

ХОРЕОГРАФІЯ

УДК 792.8

Цитування:

Перова Г. О., Майбенко О. О. Імпровізація в хореографії: історико-хронологічні та соціальні ракурси. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 2. С. 142–147.

Perova H., Maibenko O. (2022). Improvisation in choreography: historical-chronological and social perspectives. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 2, 142–147 [in Ukrainian].

Перова Ганна Олексіївна,
заслужена артистка України, доцент,
доцент кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0722-9775>,
mukoseeva@ukr.net

Майбенко Олександр Олександрович,
старший викладач кафедри
естрадно-сценічних жанрів
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6153-647X>
maybenkoa@gmail.com

**ІМПРОВІЗАЦІЯ В ХОРЕОГРАФІЇ:
ІСТОРИКО-ХРОНОЛОГІЧНІ ТА СОЦІАЛЬНІ РАКУРСИ**

Мета роботи – виявлення сутнісних ознак танцювальної імпровізації крізь історичну та соціальну призму. **Методологія роботи** складається з комплексу методів, зокрема, аналітичного, історико-хронологічного, порівняльного. **Наукова новизна.** Запропоновано історико-хронологічний та стилевий підходи для комплексного визначення поняття «хореографічна імпровізація». Вперше акцентовано увагу на емерджентному характері системи групової танцювальної імпровізації на основі соціологічного підходу до оцінювання результатів індивідуальної та колективної творчості. **Висновки.** Імпровізації як своєрідному способу художньої творчості притаманні якості процесу (мистецький твір створюється безпосередньо під час його виконання) та результат (форма конкретного твору, створеного шляхом імпровізації). Імпровізацію можна виявити в усіх різновидах хореографічного мистецтва, в різних хронологічних періодах та стилевих напрямках, зокрема, у XX – на початку XXI в традиційному класичному танці, вільному танці А. Дункан, постмодерністських експериментуваннях У. Форсайта та ін., контактній імпровізації С. Пекстона, танцтерапевтичних практиках Александера та Фільденкрайса та ін. Застосовуючи соціологічні підходи до оцінювання рівня креативності імпровізацій (сольних та групових), можна зробити висновок про емерджентний характер системи групової імпровізації, адже колективна взаємодія під час танцювальної імпровізації не зводиться до простої суми індивідуальних творчих проявів. Виявлено, що в сольній імпровізації кількість творчих ідей значно більша, ніж у парі; також їх більше в тріо, ніж у парах, але менше, ніж у соло. Одночасно внутрішній стан, задоволення від процесу та пластична різноманітність значно більша у дуетній та колективній взаємодії. У цілому, результативність імпровізації як творчого акту та як навчальної практики більш висока у груповому варіанті. Це зайвий раз пояснює надзвичайну популярність контактної імпровізації.

Ключові слова: імпровізація, танцювальна імпровізація, імпровізація в хореографії, танець.

Perova Hanna, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor, Associate Professor of Choreographic Arts of Kyiv National University of Culture and Arts; Maibenko Oleksandr, Senior Lecturer of the Department Pop and Stage Genres Kyiv Municipal Academy Pop and Circus Arts

Improvisation in choreography: historical-chronological and social perspectives

The purpose of the article is to identify the essential features of dance improvisation through the historical and social prism. **The research methodology** is to consists of a set of methods, in particular, analytical, historical-chronological, and comparative. **Scientific novelty.** The historical-chronological and stylistic approach for the complex definition of the concept "choreographic improvisation" is offered. For the first time, attention is focused on the emergent nature of the system of group dance improvisation based on a sociological approach to evaluating the results of individual and collective creativity. **Conclusions.** Improvisation as a peculiar way of artistic creativity is characterized by the quality of the process (a work of art is created directly during its performance) and the result (the form of a specific work created by improvisation). Improvisation can be found in all kinds of choreographic art, in different chronological periods and stylistic trends, in particular, in the XX - early XXI in traditional classical dance, free dance A. Duncan, postmodern

experiments W. Forsythe, etc., contact improvisation S. Paxton, dance therapy practices of Alexander and Fieldenkrais, etc. Applying sociological approaches to assessing the level of creativity of improvisations (solo and group), we can conclude about the emergent nature of the group improvisation, because collective interaction during dance improvisation is not limited to a simple sum of individual creative manifestations. It was found that the number of creative ideas in solo improvisation is much higher than in pairs; there are also more of them in the trio than in pairs, but less than in the solo. At the same time, the inner state, satisfaction with the process and plastic diversity are much greater in duet and collective interaction. In general, the effectiveness of improvisation as a creative act and as an educational practice is higher in the group version. This once again explains the extraordinary popularity of contact improvisation.

Key words: improvisation, dance improvisation, improvisation in choreography, dance.

Актуальність теми дослідження. Імпровізація в хореографії – природне явище, яке інтегроване в мистецтво танцю з перших кроків його існування. Імпровізаційність виконавського, балетмейстерського мистецтва упродовж всіх етапів розвитку балетного театру також не можна заперечувати. Але у ХХ – на початку ХХІ століття, у зв'язку з народженням та розвитком модерних та постмодерних напрямів та стилів хореографії, імпровізація набула особливого статусу не лише як природний процес у межах різноманітних танцювальних форм, а й як самостійний феномен мистецького, освітнього, тілесно-терапевтичного середовища. І ця хвиля експансії імпровізації, хоча й із запізненням, але дісталася України та активно опановується вітчизняними поціновувачами сучасного хореографічного мистецтва. Свідченням актуальності імпровізації можуть слугувати численні семінари, майстер-класи, тренінги, конференції та ін., що проводять зарубіжні та українські майстри контактної імпровізації, популярними стали фестивалі та конкурси контактної імпровізації. Багатий емпіричний матеріал щодо імпровізації, накопичений у світовому та українському хореографічному мистецтві, необхідно осмислити на концептуальному рівні.

Аналіз досліджень і публікацій. Сьогодні актуально дослідити місце та роль імпровізації в хореографічній культурі, з'ясувати її онтологічні риси. Серед авторів, що зверталися до розгляду імпровізації в різних контекстах можна назвати вітчизняних та зарубіжних дослідників, як-от: В. Грек [2], Л. Мова [3], Дж. Ліч та К. Дж. Стівенс [11], Дж. Моргенрот [12], Л. Та Дж. Предок-Ліннелл [13], Л. Хоцяновська [4; 5; 6], Д. Шариков [8], Є. Яніна-Ледовська [9] та ін. Однак комплексного розгляду феномену імпровізації в історико-хронологічному та соціальному ракурсах проведено не було.

Мета дослідження – виявлення сутнісних ознак танцювальної імпровізації крізь історичну та соціальну призму.

Виклад основного матеріалу. Імпровізація сьогодні стає предметом розгляду низки гуманітарних дисциплін, інтегрується у різні

сфери людської діяльності, серед яких мистецтво посідає чи не найпомітніше місце. Розглянемо ключові підходи до розгляду поняття «імпровізація» та «імпровізація в хореографії», що важливо для окреслення предмета дослідження. За визначенням доктора філософських наук С. Д. Безклубенка, «імпровізація (лат. *improvisus* – непередбачений, несподіваний) – 1) своєрідний тип художньої творчості (у поезії, музиці, хореографії, сценічному мистецтві), коли мистецький твір створюється безпосередньо під час його першого виконання; 2) термін на означення форми конкретного твору (переважно музичного), складеного (скомпонованого) шляхом імпровізації» [1, 141]. Відомий науковець обмежується загально визначеннями, акцентуючи на імпровізації як процесі (перше визначення) та як результаті (друге визначення). Отже, термін «імпровізація» походить від латинського «*improvisus*» і означає «непередбачуваний, несподіваний».

Основними областями імпровізації у мистецтві є музика, живопис, театр та танець. У музиці імпровізація зустрічається у варіаціях, фузі, каденції, переробці хоралу, алаеториці тощо. Такі композитори, як Джон Кейдж, П'єр Булез та Карлхайнц Штокхаузен експериментували з новими композиційними формами та знаходили різні композиційно-теоретичні підстави для використання імпровізації. У театрі імпровізація характеризується як спонтанна, вільна гра без норм чи з деякими нормами. Як елемент дії імпровізація зустрічається у наступних театральних формах: народна комедія античності, інтерлюдія середньовічної драми, комедія дель-арте, виступ експромтом. Щоправда, через традиції літературного театру і тенденції вірності тексту в ХVIII і ХІХ століттях імпровізація відійшла на другий план, і нею знову зацікавлюються в мистецтві авангарду в ХХ ст. у образотворчому мистецтві.

Фредеріка Ламперт наголошує, що імпровізація відроджується як публічна театральна форма. «Художники дадаїзму та

сюрреалізму розгорнули у своїх експериментах імпровізацію та випадковість як художні форми. У цьому випадку згадують про спонтанні звукові вірші та імпровізаційні танці масок дадаїстів у кафе “Вольтер” або сюрреалістичній техніці, розвиненій Андре Бретоном, автоматичному листі... Для абстрактних імпресіоністів, художників “Action-Painting” (наприклад, Джексон Полус, Йозеф Бойс) імпровізаційна робота була невідмінною та підкреслювала специфіку розуміння мистецтва – мистецтво як процес» [10, 14]. Цінність мистецтва як процесу актуалізується саме в імпровізації – провісниці постмодерністського мистецтва, адже саме випадковість, непередбачуваність стали типовими ознаками акціоністських форм постмодерністського мистецтва.

Проникнення феномену випадковості призводить до появи мистецтва перформансу у 1960-х та 1970-х рр., при цьому відбувається зсув та перетин кордонів різних мистецтв – живопису, музики, театральної гри, танцю. Практика імпровізації в танці формується значно пізніше (порівняно з музикою та драматичною грою, де вона засновується у методі композиції та як засіб навчання), особливо у сценічному танці.

Якщо ж зануритися у сферу хореографічного мистецтва, то тут можна знайти декілька варіантів тлумачення поняття «імпровізація». Один з них подає мистецтвознавець Д. Шариков, беручи до уваги різні історичні етапи та функціональні ніші імпровізації, як-от традиційну Михайла Фокіна, який застосовував імпровізацію з використанням класичного танцю та вільної пластики; модерністську Айседори Дункан, яка позиціонувала імпровізаційність як вільний танець, що йде від внутрішнього настрою; постмодерністську Уільяма Форсайта – імпровізація поєднана з деконструктивними експериментуваннями; контактну імпровізацію Стіва Пекстона, яка передбачає роботу з партнером. Також автор виокремлює імпровізацію звільнення (deliverence) – «імпровізацію вільну від нормативів та обмежень, що передбачає миттєве застосування будь-якої танцювальної техніки чи пластики» [8, 117].

У. Форсайт фактично об'єднує окремі імпровізаційні фрагменти у імпровізаційні системи, які можуть бути підданими аналізу й відтворенню. Найбільшою складністю у імпровізації, яка практикується в трупі Форсайта, він вважає обмежену активність тіла у протилежність статиці, недостатню готовність до динамічного використання його

потенційних можливостей. Подолавши ці перешкоди та слухаючи власне тіло, танцівник переходить до імпровізації у стані підсвідомості, що, згідно з Форсайтом, відповідає ідеальній концепції танцю: «не думати, а дати своєму тілу повну свободу танцювати» [7, 272].

Звертаючись до специфіки контактної імпровізації, слід зауважити особливу техніку взаємодії партнерів, що містить підтримки, падіння та партерні взаємодії, переміщення в дуетних та групових, що рідше, ситуаціях.

У постмодерністському мистецтві активізувалися процеси віднесення різноаспектних тілесних практик до сфери танцю. Сьогодні до імпровізації в хореографії відносять тілесно-терапевтичні методи Александера та Фільденкрайса.

Такий комплексний підхід до визначення імпровізації в хореографії, що базується на історико-хронологічному та власне мистецтвознавчому підходах (з виявленням стильових особливостей танцювальних напрямів в історичній ретроспективі, як-от класичний танець, танець модерн, танець постмодерн та ін.), на нашу думку, може надати відносно об'єктивне уявлення про феномен імпровізації та претендувати на цілісність.

Все активніше імпровізація як навчальна практика інтегрується у систему підготовки фахівця хореографічного мистецтва, використовує традиційні та інноваційні специфічні форми та методи. На заняттях з імпровізації дієвими є: етюдна форма, імпровізована варіація, вправи на відчуття простору, вправи на контрастний рух. Важливі навички імпровізаційних рухів можна набути під час виконання імітаційних імпровізацій, серед яких дзеркальне відображення двох танцівників є основою парної імпровізації; унісонне відображення руху партнера, як і дзеркальне, можна назвати основою імпровізаційної техніки. «Активні та пасивні ролі» є основою техніки контактної імпровізації [6].

Креативність часто розглядають як творчість окремої людини, що ґрунтується на спектрі когнітивних процесів, включаючи вирішення проблем та прийняття рішень, що базується на індивідуальній пізнавальній діяльності. Проте сучасні уявлення про творчість, зокрема, у сфері сучасного танцю, де імпровізація та контактна імпровізація посідають важливе місце, визнають вагомість взаємодії особи з соціальними та ситуаційними факторами. Тому розгляд імпровізації в аспекті взаємодії з іншими людьми є досить

актуальним. І тут ми традиційно звертаємося до онтологічних ознак хореографічного мистецтва, що екстраполюються у сферу імпровізації – колективність та соціальність.

Активна взаємодія з іншими людьми досить часто спричиняє появу нових ідей, сприяє появі художніх результатів. Отже, окрім усвідомлення, що таке творчість, важливим є розуміння того, в яких умовах вона виникає. Це стосується і імпровізації як різновиду творчості, адже імпровізація позиціонується «як своєрідне джерело нових рухів, метод лабораторної роботи з пошуку нових лексичних конструкцій» [2, 466], тобто, креативна діяльність. І таке ставлення до взаємодії з іншими людьми (навіть уявними) як до джерела творчості зміщує усталені підходи до трактування творчості як феномену, закладеному у природних здібностях, у внутрішній природі людини, як вияву геніальності чи натхнення.

Дж. Ліч та К. Дж. Стівенс засвідчують, що останнім часом до факторів, що вважаються впливовими у колективній творчості, включають соціальні зв'язки (мережі), важливість довіри між членами мережі. Також важливою є «сила взаємодії», що залежить від частоти та рівня взаємодії один з одним. Можна говорити про продуктивну творчість в умовах міцних зв'язків між членами мережі чи групи, одночасно є дослідження, які наводять результати, що справа може вигравати від слабких зв'язків. Слабкі міжособистісні зв'язки можуть бути корисними для творчості, тому що вони пов'язані з доступом до різних видів знань. Групи з сильними зв'язками, з іншого боку, не витрачають ресурси на налагодження взаєморозуміння, обмін інформацією, знаходяться в ситуації «кластера надлишкових зв'язків», що може бути корисним для творчості, оскільки люди мотивовані допомагати один одному [11]. Креативність у групах слід розглядати як щось більше, ніж просте скупчення окремих індивідуальних творчих проявів. Це емерджентний аспект відносин, що може генерувати непередбачуваний креативний результат.

Досить часто у сформованих тупах ставлять завдання імпровізувати для того, щоб генерувати матеріал для постановочної роботи. І тут відбувається колективна імпровізація, заснована на ансамблевій взаємодії. Зважаючи на те, що засобом створення художнього образу в хореографії є рухи та положення людського тіла, природно, що в імпровізації танцівники спираються саме на ці засоби виразності. У творчому процесі імпровізування

використовується тіло у зв'язку з іншими тілами, включаючи те, що тілу притаманне (тіло, що відбиває історію людини, антропометричні дані, фізичний стан, культурний досвід та ін.) Отже, тіло сприймається як складна система, що творить мистецтво.

Примітним в контексті наведеного вище є дослідження творчості танцюристів, проведене в Австралійському театрі танцю, описане Дж. Ліч та К. Дж. Стівенс, метою якого було вивчення танцювальної імпровізації як індивідуальної та групової творчої діяльності. Адже імпровізаційний танець народжується тут і зараз, практично з нічого. Артистам було поставлено завдання імпровізувати сольо та у взаємодії з різною кількістю танцюристів. У результатах вказувалося, що одному легше переходити від однієї ідеї до іншої, але задоволення від такої діяльності було значно меншим, ніж, від роботи в парі. Танцюристи повідомляли, що у дуеті було «більше енергії для відновлення, було цікавіше імпровізувати у взаємодії з іншою людиною. Є більше варіантів для утворення зв'язків у просторі» [11].

В умовах парної імпровізації у танцюристів більше варіантів як індивідуального імпровізування, так і у парному контексті, і це, з одного боку, може ускладнювати ситуацію, а з іншого – надавати більше стимулу для імпровізації.

Попри те, що танцюристи працювали над створенням нових форм у просторі, Дж. Ліч та К. Дж. Стівенс не обійшли увагою і процеси тілесно-психологічної взаємодії танцюристів. Тут виявилися різні аспекти ставлення людей один до одного, зафіксовано виникнення почуттів та самовідчуття: «Я думаю, що більш цікаво працювати в групі або в парі... дізнатися, як інша людина рухається і як це впливає на ваше тіло» [11].

У сольних завданнях акцент робиться на тому, що танцюристи відчують і думають про себе, наскільки цікава чи ні імпровізація їм самим та глядачеві. Мета експерименту полягала в тому, щоб дослідити ефект групової та сольної імпровізації. Результати показують, що в сольному варіанті виникло більше ідей, ніж у парі, але їхня реалізація була проблематичною. Також їх було більше в тріо, ніж у парах, але менше, ніж у соло. Одночасно у парі та у трійці є безліч просторових пластичних рішень і варіантів, недоступних для самостійного виконання. Творчість у групах – це більше, ніж просто сума індивідуальних ідей і пластичних пропозицій, це емерджентний варіант взаємодії [11]. Отже, було доведено, що

результативність імпровізації як творчого акту та як навчальної практики більш висока у груповому варіанті. Це зайвий раз пояснює надзвичайну популярність контактної імпровізації.

Наукова новизна. Запропоновано історико-хронологічний та стильовий підхід для комплексного визначення поняття «хореографічна імпровізація». Вперше акцентовано увагу на емерджентному характері системи групової танцювальної імпровізації на основі соціологічного підходу до оцінювання результатів індивідуальної та колективної творчості.

Висновки. Імпровізації як своєрідному способу художньої творчості притаманні якості процесу (мистецький твір створюється безпосередньо під час його виконання) та результат (форма конкретного твору, створеного шляхом імпровізації). Імпровізацію можна виявити в усіх різновидах хореографічного мистецтва, в різних хронологічних періодах та стильових напрямках, зокрема, у ХХ – на початку ХХІ в традиційному класичному танці, вільному танці А. Дункан, постмодерністських експериментуваннях У. Форсайта та ін., контактній імпровізації С. Пекстона, танцтерапевтичних практиках Александера та Фільденкрайса та ін.

Застосовуючи соціологічні підходи до оцінювання рівня креативності імпровізацій (сольних та групових), можна зробити висновок про емерджентний характер системи групової імпровізації, адже колективна взаємодія під час танцювальної імпровізації не зводиться до простої суми індивідуальних творчих проявів. Виявлено, що в сольній імпровізації кількість творчих ідей значно більша, ніж у парі; також їх більше в тріо, ніж у парах, але менше, ніж у соло. Одночасно, внутрішній стан, задоволення від процесу та пластична різноманітність значно більша у дуетній та колективній взаємодії. У цілому, результативність імпровізації як творчого акту та як навчальної практики більш висока у груповому варіанті. Це зайвий раз пояснює надзвичайну популярність контактної імпровізації.

Представлене дослідження не претендує на вичерпність. Серед перспективних напрямів подальших розробок імпровізація та імпровізаційність у традиційних напрямках хореографії, імпровізація як джерело оновлення лексики хореографічного мистецтва, контактна імпровізація як тілесно-терапевтична та психотехніка та ін.

Література

1. Безклубенко С. Д. Мистецтво: терміни та поняття: енциклоп. вид.: у 2 т. Т. 2 (М–Я). Київ : Інститут культурології НАМ, 2010. 256 с.
2. Грек В. Імпровізація в хореографії: поліаспектність проявів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 463–466.
3. Мова Л. В. Техника и импровизация в современном танце. *Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення* : матер. II Всеукраїнської наук.-практ. конф., 17–18 листопада 2011 р., Луганськ. Луганськ. 2011. С. 50–54.
4. Хоцяновська Л. Генезис танцювальної імпровізації у ХХ ст. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2012. № 5. С. 173–177.
5. Хоцяновська Л. Ф. Імпровізація як засіб розвитку творчих здібностей студентів на уроках «Мистецтва балетмейстера». *Культура України*. Серія : Мистецтвознавство. 2018. Вип. 59. С. 204–212.
6. Хоцяновська Л. Ф., Рехвіашвілі А. Ю. Методика виконання імпровізації та контактної імпровізації: навчальний посібник. Київ : КНУКіМ, 2017. 104 с.
7. Чепалов О. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. : монографія. Харків : ХДАК, 2007. 344 с.
8. Шариков Д. І. Класифікація сучасної хореографії. Київ : Видавець Карпенко В. М., 2008. 168 с.
9. Янина-Ледовська Є. В. Напрямки та тенденції розвитку контактної імпровізації у контексті сучасної хореографії. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2010. № 1. С. 247–249.
10. Lampert F. *Tanzimprovisation. Geschichte – Theorie – Verfahren – Vermittlung*. Bielefeld, 2007. 222 p.
11. Leach J. & Stevens Catherine J. Relational creativity and improvisation in contemporary dance. *Interdisciplinary Science Reviews*. 2020. Vol. 45, № 1, P. 95–116.
12. Morgenroth J. *Dance Improvisations*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1987. 160 p.
13. Predock-Linnell L. & Predock-Linnell J. From improvisation to choreography: The critical bridge. *Research in Dance Education*. 2001, 2, 2, 195–209. Doi: 10.1080/14647890120100809.

References

1. Bezklubenko, S. (2008). Art: terms and concepts: Encyclopedia edition, (Vol. 12). Kyiv: Institute of Cultural Studies of the AAU [in Ukrainian].
2. Hrek, V. (2019). Improvisation in choreography: polyaspectivity of manifestations. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 2, 463–466 [in Ukrainian].
3. Mova, L. V. (2011). Technique and improvisation in modern dance. *Problems of*

development of modern choreographic art and ways of their solution: materials of the 2nd All-Ukrainian Scientific and Practical Conference. Luhansk, 50–54 [in Ukrainian].

4. Khotsianovska, L. (2012). The genesis of dance improvisation in the twentieth century. Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts, 5, 173–177 [in Ukrainian].

5. Khotsianovska, L. F. (2018). Imvizatsiya as a means of developing creative abilities in the lessons of the art of choreographer. Culture of Ukraine. Series «Art Studies», Issue 59, 240–245 [in Ukrainian].

6. Khotsianovska, L. F. & Rekhviashvili, A. Yu. (2017). Method of performing improvisation and contact improvisation: a manual. Kyiv: KNUKiM [in Ukrainian].

7. Chepalov, O. (2007). Choreographic Theater of Western Europe of the twentieth century. Kharkiv: KhDAK [in Ukrainian].

8. Sharykov, D. I. (2008). Classification of modern choreography. Kyiv: Publisher Karpenko V.M. [in Ukrainian].

9. Yanyna-Ledovska, Ye. V. (2010). Directions and tendencies of the development of contact

improvisation in the context of modern choreography. Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts, 1, 247–249 [in Ukrainian].

10. Lampert, F. (2007). Tanzimprovisation. Geschichte – Theorie – Verfahren – Vermittlung. Bielefeld [in German].

11. Leach, J. & Stevens Catherine J. (2020). Relational creativity and improvisation in contemporary dance. Interdisciplinary Science Reviews, 45, 1, 95–116.

12. Morgenroth, J. (1987). Dance Improvisations. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press [in English].

13. Predock-Linnell, L. & Predock-Linnell, J. (2001). From improvisation to choreography: The critical bridge. Research in Dance Education, 2., 2, 195–209. Doi : 10.1080/14647890120100809 [in English].

*Стаття надійшла до редакції 12.04.2022
Отримано після доопрацювання 04.05.2022
Прийнято до друку 16.05.2022*