенком Ніжинська суттєво вплинула на формування майбутніх корифеїв світового декораційного мистецтва, таких як Вадим Меллер, Анатоль Петрицький та Павло Челищев.

Готуючи вистави та концертні програми в Києві, Ніжинська тісно співпрацювала з учнем Екстер — Вадимом Меллером. Досить показово, що ця співпраця між ними виникла, мабуть, через їхню очевидну спорідненість у мистецьких ідеях. Коли, наприклад, порівняти малюнки Ніжинської до трактату «Про рух і школу руху» з ескізами костюмів Меллера, то можна чітко побачити, що ключовим і спільним для обох було співвідношення статичності і динаміки в позі танцівниці, а також окреслення виразних вигинів тіла, скульптурних ліній рук і ніг. Хореографічні експерименти Ніжинської мали значний вплив на український драматичний театр 1920-х років, зокрема, завдяки її плідній співпраці зі студією Марка Терещенка, одного з головних промоутерів авангардних ідей у місцевому театрі того часу.

З цього приводу режисер-авангардист Марко Терещенко, близький знайомий Ніжинської, ще й дотичний до нових керівних органів, писав: «Я завжди був на виставах Ніжинської і, як і інші митці, не міг не захоплюватися їхньою формою. У вічі впадала чіткість ліній зовнішнього малюнка спектаклів, організованість і злагодженість ансамблю, технічна акторська вправність тіла, рухів. Але як актор я ставив себе на місце тих, що виконували композиції. І мені одразу робилося не по собі. У злагодженості малюнка я не бачив живої людської індивідуальності. Виконавці ансамблю знеособлювались.

Складалося враження, що мистецтво актора ніби ізолювалося від життя. Особливо вражала у Ніжинської символічна постановка композиції "Демони". При всій витонченості форми, зовнішньому блиску малюнка, натренованості акторських тіл, що рухалися в точному ритмі, в ній було щось нежиттєве» [98, с. 12].

Утім, на думку мистецтвознавця, дослідника творчої колаборації Броніслави Ніжинської та художниці Олександри Екстер Георгія Коваленка: «Реконструювати балетні номери Школи рухів сьогодні практично неможливо. Незважаючи на те, що в 1920 році вони були показані в різних київських клубах і навіть на сцені Міського театру, жодних рецензій на них не існує, тільки короткі повідомлення [8]. Щоправда, завжди відзначався інтерес до них публіки, так само як і те, що від виступу до виступу студія робила великі успіхи» [26, с. 300].

Правдою є те, що більшість матеріалів, які стосувалися публічної презентації Школи руху, не збереглися через стихії війни, а також через свідоме нищення архівів за часів радянського режиму. Немає ані фото, ані кіноматеріалів, навіть афіш. Однак рівно через сто років після того, як Школа руху Ніжинської вимушено припинила своє існування, у Києві таки стартував та був успішно реалізований проєкт, основною метою якого стало дослідження педагогічно-творчих методів Броніслави Ніжинської та її новаторський підхід у здійсненні хореографічних етюдів та вистав того часу [41]. Цей проєкт для дослідження та реактуалізації праці Ніжинської в контексті процесу інституції сучасного танцю в Україні, який міг би допомогти заповнити лакуни в історії його розвитку передбачав поєднання кількох форматів: лекцій, воркшопів, презентації вистави.

Для відтворення творчого доробку Школи Ніжинської та представлення глядачеві результатів дослідження у формі лекції-перформансу, було вирішено звернутись до майже не представленого сьогодні в Україні методу танц-реконструкції. Однак для опрацювання були доступні лише кілька портретів Броніслави Ніжинської, розрізнена інформація у пресі, частина її власних ес-

кізів до хореографічних робіт, щоденники, трактат Ніжинської та спогади її учнів. Поруч із цими джерелами, доступною виявилась значна кількість малюнків та ескізів художників-авангардистів до танцювальних композицій Ніжинської або інспіровані ними зображення.

Метод танц-реконструкції, який має наукове обґрунтування, передбачає відтворення втрачених або забутих балетів, танцювальних вистав, номерів на основі збережених матеріалів: відеозаписів, рецензій, спогадів сучасників тощо. Відтворення може бути повним або поряд із реконструйованими частинами містити фрагменти до-створення чи до-мислення, іноді навмисно змінені частини. У випадку навмисної зміни автор може рефлексувати над постановкою, змінювати акценти, додавати нові сенси та свідчення епохи, повертатися до особистості хореографа або певних періодів його біографії. Цей метод дає можливість творчої подачі оригіналу в контексті історичних, культурних, політичних і соціальних подій і феноменів, які на момент створення оригінальної роботи були або не оформлені, або ще не сталися.

Танц-реконструкція завжди є зустріччю історичного матеріалу і тіла сучасного танцівника. Проте навіть під час подібних експериментів головною умовою залишається дистанція автора до матеріалу, з яким працює автор: відхід від стану занурення в нього до рефлексії. Через реконструкцію системного творчого підходу Броніслави Ніжинської потрібно було відновити важливі для неї постулати, які вели її до експериментів і відкриттів, що базувалися на взаємозв'язку танцю з іншими видами мистецтв. Адже незаперечно, що конкретні кроки хореографічного пошуку Броніслави Ніжинської, здійснювалися нею через взаємодію з іншими мистецькими жанрами, передусім з практикою художників-авангардистів.

Особисті тісні зв'язки Ніжинської з Олександрою Екстер, її київськими учнями художниками-авангардистами Вадимом Меллером, Ніссоном Шифріним, Соломоном Нікрітіним підштовхнули до ідеї можливої реконструкції перформативних акцій «від зворотного». Точкою відліку для реконструкції роботи над тілом у Школі рухів та її сценічної практики стали не їхня фікса-

ція сучасниками в тому чи тому вигляді, а їхнє образне відтворення художниками-авангардистами.

Основою такого підходу стали збережені яскраві й виразні малюнки художників 1919–1921 років, створені під враженням від і для танцювальних екзерсисів Ніжинської. На них танцівники зображені в динамічних, вихороподібних позах, що стало помічним для практичної реконструкції роботи Ніжинської над рухом і тілом, а також для відтворення танцювальних комбінацій у науково-перформативному проєкті «Броніслава Ніжинська: танц-реконструкція». Як зазначав Г. Коваленко: «Усе це є в аркушах Меллера: зафіксовані, здається, танцювальні фрази, танцювальні ритми. Ескізи провакують уяву, вона наполегливо підказує розвиток балету, його просторовий світ» [26, с. 298].

Хореографія, що реконструювалася під час лекції-перфомансу, представила сформований у Києві на безпосередньому педагогічному досвіді та розвинутий пізніше підхід Ніжинської до виховання танцівників, який відрізнявся від інших тогочасних новітніх способів навчання універсальністю. Ключовим моментом цієї універсальності стала ідея руху. Як писала вона сама: «Я працювала і вдосконалювала свою теорію руху в рамках статичної механіки, заснованої на заданих положеннях, класичного потоку рухів [sic]. Я відчувала, що для мене настав час формувати художників нової школи і готуватися». [161, с. 119].

Фундаментальною для Ніжинської було і відчуття ритму, а також фактична відмова від залежності від музики, як це було в класичному балеті та у «вільному танці». Її непереборне прагнення до танцювальної абстракції, смак до якої вона відчувала завдяки сценічним експериментам футуристів, до орнаменталізму в балеті, відмова від сюжетності, безпосередньо з'єднує її пошуки з практикою сучасного перформативного танцю. Тяжіння до абстракції, точної форми, гри з площинами, сюжету на рівні зміни динаміки, інтенсивності, відмова від літературного наративу, взаємодія зі світлом як із окремим самостійним елементом-персонажем, — усе це було продемонстровано перформе-

рами проєкту. Як результат, вдалося представити сміливість пошуків Ніжинської, відкритість київського мистецького середовища, в якому вона оберталася, його динамічні процеси. Гострота реальності власне того історичного моменту, в який випало жити, творити, реалізуватися як педагогу, на різних рівнях знайшли своє відображення у творах Ніжинської київського періоду та пізніше.

На жаль, у 1921 році Ніжинська через поступове захоплення влади більшовиками та процесів, які призвели до появи радянського союзу, була змушена тікати. Школа рухів не могла продовжувати своє існування. Проте у Школі рухів у 1920 році навчалося понад шістдесят студійців, значна частина яких залишилась і далі працювала в Україні, відтак продовження пошуків, ідей та практик сучасного танцю Ніжинської відбувалось завдяки її численним учням і послідовникам, але спорадично, неорганізовано та не системно й переважно у розвитку методології Леся Курбаса.

З поодиноких згадок і досліджень варто зазначити, що, попри свою швидкоплинність і відносно коротку історію, авангардні експерименти в українському балетному театрі початку ХХ століття були помітним, масштабним явищем. Їх вирізняла рішуча і беззастережна відмова від класичної балетної традиції, що призвело до фактичного руйнування хореографами усталеної форми великої балетної вистави. Цей процес відзначався також демонстративним космополітизмом, а балетний авангард буквально вбирав у себе усі новаторські тенденції танцювальної культури інших країн та континентів, а також ефективно застосовував антропологічні аспекти теорії танцю у своїх експериментах.

Суттєво допомагало цьому процесу те, що безпосередню участь в експериментальних роботах як виконавці авангардних балетів, брали танцівники, виховані поза форматом старої школи — або в студійному класі Ніжинської, або під впливом Касьяна Голейзовського чи Миколи Фореггера. Навіть тоді балетний авангард навряд чи був би настільки успішним без тісної співпраці хореографів зі сценографами та художниками по костюмах. У виставах Бро-

ніслави Ніжинської, Касьяна Голейзовського, Євгена Вігелієва, Михайла Дісковського та Миколи Фореггера пошуки нової танцювальної мови відбувались завдяки і спільно з митцями, які також були готові сміливо експериментувати на сцені з рухом, простором, рівновагою тощо, і також активно підтримували цей пошук [242, с. 590].

Відповідно за такої підтримки і залученості до процесів розвитку сучасного танцю, як митців танцю, так і діячів дотичних видів мистецтв, можна припустити, що з посиленням репресій ці діячі не мали змоги продовжувати експериментальну діяльність офіційно та відкрито. Проте, скоріш за все, хоча б частина з них продовжувала розвиток і мистецьких практик, і теорії танцю та руху. Відтак для кращого розуміння процесу розвитку сучасного танцю в Україні дуже важливо продовжувати дослідження авангардного балету, що допоможе не лише заповнити історичні лакуни, а й віднайти загублені імена діячів та їх унікальні напрацювання і практики, а також осмислити більш цілісно розвиток хореографічної культури України у її взаємозв'язку з розвитком інших видів мистецтв.

3.2. Сучасний танець як частина модерної культури України

XX–XXI століть

Розвиток сучасного танцю як в Україні, так і у світі відбувався на початку XX сторіччя у тісному зв'язку з авангардними процесами мистецтв. Згідно з опрацьованими джерелами та матеріалами інтерв'ю, починаючи з 1980-х–1990-х років у всіх розглянутих дев'яти країнах Європи та Америки сучасний танець інституційно представлений у нерозривному зв'язку з експериментом, дослідженням та інноваціями, через мистецький пошук на території танцю, театру, руху та міждисциплінарних практик. Серед наукових робіт, що розглядають теорію та історію розвитку сучасного танцю в Україні, окремі аспекти його функціонування, варто взяти до уваги праці таких українських мистецтвознавців і культурологів, як Пастух В. [51], Шариков Д. [109], Погребняк М. [56; 57], Корисько Н. [29], Хендрик О. [105], Маншилін О. [199]

та ін. Проте на сьогодні ще не проведено, ні комплексного аналізу наявних концептів сучасного танцю, ні огляду його актуального стану в Україні. Серед поодиноких спроб дослідження взаємозв'язку хореографічного мистецтва зі світовою художньою культурою можна лише згадати колективну монографію за редакцією О. Плахотнюка [100], але навіть у цій праці сучасний танець не розглядається окремо, а згадується поміж іншими.

Поняття *сучасний танець* в українському контексті почало з'являтися лише з 1990-х років стосовно презентованих відповідних робіт іноземних хореографів на українському фестивалі у Харкові (програма сучасного танцю в рамках Міжнародного театрального фестивалю «Культ Модерну», ініціатор і автор концепції — С. Мясоедов, 1994–1996 роки), Дніпрі («Вільний танець» 2001–2008 роки [89], Dnipro Body Project 2015–2017 роки та інші), Києві (програма сучасного танцю в рамках міжнародного театрального фестивалю «Мистецьке Березілля», 1992–2001 роки; міжнародний фестиваль сучасного танцю «Танець XXI століття, керівник О. Калішенко, 1998–2001 роки; міжнародний фестиваль «Імпульс Трансформації», ініціатори Л. Мова, В. Рубан, В. Костевич та О. Юрко-Одинцева 2010 та 2017 років [61]; Zelyonka-fest, керівник і ініціатор А. Овчинніков, 2010–2019 років та інші).

З появою таких фестивалів (які так і називалися – фестивалі сучасного танцю) відбулася і термінологічна зміна, застосована до презентованих нових форм: сценічного мистецтва, танцювального мистецтва, нових, більш вільних способів роботи з танцем та рухом, які не були представлені в нашому контексті широко у формі вистав, воркшопів та майстер-класів під час фестивалів. З цього часу в практиці та лексиці українських діячів культури і мистецтв, які працюють з танцем, усе частіше застосовуються поняття *сучасний танець* і *сучасна хореографія*, а також інші пов'язані з ним терміни: *модерн*, *джаз-модерн*, *контемпорарі денс*, *ню-денс*, *перформанс* тощо.

Як справедливо зазначає Олександр Маншилін: «Як і в інших країнах пострадянського простору, протягом 1990-х рр. явища сучасного танцю в Україні відбувались в умовах інформаційного голоду та понятійної плутанини.

В умовах законсервованості професійного театрального танцю до 1990-х рр. прихистком пластичного експерименту були спорт, драматичний театр та дитячий танець. Ясність та визначеність напрямків розвитку сучасного танцю в Україні почала проявлятися тільки тоді, коли деякі танцівники пройшли курси навчання в європейських та американських викладачів» [199, с. 38].

Тобто розвиток сучасного танцю як частина модерної культури України відбувався і відбувається до сьогодні в основному завдяки ініціативам окремих діячів. Відтак, для проблематизації і опису цього питання, окрім огляду теоретичних джерел, автор дисертації також застосував метод глибинних інтерв'ю та звернувся до досвіду практиків, які зробили визначний внесок у процес інституціоналізації сучасного танцю в Україні: Олени Будницької (театр-школа сучасного танцю «Потоки») [71], Лариси Венедиктової (дослідницька мистецька група сучасного танцю «Tanzlaboratorium») [69] та Людмили Мови (центр психології руху та творчого самовираження, театр-школа сучасного танцю «LMaluma», раніше «Maluma & Takete») [70].

Перш за все автор звернувся до Людмили Мови, професорки, хореографки, режисерки, дослідниці, психолога і перформерки, яка є не тільки фахівцем сучасного танцю, а й однією з перших, хто створив власні інституції сучасного танцю. У 2004 році вона заснувала Центр психологічного руху і творчого самовираження Maluma & Takete. Людмила Мова також понад п'ятнадцять років викладає сучасний танець і хореографію, зокрема в Київському національному університеті культури і мистецтв. Вона має унікальний досвід в освітньому процесі розроблення програм, навчальних курсів і посібників сучасного танцю в Україні, а також активно залучена до розвитку освітнього процесу мистецьких дисциплін, завдяки численним статтям та напрацюванням в науковій сфері психології та педагогіки.

Для окреслення контексту 1980–1990-х років Людмила наголошує: «Умовно сучасний танець з'явився в моєму житті як спортивний у 1989 році. Тоді ці практики починали доходити до нас під назвою "аеробіка, фітнес, сучасний танець". У 1985 році у Києві був ритм-балет, наприклад, на Нивках.

Там працював танцювальний колектив, який виступав на різних заходах. Як мені відомо, на той час багато де на радянському просторі це був своєрідний вихід за рамки класики, і це не було ані фітнесом, ані аеробікою, а більше схоже на диско і все, що хореографи могли собі вигадати, виходячи з власної уяви» [70].

Зі згадок Людмили, у 1990–1991 роках на базі Київського політехнічного інституту функціонував гурток «Танцклас» під художнім керівництвом Ніни Канчури, яка однією з перших почала поєднувати рухи, підглянуті в кліпах Пола Абдул, Джанет Джексон, Майкла Джексона, та інше, що могло потім виконуватись, зокрема, у нічних клубах. Заняття відбувались чотири рази на тиждень, на яких студійці вивчали танець та комбінації з кліпів, імпровізували, а також заохочувались до ведення занять. Поширеними були ініціативи різних людей, танцівників, які відштовхувались від хореографії, естетики, музики і досвіду того, що бачили в кліпах, та руху, який могли відтворити. Відтак, це не була дослідницька або експериментальна культура, а скоріше запозичення елементів поп-культури і клубної культура та її адаптація. Проте цей пошук згодом створить передумови для появи досліджень та експерименту [39].

Окрім цього, зміни відбувалися також у інших контекстах. Наприклад, Алла Рубіна після закінчення Київського державного хореографічного училища десять років пропрацювавши артисткою балету в Одесі та Києві, а згодом її інтереси зосередилися на хореографії зі спортивної акробатики та гімнастики. Вона працювала зі спортсменами дванадцять років, і це була експериментальна робота. Із знахідок Рубіної можна було б скласти методичку, школу, але вона ніколи не захоплювалася ідеєю впорядкування і складання стійкої мови, як і ніколи не мала власної трупи. У 1982 році вона створила свій перший балет «Коло» за мотивами шекспірівського «Гамлета» на музику Шостаковича для артистів Київського театру опери та балету (Гамлета танцював Сергій Лукін, Офелію і Гертруду – Людмила Сморгачова).

З 1982 по 1986 рік Рубіна ставила хореографію для вистав Театру естради та Мюзик-холу. З 1989 по 1995 рік працювала в єврейському музично-драматичному театрі «Мазлтов», де зібрала трупку з десяти артистів балету і створила вистави «Шлях», «Міхоелс», «Містечкова феєрія», «Фрейлехс». Також вона створила вистави в Музичному театрі для дітей та юнацтва: балет «Майська ніч» (1994) (за Гоголем, на музику Станковича), оперу-балет «Дитина і магія» (на музику Равеля) та багато інших робіт. У 1994 і 1996 роках Рубіна перемагала в номінації найкращий балетмейстер на конкурсі імені Серґа Лифаря, кілька разів за оригінальні пластичні рішення до драматичних вистав була нагороджена театральною премією «Київська пектораль» [199; 93].

Дуже важливим для розвитку сучасного танцю в Україні та його інституційного процесу стало заснування у 1996 році Аніко Рехвіашвілі Театру сучасної хореографії «Сузір'я Аніко», який вона організувала зі студентами кафедри народної хореографії Київського інституту культури і мистецтв. Аніко Рехвіашвілі навчалася в хореографічній студії при Народному ансамблі танцю імені Павла Вірського. Однак лексика класичного та народно-сценічного танцю стала для неї лише матеріалом для формування її авторського стилю. Хореографія Рехвіашвілі не будувалась на оповідному сюжеті, а композиція її творів складалася з кількох контрастних емоцій, втілених у танці, задіюючи різку зміну ракурсів, швидку техніку ніг, несподівані протидії в повороті тощо. Репертуар колективу складався з концертних танців та одноактних балетів. У 2000 році «Аніко-балет» разом із оркестром ударних інструментів «Ars Nova» (керівник Георгій Черненко) створили програму «Новий день». Саме ансамбль «Сузір'я Аніко» і його активна успішна експериментальна сценічна діяльність на базі Київського університету культури і мистецтв заклали основу для створення там у 1999 році кафедри сучасної та класичної хореографії [199].

Щодо тих явищ, які лягали в основу сучасного танцю того періоду, Людмила зазначає, що це був час еkleктики вуличного танцю, стріт-джазу, еле-

ментів хіп-хопу, спортивного рок-н-ролу, лінді-хопу та інших, які поєднувались із класикою та народним танцем. Це дало змогу поколінню українських танцівників 90-х не боятися змішувати, бути універсальними. Наприклад, в одному з київських клубів «Спорт і здоров'я», першому рок-н-рол-клубі у Києві, який заснували Іван та Оксана Іванови, Людмила почала викладати свінг та лінді-хоп у 1995–1996 роках. Людмила Мова додає: «У 1996 році сучасний танець та імпровізація взяли гору, і я почала викладати дітям те, що було більше схоже на вільний танець та імпровізацію, з елементами всього того розмаїття танців, які вивчала до того. Загалом після закінчення університету я викладала і працювала, як із хореографами, так і з психологами тому, що мені були цікаві обидва напрямки. Лише наприкінці 1990-х я зрозуміла, що не обиратиму між ними і поєднуюватиму ці напрямки, щоб один напрямок підтримував і давав розвиток іншому. Цей намір знайшов своє втілення у появі Центру психології руху і творчого самовираження «Maluma & Takete», який з'явився у 2000 році» [70].

Наприкінці 1990-х — на початку 2000-х років деякі вищі навчальні заклади вже пропонували сучасний танець як майбутню професію. Однак, обираючи цю спеціальність, студенти мали дуже туманне уявлення про предмет, і ця плутанина часто не прояснювалася навіть після закінчення навчання. У 2001 році фахівців із вищою освітою за спеціальністю *сучасний танець* готували Херсонський державний університет, Київський національний університет культури і мистецтв, Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Харківська державна академія культури, Міжнародний слов'янський університет [199].

До змін у розумінні сучасного танцю як явища в Україні доклав зусиль проведений у 1998–2001 роках у Києві фестиваль «Танець XXI століття», що запропонував кілька програм протягом кількох сезонів. Організатори (керівник — Олег Калішенко) знайшли можливість привезти до України хореографів і танцівників різних напрямків сучасного танцю з Франції, Швеції, Польщі, Бельгії, Швейцарії, США, Ізраїлю. Фестиваль із великим розмахом прой-

шов на центральних сценах. Була організована програма вистав і майстер-класів.

До програми фестивалю увійшли вистави танцю також українських хореографів: Алли Рубіної, Олени Будницької, Тетяни Островерх, Євгена Чернова та інших. Більшість глядачів, серед яких, звісно, і поціновувачі балету, сприйняли з певними труднощами те, що вони побачили в рамках програми фестивалю (лунали зауваження: «це не танець, а танець заради танцю», «це занадто депресивно»). Проте, тих хто шукав нове, молодь та діячів танцю показана програма дуже надихнула на нові пошуки.

Лариса Венедиктова додає: «У 2001–2002 роках я організовувала фестиваль, який називався "Сцена актуального танцю" завдяки підтримці Інституту Гете в Україні. У 2001 році ми привозили Томаса Мак Мануса, який ставив в Україні фрагмент з балету Вльяма Форсайта, і в цьому процесі брали участь студенти-випускники хореографічного училища. Для учасників це був потужний новий досвід, а результатом стала поява Tanzlaboratorium як спроба вибудовування спільноти людей, які хочуть думати і танцювати. Проте, з мого досвіду, зусилля з розвитку сучасного танцю в Україні та підтримка молодих талантів переважно закінчувались тим, що молоді митці (колишні студенти), отримавши певний рівень професійності, за першої ж можливості виїжджали і виїжджають за кордон. Як, наприклад, Ольга Духовна, яка була у першому складі Tanzlaboratorium в 2001–2002 роках, а вже 2003 року поїхала навчатись, спочатку в P.A.R.T.S. у Бельгії, потім до Франції, де і сьогодні продовжує жити і успішно працювати» [69].

Зі спостережень Лариси Венедиктової спроби інституціоналізації сучасного танцю в Україні на період кінця 1990-х – початку 2000-х років, здійснювали наші закордонні партнери, а саме французи, німці, і британці. Вони дуже активно працювали над цим, презентуючи визначні вистави, організовуючи освітні події, підтримуючи фестивалі та локальні ініціативи в Україні. Проте у 2002 році вони перестали це робити майже зовсім, пояснюючи тим,

що не бачать достатньо масштабного відгуку від українського танцювального середовища на їхні значні зусилля.

Грандіозні плани керівництва фестивалю «Танець XXI століття», в тому числі поява Центру сучасної хореографії в Києві, не виправдали себе, і занепали разом із фестивалем у 2001 році. Але вистави, воркшопи та майстеркласи іноземних колективів, зворотний зв'язок, отриманий від закордонних колег під час цих фестивалів, дуже вплинули на зміну змісту роботи молодих, талановитих і амбітних українських хореографів. Перш за все, діячам танцю стало зрозуміло, що сучасний танець не є чим завгодно і вже має певну історію та певні закони, то ж українські танцівники й хореографи почали активніше шукати можливості для навчання та співпраці [93].

Викладаючи нові форми та практики танцю, працюючи з аматорами чи професіоналами, хореографи орієнтуються на певну, вже наявну понятійну базу. Проте, незалежно від глибини занурення у розуміння цих практик, вони природно розвивають понятійний апарат практик, так само і практики танцю, особливо у тих аспектах, де мають брак інформації. Ці новації, які скоріше є вільним трактуванням запозичених практик, входять у вітчизняний мистецький простір доволі вільно, адже сучасний танець за своєю суттю є пошуком нового, і не існує певного формального стандарту чи обмежень. Проте, на жаль, це призвело до поширеного і сьогодні сприйняття сучасного танцю скоріше як практики запозичення нових форм, що приходять ззовні, аніж як результат розвитку культури танцю та мистецтва хореографії, яке твориться у нерозривному взаємозв'язку із сьогоденням.

У 1999 році Руслан Баранов за підтримки Олега Калішенка став учасником п'ятитижневої серії воркшопів фестивалю сучасного танцю у Відні (ImPulsTanz). Тетяна Островерх у 2000 році і Антон Овчинніков у 2004-му стажувались у Франції в Міжнародному центрі джазового танцю Ріка Одумса. Тетяна Винокурова з 2001-го брала участь в інтенсивах із технік джаз та модерн-джаз на фестивалі сучасного танцю Open Look у Санкт-Петербурзі. Лариса Венедиктова у 2001 році пройшла стажування за програмою ADF, а

з 2003 року брала участь у лабораторії Мін Танака «Перед танцем» при театрі «Школа драматичного мистецтва». Людмила Мова (психолог за базовою освітою) у 1994 році брала участь у двотижневому акторському психотехнічному і танцювально-руховому терапевтичному інтенсиві Володимира Баскакова та Олени Горшкової, а з 1999-го навчалася за програмами Асоціації танцювально-рухової терапії. Олена Будницька з міста Дніпро в 1995 році брала участь у фестивалі ADF у Москві. Марина Лимар у 1998 році відвідала фестиваль MontpellierDanse у Франції. Продовжуючи вчитися у зарубіжних педагогів, всі вищезгадані митці та їхні вихованці почали впроваджувати нові знання у власній роботі в Україні, зміцнюючи вже створені інституції і створюючи нові [199].

Олена Будницька, згадуючи про своє становлення у танці на базі Народного театру балету в місті Дніпро, а також після завершення її навчання у Києві на базі Київського національного університету культури і мистецтв, у 1987 році почала викладати класичний танець у Дніпровському училищі культури (згодом Театральному училищі міста Дніпро). На той момент Олег Ніколаєв, соліст Дніпровського національного театру опери і балету, вже активно працював із джазовим танцем, створюючи вистави і проводячи майстеркласи. У нього, а також Артема Калмакова (джазовий шоу-колектив «Імперія танцю») Олена почала навчатись джазового танцю, а згодом і викладати.

Вона додає: «Наприкінці 1980-х, через брак інформації навчатись можна було лише через живі зустрічі. і для мене найпотужнішим став досвід участі у ADF 1995 року, який відбувався у Москві для учасників з країн пострадянського простору, завдяки якому я познайомилась із колегами з Молдови, Білорусі, інших країн і навіть з України. Фестиваль відбувався періодично (раз на два роки), тривав місяць, протягом якого запрошені іноземні викладачі працювали з учасниками над техніками танцю, такими як модерн-джаз, джаз та іншими, а також імпровізацією, композицією. Після фестивалю, відчувши наскільки мені важко дається сучасний танець через мою балетну підготовку, я вирішила відкрити школу танцю для дітей, щоб навчати їх танцю та імпро-

візації змалечку і розвивати методики викладання. Тож у 1996 році, спільно з Мариною Лимар, ми започаткували школу «Інші Танці» (потім – «Потоки»), де спільно і окремо склали методики розвитку танцю та руху, і випустили дуже багатьох танцівників» [71].

У 2002 році Лілія Клімчук почала викладати техніки сучасного танцю в Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв. На базі цього навчального закладу в 2007 році вона сформувала колектив Lelio. Лариса Венедиктова в 1997 році почала викладати на факультеті хореографії в Міжнародному слов'янському університеті в Києві. З 1999 по 2001 рік видавала в Україні журнал «Світ мистецтва», на сторінках якого публікувалися статті про танець у контексті сучасного мистецтва, а також переклади іноземних статей. Створена у 1999 році кафедра сучасної хореографії КНУКіМ, вже у перші роки існування зібрала потужну команду хореографів новаторів, серед яких — Тетяна Островець (модерн), Ольга Кебас (техніки сучасного танцю), Руслан Баранов (контактна імпровізація), Людмила Мова (техніки сучасного танцю, основи імпровізації та композиції, танець у рекреаційній системі), які експериментували і частково продовжують працювати зі студентами над засвоєнням виразних засобів сучасного танцю, а також нових законів композиції і виконавської майстерності [39; 199].

Людмила Мова уточнює: «Хоча на той час я була кандидатом психологічних наук, мене запросили викладати сучасний танець. Це була потужна історія, тому що викладачами були люди, які дійсно розуміли, що час змінюється, танець змінюється, тому є сенс розширювати бачення і розвиватись. До того ж вони були організаторами багатьох перших фестивалів і подій, яких почало відбуватися все більше. Спочатку, коли ми привозили когось на наші фестивалі, було складно зібрати учасників, але зараз набагато більше студентів і танцівників зацікавлені в своєму розвитку і розуміють, окрім того, що вони можуть отримати у школах танцю, колективах і навчальних закладах, існує ще багато чого, що їм може бути корисним» [70].

З досвіду викладання Людмили Мови: велика кількість студентів (з 2011 року щороку працювала з близько двома сотнями студентів лише в КНУКіМ, а також викладала у Київському національному університеті фізичного виховання та спорту, інших ВНЗ) мають досить недостатнє уявлення навіть про те, що таке імпровізація і як з нею працювати. Сьогодні, при відкритості можливостей інтернету, кількості відеоматеріалів у вільному доступі та сотням і тисячам майстер-класів від діячів сучасного танцю, які відбулись в Україні для дитячих та підліткових колективів, щороку, з шестидесяти, семидесяти студентів першого курсу лише троє чи п'ятеро студентів мають своє бачення і здатні пояснити відмінність між танцем і хореографією і при цьому сформулювати власне визначення сучасного танцю. Ще менше можуть відрізнити класику від модерн-балету або навіть назвати кілька імен діячів сучасного танцю та навести приклади побачених вистав.

Організатори танцювальних заходів в Україні відзначають, що набагато легше набирати учасників на технічні класи та хореографію, яка асоціюється з іменами, ніж на лабораторні пошукові формати від когось маловідомого, а танцівники хочуть танцювати так, як вони десь побачили і їм сподобалося, та не хочуть заглиблюватися у контекст.

Важливою є позашкільна освіта. Такі школи, як «Тотем» (Х. Шишкарьова), «Потоки» (О. Будницька), «Форс» (Т. Винокурова) та багато інших, які популяризують і створюють умови для розвитку дітей з іншим баченням, є надважливими, особливо в поточних умовах війни. Це допомагає дітям і впливає, певною мірою, на подальший соціальний і політичний устрій. Людмила Мова доповнює: «Одна чи двоє вихованців цих шкіл, потрапляючи до курсу студентів, суттєво змінюють рівень якості роботи всього курсу. А хтось із курсу підхоплює ідеї, починає створювати певного типу вистави і далі це — як ланцюгова реакція. Все пов'язано» [70].

Поп-культура, особливо телешоу на початку 2000-х, зокрема «Танцюють всі» з 2008 року, відчутно вплинули на популяризацію сучасного танцю і навіть спричинили появу нової назви — «контемп». Ця назва використовується

ся лише на пострадянському просторі і означає спрощене копіювання певних елементів, репертуару, естетики або композиційних рішень окремих феноменів сучасного танцю другої половини ХХ сторіччя, що застосовуються в контексті шоу-бізнесу, телебачення, рекламної культури, а також численних гуртків, шкіл та аматорських студій танцю. Формування такого формального підходу до сучасного танцю відбулось, значною мірою, завдяки танцювальним талант-шоу на кшталт «Танцюють всі» (дев'ять сезонів, 2008–2016 роки) з їх індустріальним підходом, ближчим до кіноіндустрії, ніж до танцю.

Людмила Мова додає: «Ми бачили і з наборів студентів, і з того, що саме вони презентували під час вступу як творче завдання і на що орієнтувались під час навчання, вплив телевізійних талант-шоу. Але ж варто розуміти, що формат шоу — це не живий формат, як вистава, і тут багато чого залежить від продюсера, бачення ефіру і потреб шоу, монтажу. Я була викладачем сучасного танцю на другому сезоні «Танцюють всі» у 2009 році, де серед учасників побачила багато моїх студентів — Ілону Гвоздьову, Аліну Нізяєву (Бучок), Євгена Карякіна, Артема Волосова та інших, тому в нас відбувалося дуже відверте спілкування. Від них я чула, наскільки травматичний і складний це був для них досвід, і що сенси та підтексти, які вони закладали на етапі постановки, губились у процесі створення, тож результат — це завжди монтаж відео з телекамер» [70]. Шоу мало не тільки значний вплив на уявлення глядачів про танець та яким він може бути, а разом з тим формувало у майбутніх танцівників ілюзію щасливого яскравого світу життя танцівників в сценічному просторі, яка не відповідає дійсності.

Діячі культури і мистецтва хореографії, які працювали над створенням танцювальних вистав, навіть сьогодні для фінансування своєї регулярної діяльності викладають, тобто навчають технік танцю, організовуючи майстер-класи, навчальні програми чи курси, або створюють школи чи студії танцю. За наявності несподіваної медіапідтримки та шаленого попиту на нові види танцю таким чином поняття «контемп» дуже міцно увійшло в обіг і навіть витіснило решту назв, що стосуються сучасного танцю. спричинивши справ-

жній бум появи нових шкіл та студій, які почали його викладати для дітей і дорослих, як у великих містах, так і в маленьких селах — всюди, де тільки була для цього мінімальна інфраструктура і де було телебачення.

Багато танцівників, із тих, хто потрапляв у фінальну двадцятку цього телешоу, ставали справжніми зірками і, попри види танцю, з яким вони приходили на телешоу (наприклад, спортивний-бальний, вуличні стилі: хіп-хоп, хаус, поппінг тощо, балет чи народний, після участі переважно всі їздили з майстер-класами, в тому числі і з «контемпу». Природно, що телеформат після телешоу дав цим танцівникам величезну глядацьку аудиторію, однак змусив надалі поширювати не власне бачення хореографії, свій авторський стиль танцівника чи постановника, а триматись і бути заручниками того хореографічного матеріалу який продемонстрували в ефірі на телебаченні.

Щодо актуальної ситуації в контексті його місця у культурі модерної України, Людмила Мова зазначає: «Танець є аутсайдером культурного процесу, проте сучасний танець поступово, особливо зараз, у контексті останніх двох років, прокладає собі дорогу завдяки силі відновлення. Багато керівників танцювальних колективів, які не виїхали, пересвідчилились, що танець, як і будь-яка інша творча діяльність, має цілющу складову, то ж все більшої сили набирає запит на розуміння, як дати дітям оновлення, а техніки та практики сучасного танцю дуже допомагають у цьому процесі [64]. Керівники колективів працюють з дітьми, залучають батьків, пробують і бачать ефект, що, своєю чергою, сприяє популяризації практик сучасного танцю і з часом також вплине на розвиток сучасного танцю та перформативного мистецтва в Україні. Ми зараз активно спілкуємося і співпрацюємо з колегами з Ізраїлю, США та багатьма іншими колегами з різних країн, які вже визнають, що їм є чого в нас вчитися, навіть в тому, з чим вони нам допомагають і я впевнена, що ми дуже скоро побачимо додаткові ресурси для розвитку, яких поки що не бачимо» [70].

Один із найважливіших векторів діяльності Людмила Мова вважає підвищення кваліфікації керівників колективів і танцівників, формування хорео-

графічного мислення, а не тільки виконавських навичок, а також прищеплення танцівникам розуміння важливості стану його самосвідомості, з яким вони виходять у сценічний простір, як і свідомість того, що перформер хоче і має можливість говорити своїм танцем із глядачем через простір сцени. Завдяки інтеграційним процесам кордони стають все більш відкриті і кожен має значно більше можливостей обирати самостійно, як розвиватися, плекати свій талант і своє мистецтво.

Процес інституціоналізації сучасного танцю в Україні розпочався на початку 1990-х років. Найбільш визначними учасниками цього процесу були: студентський хореографічний колектив КПІ: «Танцклас», 1989 рік (м. Київ, художній керівник Н. Канчура); колектив «Тріо», 1991 рік (м. Київ, керівники О. Чорний та Р. Баранов); «Другие танцы», 1996–2007 роки (м. Дніпро, художні керівники — М. Лимарь, О. Будницька) [39]; 1996 рік, театр сучасної хореографії «Сузір'я Аніко» (відомий як «Аніко-балет», засновниця та керівник — А. Рехвіашвілі); театр «Різома», 1998 рік (засновник і керівник — О. Залевський); «Maluma & Takete», 2000 рік (м. Київ, художній керівник — Л. Мова); 2001 р., «Tanzlaboratorium» (м. Київ, художній керівник — Л. Венедиктова) [7]; колектив під керівництвом Д. Бернадської; колектив під керівництвом Л. Клімчук, у 2007 році названий «Lelio»; у 2005 році А. Овчинников заснував джаз-балет «Black O! Range» (який у 2008 році стане театром танцю); з початку 2000-х Т. Винокурова запроваджує курс сучасного джазового танцю у приватній дитячій студії «ФОРС»; з початку 2000-х КІ активно починають викладати і поширювати цей напрямок сучасного танцю Р. Баранов, І. Фалькова та інші. [199]

У 1996 році Олена Будницька та Марина Лимар організували в місті Дніпро школу сучасної хореографії «Інші танці». Через п'ять років вихованці школи стали ядром однойменного театру. З 2002 року «Інші танці» організували у Дніпрі фестиваль «Вільний танець», на який запрошували колективи з усього світу. Форум тривав до 2008 року, а програми останніх трьох років проходили як у Дніпропетровську, так і в Києві, їх реалізовували у співпраці

із «Maluma & Takete». У 2007 році «Інші танці» розділились на дві групи: перша зберегла попередню назву (керівник Марина Лимар) і стала дитячою студією, друга переформатувалася у театр-школу танцю «Потоки» (керівник Олена Будницька).

О. Будницька доповнює: «Коли я відділилась і почала розвивати «Потоки», ми робили багато проєктів у музеях, що було незвичним для того часу, тож не було сприйняття, розуміння і підтримки від професійного середовища міста Дніпро. Проте поступово ситуація почала змінюватись, особливо у 2010-х роках, з'явилися епатажні колективи, зріс технічний рівень та видовищність виконавців, більше подій почало відбуватися, більше глядачів мали змогу побачити різний танець, зокрема й на телебаченні. Багато моїх випускників, які залишилися в Україні, зараз опікуються своїми колективами: Альона Таслицька, Даша Кеслер, також Данило Белкін займаються хореографією, організовують фестивалі та майстеркласи. Деякі організували колективи хіп-хопу, брейк-дансу та спортивного танцю, є ті, хто переважно веде класи у фітнес-клубах, в тому числі і з контемпорарі, чим також популяризують різний танець, однак дуже велика кількість випускників зараз живуть і успішно працюють у багатьох країнах Європи та світу» [71].

Необхідно також згадати театр танцю «Київ Модерн-балет» (керівник Р. Поклітару) який з'явився у 2005 році завдяки підтримці бізнесмена мецената В. Філіппова і зібрав багато талановитих танцівників-фрілансерів переважно студентів та випускників кафедри сучасної хореографії КНУКіМ. Серед інших інституцій, це унікальний випадок театру танцю, який регулярно створював репертуарні вистави «Сили долі», «Кармен.TV», «Веронський міф: Шексперименти», «Болеро», «Дош», «Лускунчик», «Underground», «Двоє на гойдалці», «In PIVO veritas», «Квартет-а-тет» та інші. Інституційно до 2009 року «Київ Модерн-балет» був приватним підприємством, однак після припинення фінансування збанкрутілим Володимиром Філіпповим, компанія стала частиною Музичного театру для дітей та юнацтва. Однак, надаючи колективу приміщення, а танцівникам зарплату, міський бюджет не ніс жодних

витрат, пов'язаних із постановочною діяльністю. Згодом Р. Поклітару також заснував лабораторію молодих хореографів всередині театру, що було дуже важливо для його танцівників, оскільки більшість з них мали вищу освіту за фахом «хореограф». Таким чином у репертуарі «Київ Модерн-балету» з'явився «Концерт», зміст якого трансформувався і складався з нових підготовлених робіт [199]. Зокрема, завдяки діяльності цієї лабораторії з'явилася нова танцювальна компанія Insha dance company.

Лариса Венедиктова підсумовує про стан і важливість підтримки сучасного танцю: «Сучасне мистецтво — це переважно справа автономних митців, навіть якщо це групи художників, позаяк вони можуть працювати без майстерні, в той час як танець потребує інфраструктури для щоденної практики, інакше танцівник перестає бути танцівником і втрачає кваліфікацію. Танець — дуже вимогливе мистецтво, і з цим не могла впоратися радянська культура, і не хотіла. Єдиний спосіб сьогодні виживати сучасному танцю в Україні — це вбудовуватись у сучасність мистецтво та інституалізуватися в масштабах тих просторів, які доступні, хоч і менш публічні (наприклад, на квартирах, проводячи презентації-квартирники, як багато робили представники сучасного мистецтва). Проте для того, щоби сучасний танець з'явився і розвивався, він має стати невід'ємною частиною культурної політики держави, як у Франції, інакше він стане частиною альтернативної культури (а це як альтернативна армія для країни, тобто щось неможливе)» [69].

3.3. «Інститут» сучасного танцю в Україні: актуальний стан та кореляція процесів інституціоналізації із зарубіжним досвідом

Переломними для набуття діячами сучасного танцю більш чіткої позиції стали події на хвилі політичного процесу після Майдану 2014 року. Це відбулось, зокрема, завдяки таким явищам, як Асамблея діячів культури України, Конгрес активістів культури та Реанімаційний пакет реформ «Культура», в рамках яких представники мистецтва танцю та інших видів і форм мистецтв, спільно з широким колом культурних діячів, здійснювали активне об-

говорення культурних передумов нападу Росії на Україну, а також причин критичного стану культурного середовища та його актуальних потреб.

Одним із важливих усвідомлень того періоду стало обговорення у публічному полі проблемності того, що ми живемо в демократичній країні, система інституцій якої продовжує бути радянською, адже після розвалу Радянського Союзу демократична Україна й далі перебувала в координатах інституцій радянського періоду. Міністерство культури, наприклад, є креатурою радянського періоду, створене саме для контролю і підпорядкуванню культурного процесу потребам ідеології.

Представники групи активістів змогли артикулювати, що для того, аби в культурі сучасної України, демократичної України, почали відбуватися справжні перетворення, потрібна, зокрема, зміна парадигми культури, що означає зміну ставлення до культури, переосмислення її важливості, а головне— відповідна трансформація існуючої системи інституцій культури. Радянська культура є частиною тоталітарної системи, в якій надважливим є контроль над культурою. Культура демократичної України, відповідно до демократичних цінностей, зокрема недоторканості свободи та верховенства прав людини, за визначенням, має більше спільного з цінностями розвитку, свідомого вибору, відповідальності, активної громадянської позиції, відкритістю та мультикультурністю суспільства. Тобто необхідна парадигма культури має бути відкритою, але це не вписувалося у контекст радянської системи, яка, за своєю суттю, була репресивною.

Повертаючись до інституційного ландшафту, слід зауважити, що сьогодні офіційно хореографічна культура і мистецтво танцю України на державному рівні представлені Національним ансамблем Вірського та Національною оперою і балетом. Репертуар ансамблю Вірського та інших схожих колективів побудований за принципами композиції і на танцювальній техніці доби панування тоталітарної ідеології, що має свої особливості. Ці видовищні й талановито створені явища з'явилися на експлуатації елементів українського

фольклору, скомпільованих у видовищну сценічну версію, яка мала вписуватись у радянський культурний наратив для потреб партії [101; 231; 242].

Після повномасштабного вторгнення однією з ініціатив, до якої був запрошений автор цього дослідження стала зустріч членів Європейського парламенту культури. У вересні 2022 року відбувся з'їзд у Каунасі, на якому центральними темами обговорення звучала ситуація стосовно України та загальносвітової кризи культури і гуманістичних цінностей, а також обговорення можливостей підтримки та потреб культурного середовища саме в Україні. Важливим було те, що ці обговорення спирались на визначення культури як «м'якої сили» і розуміння важливості культури для державотворчих процесів та використання культури для гібридної війни. Проте під час офіційних та неформальних зустрічей учасників з понад 40 країн у рамках цього міжнародного заходу при очевидному порозумінню у дискурсах стосовно актуальних викликів культури автор дослідження під час цієї зустрічі зіткнувся із величезною складністю комунікації та відсутністю цілісного уявлення про сучасну українську культуру.

В Україні сучасний танець досі перебуває на етапі протоінституціалізації. Немає державних інституцій [20], тобто профільних, визнаних державою підрозділів або агенцій, які опікувалися б саме сучасним танцем і розвитком хореографічного мистецтва загалом. Окрім організацій та митців сучасного танцю, єдиними інституціями, представленими на державному рівні, що формалізують у контексті загальної культури танцю й мистецтва хореографії сучасний танець та сучасну хореографію, є лише мистецькі навчальні заклади. Ситуація поступово змінюється та однаково сучасний танець України, його процеси та потреби репрезентують представники саме незалежного сектору: окремі митці, мистецькі групи, менеджери культури, продюсери, промоутери, та організації: танцювальні компанії, колективи, школи танцю, театри танцю, продюсерські агенції, що працюють з танцем, фестивалі танцю, танцювальні резиденції, громадські та благодійні організації, які працюють у сфері перформативного мистецтва і сучасного танцю та інші. Вони мають найбільшу

суб'єктність у контексті сучасного танцю України визнану на міжнародному рівні.

Відсутні також державні інституції, які мали б визнання та підтримку держави, або значне коло стейк-холдерів, на кшталт Національних центрів розвитку хореографії у Франції, або Національних центрів сучасного танцю, як у Франції чи Бельгії, або Дослідницьких центрів танцю, як Данс лаб у Гаазі в Нідерландах, або Інформаційних центрів танцю у Вільнюсі, Литві, або Національних Центрів Танцю у Бухаресті в Румунії, або навіть Будинків танцю членів міжнародних мереж, таких як Європейська мережа будинків танцю тощо. В основному діють поодинокі приватні окремі ініціативи самих діячів сучасного танцю. Найактивнішою частиною інституційного процесу сучасного танцю є окремі діячі сучасного танцю в Україні, їхні мистецькі практики та освітні ініціативи в інституційному аспекті.

У контексті інституційного процесу найбільшу представленість та захищеність сучасний танець в Україні здобув у сфері освіти. Працює до десяти окремих кафедр сучасної хореографії та сучасного танцю, проте навіть у цьому контексті, згідно з даними інформаційної системи «Вступ. ОСВІТА.UA», отриманими з ЄДЕБО станом на 1 грудня 2023 року, за спеціальністю «сучасна хореографія» з трьохсот восьмидесяти п'яти конкурсних пропозицій доступно двадцять сім на ступінь бакалавра на базі університетів та академій мистецтв і двадцять — молодшого бакалавра на базі хореографічних коледжів; при цьому — жодної магістерської. Основне навчання проводиться за освітньою програмою «хореографія», де сучасний танець викладається серед інших напрямків танцювального мистецтва. З чого можна зробити висновок, що навіть на цьому рівні сучасний танець інституційно представлений слабо.

На рівні локальному серед наявних освітніх інституцій відмежованість кафедр різних навчальних закладів була послаблена через повномасштабне вторгнення, що посприяло обміну знаннями та отриманню нових компетенцій. Але найціннішим є те, що сучасний танець, особливо його нові та дослі-

дницькі форми, проявили реабілітаційні властивості, а також у новаторський спосіб відгукнулись на виклики сьогодення, що ролдемонструвало більш глибоке розуміння цінності саме нових форм танцю, їх вплив на культурне й соціальне життя та масштаб потенціалу практик сучасного танцю для відновлення суспільства, що виходить далеко за рамки лише сценічних форм презентації і репрезентації.

Це у довшій часовій перспективі сприятиме також профорієнтації майбутніх фахівців танцю розглядати себе не тільки в рамках сценічної діяльності, а й розвивати мистецькі практики танцю і культуру танцю як культуру загалом. Серед вказаних обмежень, особливо відносно координації дій в рамках навчального процесу та професійної діяльності, а також допомоги із доданням викликів, функціонування навіть Центру інформації танцю в Україні допомогло б більш злагоджено долати виклики.

Досі найбільшим викликом сучасного танцю в Україні залишається ентропія та розпорошеність в актуальних культурних процесах відносно мистецтва танцю. Зокрема на рівні навчальних закладів координованість допомогла б кафедрам та відділенням сучасного танцю й сучасної хореографії успішно інтегруючись з аналогічними закладами партнерами закордоном і в Україні, долучати місцевих партнерів об'єднуючи ресурси. Це сприятиме сталому розвитку нових партнерств завдяки обміну інформацією про партнерів, їх наявні запити та можливості.

Навчальні заклади здатні на своєму рівні підсилити зв'язок з тими партнерами, з ким уже відбувається взаємодія. Очевидна критична потреба у наявності інституції на кшталт танц-архіву або музею сучасного танцю, завданням яких мало би стати накопичення інформації про творення нового репертуару, архівування і дослідження процесу розвитку мистецтва танцю та хореографічної культури в Україні для збереження її тяглості. Подібні інституції могли б суттєво підсилити як навчальні заклади, так і стати установами, де міг би відбуватись обмін знаннями та інформацією про здобутки незалеж-

ного і державного секторів, нових поколінь митців та діячів які вже мають певні мистецькі здобутки.

Зважаючи на міжнародний та локальний досвід, можна побачити фундаментальну значущість освітніх осередків, які об'єднують системну діяльність інституцій – навчальних, дослідницьких, архівних, аналітичних, консультаційних та інших, які працюють, поєднуючи власні ресурси задля розвитку середовища сучасного танцю. До прикладу, в США система коледжів є платформою і для появи нових діячів, і для осмислення того, що створюється, презентується, доповнює доволі потужний сектор недержавних організацій та компаній танцю, які забезпечують динамічний процес професійної діяльності, турне, обмін знаннями та практики. У країнах західноєвропейського контексту це цілі мережі інституцій, у яких і навчальні заклади, і архіви, і різні типи центрів спираються на освітні осередки. В Україні спостерігається плідна синергія закладів позашкільної освіти (шкіл і колективів танцю), незалежних дитячих фестивалів та кафедр сучасного танцю і хореографії, проте нам бракує інших типів інституцій, окрім компаній, колективів чи театрів танцю. Відтак створення в Україні таких осередків, із врахуванням актуальних існуючих їх форм, практик і трендів, об'єднання фахівців та унікальних знань задля їх поширення, є фундаментально важливим задданням для посилення процесів інституціоналізації сучасного танцю.

Під час перегляду в рамках свого дослідження чимало програм, робочих планів викладання сучасного танцю, сучасної хореографії, стало очевидним їх спрямування саме на виконавську майстерність — і, власне, на роботу з певними формами або явищами сучасного танцю. Це призводить до того, що робота студентів, які навчаються хореографії, спрямована насамперед на майстерність виконання руху через повторення — відтак студенти надто слабо орієнтуються в процесі осмислення хореографічної практики.

Спираючись на попередній досвід викладацької діяльності як в Україні, так і у багатьох країнах Європи, очевидним стає один із суттєвих критеріїв відмінностей всередині загальноєвропейського контексту. У країнах із більш

розвиненим середовищем інституцій сучасного танцю, більшою історичною тяглістю та значним внеском до світової спадщини сучасного танцю від початку 2000-х в освітньому процесі та дизайні навчальних програм почали орієнтуватись і спиратись на осмислення технік і практик, формувати нові дискурси й концепти, експериментувати, аналізувати позиції автора та співавтора, тобто на підготовку авторів і новаторів сучасного танцю. Однак у хореографічній культурі та освітньому процесі країн пострадянського простору все ще бачимо значну присутність елементів формального підходу до сучасного танцю і зосередження на стилях, напрямках, копіюванні технік за формою тощо, тобто акценти на виконавській майстерності та навичках відтворення.

Тому автор дослідження у підготовці програми для роботи зі студентами за кордоном виходить із позицій, які він популяризує та застосовує і в Україні, а саме: важливості в рамках навчального процесу викладати і пропонувати студентам концептуальні ідеї, уникати запозичень, вдаватися до практичного пошуку, емпіричних досліджень, інтелектуалізації практичного досвіду.

Суттєві результати в освітньому процесі сучасного танцю дає практична робота зі студентами над тією чи тією технікою, врахування історичного та культурного контексту, розкриття основ роботи, які сформували її специфіку, огляд історіографічного контексту різних явищ сучасного танцю чи танцювальної лексики. Також практичний розбір педагогічних аспектів роботи хореографа (наприклад, розуміння структуризації процесу класу чи тренажу або відмінність між форматами тощо) суттєво допомагає майбутнім хореографам свідомо формувати власний мистецький процес у їхній мистецькій діяльності.

Робота з мініатюрами та етюдами — поширена практика в освітньому процесі навчальних хореографічних закладів. Адже таким чином через малі форми можна засвоїти різні підходи до драматургії танцювальної вистави та ознайомити з методами композиції. Проте ключовим усе ж буде розуміння того, як побудовано цей процес викладачем чи студентом. Позаяк коли процес

своєю основою має виконання завдання викладача, студент у навчальному процесі отримує досвід відтворення. Якщо ж процес відштовхуватиметься від пропозицій студентів сприяючи створенню ними малих форм, реалізуючи презентації їхніх робіт у кілька етапів, зі спільним аналізом і груповим зворотним зв'язком на різних стадіях роботи із цими етюдами, — це сприятиме формуванню досвіду авторства й підсилюватиме оригінальне бачення майбутніх митців, які на практиці мають продемонструвати розуміння різних способів та практичних інструментів, що їх можна застосувати для побудови драматургії та хореографії твору. Таким чином, вони можуть бачити мистецькі, культурні та соціальні контексти, концепти та дискурси, яких вони торкаються, створюючи свої роботи вже в процесі навчання.

Такий дослідницький підхід до побудови навчального процесу для формування професійних мистецьких навичок, застосований до редизайну актуальних навчальних програм із хореографії, відповідатиме потребам сучасності, але зумовить їх перегляд для переходу від парадигми реплікування, виконання та майстерності до інноваційності у створенні, унікальності, оригінальності рішень, а також колективного авторства. Цей підхід є не тільки адекватним турбулентній сучасності та динамікам розвитку культурно-мистецьких процесів в Україні та світі, а й сприятиме інтеграційним процесам до європейського культурного хореографічного контексту.

Подібні способи роботи зі студентами широко практикуються при застосованні різноманітних методологічних можливостей сучасного танцю. Саме такий підхід до навчання молодих авторів сучасного танцю притаманний хореографічній культурі й зарекомендував себе як дуже дієвий. У контексті сучасного танцю він набирає поширення та вже присутній у провідних навчальних програмах світу. Йдеться про такі, як: SKH BA та MA у Стокгольмі (Швеція), EXERCE у Монпельє (Франція), SODA та maC у HZT у Берлін (Німеччина), CuP у Франкфурті (Німеччина), P.A.R.T.S. у Брюсселі (Бельгія), Codarts у Роттердамі та SNDO у Амстердамі (Нідерланди) і багато інших.

Розробляючи та популяризуючи в Україні подібний підхід, автор дисертації спирається на власний досвід проходження магістерської програми сценічного мистецтва EXERCE 11/13: Хореографічне дослідження та перформанс» на базі Національного хореографічного центру міста Монпельє та Університету імені Поля Валері (Монпельє 3) у Франції у 2011–2013 роках. Знання, отриманні учасниками, визначені програмою як поглиблене вивчення хореографічного мистецтва, його контекстів та інших видів сучасного мистецтва, а також вивчення та освоєння різних технік сучасного танцю. Отримані ж ключові навички закріплено як ті, що мають бути сформовані, — це розроблення художньої пропозиції та її презентація, а також здатність керувати командою артистів у процесі створення роботи.

Програма була спрямована саме на посилення молодих митців-дослідників у їх спроможності ґрунтовно працювати над власною мистецькою практикою, усвідомлюючи і естетичний, і теоретико-практичний виміри як однаково цінні. Варто зазначити, що у процесі роботи персональний проєкт не розглядався як сольна робота, лише дві мисткині з чотирнадцяти учасників програми презентували сольні проєкти, решта пропозицій були груповими.

У взаємодії зі студентами дуже важливим є також сталість зв'язку з ними і стратегічне бачення викладачів та керівників навчальних програм сучасного танцю. Процес залучення студентів до практики викладання ще на стадії навчального процесу може спонукати їх до подальшої дослідницької роботи на базі навчального закладу, поліпшити умови міжнародної співпраці навчального закладу на засадах відкритості у навчальному процесі та залученої активної педагогіки, представлені в навчальних програмах за кордоном. Це також стимулюватиме викладачів відходити від вертикальної моделі вчитель – учень на користь більш адекватної сьогоденню фахівець – молодий фахівець, допоможе втримати талановитих студентів і якісно оновити чи доповнити викладацький склад та створити плідний ґрунт для саморозвитку, сучасного танцю і мистецтва танцю загалом, а ще сучасної культури та мистецтва України.

Як один із прикладів зацікавленості в іноваційності досвіду автора цього дослідження було запрошено до департаменту танцю і хореографії SKN задля проведення п'ятиденного практико-методологічного воркшопу зі студентами-хореографами. А також «круглого столу» з викладацьким складом департаменту хореографії та педагогіки щодо актуального застосування практик сучасного танцю в Україні в контексті культурного спротиву, підсилення окремих груп населення, долання наслідків війни та відновлення психоемоційного здоров'я українців [36].

Під час підготовки та реалізації цього візиту викладачі та студенти Стокгольмського університету виявили відсутність обізнаності про актуальний стан сучасного танцю та хореографічної культури в Україні, спорадичну не-системну поінформованість щодо актуальних процесів та засвідчили, що не мають змоги отримувати подібну інформацію саме через відсутність відповідних інститутів танцю чи організацій, які могли б надавати таку синтезовану й оброблену інформацію.

Сучасний танець завжди з'являється як рефлексія на потреби сьогодення, відтак його творці в усьому світі суттєво впливають на розвиток хореографічного мистецтва і культури загалом. Однак навчальні програми сучасного танцю в Україні, що у переважній більшості, орієнтуються на вивчення саме виконавської майстерності, звужують сприйняття сучасного танцю в контексті формального підходу, зводячи його до категорії стилів і технік, проти сприйняття його як живої практики розвитку танцювальної й хореографічної культури.

У контексті діяльності професійної спільноти, особливо після початку повномасштабного вторгнення, та у зв'язку з відсутністю офіційного представництва українського сучасного танцю на державному рівні надзвичайного розмаху набула потреба участі діячів сучасного танцю, зокрема автора цього дослідження, у численних проектах та ініціативах, пов'язаних із консолідацією міжнародної спільноти на підтримку України. Серед найактивніших на міжнародному рівні варто особливо згадати: БО МБФ Імпульс Трансфор-

мація Платформа, ГО Платформа Сучасного Танцю, театру танцю Plastilin, Apache crew, Insha dance company, Hooligan Art Community, Ruban Production ITR, Tanzlaboratorium та Totem Dance theater. Завдяки продюсерській діяльності автор дослідження та інституції, з якими він пов'язаний (Ruban production ITR та БО МБФ Імпульс Трансформація Платформа), розвинули значну міжнародну мережу контактів у культурній спільноті та взаємодіють у рамках діяльності із понад трьома з половиною тисячами діячів, дипломатичних місій, мистецьких та культурних інституцій у п'ятидесяти чотирьох країнах.

Професійна комунікація допомагає діячам сучасного танцю України залучати культурну підтримку міжнародної спільноти, позаяк наявні інституції, з якими вже встановлено інституційну співпрацю. Це дає змогу ділитися досвідом і результатами мистецької та інституційної діяльності діячів сучасного танцю, які є інноваційними в контексті спектру застосування мистецьких практик сучасного танцю до поточних культурних, соціальних, економічних, військових та гуманітарних потреб під час війни. Поточний досвід у фаховій сфері дивує як спільноту, так і представників значної кількості інституцій сучасного танцю у світі, а потужна масштабна діяльність незалежних інституцій є дуже важливою в контексті культурної і публічної дипломатії.

У зв'язку з викликами, пов'язаними із великою війною, авторіві дослідження як діючому хореографу, режисерові та продюсерові сучасного танцю, доводиться взаємодіяти на регулярній основі із понад трьома з половиною тисячами діячів культури і мистецтв, дипломатичних місій, мистецьких та культурних інституцій у багатьох країнах світу. Серед найбільш масштабних подій, організованих у 2022–2023 роках на підтримку України, варто згадати такі як: публічна зустріч «In Solidarity with the Ukrainian Performing Arts» організована Лігою незалежних театрів Нью-Йорку (США), спеціальна подія «EDN Encounter: Support for the Ukrainian Dance Community», присвячена пошуку шляхів підтримки діячам сучасного танцю України від Європейської мережі центрів танцю, що відбулась у м. Прага (Чехія), панельна дискусія «War and Violence — What Can Dance Do?» в рамках Танцконгресу 2022 у

м. Майнц (Німеччина), панельна дискусія «Криза і солідарність» (Crises et solidarités), організована Національним офісом дистрибуції мистецтв уряду Франції (ONDA), в рамках одного з найбільших фестивалів театру й танцю «Фестиваль Авіньйону», сезон 2022 (Festival d'Avignon) (Франція), відеоінтерв'єнція в рамках спеціальної програми, присвяченої сучасному мистецтву України в рамках бієнале сучасного мистецтва Тайваню 2022 року (Taiwan-annual 2022) (Тайвань), закриті обговорення з командою однієї з найбільших у світі ярмарок танцю Танцmesse 2022 (Tanzmesse 2022) у м. Дюссельдорф (Німеччина), з'їзд Європейського культурного парламенту 2022-го (European Cultural parliament) з фокусом на наслідки війни в Україні для світової культури у м. Каунас (Литва), спеціальне публічне обговорення з інтелектуалами та представниками уряду Великобританії на тему «Україна та дилеми дипломатії: чи має мир шанс?» (Ukraine & the dilemmas of diplomacy: give peace a chance?), в рамках фестивалю публічних дебатів «Битва Ідей», сезон 2022 (Battle of ideas) у м. Лондон (Великобританія), спеціальна панельна дискусія «Танець під час війни» (Dancing in times of war), у рамках міжнародного фестивалю сучасного театру та інноваційного танцю Євросцена Ляйпцига, сезон 2022 (Euroscene Leipzig) у м. Лейпциг (Німеччина), світового конгресу Міжнародного інституту театру (International Theater Institute), який відбувся у м. Фуджара (ОАЕ), міжнародного симпозіуму технологічного мистецтва ISEA 2023 Симбіоз (Symbiosis) у м. Париж (Франція).

Комунікація з організаціями та інституціями як в Україні, так і з іноземними партнерами давала можливість постійно аналізувати активності та процеси, які відбуваються, формулювати їх для представлення іноземним колегам, представникам інституцій Європи та світу, аудиторіям міжнародних партнерів. Варто зазначити, що результати аналізу, як і підсумки тих процесів, про які йшлося на публічних та робочих зустрічах, вражали міжнародних партнерів своєю ґрунтовністю, інноваційністю та глибокою проактивною залученістю діячів сучасного танцю України до суспільних і культурних процесів.

Неодноразово натхнені прикладами діяльності та унікальних процесів в Україні колеги сучасного танцю з-за кордону для представлення актуальної української культури своїм партнерам та глядацьким аудиторіям створювали окремі, вже вищезгадані, спеціальні події (Voices of Resistance, Creative Think Tank, Art in a Time of War), фестивальні програми (Pavillons du Futur та Nebenan / Поруч) або навіть нові мистецькі проєкти (How do you dance in the war zone?). Варто зазначити, що ці заходи мають особливу цінність з огляду на те, що були організовані у безпосередній співпраці з ними. Кожен із кейсів вартий окремого короткого огляду для представлення розмаїття культурних впливів.

Діячі сучасного танцю в Україні, не маючи представленості на державному рівні, володіють власним голосом, до якого долучаються окремі представники українського державного сектору, а також до якого дослухаються іноземні інституції, як незалежні, так і державні, та окремі представники державного сектору. Відтак навіть окремі представники сучасного танцю діють як протоінституція. У квітні 2022 року Ліга незалежних театрів Нью-Йорка на знак підтримки організувала велику онлайн зустріч незалежної перформативної сцени м. Нью-Йорк із представниками танцю і театру з України для знайомства, під час якої очевидним стала абсолютна необізнаність наших колег із бурхливим культурним процесом, який відбувався та відбувається в Україні попри загрозу для життя і діяльності. Один із учасників цієї зустрічі – Джозеф Родрігес – очільник незалежної театральної компанії Playhouse Creatures, запропонував організувати спеціальну фестивальну програму «Голоси Спротиву» (Voices of Resistance), щоби ознайомити своїх глядачів і партнерів із нашим мистецтвом танцю і театру в спільному кураторському рішенні.

Було сформовано триденну програму показів та обговорень, у рамках якої представлено, зокрема, шість відеовистав від п'яти незалежних організацій, що працюють із сучасним танцем і входять до числа найактивніших на міжнародному рівні. Також із ініціативи американської сторони в рамках про-

грами було організовано зустріч між митцями, діячами культури та політиками, до якої долучились Галина Григоренко, на той час очільниця Державного агентства України з питань мистецтв та мистецької освіти та Олена Гончарук, очільниця Національного Центру імені Олександра Довженка. Така участь у неформальних та все ж публічних умовах дала їм можливість спонукати до солідарності, але водночас і представити потреби культурного середовища України.

У рамках фестивалю у Нью-Йорку у першій частині публічної зустрічі відбулося перформативне читання організаторів події листування автора дослідження з Матільд Моньє – однією з найвизначніших діючих хореографок світу з Франції. Це листування розпочалося у перші дні повномасштабного вторгнення, в якому, коментуючи поточну ситуацію, автор дослідження пояснював Матільд аспекти про культуру та історію України, що не були очевидними як широкому загалові у Франції, так і актуальним провідним діячам культури Франції світового масштабу, хоча мали важливе значення для розуміння ситуації.

Листування спричинило дуже високу хвилю солідарності діячів сцени як незалежних, так і національних інституцій у Франції. Ця солідарність, своєю чергою, допомогла із залученням політичної та фінансової підтримки для термінової організації в рамках одного з найбільших у світі фестивалів театру та танцю у м. Авіньйон у Франції двох дуже важливих у 2022 році подій. Йдеться про панельну дискусію «Криза і солідарність» та фестивальну програму «Павільйони Майбутнього» (Pavillons du Futur), організовані за особливого сприяння ONDA та Міністерства культури Франції. ONDA на знак підтримки зробила панельну дискусію «Криза і солідарність» частиною щорічної презентації результатів своєї діяльності після оголошення можливостей підтримки.

Важливою була якісна підготовка панелі організаторами з акцентом на особливе значення ситуації в Україні для культурних процесів у Європі, а також долучення до розмови представників інших країн із Близького Сходу та

Африки для обговорення криз у світі й необхідності міжнародної солідарності діячів культури задля спільного додання наслідків. Фестивальна програма «Павільйони майбутнього» була ініційована нашими колегами — незалежною мистецькою інституцією La Manufacture, а саме Фредеріком Поті та Паскалем Кайзером. Обговорювалася можливість створення такої програми ще восени 2021 року, але, з огляду на те, що подібні заходи потрібно готувати за 1,5–2 роки до проведення (формування програми, пошук фінансування тощо) у плануванні ми орієнтувались скоріше на сезон 2023–2024 років.

Незалежна кураторська група спільно з Українським інститутом за сприяння Асоціації національних хореографічних центрів змогли отримати підтримку Міністерства культури Франції та ONDA для реалізації цього заходу. Це дало змогу вперше представити програму вистав сучасного театру і танцю України професійній міжнародній спільноті, презентувати два виставкові проекти, провести пітчінг-сесії публічні, розмови з українськими авторами та серію панельних дискусій про сучасний танець в Україні, український театр у контексті постколоніалізму, воєнну діяльність українського театру тощо. З точки зору культурної дипломатії завдяки підтримці уряду Франції, окрім посадовців міністерства культури та ONDA, було проведено додаткову зустріч з делегацією очільників Французького Інституту у двадцяти країнах світу, які також перебували в Авіньйоні та взяли участь наживо у перформативній читці вистави «Крим, п'ята ранку».

Наступною дуже важливою подією, яку варто проаналізувати з точки зору інституційної діяльності, стала онлайн зустріч «Креативна фабрика думки» («Creative Think Tank»). Вона висвітлювала застосування практик сучасного танцю у формуванні психоемоційної резильєнтності та розширення прав і можливостей громадян на основі різноманітних проектів Програми психоемоційного відновлення українців.

Серед проектів, представлених іноземним колегам, варто особливо відзначити такі: Курс підготовки інструкторів з ППД та відновлення (для ТрО ЗСУ та керівного складу, сертифіковано Національною психологічною асоці-

ацією та рекомендовано НАТО) [96], інтегруючі регулярні класи з практики статичного руху для ВПО на базі майстерні SOMA у м. Львів (практики свідомого руху), елементи техніки Фельденкрайза для поранених військових на базі реабілітаційного центру «Лісова поляна» у м. Київ, а також проєкти відновлення для дітей та підлітків, що зазнали травматичного досвіду, «Арт-терапевтичний табір у Карпатах» [103] (ініційовані або реалізовані спільно з колегами автора дослідження діячами сучасного танцю, зокрема Людмилою Мовою, Микитою та Аллою Кравченко, Таїсією Тимофєєвою, Ларисою Бабій та іншими).

Таке розмаїття форм, форматів та залучених аудиторій, а також технік сучасного танцю, які застосовувались до абсолютно не танцювальних викликів українців, надихнули команду фестивалю сучасного тацю у м. Бремен на створення спеціальної події, яка тривала близько шести годин. Тут об'єдналися понад п'ятдесят учасників: танцівники, хореографи, культурні менеджери, очільники наукових і культурних інституцій (державних і недержавних), дослідники культури з Австрії, Бельгії, Німеччини, Румунії, України, Франції (Європа), Буркіна-Фасо, Ізраїлю, Камеруна, Намібії, ПАР (Африка), Сінгапуру та Японії (Азія), Бразилії, Венесуели, Канади, Мексики та США (Південна та Північна Америки) і Австралії — тобто всіх континентів.

Серед вісімнадцяти ключових спікерів і організаторів було запрошено четверо представників сучасного танцю України (Віктор Рубан, Антон Овчинніков, Поліна Булат і Тамара Максименко). Українські учасники мали особливий статус у рамках цієї події як ті, хто надихнули її створення. Автор цього дослідження у вступній частині представив короткий екскурс щодо актуальних ініціатив і того, які саме практики танцю та як застосовуються для підсилення психоемоційного здоров'я українців під час війни.

Щодо міжнародного академічного середовища сучасного танцю, то дуже важливо згадати серію публічних зустрічей із митцями сучасного танцю та освітянами України, організовані хореографкою дослідницею з України Марією Бакало на базі університету Ріверсайд (Riverside) у Каліфорнії

(США) (*Art in a Time of War*, University of California Riverside). За твердженням Марії, яка перебувала у Каліфорнії за програмою Фулбрайта, у їх університеті, який за основним спрямуванням спеціалізується на дослідженні через мистецтво теми колоніалізму, расизму, дискримінації за етнічною приналежністю, актуальна ситуація в Україні не піднімалась і в певному сенсі її уникали в публічних обговореннях. Марія Бакало адресувала це спостереження керівництву університету, що зумовило підготовку спеціальної програми обговорень на базі кафедри, на якій вона провадить своє дослідження. В рамках цього заходу проведено дві зустрічі, до яких як спікери долучилися Антон Овчинніков, Катерина Чижаєва та Юлія Півторак. До цієї зустрічі, як слухачі, також долучались дослідники та професори з кількох інших університетів штату Каліфорнія, де є департаменти танцю.

У рамках панельної дискусії «Танець під час війни» на Euroscene Leipzig у листопаді 2022 року (*Dancing in times of war*) було запропоновано як найкращу підтримку створювати можливості знайомства своїх аудиторій з актуальною сценою України вже зараз. Серед присутніх були очільники Hellerau, інституції, де на початку ХХ сторіччя Еміль Жак-Далькроз започаткував Інститут музики та ритму, яка на сьогодні є однією з титульних мистецьких інституцій Німеччини. Вже через місяць, у грудні, вони почали готувати спеціальну програму «Фестиваль незалежного мистецтва з України Nebenan / Поруч», яку презентували своїм глядачам у Дрездені з 28 червня до 2 липня 2023 року (*Nebenan / Поруч, Unabhängige Kunst*).

Важливо зазначити, що програма включала в себе як покази, так і супровідну якісно продуману програму панельних дискусій із митцями, кураторами та дослідниками з України та Німеччини. Також протягом фестивалю було презентовано безпрецедентну кількість видів актуального сценічного мистецтва України. Танець був представлений нашою роботою – «Броніслава Ніжинська. Танц-реконструкція» (автори Світлана Олексюк та Віктор Рубан) – єдина вистава, яка була показана в рамках програми тричі. В рамках активностей також проводився супровідний воркшопом про метод танц-рекон-

струкції, публічне обговорення дотичних тем, зокрема про прогаліни у культурній пам'яті Європи, російську культуру як культурну апропріацію та важливість спільного переосмислення історії Європи мистецькими проектами та колабораціями.

Ще один дуже важливий кейс співпраці для культурної дипломатії був інспірований під час он-лайн зустрічі «Каталізуючі розмови» (Catalytic conversations) автора дослідження із Мораг Дейс та Вольфгангом Хофманом, що її організував Національний центр танцю Шотландії DanceBase у м. Единбург. На цій зустрічі одна з учасниць, Марія Фалконер (Maria Falconer), запитала: «Як ви танцюєте у зоні війни?». Відповідь на запитання привела до нашої подальшої колаборації та співпраці з Королівським об'єднанням фотографів Великобританії. Спільно з фотомитцями професором Полом Гілом та Марією Фалконер під час їхніх двох візитів до України, залучивши до проекту 10 діячів сучасного танцю України та одного аудіомитця, було створено фото-відеопроект «Танець у зоні війни» (How do you dance in the war zone?).

Цей проєкт вперше представлено міжнародній професійній та науковій спільнотам на базі Національного центру танцю Шотландії DanceBase у місті Единбург (Великобританія), в рамках одного з найбільших у світі фестивалів перформативного мистецтва Edinburg Festival Fringe. Проєкт експонувався в Единбурзі протягом двох місяців у серпні та вересні 2023 року, отримав медійність на шпальтах одного з провідних британських видань The Times, представляючи українську культуру як проактивну та інноваційну, а також увійшов до однієї зі збірок найкращих фото-робіт Британії 2023 року за відзнакою Королівського об'єднання фотографів Великобританії (Royal Photographic Society).

Виставка дала можливість задокументувати певний зріз того, що відбувається у сучасному танці в Україні, представити його міжнародній професійній спільноті, а також показати спектр залученості українських митців до актуальних процесів країни під час війни, для осмислення їх культурного

впливу. Наразі проєкт готується до експозиції ще у двох містах Великобританії: Оксфорді та Лондоні. В Україні цей проєкт із програмою супровідних заходів буде представлений у Києві на базі Національного художнього музею України (липень — серпень 2024 року) та у Львові в Палаці культури імені Гната Хоткевича (вересень — жовтень 2024 року).

Завдяки представленим кейсам та згаданим подіям можна зробити висовок, що, хоч основна організаційна взаємодія наведених кейсів відбувалась у співпраці з інституціями з таких країн Європи, як Великобританія, Німеччина та Франція, також зі штатів Нью-Йорк і Каліфорнія США, проте організовані заходи залучали прямо або опосередковано глядацькі аудиторії практично з усіх континентів. Підготовка цих подій і проєктів потребувала співпраці як локальних українських, так і міжнародних інституцій сучасного танцю. Відтак це посприяло встановленню нових професійних зв'язків, а також завдяки інституційній співпраці допомогло іноземним колегам краще познайомитись із актуальними процесами хореографічної культури та сучасного танцю в Україні.

Дві події зі згаданих вище, були виключно розмовними, решта — доповненням до відео-показів та презентацій наживо. Основна тематика заходів подавалася в контексті війни та спротиву діячів танцю, але перегляд та обговорення були пов'язані з усвідомленням представниками іноземних інституцій їхньої жахливо низької обізнаності про актуальну сцену сучасного танцю та перформативного мистецтва України.

Важливо зазначити, що згадані проєкти складають лише частину з числа всіх заходів та проєктів солідарності, оскільки станом на листопад 2023 року з початку повномасштабного вторгнення відбулося понад сто сорок таких подій, проєктів та заходів, в яких автор дослідження допомагав з організацією або брав участь. Загальна кількість ініціатив від діячів сучасного танцю і театру є значно більшою, а оглянуті кейси — лише репрезентативною вибіркою в контексті означення культурних впливів та значущості сучасного танцю для культурної дипломатії та їх інституційного виміру.

Висновки до Розділу 3

Попри свою швидкоплинність і відносно коротку історію, авангардні експерименти в українському балетному театрі початку ХХ століття були помітним, масштабним явищем. Цей процес відзначався космополітизмом, а балетний авангард вбирав у себе новаторські тенденції танцювальної культури інших країн та континентів і ефективно застосовував антропологічні аспекти теорії танцю у своїх експериментах. Суттєво допомагало цьому процесу те, що участь в експериментальних роботах авангардних балетів, брали танцівники, виховані поза форматом старої школи, який навряд чи був би настільки успішним без тісної співпраці хореографів зі сценографами та художниками по костюмах. У виставах Броніслави Ніжинської, Касьяна Голейзовського, Євгена Вігелієва, Михайла Дисковського та Миколи Фореггера пошуки нової танцювальної мови відбувалися завдяки експериментам на сцені з рухом, простором, рівновагою, тощо.

Можна припустити, що з посиленням репресій, за такої залученості у розвиток сучасного танцю, ці діячі не мали змоги продовжувати експериментальну діяльність офіційно і відкрито. Проте, скоріш за все, хоча б частина з них продовжували розвиток і мистецьких практик, і теорії танцю та руху. Тобто для кращого розуміння процесу розвитку сучасного танцю в Україні дуже важливо продовжувати дослідження авангардного балету, щоби заповнювати історичні лакуни і віднаходити імена діячів та їх напрацювання для більш цілісного бачення розвитку хореографічної культури України у взаємозв'язку з розвитком інших видів мистецтв.

Поняття сучасний танець в українському контексті почало з'являтися лише з 1990-х років стосовно презентованих відповідних робіт іноземних хореографів, як і в більшості інших країн пострадянського простору, а явища сучасного танцю в Україні відбувались в умовах інформаційного голоду та понятійної плутанини. Проте окремі випадки хореографічного новаторства, відомого широкій публіці (наприклад, А. Рубіна), і застосування окремих запозичених європейських і американських практик сучасного танцю (напри-

клад, джаз-модерну, О. Ніколаєв, Н. Канчура, та ін.) відбувалось і раніше – у 1980-х.

Процес інституціоналізації сучасного танцю в Україні розпочався на початку 1990-х років, а його розвиток, як частина модерної культури України, відбувався і відбувається завдяки ініціативам окремих діячів. Серед найбільш активних і численних інституцій, які принаймні ідентифікують себе як інституції сучасного танцю, є дитячі студії та школи танцю, а також окремі категорії незалежних локальних конкурсів-фестивалів, які проводяться регулярно у різних містах майже всіх регіонів України. Проте, навіть готуючи окремі номери як частину навчального процесу, викладачі і організатори фестивалів в основному не ставлять собі за мету ані створення вистав чи репертуару, ані дослідження чи інновації.

Незалежний сектор сучасного танцю в Україні має єдину можливість фінансової підтримки від держави в рамках грантових програм Українського культурного фонду для створення, проєктної діяльності, презентації і досліджень. Проте, починаючи з повномасштабного вторгнення, сучасний танець не мав жодної підтримки з державного бюджету у 2022–2023 роках, а на наступний рік у рамках програм УКФ для незалежного сектору перформативного мистецтва закладено на 11% менше від того, що було доступно у 2021 році, і доступне для танцю фінансування у 2024 році у співвідношенні з загальною потребою у коштах поданих заявок у 2023 році становитиме 8%. Тобто фактично єдине фінансування від держави для сучасного танцю останні три роки відбувається лише в рамках освітнього процесу навчальних закладів.

Як відгук на виклики війни, стрімкий євроінтеграційний процес сьогодні відкриває на міжнародному рівні значні можливості для існуючих інституцій сучасного танцю України інтегруватись у мережі інституцій на найсприятливіших умовах. Це також може посприяти більш легкому проходженню надзвичайно складного процесу війни та повоєнного відновлення і уможливить закладення основи для подальшого сталого розвитку цих інституцій та

знаходження нових можливостей співпраці. Проте фактично ситуація є протилежна, і на сьогодні найбільшим викликом для інституційного процесу сучасного танцю є відтік талантів, фрагментація чи розпад мистецьких колективів, пов'язаний із еміграцією частини творчих команд, а також втрата чинних фахівців із унікальними компетенціями у зв'язку з їхньою перекваліфікацією або фізичними, психоемоційними, економічними чи іншими наслідками військових дій.

Кількість незалежних інституцій і танцювальних компаній сучасного танцю в Україні — малочисельна як для масштабу країни, але вони володіють високим рівнем компетенцій, розвиненою власною мережею інституційних зв'язків та визнанням у міжнародному середовищі сучасного танцю. Якщо проводити паралель з інституційними процесами оглянутих країн, попри авангардність та видимість існуючих інституцій і окремих практиків сучасного танцю України на міжнародній арені, актуальна стадія процесу дуже подібна до інституційного процесу сучасного танцю у Литві та Румунії на початку 1990-х, а саме — створення передумов для формування інституту сучасного танцю (протоінституціоналізації).

ВИСНОВКИ

Проведений системний аналіз актуального стану сучасного танцю в Україні в аспекті його інституціоналізації та порівняння з американськими та європейськими контекстами дало можливість сформулювати наукові положення і дійти висновків теоретичного та практичного характеру.

1. У процесі тематично спрямованого розгляду методологічних та історіографічних аспектів дослідження сучасного танцю та огляду сучасного танцю **охарактеризовано** загальносвітові паралелі культурного процесу та мистецтва XX–XXI століть та його вплив на розвиток сучасної культури; окреслено основні лінії впливів, напрямки, періоди та географію, а також внесок ключових персоналій, які залишили найбільш визначний творчий відбиток. Розмаїття форм і напрямків сучасного танцю з'явилося як один із наслідків потужного поштовху розпаду імперій кінця XIX – початку XX століття, процесів державотворення, становлення нових демократій у світі, а також глобальних геополітичних процесів XX–XXI століття. Можна простежити дві чіткі географічні лінії розвитку: це Європа (переважно західна частина) і Сполучені Штати Америки, що, зокрема, пов'язано з наявністю в цих країнах інституцій, котрі зберігають згадки та артефакти культурної пам'яті. Багато важливих процесів на території України відбувалось у тісному взаємозв'язку з французьким, німецьким та іншим європейським сучасним танцем, проте більше доступних відомостей знаходимо про Німеччину, Францію, Велику Британію і Сполучені Штати Америки. Загальносвітовий культурний процес початку XX століття у зазначених країнах, а також Австрії, Великобританії, Швейцарії та Україні вказує на міждисциплінарність та трансдисциплінарність танцю і способів організації руху та загальну тенденцію пошуків діячів сучасного танцю до розроблення нової методології, впорядкованої системи знань для роботи хореографа у створенні нових вистав.

2. Через здійснений огляд сучасного танцю як феномена культури ХХ–ХХІ століття **простежено**, що бачення діячами сучасного танцю, глобалізованого майбутнього, пошук нових форм, мистецької мови, форм культури, концепцій, відхід від класичних форм мистецтва спричинило появу різних явищ танцю і хореографічної культури, які розвивались паралельно, перетинаючись, доповнюючи одні одного, стаючи основою для розвитку хореографічної культури ХХ–ХХІ століть, що, своєю чергою, відбувалось у нерозривному зв'язку з історичними та культурними глобальними процесами у світі. До 1970-х сучасний танець у Європі, як і хореографічна культура, особливо пошукові форми, розвивались локалізовано, але у 1980-х та 1990-х великі геополітичні зрушення позитивно вплинули на масивний міжнародний культурний обмін, що призвело до появи нових хореографів, танцювальних компаній, міжнародних фестивалів, нових форматів інституцій, нових підходів до хореографічного пошуку та створення нових робіт, нових форм співпраці та форматів обміну знаннями. Ця «золота доба» сучасного танцю в Європі заклала основу нової хвилі розвитку хореографічної культури і танцю у світі, а його популярність зумовлює активне залучення сучасного танцю до музичної поп-культури, створення масових заходів, відеокліпів і реклами, що триває до сьогодні.

3. Виходячи з теоретичних напрацювань та аналізу джерел стосовно сучасного танцю, зважаючи на особливості інституалізаційних процесів, у сфері культури і мистецтва, **визначено** інституціоналізацію сучасного танцю як сукупність процесів, завдяки яким окремі явища набувають певної нормативної і ціннісної впорядкованості і організованості, результатом котрих може бути поява інституту та відповідних організацій, необхідних для забезпечення врегулювання процесів сучасного танцю як виду мистецтва, а також упорядкування, визначення, дослідження та задоволення потреб діячів у забезпеченні можливостей їх впливу на формування сучасної культури України та інших країн. Під інститутом сучасного танцю вважатимемо абстрактне поняття, на зразок інституту президентства, інституту суддівства, яке є зрозумі-

лим, очевидним і не потребує додаткового пояснення. Під інституціями сучасного танцю матимемо на увазі конкретні організації, заклади, установи (на кшталт Офісу Президента для інституту президентства, чи Печерського суду для інституту суддівства), які повністю або частково залучені до сучасного танцю як сфери професійної діяльності. Здійснивши огляд і типологізацію наявних інституцій, виявлено широкий спектр розмаїття та простежено, що вони з'явилися у результаті плідного процесу інституціоналізації сучасного танцю у світі, пошуку різних організаційних форм і способів задоволення потреб діячами різних країн.

4. У ході системного дослідження процесів інституціоналізації сучасного танцю Європи та Америки й окреслення окремих особливостей Західноєвропейського, Центральноєвропейського та Американського регіонів **виявлено** високу динаміку розвитку інституційного процесу і широке коло специфічних потреб діячів сучасного танцю. Переважна більшість інституцій з'являється із потреби пошуку нових організаційних форм, і є ініційованою митцями та колективами, а кореляції між інституціями у різних регіонах вказують не тільки на лінії впливів, а й на поширення мистецьких та організаційних практик.

Завдяки усвідомленню західноєвропейськими країнами важливості підтримання інновацій і розвитку культури та відповідній фінансовій підтримці Франція, Німеччина і Нідерланди є серед лідерів у представленості їх сучасного танцю на світовому рівні і задають тенденції у світі. З огляду на давню традицію і пов'язаність діяльності коледжів та університетів США й Канади із Європою — ці країни мають значний вплив у науковій сфері. Решта оглянутих країн володіють окремими напрацюваннями та новаціями у танці, але через брак ресурсів та слабкі молоді інституції радше є реципієнтами впливу інших країн.

Відзначено пряму кореляцію між культурною політикою держави і рівнем розвитку сучасного танцю та культурного процесу загалом. Країни, які були під домінуванням Радянського Союзу (Польща та Литва), а також ті, де

були тоталітарні режими (Румунія та Бразилія), переживають складний процес становлення демократичних інститутів, а також перебувають у слабшому інституційному середовищі. Країни ж зі сталими демократіями мають значно більший спектр інституцій сучасного танцю і можливостей фінансової підтримки, найбільший культурний вплив на хореографічну культуру у світі та перебувають серед лідерів за рівнем розвитку нових технологій і рівнем добробуту. У Франції, Німеччині та Нідерландах значна частина інституцій фінансується державою, у США й Канаді переважає незалежний та приватний сектор. Вплив західноєвропейських країн на світовому рівні — найбільш сталий і значущий.

5. **Висвітлено** процеси розвитку та історичні передумови формування сучасного танцю в Україні, означено, що він розпочався ще на початку ХХ століття і відбувався на території балетного мистецтва та його нових форм, мистецтва театру, візуального мистецтва та міждисциплінарних мистецьких практик послідовниками системи Далькроза, а також вихованцями Броніслави Ніжинської, Мері Вігман та Айседори Дункан. У зв'язку з культурологічною пусткою під час радянського періоду, відзначено значущість та інформативність досліджень театру та авангардного балету для заповнення історичних лакун у історії розвитку сучасного танцю в Україні через віднайдення загублених імен діячів та роботу з їхніми надбаннями.

6. Результатом огляду актуальних в Україні методологічних підходів та диференціацій визначень у вивченні сучасного танцю, опрацювання корпусу монографій, науково-теоретичних розвідок та інших джерел інформації **з'ясовано** наявність понятійної плутанини в україномовному дискурсі і засадничу потребу термінологічного узгодження базових понять та термінів, а також означення спільного підходу до визначень стосовно сучасного танцю і хореографічної культури, як для мистецького освітнього процесу і професійної діяльності, так і для врахування цього аспекту у перекладах фахової літератури, через фахові обговорення, розробку глосарію та проведення окремих фахових науково-практичних зустрічей, присвячених проблематизації концеп-

птуальних засад термінології, застосованої в освітньому процесі підготовки майбутніх хореографів, танцівників та педагогів, а також професійному мистецькому й науковому обігу.

У дослідженні, у кореляції із діяльністним підходом, сучасний танець визначено як «політично (само)свідомий», що через розвиток хореографічної культури, дослідження та інновації, повертає людину (глядачів і учасників мистецького процесу) до суб'єктності у культурно-історичному процесі, відповідальності, залученості до збереження і відтворення цивілізації, що базується на цінностях та принципах демократії. Окремі його напрямки, види, стилі та техніки (модерн, експресіоністичний танець, танц-театр, джаз-модерн, було, пост-модерн, модерн-балет, новий/молодий танець, контемпорарі, не-танець, експериментальний танець, та інші) варто розглядати як такі, що представляють собою різні способи політичного впливу та практику політичних концептів у взаємодії з глядачем, відповідно до специфіки епохи, а також локального історичного, політичного та культурного контексту, в яких ці напрямки зароджувались чи розвивались. Відповідно, розглядати доробок діячів сучасного танцю як такий, що через розвиток взаємодії з глядачем, пошук нових естетичних форм, зміну репетиційного процесу та постановочної діяльності, розвиток мистецьких практик та підходів є внеском до розвитку хореографічної культури та мистецтва танцю, покликаний активувати для глядачів та діячів політичний вимір танцю, руху і хореографії задля підсилення суспільства та кожного індивіда у його політичній взаємодії з іншими.

7. Досліджуючи сучасний танець в контексті модерної культури України ХХ–ХХІ століть, **простежено і означено** наявні форми його інституціоналізації. В Україні незалежний сектор успішно переймає зарубіжний інституційний досвід, адаптуючи його до можливостей середовища. Проте державний сектор культури представлено старою системою радянських закладів культури: театрів, будинків культури, центрів творчості, профспілок, концертних майданчиків, шкіл мистецтв тощо. Навіть за безпосереднього відношення до хореографічної культури ці заклади переважно не є інституціями сучас-

ного танцю. У зв'язку з відсутністю затвердженої стратегії культури України та культурної політики, через неузгодженість дій національних інститутів, що працюють у площині культурної дипломатії, їх зарегульованість та обмеженість у ресурсах на сьогодні саме незалежний сектор веде успішну діяльність з представлення та популяризації актуальної культури України за кордоном.

Відзначено, що танець є вимогливим мистецтвом через потребу у інфраструктурі, через що змушений вбудовуватись в інші системи (наприклад, сучасне мистецтво) або види діяльності (освіта, відновлення, культурна дипломатія тощо). Виявлено, що представленість сучасного танцю в інституціях національного рівня (як національні театри танцю, інститут музики і танцю, будинок танцю, хореографічні центри або центри розвитку хореографії тощо), наявність якісної культурної політики держави, в якій танець посідає достойне місце, а також наявність прозорих механізмів забезпечення сталої фінансової підтримки і державного, і незалежного сектору роблять розвиток хореографічної культури, поширення знань та культурних практик багатоманітними, потужними і плідними.

8. Узагальнюючи результати проведеного структурного аналізу та огляду інституту сучасного танцю в Україні, його актуального стану та викликів, **закономірно констатувати** наступну кореляцію процесів інституціоналізації із зарубіжним досвідом:

Попри авангардність та видимість існуючих інституцій як і окремих практиків сучасного танцю України на міжнародній арені — актуальна стадія процесу дуже подібна до інституційного процесу сучасного танцю у Литві та Румунії на початку 1990-х, а саме створення передумов для інституціоналізації сучасного танцю (протоінституціоналізації). Для того, щоб процес інституціоналізації відбувався швидше і більш успішно, ніж у референтних країнах, а також для того, щоб уникнути криз, нам можуть стати у нагоді елементи ініціатив з досвіду Литви, Польщі, Нідерландів, Німеччини та Франції, а також можемо означити певні маркери потенційних загроз завдяки досвіду Румунії, США, Канади та Бразилії.

Виклики війни та потреби фронту для держави, звісно, пріоритетні, однак для відновлення та стабілізації культурних процесів, згуртованості людей та єдності необхідна й активна робота культурного середовища. Українці мають неймовірний потенціал до самоорганізації і пошуку можливостей, але, на жаль, це працює в парадигмі виживання. Щоби бути сильною країною із сильною культурою, швидко відновлюватись та успішно розвиватись — мусимо відходити від парадигми виживання до парадигми розвитку, реформуючи інституції, які не працюють, і, при потребі, розбудовуючи нові. Це вкрай необхідно і для підтримання сталої діяльності культурної спільноти, і для подальшого розвитку культурної ідентичності, і підсилення державотворчих демократичних процесів, а також для здійснення культурної дипломатії завдяки інтеграції до світової й європейської спільноти, через спільний культурний процес і мистецьку інституційну співпрацю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абліцов В. Г. Галактика «Україна». Українська діаспора : видатні постаті. Київ : КИТ, 2007. 436 с.
2. Банявічуте Б. Можливості пізнання танцю в дитинстві / ред. І. Запольська. Київ, 2022. 70 с.
3. Бернадська Д. П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2005. 20 с. URL: <http://www.irbis-nbuv.gov.ua/aref/20081124053461> (дата звернення: 07.10.2023).
4. Божко Ю. М. Робоча програма з дисципліни «Сучасний танець» для студентів за напрямом підготовки 02 Культура і мистецтво, спеціальністю 024 «Хореографія». *Київський хореографічний коледж*. URL: <http://balletkiev.com/wp-content/uploads/2020/10/Сучасний-танець.doc.pdf> (дата звернення: 07.10.2023).
5. Бойко О. С. Танцювальні перформанси як мистецьке явище. *Вісник КНУКІМ. Серія «мистецтвознавство»*. 2016. № 35. С. 69–77. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.35.2016.158246> (дата звернення: 09.12.2023).
6. Борисенко Т., Меленчук Г., Тихомирова Т. Методика викладання хореографії : Програма для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-II рівнів акредитації. URL: <http://arts-library.com.ua/handle/123456789/181> (дата звернення: 07.10.2023).
7. Веселовська Г. Лариса Венедиктова: обличчям до майбутнього. *Арт курсив*. 2008. № 2. С. 35–37.
8. Вечер Брониславы Нижинской. *Киевский день*. 1920. 8 черв. С. 2.
9. Волвенко Н. Інституціоналізація політичного дискурсу в перехідному суспільстві (український контекст). *Питання політології – вісник хар-*

ківського національного університету імені В.Н. Каразіна. 2008. № 825.

С. 51–57.

10. Вялкова Н. Методика викладання хореографії : Програма для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I–II рівнів акредитації. URL: <http://arts-library.com.ua/handle/123456789/183> (дата звернення: 07.10.2023).

11. Вялкова Н. Хореографія свят і обрядів: Програма для студентів училищ культури і мистецтв на базі 9 – 11 класів (спеціальність 5.02014 «Національна художня творчість», спеціалізація «Видовищно-театралізовані заходи»). URL: <http://arts-library.com.ua/handle/123456789/212> (дата звернення: 07.10.2023).

12. Гантінгтон С. Політичний порядок у мінливих суспільствах. Київ : Наш-формат, 2020. 448 с.

13. Герасимова І. Філософське розуміння танцю. *Питання філософії*. 1998. № 4. С. 50–63.

14. Герчанівська П. Культурологія : навч. посіб. для дистанц. навчання / ред. В. Панченко. 2-ге вид. Київ : Ун-т «Україна», 2006. 323 с.

15. Герчанівська П. Культурологія : термінол. слов. Київ : Нац. Акад. кер. кадрів культури і мистецтв, 2015. 439 с.

16. Грек В., Київський ун-т ім. Бориса Грінченка. Робоча програма «сучасний танець» для студентів 1 курсу, галузь знань 02 «культура і мистецтво», за спеціальністю 024 «хореографія», спеціалізація «класична хореографія». URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/19386/1/РНП_Сучасний_танець_1_курс_КХ.PDF (дата звернення: 07.12.2023).

17. ДНУ "Ін-т модернізації змісту освіти" Відділ неформальної та інформальної освіти дітей. Навчальна програма «Сучасний танець». *Відділ змісту позашкільної освіти*. URL: https://zpo.usoz.ua/Programu/suchasnij_tanec.pdf (дата звернення: 07.10.2023).

18. Довганська А., Сосіна В. Теорія і методика викладання сучасного танцю : програма дисципліни підготовки бакалаврів галузі знань 02 "Культу-

ра і мистецтво" спеціальності 024 "Хореографія". URL: <https://repository.ldufk.edu.ua/handle/34606048/18920/> (дата звернення: 07.10.2023).

19. Драч Т., Погребняк М. Західноукраїнські хореографи – представники танцю модерн сьогодення. *Мистецтвознавчі записки : збірник наукових праць*. 2022. № 41. С. 62–66. URL: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.41.2022.262968> (дата звернення: 07.10.2023).

20. Кармазіна М., Шурбована О. „Інститут” та „інституція”: проблема розрізнення понять. *Політичний менеджмент*. 2006. № 4. С. 10–19.

21. Карпенко Д. Хореографічна культура України в наукових дослідженнях 2017–2021 років: аналіз основних напрямів. *Культура і сучасність : альманах*. 2022. № 2. С. 66–71. URL: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2022.270549> (дата звернення: 07.10.2023).

22. Кізяков В. Педагогічна практика: програма для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I–II рівнів акредитації. URL: <http://arts-library.com.ua/handle/123456789/196> (дата звернення: 07.10.2023).

23. Кінезіологія танцю : колект. монографія / ред. О. Плахотнюк. Львів : СПОЛОМ, 2020. 244 с. URL: <https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2015/03/Kineziolohiia-tantsiu.pdf> (дата звернення: 07.10.2023).

24. Кінезіологія танцю та складно-координованих видів спорту : навч.-метод. посіб. / упоряд. О. Плахотнюк. Львів : СПОЛОМ, 2018. Т. 2. 301 с.

25. Кіно-вечори сучасного танцю. *Новини Києва, афіша, довідник, карта онлайн - Київ - Vgorode.ua*. URL: https://kiev.vgorode.ua/event/klubnoe_kyno/399068-kyno-vechera-sovremennoho-tantsa (дата звернення: 07.10.2023).

26. Коваленко Г. Бронислава нижинская и александра экстер. *Вопросы театра*. 2014. Т. 16, № 3–4. С. 293–322.

27. Коледж хореографічного мистецтва Київська муніципальна академія танцю ім. Сержа Лифаря. Нормативні документи з питань організації

освітнього процесу. URL: <https://dance-academy.kiev.ua/нормативні-документи/> (дата звернення: 07.10.2023).

28. Колос Т., М-во культури України, директорат мистецької освіти. Типова освітня програма середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з хореографічного мистецтва початкового професійного спрямування, класи народно-сценічного танцю, бального танцю, класичного танцю, сучасного танцю тощо. URL: <http://arts-library.com.ua/handle/123456789/80> (дата звернення: 07.10.2023).

29. Корисько Н. Хореографія як контемпоранне мистецтво. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2015. № 2. С. 101–105.

30. Корнієнко В. Інституціональний розвиток французького драматичного театру ХХ століття як проблема культурної політики : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2006. 206 с.

31. Крат О. Інституалізація транспарентності державної влади : автореф. дис. ... канд. політ. наук : 23.00.02. Чернівці, 2010. 15 с.

32. Круткін В. Антологія людської тілесності. Київ : Веселка, 2003. 356 с.

33. Курінна М. Про київський період у творчості Броніслави Ніжинської. *Студії мистецтвознавчі*. 2011. № 1. С. 72–78.

34. Курінна М. Серж Лифар: від київської центристудії до паризької опери. *Студії мистецтвознавчі*. 2012. № 1. С. 86–91.

35. Лабунська В., Шкурко Т. Розвиток особистості методом танцювально-експресивного тренінгу. *Психологічний журнал*. 1999. Т. 20, № 1. С. 31–38.

36. Лист запрошення від департаменту танцю і хореографії Стокгольмського Університету Мистецтв. *Архів автора*. URL: https://drive.google.com/file/d/1_0nvyntlBcvKTB9aSgOK95fgUt2nHcPe/view?usp=sharing (дата звернення: 08.06.2023).

37. Лисюк О., Вид-во : НОВА КНИГА. Культурологія: українська і зарубіжна культура: програма для училищ культури (спеціальність «Хореографія»). URL: <http://arts-library.com.ua/handle/123456789/577> (дата звернення: 07.10.2023).
38. Лягущенко А., Смольська Н. Матеріали науково-методичного семінару з проблем розвитку початкової хореографічної освіти. URL: <http://arts-library.com.ua/handle/123456789/592> (дата звернення: 07.10.2023).
39. Макаренко Л., Мова Л. Інноваційні технології як засіб формування творчої особистості хореографа у процесі професійної підготовки. *Педагогічні науки: реалії та перспективи*. 2020. № 77. С. 138–141. URL: <https://doi.org/10.31392/npu-nc.series5.2020.77.30> (дата звернення: 07.10.2023).
40. Мартинюк О. Сучасні напрямки танцювального мистецтва: навчальна програма дисципліни підготовки магістрів галузі знань 02 "Культура і мистецтво" спеціальності 024 "Хореографія". URL: <https://repository.ldufk.edu.ua/handle/34606048/18878/> (дата звернення: 07.10.2023).
41. Масний В. Броніслава Ніжинська. Як танцівниця з Києва змінила світовий балет. *Суспільне новини*. URL: <https://suspilne.media/164041-bronislava-nizinska-ak-tancivnica-z-kieva-zminila-svitovij-balet/> (дата звернення: 07.10.2023).
42. Меленчук Г., Вид-во: НОВА КНИГА. Грим та візаж: програма для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-II рівнів акредитації. URL: <http://arts-library.com.ua/handle/123456789/195> (дата звернення: 07.10.2023).
43. Мова Л. Теоретико-методичні засади формування творчого потенціалу хореографів у системі неперервної освіти: автореф. дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.04. Київ, 2021. 47 с.
44. МОН України, науково-методичний центр середньої освіти. Навчальні програми для творчих об'єднань позашкільних і загальноосвітніх навчальних закладів. художньо-естетичний напрям. хореографія. театр. URL:

http://www.dvorec.edu.kh.ua/Files/downloads/Programi_hud-est_napriam_Horeogr_Teatr_2005.pdf (дата звернення: 07.10.2023).

45. Мосєсова К., Лань О. Творча реалізація мистецьких задумів режисера-балетмейстера оксани лань часів розбудови української незалежності. *Молодий вчений*. 2019. № 11 (75). С. 271–275. URL:

<https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-11-75-59> (дата звернення: 07.10.2023).

46. Наконечна Л. Інституційне непрояснене. Частина 1. URL: <https://supportyourart.com/columns/instituticii/> (дата звернення: 02.04.2024).

47. Норт Д. Інституції, інституційна зміна та функціонування економіки / пер. з англ. І. Дзюб. Київ : Основи, 2000. 198 с.

48. Обарська М. Вібруюча порожнеча. Як (не) навчають сучасному танцю у Польщі?. *Culture.pl*. URL: <https://culture.pl/ua/stattia/vibriuucha-porozhnecha-yak-ne-navchaiut-suchasnomu-tantsiu-u-polshchi> (дата звернення: 07.10.2023).

49. Опанасюк В. Становлення інститутів державної влади в добу гетьманату Б. Хмельницького: дефініція понять. *Менеджмент за умов трансформаційних новацій: виклики, реформи, досягнення: [у 2 ч.]*. – Ч. 1. : Матеріали міжнар. наук. конф. Суми, 2007. С. 67–69.

50. Пасинкова Н. Вплив музичного руху на емоційну сферу особистості. *Психологічний журнал*. 2002. № 4. С. 142–146.

51. Пастух В. Модерні хореографічні напрямки в галичині (20– 30-і роки ХХ ст.). Київ : Знання, 1999. 42 с.

52. Підлипська А. Критика сучасного балету в Україні: наукові та мистецькі риси. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 3. С. 343–347. URL:

http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2018_3_67 (дата звернення: 07.10.2023).

53. Плахотнюк О. Основи сучасної хореографії (джаз-модерн-танець, популярні масові танці : програма для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-II рівнів акредитації. URL: <http://arts-library.com.ua/handle/123456789/188> (дата звернення: 07.10.2023).

54. Плахотнюк О. Основи хореографії : програма для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-II рівнів акредитації (спеціальність «Народна художня творчість», спеціалізація «Видовищно-театралізовані заходи»). URL: <http://arts-library.com.ua/handle/123456789/209> (дата звернення: 07.10.2023).

55. Повалій Т. Історія хореографічного мистецтва : навч.-метод. посіб. для студентів ф-тів мистецтв пед. ун-тів. Суми : СПДФО Повалій К. В., 2014. 120 с. URL: <https://repository.sspu.edu.ua/bitstream/123456789/745/1/navchalnyi%20posibnyk.pdf> (дата звернення: 07.10.2023).

56. Погребняк М. Танець «модерн» в Україні ХХ століття. *Українська культура в контексті сучасних наукових досліджень та практичних реалій* : тези допов. Всеукр. наук. - практ. конф., м. Київ, 21–22 груд. 2006 р. 2007. С. 99–103.

57. Погребняк М. Танець «модерн» ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція : монографія. Полтава : ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2015. 312 с.

58. Положення про експертну раду Міністерства культури України з питань сучасного мистецтва : Наказ від 02.12.2016 р. № 1130. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0012-05/ed20221028#n127>.

59. Постсоветский институционализм : Монография. Донецк : Каштан, 2005. 480 с.

60. Пригода-Донець Т., Соломко Г. Ритуальний аспект тілесно-танцювальних практик. *Fine arts and cultural studies*. 2022. № 6. С. 68–73. URL: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-10> (дата звернення: 07.10.2023).

61. Програма фестивалю «Імпульс. Трансформація. Платформа 2017». *НЦТМ імені Леся Курбаса*. URL: https://www.kurbas.org.ua/impulse_transformation_platforma2017.html (дата звернення: 07.10.2023).

62. Про затвердження стандарту вищої освіти за спеціальністю 024 Хореографія для першого бакалаврського рівня вищої освіти. : Наказ МОН України від 04.03.2020 р. № 358. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2020/03/024-choreografia-B.pdf> (дата звернення: 07.10.2023).
63. Ребкало В., Шкляр Л. Політичні інститути в процесі реформування системи влади. Київ : НАДУ; Міленіум, 2003. 172 с.
64. Роджерс М. Творчість як посилення себе. *Питання психології*. 1999. № 1. С. 164–168.
65. Родіна Г. «Культ модерна» продовжується. *Дзеркало тижня*. URL: https://zn.ua/ART/kult_moderna_prodolzhaetsya.html (дата звернення: 07.10.2023).
66. Розвиток художньо-естетичного світогляду майбутніх вчителів хореографії на основі інтегративного підходу : колективна монографія : колект. монографія / ред. О. Мартиненко. Бердянськ : Ткачук О. В., 2015. 256 с. URL: <https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2015/03/O.-Plakhotniuk-2.3-Dzhaz-tanets-u-mystetstvoznavchomu-dyskursi-sohodennia.pdf> (дата звернення: 07.10.2023).
67. Романюк А. Порівняльний аналіз політичних систем країн Західної Європи: інституційний вимір. Львів : Тріада плюс, 2004. 392 с.
68. Рубан В. Інтерв'ю з Даян Елшаут про імерсивну site-specific танц-театр-виставу маленький принц від М.А.Р., 2023. *Архів автора*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=lOkd4H3DeIU> (date of access: 17.04.2023).
69. Рубан В. Інтерв'ю з Лариса Венедиктова про розвиток сучасного танцю в Україні, 2024. *Архів автора*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=CG6TWSuw_PU (дата звернення: 12.12.2023).

70. Рубан В. Інтерв'ю з Людмила Мова про розвиток сучасного танцю в Україні, 2024. *Архів автора*. URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=xckF9ywhwnA> (дата звернення: 26.02.2024).

71. Рубан В. Інтерв'ю з Олена Будницька про розвиток сучасного танцю в Україні, 2024. *Архів автора*. URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=VaxYMNSPVKU> (дата звернення: 26.02.2024).

72. Рубан В. Позиція - проєкт для молодих художників сучасного танцю України, 2015. *Архів автора*. URL:

<https://youtu.be/liVcY94ifxs?si=fk9kWdKP3VZuacqx> (дата звернення: 07.10.2023).

73. Рубан В. Тиждень сучасного танцю 2014, 2014. *Архів автора*. URL: <https://youtu.be/FPjgWypQXpU?si=ie7SrXwn7-3mlf4k> (дата звернення: 07.10.2023).

74. Рубан В. Філософські концепції тіла у роботі хореографів сучасного танцю - відкрита лекція, 2023. *Архів автора*. URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=fmWXPtuJtUw> (дата звернення: 07.10.2023).

75. Рубан В. Interview with Benoit Lachambre and Kathy Casey on canadian contemporary dance development, 2023. *Архів автора*. URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=Wi5lzsWYEJA> (date of access: 11.12.2023).

76. Рубан В. Interview with Birutė Banevičiūtė on contemporary dance developement in Lithuania, 2023. *Архів автора*. URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=DUr6Dccu5Lg> (date of access: 11.12.2023).

77. Рубан В. Interview with Cosmin Manolescu on contemporary dance development in Romania, 2023. *Архів автора*. URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=pXXFVDR6h6o> (date of access: 11.12.2023).

78. Рубан В. Interview with Diane Elshout on contemporary dance development in Netherlands, 2023. *Архів автора*. URL:

https://www.youtube.com/watch?v=Nb_bF3VsWYY (date of access: 11.12.2023).

79. Рубан В. Interview with Lisa Nelson on contemporary dance development in USA, 2023. *Архів автора*. URL: https://youtu.be/i_8U9dVpeWI (date of access: 11.12.2023).
80. Рубан В. Interview with Ludger Orlok on contemporary dance development in Germany, 2023. *Архів автора*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ePt9PbYMjjU> (date of access: 11.12.2023).
81. Рубан В. Interview with Mathilde Monnier on contemporary dance development in France, 2023. *Архів автора*. URL: <https://youtu.be/St9JROVwewQ> (date of access: 07.12.2023).
82. Рубан В. Interview with Nayze López on contemporary dance development in Brazil, 2023. *Архів автора*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CTYNq12bifU> (date of access: 11.12.2023).
83. Рубан В. Interview with Ryszard Kalinowski on contemporary dance development in Poland, 2023. *Архів автора*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=F8g_iiyYf-I (date of access: 11.12.2023).
84. Рубан В. Ukrainian contemporary dance week, berdychiv (ukraine), 17-23 of august 2015, 2016. *Архів автора*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AY96-4K5duc> (дата звернення: 07.10.2023).
85. Руднева С., Пасинкова Н. Б. Досвід роботи з розвитку естетичної активності методом музичного руху. *Психологічний журнал*. 1992. № 3. С. 84–92.
86. Рудяченко О. Броніслава Ніжинська. 1. Без руху танець мертвий. *Укрінформ*. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3165726-bronislava-nizinska-1-bez-ruhu-tanec-mertvij.html> (дата звернення: 07.10.2023).
87. Рудяченко О. Броніслава Ніжинська. 2. Малевич на пуантах. *Укрінформ*. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3165762-bronislava-nizinska-2-malevic-na-puantah.html> (дата звернення: 07.10.2023).
88. Савчин Л. Мистецтво хореографії як засіб інтеграції студентської молоді до європростору. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 2. С. 56–

62. URL: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2021.249228> (дата звернення: 07.10.2023).

89. Сьогодні в Днепропетровске починається 7 щорічний Фестиваль вільного танця. *Most-Dnepr.info*. URL: https://most-dnepr.info/news/society/3021_segodnya_dnepropetrovske.htm (дата звернення: 07.10.2023).

90. Сосіна В., Мартинюк О., ЛДУФК ім. Івана Боберського. Силабус навчальної дисципліни «Теорія і методика балетмейстерської діяльності», другого (магістерського) рівня вищої освіти за спеціальністю 024 «Хореографія», галузі знань 02 «Культура і мистецтво», кваліфікація: магістр хореографії, освітньо-професійна програма – Хореографія. URL: <https://repository.ldufk.edu.ua/handle/34606048/34690/> (дата звернення: 07.10.2023).

91. Сосіна В. Особливості хореографічної підготовки в спорті. *Танцювальні студії*. 2020. Т. 3, № 1. С. 72–79. URL: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.3.1.2020.203958> (дата звернення: 07.10.2023).

92. Сосіна В. Хореографія в спорті : програма дисципліни підготовки бакалаврів галузі знань 02 "Культура і мистецтво" спеціальності 024 "Хореографія". URL: <https://repository.ldufk.edu.ua/handle/34606048/19037> (дата звернення: 07.10.2023).

93. Станишевский Ю. Украинский балетный театр: история и современность. Київ : Муз. Україна, 2008. 411 с.

94. Сучасний танець. Основи теорії і практики : навч. посіб. / І. Герц та ін. Київ : Ліра-К, 2016. 264 с. URL: <https://kmaestm.edu.ua/wp-content/uploads/bigus-o.o.-manshylin-o.o.-kondratyuk-d.o.-suchasnyj-tanecz.pdf> (дата звернення: 07.10.2023).

95. Сучасний танець : шляхи творчого вдосконалення : навч. посіб. / Л. Мова та ін. Київ : ВЦ КНУ., 2021. 241 с.

96. Тактична психологія. Як готують інструкторів із першої допомоги при бойовому стресі. URL: <https://novynarnia.com/2022/07/09/taktychna->

psychologiya-yak-gotuyut-instruktoriv-iz-pershoyi-dopomogy-pry-bojovomu-stresi/
(дата звернення: 08.06.2023).

97. Танцювально-рухова терапія. *Журнал практичного психолога*. 2005. Спец. вип. № 3.
98. Терещенко М. Кризь лет часу. *Київ: мистецтво*. 1974. 166 с.
99. Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «Сучасний танець» середнього (базового) підрівня / Т. Островерх та ін. URL: <http://arts-library.com.ua/handle/123456789/1048> (дата звернення: 07.10.2023).
100. Українське хореографічне мистецтво в контексті світової художньої культури (сучасний поліжанровий дискурс). Колективна монографія / ред. О. Плахотнюк. Львів : СПОЛОМ, ЛНУ ім. Ів. Франка каф. режисури та хореогр., 2020. 316 с.
101. Український кризовий медіа-центр. Реформа чи імітація: якою має бути стратегія розвитку культури., 2015. URL: https://www.youtube.com/watch?v=HGSp1ivya_k (дата звернення: 17.04.2023).
102. Універсальний словник-енциклопедія, УСЕ. 2-ге вид. Київ: "Всеуви́то", Львів: "Атлас", 2001. 1575 с.
103. Фаховий освітній проєкт відновлення психоемоційного здоров'я методами терапії творчістю. *Art Therapy Force*. URL: <https://www.artherapyforce.com.ua>.
104. Федотова Н. Поширення танцю контемпорарі в Україні. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 2. С. 97–103. URL: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2021.249239> (дата звернення: 07.10.2023).
105. Хендрик О. Поняття contemporary dance та композиції його хореографічного тексту. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 3. С. 128–132. URL: <https://docplayer.net/75387396-Ponyattya-contemporary-dance-ta-kompoziciyi-yogo-horeografichnogo-tekstu.html> (дата звернення: 07.10.2023).

106. Хухра Л. Modern jazz dance та contemporary dance, генезис та розвиток в Україні. *Молодий вчений*. 2019. № 8 (72). С. 205–209. URL: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-8-72-44> (дата звернення: 07.10.2023).

107. Центр Психології руху і творчого самовираження, БО МБФ Імпульс Трансформація Платформа, ГО Асоціація танцювально рухових терапевтів України. Програма фахової підготовки та підвищення кваліфікації з сучасних методів відновлення і профілактики психоемоційного здоров'я - «Терапія творчістю : мультимодальний підхід». *БО МБФ Імпульс Трансформація Платформа*. URL: <https://icfitp.org.ua/portfolio-items/certification-program/> (дата звернення: 07.10.2023).

108. Шабаліна О. Модерний танець жінок-балетмейстерів Заходу ХХ ст.: культурологічний аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Харків, 2010. 18 с. URL: <http://www.irbis-nbuv.gov.ua/aref/20110901000426> (дата звернення: 07.10.2023).

109. Шариков Д. Класифікація сучасної хореографії : напрями, стилі, види. Київ : Вадим Карпенко, 2008. 168 с. URL: <https://kmaest.edu.ua/wp-content/uploads/sharykov-d.i.-klasyfikacziya-suchasnoyi-horeografii.pdf> (дата звернення: 07.10.2023).

110. Шариков Д. Сучасна хореографія як феномен художньої культури ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2008. 19 с. URL: <http://www.irbis-nbuv.gov.ua/aref/20090625001879> (дата звернення: 07.10.2023).

111. Шеремета Л. Бальний та сучасний танець : програма для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-II рівнів акредитації. URL: <http://arts-library.com.ua/handle/123456789/157> (дата звернення: 07.10.2023).

112. Шкарабан М. Система виразності Франсуа Дельсарта в контексті світових сценічних мистецтв : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2006. 201 с.

113. Шульц-Вульф Г., Гельніц Г. Ритміка - музична рухова терапія, як основа психогігієнічної підходу до дитини. *Психогігієна дітей. М: медицина.* 1995. С. 186–208.
114. 1% for Culture Campaign | Culture Action Europe. *Culture Action Europe*. URL: <https://cultureactioneurope.org/projects/1-percent-for-culture-campaign/> (date of access: 17.04.2023).
115. About Joan Skinner. *Skinner Releasing Network*. URL: <https://skinnerreleasingnetwork.org/welcome-to-srn/about-joan-skinner/> (date of access: 07.10.2023).
116. Adshead-Lansdale J. Dance history: an introduction / ed. by J. Layson. Routledge, 1994. 289 p.
117. Alishina J. Le corps prêt à danser - Secrets de la danse japonaise selon la méthode Alishina. L'Harmattan, 2013.
118. Anderson J. How the judson theater changed american dance. *The New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/1982/01/31/arts/how-the-judson-theater-changed-american-dance.html> (date of access: 07.10.2023).
119. Anna Halprin Biographical Historical Information. *The New York Public Library Archives & Manuscripts*. URL: <https://archives.nypl.org/dan/19000> (date of access: 07.10.2023).
120. Arout G. La danse contemporaine. [Paris] : F. Nathan, 1955. 322 p.
121. Ashery O. Dancing with men. [London?] : Live Art Development Agency, 2009. 115 p.
122. Assmann A. Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München : C.H. Beck, 1999. 424 S.
123. Bacon J. Sitting practice: expansion earth. TaPRA Conference, 8 September 2009. 2009.
124. Banes S. Democracy's body: judson dance theatre and its legacy. *Performing arts journal*. 1981. Vol. 5, no. 2. P. 98–107. URL: <https://doi.org/10.2307/3245169> (date of access: 07.10.2023).

125. Banes S. *Terpsichore in sneakers: post-modern dance*. Middletown, Conn : Wesleyan University Press, 1987. 270 p.
126. Birringer J. H. *Theatre, theory, postmodernism*. Bloomington : Indiana University Press, 1991. 235 p.
127. Blau H. *The dubious spectacle: extremities of theater, 1976-2000*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2002. 347 p.
128. Bodensteiner K. *Dancing to Different Rules : how four rebels changed modern dance*. *The Kennedy Center*. URL: <https://www.kennedy-center.org/education/resources-for-educators/classroom-resources/media-and-interactives/media/dance/dancing-to-different-rules/> (date of access: 07.10.2023).
129. Boisseau R. *Dans beaucoup de spectacles de danse, on ne danse plus*. *Le Monde.fr*. URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/04/25/dans-beaucoup-de-spectacles-de-danse-on-ne-danse-plus_1185423_3246.html (date d'accès : 07.10.2023).
130. Boisseau R. *Panorama de la danse contemporaine : 90 chorégraphes*. Paris : Textuel, 2006. 607 p.
131. Boisseau R. *Philippe Decouflé*. Paris : Textuel, 2003. 167 p.
132. Breiten J. B. *The butoh body performed: aesthetic and embodiment in butoh dance : магістерська*. Boulder, 2016. 80 p. URL: <https://doi.org/10.13140/RG.2.1.3062.5524> (date of access: 07.10.2023).
133. Bronislava Nijinska collection available online. *The Library of Congress*. URL: <https://www.loc.gov/collections/bronislava-nijinska/> (date of access: 07.10.2023).
134. Brooke S. L. *Creative arts therapies manual: a guide to the history, theoretical approaches, assessment, and work with special populations of art, play, dance, music, drama, and poetry therapies*. Springfield Illinois : Charles C. Thomas Publisher, 2006. 282 p.
135. Burt R. *Memory, repetition and critical intervention*. *Performance research*. 2003. Vol. 8, no. 2. P. 34–41. URL: <https://doi.org/10.1080/13528165.2003.10871925> (date of access: 09.12.2023).

136. Buscatto M. La nouvelle danse française - présentation du livre de Muriel Guigou. *Revue française de sociologie*. 2006. Vol. 1, n° 47.
137. Carlson M. A. The haunted stage: the theatre as a memory machine. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2002. 200 p.
138. Choreography in the art education system: modern Ukrainian and world practice / O. Bigus et al. *SPORT TK - euroamerican journal of sport sciences*. 2022. Vol. 11, no. 3. P. 1–12. URL: <https://revistas.um.es/sportk/article/view/535211> (date of access: 07.10.2023).
139. Clavadetscher R., Rosiny C. Zeitgenössischer Tanz: Körper - Konzepte - Kulturen. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld : transcript Verlag, 2007. 140 S. URL: <https://www.transcript-verlag.de/media/pdf/c7/15/9a/oa9783839407653.pdf> (Zugriff am: 07.10.2023).
140. Clavel J. G., Ginot I. Écologie politique et pratiques du sentir : Trois exemples chorégraphiques // Political Ecology and Practices of Feeling : Three Choreographic Examples // Ecología política y prácticas del sentir : tres ejemplos coreográficos. *Artistic ways of understanding and interacting with nature*. 2015. Vol. 6, n° 2. P. 81–93. URL : <https://doi.org/10.37536/ecozone.2015.6.2.667> (date d'accès : 07.12.2023).
141. Collected works by and about Blanche Evan, unedited: Dancer, teacher, writer, dance/movement/word therapist, January 28, 1909-December 24, 1982 / ed. by B. R. Gordon et al. San Francisco, California : Blanche Evan Dance Foundation, 1991. 213 p.
142. Conference "Choreographic Territories: New Paths for the Avant-garde" - 28 and 29 September. *NIEPODLEGŁA*. URL: <https://niepodlegla.gov.pl/en/news/conference-choreographic-territories-new-paths-for-the-avant-garde-28-and-29-september/> (date of access: 07.10.2023).
143. Conroy C. Theatre & the body. London : Macmillan Education UK, 2010. URL: <https://doi.org/10.1007/978-0-230-36469-1> (date of access: 15.06.2023).

144. Contperf. New York Time's Alstair Macauley on BIPED, 2009. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=a-QMITsNtxM> (date of access: 07.10.2023).
145. Conversations on choreography / S. deLahunta et al. *Performance research*. 2003. Vol. 8, no. 4. P. 61–70. URL: <https://doi.org/10.1080/13528165.2003.10871969> (date of access: 07.10.2023).
146. Counsell C. From Psyche to Soma: Laban, “effort” and the industrialisation of expression. *Choreologica: Journal of the European association of dance historians*. 2006. Autumn. P. 5–26.
147. Counsell C. The kinesics of infinity: Laban, geometry and the metaphysics of dancing space. *Dance research journal*. 2006. Vol. 24, no. 2. P. 105–116. URL: <https://doi.org/10.3366/dar.2007.0001> (date of access: 15.06.2023).
148. Dance Perspectives Foundation. The international encyclopedia of dance / ed. by S. J. Cohen. New York : Oxford University Press, 2004. Vol. 3. 669 p. URL: https://archive.org/details/internationalenc0003unse_w8u5/page/632/mode/2up (date of access: 07.10.2023).
149. Dancing from past to present: nation, culture, identities / ed. by T. J. Buckland. Madison, Wis : University of Wisconsin Press, 2006. 245 p.
150. Denzin N. K. Performance ethnography: critical pedagogy and the politics of culture. Sage Publications, Inc, 2003. 336 p.
151. Deutscher Kulturrat Rat für Darstellende Kunst und Tanz, Beirat Tanz. Tanz in Deutschland - Verbände und Institutionen Akteure auf nationaler und (über)regionaler Ebene. *Dachverband Tanz*. URL: https://www.dachverband-tanz.de/fileadmin/dateien_DTD/PDFs/DTD_PDFs_und_Grafiken/Verein_Struktur_en_Satzung/Tanz_Verbaende_Und_Institutionen_in_Dtl.pdf (Zugriff am: 07.10.2023).
152. Devenir chercheuses en danse / J. Clavel et al. *Recherches en danse*. 2014. N° 1. URL : <https://doi.org/10.4000/danse.516> (date d'accès : 07.10.2023).

153. Digital bodies / ed. by S. Broadhurst, S. Price. London : Palgrave Macmillan UK, 2017. URL: <https://doi.org/10.1057/978-1-349-95241-0> (date of access: 15.06.2023).
154. Feldenkrais M. Body and mature behavior: a study of anxiety, sex, gravitation, and learning. Berkeley, Calif : Frog, Ltd., 2005.
155. Fifty contemporary choreographers / ed. by M. Bremser, L. Sanders. 2nd ed. London : Routledge, 2011. 400 p. URL: <https://doi.org/10.4324/9780203831298> (date of access: 07.10.2023).
156. Fischer-Lichte E. The transformative power of performance: a new aesthetics. New York : Routledge, 2008. 240 p.
157. Foellmer S. Am Rand der Körper: Inventuren des Unabgeschlossenen Im Zeitgenössischen Tanz. Bielefeld : Transcript Verlag, 2009. 476 p.
158. Foulkes J. L. Modern bodies: dance and american modernism from martha graham to alvin ailey. The University of North Carolina Press, 2002. 272 p.
159. Franklin E. N. Dynamic alignment through imagery. Champaign, Ill : Human Kinetics, 1996. 301 p.
160. Frétard D. Danse contemporaine: danse et non-danse, vingt-cinq ans d'histoires. Paris : Cercle d'art, 2004. 174 p.
161. Garafola L. An amazon of the avant-garde: Bronislava Nijinska in revolutionary russia. *Dance research*. 2011. Vol. 2, no. 29. P. 109–166.
162. Garafola L. Bronislava Nijinska: a legacy uncovered. *Women & Performance: a journal of feminist theory*. 1987. Vol. 2, no. 3. P. 78–89.
163. German Federal Cultural Foundation. Tanzplan Deutschland. URL: http://www.tanzplan-deutschland.de/tanzplan-deutschland.de/planb2fc.html?id_language=2 (date of access: 07.10.2023).
164. Ginot I., Michel M. La Danse au XXème siècle. Larousse, 2002. 264 p.
165. Goldman D. Steve Paxton and Trisha Brown: falling in the dynamite of the tenth of a second. *Dance research*. 2004. Vol. 22, no. 1. P. 45–56. URL: <https://doi.org/10.3366/drs.2004.22.1.45> (date of access: 07.10.2023).

166. Grinfeld J. S. 2., The tacit knowledge and intuition website. Ideokinesis : imagery guides posture, dance tacitly. *Wayback machine internet archive*.

URL:

https://web.archive.org/web/20061213011617/http://www.gse.harvard.edu/~t656_web/Spring_2002_students/grinfeld_julie_ideokinesis.htm (date of access: 07.10.2023).

167. Guest A. H. Labanotation. 4th ed. New York : Routledge, 2005. 504 p. URL: <https://doi.org/10.4324/9780203626122> (date of access: 07.10.2023).

168. Hackney P. Making connections. London : Routledge, 2004. 272 p. URL: <https://doi.org/10.4324/9780203214299> (date of access: 07.10.2023).

169. Halprin A. Moving toward life: five decades of transformational dance / ed. by R. Kaplan. Hanover : Wesleyan University Press, 1995. 274 p.

170. Halprin L. The RSVP cycles: creative processes in the human environment. New York : George Braziller, 1970. 207 p. URL: <https://archive.org/details/rsvpcyclescreati0000halp/mode/2up> (date of access: 07.10.2023).

171. Harss M. Why is Bronislava Nijinska still waiting in the wings?. *The New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/2023/03/14/arts/dance/bronislava-nijinska-les-noces-ballet-west.html> (date of access: 07.10.2023).

172. Hay D. My body, the buddhist. Middletown : Wesleyan University Press, 2000. 133 p.

173. Hérubel J.-P. André Malraux and the french ministry of cultural affairs: a bibliographic essay. *Libraries & culture*. 2000. Vol. 35, no. 4. P. 556–575.

174. Jaques-Dalcroze É. Eurhythmics, art, and education. New York : B. Blom, 1972. 265 p.

175. Jaques-Dalcroze É. Rhythm, music and education. New York : Putman, 1921. 334 p.

176. Jeder Mensch ist ein Tänzer: Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945 / Hrsg.: H. Müller, P. Stöckemann. Giessen : Anabas-Verlag, 1993. 224 S.

177. Jones A. Body art/performing the subject. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1998. 349 p.

178. Jones J. L. Performance ethnography: the role of embodiment in cultural authenticity. *Theatre topics*. 2002. Vol. 12, no. 1. P. 1–15. URL: <https://doi.org/10.1353/tt.2002.0004> (date of access: 15.06.2023).

179. Kale S. Anna Halprin: dance as a healing art. *Experiments in Environment: The Halprin Workshops, 1966-1971*. URL: <https://experiments.californiahistoricalsociety.org/anna-halprin-dance-as-a-healing-art/> (date of access: 07.10.2023).

180. Keilson A. I. Making dance modern: knowledge, politics, and German modern dance, 1890 – 1927 : Doctor of Philosophy. New York, 2017. 389 p. URL: <https://doi.org/10.7916/D84J0SDP> (date of access: 07.10.2023).

181. Kourlas G. What does a dancing body feel like in Ukraine? ‘I am a gun.’. *The New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/2022/08/24/arts/dance/modern-dance-ukraine.html> (date of access: 20.10.2023).

182. Kozel S. Closer: performance, technologies, phenomenology. MIT Press, 2008. 384 p.

183. Laban R. Choreographie. Jena : Eugen Diederichs, 1926.

184. Laban R. Modern educational dance. 2nd ed. London : Macdonald & Evans, 1963. 114 p.

185. La diffusion de la danse en France 2011-2017. Paris, 2019. 141 p. URL: http://www.onda.fr/wp-content/uploads/2017/03/Onda_etudedanse_complet.pdf.

186. L'Art en Prsence. Les Centres Chorgraphiques Nationaux, Lieux Ressources pour la Danse. Association des Centres Chorgraphiques Nationaux. URL: <https://docplayer.fr/1772632-L-art-en-prsence-les-centres-chorgraphiques->

nationaux-lieux-ressources-pour-la-danse-association-des-centres-chorgraphiques-nationaux.html (date of access: 15.06.2023).

187. Latour B. How to talk about the body? The normative dimension of science studies. *Body & society*. 2004. Vol. 10, no. 2-3. P. 205–229. URL: <https://doi.org/10.1177/1357034x04042943> (date of access: 15.06.2023).

188. Legierska A. Polish contemporary dance – awaiting an explosion of popularity. *Culture.pl*. URL: <https://culture.pl/en/article/polish-contemporary-dance-awaiting-an-explosion-of-popularity> (date of access: 07.10.2023).

189. Lepecki A. Exhausting dance: performance and the politics of movement. Routledge, 2006. 150 p.

190. Lesser W. The woman who was written out of the history of dance (published 2022). *The New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/2022/05/05/books/review/la-nijinska-lynn-garafola.html> (date of access: 07.10.2023).

191. Leszkowicz P. Art pride: Gay art from Poland = Polska sztuka gejowska. Warsaw : Abiekt.pl, 2010. 175 p. URL: https://www.academia.edu/43189722/Art_Pride_Gay_Art_from_Poland (date of access: 07.10.2023).

192. Link do audiowizualnego drugiego z paneli międzynarodowej konferencji Tożsamość-autonomia-dyskurs krytyczny. Taniec w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku. *Narodowy Instytut Muzyki i Tańca*. URL: <https://nimit.pl/materialy/panel-autonomia> (data dostępu: 07.10.2023).

193. Louppe L. Poétique de la danse contemporaine. Bruxelles : Contre-danse, 1997. 351 p.

194. MacBean A. Site-Specific dance: promoting social awareness in choreography. *Journal of dance education*. 2004. Vol. 4, no. 3. P. 97–99. URL: <https://doi.org/10.1080/15290824.2004.10387265> (date of access: 07.10.2023).

195. MacDonald N. Diaghilev observed by critics in England and the United States, 1911-1929. London : Dance Books Ltd, 1975. 400 p.

196. Maletic V. Body - space - expression: the development of Rudolf Laban's movement and dance concepts (approaches to semiotics [as]). Mouton de Gruyter, 1987. 288 p.
197. Mannoni G. Les grands chorégraphes du XXe siècle. Paris : Buchet-Chastel, 2015.
198. Manolescu C., Șerbănescu G., Ferchedău Ș. Revoluția corpului 20 de ani dans contemporan / ed. by C. Manolescu. Bucharest : Master Print, 2017. 120 p. URL: https://dans.ro/files/Revolutia_corpului_20_de_anii_de_dans_contemporan.pdf (date of access: 07.10.2023).
199. Manshylin O. Formation and development of contemporary dance in Ukraine. *Dance studies*. 2018. No. 1. P. 37–47. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILE=&2_S21STR=ds_2018_1_6 (date of access: 07.10.2023).
200. Mayen G. Danse ou non-danse : par où la danse ? Pour une chorégraphie des regards. *Centre Pompidou*. URL : <https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-spectacles-vivants/02-06.html> (date d'accès : 07.10.2023).
201. McCracken G. Culture And Consumption II: Markets, Meaning, And Brand Management. Indiana University Press, 2005. 226 p.
202. Minton S. C. Modern dance body and mind a basic approach for beginners. Englewood : Morton Publishing Company, 1984. 123 p.
203. Modern choreography in Ukraine at the beginning of the XXI century: artistic and educational trends / O. Bigus et al. *International journal of human movement and sports sciences*. 2022. Vol. 10, no. 6. P. 1284–1292. URL: https://www.hrpub.org/journals/article_info.php?aid=12708 (date of access: 07.10.2023).

204. Morris G., Nicholas L. *Dance history: issues and methodologies*. Abington, Oxon, New York : Routledge, 2018.
205. Nachtergaele M., Toth L. *Danse contemporaine et littérature. Entre fictions et performances écrites*. éditions du Centre national de la danse, 2015.
206. Neuhaus B. 'The kinaesthetic imagination', interview with Joan Skinner. *Contact Quarterly online magazine*. 2010. URL: https://www.bettinaneuhaus.com/files/pages/works/articles/Neuhaus_TheKinestheticImagination_InterviewJoanSkinner.pdf (date of access: 07.10.2023).
207. *New German dance studies* / L. Ruprecht et al. University of Illinois Press, 2012. 296 p. URL: https://www.academia.edu/42875136/New_German_Dance_Studies (date of access: 07.10.2023).
208. Nijinska B. *Early memoirs*. Durham, N.C : Duke University Press, 1992. 546 p.
209. Noisette P. *Danse contemporaine*. Paris : Flammarion, 2010. 255 p.
210. Noland C. *Merce Cunningham: after the arbitrary*. Chicago : University of Chicago Press, 2019. 304 p.
211. Obarska M. The most contemporary dance: an interview with Paweł Sakowicz. *Culture.pl*. URL: <https://culture.pl/en/article/the-most-contemporary-dance-an-interview-with-pawel-sakowicz> (date of access: 07.10.2023).
212. Odenthal J. *Tanz Körper Politik : Texte zur zeitgenössischen Tanzgeschichte*. Berlin : Theater der Zeit, 1999. 160 p.
213. ONDA, Ministère de la Culture de France. *La Diffusion De La Danse En France De 2011 à 2017 Étude à l'initiative de et coordonnée par l'Onda en partenariat avec. Apxis aemopa*. URL : https://drive.google.com/file/d/1kUuQ61TQjYXyqq6PTwxF4Xf5JaA1adDk/view?usp=drive_link (date d'accès : 13.12.2023).
214. Pagès S. The Cunningham moment. The emergence of an essential dance reference in France. *Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis - HAL multi-*

disciplinary open access archive. URL: <https://univ-paris8.hal.science/hal-02292518/document> (date of access: 07.10.2023).

215. Parker Starbuck J., Mock R. Researching the body in/as performance. In Baz Kershaw and Helen Nicholson (eds.). *Research methods in theatre and performance*. Edinburgh: university press. 2011. P. 210–235.

216. Paxton S. Contact improvisation. *The drama review: tDR*. 1975. Vol. 19, no. 1. P. 40–42. URL: <https://doi.org/10.2307/1144967> (date of access: 07.10.2023).

217. Paxton S. In the midst of standing still something else is occurring and the name for that is the small dance. Totnes : Dartington College of Arts, Department of Theatre, 1977. 46 p.

218. Peregrine A. Enjoying the rugby world cup the french way. *The Telegraph*. URL: <https://www.telegraph.co.uk/travel/destinations/europe/france/738169/Enjoying-the-Rugby-World-Cup-the-French-way.html> (date of access: 07.10.2023).

219. Perron W. What was judson dance theater, who was against it, and did it ever end?. 2022. URL: https://wendyperron.com/judson_dance_theater/ (date of access: 07.10.2023).

220. Rainer Y. Feelings are facts : a life. Cambridge, Mass : MIT Press, 2006. 473 p.

221. Ratanova M. The choreographic avant-garde in kyiv: 1916–1921. Bronislava Nijinska and her ecole de mouvement in irena R. Makaryk and Virlana Tkacz (eds.). *Modernism in Kyiv: Jubilant Experimentation*. Toronto: university press of Toronto. 2010. P. 311–320.

222. Răvdan G. Judson Dance Theater – a precursor to postmodern dance. *Education, research, creation - symposium*. 2019. No. 1. P. 241–249. URL: https://icc-online.arte-ct.ro/vol_05/32.pdf (date of access: 07.10.2023).

223. Rayner A. Ghosts: death's double and the phenomena of theatre. Univ Of Minnesota Press, 2006. 256 p.

224. Rifkin-Gainer I. An interview with Blanche Evan. *American journal of dance therapy*. 1982. Vol. 5. P. 5–17. URL: <https://docplayer.net/212985019-An-interview-with-blanche-evan.html> (date of access: 07.10.2023).
225. Robinson J. *Modern dance in France: an adventure, 1920-1970*. Amsterdam : Harwood Academic Publishers, 1997. 446 p.
226. Rocco C. L. Standing still, saying plenty (published 2012) on Steve Paxton's "Satisfyin' Lover" performance. 2012. URL: <https://www.nytimes.com/2012/10/19/arts/dance/steve-paxtons-satisfyin-lover-and-state-at-moma.html> (date of access: 08.06.2023).
227. Ross J., Schechner R. *Anna Halprin: experience as dance*. Berkley : University of California Press, 2007. 445 p.
228. Scheff H., Sprague M., McGreevy-Nichols S. *Exploring dance forms and styles: a guide to concert, world, social, and historical dance*. Champaign, IL : Human Kinetics, 2010. 314 p.
229. Schlicher S. *TanzTheater: Traditionen und Freiheiten : Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke*. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1987. 285 p.
230. Sernavski S. *Leave it to chance: a study of Cunningham's chance operation in dance*. : Ph. D. Athens Ohio, 2020. 20 p. URL: https://www.researchgate.net/publication/353224711_Leave_It_To_Chance_A_Study_of_Cunningham's_Chance_Operation_in_Dance (date of access: 07.10.2023).
231. Shay A. *Choreographic politics: state folk dance companies, representation and power*. Wesleyan University Press, 2002. 252 p.
232. Siegel M. B. *The shapes of change: Images of American dance*. Berkeley : University of California Press, 1985. 386 p.
233. Smith P. The contemporary *dérive*: a partial review of issues concerning the contemporary practice of psychogeography. *Cultural geographies*. 2010. Vol. 17, no. 1. P. 103–122. URL: <https://doi.org/10.1177/1474474009350002> (date of access: 15.06.2023).

234. Straus R. Kurt Jooss : The founding father of Tanztheater. *Dance teacher*. 2011.
235. Takahashi K., Yokohama National University. Kazuo Ohno's dance training and pedagogical methods at soshin girls' school, yokohama : монографія. Yokohama : Faculty of Education and Human Sciences, 2011. 62 p. URL: http://www.kazuohnodancestudio.com/common/archives/analysis/pdf/takahashi_monograph.pdf (date of access: 07.10.2023).
236. Taylor D. The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas. Durham : Duke University Press, 2003. 326 p.
237. Todd M. E. Early writings, 1920-1934. New York : Dance Horizons, 1977. 60 p.
238. Todd M. E. The thinking body: a study of the balancing forces of dynamic man. Princeton, N.J : Princeton Book Company, 1968. 314 p.
239. Traditions and innovations in the choreographic art of Ukraine of the XX century / M. Keba et al. *International journal of human movement and sports sciences*. 2022. Vol. 10, no. 6. P. 1293–1301. URL: <https://doi.org/10.13189/saj.2022.100620> (date of access: 07.10.2023).
240. Trienekens S. J. Participatieve kunst: Gewoon kunst in moeilijke omstandigheden. Rotterdam : V2_Publishing, 2020. 154 p.
241. Vaughan D. Merce Cunningham : un demi-siècle de danse. FLAMMARION, 1998. 320 p.
242. Veselovska H. The choreography of innovation: avant-garde ballet on Ukraine's stage in the 1920s. *A lexicon of the central-eastern european interwar theatre avant-garde*. Warsaw, 2024. P. 579–591. URL: <https://english.institut-teatralny.pl/activities/publications/lexicon-of-the-central-eastern-european-interwar-theatre-avant-garde/> (date of access: 29.01.2024).
243. Vincent G. Trop de corps. Montpellier : Indigène, 2007. 112 p.
244. Walther S. K. Dance theatre of Kurt Jooss. Routledge, 1994. 108 p.
245. Weiss G. Body images: embodiment as intercorporeality. New York : Routledge, 1999. 210 p.

246. Wilcox D. Acting (re)considered. Edited by Phillip B. Zarrilli. *Theatre survey*. 1996. Vol. 37, no. 2. P. 163–169. URL: <https://doi.org/10.1017/s0040557400001745> (date of access: 15.06.2023).

247. Wood C. Yvonne Rainer : the mind is a muscle. Afterall Books, 2007. 118 p.

ДОДАТКИ

Додаток 1. Список публікацій здобувача**Статті у виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз (у співавторстві):**

1. Mova L., Ruban V., Veselovska H. Art Therapy In A Country At War: Ukraine's Contemporary Dance Practices. *Critical stage's / Scènes critiques*. 2024. No. 29. <https://www.critical-stages.org/29/art-therapy-in-a-country-at-war-ukraines-contemporary-dance-practices/>
2. Veselovska H., Ruban V. Reconstructing The Glorious Past : Bronislava Nijinska's School Of Movement. *Theatralia*. 2022. No. 2. P. 203–222. DOI: <https://doi.org/10.5817/ty2022-2-18> <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/digilib.77241>

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Рубан В. Застосування практик сучасного танцю у психоемоційному відновленні українців. *Fine art and culture studies*. 2023. № 6. С. 71–81. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-10> <http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/-art/issue/view/93>
2. Рубан В. Проєкти діячів сучасного танцю як інструмент культурної дипломатії України в умовах воєнного стану. *Питання культурології*. 2023. № 42. С. 270–285. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293800> <http://issues-culture-кnukim.pp.ua/issue/view/17376>
3. Рубан В. Сучасний танець у взаємодії з соціальними групами: Інституційний аспект реалізації та культурний вплив. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2023. № 19(1). С. 121–129. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(1\).2023.283140](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(1).2023.283140) <http://hudkult.mari.kyiv.ua/issue/view/16847>

Наукові праці, що засвідчують апробацію результатів дослідження:

1. Рубан В. Питання інституціоналізації сучасного танцю України в контексті представленості актуальної хореографічної культури України у світовий простір: стан, перспективи та виклики. *Феномен культурної травми в українському та світовому хореографічному мистецтві*: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 21 квіт. 2023 р. <http://knukim.edu.ua/mizhnarodna-naukovo-praktychna-konferenciya-fenomen-kulturnoyi-travmy-v-ukrayinskomu-ta-svitovomu-horeografichnomu-mystecztvi-21-kvitnya/>

2. Рубан В. Виклики та перспективи хореографічної освіти сучасного танцю в Україні в умовах війни та вплив на культурні процеси — інституційний аспект обмежень і можливостей. *Хореографія в сучасному мистецькому просторі*: матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 3–4 лют. 2023 р. С. 95–105. https://uni-sport.edu.ua/sites/default/files/vseDocumenti/-zbirnyk_materialiv_konferenciyi_3-4_lyutogo.pdf

3. Рубан В. Застосування практик сучасного танцю до культурних і освітніх ініціатив та проєктів відновлення психоемоційного здоров'я українців. *Мистецький освітній простір у контексті реалізації сучасної парадигми освіти*: матеріали V Міжнар. наук.-практ. онлайн-конф., м. Кропивницький, 28 квіт. 2023 р. <https://cusu.edu.ua/en/novyny-fakultetu/14837-pidbyti-pidsumky-v-mizhnarodnoi-naukovo-praktychnoi-onlain-konferentsii-mystetskyi-osvitnii-prostir-u-konteksti-realizatsii-suchasnoi-paradyhmy-osvity/>

4. Рубан В. Методи і підходи сучасного танцю для зміни парадигми — від підготовки виконавців до формування авторів та новаторів. *Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти*: матеріали XI Міжнар. наук.-практ. конф., м. Умань, 29 берез. 2024 р. / ред. кол.: І. Г. Терешко (голов. ред.), О. В. Бикова, А. Ю. Подгорінова (відповід. ред.). Умань : ВПЦ «Візаві», 2024, с. 91–98. <https://mpf.udpu.edu.ua/xi-mizhnarodna-naukovo-praktychna-konferenciya-suchasni-stratehiji-rozvytku-horeografichnoji-osvity/>

5. Рубан В. Огляд провідних програм сучасного танцю Німеччини, Франції та Швеції у контексті парадигми підготовки авторів і новаторів: ключ-

чові акценти. *Мистецтво та мистецька освіта в сучасному європейському соціокультурному просторі*: матеріали I Міжнар. наук.-практ. конф., м. Запоріжжя, 19–20 квіт. 2024 р. https://drive.google.com/file/d/11h-VoclaKS5SCALaZ4LT7L7YCH_hTHUhC/view

6. Рубан В. Підходи до визначення поняття сучасний танець в початкових програмах вузів України в контексті зарубіжного досвіду. *Хореографія в сучасному мистецькому просторі*: матеріали III Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 22–23 лют. 2024 р. <https://uni-sport.edu.ua/content/u-nufvsu-vidbulas-iii-mizhnarodna-naukovo-praktychna-konferenciya-horeografiya-v-suchasnomu>

7. Рубан В. Підходи до визначення поняття сучасний танець у навчальних програмах ЗВО України крізь призму зарубіжного досвіду. *Українізація хореографічної культури: мистецькі та педагогічні вияви*: матеріали міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 19 квіт. 2024 р. <https://dance.knukim.edu.ua/15676-2/>

8. Рубан В. Сучасний танець та його методологічні можливості у контексті формування творчого потенціалу майбутнього вчителя хореографії на прикладі кейсу роботи зі студентами департаменту танцю і хореографії Стокгольмського університету мистецтв. *Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти*: матеріали X Міжнар. наук.-практ. конф., м. Умань, 30 квіт. 2023 р. С. 86–92. https://dspace.udpu.edu.ua/bitstream/123456789/15428/-1/Baletmeisterska_skladova.pdf

9. Рубан В. Сучасний танець та його методологічні можливості формування майбутнього вчителя хореографії на прикладі кейсу роботи зі студентами департаменту танцю і хореографії Стокгольмського університету мистецтв – від формального підходу до концептуального. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі*: матеріали VIII Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 1–2 черв. 2023 р. С. 34–40. https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/Akademiia/Vydannia/konferentsii/ZBIRKA_2022_03_06_VII_Mizhnar_konf_NAKKKiM.pdf

10. Рубан В. Сучасний танець у взаємодії з різними соціальними групами — інституційний аспект реалізації та культурний вплив у трьох кейсах. *Глобальні виклики майбутнього: причини, стратегії та наслідки у науковій та спекулятивній перспективі*: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 20–22 жовт. 2021 р. С. 85–86. https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/-conf_docs/program/2021-12/Program_Global_Challenges_MARI-26-12.pdf

11. Рубан В. Сучасний танець як зміна парадигми. Аналіз наповнення навчальної магістерської програми EXERCE 2011–2013: хореографічне дослідження та перформанс. *Теоретико-методологічні аспекти мистецької освіти: здобутки, проблеми та перспективи*: матеріали X Міжнар. наук.-практ. конф., м. Умань, 19–20 жовт. 2023 р. С. 139–145. <https://mpf.udpu.edu.ua/h-mizhнародna-naukovo-praktychna-konferentsiya-teoretyko-metodolohichni-aspekty-mystetskoji-osvity-zdobutky-problemy-ta-perspektyvy/>

Додаток 2.

Питання, запропоновані при проведенні глибинних інтерв'ю

1. Як і коли ви почали працювати з танцем?
2. Як і коли ви почали працювати із сучасним танцем?
3. Що було важливим у переході до сучасного танцю (якщо це був ваш випадок)?
4. Як прийнято визначати сучасний танець у вашій країні? Що відрізняє сучасний танець від інших видів танцю?
5. Які і коли з'явилися перші інституції сучасного танцю у вашій країні (як державні, так і незалежні)?
6. Чи могли б ви розповісти більше про їхню історію та описати контекст, в якому вони з'явилися?
7. Як змінилася ситуація в танці та хореографічній культурі після їх появи? Якими були несподіванки, непередбачувані загрози та раптові проривні новації?

8. Які інституції чи організації танцю або сучасного танцю в Україні ви знаєте або з якими працювали раніше?

9. Які інституції у Вашій країні є важливими для сучасного танцю?

10. Які інституції у Вашій країні є важливими для розвитку танцю і танцювального мистецтва (як незалежні, так і державні)?

11. Які основні танцювальні інституції та інституції сучасного танцю зазвичай залучені до підтримки танцювальних досліджень і танцювальних студій?

12. Які основні танцювальні інституції та інституції сучасного танцю зазвичай залучені до підтримки процесу творення?

13. Які провідні танцювальні інституції та інституції сучасного танцю найчастіше беруть участь у підтримці або сприянні презентації та промоції?

14. Які провідні хореографічні інституції та інституції сучасного танцю найчастіше залучені до підтримки хореографічної освіти та виховання нових талантів?

15. Чи вважаєте Ви, що танцювальні інституції важливі у Вашій країні, які саме і чому?

16. Як Ваша особиста мистецька чи інституційна робота виходить за межі танцювальної сфери (як і в яких формах)?

17. Як Ви оцінюєте загальнокультурне значення сучасного танцю для культури у Вашій країні?

18. Як Ви оцінюєте реальну ситуацію з сучасним танцем у Вашій країні? Які інституції перебувають у стані стагнації, а які були б дуже корисними для танцю у Вашій країні (які ви бачили, наприклад, в інших країнах), як незалежні, так і державні?

19. Чи вважаєте Ви, що сучасний танець добре представлений і до нього ставляться так само, як до інших видів виконавського мистецтва?

20. Чи вважаєте Ви, що сучасний танець добре представлений і до нього ставляться так само, як до інших видів мистецтва в культурі?

Додаток 3.

Інформація до другого розділу за країнами

(порядок відповідно до послідовності згадування у тексті другого розділу), коротка довідка про іноземних фахівців, з якими проводилися глибинні інтерв'ю, покажчик імен та назв інституцій мовою оригіналу і корисних інтернет-посилань

Західноєвропейський регіон

Франція

Матільд Монье – Mathilde Monnier

Внесок Матільд Монье у сучасний танець Франції полягає в інноваційній хореографії, лідерстві у формуванні танцювальних інституцій, міждисциплінарній співпраці та створенні середовища, яке заохочує мистецькі пошуки. Досліджуючи теми ідентичності, гендеру та людського досвіду через рух і танець, Матільд створювала новаторські перформанси, які кидали виклик традиційним уявленням про хореографію. Вона обіймала важливі посади в ключових установах Франції: понад двадцять років була директоркою Національного хореографічного центру міста Монпельє, на базі якого ініціювала експериментальну програму досліджень танцю EXERCE, яка нині є однією з найпрестижніших освітніх програм у професійних колах сучасного танцю. Очолювала CND у Пантені, переорієнтувавши на встановлення зв'язків танцю з іншими видами мистецтва. Керує власною танцювальною компанією, бере участь у розвитку незалежного культурно-мистецького простору Ля Галь Тропізм у місті Монпельє.

Більше інформації – <https://mathildemonnier.com/en/>

Національний хореографічний центр міста Монпельє – Centre Chorégraphique National de Montpellier – <https://ici-ccn.com/en/pages/ici-ccn/le-projet>

Національний Центр Танцю у Пантені – Centre national de la danse –
CND – <https://www.cnd.fr/en/>

Незалежний інноваційний культурно-мистецький простір «Ла Галь
Тропізм» у м. Монпел'є – La Halle Tropisme –
<https://www.tropisme.coop/presentation>

Національний Центр Сучасного Танцю – Centre national de danse con-
temporaine – CNDC – <https://www.cndc.fr/en/a-propos#>

Національні Хореографічні Центри – Centre Chorégraphique National –
CCN – <https://www.culture.gouv.fr/en/Thematic/Dance/Dance-in-France/National-Choreographic-Centres>

Регіональні дирекції з питань культури - direction régionale des Affaires
culturelles – DRAC – <https://www.culture.gouv.fr/en/Regions>

Асоціація національних хореографічних центрів – Association des
Centres

Chorégraphiques Nationaux – ACCN – <https://accn.fr/>

Національні Центри Розвитку Хореографії – Centre de Développement
Chorégraphique National – CDCN – <https://www.a-cdcn.fr/>

Магістерська програма EXERCE – Exerce Master degree – EXERCE –
<https://ici-ccn.com/en/master-exerce/exerce-master-degree>

Університет «Париж 8» – Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis – Paris
8 – <https://www.eucommeet.eu/partner/university-paris-8-saint-denis/>

Бієнале танцю у Ліоні – La Biennale de Lyon Danse –
<https://www.labiennaledelyon.com/danse>

Фестиваль осені у Парижі – Festival d'Automne a Paris –
<https://www.festival-automne.com/>

Фестиваль Монпельє данс – Montpellier danse festival –
<https://www.montpellierdanse.com/>

Фестиваль Авін'йона – Festival d'Avignon – [https://festival-
avignon.com/en/festival-609](https://festival-avignon.com/en/festival-609)

Французький інститут – L’Institut Français – IF –

<https://www.institutfrancais.com/en>

Національний офіс дистрибуції мистецтв – Office National de Diffusion Artistique – ONDA – <https://www.onda.fr/en>

Мережа незалежних ініціатив підтримка міжнародної мобільності митців On the move – <https://on-the-move.org/about>

Конкурсна програма Данс Еларжі – Danse Elargie – <http://www.danse-elargie.com/en>

Нідерланди

Даян Елшаут – Diane Elshout

Внесок Даян Елшаут у сучасний танець Нідерландів полягає в багаторічній мистецькій, викладацькій, дослідницькій, соціальній та інституційній роботі. Вона створювала хореографію та режисуру різних проєктів, брала участь в багатьох ініціативах, спрямованих на розширення меж сучасного танцю. Професійно займається виконавським мистецтвом вже понад 40 років, і першу премію для молодих талантів отримала у 1986 році від «Фундації Dansersfonds’79». До 1996 року брала участь у численних мистецьких проєктах в Нідерландах та поза ними. У 1996 році разом із Франком Хенделером заснувала танцювальну компанію «Елшаут / Хенделер», 1997 року вони виграли приз глядацьких симпатій на двох Міжнародних конкурсах хореографії у Гронінгені та Ганновері (Німеччина). З 2006 року Даян Елшаут разом із Саймоном Роу, візуальним художником/фотографом Нодом Ферхаве та Жанін Тюссо, як міждисциплінарний мистецький колектив «Moving Arts Project» (MAP), створюють мистецькі проєкти зі спільнотами, ініціюють програми резиденцій, сприяючи відкриттю талантів. Даян веде активну адвокаційну діяльність на рівні розробки культурних та соціальних політик, що сприятимуть розвитку сучасного танцю в Нідерландах.

Більше інформації – <https://movingartsproject.nl/mensen/diane-elshout/>

а також – <https://researchingbodies.com/page6/page6.html>

Ключові дати мистецтва танцю й хореографії у Нідерландах на онлайн порталі енциклопедії театру –

https://theaterencyclopedie.nl/wiki/Categorie:Tijdlijn_Dans

Фундація Dansersfonds'79 – Dansersfonds'79 –

<https://www.dansersfonds.nl/>

Мистецький колектив Moving Arts Project – MAP –

<https://movingartsproject.nl/>

Балетна трупа Скапіно – Scapinoballet Rotterdam – Scapino –

<https://www.scapinoballet.nl/en/about-us>

Національна опера і балет Нідерландів – Dutch National Opera & Ballet –

<https://www.operaballet.nl/en/about-us>

Театр танцю Нідерландів – Nederlands Dans Theater – NDT –

<https://www.ndt.nl/en/discover-ndt/>

Інституції базової культурної інфраструктури – Basisinfrastructuur – BIS -

<https://www.raadvoorcultuur.nl/culturele-basisinfrastructuur-bis>

Рада з питань культури уряду Нідерландів – De Raad voor Cultuur -

<https://www.raadvoorcultuur.nl/>

Національний фонд для перформативного мистецтва – Het Fonds

Podiumkunsten – <https://fondspodiumkunsten.nl/en/about/>

Фонд культурної залученості – Cultural Participation Fund –

<https://cultuurparticipatie.nl/about-the-cultural-participation-fund>

Фонд стимулювання креативних індустрій – Stimuleringsfonds Creatieve Industrie – <https://www.stimuleringsfonds.nl/en/what-we-do>

Фундація Mondriaan – Mondriaan Fund –

<https://www.mondriaanfonds.nl/en/about-the-fund/>

платформа пошуку фінансування Cultureel Avonturiers –

<https://www.cultureel-avonturiers.nl/>

Академія театру і танцю у Амстердамі – Academy of Theatre and Dance –

ATD <https://www.atd.ahk.nl/en/>

Школа розвитку нового танцю – School for New Dance Development
ATD – SNDO – <https://www.atd.ahk.nl/en/dance-programmes/sndo-choreography/>

Університет мистецтв Codarts у Роттердамі – Codarts Rotterdam –
<https://www.codarts.nl/en/>

Університет мистецтв ArtEZ – ArtEZ University of the Arts – ArteZ –
https://www.artez.nl/en/courses?study_directions_en%5B0%5D=Dance

Програма танцю у академії мистецтв Fontys у місті Тільбург – Dance
Arts in Context of Fontys Academy of the Arts – <https://www.fontys.nl/en/Fresh-at-Fontys-Bachelors/Tilburg/Fresh-at-Dance-Academy.htm>

Фестиваль De Nederlandse Dansdagen –
<https://www.nederlandsedansdagen.nl/en>

Фестиваль Танець у липні - Juli-dans – <https://julidans.nl/en/>

Фестиваль ВЕСНА у місті Утрехт – SPRING Utrecht–
<https://springutrecht.nl/?language=en>

Фестиваль Amsterdam Frindge – <https://amsterdamfringefestival.nl/home-eng/>

Центр продюсування танцю в Амстердамі – Dansmakers ick Amsterdam
– <https://www.ickamsterdam.com/en/extra/welcome-to-ick-artist-space>

Центр танцю De Sloot – <https://desloot.nl/over/>

Центр танцю Dansateliers – <https://dansateliers.nl/en/over-ons/>

Центр танцю DansBrabant – <https://dansbrabant.nl/en/about/>

Центр танцю De Nieuwe Oost – <https://www.denieuweoost.nl/>

Центр танцю Het Huis – <https://hethuisutrecht.nl/over-het-huis-utrecht>

Центр танцю Korzo – <https://korzo.nl/en/production-house/>

Факультет театрознавства в Утрехті – <https://www.artez.nl/en/masters-performance>

Факультет театрознавства на базі ATD Амстердам –
<https://www.atd.ahk.nl/en/theatre-programmes/das-theatre/>

Факультет театрознавства в Університеті міста Амстердам – Universiteit Van Amsterdam – UVA – <https://www.uva.nl/en/programmes/masters/theatre-studies-arts-and-culture/theatre-studies.html?cb>

Факультет театрознавства в Університеті міста Гронінген – Rijksuniversiteit Groningen – RUG – <https://www.rug.nl/masters/music-theatre-and-performance-studies/>

Школа культурологічного аналізу університету міста Амстердам – Amsterdam School for Cultural Analysis – ASCA – <https://asca.uva.nl/?1569939691132>

Центр досліджень мистецтва в суспільстві Університету міста Гронінген – Research Centre for Arts in Society – AiS – <https://www.rug.nl/research/icog/research/research-centres/artsinsociety/>

BAU Амстердам – <https://www.bau.amsterdam/en/About/baulab>

Cloud Danslab Гаага – <https://www.cloudatdanslab.nl/>

Timewindow – <https://timewindow.nl/>

Ruimte in Beweging – <https://ruimteinbeweging.nl/>

Jacuzzi – <https://jacuzzi.hotglue.me/>

De Nieuwe Oost – <https://www.denieuweoost.nl/maker/arnhemse-meisjes/>

SICA Dutch Culture – <https://dutchculture.nl/nl/node/1403545>

On the Move – <https://on-the-move.org/>

Європейський Культурний Фонд – Cultural Foundation EU – <https://culturalfoundation.eu/>

Міжнародна мережа сучасного перформативного мистецтва IETM – IETM – <https://www.ietm.org/en>

Соорпрог міжнародна професійна онлайн платформа сучасного перформативного мистецтва – <https://соорпрог.eu/>

Асоціація Culture Action Europe – CAE – <https://cultureactioneurope.org/about-us/>

Resartis міжнародна мережа мистецьких резиденцій – <https://resartis.org/>

Аналітичний портал Cultuurmonitor – [https://www.cultuurmonitor.nl/over-
ons/](https://www.cultuurmonitor.nl/over-
ons/)

Німеччина

Людгер Орлок – Ludger Orlok

Куратор, перформер, танцівник і хореограф, який зробив колосальний внесок у розвиток системи інституцій сучасного танцю. З 2002 по 2005 рік був членом правління Асоціації сучасного танцю Берліна (ZTB). Розпочав свою інституційну діяльність у 2000 році з проєктного менеджменту Tanzfabrik Berlin, з 2007 по 2021 рік вже як член правління, художній керівник і керівний директор, де курував річну програму, проєкти для європейської мережі Advancing Performing Arts Project (APAP), програму резиденцій та фестивальну серію Open Spaces, а також бієнале сучасного танцю Tanznacht Berlin. Як член правління Tanzfabrik Berlin, він розвивав інформаційну платформу мережі TanzRaum Berlin та простір Uferstudios.

Його кураторські та мистецькі інтереси зосереджені на процесах пам'яті та міжпоколінневих мистецьких практиках, на питаннях спільної роботи в кризові часи. Він розробив такі міжнародні проєкти, як «Cross Currents» (Берлін / Йоганнесбург) «In Residence» (проєкт Джо Паркеса) та «Об'єкт не може конкурувати з досвідом». У 2021 році за особливий внесок у зміцнення ідеї європейської спільноти та солідарності як один з очільників міжнародної мережі APAP Орлок був номінований на Європейську премію «Blauer Bär». В рамках популяризації сучасного танцю варто згадати його лекцію «Знання про тіло в сучасному танці — стратегії самолокалізації» на конференції «Das vermessene Selbst: Етика та естетика зміненої тілесності» на запрошення Німецької ради з етики у листопаді 2021 року.

Асоціація сучасного танцю Берліну (Zeitgenössischer Tanz Berlin) – ZTB
– <https://www.ztberlin.de/en/>

Tanzfabrik Berlin – <https://www.tanzfabrik-berlin.de/?locale=en>

Європейська мережа Advancing Performing Arts Project – APAP –
<https://apapnet.eu/>

Бієнале сучасного танцю Tanznacht Berlin –
<https://tanznachtberlin.de/tanznachtberlin/en/review/>

Інформаційна платформа TanzRaum Berlin –
<https://www.tanzraumberlin.de/en/>

UFER studios – <https://www.uferstudios.com/en/home/>

Університет спорту у місті Кельн – Deutschen Sporthochschule Köln –
<https://fis.dshs-koeln.de/en/organisations/institut-f%C3%BCr-tanz-und-bewegungskultur>

DIN A 13 – <https://din-a13.de/en/about-us>

Міжнародний фестиваль Impulstanz у Відні (Австрія) –
<https://www.impulstanz.com/en/>

Центр Івансон, міжнародна школа сучасного танцю в Мюнхені –
<https://iwanson.de/en/translate-to-english-ueber-uns.html>

Вестфалія Північного Рейну – North Rhine-Westphalia – NRW

Фред Трагут – Fred Traguth

Грет Палука – Gret Palucca

Жан Вайдт – Jean Weidt

Нелі Гертлінг – Nele Hertling

Дірк Шепер – Dirk Scheper

Академія мистецтв у Берліні – Akademie der Künste – ADK –
<https://www.adk.de/en/>

Експериментальна студія Пантоміма-Музика-Танець-Театр у Берліні –
 PMTT

Фестиваль сучасного танцю у Берліні Tanz im August – Tanz im August –
<https://www.tanzimaugust.de/en/tanz-im-august/about-us>

Міжнародна майстерня танцю у місті Бонн – Internationale Tanzwerkstatt
 Bonn – ITW Bonn

Майстерня танцю у Дюсельдорфі – Tanzwerkstatt Düsseldorf

Центр танцю у місті Дюссельдорф – TanzhausNRW – <https://tanzhaus-nrw.de/en>

Європейська мережа центрів танцю – European Dancehouse Network – EDN – <https://www.ednetwork.eu/page/about>

Том Шиллінг – Tom Schilling

Піна Бауш – Pina Bausch – <https://www.pinabausch.org/>

Сюзанна Лінке – Susanne Linke – <https://www.susanne-linke.com/Homepage>

Райнхальд Гофманн – Reinhild Hoffmann – <https://archiv.adk.de/bigobjekt/32306>

Йоганн Креснік – Johann Kresnik – <https://archiv.adk.de/bigobjekt/17929>

Йохен Ульріх – Jochen Ulrich – <https://www.landestheater-linz.at/public/Person%20Details?pid=1020>

Біргітта Троммлер – Birgitta Trommler – <https://www.tanzprojekt.com/lehrer/birgitta-trommler/>

Дітер Хайткамп – Dieter Heitkamp – <https://www.hfmdk-frankfurt.de/sites/default/files/2021-02/ausf%C3%BChrlicher%20Lebenslauf%20Heitkamp.pdf>

Хельге Муціал – Helge Musial – <https://www.moz.ac.at/de/personen/orff-institut/musial-helge>

Інститут сучасного танцю університету мистецтв Фолькванг у Ессені – Folkwang uni IZT – IZT Volkwang – <https://www.folkwang-uni.de/en/home/dance/izt/history>

Центр танцю імпровізації та перформансу Bewegungs-art Freiburg – <https://www.bewegungs-art.de/en/we/rueckblick/>

Бієнале Німецька Платформа Танцю – Tanzplattform Deutschland – <http://www.tanzplattform.de/en/home>

Бієнале Міжнародні хореографічні зустрічі в Сена-Сен-Дені – Les Rencontres choréographiques Internationales de Seine-Saint-Denis –

<https://www.rencontreschoregraphiques.com/rencontres-choregraphiques/informations-generales/presentation>

Міжнародна професійна мережа Національна мережа перформансу – National Performance Network – NPN – <https://npnweb.org/about/history/>

Ініціатива Tanzplan Deutschland – Tanzplan – http://www.tanzplan-deutschland.de/tanzplan-deutschland.de/newsb2fc.html?id_language=2

Консалтингова агенція Бюро Ріттер – Bureau Ritter – <https://bureau-ritter.de/en/>

Маделін Ріттер – Madeline Ritter

Центр танцю К3 Кампнагель у місті Гамбург – К3 – <https://k3-hamburg.de/en/k3/aboutus>

Міжуніверситетський центр для танцю у Берліні – Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz – HZT – <https://www.hzt-berlin.de/en/center/about/>

Німецький федеральний культурний фонд – Kulturstiftung des Bundes – <https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/stiftung.html>

Німецька асоціація танцю – Dachverband Tanz Deutschland – DTD – <https://www.dachverband-tanz.de/en/about-us/who-we-are>

Програми допомоги танцювальному мистецтву від уряду Німеччини DIS-TANZ IMPULS, DIS-TANZ SOLO, DIS-TANZ-START – <https://www.distanzen.de/en/home>

Програма підтримки професійної переорієнтації танцівників DTD Перехід – DTD Transition, Stiftung tanz Ueber uns – <https://stiftung-tanz.com/ueber-uns/>

Асоціація німецьких танцювальних архівів – Verbund Deutscher Tanz Archive – <http://www.tanzarchive.de/en/home/>

Конгрес Танцю – Tanzkongress – <https://2022.tanzkongress.de/en/index.html>

Культурні маяки, провідні культурні інституції та регулярні заходи сучасної німецької культури – Kulturelle Leuchttürme –

https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/buehne_und_bewegung/detail/kulturelle_leuchttuerme.html

Вища школа музики і танцю у Кельні – Hochschule für Musik und Tanz Köln – HFMT – <https://www.hfmt-koeln.de/en/>

Інститут Культури танцю й руху в Кельні – Institut für Tanz und Bewegungskultur – FIZ DSHS – <https://fis.dshs-koeln.de/en/organisations/institut-f%C3%BCr-tanz-und-bewegungskultur>

Університет Грет Палуки у Дрездені – Palooka University – <https://palucca.eu/en/university/who-we-are/history>

Вільний університет Берліна – Freie Universität Berlin – FU – <https://www.fu-berlin.de/en/>

Факультет танцю у Вільному університеті Берліна – Institut für Theaterwissenschaft: Theater & Tanz Freie Universität Berlin – <https://www.fu-berlin.de/en/studium/studienangebot/master/tanzwissenschaft/index.html>

Програми сучасного танцю у Франкфуртському університеті музики та перформативних мистецтв – Zeitgenössischen Tanz am Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt – HfMDK – <https://www.hfmdk-frankfurt.de/en/thema/dance>

Школа Лоли Рогге в Гамбурзі – Lola Rogge Schule – <https://lolaroggeschule.de/>

Sophiensäle Berlin – <https://sophiensaele.com/en>

Tanzwerkstatt Berlin – <https://www.tanzwerkstattberlin.com/>

Міжнародний фестиваль Tanz im August – <https://www.tanzimaugust.de/en/>

Міжнародний фестиваль Berliner Festspiele – <https://www.berlinerfestspiele.de/en/ueber-uns/ueber-die-berliner-festspiele>

Міжнародний літній фестиваль у Гамбурзі – Internationales Sommerfestival – <https://kampnagel.de/en/series/internationales-sommerfestival-2023>

Künstlerhaus Mousonturm у Франкфурті – <https://www.mousonturm.de/en/ueber-uns/>

Hebel am Ufer у Берліні – HAU – <https://www.hebbel-am-ufer.de/en/>

Joint Adventures у Мюнхені –

<https://www.jointadventures.net/en/service/about-us>

Tanztendenz у Мюнхені –

https://www.tanztendenz.de/files/index_submenuE.php?seite=14&folge=00&satz=449

Fabrik Potsdam у Потсдамі – <https://www.fabrikpotsdam.de/>

FFT Düsseldorf – <https://www.fft-duesseldorf.de/en/>

Hellerau у Дрездені – <https://www.hellerau.org/de/>

Pakt Zollverein – <https://www.pact-zollverein.de/en>

Міжнародний інститут театру в Німеччині – International Theater Institute Germany – ITI Germany – <https://www.iti-germany.de/en/home>

План роботи з культурною політикою DTD – <https://www.dachverband-tanz.de/en/work-areas/cultural-policy-dialog>

Інституції члени DTD – <https://www.dachverband-tanz.de/ueber-uns/mitglieder>

Консорціум та національне представництво «Конференція з навчання танцю» – Ausbildungs Konferenz Tanz – АК|Т –

<https://www.ausbildungskonferenz-tanz.de/en/about-us/>

Навчальна програма Хореографія та Перформанс у Гіссені – Studiengang Choreographie und Performance – CuP – https://www.uni-giessen.de/en/study/courses/master/cap/index?set_language=en

Навчальна програма Прикладне театрознавство – Angewandte Theaterwissenschaft – https://www.uni-giessen.de/en/study/courses/master/theatre/index?set_language=en

Програма резиденцій Театру Лейпцигу – Schauspiel Leipzig residency program – <https://www.schauspiel-leipzig.de/spielplan/angst-oder-liebe/residenz/>

Культурний фонд федеральних земель – Die Kulturstiftung der Länder – <https://www.kulturstiftung.de/ueber-uns/>

Федеральний культурний фонд – Kulturstiftung des Bundes –
<https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/en>

Загальнонаціональна програма фінансування TANZPAKT Stadt-Land-Bund – <http://www.tanzpakt.de/en/about-tanzpakt/what-is-tanzpakt>

Загальнонаціональна програма фінансування Kreativ-Transfer –
<https://www.kreativ-transfer.de/en/home>

Мережа центрів продюсування танцю – <https://www.dachverband-tanz.de/en/funding/production-and-production-structures>

Мережа продюсерів Produktionsbande –
<https://produktionsbande.org/en/about>

Секретаріат культури NRW – Kultur Sekretariat NRW – <https://www.nrw-kultur.de/en/about-us>

Регіональний офіс танцю NRW – Landesbuero Tanz NRW –
<https://www.landesbuerotanz.de/profil>

Баварська регіональна асоціація сучасного танцю – Der Bayerische Landesverband für zeitgenössischen Tanz – BLZT – <https://www.blzt.de/>

Tanzplattform Deutschland – <http://www.tanzplattform.de/en/home>

Міжнародний фестиваль Euroscene Leipzig – <https://euro-scene.de/en/>

Міжнародний фестиваль Tanz Werkstatt Europa в Мюнхені
<https://www.jointadventures.net/en/tanzwerkstatt-europa>

Міжнародний фестиваль TANZ Bremen – <https://www.tanz-bremen.com/en/about-us/>

Міжнародний фестиваль сольного танц-театру в Штутгарті – Internationales Solo-Tanz-Theater Festival – <https://www.solo-tanz-theater.de/>

Німецька премія танцю – Deutscher Tanzpreis –
<https://www.deutschertanzpreis.de/en/home>

Бієнале Tanzmesse – <https://www.tanzmesse.com/en/about/>

Перелік програми бакалаврату і магістратури у Німеччині –
<https://www.ausbildungskonferenz-tanz.de/en/bama-courses/>

Танцювальні зустрічі для молоді – Tanztreffen der Jugend –
<https://www.berlinerfestspiele.de/en/treffen-junge-szene/tanztreffen-der-jugend>

Бієнале танцювальної освіти – Die Biennale Tanzausbildung –
<http://2016.ausbildungskonferenz-tanz.de/en/biennale-dance-training/>

Танзпраксис – <https://tanzpraxisberlin.weebly.com/>

Центральноєвропейський регіон

Польща

Ришард Каліновскі – Ryszard Kalinowski

Танцівник, хореограф і педагог, керівник Люблінського театру танцю (LDT), куратор Міжнародного фестивалю театрів танцю в Любліні (MSTT) з 1997-го до 2022 року. У 1994 році Ришард закінчив Університет Марії Кюрі-Складовської в Любліні (UMCS), де вивчав культурно-освітню педагогіку за спеціальністю «театр і танець». У 1992–1993 роках доєднався до театральної трупи пантоміми Галини Студняж у Любліні, у 1993-му став танцівником Групи сучасного танцю Люблінської Політехніки (GTWPL) та брав участь у створенні перформансів і у виступах під керівництвом хореографки Ганни Стшемецької. З 2001-го доєднався до LDT, який очолює з 2006 року. З 2020 року спільно з LDT координує проєкт «Простори мистецтва» у Любліні, що фінансується Міністерством культури і національної спадщини та реалізується Національним інститутом музики і танцю Польщі. Ришард Каліновський був членом експертної групи на 1-му та 2-му Конгресі Танцю у 2011-му та 2020 роках; членом Ради директорів Асоціації «Форум спільнот танцювального мистецтва» з 2019-го до 2021 року. За культурні заслуги перед містом Ришард ставав багаторазовим лауреатом премії мера міста Люблін, у 2021 році нагороджений премією міністра культури і національної спадщини.

Більше інформації – <https://culture.pl/en/artist/ryszard-kalinowski>

Войцех Місюрo – Wojciech Misiuro

Інформаційна он-лайн платформа щодо діячів та інституцій сучасного танцю Польщі – Taniec Polska – <https://taniecpolska.pl/en/knowledge-base/>

Люблінський театр танцю – Lubelski Teatr Tanca – LDT –
<https://ck.lublin.pl/en/lublin-dance-theatre/>

Міжнародний фестиваль театрів танцю в Любліні – Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca – MSTT – <https://mstt.pl/en/home/>

Університет Марії Кюрі-Скłodовської в Любліні – Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej – UMCS – <https://www.umcs.pl/en/faculty-of-education-and-psychology,2658.htm>

Галина Студнярж – Halina Studniarz

Група сучасного танцю Люблінської Політехніки – Grupa Tanca Wspolczesnego Politechniki Lubelskiej – GTWPL –
<https://lublin.eu/kultura/miejsca/grupa-tanca-wspolczesnego-politechniki-lubelskiej,3738,w.html>

Простори мистецтва – Przestrzenie Sztuki – <https://www.institut-teatralny.pl/dzialalnosc/projekty-i-programy/przestrzenie-sztuki/>

Конгрес танцю – Kongres Tańca – <https://kongrestanca.pl/program>

Асоціація Форум спільнот танцювального мистецтва – Stowarzyszenia Forum Środowisk Sztuki Tańca – <https://stowarzyszenietanca.org/>

Польський театр танцю – Polski Teatr Tańca – PTT – <https://ptt-poznan.pl/>

Конрад Дзевецький – Conrad Drzewiecki –
<https://teatr Wielki.pl/en/people/conrad-drzewiecki/>

Ева Вицеховська – Ewa Wycichowska

Івона Пашинська – Iwona Pasińska

Театр танцю Селезії у місті Бітом - Śląski Teatr Tańca – S.T.T –
<https://taniecpolska.pl/organizacje/slaski-teatr-tanca/>

Яцек Лумінський – Jacek Łumiński

Едіта Козак – Edyta Kozak

Лешек Бздил – Leszek Bzdyl

Конкурс для колективів сучасного танцю в місті Каліш –
Międzynarodowi Prezentacji Współczesnych Form Tanecznych - <https://calisia.pl/tanczacy-kalisz,36529>

Театр танцю і руху Rozbark у місті Бітом – Bytomski Teatr Tańca i Ruchu
Rozbark – Rozbark – <https://teatrorzbark.pl/>

Польська платформа танцю – Polska Platforma Tańca –
<https://polskaplatformatanca.pl/en/main-page/>

Національна культурна конференція – Ogólnopolskiej Konferencji
Kultury – <https://www.konferencjakultury.pl/conference>

Національний балетний коледж ім. Людомира Ружицького –
Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej im. Ludomira Różyckiego – OSB Bytom –
<https://www.gov.pl/web/osbbytom>

Факультет театру танцю Академії театрального мистецтва ім. Станіслава
Виспянського – Wydziału Teatru Tańca, Akademii Sztuk Teatralnych im.
Stanisława Wyspiańskiego – AST Bytom –
<http://www.ast.bytom.pl/studenci/wydzial-teatru-tanca/>

Театр експресії у Гданську – Teatr Ekspresji w Gdańsku

Театр пантоміми імені Генрика Томашевського у Вроцлаві - Teatr Pantomimy
Henryka Tomaszewskiego – Pantomima Wrocław –
<https://pantomima.wroc.pl/en>

Театр Дада фон Бздилов – Teatr Dada von Bzdülów –
<https://taniecpolska.pl/en/organizacje/dada-von-bzdulow-theatre/>

Катажина Хмелевська – Katarzyna Chmielewska

Освітня програма P.A.R.T.S. у місті Брюссель – <https://www.parts.be/>

Палац молоді в Гданську – Pałac Młodzieży – <https://pm.edu.gdansk.pl/pl>

Клуб студентів Żak у місті Гданськ – Klub Studentów Wybrzeża Żak –
<https://klubzak.com.pl/en/about>

Театр ім. Гомбровича в Гдині – Teatr im. Gombrowicza –
<https://teatrgombrowicza.art.pl/>

Новий Театр ім. Казимира Деймека у місті Лодзь – Teatr Nowy im. Kazimierza Dejmka – <https://nowy.pl/>

Театр Узбережжя – Teatr Wybrzeże – <https://teatrwybrzeze.pl/>

Йоанна Лешнеровська – Joanna Leśnierowska

Stary Browar Nowy Taniec – <http://starybrowarnowytaniec.pl/>

Національний інститут музики і танцю – Narodowy Instytut Muzyki i Tańca – <https://nimit.pl/en/>

Культурний центр у Любліні – Centrum Kultury Lublin – <https://ck.lublin.pl/o-centrum-zespol/>

Польський національний балет – Polski Ballet Narodowy – <https://teatr Wielki.pl/en/polish-national-ballet/>

Komuna Warszawa – <https://komuna.warszawa.pl/aaa-2/>

Драматичний театр міста Ополе – Teatr Opole – <https://teatropole.pl/ost-2023/>

Програма підтримки танцю Простори мистецтва – Przestrzenie sztuki – <https://www.institut-teatralny.pl/dzialalnosc/projekty-i-programy/przestrzenie-sztuki/>

Польський інститут – Instytut Polski – <https://instytutpolski.pl/>

Інститут ім. Адама Міцкевича – Instytut Adama Mickiewicza – <https://iam.pl/en>

Польська мережа танцю – Polska Sieć Tańca – <https://ott.olsztyn.pl/o-sieci>

Фестиваль Тіло Розум – Ciało Umysł – <https://cialoumysl.pl/en/main-page/>

Краківський фестиваль танцю – Krakowski Festiwal Tańca – <https://nck.krakow.pl/kcc/en/krakow-dance-festival/>

Гданський фестиваль танцю – Gdański Festiwal Tańca – <https://www.gdanskifestiwaltanca.pl/>

Міжнародний конкурс соло – Międzynarodowy solo dance contest – <https://www.gdanskifestiwaltanca.pl/pl/Konkursy/Solo%20dance%20contest>

Міжнародний фестиваль Відкрита сцена в Тарнові – Scena Otwarta – <https://csm.tarnow.pl/festiwale/scena-otwarta>

Галерея Лабіринт – Galeria Labyrinth – <https://labirynt.com/?lang=en>

Варшавський музей сучасного мистецтва – Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie – <https://artmuseum.pl/en>

Литва

Біруте Банявічюте – Birutė Banevičiūtė

Хореографка, дослідниця танцю, художня керівниця театру танцю Dansema, що орієнтується на роботу з наймолодшою аудиторією, доцентка Литовської академії музики і театру (LMTA), докторка. З моменту заснування у 2007 році до 2014 року очолювала Асоціацію сучасного танцю Литви (LCDA). Була членкинею Експертної комісії з питань балету і сучасного танцю (2005–2009) та Комісії з підтримки молодих митців (2007–2009) при Міністерстві культури, а з 2005 року — незалежна експертка з танцю Міністерства освіти і науки Литовської Республіки.

Закінчивши факультет природничих наук Вільнюського університету (VU), Біруте у 2009 році захистила дисертацію «Розвиток танцювальних здібностей у ранньому та юнацькому віці» і першою в Литві розпочала дослідження в галузі танцювальної освіти. Розробниця навчальних програм танцю, з розвитку креативного мислення, теорії і практики хореографічної освіти, вона також викладає мистецтво танцю дітям від шести місяців до підліткового віку. Була організаторкою Міжнародного фестивалю сучасного танцю для дітей та юнацтва, що відбувався з 2008 до 2012 року, створила першу литовську виставу для немовлят «Мозаїка».

Більше інформації – <http://dance.lt/new/db/birute-baneviciute-1/>

Театр танцю Dansema – Dansema šokio teatras – Dansema – <http://dansema.lt/en>

Литовська академія музики і театру – Lietuvos Muzikos ir Teatro Akademija – LMTA – <https://lmta.lt/en/english-about-lmta/>

Асоціація сучасного танцю Литви – Šiuolaikinio šokio asociacija – LCDA
– <https://lcda.lt/en/about-2/>

Вільнюський університет – Vilniaus Universitetas – VU –
<https://www.vu.lt/>

Каунаський театр танцю Аура – Kaunas Dance Theater Aura – Aura –
<https://aura.lt/en/about-us/>

Колектив експресивного танцю Соната – Išraiškos šokio trupė Sonata –
Sonata – <https://www.atmintiesvietos.lt/en/sites-of-memory/expression-dance-troupe-sonata/>

Кіра Катерина Дауйотайте – Kira Katerina Daujotaitė –
<http://dance.lt/new/2013/12/25/kira-katerina-daujotaite-1921-2013/>

Литовський центр інформації танцю – Lithuanian Dance Information
Center – LDIC – <http://dance.lt/new/en/about-us/>

Біруте Летукайте – Birutė Letukaitė

Міжнародний фестиваль сучасного танцю Аура – Aura tarptautinis šokio
festivalis – Aura festivalis – <https://www.dancefestival.lt/aura32/en/aboutfestival/>

Аудроніс Імбрасас – Audronis Imbrasas

Міжнародний фестиваль сучасного танцю Новий балтійський танець –
New Baltic Dance festival – NBD – <https://newbalticdance.lt/en/>.

Міжнародне об'єднання для перформативного мистецтва – International
Society for the Performing Arts – ISPA – <https://www.ispa.org/>

платформа Aerowaves – <https://aerowaves.org/about-us/>

платформа Circusnext – <https://circusnext.eu/en/presentation/>

Мережа розвитку сучасного танцю Балтійського і Скандинавського ре-
гіону Кеґґа – Nordic-Baltic contemporary dance development network Кеґґа –
Кеґґа – <https://kedja.net/encounters/>

щорічний каталог Литовська танцювальна сцена – Lithuanian Dance
Scene – <http://dance.lt/new/en/lithuanian-dance-scene/>

Балтійська платформа танцю – Baltic Dance Platform –
<https://balticdance.org/about-us/>

Литовський інститут культури – Lietuvos kultūros institutas – LCI –
<https://english.lithuanianculture.lt/about-us/>

Литовська рада культури – Lietuvos Kultūros Taryba – LCC –
<https://www.ltkt.lt/en/about-us>

Латвійський центр інформації танцю – Latvijas dejas informācijas centrs
 – LD – <https://dance.lv/eng/about-us/>

Центр танцювального перформансу та розвитку Незалежна танцюваль-
 на сцена Естонії – Sõltumatu Tantsu Lava – STL – <https://www.stl.ee/en/about>

Анжеліка Холіна – Anželika Cholina

Факультет театру і кіно LMТА – <https://lmta.lt/en/fakultetas/teatro-ir-kino/>

Інґріда Гербутавічюте – Ingrida Gerbutavičiūtė

Ліна Поджужкайте-Ланаускене – Lina Puodžiukaitė-Lanauskienė

Хореографічний факультет Національної школи мистецтв Чюрльоніса –
 National M. K. Čiurlionis School of Arts – CMM – <https://www.cmm.lt/about-the-school/>

Американський фестиваль танцю – American Dance Festival – ADF –
<https://americandancefestival.org/about/>

Фундація Відкрита Литва – Atviros Lietuvos fondas – OLF –
<https://olf.lt/en/about/history/>

Літня школа сучасного танцю у Вільнюсі – Summer Dance School –
<http://dance.lt/new/en/summer-dance-school/vsm-2023/>

Центр танцю Menųspaustuvė – Menųspaustuvė –
<https://www.menuspaustuve.lt/en/>

Мережа європейських культурних організацій Trans Europe Halles –
 ТЕН – <https://www.teh.net/about-teh/>

професійна мережа Informal European Theatre Meeting – IETM –
<https://www.ietm.org/en/about>

міжнародна мережа резиденцій Resartis – <https://resartis.org/global-network-arts-residency-centres/>

- європейська мережа сучасного цирку Circostrada –
<https://www.circostrada.org/en>
- Танцювальна компанія Nuеріко – Nuеріко –
<https://www.nueriko.lt/en/apie>
- Театр танцю AIROS – AIROS – <https://www.airos.lt/about-us/>
- Незалежна організація сучасного танцю BE – BE kompanijos – BE –
<https://bekompanijos.lt/en/>
- Вільнюський міський театр танцю Low Air – Low Air –
<https://lowair.lt/en/apie/>
- Танцювальна компанія Витіса Янкаускаса - Vyčio Jankausko šokio teatras
 – Vytis Jankauskas – <http://dance.lt/new/en/db/vytis-jankauskas-dance-company-2/>
- Театр танцю Агнії Шейко – Šeiko šokio teatro – Šeiko –
<https://seikodancecompany.com/en>
- Гінтарє Мастекайте – Gintarè Masteikaitė
- Агнієтою Лісічкінайте – Agnietė Lisičkinaite
- Андріус Катінас – Andrius Katinas
- Педагогічна академія VDU – VDU Švietimo akademijos – VDU –
<https://svietimas.vdu.lt/en/about-us/history/>
- Литовська рада з питань культури – Lithuanian Council for Culture – LCC
 – <https://www.ltkt.lt/en/about-us>
- Perform Europe – <https://performeurope.eu/>
- Каталог прем'єр сучасного танцю та нового цирку Lithuanian Dance and
 Circus Scene – <http://dance.lt/new/en/lithuanian-dance-scene/lds-2019/>
- Міжнародний міждисциплінарний фестиваль Plartforma – Plartforma –
<https://2023.plartforma.lt/en/about-festival/>
- Міжнародний театральний фестиваль для дітей та юнацтва
 JÈGA/COOL! – <https://assitej.lt/en/news/7th-international-theatre-festival-for-children-and-youth-jega-cool/>
- Міжнародна асоціація театрів і перформативного мистецтва для дітей
 та юнацтва – ASSITEJ – <https://assitej-international.org/about/mission/>

Міжнародний фестиваль для дітей та юнацтва Kitoks –
<https://www.menuspaustuve.lt/en/festival/2023-kitoks23>

Міжнародний фестиваль PÉDOS – <http://dance.lt/new/en/db/pedos-international-contemporary-dance-festival/>

Румунія

Космін Манолеску – Cosmin Manolescu

Танцівник, хореограф і художній керівник танцювальної компанії Serial Paradise, а також Фундації Габрієли Тюдор (Gabriela Tudor), які з 1997 року відіграють важливу роль у розвитку сучасного танцю в Румунії. Завдяки інституційній діяльності Косміна Манолеску, зокрема участі у створенні ініціатив, програм та фестивалів, серед яких поява у 2004 році Національного танцювального центру в Бухаресті (CNDB).

У 2012–2014 роках був художнім керівником експериментального простору ZonaD, регулярно проводив танцювальні майстер-класи, втілював громадські проекти, працював з людьми з інвалідністю, проводив щомісячні події та кінопокази відеоробіт сучасного танцю. У 2012 році він отримав стипендію від Фонду Saison у Токіо, наступного року заснував Eastern Connection — платформу для обміну та співпраці художників, танцювальних авторів і продюсерів з Румунії та Японії (2013–2015). Космін Манолеску є співзасновником, нового колективного простору для розвитку хореографії AREAL Colectiv (AREAL), що підтримує реалізацію щорічної програми резиденцій Gabriela Tudor у Португалії та Румунії.

За свій внесок у розвиток сучасного танцю в Румунії та підтримку незалежної культурної сцени у 1998 році він отримав нагороду від Центру сучасного мистецтва Сороса у Бухаресті (SCCA Bucharest), у 2014 році нагороду за неперевершені досягнення від CNDB, у 2017 році нагороду за 20 років культурного опору від Національного культурного фонду Румунії (ACFN).

Більше інформації – <https://cosminmanolescu.wordpress.com/bio/>

Фундація Габріели Тюдор – Gabriela Tudor Foundation – Gabriela Tudor –
<https://dans.ro/>

Національний танцювальний центр в Бухаресті – Centrul Național al
 Dansului București – CNDB – <https://cndb.ro/en/>

Експериментальний простір ZonaD – [https://e-motional.eu/zonad-
 dancelab-for-interactive-research-map-sharing-of-processes/](https://e-motional.eu/zonad-dancelab-for-interactive-research-map-sharing-of-processes/)

Фонд Saison – <https://www.saison.or.jp/en/>

Платформа для обміну та співпраці Eastern Connection –
<https://dans.ro/programe/eastern-connection/>

Центр сучасного мистецтва Сороса у місті Бухарест – Soros Centers for
 Contemporary Art in Bucharest – SCCA Bucharest
https://monoskop.org/Soros_Centers_for_Contemporary_Art

Національний культурний фонд Румунії – Administration of the National
 Cultural Fund – AFCN – <https://www.afcn.ro/>

Колективний простір розвитку хореографії AREAL – AREAL –
<https://arealcolectiv.ro/>

програма мистецьких обмінів Танець у подорожах – La Danse en voyage

Ралука Янегіч – Raluca Ianegic

Ірина Петреску – Irina Petrescu

Театральний факультет Академії театру і кіно, сьогодні факультет пер-
 формативного мистецтва Університету театру і кіно ім. Караджале –
 University of Theatre and Film I.L. Caragiale – UNATC –
<https://unatc.ro/devunatc/departament/artele-spectacolului-coregrafie/>

Державна танцювальна компанія Оріон балет – Orion Ballet

Йоан Тугару – Ioan Tugearu

Серджіу Ангел – Sergiu Anghel

Державна танцювальна компанія Контемп – Contemp

Адіна Цезар – Adina Cezar

Вистава Великі Ігри – Les Grandes Jeux

Незалежна танцювальна група Маргінали – Marginalii Group – Marginalii

Проект менеджменту танцю – Project Dance Management – Project DCM
Solitude – Solitude Project – <https://solitude-project.ro/>

Центр MultiArtDans – MultiArtDans Centre

Культурний центр Ніколає Белческу – Centrul Cultural pentru UNESCO
Nicolae Bălcescu – CCUNB – <https://ccunb.ro/>

Платформа Forum Dança – <https://www.forumdanca.pt/en/home-en/about/>

Бухарестський міжнародний фестиваль танцю – BucharEast.West
International Dance Festival

Центр культури та публічних дискусій Червоний дім – Red House Centre
for Culture and Debate – <https://en.redhouse-sofia.org/about-us>

Балканська платформа танцю – Balkan Dance Platform –
<https://balkandanceplatform.wordpress.com/>

Проект Академія танцю кочівників – Nomad dance academy – Nomad –
<https://nomaddanceacademy.org/nda/>

Незалежний хореографічний центр для створення та дистрибуції вистав
сучасного танцю Linotip – Linotip – <https://linotip.ro/>

Центр створення, навчання і досліджень Working Art Space and
Production – WASP – <http://waspmagazine.com/en/despre-noi/>

Бухарестський міжнародний фестиваль відео танцю – Bucharest
international dance film festival – BIDFF – <https://www.bidff.ro/eng#bidff-2023-1>

Сімона Діаконеску – Simona Deaconescu

Tangaj Collective – <https://www.tangajdance.com/thecollective/>

Простір Сучасного Мистецтва – Spațiul de Artă Contemporană – SAC
Bucharest – <https://sacbucharest.com/info>

Музей актуального мистецтва – Muzeul de Artă Recentă – MARE –
<https://mare.ro/about/>

Національний музей сучасного мистецтва Румунії в Бухаресті – Muzeul
Național de Artă Contemporană al României – MNAC Bucharest –
https://www.mnac.ro/text/34/ABOUT_US/27

Навчальна програма для виконавців «Академія танцю та перформансу CNDB» – Academy of dance CNDB – <https://cndb.ro/en/education-and-training/academy-of-dance/academy-of-dance-2022-2023/>

Освіта танцю у Румунії

Хореографічний коледж ім. Флорії Капсали в Бухаресті – Liceul de Coregrafie Floria Capsali – <https://floriacapsali.wordpress.com/about/>

Коледж хореографії та драматичного мистецтва ім. Октавіана Стройя в Клуж-Напока – Liceul de Coregrafie și Artă Dramatică Octavian Stroia – <https://www.coregrafiecluj.ro/istoric/>

Американський контекст:

Сполучені Штати Америки.

Ліза Нельсон – Lisa Nelson

Лізи Нельсон є новаторкою в сучасному танці, відома своїм внеском в імпровізацію, практики перформативної дії для груп та у міждисциплінарні мистецькі практики. Її творчість допомогла переосмислити межі хореографії та перформансу, вплинула на траєкторію розвитку сучасного танцю в США та в світі.

З 1970-х років Ліза Нельсон досліджує роль сенсорної системи людини у процесі перформування і танцю, те, як на рівні нейрофізіології відбувається усвідомлення руху. Досліджуючи відео і танець, вона розробила підхід до монтажу та перформансу в реальному часі, який отримав назву Tuning Scores. Нельсон і нині багато подорожує з виступами, викладає і створює танцювальні вистави, підтримує співпрацю з іншими видатними митцями, зокрема зі Стівом Пекстоном¹, Скоттом Смітом та Даніелем Лепкоффом. З 1976 року вона є співредактором міжнародного журналу про танець та імпровізацію Contact Quarterly. Отримала низку нагород, зокрема, у 2002 році мистецьку премію ім. Герба Альперта та Премію Митець США у 2020 році.

¹ Інтерв'ю були записані до 2024 року.

Ліза розпочала навчання з класичного балету та імпровізації, згодом опанувала техніки сучасного танцю та соматичні практики. Серед її викладачів такі відомі постаті, як Барбара Діллі, Мерс Каннінгем та Ерік Хокінс. У 1960-х роках Ліза Нельсон долучилась до мистецької групи Театр танцю «Джадсон» і разом із ними у 1980–2000 роках відіграла ключову роль у формуванні ландшафту сучасного танцю США та Європи. Нельсон багато викладає в США і за кордоном. Її новаторський підхід наголошує на втіленому пізнанні, соматичному усвідомленні та дослідженні руху як засобу комунікації і самовираження.

Більше інформації – <https://www.unitedstatesartists.org/fellow/lisa-nelson/>

Міжнародний журнал про танець та імпровізацію Contact Quarterly –
Contact Quarterly – <https://contactquarterly.com/>

Мистецька премія ім. Герба Альперта – The Herb Alpert Award in the Arts – <https://herbalpertawards.org/about>

Премія «Митець США» – United States Artists Fellowship –
<https://www.unitedstatesartists.org/about/>

Перформативний простір Dance Theater Workshop – DTW –
<https://www.cecartslink.org/participant/dance-theater-workshop/>

Танцювальна компанія Bill T. Jones / Arnie Zane – The Bill T. Jones/Arnie Zane Company – <https://newyorklivearts.org/history-bio-of-the-company/>

Центр танцю New York Live Arts – NY Live Arts –
<https://newyorklivearts.org/about/>

Університет Bennington – Bennington College –
<https://www.bennington.edu/academics/areas-of-study-curriculum/dance>

Американський фестиваль танцю – American Dance Festival – ADF –
<https://americandancefestival.org/about/>

Університет New London у штаті Коннектикут – Connecticut College in New London – ConnColl – <https://www.conncoll.edu/arts-culture/the-arts-at-connecticut-college/dance-department/>

Театр танцю «Джадсон» – Judson Dance Theater

Центр танцю Danspace Project – <https://danspaceproject.org/about/>

Центр танцю The Joyce Theater –

<https://www.joyce.org/pQprniN/about/about-the-joyce>

Перформативний міждисциплінарний простір Performance Space –
Performance Space – <https://performancespacenewyork.org/>

Мистецький експериментальний простір MoMA PS1 – MoMA PS1 –
<https://www.momaps1.org/>

Інформаційна платформа для танцю у Нью-Йорку Dance/NYC –
Dance/NYC – <https://www.dance.nyc/about/mission-and-programs>

Навчання танцю в університетах США на Hotcourses Abroad –
<https://www.hotcoursesabroad.com/study/training-degrees/us-usa/dance-courses/loc/211/cgory/f3-3/sin/ct/programs.html>

Центр дослідження танцю і форм, заснованих на русі Movement
Research – Movement Research – <https://movementresearch.org/>

Національний фонд мистецтв – National Endowment for the ARts –
<https://www.arts.gov/about/what-is-the-nea>

Канада

Бенуа Лашамбр – Benoit Lachambre

Бенуа Лашамбр є всесвітньо відомим митцем завдяки своєму новаторському хореографічному стилю, що поєднує елементи танцю, імпровізації та перформативної дії, кидаючи виклик традиційним уявленням про рух і досліджуючи взаємозв'язок між тілом і простором. Його захопливі вистави «Délire défait», «Snakeskins», «Forgeries, Love and Other Matters», «Is You Me», «Hyperterrestres», «Fluid Grounds» надихнули не одне покоління митців сучасного танцю Америки та Європи на пошуки власного голосу. Він бере участь у міждисциплінарних проєктах, які розширюють межі танцю та перформансу.

Бенуа Лашамбр є засновником і співзасновником кількох впливових інституцій та колективів сучасного танцю, серед яких Par V.L.eux у Монреалі, що від заснування у 1996 році слугує платформою для експериментальних практик танцю та пошукових міждисциплінарних проєктів. Завдяки цим ініціативам Лашамбр підтримував молодих митців, сприяючи творенню динамічної та яскравої спільноти сучасного танцю. Його вистави були показані на чотирьох континентах світу (понад п'ятсот показів) і принесли Par V.L.eux численні нагороди та відзнаки. Лашамбр ділиться досвідом, проводячи майстер-класи, керуючи резиденціями, наставляючи танцівників і хореографів.

Більше інформації – <https://www.impulstanz.com/en/artist/id141/>

Кеті Кейсі – Kathy Casey

З 1996 року — художня керівниця платформи розвитку хореографії продюсерського центру вистав танцю Montréal Danse, однієї з перших парасолькових інституцій сучасного танцю Канади, створеної у 1986 році. Окрім інституційної діяльності, в рамках Montréal Danse, Кеті Кейсі як драматург допомагає хореографам, які переосмислюють уявлення про те, що є танцем. Вона проводить щорічний воркшоп з хореографічних досліджень, керує дослідницькими лабораторіями, а також є художньою радницею кількох незалежних хореографів у Монреалі і незалежних організацій у провінції Квебек.

Більше інформації – <https://montrealdanse.com/en/artistic-direction/>

Платформа для експериментальних практик танцю та пошукових міждисциплінарних проєктів, центр продюсування танцю Par V.L.eux – Par V.L.eux – <https://parbleux.com/en>

Платформа розвитку хореографії, центр продюсування танцю Montréal Danse – Montréal Danse – <https://montrealdanse.com/en>

Голлі Смолл – Holly Small – <https://www.hollysmall.ca>

Жан-П'єр Перро – Jean-Pierre Perreault – <https://espaceperreault.ca/en/jean-pierre-perreault/>

- Конрад Александрович – Conrad Alexandrowicz –
<https://www.uvic.ca/finearts/theatre/people/profiles/faculty/alexandrowicz-conrad.php>
- Елізабет Ліз – Elizabeth Leese
- Рут Сорель – Ruth Abramovitsch Sorel
- Канадський фестиваль балету – Canadian Ballet Festival
- Жанна Рено – Jeanne Renaud
- Пітер Бонем – Peter Boneham
- Компанія сучасного танцю Le Groupe de la Place Royale – Le Groupe –
<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/le-groupe-de-la-place-royale>
- Поль-Андре Фортєс – Paul-André Fortier
- Марі Шуїнар – Marie Chouinard –
<https://www.mariechouinard.com/english/marie-chouinard/>
- Б'янка Рогге – Bianca Rogge
- Йоне Кв'єтіс – Yone Kvietyus Young
- Ненсі Ліма Дент – Nancy Lima Dent
- Джуді Джарвіс – Judy Jarvis
- Театрально-танцювальна компанія Джуді Джарвіс – Judy Jarvis Dance
 and Theatre Company
- Дональд Хаймс – Donald Himes
- Сьюзен Макферсон – Susan Macpherson
- Девід Ерл – David Earle
- Компанія сучасного танцю Танц-театр Торонто – Toronto Dance Theater
 – TDT – <https://tdt.org/about/history/>
- Рейчел Браун – Rachel Browne
- Королівський балет Вінніпега – Royal Winnipeg Ballet –
<https://www.rwb.org/>
- Трупа сучасного танцю Winnipeg's Contemporary Dancers – WCD –
<https://www.winnipegcontemporarydancers.ca/>
- Анна Блюшамп – Anna Blewchamp

Джудіт Маркузе – Judith Marcuse

Танцювальна компанія Джудіт Маркузе – Judith Marcuse Dance
Company

Товариство танцювальних проєктів Джудіт Маркузе – Judith Marcuse
Dance Projects Society – <https://icasc.ca/judith-marcuse-projects/>

Факультет танцю Йоркського університету – AMPD YORKU –
<https://dance.ampd.yorku.ca/>

Грант Стрейт – Grant Strate

Марсі Радлер – Marcie Radler

Андреа Сміт – Andrea Smith

Компанія сучасного танцю Dancemakers – Dancemakers –
<https://dancemakers.org/>

Дженніфер Масколл – Jennifer Wootton Mascall

Дуглас Данн – Douglas Dunn

Айріс Гарланд – Iris Garland

Університет ім. Саймона Фрейзера – Simon Fraser University – SFU –
<https://www.sfu.ca/students/admission/programs/a-z/d/dance/overview.html>

Гелен Гудвін – Helen Goodwin

Університет Британської Колумбії – The University of British Columbia –
UBC

Центр танцю Dancers Studio West – DSW –
<https://www.dancersstudiowest.ca/about>

Елейн Боумен – Elaine Bowman

Брайан Вебб – Brian Webb

Ерік Гокінс – Erick Hawkins

Денні Гроссман – Daniel Grossman – <https://www.dannygrossman.today/>

Танцювальна компанія Денні Гроссмана – Danny Grossman Dance
Company – DGDC

Центр танцю Tangente danse – Tangente – <https://tangentedanse.ca/en/who-we-are/>

- Центр танцю Agora de la Danse – Agora –
<https://agoradanse.com/en/about-agra/>
- Фестиваль Transamérique – FTA – <https://fta.ca/en/>
- Міжнародний фестиваль нового танцю – Festival International de la Nouvelle Danse – FIND – <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/festival-international-de-nouvelle-danse-find>
- Шанталь Понтбріан – Chantal Pontbriand – <https://centrevox.ca/en/artists-and-researchers/chantal-pontbriand>
- Le Groupe Danse Partout – Danse Partout – <https://www.dansepartout.org/a-propos/>
- Школа сучасного танцю Квебека – L'École de danse de Québec –
<https://www.dansepartout.org/ledq/>
- Агенція з промоції сучасного танцю Ротонда – La Rotonde, diffuseur de spectacles du danse contemporaine – <https://www.dansepartout.org/larotonde/>
- Центр танцю Квебека – La Maison pour la danse de Québec –
<https://www.dansepartout.org/maisonpouurladanse/>
- Спеціалізована мережа Danse sur la Route du Québec – La DSR –
<https://ladansesurlesroutes.com/en/about/>
- Університет Dance Arts Institute – <https://danceartsinstitute.ca/>
- Університет Concordia – <https://www.concordia.ca/finearts/dance.html>
- Школа сучасного танцю Монреалю – École de danse contemporaine de Montréal – EDCM – <https://edcm.ca/en>
- Університет McGill – <https://www.mcgill.ca/library/branches/mua/virtual-exhibits/campus-life/dance>
- Центр танцю Studio 303 – Studio 303 –
<https://www.studio303.ca/en/history/>
- Незалежна платформа Montréal, arts interculturels – MAI – <https://m-ai.qc.ca/en/>
- Фестиваль Quartiers Danses – FQD – <https://quartiersdanses.com/en/the-festival/>

Фестиваль The Dancing on the Edge – DOTE –
<https://www.dancingontheedge.org/>

Національна мережа танцювальних презентерів Канади CanDance –
 CanDance – <https://candance.ca>

Презентерська компанія Art Circulation – Art Circulation –
<https://artcirculation.org/en/about/>

Канадська Асамблея Танцю – Canadian Dance Assembly – CDA-ACD –
<https://www.cda-acd.ca/>

Канадська Асоціація Перформативних Мистецтв – Canadian Association
 for the Performing Arts / l'Association canadienne des organismes artistiques –
 CAPASOA – <https://capasoa.ca/en/>

Канадський Альянс Митців Танцю – Східний осередок – Canadian Alli-
 ance of Dance Artists - East Chapter – CADA/East –
https://cadaontario.wildapricot.org/mission_mandate_vision

Канадський Альянс Митців Танцю – Західний осередок – Canadian Alli-
 ance of Dance Artists/West Chapter – CADA/West –
<https://cadawest.org/about.html>

Бразилія

Найзі Лопез – Nayse López

Генеральна директорка та кураторка одного з перших та найбільших фестивалів сучасного танцю Бразилії Панорама (Panoramafestival), критикиня танцю та журналістка. Найзі Лопес починала як журналістка, і писала про танець з початку 1990-х. Вона організувала виставки та конференції у сфері танцю, перформативного мистецтва та культурного співробітництва. У 2006 році разом із Едуардо Боніто стала генеральною та художньою директоркою Panoramafestival та інших незалежних проєктів сучасного танцю. Викладає й читає лекції з драматургії для танцю, керувала онлайн-платформою про та-
 нець Idança.

Більше інформації – <https://laescuela.art/en/community/faculty/nayse-lopez>

Міжнародний фестиваль сучасного танцю Панорама – Panoramafestival
– <https://panoramafestival.com/o-festival/>

Онлайн-платформа про танець у Бразилії Idança – <https://idanca.net/>

Едуардо Боніто – Eduardo Bonito –
<https://www.cenaberlim.com/ceners/eduardo-bonito>

Лія Родрігес – Lia Rodrigues – <http://www.liarodrigues.com/>

Грасієла Фігероа – Graciela Figueroa

Національний університет Баїя – Universidade Federal da Bahia – UFBA
– <https://www.ufba.br/>

Національний університет Ріо-де-Жанейро – Universidade Federal do
Rio de Janeiro – UFRJ – <https://ufrj.br/en/>

Програма танцю у UFRJ – <https://spcd.com.br/en/verbete/bacharelado-em-danca-ufrj/>

Анжела Віана – Angel Vianna

Школа Анжели Віани – Angel Vianna School

Школа та коледж танцю Анжели Віани – Angel Vianna Escola e
Faculdade de Dança – <https://www.angelvianna.com.br/>

Національний фонд мистецтв Бразилії – Fundação Nacional de Artes –
FUNARTE – <https://www.gov.br/funarte/pt-br>

Танцювальна компанія Deborah Colker – Deborah Colker –
<https://www.ciadeborahcolker.com.br/>

Танцювальна компанія Grupo Corpo – Grupo Corpo –
<https://grupocorpo.com.br/>

Програма фінансової підтримки Rumos фонду Itaú Cultural –
<https://www.itaucultural.org.br/rumos>

Центр дослідження руху Casa Hoffman – <https://casahoffmann.org/>