

УДК: 793.3.028.3“19”

## **АВТЕНТИЧНИЙ РУХ У СУЧАСНОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ**

**Олена ШАБАЛІНА**

*Кафедра сучасної хореографії,  
Харківська державна академія культури,  
Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61057,  
тел.: (+38050)91-18-499, e-mail: 0509118499@mail.ru*

При формуванні нових засобів руху хореографи початку ХХ століття звернулися до тілесності й змінили ставлення до танцю як до образу мислення. Упродовж століття вони сформували техніки, що створюють оповідальну мову тіла, яка стає інтелектуальним надбанням хореографії ХХ століття. У статті розглянуто автентичний рух як виражена тілесність у вирішенні самоактуалізації індивідуума на рівні інстинктів вищої потреби, як метод активної уяви в русі при здатності фокусуватися на фізичних відчуттях, внутрішніх переживаннях, внутрішньому досвіді. Розкрито процес трансформації досвіду переживання як джерела створення руху. За ініціативою авторки статті на основі Харківської державної академії культури й співдружних культурних центрів сучасного мистецтва України створено експериментальний проект Performance art. У межах відкриття художніх виставок, інсталяцій й режимних програм проводять пластичні перформанси як відображення змісту виставок через імпровізацію учасників проекту. Це є ще одним джерелом у процесі формування індивідуального пластичного почерку танцівника.

*Ключові слова:* автентичний рух, тіло, тілесність, гендер, свідоме, несвідоме, ресурс, імпровізація, перформанс.

У формуванні нових засобів руху хореографи початку ХХ століття звернулися до тілесності й змінили ставлення до танцю як до образу мислення, упродовж століття сформували техніки, що створюють оповідальну мову тіла, яка стає інтелектуальним надбанням хореографії ХХ століття. Сьогодні спектр застосування усталених технік танцю має розширитися завдяки структурам руху, які враховують індивідуальні психофізіологічні та інтелектуальні особливості сучасного танцівника, розвивають формотворення структурної організації руху та простору за естетикою та інтересами автентичного руху, поширюючи джерельну базу винаходу нових елементів й образів, що може мати як еволюційне, так і революційне значення для нових хореографічних ініціатив початку ХХІ століття.

Танцювально-експресивні тренінги досліджували Т. Шкурко, В. Козлов, О. Гіршон, структуру танцювально-терапевтичних сесій розглядали Т. Шоуп та М. Левенталь, але їх побудовано на конкретних медичних й психологічних показниках пацієнтів. Оцінку динаміки танцювальної терапії зарубіжжя надають аналіз руху Р. Лабан (R. Laban) й профілям рухів Й. Кернстенберг (J. Kerstenberg), але ці тести потребують наявності відеоматеріалів з умовою наявності професійних

тілесних аналітиків. О. Гіршон аналізує практику автентичного руху, але не розглядає гендерну врівноваженість чоловічого й жіночого начал. Своєю чергою І. Кон не висвітлює генезу руху хореографічного походження.

Метою статті є розкрити поняття автентичного руху, особливості роботи в структурі автентичного руху та використання автентичного руху в сучасному хореографічному мистецтві.

Автентичний рух як виражена тілесність спирається на концептуальний підхід до тіла як до знаку й матеріалу у створенні інших тіл-конструкцій та знаків. Це є співзвучним до теорії французьких мислителів епохи постмодернізму, де тілесність людини осмислено не лише як “тіло соціальне”, але й як знак, матеріал. До того ж, сповна допускається можливість ототожнення живого тіла з неживою реальністю, що підкреслює інтерес до проблеми осмислення тілесності людини в сучасній гуманітаристиці. Для розуміння автентичного руху базовою стає постмодерністська платформа А. Арто: “...за спонтанне, природне, одухотворене тіло, за «тіло чистої пристрасті», екстатичне і сомнабулічне... Органи зливаються з тілом – ось естетичний ідеал тіла, що діє, і споглядає одночасно. У ньому втілюється тотальність, характерна для джерел людської культури, що дійшла до нас переважно в зразках східних бойових мистецтв і духовних практик” [8].

Саме поняття “автентичність” пов’язано зі значенням істинності, відповідності самому собі. Автентичний рух відкриває справу з полярністю свідомого-несвідомого. За К. Г. Юнгом це дві головні частини нашої особистості. Розглядаючи емоційну дисфункцію або психологічну проблему як фіксацію людини тільки на одній стороні своєї особистості, найчастіше “западаючи” на надцінності свідомої точки зору, він вказує на існування несвідомого як іншої сторони, що формується автоматично. Це розділення, однобічність свідомого, що не має доступу до своєї протилежності, до несвідомого, народжує в людині дуже сильну напругу, відчуття дисгармонії або конфлікту. Спосіб знаходження взаємодії та узгодження цих двох частин особистості К. Г. Юнг назвав трансцендентною функцією, і це є рушійною силою процесу індивідуалізації, тобто надбання своєї цілісності. Він описав рух з напруги між двома протилежностями, наче живе народження, яке веде до нового рівня буття й до нової ситуації.

Тут тіло стає ресурсом, де протилежності органічно співіснують, підтримуючи одна одну, наприклад, м’язи згиначі і розгиначі. Лінійне мислення важко поєднує протилежності, але мудрість тіла дає змогу отримати одночасний досвід співіснування протилежностей, наприклад, сили і слабкості, пасивності і активності, твердості та м’якості, замість вибору “або-або”, народжуючи таким способом нову якість існування.

В умовах розвитку гармонії між духовним й тілесним, свідомим й несвідомим, формальним й неформальним, соціальним й індивідуальним, зовнішнім і внутрішнім, чоловічим і жіночим результатом є саме можливість руху статися. Коли немає заперечень у використанні джерел натхнення, немає місця перекосам у їх виборі.

Розглянемо парні чинники джерел гармонії й натхнення. Тілесний канон – не природна даність, але аспект соціально-культурних уявлень маскулітності (чоловіче начало, мужність) і фемінності (жіноче начало, жіночність) [7]. Сучасна соціальна наука розрізняє поняття стать і гендер (gender). За традицією, перше з них використовували для позначення тих анатомо-фізіологічних особливостей, на основі

яких людські істоти визначаються як чоловіки або жінки. Стать (тобто біологічні особливості) людини вважалася фундаментом і першопричиною психологічних і соціальних відмінностей між жінками та чоловіками. І. Кон наголосив, що вивчення жінок без паралельного вивчення чоловічого світу неможливе. Силу може акцентувати і жінка, турботу – чоловік. З розвитком наукових досліджень виявилось, що з біологічного погляду між чоловіками і жінками значно більше схожості, ніж відмінностей. Важливу роль у розвитку і підтримці гендерної системи грає свідомість людини.

Гендерна ідентичність означає, що людина приймає визначення мужності і жіночності, що існують у межах своєї культури. Розуміння гендеру як культурного символу пов'язано з тим, що стать людини має не лише соціальну, але і культурно-символічну інтерпретацію. Іншими словами, “біологічна статева диференціація представлена і закріплена в культурі через символіку чоловічих або жіночих якостей. Це виражається в тому, що безліч незв'язаних із статтю понять і явищ (природа, культура, стихії, кольори, добро, зло і багато що інше) асоціюються з «чоловічим/маскуліним» або «жіночим/фемінним» началом” [16, с. 624]. Гендерна ідея поклала початок гендерної ідеології, яка, на думку С. Хрісанової, є “гуманістичним досягненням ХХ ст., новим явищем в світовій філософській, соціологічній і політичній думці, тобто затвердженням рівних можливостей для повної самореалізації обох соціальних співтовариств”. А гендерна психологія, отже, “вивчає характеристики гендерної ідентичності людей, що детермінують соціальну поведінку залежно від їх статевої приналежності. Акцент в психологічних дослідженнях цієї галузі знання зроблений на порівняльному вивченні особових характеристик людей чоловічої і жіночої статі” [15].

Основна дослідницька методологія такої гендерної психології статево-рольового підходу, в межах якого жіночі і чоловічі ролі визнаються рівнозначними, хоча і різними за змістом, стала основою для автентичного руху, що розкриває як соціальні, так і психологічні глибини підсвідомості людини.

Автентичний рух одразу спирається на гендерний підхід й гармонію у виборі ролі згідно з настроєм та балансом фізично-духовного стану.

Танець як рух – це література, історія і можливість її оповідання, все інше, як-то, стрибки, обертання, кидки ніг – це спорт. Сучасній письменник Сергій Довлатов наголосив: “Складне в літературі доступніше за просте”. Своєю чергою, Олександр Геніс простежує в його прозі простоту не початкову, але як результат віднімання, продукт подолання складності. Тієї ж мети прагне танець. Кожен реформатор техніки танцю своєї епохи, починаючи з епохи Просвітництва, прагнув більшої природності, а саме Ж. Ж. Новер, Ф. Тальоні, А. Дункан, М. Вінман, М. Бежар, І. Кілліан. Але полегшуючи костюм, він ускладнює техніку руху, ніби створює платформу для нової реформи “оприроднення” руху. І кожне покоління балерин може чути, що раніше був танець, а зараз виконання елементів. І в цьому не провина балерини безпосередньо, оскільки розуміння приходить, коли вона починає дивитися на дію з позиції набутого досвіду, більше того, коли вона дивиться на рух з глядацького залу. Коли ж балерина на сцені, її завданням стає досягнення майстерності технічних висот класичного або модерного танцю. Автентичний рух одразу бере за мету олюднення руху з погляду його джерела. Форма залежить від міри вивільнення від зовнішніх соціальних та емоційних чинників.

Автентичний рух активізує ті частини психіки, які К. Г. Юнг описував як частини несвідомого. Метод створений Мері Старк Уайтхаус (М. Whitehouse, 1995) сприяє

вираженню різних аспектів особистості, як свідомих, так і несвідомих. Основна ідея техніки – дотримання того, що людина рухається за своїми внутрішніми імпульсами. Авторська процедура, яку розробила М. Уайтхаус і яку вона часто називала “рухом в глибині” (movement-in-depth), стала базовим методом танцювально-рушійної терапії.

За концепцією Абрахама Маслоу людське створіння має схожі на інстинкти вищі потреби, які є частиною його біологічної природи. Серед них – потреба в самоактуалізації. На невербальному рівні це означає, що у кожного індивіда є потреба бути побаченим за своєю сутністю, який він є. І тільки рух як виражена тілесність робить людину по-справжньому видимою. Коли людина дозволяє цьому тілесному досвіду статися, виразитися, наслідуює його, тоді саме він – досвід – уможлиблює рух, дає йому змогу виникати, відбуватися без втручання і контролю розуму. Отже, несвідоме набуває форми і стає видимим для свідомості. Тіло постає провідником до глибин людської психіки (несвідомого). Цей процес подібний до сновидіння. Тут “сновидить” тіло, привносячи світло до потаємних куточків внутрішнього світу людини. А оскільки людина йде за актуальними сенсорними імпульсами, на світло завжди виноситься найважливіше, найактуальніше. Іноді, це може збігатися з очікуваннями того, хто рухається, а може бути дуже несподіваним.

Поняття кінестетичного, яке ввів Ермой Досамантес-Альперсон, стало невід’ємним для автентичного руху. Можна сказати, що в основі активної уяви в русі лежить робота з кінестетичним чином, який визначається як образ, викликаний тілесними відчуттями і почуттями. В автентичному русі можна відштовхуватися від образу, наприклад, образу зі сновидіння. Спочатку фокусується увага на образі й процесі, де і як цей образ відгукнеться в тілі, як тіло зреагує на нього. Тіло є гідом у процесі проживання руху від імпульсів руху до його реалізації.

Існує безліч різних варіантів автентичного руху – від вільної пластики до духовної практики. Як уже було сказано, поняття “автентичність” пов’язано зі значенням істинності й відповідності самому собі. Автентичний рух як метод активної уяви в русі є видом медитативної практики, де головними постають парні взаємовідносини: між свідком і тим, хто рухається. Останній починає рух з точки спокою, він чекає, коли його внутрішні імпульси набудуть форми і виразяться в позі і в русі. В автентичному русі навчаються розвитку свого кінестетичного, фізичного усвідомлення з тим, щоб помічати й усвідомлювати будь-які фізичні відчуття. Це своєю чергою розвиває здатність фокусуватися на фізичних відчуттях, на внутрішніх переживаннях, внутрішньому досвіді, які можуть також набувати форми образів, звуків, емоцій, а далі цей досвід переживання трансформується в рух. У автентичному русі важливо пам’ятати, що ми постійно маємо справу з полярністю свідомого-несвідомого.

Початковий етап практики найчастіше стикає особистість зі знерухомленням, неможливістю зосередитися, або з виходом назовні хворобливих переживань, які дуже важко зробити видимими. Вмикається звичайний контроль, критика, цензура і зовнішнє оцінювання. Практика автентичного руху має просту структуру, якої важливо дотримуватися беззаперечно, як ритуалу – все служить безпеці того, хто рухається, задля розкриття істинних особистісних проявів.

Сьогодні в автентичному русі існує базова структура діада – Свідок і Той, хто рухається. Тобто, потрібні, принаймні, дві людини. Хоча діада може існувати в різних формах: група й одна людина, декілька свідків і декілька тих, що рухаються. У межах групи спостерігачем можуть виступати окремі учасники або група

учасників. Першим ключем в оволодінні майстерністю автентичного руху є пізнання динамічної рівноваги між тим, що означає, в один і той же час “бути рухомим” і “рухатися”. Досвід того, хто рухається не мав би такої сили без участі свідка, бо він намагається добитися балансу “я рухаюся – мене рухає” між навмисною підтримкою помічених імпульсів і спонтанним рухом з втратою контролю над тим, що відбувається.

Той, що рухається, занурюється в Несвідоме, тоді як Свідок виступає утримувачем Свідомого, несе на собі місію свідомості “для себе” і для того “свого”, що рухається, особливо на ранніх етапах практики автентичного руху, коли внутрішній свідок ще не розвинений у того, що рухається. Тільки точне й акуратне свідчення допомагає Тому, що рухається поступово інтерналізувати і розвинути фігуру внутрішнього спостерігача. Часто її можна сплутати з внутрішнім контролером. Визначальною в спостерігачі є якість доброї приймаючої уваги, подібної до того, що Карл Роджерс назвав емпатією. Навчання практиці свідка відведено особливе місце, бо свідчення охоплює не лише якість усвідомленої присутності, але й велику чутливість, щоб вербалізувати свій досвід. Свідок відповідальний за безпеку руху стежить за тривалістю часу, несе відповідальність за свої проєкції, не дає ніяких інтерпретацій і оцінок, повинен говорити тільки про власні переживання. За пропозицією Того, що рухається може відбитися зворотний зв'язок зі спостерігачем, який тільки тоді може сказати про власний досвід й тільки про ті епізоди, які описує Той, що рухається.

Важливою також є увага до “переходів”: вхід у простір автентичного руху, перехід між рухом і обговоренням, у завершальній фазі усього процесу має обов'язково бути зроблене заземлення в реальності.

Як практика вивільнення своєї сутності від соціальних масок і меж на шляху до свого істинного Я автентичний рух стає базою постмодерністського мистецтва. Існує дві широкі категорії в середині танцювальної імпровізації, котрі з'явилися в історії американського танцю у різні часи: перша категорія – це імпровізація для особистого або хореографічного дослідження як частина навчання чи терапії; друга категорія – це присутність імпровізації під час виступу, імпровізаційні танцювальні перформанси й перформанси з автентичної контактної імпровізації. Ця фізична та психологічна практика, що опирається на фізіологію, фізичні закони використання ваги в момент руху й інерції руху, передбачає саме процес, який оприлюднений вже є саме результатом, або є не менш важливим за результат. Початковий задум структури імпровізації має з'єднатися з особистою присутністю та енергією виконавців, викликати розуміння та співчуття. Творча ідея, енергія процесу може передаватися глядачеві і викликати співтворчість.

Дійсно, для глядача найважливіша внутрішня присутність виконавця на сцені, його енергія, його довершеність виконання. Глядач не завжди бачить імпровізацію й може сприймати її за постановний результат, бо закони композиції сучасної хореографії припускають роботу в асинхронних малюнках та поліфонічному й асинхронному виконанні.

Достатньо поширена помилка – вважати, що на відміну від хореографії, в структурі імпровізації відсутні техніка й школи. Школа існує на структурному рівні – це техніки релаксації та усвідомлення тіла, більш тонкого відчуття внутрішніх сигналів, імпульсів руху, відчуття партнера, простору, часу як елементів, що народжують композицію. Якщо танцівникам традиційних напрямів потрібно проводити багато часу біля станка, то імпровізатори проводять багато часу в партерних техніках, усвідомлюючи зв'язок між центром та периферією тіла.

“Техніка хореографії – це техніка структурування й побудови хореографічного тексту з раніше створених елементів; техніка імпрровізації – це перш за все техніка творчої співпраці з тілом, визнання однакової значимості попередньо оформлених задумів і досвіду й миттєвих імпульсів. Для імпрровізації потрібне відчуваюче та «думаюче» тіло, притому спосіб мислення кардинально інший від традиційного вербального дискурсу” [17]. Складно структуровані імпрровізації не поступаються складністю витонченій хореографії.

Звернемося до прикладів, які розкривають види структури перформансу:

1. “Щодня змінний триваючий проєкт” Івонн Райнер являв собою виступ у стилі контактної імпрровізації, що продовжувався багато годин у галереях, глядачі при цьому могли входити і виходити за бажанням.

2. Ліза Нельсон і Стів Пекстон у “PART” танцювали просту послідовність під записи опери Роберта Ешлі. Дуетні партії вони перемежовували сольними для відпочинку партнера. Сольно чи з музикантами, взагалі виходять на перформанс у стилі, котрий неможливо передати іншому танцівникові.

3. Блонделл Каммінгс дозволяла солістам вистави “Леді і Я” наслідувати музичному викладенню джазової теми усередині непередбаченої комбінації поставлених й імпрровізаційних рухів, відмінність між якими глядач не відстежував.

4. Групова імпрровізація вимагає уваги та особливої чутливості до інших виступаючих й визначеної естетичної та стилістичної єдності, або передбачає структуру і техніку, які допомагають взаємодії і розвитку танцю. Наприклад, для організації простору у своїх танцях Кеннет Кінг використовував таблиці. Симон Фоті, Білл Т. Джонс, не дивлячись на постійну сольну практику, створювали групові роботи.

5. Хореографічна імпрровізаційна техніка Річарда Булла ґрунтувалася на спорідненій практиці джазових музикантів і величезній розмаїтості танцювальних сценаріїв.

6. Дуглас Данн комбінував поставлені послідовності рухів, залишаючи за виконавцем вибір часу і місця в просторі для втілення цієї послідовності.

Загальні прийоми побудови композиції притаманні як хореографії, так і імпрровізації з відмінністю в підходах до структурної організації й естетики. За ініціативою авторки статті на основі Харківської державної академії культури й співдружних культурних центрів сучасного мистецтва України YermilovCentr, Харківским обласним центром культури і мистецтв, художньою галереєю Palladium, арт-галереєю Com'in, створено експериментальний проєкт Performance art, що постійно проводить пластичні перформанси в межах відкриття виставок, інсталяцій й режимних програм. Структура перформансу, вибір музичного супроводу або його відсутність узгоджується з авторами робіт. Це є ще одним джерелом образного рішення, інколи незалежно від думок виконавців перформансу, та стає спектром тренінгу в процесі формування індивідуального почерку танцівника. Глядачі захоплено сприймають пластичні монологи, діалоги й полілоги виконавців, інколи сперечаються між собою, чи готові ці рішення заздалегідь, або народжуються на їх очах, мають право взяти участь у середині руху за особистою ініціативою або за провокацією виконавців.

Сучасна хореографія сьогодення накопичила усталені техніки танцю і має розширити спектр їх застосування завдяки структурам руху, які враховують індивідуальні психофізіологічні та інтелектуальні особливості сучасного танцівника, розвивають формотворення структурної організації руху та простору за

естетикою та інтересами автентичного руху, що розширює джерельну базу винаходу нових елементів й образів та може мати як еволюційне, так і революційне значення для нових хореографічних ініціатив начала ХХІ століття.

#### Список використаної літератури

1. *Гиппиус С. В.* Актерский тренинг. Гимнастика чувств / С. В. Гиппиус. – СПб. : Прайм-ЕВРОЗНАК, 2007. – 377 с.
2. *Гиршон А. Е.* Истории, рассказанные телом. Практика Аутентичного движения / А. Е. Гиршон. – СПб. : Речь, 2010. – 158 с.
3. *Гренлюнд Э.* Танцевальная терапия. Теория, методика, практика / Э. Гренлюнд ; Н. Ю. Оганесян. – СПб. : Речь, 2004. – 288 с.
4. *Дрознин А. Б.* Дано мне тело. Что мне делать с ним? / А. Б. Дрознин. – М. : Навона, 2009. – Кн. 1. – 464 с.
5. *Козлов В. В.* Интегративная танцевально-двигательная терапия. – 2-е изд. расшир. и доп / В. В. Козлов, А. Е. Гиршон, Н. И. Веремеенко. – СПб. : Речь, 2006. – 286 с.
6. *Кон И. С.* В поисках себя. Личность и ее самосознание / И. С. Кон. – М. : Политиздат, 1984. – 336 с.
7. *Кон И. С.* Мужское тело в истории культуры [Электронный ресурс] / И. С. Кон. – Режим доступа: [sexology.narod.ru/book12.html](http://sexology.narod.ru/book12.html). – Загл. с экрана.
8. *Кутырев В. А.* Реконструкция человека (информационная реальность и философская антропология) [Электронный ресурс] / В. А. Кутырев. – Режим доступа : [http://www.synergia-isa.ru/lib/download/lib/001\\_Koutrev.doc](http://www.synergia-isa.ru/lib/download/lib/001_Koutrev.doc). – Загл. с экрана.
9. *Мартинес Э. Л.* Внесловесный язык / Э. Л. Мартинес // Культуры, 1986. – № 2. – С. 12–26.
10. *Роговик Л. С.* Танцевально-психомоторный тренинг: теория и практика / Л. С. Роговик. – СПб. : Речь, 2010. – 253 с.
11. Руководство по телесно-ориентированной терапии : [сб. статей]. – СПб. : Речь, 2007. – 256 с.
12. *Фельденкрайз М.* Искусство движения. Уроки мастера / М. Фельденкрайз. – М. : ЭКСМО, 2003. – 347 с.
13. *Фельденкрайз М.* Осознание через движение: 12 практических уроков / М. Фельденкрайз. – М. ; СПб. : Университетская книга, 2000. – 160 с.
14. *Фельденкрайз М.* Понимание при делении / М. Фельденкрайз // Хрестоматия по телесно-ориентированной психотерапии и психотехнике / под ред. В. Ю. Баскакова – М. : Смысл, 1997. – С. 16–32.
15. *Хрисанова С. Ф.* Пирамида власти, или Гендерное равенство на уровне принятия решений. Опыт и тенденции в Харьковской области : доклад / С. Ф. Хрисанова // Зб. науково-методичних праць до міжнародної науково-практичної конференції “Жінки в політичній еліті України: процес трансформації і творчість”, Миколаїв, 14–15 вересня 1999 р. – Миколаїв, 1999. – С. 48–60.
16. *Damousi J.* Writing Gender into History and History in Gender: Creating A Nation and Australian Historiography / J. Damousi // Gender & History. 1999. – Vol. 11.– № 3. – P. 612–624.

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2014

Прийнята до друку 21.10.2014

## AUTHENTIC MOVEMENT OF MODERN CHOREOGRAPHIC ART

**Olena SHABALINA**

*Department of modern choreography,  
Kharkiv State Academy of Culture,  
тел.: (+38050) 91-18-499; e-mail: 0509118499@mail.ru*

In the article authentic movement is observed as expressive fleshliness for person's self-actualization on the level of instincts of the highest necessity; as a method of active imagination in motion with an ability to focus on physical and inner feelings, own experience. Moreover, the process of transformation of experience into feelings is examined as a source for creating new motions. Under conditions of the development of harmony between the spiritual and corporal, conscious and unconscious, formal and informal, social and individual, inner and outer, male and female, as a result, the move has a possibility to happen. When there are no objections in the usage of the sources of inspiration – there is no problem in its selection.

During the formation of new means of motion in the 20<sup>th</sup> century, choreographers referred to the fleshliness and changed the attitude towards the dance as a way of thinking. They formed new techniques that created narrative language of the body and become intellectual achievement of the choreography of the 20<sup>th</sup> century. Nowadays, thanks to these achievements which take into consideration the individual psycho-physiological and intellectual peculiarities of the modern dancers, develop the form-building of the structural organization of motion and space according to the aesthetics and the interests of the authentic movement, enlarge the source base of the new elements and images, the range of the usage of well-established techniques of the dance can be widened. It may also have both evolutionary and revolutionary importance for choreographic initiations at the start of the 21<sup>st</sup> century.

On the article author's initiative on the basis of Kharkiv State Academy of Culture and the commonwealth of cultural centers of modern art of Ukraine "Yermilov Centre", galleries of art "Palladium" and "COME IN", with a help of Kharkiv region center of culture and art was created a new project named "Performance art" the aim of which is to organize and carry out plastic performances, installations and programs according to the topic of the exhibitions. The structure of a performance and background music (its selection, presence or absence) are discussed and coordinated with the authors of the works. It can become another source of imaginative thinking, sometimes irrespective of the performers' thoughts, and the way of individual plastic style formation of the dancer. The audience perceives the plastic monologues, dialogues and polylogues with an enthusiasm, sometimes discussing whether they see the moves prepared beforehand or the improvisation. The spectators can also take part in the performance on their own free will or on a request of the performers.

Modern choreography has already stored well-established techniques of the dance and now it should expand the ways of its usage owing to the motion structures that take into consideration the individual psycho-physiological and intellectual peculiarities of the modern dancer, develop the form-building of the structural organization of motion and space according to the aesthetics and the interests of the authentic movement, enlarge the source base of the new elements and images, what may also lead to the evolutionary and revolutionary changes of the 21<sup>st</sup> century's choreographic initiations.

*Keywords:* authentic movement, body, fleshliness, gender, conscious, unconscious, resource, improvisation, performance.