способности, способствует индивидуализации и дифференциации обучения, обеспечивает повышение мотивации и интереса к учебе, формирование информационной культуры, а преподавателям дает возможность существенно повышать эффективность обучения профессиональным дисциплинам.

Ключевые слова: *технологии компьютерного моделирования, профессиональная подготовка, образовательный процесс, обучение профессиональным дисциплинам, средства обучения.*

Dzus S. B. Methodical approaches to the realization of computer modeling technologies in education of faculty disciplines of future teachers of technologies.

The article outlines the essence of methodical approaches to the implementation of computer modeling technologies in the professional training of future technology teachers. The theoretical substantiation of the necessity of introduction of computer modeling technologies in the process of training of professional disciplines is presented and their possibilities for increasing the efficiency of the professional training process are considered.

The characteristic feature of professional preparation with the use of technologies of computer design is transference of center of weight of studies of professional disciplines on self-training, on the independent processing and mastering of educational reports, independent capture by knowledge, speed-up forming of informatics competences. It is set that system application of technologies of computer design enables to the students more fully to expose the creative capabilities, assists individualization and differentiation of studies, provides the increase of motivation and interest to the studies, forming of informative culture, and enables teachers substantially to promote efficiency of studies of professional disciplines

Keywords: *technologies of computer modeling, professional training, educational process, training of professional disciplines, teaching aids.*

УДК 792.8:7.038.6

Ільїна Г. А.

ТАНЕЦЬ ПОСТМОДЕРН ЯК НОВІТНЯ ФОРМА МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ

Стаття присвячена новим явищам сучасного музичного театру, мало вивченим у вітчизняному мистецтвознавстві. Автор акцентує увагу на танці постмодерн, позначаючи його художні властивості та висвітлюючи взаємодії з різними сферами культури і соціальними рухами. У статті розглядаються основні етапи розвитку наукових поглядів на термін "танець постмодерн", уточнюється значення цього терміну. Танець постмодерн володіє константними властивостями, демонструючи новий тип універсальної культури. Сфера впливу танцю постмодерн охоплює балет, соціальний, клубний, спортивний танець, практики фітнес-клубів. Під його впливом відбуваються глобальні трансформації в танцювальній культурі, яка тяжіє до максимальної плюралістичності. При цьому танець наділяється метафізичними властивостями, перетворюючись в культурну гру, стиль життя, нескінченний "потік буття", обмежений лише часовими рамками.

Ключові слова*: музичний театр постмодерну, нові синтетичні форми, сучасний музично-хореографічний театр, сучасна наука про танець.*

В музичному мистецтві другої половини XX століття виникають нові форми музично-хореографічного мистецтва, альтернативні академічному балету. Вони являють собою складні поєднання хореографії, музики, слова, пантоміми, кіно. Серед них танець постмодерн (Postmodern Dance) і сучасний танець (Contemporary Dance), пластичний і танцювальний театр (Dance Theatre). Ця тенденція зародилася в кінці 1950-х років і стрімко розвивалася протягом трьох десятиліть, отримавши в кінці 1980-х років широке визнання. На межі 1990–2000-х років вона отримує глобальні масштаби (географічні межі охоплюють США, країни Західної і Східної Європи, Японію, Китай, Північну Корею, Південну Африку), що дає змогу говорити про формування нового шару сучасної художньої культури.

Поява і розвиток форм музичного театру зумовлено зміною культурної парадигми. В ситуації постмодерну світ постає помилковим, сподобляючись лабіринту (У. Еко), сукупності колізій, що не мають вирішення (Ж. Дерріда). У грі випадковостей і в умовах радикального плюралізму традиційна система цінностей виявляється недопустимою. Істотні трансформації в контексті постіндустріальної культури переживає мистецтво яке переорієнтовується з художнього твору на процес його створення, з автора на масову аудиторію, з вербальності на візуальність, тілесність, жест, ритуал. Мистецтво прагне не зображувати життя, але бути ним, формуючи ігровий, альтернативний тип особистості.

Як приклад можна навести приклад спектаклю Ніколь Сейлер "Серйозний крок", що був представлений в грудні 2014 року на московському фестивалі сучасного танцю "ЦЕХ". Під час спектаклю глядача просили описати словами рухи однієї Тетяни (української танцюристки Тетяни Щербань), котру вони бачать прямо перед собою, – а інша Тетяна (російська танцюристка Тетяна Тарабанова) намагається на слух синхронізуватися з першою, виходячи виключно з глядацьких описів. Виходить цікавий "дует" – без візуального контакту, через посередника [2].

Ступінь наукової розробленості теми. Вперше словосполучення "танець постмодерн" ("Postmodern Dance"), яке потім увійшло в художню та професійну лексику, застосувала на початку 1960-х років І. Райнер для позначення нового танцювального стилю і течії в американській танцювальній культурі. Знаменита танцюристка, композитор, письменник, режисер у відомому "Ні-маніфесті" 1965 року в художній і частково епатажній формі сформулювала нову парадигму в мистецтві. Ймовірно, І. Райнер вирішила звернутися до терміну "постмодерн" з метою репрезентації власних робіт і новаторських постановок молодих хореографів, що працювали в церкві Джадсон (Judson Memorial Church). Остання стала своєрідним місцем паломництва для багатьох початківців: хореографів, художників, музикантів, завдяки чому увійшла в історію мистецтва другої половини XX століття. В церкві проходили безкоштовні концерти та спектаклі І. Райнер, С. Форті, С. Пекстона. Тут же з публічними

лекціями виступали Дж. Кейдж, Є. Тюдор, демонстрували нові форми хореографії М. Маннінгем, Р. і Дж. Данн, Д. Гордон. Діячі джадсоновської спільноти за допомогою префіксу "пост-" прагнули також провести хронологічну межу між традиційними і новаторськими формами хореографії. Молоде покоління 1960-х, відчуваючи кризу хореографічної культури, протиставило свої пошуки панівним танцювальним стилям, що активно розвивалися на початку XX століття і сягнули свого апогею на кінець 1950-х. Мова йде про протистояння, з одного боку, традиціям танцю модерн, експериментальним пошукам В. Вігман, Т. Шоуна, Д. Хамфрі, М. Грехем; з другого – академічному балету, точніше, пануючому в ньому напрямі неокласики.

Термін "Postmodern Dance" закріпився в мистецтвознавстві не відразу. Критики, наслідуючи І. Райнер, застосовували його швидше як образний вираз, що відноситься до реакції на Modern Dance. Дослідники відмічають, що публікації 1960-х років не містять єдності з естетичного погляду, їх швидше об'єднував радикальний підхід до хореографії, бажання переосмислити спосіб подачі танцю і його середовище існування. В 1975 році М. Кірбі вперше використав цей термін для визначення нового жанру [9, с. 18-25]. При цьому передбачалося досить вузьке трактування "Postmodern Dance", що визначало лише досить вузьке коло художніх явищ 1960-х років на межі експерименталіму, а також музично-хореографічні досліди, котрі відкидали музичність, характеристичність і в строго функціональному плані інтерпретували традиційний арсенал сценографічних засобів.

В подальшому термін набув широку популярність завдяки чисельним публікаціям С. Бейнс – автора найбільших досліджень танцю постмодерн, ведучого експерта в галузі хореографії другої половини XX століття. В монографії "Терпсіхора в кросівках: танець постмодерн" С. Бейнс суттєво розширила межі "Postmodern Dance", включивши це явище в контекст 1960–1990-х років і пов'язавши його з художніми стратегіями культури і теорією мистецтв постмодернізму [5]. Слід зауважити, що дослідження С. Бейнс хронологічно збіглися з відчутно зрослим інтересом мистецтвознавців та культурологів до терміну "постмодернізм". Н. Маньковська, зокрема, констатує підвищену увагу до постмодернізму протягом 1970-х років [3, с. 209-220]. У цей період, завдяки монографії Ч. Дженкс "Мова архітектури постмодернізму", згаданий термін набув поширення в принципово новому тлумаченні. Найважливішими якостями постмодернізму Ч. Дженкс назвав відхід від екстремізму неоавангарду, часткове повернення до традицій, акцент на комунікативній ролі. Особлива увага приділялася подвійному коду, що припускає масову доступність в поєднанні з історичним підтекстом "для професіоналів" і припускає створення естетизованого артефакту [8]. Роботи Ч. Дженкса виявилися фундаментом для інтерпретації С. Бейнс, більш масштабної в

хронологічному плані порівняно з М. Кірбі. Дослідник запропонувала об'єднати "нові танці" 1960–1990-х, розглянувши їх у контексті проблематики постмодерну.

Важливе місце в міркуваннях С. Бейнс займала проблема зіставлення Modern Dance і Postmodern Dance. Автор вказувала, що лінія танцю модерн не мала безумовно модерністської спрямованості (під модернізмом тут малося на увазі радикальне новаторство), тоді як остання значною мірою була властива танцю постмодерн. Відповідно до думки С. Бейнс, проблема модернізму була пов'язана з включенням в мистецтво різноманітних елементів реального життя, навколишнього середовища, відходом від суб'єктивності, психологізму, поділом складових синтетичного цілого, з впровадженням нових абстрактних форм. У числі характеристик, що співвідносяться з найважливішими особливостями постмодернізму в інших мистецтвах, також згадувалися стилізація, іронія, ігрове начало, цитування минулого, інтерес до процесу створення опусу, розмивання меж між видами мистецтв в новому танці, а також між мистецтвом і життям, нові відносини між художником і аудиторією [5, с. 22-20]. Слідом за С. Бейнс, цей термін почали застосовувати багато дослідників хореографії другої половини XX століття.

Тим часом, в американському мистецтвознавстві 1970–1990-х років ця термінологічна новація викликала бурхливу полеміку. Зокрема, Р. Берт піддав термін "Postmodern Dance" жорсткій критиці за його надмірно широке тлумачення, запропоноване С. Бейнс. Як альтернативу Р. Берт розглядав історично усталене поняття "Modern Dance" [6]. Останньому віддавав перевагу і найбільший історик танцю Д. Макдона [13, с. 20]. Можливою заміною "Postmodern Dance" уявлялося також словосполучення "Contemporary Dance", яке історично прийшло на зміну "Modern Dance" на початку 1970-х. Імпульсами, що сприяли поширенню названого терміна в науковій сфері, з'явилися щорічники "Contemporary Dance", що публікувалися в 1951–1966 роках, створення лондонського "Contemporary Dance Theatre" (1967) і перша ґрунтовна монографія Е. Х. Лівет про Contemporary Dance (1978). Надалі "Postmodern Dance" і "Contemporary Dance" як синонімічні поняття закріпилися в лексиконі мистецтвознавців і хореографів. Критикою і публіцистикою означеного періоду також використовувалися терміни "Newdance", "Newwave", "Tanzaktuel", які не отримали такого широкого застосування.

В цьому контексті звертають на себе увагу нав'язливі спроби "осучаснення", актуального піднесення хореографічних композицій, що з'явилися як реакція на "кризу жанру" і пов'язану з ним зміну моделей сценічного танцю. Найбільш яскраво це проявилося в зіставленні традиційного Modern Dance і новаторського Postmodern Dance, що переглядає сформовані уявлення про виразність заради створення чистого танцю. Ситуацію ускладнювали аналогічні зіставлення балету з танцем

модерн, які фігурували ще з 1940-х років: перший асоціювався з європейською традиційною хореографією, яка вичерпала свою експресію, другий розцінювався як сучасний, абстрактний, американський [14].

Ідеї, висунуті прихильниками "осучаснення" в ході полеміки з концепцією С. Бейнс, спровокували нову хвилю дискусій. Кульмінацією останніх з'явилися критичні статті С. Меннінг, що вказує, що цілий ряд формальних "відкриттів", приписуваних хореографії 1960–1970-х років, які можна знайти й у постановках початку XX століття. Заперечуючи правомірність твердження С. Бейнс про новаторство хореографів-постмодерністів, що долають експресивність танцю модерн, С. Меннінг писала про формування в творчості М. Вігман нової парадигми, що пориває з балетною традицією XIX століття [11, с. 23-26]. На думку С. Меннінг, відмінності між танцем модерн 1930-х і 1960-х років зумовлювалися опосередкованими впливами соціальних і політичних "ідей часу". Це стосувалося, зокрема, до проблем національної самоідентифікації, фемінізму та чоловічий свободи (nationalism, feminism, andmaleliberation), що по-різному сприймаються і трактуються хореографами 1930–1940-х і 1960-х років [12, с. 32-39]. Втім, критика С. Меннінг, адресована терміну "Postmodern Dance", лише створила сприятливий ґрунт для його подальшого вкорінення і поширення.

У вітчизняному мистецтвознавстві перші спеціальні роботи, присвячені сучасним пошукам неакадемічної (не пов'язаної з балетом) зарубіжної хореографії, з'явилися тільки на рубежі 1990-2000-х років. Перелік відповідних публікацій фактично вичерпується дослідженнями Е. Суріц, В. Нікітіна, І. Мордовіної, почасти Е. Васеніна, М. Жиленко, Н. Бабича. Термінологічні проблеми в зазначених роботах набувають особливої гостроти, що пояснюється, перш за все, двома причинами. Одна з них пов'язана з ситуацією, що склалася в українській культурі. Якщо в США і Німеччині хореографія постмодерну розвивалася з 1960-х років, то в Україні (де з 1920-х років існувала заборона на закордонні пластичні експерименти і хореографічна культура розвивалася автономно від світового процесу) перші аналогічні трупи з'явилися лише в кінці 1980-х і довгий час перебували в "андеграунді". Наукова думка відреагувала на новий феномен з ще більшим запізненням. Крім того, не можна залишати поза увагою проблему інформаційного "голоду", що склалася в російськомовному балетознавстві і, слідом за ним, музикознавстві. Інша причина криється в складній структурі танцю постмодерн, що включає, крім традиційних компонентів хореографічної вистави, нетипові для академічного балету і танцю модерн складниками – елементи кіно, цирку, вокальних мистецтв, боксу, художньої гімнастики, різноманітних арт-практик. Відзначимо, що вітчизняний науковий апарат, крім "Postmodern Dance", оперує такими поняттями, як "сучасний танець", "постмодерністський балет", "пластичний театр", "танцювальний театр" і їх численними похідними.

Отже, в роботах 1970–2000-х років з'являються чотири магістральні тенденції, пов'язані з розумінням Postmodern Dance. Одна з них, представлена публікаціями Р. Берта, С. Меннінг, Д. Мак Донах, характеризує танець постмодерн як продовження танцю модерн і своєрідну реакцію на експериментаторські устремління модернізму. Інакше кажучи, до середини XX століття розвиток танцю модерн досягає свого апогею і далі триває в трансформованому вигляді. При цьому відповідні новації хореографів післявоєнного періоду розглядаються в одному ряду з пошуками початку і першої половини XX століття – Дж. Баланчина, М. Грехем, Д. Хамфрі, Н. Фореггер, К. Голейзовського. Для позначення ж ультрамодерністских і авангардних експериментів вищеназвані фахівці вживають термін "Contemporary Dance", бачачи в новому танці яскраво виражені ознаки занепаду.

Інша тенденція, що репрезентується роботами С. Бейнс, Д. Крейн, Дж. Макрель, В. Нікітіна, пов'язана з трактуванням танцю постмодерн як виду хореографічного мистецтва і як самостійного напрямку американської і західноєвропейської танцювальної культури другої половини XX століття. Названі дослідники розглядають танець модерн як закономірний підсумок якоїсь лінії поступального еволюційного розвитку хореографії. Зазначена поступальність передбачає безумовну єдність досліджуваного процесу і наявність спадкового зв'язку між його найважливішими етапами. Дійсно, хореографам-новаторам попередніх епох були властиві, при всіх неминучих розбіжностях, і спрямованість у майбутнє, і віра в прогрес мистецтва, і демонстративне його піднесення над реаліями повсякденності, і критичне ставлення до традицій, яке поєднується з індивідуальним заломленням найбільш значущих елементів художньої спадщини класики. Танцю постмодерн, навпаки, властиві індиферентність щодо традицій, іронічне осмислення минулого, плюралізм, конформізм, різного роду "альянси" з масовою культурою тощо.

Третя тенденція загалом тяжіє до ототожнення творчих пошуків хореографів-новаторів з американським експериментализмом (Е. Суріц) і трактує Postmodern Dance як специфічне явище американської художньої культури. Існує і четверта тенденція, в руслі якої неакадемічні постановки прийнято співвідносити з розвитком сучасного балетного мистецтва і характеризувати їх за допомогою термінології, традиційної для цього жанру.

Освітлювані підходи, не позбавлені внутрішніх протиріч, в рівній мірі схильні аналізувати це явище як хореографічне мистецтво, звертаючись до його іманентним закономірностям і демонструючи вузькоспрямоване, сфокусоване сприйняття різноманітних складових. При такому розгляді в центрі уваги опиняються експериментальний характер танцю постмодерн і його взаємодії з окремими видами мистецтв. На периферії свідомо перебувають специфічні особливості танцю як феномена культури постмодерну, його взаємини з масової культурою, з громадськими рухами.

Відзначимо і той факт, що в нечисленних роботах про роль музики в танці постмодерн – у дослідженнях П. Ходжінса, К. Тек, енциклопедичних статтях (“International Dictionary of Modern Dance”, “International Encyclopedia of Dance”) – проблема термінології не розглядається зовсім. Музикознавці вільно використовують терміни “Postmodern Dance”, “Modern Dance”, “Contemporary Dance” і багато інших, часто як синоніми, не прагнучи до відповідних розмежувань. Тим часом, тісний взаємозв’язок новітньої хореографії з музичним експериментализмом кінця 1950–1960-х років, а в подальшому – з полістилістикою, концептуалізмом й іншими феноменами постмодерну – могла б сприяти диференціації застосовуваних термінів.

З огляду на вищесказане, можна стверджувати, що в цей час проблеми термінології далекі від вирішення. Поняття “танець постмодерн”, часто зустрічається в дослідницькій літературі і критиці, широко вживається хореографами, але до сих пір не має загальноприйнятого, чітко сформульованого визначення. Виходячи з цього, слід конкретизувати значення даного терміну, уточнити межі явищ, що їм охоплюються, – на відміну від споріднених, але далеко не ідентичних термінів. Перш за все, розглянемо поняття “балет”, “Modern Dance”, “Contemporary Dance”, “сучасний балет”, що вживаються як синоніми “Postmodern Dance” і виявляють ряд збігів з ним.

У певних ситуаціях танець Постмодерн максимально наближається до розширено трактованого балету, виступаючи своєрідним антиподом останнього. Нагадаємо, що у вітчизняному та зарубіжному мистецтвознавстві балет розглядається як вид театрального мистецтва, який об’єднує драму, музику, живопис, хореографію і належить до галузі музичного театру, який, в свою чергу, є родовим поняттям [1, с. 26].

Балет характеризується і розширено – як вид мистецтва, жанр, форма театрального танцю [10, с. 32-32], як театральна вистава в формі танцю [4, с. 35], де музиці відводиться важлива роль. Родова єдність балету і танцю, притаманні їм специфічні взаємодії музичного і немузичного начал розглядаються в авторитетному виданні “Encyclopaedia Britannica”; при цьому балет розуміється як театральний (сценічний) танець, який комбінує академічну танцювальну техніку з елементами інших мистецтв. Втім, ту ж академічну техніку танцю нерідко називають балетною. У розділі “Мистецтво танцю” названого видання балет протиставляється танцю модерн [7, с. 627, 839].

В освітленому аспекті є показовим визначення Н. Маньковської – “постмодерністський анти-балет”, що означає новаторські пошуки хореографів згаданої епохи, покликані окреслити широке коло явищ, включаючи Postmodern Dance і Contemporary Dance. По суті, “балет” і “анти-балет” утворюють пару опозицій, що характеризує найважливіші процеси, які відбуваються в сучасній хореографічній культурі Європи і Північної Америки. Інакше кажучи, балет, танець модерн, “сучасний танець” і танець постмодерн являються родинними видами театрального мистецтва,

визначеннями різновидів сценічного танцю, можуть розглядатися як окремі танцювальні техніки, як типи спектаклю і, нарешті, як музично-театральні жанри. Основою для їх розмежування слугують диференційовані механізми взаємовідносин з історично складеними стильовими традиціями (естетикою і технікою танцю) – академічною і неакадемічною.

Важливо враховувати, що балет є мистецтвом прекрасного руху, він ніби підпорядковується владі ідеально-прекрасного. В основі балетного мистецтва лежить класичний танець, чия пластика спрямована вгору. Академічній (класичній) хореографії притаманні виворотність, пряма постановка корпусу, канонізовані музично-хореографічні форми (Pasdedeux, Adagio, Варіація, Grandpas тощо). У вільному танці (включаючи танець модерн і танець постмодерн) різні прояви потворного, жахливого, дисгармонічного, що виражає алогічність буття, тяжіючи над прекрасним і гармонійним, обумовлюють характер пластики – приземленої, зламаної, конвульсивної. Заперечення традиційних основ і акцентування свободи, експериментaлізм у поєднанні музики і танцю, пріоритетна роль некласичних технік, що сприяють "вивільненню" тіла, утворюють фундамент неакадемічної хореографії. Природно, не слід забувати, що протягом XX століття класичний балет активно взаємодіяв з іншими напрямками сценічної хореографії. З одного боку, найбільші майстри балету – М. Бежар, М. Баришніков, Дж. Ноймайєр, Р. Петі – не тільки співпрацювали з представниками танцю модерн і танцю постмодерн, але й сприймали різні відгалуження неакадемічної традиції як джерело суттєвого оновлення балетного жанру. З другого боку, М. Монк, Л. Чайлдс, М. Морріс і багато інших хореографів-"експериментаторів" здобули блискучу академічну освіту, з успіхом виступали в балетних трупах і привнесли певні елементи академізму в танець постмодерн.

Музика Postmodern Dance, розвиваючись в руслі американської і західноєвропейської культури, специфічно відображає історико-еволюційні процеси, характерні для музичного мистецтва означеного періоду, і постає художньо цілісним явищем з оригінальним пізнаваним стилем і самобутньою жанровою системою. У постановках намічаються як мінімум дві тенденції, що характеризують діалог музики і хореографії. Одна з них, хронологічно більш рання, пов'язана з принциповою їх незалежністю, по суті – роз'єднаністю зазначених складових спектаклю. Музика, танець, світло, дизайн костюмів поєднуються за принципом випадковості і розвиваються по іманентними законам, хоча спектакль при цьому не втрачає своєї цілісності. Інша тенденція пов'язана з відмовою від диктату хореографа, опорою на концептуальність і установкою на рівнозначну роль танцю і музики. Становленню такого "діалогу" сприяють кардинальні зміни, що відбуваються в музичному мистецтві і художній культурі загалом. Багато новаторських спектаклів виникають у процесі активної співпраці хореографів з провідними композиторами – Дж. Кейджем, Ф. Глассом, С. Райхом, Д. Тюдором, М. Найманом – і не без істотного художньо-

естетичного впливу останніх. Названі тенденції дають змогу розглядати танець постмодерн як феномен музичного театру постмодерну, в якому хореографія не виражає композиторського задуму, музичних емоцій, музика не прагне бути зручною для танцю, завдяки чому створюється концептуальний, стильової, жанровий, драматургічний "контрапункт" музики і руху.

Танець постмодерн вже на ранніх стадіях свого існування тяжіє до взаємодій з масовою культурою. М. Каннінгем, І. Райнер, Т. Браун в творчих експериментах 1960-х років розмивають кордони мистецтва, що вбирає в себе життєві реалії. З кінця 1970-х танець постмодерн звертається до соціальних проблем. Вистави Т. Браун, Л. Чайлдс, П. Бауш, Л. Ньюсона, Д. Гуда, Б. Т. Джонса нерідко демонструються за межами сцени, на відкритих просторах, в міському середовищі, уподібнюючись маніфестам радикальних суспільних течій (фемінізм, екологічний рух, "чорний расизм"). Вбираючи найактуальніші творчі, соціальні, психологічні ідеї сучасності, відгукуючись на животрепетні проблеми культури, танець постмодерн стає визначальним стилем життя індивіда, соціальних груп і спільнот, виконує консолідуючі функції. Виробляючи універсальна мова, танець постмодерн сприяє знищенню національних, вікових, соціальних, часом навіть гендерних відмінностей.

Загалом, зміни основ сценічного танцю як виду мистецтва, його форм побутування, стильових та жанрових закономірностей, системи комунікації всередині танцювальної сфери і за її межами виявляються надзвичайно суттєвими, що дає змогу говорити про народження нового різновиду музично-хореографічного театру – танцю постмодерн, що докорінно відрізняється від танцю модерн. Відповідно до сформованих історико-стильових традицій, використовуючи терміни "Postmodern Dance" і "Contemporary Dance", хореографи-практики, а потім і багато дослідників диференціюють американське і європейське спрямування в розвитку сценічного танцю.

Слід зазначити, що споріднені поняття ("Plastic Theatre", "Total Theatre", "Expérimental Theatre", "Theatre of Participation", "Minimalist Theatre", "Poor Theatre"), часто використовувані знавцями як синоніми "Postmodern Dance", характеризують ряд явищ, що співвідносяться з хореографічним мистецтвом, але належать до суміжної галузі драматичного театру. Можливо, однією з вагомих причин для співвіднесення хореографії Постмендерну з галуззю драматичного театру стало поширення численних явищ німецької танцювальної культури, які отримали назву "Tanztheater". Його зачинателями стали молоді німецькі хореографи – Г. Бонер, Р. Хофман, С. Лінке, І. Кресник і П. Бауш, які на початку 1970-х років прагнули до створення оригінальної пластичної мови. Спираючись на ідеї "тотального театру" А. Арто і принципи німецького експресивного танцю, П. Бауш створила нову форму танцювального мистецтва – синтез елементів, що належать естетиці "кодексу жестів", теорії кінематографічного монтажу.

Завдяки використанню елементів драматичного спектаклю танцювальні композиції П. Бауш знайшли нову чуттєвість; поряд з цим, складна гра з фрагментами "готової реальності" сприяла акцентування символічного сенсу того, що відбувається. І все ж "Tanztheater", безумовно, належить сфері хореографії, його зарахування до вищезгаданої групи було б помилковим.

Висновки. Таким чином, ми пропонуємо розглядати танець постмодерн як найбільше явище світової музично-хореографічної культури, який сформувався в американському і західноєвропейському мистецтві 1960-х років і продовжує розвиватися сьогодні. Танець постмодерн володіє константними властивостями, демонструючи новий тип універсальної культури. Сфера впливу танцю постмодерн охоплює балет, соціальний, клубний, спортивний танець, практики фітнес-клубів. Під його впливом відбуваються глобальні трансформації в танцювальній культурі, яка тяжіє до максимальної плюралістичності. При цьому танець наділяється метафізичними властивостями, перетворюючись в культурну гру, стиль життя, нескінченний "потік буття", обмежений лише часовими рамками.

Використана література:

1. *Красовская В.* Западноевропейский балетный театр: Очеркии стории: От истоков до середины XVIII века. / В. Красовская. – Ленинград : Искусство, 1979.
2. *Мамандазарбекова К.* Как станцевать соленые огурцы [Електронний ресурс] / Камила Мамандазарбекова // COLTA. – 2014. – Режим доступу до ресурсу : http://www.colta.ru /articles/swiss_made/5635.
3. *Маньковская Н.* Феномен постмодернизма: Художественно-эстетический ракурс. / Н. Маньковская. – Москва-Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2009.
4. Словарь искусств Хатчинсона = The Hatchins on Dictionary of thearts. – Москва : ТОО "Внешсигма", 1996. – 534 с.
5. *Banes S.* Terpsichoreins neakers: Postmodern Dance / S. Banes. – Lebanon : Wesleyan University Press, 2011.
6. *Burt R.* Judson Dance Theater : Performative Traces / R. Burt. – London : Routledge, 2006.
7. Encyclopaedia Britannica / ed. by W. Doniger, B. M. Friedman, L. H. Gelbandoth. – London : Encyclopaedia Britannicainc., 2011. – [2] MicropaediaVol. 6.
8. *Jencks Ch.* The Language of Post-Modern Architecture / Ch. Jencks. – NewYork : Rizzoli, 1977.
9. *Kirby M.* Introduction / M. Kirby // The Drama Review (Post Modern Dance Issue). – 1975. – Vol. 19. – № 1. – P. 18-25.
10. *Koegler H.* Ballet // Concise Oxford Dictionary of Ballet. – 2nd ed. / ed. H. Koegler. – Oxford : Oxford UniversityPress, 1982. – P. 31-32.
11. *Manning S.* Letter (Terpsichorein Combat Boots) / S. Manning // Tulane Drama Review. – 1989. – Vol. 33. – № 1. – P. 13-16.
12. *Manning S.* Modernist dogma and post-modern rhetoric / S. Manning // Tulane Drama Review. – 1988. – Vol. 120. – № 32. – P. 32-39
13. *Mc Donagh D.* TheRise, and Fall, and Rise of Modern Dance / D. Mc Donagh. – Pennington : A Cappella Books, 1990.
14. *Rainer I.* Some Retrospective Notes / I. Rainer // TulaneDramaReview. – 1965. – Vol. 10. – № 2. – P. 168-178.

References:

1. *Krasovskaya V.* Zapadnoevropeyskiy baletnyy teatr: Ocherkii storii: Ot istokov do serediny XVIII veka. / V. Krasovskaya. – L. : Iskusstvo, 1979.

2. *Mamandazarbekova K.* Kak stantsevat solenye ogurtsy [Yelektronniy resurs] / Kamila Mamandazarbekova // COLTA. – 2014. – Rezhim dostupu do resursu : http://www.colta.ru /articles/swiss_made/5635.
3. *Mankovskaya N.* Fenomen postmodernizma: Khudozhestvenno-esteticheskiy rakurs / N. Mankovskaya. – M.-SPb. : Tsentr gumanitarnykh initsiativ, 2009.
4. Slovar iskusstv Khatchinsona = The Hatchins on Dictionary of thearts. – M. : TOO "Vneshsigma", 1996. – 534 s.
5. *Banes S.* Terpsichoreins neakers: Postmodern Dance / S. Banes. – Lebanon : Wesleyan University Press, 2011.
6. *Burt R.* Judson Dance Theater : Performative Traces / R. Burt. – London : Routledge, 2006.
7. Encyclopaedia Britannica / ed. by W. Doniger, B. M. Friedman, L. H. Gelbandoth. – London : Encyclopaedia Britannicainc., 2011. – [2] MicropaediaVol. 6.
8. *Jencks Ch.* The Language of Post-Modern Architecture / Ch. Jencks. – NewYork : Rizzoli, 1977.
9. *Kirby M.* Introduction / M. Kirby // The Drama Review (Post Modern Dance Issue). – 1975. – Vol. 19. – № 1. – P. 18-25.
10. *Koegler H.* Ballet // Concise Oxford Dictionary of Ballet. – 2nd ed. / ed. H. Koegler. – Oxford : Oxford UniversityPress, 1982. – P. 31-32.
11. *Manning S.* Letter (Terpsichorein Combat Boots) / S. Manning // Tulane Drama Review. – 1989. – Vol. 33. – № 1. – P. 13-16.
12. *Manning S.* Modernist dogma and post-modern rhetoric / S. Manning // Tulane Drama Review. – 1988. – Vol. 120. – № 32. – P. 32-39
13. *Mc Donagh D.* TheRise, and Fall, and Rise of Modern Dance / D. Mc Donagh. – Pennington : A Cappella Books, 1990.
14. *Rainer I.* Some Retrospective Notes / I. Rainer // TulaneDramaReview. – 1965. – Vol. 10. – № 2. – P. 168-178.

Ильина Г. А. Танец постмодерн как новейшая форма музыкального театра.

Статья посвящена новым явлениям современного музыкального театра, мало изученным в отечественном искусствоведении. Автор акцентирует внимание на танце постмодерн, помечая его художественные свойства и освещая взаимодействию с разными сферами культуры и социальными движениями. В статье рассматриваются основные этапы развития научных взглядов на срок "танец постмодерн", уточняется значение данного срока. Танец постмодерн обладает константными свойствами, демонстрируя новый тип универсальной культуры. Сфера влияния танца постмодерн охватывает балет, социальный, клубный, спортивный танец, практики клубов фитнесса. Под его влиянием происходят глобальные трансформации в танцевальной культуре, которая тяготеет к максимальной плюралистичности. При этом танец наделяется метафизическими свойствами, превращаясь в культурную игру, стиль жизни, бесконечный "поток бытия", ограниченный лишь временными рамками.

Ключевые слова: *музыкальный театр постмодерную, новые синтетические формы, современный музыкально хореографический театр, современная наука о танце.*

Il'ina G. A. Dance of postmodern as newest form of musical theater.

The article is devoted to some new phenomena of contemporary musical theatre, which are insufficiently explored by Russian Arts. The author focuses attention on postmodern dance: denotes its artistic features, throws light upon interactions of dance and different cultural areas or social movements. Main stages of evolution of study view on the term "Postmodern Dance" are considered and the meaning of this term is refined in the article. Postmodern dance owns constant properties, demonstrating the new type of universal culture. Sphere of influence of dance postmodern embraces ballet, social, club, sporting dance, practices of clubs of fitness. Under his influence there are global transformations in a dancing culture. Thus dance is provided with metaphysical properties, growing into a cultural game, lifestyle, endless "stream of life", limited to only the temporal scopes.

Keywords: *musical theatre of Postmodern, new synthetic forms, contemporary theatre of music and choreography, contemporary dance study.*