

УДК 793.322:378.147(477)(045)

DOI: 10.31499/2307-4906.2.2020.212124

ПЕДАГОГІЧНІ ПРИЙОМИ КОМПОЗИЦІЇ CONTEMPORARY DANCE: ДОСВІД КАРОЛІН КАРЛСОН

Хендрик Ольга, кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри сучасної та бальної хореографії, Харківська державна академія культури.

ORCID: 0000-0001-8432-4093

E-mail: olgart29618@gmail.com

У статті проаналізовано професійну діяльність К. Карлсон та узагальнено педагогічні прийоми, які хореограф використовує на заняттях із композиції contemporary dance. Застосування історико-хронологічного підходу, методів термінологічного аналізу, синтезу, систематизації та узагальнення дало змогу простежити вплив різних концепцій руху, авторських технік на формування індивідуального стилю хореографа. Дослідження балетмейстерського та педагогічного досвіду К. Карлсон дозволило визначити такі педагогічні прийоми: внутрішня концентрація над якістю виконання руху; медитація; імпровізаційний початок; варіативний розподіл простору, часу, енергії та ваги; дихання як музикальний елемент; зовнішній та внутрішній погляд; зміна емоцій; поєднання голосу і руху.

Ключові слова: contemporary dance, педагогічний прийом, хореографічний твір, композиція танцю, балетмейстер, хореограф, Каролін Карлсон, педагогіка хореографії, хореографічна освіта.

PEDAGOGICAL TECHNIQUES OF THE CONTEMPORARY DANCE COMPOSITION: CAROLYN CARLSON'S EXPERIANCE

Khendryk Olha, PhD in Pedagogical Sciences, Senior Lecturer at the Department of Contemporary and Ballet Choreography, Kharkiv State Academy of Culture.

ORCID: 0000-0001-8432-4093

E-mail: olgart29618@gmail.com

The paper studies Carolyn Carlson's professional activity. The pedagogical techniques, that the choreographer applied at the contemporary dance composition classes, are summarized. The analysis of Carolyn Carlson's pedagogical techniques when creating the choreographic work was done through her creative productions of "All That Falls", "Poetry Events", "Woman in the Room", "Tigers in the Tea House", "Now", "Blue Lady", "Inanna", as well as through the video reporting, interviews with the choreographer and her colleagues. The historical and chronological methods were used to determine the general and specific aspects of the contemporary dance composition practice creating by Carolyn Carlson. The terminology analysis method was used to examine the meaning of the "contemporary dance" concept and procedural aspects of its composition. The methods of synthesis, the systematization, the synthesis of native and foreign scientific and theoretical researches were used to analyze the impact of various dance movement concepts; the choreographer's techniques influencing the choreographer's individual style; Carolyn Carlson's individual choreographer's style; highlighting the choreographer's pedagogical techniques of the contemporary dance composition. The results demonstrated that during the contemporary dance composition Carolyn Carlson involves the use of the

following pedagogical techniques: internal concentrations at the dance movement quality (Tao Martial, Tai Chi and Qigong recreation practices); the meditation; the improvised beginning; the variative sharing of the space, the time, the energy and the weight; breathing as a musical element; the external and internal gaze; the emotion changes; the voice and dance movement combination.

Keywords: *contemporary dance, pedagogical techniques, choreographic work, dance composition, ballet master, choreographer, Carolyn Carlson, choreographic pedagogy, choreographic education.*

На сучасному етапі розвитку європейської культури, хореографічне мистецтво розглядають крізь призму педагогіки, психології, історії, культурології, мистецтвознавства, філософії. Такий підхід у дослідженні мистецтва хореографії підтверджує не лише його поліфункціональність, а й еkleктизм з іншими науками та духовними практиками. ХХІ століття можна розглядати як експериментальний простір у сучасній хореографії. Друга половина ХХ – поч. ХХІ століть відзначені великим інтересом балетмейстерів contemporary dance до східної філософії, з її самозаглибленістю у внутрішній світ людини і врівноваженістю.

Яскравою представницею contemporary dance є американський хореограф, спадкоємець концепцій руху, композиції та педагогіки А. Ніколаї, сучасник М. Каннігема, танцівниця, поетеса, каліграф, педагог, автор самобутньої хореографічної мови – К. Карлсон. Її балети – це театр рухів, візуального ряду і форм, які нерозривно пов'язані з філософією і духовністю. Для означення своєї роботи К. Карлсон вважає за краще термін «візуальна поезія», ніж термін «хореографія». Її творчість продовжується вже більше п'ятдесяти років, а педагогічна діяльність надихає молодих хореографів до пошуку, створення власної хореографічної мови, народження творів і майже форм мистецтва, які відображають сучасну поетичну думку.

У зв'язку з історією виникнення contemporary dance творчу біографію К. Карлсон розглядали В. Нікітін (вважає, що завдяки творчості К. Карлсон сучасний танець у Франції завоював рівні права з класичним балетом [4, с. 67]), Л. Луппе (зауважує, що поезія і практика імпровізації є джерелом нової поетики тіла в танці К. Карлсон [11, с. 92]), Р. Бойсо (підкреслює, що хореограф надає виразному тілу або жестам, підкреслено незграбну, але гнучку динаміку, на якій засновує свій стиль [7, с. 88]), з позиції постмодерністського пошуку балетмейстерів-жінок творчість К. Карлсон вивчала О. Шабаліна (специфічною ознакою творчості К. Карлсон вважає імпровізацію, яка супроводжувалася яскравою естетикою почуттів [6, с. 245]).

Незважаючи на виняткову унікальність творчості К. Карлсон в світі мистецтва contemporary, міжнародного визнання за балетмейстерську діяльність і викладання (активно розвиває в педагогіці імпровізацію і композицію contemporary dance), досі не існує фахових досліджень її педагогічного досвіду.

Мета статті – виявити педагогічні прийоми, які використовує К. Карлсон під час проведення творчо-експериментальних занять із композиції contemporary dance.

Дослідження педагогічних прийомів відбувалось через призму творчих постановок К. Карлсон, відеорепортажів, інтерв'ю з хореографом та її колегами, а також особистого досвіду автора статті, отриманого на семінарі хореографа.

К. Карлсон навчалася класичному танцю в балетній школі Сан-Франциско. Працювала в Нью-Йорку, в Театрі танцю американського хореографа А. Ніколаї. К. Карлсон згадувала: «Мій учитель – це А. Ніколаї. У Нью-Йорку я працювала з ним сім років – тоді він був абсолютно революційною фігурою. Як хореограф він не

працював з рухами. Він працював з ідеями, з концепціями, і це було для мене відкриттям. Його хореографія була абстрактною, через неї я прийшла до поезії. І, по-друге, великий вплив на мене справив дзен-буддизм, я відкрила його для себе в Нью-Йорку» [3, с. 34]. У власних хореографічних постановках К. Карлсон об'єднала танець з елементами театру Буто, східного бойового мистецтва та філософії; вона палка шанувальниця творчості П. Бауш та М. Марен. «Наша різниця в тому, що вони працюють із землею, а я більш вище, з космосом» [8]. Її творчість мала значний вплив на сценічний танець Франції, зокрема розвитку contemporary dance. З 1974 активно займається педагогічною діяльністю. Зараз є директором Паризького Ательє Каролін Карлсон (Atelier de Paris Carolyn Carlson), який заснувала в 1999 році і при якому відкрила міжнародний центр майстер-класів, резиденцій і створення нових творів. Центр виконує місію підтримки та розповсюдження contemporary dance в межах широких мистецьких програм та культурних заходів, а також майстер-класів для професіоналів та аматорів. К. Карлсон заснувала і до грудня 2013 року була директором Національного хореографічного центру Рубе (Roubaix Nord-Pas-de-Calais), який організовує тури і показує спектаклі по всьому світу.

У рамках нашого дослідження необхідно уточнити сутність поняття «contemporary dance» та процесуальні аспекти його створення. У попередніх дослідженнях ми проводили глибокий аналіз поняття «contemporary dance» та його наукового трактування і визначили, що це «позачасовий експериментально-пошуковий напрям хореографічного мистецтва, де винахідливість, оригінальність танцювального виконання, синтез мистецтва і сучасних технологій неповторно та самобутньо відображає емоційний стан людини» [5, с. 131]. Також обґрунтували процесуальний аспект композиції contemporary dance, як «експериментальний процес розробки нових ідей рухів із уже відомих шляхом включення (додавання) нових елементів, поз і ракурсів змінюючи їх організацію у просторі і часі в єдиний самобутній танцювальний фрагмент. Відповідно, при синезі танцювальних елементів має утворюватися новий, майже унікальний хореографічний текст, який містить не тільки стилістичні характеристики вже існуючих танцювальних рухів, а й риси, які не були їм притаманні досі» [5, с. 131]. Саме ми врахували аналізуючи балетмейстерський почерк К. Карлсон та виокремлюючи педагогічні прийоми композиції contemporary dance.

Сутність понять «метод» та «прийом» досить повно розкриті в педагогіці вищої школи. Метод навчання – це спосіб діяльності викладача, спрямований на засвоєння знань, формування вмінь і навичок, розвиток професійних та інтелектуальних здібностей майбутніх спеціалістів. Прийом – це окремий компонент методу, який підсилює його ефективність. Він становить сукупність навчальних ситуацій, спрямованих на досягнення його проміжної мети [1, с. 9].

К. Карлсон в роботі над хореографією вважає, що «початок створення танцю вимагає відкриття внутрішнього простору, який не дозволяє нам входити звичайним способом» [8]. У своїх виставах за основу хореограф бере не конкретну історію, а якийсь поетичний образ або його емоційне відчуття. Майже в коротких хореографічних композиціях кожна історія розглядається під кутом метафори. Завдяки поєднанню тілесних рухів та власних віршів, вона розкриває поетичний зміст дверей, брудного вікна або мухи [9, с. 1]. Під впливом східної філософії – дзен-буддизму в хореографічних композиціях К. Карлсон найменша крихта повсякденного життя може

перетворитися в поезію. Хореограф говорить, що все починається з видіння, народження поезії, а рухи приходять згодом. Її останні хореографічні твори «Все, що падає», «Поетична подія» є яскравим прикладом візуальної поезії, яка поєднує форму, танець, музику, розмовну поезію та перформативні елементи. К. Карлсон – це «поет танцю, для якого не вигадана жодна хореографія без симбіотичного зв'язку з іншими мистецтвами і всесвітами» [9, с. 1].

Хореограф сміливо вводить в кантилену оповідання пластичні прояви традиційного східного бойового мистецтва, вважаючи його цікавим не тільки з точки зору трансформації в галузі хореографічного мистецтва, а й корисним для танцівників. Прийоми даоських бойових й оздоровчих практик (тайцзіцюань, цігун, медитація) є джерелом натхнення для хореографа. Вони спрямовують погляд виконавця у суть руху і в суть природи людини і всесвіту. Тому хореограф впроваджує елементи цієї практики в навчальний процес, сприяючи внутрішній концентрації виконавців над якістю руху. Тобто важливо не кінець руху, не краса пози, а шлях до неї, яким чином, що відчуває твоє тіло. Такий підхід до виконання танцювальних рухів є корисним для розвитку виконавських можливостей танцюристів. Також К. Карлсон використовує прийоми медитації. На заняттях вона говорить: «Використовуйте енергію, що витікає з чакр, щоб відчути її піднесення і сходження, візуалізуйте функціонування чакр, дозвольте собі зануритися в їх захисну силу, щоб рух знайшов свій шлях, свої двері, свою мову та свою хореографію» [13, с. 1].

Отже, одним із прийомів композиції contemporary dance є використання К. Карлсон практики східної філософії руху, зокрема: внутрішньої концентрації над якістю виконання руху (прийоми даоських бойових і оздоровчих практик тайцзіцюань, цігун) та медитації. «Внутрішній погляд, схожий на досвід медитації, практика щоденних вправ – так емоції знаходять свою інтерпретаційну силу в діалектиці: імпульсивного вибуху» [8]. Прикладом може бути балет-притча «Жінка в кімнаті». Цей моноспектакль про час, який присвячений тільки собі – своїм спогадам, мріям і думкам. Це своєрідне духовне самоствердження. Зовні мінімалістична робота, розгорнута в декораціях балетної студії, пластична драматургія відображає емоційну історію, яка тримає глядача в напрузі від початку до кінця. У хореографічному тексті є набір рухів дещо інтимних, звернених у середину себе. Це якраз те, на що спрямована практика цігун – пізнання внутрішньої природи, занурення в суть, містичне споглядання.

Іншим прийомом композиції contemporary dance К. Карлсон є імпровізаційний початок. «Танець не означає нічого, якщо він не передається від людини до людини. У класі я займаюся технікою, імпровізацією і композицією. Зазвичай, коли я починаю працювати, у мене є пластична ідея, вона стає темою уроку, а потім артисти починають імпровізувати», – говорить К. Карлсон [3, с. 35]. Дійсно, імпровізаційний початок – це основа системи підготовки танцівника contemporary dance. Імпровізація на сцені і в залі одночасно – ось те, до чого прагне в своїх роботах К. Карлсон. Приклад цьому – вистава «Тигри в чайному будиночку». Кожен із трьох виконавців танцює своє соло, залишивши в ньому можливості для імпровізаційного початку. Зазначимо, що в хореографії К. Карлсон виконавець грає ключову роль. До практики занять з імпровізації хореограф вводить варіативну роботу з простором, часом, енергією, вагою, результатом якої є народження нових форм рухів. Вона говорить, що в думках необхідно візуалізувати простір тіла, наприклад, простір між ногами та зігнутою

рукою, фізично відчуваючи проживання та створення простору, а візуалізація допомагає нам підібрати його або залишити. Звичайні прийоми імпровізації, що залишились нам у спадок від Р. Лабана, А. Ніколаї, М. Каннінгема, К. Карлсон наповнює коментарями із практик цігун або Буто. Наприклад, витягніть руки і відчуйте, що пальці та уява здатні відчути більше витягування, подовжуючи форму простору сухожиллями плечового, ліктьового суглобів, зап'ястя і навіть фаланг пальців. Ми відчуємо, що в нас довгі пальці, схожі на спагеті, які можуть перетинати всі простори. Погляд стає віддаленим. Якщо ми рухаємо нашу руку в просторі, вся енергія йде в руку. При цьому запам'ятовуються рухи цігун, пальці і руки діють, як олівець і пензель, ідеограми малюються в просторі. «З коментарями Буто час також живе в напрузі, найпростіші сцени – це ті, які дійсно рухаються, ті, які передаються разом з Буто, можуть зупинити час. Простота гарного зображення перетинає кордони, перетворює світ... Коли час ми відчуваємо в спокої, то сприйняття глядача змінюється, а невеликі зміни в часі стають більш інтенсивними» [13, с. 4].

К. Карлсон розповідає, як А. Ніколаї примусив її протягом тижня ходити з камінням, прив'язаним до спини, щоб змусити тіло зрозуміти відчуття ваги, щоб при ходьбі скорочення стегна було більш відчутним. «У кожної людини є вага, – говорить вона, – вага – це спротив». Хореограф використовує прийоми роботи над відчуттям ваги (гравітації), сили і енергії, відновлення балансу Х. Лимона та техніки Хампрі-Уейдмана. Використовуючи дихання через рух тіла, розвиває відчуття переміщення ваги між різними частинами тіла для створення плавного переходу з одного положення тіла в інше. Для вправ з підвіскою та падінням К. Карлсон розробила групову практику, де одна група ненавмисно падала, видихаючи протяжні, стогнучі звуки, а інша група її врятовувала з оптимістичними звуками на вдиху.

Отже, вибудовуючи геометричний малюнок танцю, використовуючи імпровізацію самого виконавця, вона пішла від формальної побудови форми. Заперечуючи наявність особливої техніки у своїй хореографії, К. Карлсон визнає наявність індивідуального стилю балетмейстера, що полягає в її «особистій інтерпретації взаємин між простором, часом і енергією» [3]. Третім прийомом композиції contemporary dance є варіативність розподілу простору, часу, енергії та ваги. Проаналізуємо як приклад виставу «Зараз». Танцю в звичному розумінні, як в балеті, у цій виставі немає. Немає і солістів, а є група виконавців, учасників цього дійства, які експериментують з фізичною матерією в танці та технічними можливостями тіла. Відповідаючи на питання про назву вистави, К. Каролін визначає своє сприйняття танцю як щось, що існує тільки в сьогодні. «Це співзвучно, – каже балетмейстер, – одному з висловлювань Далай-лами: “Є лише два дні, які ти не зможеш змінити: вчора і завтра. Любити, вірити, діяти і жити треба сьогодні”» [2]. Говорячи про джерело натхнення при створенні цього балету, К. Карлсон посилається на творчість декількох письменників та філософів, у творах яких є міркування про теперішні моменти; зокрема «поетику простору» Г. Башляра, в якій автор виділяє три виміри: простір всередині нас, ми – частина природи, а вона – частина космосу; ідея Д. Бьорджера, який розглядає життя як картину; ідеї філософа Р. Штейнера про спрямування людей на шлях духовного пізнання, який дозволить їм рости вгору, як дерева, що прагнуть сонця. У балеті «Зараз» К. Карлсон, за її словами, хотіла відобразити всі ці три виміри. Сьогодні кожний живе всередині особистого простору, але треба не забувати, що ми – частина природи, а вона – частина космосу [2].

Наступним прийомом композиції contemporary dance є використання дихання як музикального елемента сценографії. К. Карлсон вважає, що безперервне дихання, яке повторюється помірно, під тиском емоції прискорюється або затихає і перероджується в музичний жест. Щоб розмовляти з ритмом свого серця, треба наблизитися до ритму природи – дзюркоту струмочка, переспіву птахів, грязьових вулканів, у цей момент ми наближаємось до звуку нашого походження. Так, хореографія балету «Blue lady» втілює занурення в чистий і унікальний жест як еманацию водяного руху в його нескінченній метаморфозі. Під звуки хвиль хореограф занурюється у свою плинність, її інтенсивну присутність. «Кожна жива істота через своє дихання являє собою машину для створення вітру. Вітер жінки звертається до кожного із закликом послухати, відчутти подих світу і власної душі. Б'ється серце, яке дає життя тілу, яке рухається» [10].

Отже, до практики занять з композиції contemporary dance хореограф включає вправи з диханням: затримкою, видихом повільним або швидкісним, поки виконавець не відчує інший голос, іншу мову, гучність, яка стає категорією нового музичного елемента.

Під час творчо-експериментальних занять К. Карлсон надає особливої уваги погляду та емоційно-виразному обличчю. Хореограф вважає, що очі, погляд – це баланс вправ. Ми не повинні залишати поза увагою частини тіла, які рухаються, або куди вони рухаються. Ми не спостерігаємо за рухом частин свого тіла, а дивимось всередину руху, це сприяє розумінню кінестезії або, словами К. Карлсон, «інтимності руху». У вправах, які вона пропонує, ми танцюємо з відкритими очима і насолоджуємось ідеальною хореографією, а коли хореограф просить заплющити очі, то та ж хореографія набуває індивідуального, майже інтимного відчуття. Музиканти стають ближчими до танцюристів, спрямовуючи звуком у приватну подорож. Під час таких групових занять, незважаючи на те, що виконавці не бачать один одного, можна уточнити чутливість руху, відчутти іншого, близькість і вібрацію тих, хто поруч і в протилежному напрямку, ті енергії, які віддаляються. Коли виконавець чує себе, він створює більше візуальних форм. Для К. Карлсон важливо навчитися бачити, навіть із закритими очима. Отже, застосування прийому, який умовно можна назвати «зовнішній та внутрішній погляд» допомагає зрозуміти різницю між баченням і пошуком руху.

Для зміни емоцій К. Карлсон також пропонує вправи, у яких група, що сидить перед аудиторією, представляє фільм. Актори проєктують свої почуття з побаченого сюжету: найбільш кумедні ситуації виникали, коли одні плакали, а інші сміялися, або коли деякі раптово кричали, а інші одночасно лякалися або були схвильовані невидимим. Вправи на розвиток емоційної виразності обличчя нагадують театральні практики, де емоції показані з усім їх історичним змістом. Здивоване обличчя помітно за рисами відкритого рота, чистих очей, злої особи з усіма її зморшками, різким рухом та всією деформацією обличчя тощо.

Ще один прийом, який пропонує К. Карлсон на заняттях з композиції contemporary dance, – це поєднання голосу й руху. При кожній зміні жесту лунає крик, нота або стогін. Звучання як уявне слово, музикально використаний голос надають незвичайну силу обстановці, танець починає генерувати абсолютно органічну музику, і це відбувається від голосу виконавців, тіло видає звук і рух одночасно. Ця практика натхненна африканською хореографією, бойовою манерою виконання рухів дзюдо і

карате, тайзі (звуки голосу керують якістю руху). Прикладом практичного застосування цього прийому може стати балет «Інанна». Сім жінок на сцені втілюють багатогранний образ шумерської богині – «таємничої енергії, яка оточує все, що ми бачимо на небі: згинання часу і простору, як світло від наших очей хвилеподібно проходить, згинається і відбивається в нарум'яненому місяці» [12]. По черзі вона постає воїном, коханкою, матір'ю, спокусницею, сучасною жінкою, яка нескінченно перебуває в резонансі з Інанною. Чиста і вільна, фатальна і грайлива, незграбна і штучна, гола і замаскована, вона припускає і захоплює. Танець розкриває свою інстинктивну силу і пробує її таємничу силу [12]. Побудова хореографії коливається між щоденним жестом і таємницею ритуалу. Підсилюють емоційність рухів голосові звуки і промови. К. Карлсон наполягає на тому, що зміст слова не настільки має значення. Слово передає емоції, які ми вкладаємо у гучність нашого голосу. На практичних заняттях хореограф пропонує створювати діалоги, монологи із будь-якої кількості розрізнених фраз, майже муркотіти або просто випускати повітря.

Індивідуальність для К. Карлсон є центральним елементом. Створюючи хореографію, вона використовує широкий спектр педагогічних прийомів, спрямованих на збагачення танцювальних технік, розширення діапазону їх застосування та варіювання з іншими руховими практиками. Головний девіз хореографа – «живи деревом, хмарою, горами як частинами твого тіла, з цією медитацією тіло не самотнє, воно знаходиться в постійному русі через благодать всесвіту... Чудо, що світ круглий і не лякається. Ми дихаємо!!» [13, с. 4].

Отже, дослідження професійного досвіду К. Карлсон дало змогу визначити ряд педагогічних прийомів, які хореограф використовує на заняттях із композиції contemporary dance: використання внутрішньої концентрації над якістю виконання руху; медитації; імпровізаційного початку; варіативного розподілу простору, часу, енергії та ваги, дихання, як музикального елемента; зовнішнього та внутрішнього погляду; зміни емоцій; об'єднання голосу і руху.

Якщо ми прагнемо інтегрувати балетмейстерський та педагогічний досвід К. Карлсон, який часто аналізується на теоретичних заняттях з «Хореології» або «Мистецтва балетмейстера», з вітчизняною балетмейстерською практикою, нам, безумовно, потрібно переосмислити дидактику, що використовується в різних ситуаціях навчання сучасному хореографічному мистецтву, тому бажано додатково вивчити педагогічний досвід інших хореографів contemporary dance, які допоможуть поєднати європейську та вітчизняну балетмейстерські практики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Каплінський В. В. Методика викладання у вищій школі: навч. посіб. Вінниця: Ніланд ЛТД, 2015. 224 с.
2. Краснова Л. Bravo, Каролин! *Музцентрм*. 2015. Вип. 10. URL: <http://www.muzcentrum.ru/news/2015/10/17727-bravo-karolin> (дата звернення 10.02.2020).
3. Наборщикова С. Каролин Карлсон: Мир движется по кругу. *Балет*. 2007. Вип. 1. С. 34–35.
4. Никитин В. Ю. Современный танец во Франции. История и тенденции. *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2014. Вип. 1. С. 58–86.
5. Хендрик О. Ю. Поняття contemporary dance та композиції його хореографічного тексту. *Вісник НАКККіМ*. 2017. Вип. 3. С. 128–132.
6. Шабаліна О. М. Від танцю експресивного до танцю інтелектуального. *Вісник ХДАДМ. Мистецтвознавство. Архітектура*. 2010. Вип. 1. С. 242–246.

7. Boisseau R. Panorama de la danse contemporain: 90 choreographes. Paris: Textuel, 2006. 607 p.
8. La danseuse Carolyn Carlson au théâtre National de Chaillot – Entrée libre. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zHx4LG6sgCQ> (date of the application: 10.01.2020).
9. Hahn T. “All that falls” & “Poetry Event” de Carolyn Carlson. *Danser. Canal historique*. 2015. URL: <http://carolyn-carlson.com/wp-content/uploads/2015/04/Poetry-in-Montion-190618-in-dansercanalhistorique.pdf> (date of the application: 19.01.2020).
10. Kisselgoff A. Dance: Carolyn Carlson performs a solo work, “Blue Lady”. *The New York Times*. Oct. 27, 1985, Section 1, P. 74 URL: <https://www.nytimes.com/1985/10/27/arts/dance-carolyn-carlson-performs-a-solo-work-blue-lady.html> (date of the application: 05.02.2020).
11. Louppe L. Poétique de la danse contemporaine. La Pensée du mouvement. B.: Contredanse. 1997. 347 p.
12. Carolyn Carlson Company: Répertoire. Inanna. URL: <http://carolyn-carlson.com/creations/repertoire-2/inanna/> (date of the application: 18.02.2020).
13. Reales M. Poesia visual: notas del taller de Carolyn Carlson. 2010. URL: https://www.academia.edu/5750150/Poes%C3%ADa_Visual_master_class_con_Carolyn_Carlson (date of the application: 09.02.2020).

REFERENCES

1. Kaplinskyi, V. V. (2015). Metodyka vykladannia u vyshchii shkoli. Vinnytsia: Niland [in Ukrainian].
2. Krasnova, L. (2015). Bravo, Carolin! *Muztsentrum – Music Center, issue 10*. URL: <http://www.muzcentrum.ru/news/2015/10/17727-bravo-karolin> [in Russian].
3. Naborshchikova, S. (2007). Carolin Carlson: Svit rukhaietsia po kolu [Carolin Carlson world moves on]. *Balet – Ballet, issue 1, 34–35* [in Russian].
4. Nikitin, V. Yu. (2014). Sovremennyi tanets vo Frantsii. Istoriya i tendentsii [Contemporary dance in France. History and Perspectives]. *Teatr. Zhivopis. Kino. Muzyka – Theatre. Art. Movie. Music, issue 1, 58–86* [in Russian].
5. Khendryk, O. Yu. (2017). Poniattia contemporary dance ta kompozytsii yoho khoreorafichnoho tekstu [The concept of contemporary dance and composition of its choreographic text]. *Visnyk NAKKKiM – National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald, issue 3, 128–132* [in Ukrainian].
6. Shabalina, O. M. (2010). Vid tantsiu ekspresyvnoho do tantsiu intelektualnoho [From dance expressiveness to dance intellectual]. *Visnyk KhDADM. Mystetstvoznavstvo. Arkhitektura – Kharkiv State Academy of Design and Arts Herald. Art. Architecture, issue 1, 242–246* [in Ukrainian].
7. Boisseau, R. (2006). Panorama de la danse contemporain: 90 choreographes. Paris: Textuel [in French].
8. La danseuse Carolyn Carlson au théâtre National de Chaillot – Entrée libre. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zHx4LG6sgCQ> [in French].
9. Hahn, T. (2015). “All that falls” & “Poetry Event” de Carolyn Carlson. *Danser. Canal historique*. URL: <http://carolyn-carlson.com/wp-content/uploads/2015/04/Poetry-in-Montion-190618-in-dansercanalhistorique.pdf> [in French].
10. Kisselgoff, A. (1985). Dance: Carolyn Carlson performs a solo work, “Blue Lady”. *The New York Times. Oct. 27, Section 1, P. 74* URL: <https://www.nytimes.com/1985/10/27/arts/dance-carolyn-carlson-performs-a-solo-work-blue-lady.html> [in English].
11. Louppe, L. (1997). Poétique de la danse contemporaine. La Pensée du mouvement. B.: Contredanse [in French].
12. Carolyn Carlson Company: Répertoire. Inanna. URL: <http://carolyn-carlson.com/creations/repertoire-2/inanna/> [in French].
13. Reales, M. (2010). Poesia visual: notas del taller de Carolyn Carlson. URL: https://www.academia.edu/5750150/Poes%C3%ADa_Visual_master_class_con_Carolyn_Carlson [in Spanish].