

*Крись Андрій Іванович,  
викладач кафедри бальної хореографії  
Київського національного університету  
культури і мистецтв*

## ДЕЯКІ ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ АНАЛІЗУ СЦЕНІЧНО-ХОРЕОГРАФІЧНОГО ОБРАЗУ В БАЛЬНОМУ ТАНЦІ

**Мета статті** – аналіз теоретичних аспектів, що пов'язані зі специфікою сценічно-хореографічного образу, його створенням та втіленням засобами бального танцю. **Методологія** дослідження ґрунтується на проблемно-логічному методі, що дозволяє розкласти цю проблему на низку більш вузьких проблем, а також на аналітико-синтетичному підході, завдяки якому формується погляд на сценічно-хореографічний образ у бальному танці як на комплексне явище. **Наукова новизна** полягає у тому, що у статті проаналізовано специфіку створення сценічно-хореографічного образу засобами бального танцю. Доведено, що художня образність у контексті становлення та збагачення хореографічного мистецтва досягається не лише за рахунок танцювально-пластичної дії, але й за сприяння синтезу різних мистецтв (літературного, архітектурно-просторового, театрального, музичного тощо), що забезпечує хореографічному твору емоційно-змістовне наповнення та успішність композиційного плану. **Висновки.** Обґрунтовується теза, відповідно до якої образ у сценічно-хореографічному представленні постає динамічним утворенням, що втілюється за допомогою різних засобів і матеріалів, має драматургічну логіку, відповідно до якої вміщує свою експозицію, зав'язку, розвиток, кульмінацію та розв'язку, а ще складається з системи лейтмотивів, набуваючи різних пластичних видозмін під час виконання танцю, відповідно до розвитку задуму балетмейстера.

**Ключові слова:** бальний танець, сценічно-хореографічний образ, синтез мистецтв, мистецтво балетмейстера, сценічна драматургія.

*Крись Андрей Иванович, преподаватель кафедры балльной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

### Некоторые теоретические аспекты анализа сценически-хореографического образа в бальном танце

**Цель статьи** – анализ теоретических аспектов, связанных со спецификой сценически-хореографического образа, его созданием и воплощением средствами бального танца. **Методология** исследования основана на проблемно-логическом методе, использование которого позволяет разложить эту проблему на ряд более узких проблем, а также на аналитико-синтетическом подходе, благодаря которому формируется взгляд на сценически-хореографический образ в бальном танце как на комплексное явление. **Научная новизна** заключается в том, что в статье проанализирована специфика создания сценически-хореографического образа средствами бального танца. Доказано, что художественная образность в контексте становления и обогащения хореографического искусства достигается не только за счет танцевально-пластического действия, но и при содействии синтеза различных искусств (литературного, архитектурно-пространственного, театрального, музыкального и т.п.), что обеспечивает для хореографического произведения эмоционально-содержательное наполнение и успешность композиционного плана. **Выводы.** Обосновывается тезис, согласно которому образ в сценически-хореографическом представлении существует как динамичное образование, воплощается с помощью различных средств и материалов, имеет драматургическую логику, согласно которой содержит свою экспозицию, завязку, развитие, кульминацию и развязку, а еще состоит из системы лейтмотивов, приобретая различные пластические видоизменения во время исполнения танца в соответствии с развитием замысла балетмейстера.

**Ключевые слова:** бальный танец, сценически-хореографический образ, синтез искусств, искусство балетмейстера, сценическая драматургия.

*Kris Andriy, the teacher of the department of ball choreography of the Kiev National University of Culture and Arts*

### Some theoretical aspects of stage-choreographic image analysis in ballroom dance

**Goal of the article** is the analysis of the theoretical aspects that connected with the stage-choreographic image specificity, its creation and embodiment with the help of ballroom dance. **Methodology** of the research work is grounded on the problematic-logical method which allows to divide this problem on narrower items, and also on the analytically-synthetically approach thanks to which the look on the stage-choreographic image in ballroom dance forms as on the complex phenomenon. **Scientific novelty** is that in the article was analyzed the specific of stage-choreographic image creation by means of ballroom dance. It was proved that the artistic image in the context of becoming and enriching choreographic art has been achieving not only because of dance plastic action but also with the help of promoting the synthesis of various arts (literary, architectural and spatial, musical, etc.) with provides emotional and content filling of the choreographic creation and successfulness of the compositional plan. **Conclusions.** The thesis is substantiated according to with the image in stage-choreographic representation becomes more dynamic creation with is involved with help of different means and materials, has dramatic logics according to which admits its own exposition, beginning, culmination, conclusion and also completes of the leitmotifs system getting different plastic modifications during dancing, according to the choreographer's plan.

**Key words:** ballroom dance, stage-choreographic image, synthesis of arts, choreographer's art, scenic dramaturgy.

Актуальність теми дослідження. Формування системи української професійної освіти фахівця-хореографа спеціалізації «Бальний танець» на сучасному етапі має орієнтуватися не лише на набуття сукупності знань, умінь і навичок, але й на культивування стабільного творчого пошуку та досвіду самовдосконалення, без чого система хореографічних компетентностей, якою повинен володіти балетмейстер чи педагог-хореограф, не буде завершеною і цілісною. Останній аспект є особливо важливим, тим більше, коли йдеться про предмет «Мистецтво балетмейстера», в межах якого студенти повинні проявити себе в ролі (чи якості) творця та постановника завершених і нових хореографічних творів. Робота над такими хореографічними творами, які були б суголосними новій епосі, постає багатоступеневим і кропітким процесом, що вимагає чималих зусиль у різних творчих починаннях.

Зосереджуючись на бальному танцеві, хотілося б відмітити, що як і інші різновиди хореографічного мистецтва, він є синтетичним утворенням, при цьому, не механічного, а органічного характеру. Це вид синтетичного мистецтва, в межах якого відбувається поєднання та «співпраця» різних мистецтв (музики, художньої літератури, театру, балету тощо), кожне з яких функціонує за власними законами, але в бальному танці вони об'єднуються, утворюючи синтез, що підкорений логіці розвитку *сценічно-хореографічного образу*. «Зростаючи як сценічна форма в умовах естради, – зазначає О. Касьянова, – розвиваючись у контексті тематичних концертних та розважальних шоу-програм, бальний танець, поряд із видовищністю, поступово набував ознак драматургії, театралізації, акумулювавши специфічні виражально-зображальні засоби для створення художнього образу. Зазнаючи інтегративного впливу театральних жанрів, зокрема оперно-балетного і музично-драматичного, сценічна бальна хореографія у спільних вокально-хореографічних композиціях для мистецьких виступів тяжіє до хореографічної мініатюри з розвиненою драматургією. І якщо на початковому етапі під час створення хореографічних мініатюр використовувалася традиційна танцювальна музика, то з часом все частіше залучалися музичні фрагменти з балетів, опер, оперет, мюзиклів тощо» [5, 108].

Метою даної статті є спроба розглянути важливі теоретичні аспекти, що пов'язані зі специфікою сценічно-хореографічного образу, його створенням та втіленням засобами бального танцю. При цьому важливо підкреслити особливості збагачення хореографічної мови за допомогою художньої образності, довести, що хореографічний образ та тектонічно-структурні аспекти його сценічного втілення задають конструктивний імпульс всьому хореографічному твору.

Виклад основного матеріалу. Для того, щоб зрозуміти специфіку сценічно-хореографічного образу та його значення під час роботи над хореографічним твором, особливо, коли йдеться про бальний танець, спочатку слід звернутися до поняття художнього образу як фундаментальної категорії художнього мислення та творчості. На відміну від лінгвістичного контексту, в якому художній образ постає результатом творчого відображення дійсності та творчої діяльності у мовній царині, виникає в межах художнього тексту, який поєднує у собі особливості різних стильових різновидів літературної форми загальнонародної мови, а також її не літературних форм, опираючись на зображувально-виразні ресурси всіх рівнів мови [13, 114], мистецтвознавчий аспект дещо змінює ракурс висвітлення цього поняття та феномену.

Враховуючи загальнотеоретичний та філософський контекст, відповідно до якого образ постає в якості будь-якого відображення дійсності, чи понятійного, чи чуттєвого, чи психічного (нематеріального) уявлення, мистецтвознавство бере за основу свого аналізу образ як його розумів О. Потебня, а саме, як відтворене враження – в якості певної чуттєво-сприйнятої даності [10, 32]. При цьому, йдеться не про фактологічно-фізіологічний рівень представлення останньої, а про духовно-естетичний, в ході якого задіяна уява, її продуктивна сила. Через що, художній образ і постає результатом творчості, або, як наголошував Г. Гегель, результатом «очищення» предмету від всього випадкового, нехарактерного [3, 57]. Це розкриває художній потенціал цього образу, перетворюючи його на предмет художньої творчості, яка існує на трьох рівнях: фіксації ознак природи, самої людини, людської культури; формування ознак художнього мислення у свідомості суб'єкта; інтеграції ознак матеріального світу і художнього мислення в процесі творчості. Беручи це до уваги, потрібно розуміти, що художнє відрізняється від іншого, близького до нього художнього образу різноманіттям форм, широкої ступенем узагальнення ознак художньої культури та її видів [12, 96].

Художній образ передбачає емоційно забарвлене відображення засобами, способами і формами мистецтва, масової культури і народної художньої творчості об'єктивного та суб'єктивного світу в конкретному виді творчості [14, 365], несе у собі не просто певну схожість з фрагментом дійсності, але й доповнення останньої. Це інший рівень естетичного споглядання та представлення, що активізує і розвиває художню культуру особистості, втілюючись в різних проявах. «Художній образ – це суть мистецтва, це чуттєве відтворення життя у світлі суб'єктивної, авторської позиції. Художній образ концентрує в самому собі духовну енергію культури та людини, що створили його, проявляючи себе в сюжеті, композиції, кольорі, звуці, в тому чи іншому зоровому тлумаченні. Іншими словами, художній образ може бути

втілений в глині, фарбі, камені, звуках, фотографії, слові і в той же час реалізувати себе як музичний твір, картина, роман, а також фільм і спектакль в цілому» [7, 71].

Особливого втілення він набуває в театральних і хореографічних творах. Ось як природу образу описує Р. Захаров у книзі «Створення танцю»: «Образ – це конкретний характер людини плюс сума його відносин до оточуючої дійсності, що проявляються у діях і вчинках, які зумовлені дією драматургічною. Образ – явище збірне, типове, вигадане, але разом з тим взятє з самої гущі життя. Він складається з безлічі органічно поєднаних властивостей та особливостей. Сюди входять соціальна, національна, професійна приналежність героя, принципи сприйняття їм життя, його розумова діяльність в процесі розвитку, вдосконалення або, навпаки, скочування особистості до розкладання, до розпаду» [4, 31].

Художність є невід'ємною якістю будь-якої справжньої хореографічної постановки. І виникає вона не в останню чергу завдяки тому, що балетмейстер, застосовуючи творчу фантазію, працює не лише над створенням танцювальних сцен, сюжетів і розробкою композиційних планів, але й, над творенням образів та умінням оформляти ці образи в необхідні сценічні ситуації, в межах яких вони розкривали б себе, сюжет та ідею хореографічного твору. Звідси, по-перше, бажання хореографів усіх епох надавати своїм творам виразного вигляду, а по-друге, розуміння ними того, що образ сценічно-хореографічний образ має чималу силу впливу, і йдеться тут швидше не про інформаційно-змістовну складову, а про візуально-сценічне рішення, від якого залежить успішність композиційного плану хореографічного твору.

Коли хореограф-балетник працює над художнім твором, він долає кордони початкового задуму (ідеї) та лексичного (рух) матеріалу. Кожен етап його роботи, від експозиції до розв'язки, повинен супроводжуватися розвитком художньо-образного мислення, що вносить до практики творчого процесу свої корективи. І образність тут постає нічим іншим як здатністю відтворювати, розгледіти в матеріалі (пластиці танцівників, світлі, звукові, сюжеті, костюмах тощо) ідейний зміст. Тобто, певною мірою, художній образ постає результатом сприйняття і розуміння хореографічного тексту, наслідок співтворчості глядача та виконавця, що здатен глибоко вразити і схвилювати аудиторію, зарядити її емоційно. Однією з прикмет цього образу, підкреслює О. Попова, є паралельна співпорядкованість часових та просторових законів. Здатність танцю зображати саме життя в емоційно-виразній формі, зумовлює і відбір матеріалу задля образного відображення дійсності, що створює підстави для наділення хореографічного мистецтва асоціативною мовою (лексика та стиль хореографії), яка здійснює емоційний вплив на глядача [8, 741].

На рахунок засобів і матеріалу потрібно відмітити, що художній образ, як зазначають сучасні автори, створюється на основі одного компоненту (звуку, зображення, слів тощо) або комбінації декількох. Якщо в літературі та поезії він створюється на основі конкретного мовного світу, а в театральному мистецтві використовуються всі три засоби, то у хореографічному мистецтві відтворення художнього образу це багатогранний та багатоступеневий процес, оскільки цей різновид виникає як синтез мистецтв, а сценічний образ як дуже складний сплав внутрішніх і зовнішніх рис людської особистості [6].

Не варто забувати про важливий нюанс: сценічно-хореографічний образ створює балетмейстер, а інструментом його сценічного втілення є виконавець, тіло останнього. Це дає підстави вести мову про певні вимоги до балетмейстера – про фантазію, здатність мислити хореографічними образами та продукувати різні танцювальні композиції, наявність знання з балетної режисури, основ музичної драматургії, драматичного театру, образотворчого мистецтва, тощо. Сучасна дослідниця А. Ветринська відмічає, що виконавцю «слід володіти теорією та практикою біомеханіки, біохімії м'язової діяльності, анатомії та фізіології людини, акторської майстерності, ритміки, гімнастики та акробатики. Ці знання та навички дадуть змогу краще відчувати своє тіло, більш впевнено почуватися на сцені, робити виступи яскравішими та емоційнішими, доносити до глядачів режисерський задум та створювати потрібне враження у глядачів. Балетмейстер повинен мати знання зі світової літератури, культурології та мистецтвознавства, акторської майстерності, психології, режисури, сценографії, монтажу звуку, основ гімнастики та акробатики. Це дасть змогу підвищити якість хореографічних постановок, зробити танцювальну лексику складнішою та більш змістовною» [2, 20].

Створення сценічно-хореографічного образу починається з вивчення та збору матеріалу, основою якого можуть виступати, по-перше, події, взяті з життя (наприклад, «Тетяна» А. Крейна (лібрето В. Месхетелі), «Берег надії» А. Петрова (лібрето Ю. Слонімського), «Берег щастя» А. Спадавеккіа (лібрето П. Аболімова), «Золоте століття» Д. Шостаковича (лібрето Ю. Григоровича та І. Глікмана) або концертні номери, такі як «Чумацькі радощі», «Жовтнева легенда» (балетмейстер П. Вірський) та ін.); по-друге, літературний твір (балети «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва (лібрето М. Волкова), «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва (лібрето А. Піотровського і С. Радлова); по-третє, історичні факти («Полум'я Парижа» Б. Асаф'єва (лібрето В. Дмитрієва та М. Волкова), «Спартак» А. Хачатуряна (лібрето М. Волкова), «Жанна Д'Арк» Н. Пейко (лібрето Б. Плетньова) та ін.); по-четверте, билини, сказання, казки, вірші (балет Ф. Ярулліна «Шурале» (лібрето А. Файзі та Л. Якобсона), «Горбоконики» Р. Щедрина (лібрето В. Вайнона, П. Маляревського) та ін.).

Створити хореографічний образ та досягти пластично-сценічної реалізації останнього – втілити у бальному танці характер, дію чи певну ідею, поклавши її в основу хореографічного твору. Образність – душа танцю, позбавившись якої ми отримаємо голу техніку, що зводиться до беззмислової комбінації рухів. Танець може бути сюжетним або безсюжетним, але «безобразним» бути не може: якщо не образи людей, то образи природи, тварин та предметів, а ще образи символів і людських почуттів, музичні образи тощо. Від специфіки кожного з них залежить інтонація пластичної мови: пози, окремі та характерні рухи тощо. Створюючи свої композиції, – вважає Б. Тарасов, – балетмейстер відбирає відповідну хореографію пози, яка дозволяє танцювнику найбільш повно та художньо-вірно розкрити зміст і образ сценічної дії» [6].

Працюючи над створенням сценічно-хореографічного образу в бальному танці, педагогу-балетмейстеру потрібно пам'ятати про акторські навички і жести, про пульсуюче музично-пластичному «дихання» танцю, яке згодом на сцені буде перетворюватися в могутній та дієвий засіб вираження. Саме це дихання свідчить про динамічну та «оживляючу» природу художнього образу в хореографії, про те, що «гола техніка» позбавляє життєвості потенційного виконавця, а сценічну дію – образності та сили художнього вираження. Техніка виконання бального танцю має бути органічно поєднаною зі смисловим і емоційним музичним змістом. Тим більш, коли йдеться про образну музику, яка досить часто містить у собі музичну драматургію, що включає в себе початок, середину та фінал.

Ну і звісно ж елементи сценічної драматургії, які повинні бути присутніми в хореографічному образі, бо «саме вона передбачає наявність лібрето, короткого зміст танцю в балеті, або ж цілого композиційного плану, детального опису, що буде відбуватися з персонажами під час кожного епізоду або сцени; або чітко вибудованого сюжету. Такий порядок подій в танці дає зрозуміти глядачеві хто на сцені, які персонажі й... виділені частини та епізоди танцю. Наявність сценарної драматургії дозволяє педагогу балетмейстеру уникнути проблем розпливчастості танцю, порушення структури, чітке розуміння сценарію веде його до реалізованості композиції, істині, цілісності номера, результату і визнання» [1, 67].

Коли ми згадуємо композиційні аспекти, то цікавою у цьому відношенні є стаття Т. Портнової «Про мову просторових мистецтв (архітектура і хореографія)» [9], в якій вона, порівнюючи архітектуру з балетним театром, робить висновки, які можуть бути екстрапольовані на бальну хореографію. Останні стосуються того моменту, що хореографічний образ не може існувати без структури або принципу, який задає конструктивний імпульс всьому хореографічному твору. Ритміка та музично-пластичні імпульси утворюють певну тектоніку хореографічної форми, яка визначається ступенем використання конструктивної організації в її виразності. Не даремно С. Ремез відмічав: «Режисура – мистецтво будівельне» [11, 103]. Завдяки тектонічному мисленню можна говорити про архітектоніку усього хореографічного твору, в якій вміщується художній образ, як про злагоджений цілісний організм, де кожен епізод, рух чи сцена несе у собі художні функції. А ще якщо до вказаної тектонічної структури додати складну театральну техніку, удосконалені варіанти сценічної площадки, тоді ми отримаємо зразки бального танцю, підняті до рівня справжнього мистецтва (як ось такі вистави, що вирішуються засобами бальної хореографії, наприклад, трагедія «Ромео і Джульєтта», драма «Привид опери», трагікомедія «Чикаго», сюжетні «Попелюшка», «Кармен», «Спляча красуня» та ін., або безсюжетні «Штраусіана», «Весняні голоси» тощо)

Разом з тим, специфіка бальної хореографії потребує своєї сценічної інтерпретації драматургії, у тому числі, за підтримки архітектурних форм і просторових рішень. Хореографічний твір, як правило, розміщений у просторі реальної сцени. Для глядача та танцювника важливе облаштування зовнішнього контексту твору, оскільки персонаж не буде виглядати природним в штучній атмосфері, тобто у неорганізованому просторі. Французький хореограф М. Бежар зазначав свого часу наступне: «Я багато працював з архітекторами, можливо, не з дуже знаменитими. Вони мені створили певний сценічний простір, що становив важливий елемент вистави. Мої найкращі спектаклі йдуть не на італійській сцені з полотном, що піднімається з глибини. У мене сцени кожного разу утворені по-різному. Сцена “Петрарки” була для Боболі, сцена “Гулістана” – для Персеполіса, сцена “Бодлера” – для Палацу спорту і це безперечно була одна з кращих сцен того часу. Глядацька зала була поділена на п'ять частин, а нахилені частини сцени розвивалися по колу. Архітектура створювала враження глибини, надзвичайне почуття простору» [9, 227].

Висновки. Таким чином, підсумовуючи наші теоретичні рефлексії, варто відмітити, що сценічно-хореографічний образ є втіленням художньої образності засобами бального танцю, яка перетворює його «голу» техніку на витвір мистецтва, що проявляється у емоційному наповненні та змістовній характерності. Сучасний бальний танець це витвір синтетичного мистецтва, який підкорений художньому хореографічному образу, а також передбачає творчу взаємодію з іншими видами мистецтва, де хореографія не розчиняється в них, здійснюючи власний плідний внесок до цього творчого союзу. Художня цілісність і тектонічна композиційність хореографічного твору забезпечується за рахунок хореографічного образу та його реалізації

як за допомогою форм і засобів танцювально-пластичної дії, так і з урахуванням принципів сценічної та музичної драматургії. Образ у сценічно-хореографічному представленні постає динамічним утворенням, що втілюється за допомогою різних засобів і матеріалів, має драматургічну логіку, відповідно до якої вміщує свою експозицію, зав'язку, розвиток, кульмінацію та розв'язку, а ще складається з системи лейтмотивів, набуваючи різних пластичних видозмін під час виконання танцю, відповідно до розвитку задуму балетмейстера. Існує він на підставі принципу єдності і форми, відповідно до якого відбувається поєднання завершеної сценічної форми руху та емоційно-психологічного змісту. Останній при цьому виникає зусиллями щонайменше трьох факторів: творчою фантазією балетмейстера, майстерністю виконавця, що намагається розкрити психологічний образ сценічного персонажу чи дії, та аудиторії, яка сприймає танець.

#### *Література*

1. Верхоляк А.В. Влияние выразительных средств и компонентов хореографического произведения на целостное обучение ребёнка в процессе постановки танцевального драматического номера / А.В. Верхоляк // *Science Time*. – 2014. – №8 (8). – С. 63-71.
2. Ветринська А.В. Українська хореографічна освіта ХХІ століття: сучасний стан та шляхи вдосконалення / А.В. Ветринська // *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття: матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції, 14-15 квітня 2016 р., м. Київ / Київ. унт ім. Б. Грінченка*. – К.: Київ. унт імені Бориса Грінченка, 2016. – С. 17-23.
3. Гегель Г. В. Эстетика: в 4 т. / Г. В. Гегель. – М.: Наука, 2008. – Т. 1. – 553 с.
4. Захаров Р.В. Сочинение танца: Страницы педагогического опыта / Р.В. Захаров. – М.: Искусство, 1983. – 225 с.
5. Касьянова О.В. Специфика режиссури балетных встав в балетной хореографии / О.В. Касьянова // *Журнал національної музичної академії України імені П.І. Чайковського: наук. журн.* – 2010. – №2. – С. 108-115.
6. Марченкова А. И. Художественный образ в хореографическом искусстве / А. И. Марченкова, А. Л. Марченков // *Актуальные задачи педагогики: материалы III Междунар. науч. конф. (г. Чита, февраль 2013 г.)*. — Чита: Издательство Молодой ученый, 2013. – режим доступа: <http://moluch.ru/conf/ped/archive/67/3357/>
7. Пархоменко И. Т. Культурология в вопросах и ответах для зачетов и экзаменов: учеб. пособие / И. Т. Пархоменко, А. А. Радугин. – М.: Центр, 2001. – 336 с.
8. Попова Е.Н. Анализ видов деятельности танцовщика по созданию художественного образа / Е.Н. Попова // *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*. – 2011. – №2 (3). – С. 741-745.
9. Портнова Т.В. О языке пространственных искусств (архитектура и хореография) / Т.В. Портнова // *Символ науки: международный научный журнал*. – 2015. – №10. – С. 226-232.
10. Потебня А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня. – М.: Высш. шк., 1990. – 300 с.
11. Ремез С.Я. Мизансцена и сценическое действие / С.Я. Ремез. – М.: ГИТИС, 1982. – 128 с.
12. Серикова Т.Ю. Проблема художественного образа в искусствоведении / Т.Ю. Серикова // *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств*. – 2010. – №4 (24). – С. 95-98.
13. Чернова С.В. Художественный образ: к определению понятия / С.В. Чернова // *Вестник Вятского государственного гуманитарного университета*. – 2014. – № 6. – С. 109-116.
14. Эстетика: словарь / под общ. ред. А. А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.

#### *References*

1. Verkholyak A. (2014) The influence of the expressive means and components of a choreographic work on the integral learning of a child in the process of staging a dance drama. In *Science Time*, №8 (8), 63-71 [in Russian].
2. Vetrinskaya A. (2016) Ukrainian Choreographic Education of the 21st Century: Current State and Ways of Improvement. In the collection "Professional artistic education and artistic culture: the challenges of the 21st century". K.: Boris Grinchenko Kiev University, 17-23 [in Ukrainian].
3. Hegel G. V. (2008) *Aesthetics: in 4 volumes*. Moscow: Nauka, 2008, Vol. 1. [in Russian].
4. Zakharov R. (1983) The composition of dance: Pages of pedagogical experience. Moscow: Art [in Russian].
5. Kasyanova O. (2010) Specificity of directing ballet performances in ballroom choreography. In "The journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky", №2, 108-115. [in Ukrainian].
6. Marchenkova A., Marchenkov A. (2013) Artistic image in choreographic art. In the collection "Actual problems of pedagogy: materials of the III International Scientific Conference". Chita: Young scientist [in Russian].
7. Parkhomenko I., Radugin A. (2001) Cultural studies in questions and answers for tests and exams: a textbook. Moscow: Centre [in Russian].
8. Popova E. (2011) An analysis of the activities of a dancer in creating an artistic image. In "Izvestiya of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences", №2, 741-745 [in Russian].
9. Portnova T. (2015) On the language of spatial arts (architecture and choreography). In "The symbol of science: an international scientific journal", №10, 226-232. [in Russian].
10. Potebnya A. (1990) Thought and language. Moscow [in Russian].
11. Remez S. (1982) Mysterious and scenic action. Moscow [in Russian].
12. Serikova T. (2010) The problem of the artistic image in art criticism. In the Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts, № 4 (24), 95-98 [in Russian].
13. Chernova S. (2014) Artistic image: to the concept definition. In the Bulletin of the Vyatka State Humanitarian University, № 6, 109-116 [in Russian].
14. Aesthetics: dictionary (1989); ed. A. Belyaeva et al. Moscow: Politizdat [in Russian]