

УДК 793.3

КОММУНИКАТИВНАЯ ФУНКЦИЯ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ВЫСКАЗЫВАНИЯХ

Савостянова Ю. С.¹

¹ Академия Русского Балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

В статье исследована коммуникативная функция танцевальной импровизации как ключевого элемента художественного высказывания в современном хореографическом искусстве. На основе анализа эволюции представлений о теле в XX–XXI веках и творческих опытов Уильяма Форсайта показано, как импровизация становится не только педагогическим инструментом, но и самостоятельным способом художественной коммуникации между исполнителем, хореографом и зрителем. Особое внимание уделяется формированию «универсального танцовщика» – исполнителя, способного свободно оперировать разными танцевальными техниками и включать спонтанное творчество в структуру сценического высказывания. Раскрыта роль импровизации в проявлении индивидуальности, телесной осознанности исполнителей и в развитии кинестетической эмпатии у зрителей. Тем самым выявлено, что импровизация во многом определяет коммуникативный потенциал современного танца и может являться одним из главных выразительных средств художественного смысла.

Ключевые слова: танцевальная импровизация, хореографическое искусство, универсальный танцовщик, художественная коммуникация, Уильям Форсайт, «Тихий вечер танца».

COMMUNICATIVE FUNCTION OF DANCE IMPROVISATION IN CHOREOGRAPHIC STATEMENTS

Savostyanova Y. S.¹

¹ Vaganova Academy of Russian Ballet, 2, Zodchego Rossi St., St. Petersburg, 191023, Russia.

This article examines the communicative function of dance improvisation as a key element of artistic expression in contemporary choreographic art. Based on an analysis of the evolution of ideas about the body in the 20th and 21st centuries and William Forsythe's creative experiments, it shows how improvisation becomes not only a pedagogical tool but also an independent mode of artistic communication

between performer, choreographer, and audience. Special attention is given to the formation of the “universal dancer” — a performer able to move freely across different dance techniques and to incorporate spontaneous creation into the structure of a stage work. This article reveals the role of improvisation in expressing performers' individuality, their bodily awareness, and fostering kinesthetic empathy in audiences. It shows that improvisation largely determines the communicative potential of contemporary dance and can serve as one of the main expressive tools for artistic meaning.

Keywords: dance improvisation, choreographic art, universal dancer, artistic communication, William Forsythe, «A quiet evening of dance».

Человек – венец творения природы. По мнению А. Лапутина и В. Кашуба, «в процессе эволюции организм человека, как открытая, но относительно обособленная биологическая система, приобрел способность к активным движениям, благодаря наличию эффективных механизмов обмена энергией, веществом и информацией с окружающей средой» [1, с. 40]. Человеческое тело, как «...посредник всякой коммуникации» [2, с. 292], взаимодействует с внешним миром вербальным (речь) и невербальным способом передачи информации: «Инструментом данного общения является тело индивида» [3, с. 366]. В художественном контексте творец, отражая действительность, осуществляет коммуникацию, воплощая различного рода художественные образы и концепции средствами выразительности, присущими конкретному виду творческой деятельности. В искусстве танца художественные высказывания транслирует тело – главный инструмент танцовщика, а его выразительные средства: «...гармоничные движения и позы, пластическая выразительность, мимика, динамика, темп и ритм движения, пространственный рисунок, композиция» [4, с. 503] способствуют проявлению многообразного спектра переживаний, эмоций, чувств и духовного мира человека [4, с. 503].

В XX веке танец как «древний живой язык» [5, с. 240] претерпел множество реформ. Во многом на его преобразования повлияли новаторские идеи предвестницы танца модерн Айседоры Дункан. Строго кодифицированному, традиционному языку классического танца она противопоставила радикально противоположный естественный танец, утверждая, что балетные движения «тщетно борются с естественными законами тяготения, с естественной волей индивидуума и состоят в глубоком противоречии как с движениями, так и формами, созданными природой» [6, с. 15]. Особое внимание в тот период уделялось культуре телесного воспитания и разнообразным телесно-ориентированным подходам: они были призваны «исследовать тактильные ощущения, свое тело и тело другого» [7, с. 84] и активно разрабатывались исследователями и практиками танцевального искусства. Иначе интерпретировалось человеческое тело, отныне оно «становилось темой танца» [8, с. 19].

Примером растущего влияния авторских методов интерпретации движения как самоценного средства раскрытия субъективно-личностного мироощущения служат воспоминания о художественно-пластических опытах немецкой танцовщицы Мэри Вигман, которая утверждала: «Каждое произведение искусства – результат самобытного и неповторимого процесса созидания. Однако, когда человек и его тело становятся проводниками и инструментами передачи смысла, произведение искусства сохраняет неразрывную связь с исполнителем. Оно полностью реализуется только во время живого исполнения» [9, с. 40]. Американская танцовщица Марта Грэм, разработавшая авторскую технику танца модерн, много экспериментировала с человеческими движениями и считала, что «тело должно пройти суровую подготовку, чтобы быть способным к самовыражению» [10, с. 47].

Исследователь Н. В. Курюмова характеризует происходящие трансформации в восприятии телесной выразительности как «переход от тела, понимаемого функционально, в качестве инструмента создания идеального художественного образа, – к телу как субстанции, как самодостаточному источнику значений и смыслов» [11, с. 52]. Таким образом, сложившаяся за XX век парадигма провозглашала свободу самовыражения, активных поисков новых средств танцевальной выразительности. Отныне сквозь призму «поиска истины в себе и через себя» [12, с. 19] творец, концентрируя внимание на внутренних мотивах и импульсах, побуждающих к акту творчества, обнаруживал в собственной индивидуальности уникальные качества личности. Этим можно объяснить возникновение большого количества новых танцевальных направлений и стилей (танец модерн, джаз-танец, техники современного танца, контактная импровизация и др.)¹ [13], авторских методов, теорий и соматических практик. Перед художниками танца открылось множество экспериментальных горизонтов. Танцевальные стили множились, каждый по-своему воспитывал тело танцовщика. Классический танец, как и прежде, фокусировал внимание на дисциплине тела, грациозности и кантиленности движений, их точности и скоординированности. Народный танец обращал внимание на разнообразный фольклорный колорит движений. Уличные стили танца, имевшие истоки в джазовой культуре, передавали ощущение грува² и свободы. Техники современного танца предложили работу с телом с позиции взаимодействия с гравитацией, пространством, временем, партнером, а в философском контексте стали апеллировать к саморефлексии телесных ощущений [14], придавая особую значимость соматическим

¹ Более широкий перечень и полное описание представлено в учебном пособии В. Ю. Никитина «Мастерство хореографа в современном танце».

² Грув (англ. groove – выемка, желобок) – ритмическое ощущение в музыке, создаваемое игрой музыкантов барабанщиков, гитаристов и клавишников. В танце подразумевают передачу особого ощущения ритма, под которое хочется двигаться в такт музыке, подтанцовывать, подхлопывать. Технически создается особой расстановкой ритмических акцентов и крошечными ритмическими и динамическими (громче/тише) отклонениями.

практикам, которые способствовали «формированию “телесной осознанности”» [10, с. 38]. Именно в современном танце танцовщик как представитель художественных концепций получал неограниченные ресурсы для выражения фундаментальной «идеи свободы выражения через тело» [10, с. 46–47], в том числе через практику импровизации.

Во многом по причине изменившегося восприятия тела и его потенциала в современном танце с начала XX века наблюдается возрастающий интерес и к танцевальной импровизации. Постепенно она становится востребованной как в преподавательской деятельности, так и в постановочной практике хореографов и танцхудожников. С первых теоретических попыток осмыслиения танцевальной импровизации она трактуется как ключевой инструмент в воспитании телесной осознанности и индивидуальности. Так, Мэри Вигман, «зараженная свободными импровизациями» [9, с. 25] Рудольфа фон Лабана, писала: «Лабан обладал удивительной способностью дарить ученикам художественную свободу и помогать каждому найти себя. Затем, обретя равновесие, мы могли раскрывать свои возможности, развивать технику и нащупывать свой стиль танца» [9, с. 30].

Постепенно хореографы приходили к идеям регламентации импровизационных поисков и разработки авторских методов. В 1960-х в США большой популярностью пользовались импровизационные сессии, проводимые Анной Халприн в ее «Мастерской танца» [8, с. 65], оказавшие влияние на формирование эстетических взглядов не одного поколения танцовщиков, перформеров и хореографов: «...она поощряла импровизацию – не как слепой поток самовыражения, но как способ высвободить все богатство движений, жестов и анатомических соотношений, игнорируя смыслы и оставляя за скобками привычные предпочтения. К импровизации Халприн подходила с аналитической точки зрения» [8, с. 65]. В 1970-е в США коллектив хореографов и танцовщиков *Grand Union* (некоторые из участников проходили обучение у Анны Халприн) проводили «открытые вечера танца, в структуре которых частично присутствовала импровизация» [8, с. 253]. На таких мероприятиях присутствовали гости-зрители. Именно в этот период происходит ощутимое смещение акцентов зрительского восприятия: внимание направлено не на танец как результат сотворчества хореографа и исполнителя, а на танцовщика, находящегося в процессе исполнения: «На выступлениях “Grand Union” зрители получали компенсаторное удовлетворение, наблюдая, как исполнители нарушают правила, пускаются в социальные приключения...» [8, с. 257].

В начале XXI века в профессиональных образовательных институциях и труппах современного танца владение танцевальной импровизацией – один из показателей технической подготовки и универсальной оснащенности танцовщика, его способности к спонтанной, танцевально-двигательной презентации. Все чаще при отборах в профессиональные труппы, помимо

экзерсиса по классическому танцу и разучивания репертуарных комбинаций, от будущих артистов требуется владение навыками танцевальной импровизации. Как показывает практика, хореографы заинтересованы в танцовщиках, открытых к смелым и экспериментальным поискам. Творческие коллaborации с исполнителями подразумевают применение импровизационных методов в постановочном процессе, что требует от танцовщиков способности автоматически «переключать режимы» в рамках заданных хореографом стилей и структур.

Безусловно, в каждом танцевальном направлении импровизация подчинена определенным художественно-эстетическим задачам, базируется на определенной технике. Однако сейчас наблюдается синтез разных техник и форм импровизации и стилистическая «вседность» постановщиков, требующих от танцовщиков навыка свободного владения телом в предлагаемых композиционных и танцевально-стилистических обстоятельствах.

Человек, знающий многие языки и способный свободно вести диалог с их носителями, называется полиглотом [12, с. 157]. На наш взгляд, в танцевальном искусстве полиглот – это «универсальный танцовщик», или исполнитель, «говорящий» телом посредством широкого спектра контрастных танцевальных техник и стилей. Практика танцевальной импровизации «как наивысшего проявления творческих способностей субъекта» [13, с. 114] способна раскрыть степень универсальности танцовщика, демонстрируя разнообразие его технико-стилистического инструментария, уровень координационной подготовки, чуткость эмоционального и музыкального восприятия и спонтанность реакций, а также владение собственным психоэмоциональным состоянием и телесно-двигательной системой, что, в свою очередь, значительно обогащает коммуникативный потенциал танцевально-пластического высказывания.

Коммуникативную направленность танцевальной импровизации в ряде исследований связывают с понятием «кинестезия», включающим в исследовательское поле феномен «зрительской кинестетической эмпатии» [16, с. 88], который рассматривался в работах зарубежных исследователей еще в середине XX века, откуда пришел в отечественные работы по вопросам хореографического искусства. По мнению О. Е. Тимошенко кинестезия – это «фокус, направленный на телесность, и ее активное исследование дает артистам свободу движеческого выражения и опору для активного взаимодействия со зрителем» [17, с. 46]. Анализируя коммуникативные рамки в танцевальном перформансе, исследователь Т. В. Гордеева обращает «внимание на ценностные характеристики восприятия арт-работы как процесса, а не как продукта, как совместного проживания настоящего зрителями и исполнителями. Вместе с тем важную роль внутри коммуникативной модели играет качество медиальности исполнителя» [18, с. 53]. В спектаклях современного танца и в активно развивающихся новых танцевально-пластических формах хореографы все

чаще делегируют исполнителям право создания танцевально-двигательной лексики и включают в выпускные проекты фрагменты импровизации, предоставляя зрителю пространство для собственной рефлексии.

В данном аспекте любопытен опыт американского хореографа Уильяма Форсайта – создателя авторской техники танцевальной импровизации. В своих постановках он экспериментировал с танцовщиками, имеющими классическую подготовку, и смело порывал с академической традицией: «Классический танец выступил для него тем фундаментом, на котором сформировался его собственный язык движения» [19, с. 42]. В Парижской опере в 1987 году при подготовке работы *In the Middle, Somewhat Elevated* Форсайт «полтора месяца изнурял этуалей импровизациями» [20]. В постановке принимала участие танцовщица, артистка балета, хореограф Сильви Гиллем, которую смело можно отнести к «универсальным исполнителям».

За долгий период творческой деятельности Уильям Форсайт не раз представлял на суд публики работы, где импровизация исполнителей оригинальным образом вплеталась в художественную структуру, являясь одним из составляющих компонентов идейного замысла хореографа: «Метод, которого придерживается Форсайт, позволяет танцорам использовать свои ощущения, память, аналитические способности, ассоциации, интуицию, чтобы творческие процессы, трансформации и изменения формы происходили действительно во время представления» [21, с. 252]. Посредством деконструкции исполнительской техники танцовщиков Форсайт «предлагал людям не просто смотреть танец, а анализировать то, что они смотрят, и понимать, как думают сами танцовщики, как выковываются шаги, как создаются пространства, формы и партитуры» [22]. Известно, что в некоторые свои работы Форсайт вводил зрителей: «Свободно бродившие среди танцовщиков, как бы внутри произведения, они сами становились подвижными объектами, не пассивными наблюдателями, а активными участниками движущейся и меняющейся среды» [20].

Команда Форсайта принимала участие с программой «Тихий вечер танца» [23] на Театральной Олимпиаде в Санкт-Петербурге в июле 2019 года³. В этой работе не прослеживалось конкретной идейно-образной основы. Танцевальное «повествование» было построено на сплетении контрастных пластических тем, включении сольных импровизаций танцовщиков в разнообразных танцевальных техниках: от классического танца до брейк-данса. В основе работы – принцип децентрализованного хореографического высказывания.

Сцена поочередно предоставлялась семи танцовщикам. Они сменяли

³ «Тихий вечер танца» (*A Quiet Evening of Dance*) – хореография Уильяма Форсайта с участием Бригель Гьюка, Джилл Джонсон, Кристофера Романа, Парване Шарафали, Райли Уоттс, Рауфа «RubberLegz» Ясита и Андера Забалы (театр «Сэдлерс Уэлс», Лондон). Постановка была показана 15 июля 2019 года на сцене Михайловского театра в рамках Международного театрального фестиваля имени А. П. Чехова.

друг друга в инструментальных соло, дуэтах, трио и встречались вместе только в финале. У каждого исполнителя за плечами была своя школа и участие в постановках разных хореографов. Можно сказать, что объединение разных исполнителей провоцировало невольное возникновение концепции постановки – в ней можно было увидеть реализацию идеи универсальности танцовщика, способного не только адаптироваться к авторской структуре, но и обогащать ее за счет собственной телесной осознанности и импровизационной чуткости.

Костюмы на протяжении всего действия были по-бытовому просты и минималистичны: спортивные штаны, футболки, майки, бейсболки. Разноцветная обувь и длинные перчатки, облегающие руки исполнителей, создавали визуальные акценты. Первая часть спектакля шла без музыкального сопровождения. Ритмическая основа – чередование тишины, фортепианной музыки американского авангардиста Мортона Фельдмана и конкретной музыки. Внутренний пульс танцовщиков проявлялся через дыхание, цоканье языком, шипение, шорох одежды или едва уловимую артикуляцию движений. Хореография не имела фабулы, а создавала пространство для кинестетической эмпатии: зритель, лишенный внешних нарративных ориентиров, вынужден был интерпретировать отношения между танцовщиками в дуэтах и трио через пластические нюансы переходов и шагов, в которых можно было прочитать намеки на эмоциональные состояния (осторожность, соперничество, игра, «глухота» или мимолетная симпатия). Узнаваемые классические элементы (пирамиды, большие прыжки) возникали не ради усиления зрелищности, а оказывались органично вплетенными в поток импровизированных движений.

Во второй части танец продолжал существовать сам по себе, только музыка Жана-Филиппа Рамо вносила дух театральности и придавала танцевальным эпизодам черты сюитности. Завершалась вторая часть единственной массовой сценой – семеро танцовщиков исполняли синхронные комбинации, унифицируя некогда индивидуализированные стили. То, что «Тихий вечер танца» воспринимался не как постановка, а как пространство потенциальной коммуникации со зрителем, свидетельствовали и реакция публики (которая в Михайловском театре покидала зал), и сдержанные отзывы театральных рецензентов, и комментарии исследователей современного постановочного контекста. Ю. Усачев дипломатично склонился к необходимости многократного просмотра: «Многочисленные эффекты и танцевальные нюансы улавливаются далеко не с первого просмотра. Вследствие этого после первичного восприятия произведения в авторстве Форсайта возникает желание неоднократного его просмотра» [24, с. 348].

В первой половине XXI века наблюдается возрастающий интерес к исполнителям с широким спектром профессиональных качеств (во многом потому, что хореографы для реализации художественных проектов, подобных «Тихому вечеру танца», заинтересованы в сотрудничестве, прежде всего, с исполнителями незаурядных природных либо приобретенных данных для

более полного воплощения идейно-смыслового замысла будущей постановки, выражения музыкальной партитуры, выработки узнаваемого авторского стиля либо для эпатирования публики).

Таким образом, искусство танца продолжает развиваться, предъявляя к танцовщикам соответствующие времени запросы. Танцевальная импровизация, как один из показателей универсальности танцовщика, остается востребованной и ставит вопрос о критериях ее профессиональной оценки. Исследователи справедливо отмечают, что «в искусстве не всякая импровизация является культурной ценностью» [13, с. 23]. Только мысль, содержание которой изложено в доступной для восприятия зрителю форме, способна найти отклик, так как «культурная функция импровизации – быть индикатором мастерства и подлинности, критерием истины, основой коммуникации, переконструирования действительности и созидания» [13, с. 36].

ЛИТЕРАТУРА

1. Лапутин А., Кацуба В. Кинетика тела человека // Фізичне виховання, спорт і культура здоров'я сучасному суспільству, 2009. № 4 (8). С. 40–49.
2. Сокольчик А. Н. Танцующее тело как идеальная материя для выражения мысли // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2011. № 130. С. 291–295.
3. Лагунова Е. А. Невербальные средства коммуникации // Экономика и социум. 2014. № 3 (12). С. 365–370.
4. Варковицкий В. А. Танец // Балет: энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981. 623 с.
5. Джиоти К. Н. Танец как метод общения // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2018. № 3 (222). С. 239–243.
6. Дункан А. Сборник. К.: Муза ЛТД, 1994. 349 с.
7. Кисеева Е. В. Тело как область эксперимента в современном пластическом театре // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 2 (28). С. 83–86.
8. Бейнс С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. М.: Арт Гид, 2021. 312 с.
9. Вигман М. Абсолютный танец. Воспоминания, письма, статьи. М.: «Арт Гид» 2021. 168 с.
10. Гордеева Т. В. Художественная коммуникация в российском танцевальном перформансе рубежа XX–XXI вв.: дис. ... канд. иск. СПб. 2022. 234 с.
11. Курюмова Н. В. Современный танец в культуре XX века: Смена моделей телесности: дис. ... канд. культурол. Екатеринбург. 2011. 176 с.
12. Нелюбин Л. Л. Толковый переводоведческий словарь. 11-е изд., стер. М.: Флинта, 2025. 320 с.

13. Новикова Е. Б. Импровизация: сущность и философско-антропологические смыслы: дис. ... канд. филос. наук. Омск. 2012. 151 с.
14. Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце: учеб. пос. М.: ГИТИС, 2011. 472 с.
15. Дудина М. К. Современный танец: границы, определения, особенности организации образовательного процесса // Международный журнал исследований культуры. 2022. № 4 (49). С. 58–69. DOI: 10.52173/2079-1100_2022_4_58.
16. Гордеева Т. В. Кинестезия в исполнительской практике современного танца // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 1 (36). С. 87–95.
17. Тимошенко О. Е. «Застывший смех» как феномен импровизационного танцевального спектакля на профессиональной сцене // Философия и культура. 2019. № 3. С. 36–47. DOI: 10.7256/2454-0757.2019.3.29291.
18. Гордеева Т. В. Виртуозная будничность как ключевой аспект коммуникации в танцперформанс // Международный журнал исследований культуры. 2022. № 3 (48). С. 52–62. DOI: 10.52173/2079-1100_2022_3_52.
19. Кондратова П. А. Традиции и инновации в творчестве Уильяма Форсайта // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2024. № 3 (92). С. 41–53.
20. Гердт О. Форсайт от А до Я // The Blueprint – независимый сайт о моде, красоте и современной культуре [Электронный ресурс]. URL: <https://theblueprint.ru/culture/ballet/forsajt> (дата обращения: 20.04.2025).
21. Дерксен П. Парадокс Форсайта – «EIDOS: TELOS» / пер. С. Хайровой // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2010. № 1 (23). С. 245–256.
22. Grompton S. Elevated vision: how William Forsythe changed the face of dance // The Guardian [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2015/mar/07/in-the-middle-somewhat-elevated-william-forsythe-dance> (дата обращения: 07.04.2025).
23. Гордеева А. «Все тише, и тише, и тише: новые балеты Уильяма Форсайта» // Театръ [Электронный ресурс]. URL: <https://oteatre.info/vse-tishe-i-tishe-i-tishe-novye-balety-uilyama-forsajta/> (дата обращения: 17.06.2025).
24. Усачев Ю. Ю. Танцевальная форма contemporary ballet в творчестве Уильяма Форсайта: особенности формы и содержания // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: сб. статей. Тамбов: Тамбов. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова, 2018. С. 341–349.

REFERENCES

1. *Laputin A., Kashuba V.* Kinetika tela cheloveka // Fizichne vihovannya, sport i kul'tura zdorov'ya suchasnomu suspil'stvi, 2009. № 4 (8). S. 40–49.
2. *Sokol'chik A. N.* Tancuyushchee telo kak ideal'naya materiya dlya vyrazheniya mysli // Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gercena. 2011. № 130. S. 291–295.
3. *Lagunova E. A.* Neverbal'nye sredstva kommunikacii // Ekonomika i socium. 2014. № 3 (12). S. 365–370.
4. *Varkovickij V. A.* Tanec // Balet: enciklopediya. M.: Sovetskaya enciklopediya, 1981. 623 s.
5. *Dzhioti K. N.* Tanec kak metod obshcheniya // Vestnik Adygejskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie. 2018. № 3 (222). S. 239–243.
6. *Dunkan A.* Sbornik. K.: Muza LTD, 1994. 349 s.
7. *Kiseeva E. V.* Telo kak oblast' eksperimenta v sovremenном plasticheskom teatre // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. 2013. № 2 (28). S. 83–86.
8. *Bejns S.* Terpsihora v krossovkah. Tanec postmodern. M.: Art Gid, 2021. 312 s.
9. *Vigman M.* Absolyutnyj tanec. Vospominaniya, pis'ma, stat'i. M.: «Art Gid» 2021. 168 s.
10. *Gordeeva T. V.* Hudozhestvennaya kommunikaciya v rossijskom tanceval'nom performanse rubezha XX–XXI vv.: dis. ... kand. isk. SPb. 2022. 234 s.
11. *Kuryumova N. V.* Sovremennyj tanec v kul'ture XX veka: Smena modelej telesnosti: dis. ... kand. kul'turol. Ekaterinburg. 2011. 176 s.
12. *Nelyubin L. L.* Tolkovyj perevodovedcheskij slovar'. 11-e izd., ster. M.: Flinta, 2025. 320 s.
13. *Novikova E. B.* Improvizaciya: sushchnost' i filosofsko-antropologicheskie smysly: dis. ... kand. filos. nauk. Omsk. 2012. 151 s.
14. *Nikitin V. Yu.* Masterstvo horeografa v sovremenном tance: ucheb. pos. M.: GITIS, 2011. 472 s.
15. *Dudina M. K.* Sovremennyj tanec: granicy, opredeleniya, osobennosti organizacii obrazovatel'nogo processa // Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury. 2022. № 4 (49). S. 58–69. DOI: 10.52173/2079-1100_2022_4_58.
16. *Gordeeva T. V.* Kinesteziya v ispolnitel'skoj praktike sovremennoj tanca // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2015. № 1 (36). S. 87–95.
17. *Timoshenko O. E.* «Zastyvshij smekh» kak fenomen improvizacionnogo tanceval'nogo spektaklya na professional'noj scene // Filosofiya i kul'tura. 2019. № 3. S. 36–47. DOI: 10.7256/2454-0757.2019.3.29291.
18. *Gordeeva T. V.* Virtuoznaya budnichnost' kak klyuchevoj aspekt kommunikacii v tancperformanse // Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury. 2022. № 3 (48). S. 52–62. DOI: 10.52173/2079-1100_2022_3_52.

19. Kondratova P. A. Tradicii i innovacii v tvorchestve Uil'yama Forsajta // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2024. № 3 (92). S. 41–53.
20. Gerdt O. Forsajt ot A do Ya // The Blueprint – nezavisimij sajt o mode, krasote i sovremennoj kul'ture [Elektronnyj resurs]. URL: <https://theblueprint.ru/culture/ballet/forsajt> (data obrashcheniya: 20.04.2025).
21. Derksen P. Paradoks Forsajta – «EIDOS: TELOS» / per. S. Hajrovoj // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2010. № 1 (23). S. 245–256.
22. Grompton S. Elevated vision: how William Forsythe changed the face of dance // The Guardian [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2015/mar/07/in-the-middle-somewhat-elevated-william-forsythe-dance> (data obrashcheniya: 07.04.2025).
23. Gordeeva A. «Vse tishe, i tishe, i tishe: novye balety Uil'yama Forsajta» // Teatr" [Elektronnyj resurs]. URL: <https://oteatre.info/vse-tishe-i-tishe-i-tishe-novye-balety-uilyama-forsajta/> (data obrashcheniya: 17.06.2025).
24. Usachev Yu. Yu. Tanceval'naya forma contemporary ballet v tvorchestve Uil'yama Forsajta: osobennosti formy i soderzhaniya // Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo: sb. statej. Tambov: Tambov. gos. muz.-ped. in-t im. S. V. Rahmaninova, 2018. S. 341–349.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Савостьянова Ю. С. – аспирант; yulyasavostyanova@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Savostyanova Y. S. – Postgraduate Student; yulyasavostyanova@mail.ru