

DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-11-75-62>

УДК 7.032.1/773

Федорів М.Я., Луно П.Є.

Львівський національний університет імені Івана Франка

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПІДХОДИ ДО ПРОБЛЕМ ДОБРА І ЗЛА В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ АНТИЧНОСТІ

Анотація. Дослідження присвячено проблемі вираження моральності в хореографічному мистецтві Давньої Греції та Давнього Риму як конкретно чуттєвої змістової реальності. Висвітлено та охарактеризовано вплив танцю на глядача в давньогрецьких і давньоримських театральних дійствах. Проаналізовано два діаметрально протилежні способи впливу на глядача: з одного боку – здатність гармонізувати душу і тіло, формувати людську культуру, а з іншого – стати засобом вульгарних розваг. Визначено, що основними пріоритетами у давньогрецьких танцях були стиль, форма і технічні навички, а у давньоримських – пантоміма та сюжет. Завдяки демократичній підтримці античною цивілізацією творчості і науки основні форми мистецтва стали загальнодоступними і набули рис світського характеру. Це зумовило їх безперервний інтенсивний розвиток і беззаперечний вплив на культуру мабутнього.

Ключові слова: хореографія, оркестра, сцене, просцене, танцювальні форми, пластичні засоби, античний танець, Давня Греція, Давній Рим.

Fedoriv Miroslava, Luno Petro
Ivan Franko National University of Lviv

CONCEPTUAL APPROACHES TO THE GOOD AND EVIL PROBLEMS IN THE CHOREOGRAPHICAL ART OF ANTIQUITY

Summary. The study deals with the problem of expressing morality in the choreographic art of Ancient Greece and Ancient Rome as a specifically sensual semantic reality. The influence and influence of dance on the spectator in ancient Greek and ancient Roman theatrical performances is covered and characterized. Two diametrically opposite ways of influencing the viewer are analyzed: on the one hand – the ability to harmonize body and soul, to shape human culture, and on the other – to become a means of vulgar entertainment. It was determined that the main priorities in ancient Greek dances were style, form and technical skills, while in Roman times it was pantomime and plot. Thanks to the democratic support of the ancient civilization of creativity and science, the main forms of art became public and acquired a secular character. This led to their continuous intensive development and undeniable influence on the culture of the future. Dancing art of antiquity carried the name of an orchestra. It was perceived by society as the most effective element of harmonization of soul and a body, as a basis of formation of culture of the person which to the same extent paid attention to education of external and internal beauty. Use of plastic means – gestures, a mimicry, provisions of a body – as natural language is a lot of chances to convey the necessary information, it did not promote the structure of theater, remoteness of the audience from the actor (and subsequently actors). But it became a push of emergence certain conditional language of plastic means of scenic space of concrete time and those conventions that were perceived by the viewer as natural and are indisputable. Dancing gestures differ from household in bigger amplitude and also provide existence of a certain idea to which point out. If in consciousness of the dancer that creates gesture, and in consciousness of the one who reacts to this gesture it causes the same idea, then it is possible to call it gesture language. The growing power of the Roman Empire, magnificent life of her citizens made them more and more self-assured, the fear of gods disappeared, and the moral principles were leveled. Public entertainments became a norm of life of ancient Romans, a part of policy. Theatrical shows, as well as gladiatorial fights, fights of animals, horse jumps, etc. were entertainments of ancient Romans. The dramatized actions most often had an appearance of orgies, erotic shows where the dissoluteness, passion, emotions reigned. The subject myths about gods borrowed in Ancient Greek mythology are transformed to orgies. As the history of ancient Greece and Rome proves, dance could be both art, and entertainment. Everything depended on its substantial filling.

Keywords: choreography, orchestra, circuits, pleats, dance forms, plastic, ancient dance, Ancient Greece, Ancient Rome.

Постановка проблеми. Дослідження присвячено концептуальному підході до вивчення проблем моралі в хореографічному мистецтві Давньої Греції та Давнього Риму. Грамадянин античного поліса був сконцентрований на можливості вдосконалення себе, як особистості, через споглядання процесу художньої творчості або навчання, що становить базовотворчий потенціал для даного дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичною базою вивчення питання, висвітленого в статті і пов'язаного з художніми процесами в античному світі, стали комплексні дослідження другої половини ХХ століття – початку

ХХІ століття. Зокрема, А. Амошукалі, А. Герасимова, С. Куракіна у своїх наукових працях говорили про зв'язок античного танцю з міфологією. Теорію та історію античного танцю як окрему форму театрального мистецтва досліджували Л. Блок, Ю. Григорович, В. Красовська, А. Лосев, С. Худеков. Різноманітні аспекти художніх процесів танцювального мистецтва Античності входять до складу дисертацій, захищених в останні десятиліття О. Зиковим, Д. Шариковим, М. Коростельовою та іншими.

Виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми: питання моральності античного танцю до цього часу не було предметом

спеціального наукового дослідження і аналізу серед науковців-хореографів.

Формулювання цілей статті: проаналізувати та визначити сутність танцю Давньої Греції та Давнього Риму, з'ясувати їх вплив на формування культури громадянина античного світу.

Питання моральності античного танцю до цього часу не було предметом спеціального наукового дослідження і аналізу серед науковців-хореографів.

Мета дослідження: проаналізувати та визначити сутність танцю Давньої Греції та Давнього Риму, з'ясувати їх вплив на формування культури громадянина античного світу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Жодна культура світу не залишилась без такого явища як танець, який відображав розвиток людства протягом всієї його історії. Танець – це складний художньо-культурний текст, перетворений в естетичну форму, своєрідний закодований вислів. Люди спілкуються не лише за допомогою слів, а й різними рухами тіла. Акумулюючи в собі особливості національної культури, танцювальна культура зберегла свою основу, зашифровану в умовній системі пластичних знаків, у яких відобразились трудові процеси, побут, звичаї.

«Уже в Давній Греції народ розумів, що тіло може говорити... тіло говорить саме собою, співає, кричить іноді голосніше і значніше, ніж людське слово» [3, с. 13].

З цього стає зрозумілим, що в рухах тіла, які складають танець, як в інтонації, з'являються почуття, котрі йдуть з глибини душі, викликають рух і визначають його пластичний малюнок, темп, ритм.

Сьогодні лише можна уявити, якими були древні танцювально-театральні дійства, опираючись на деякі описи і конкретні предмети образотворчого мистецтва, що дійшли до нас. «Ці відомості дозволяють передбачити, що саме на зорі людської цивілізації багато обрядів, ігор, ритуальних церемоній і танців були пов'язані з перевтіленням первісної людини в образи тварин, героїв чи богів з відтворенням подій за допомогою танців, жестів, міміки. Їх можна назвати танцювальними драмами, в яких пантоміму і танець важко розрізнити» [11, с. 19].

Грецькі танці зафіксовані на вазах, гробницях, в орнаментах різноманітних зображень. Пози, застигли жести, фігури людей, що взаємодіють: «...танці еллінів умовно можна поділити на релігійні, гімнастичні, театральні, які виконує хор, танці змішаного походження (наприклад, шлюбний танець), камерні» [3, с. 57].

Танцювальне мистецтво Античності мало назву оркестріка. Воно сприймалося суспільством, як найбільш ефективний елемент гармонізації душі і тіла, як основа формування культури людини, яка однаковою мірою звертала увагу на виховання зовнішньої та внутрішньої краси.

Особливістю мистецтва давньогрецького світу є те факт, що реалії життя міст-полісів відходили на другий план, а центром уваги ставало життя громадянина. Увагу акцентували не так на собі життя, як на рисах людини, на можливості її вдосконалення, на тому, якою вона повинна прагнути стати. Ця риса мистецтва найбільш яскраво виражена у творчості грецьких філосо-

фів. Вони намагались побачити в сучасній людині людину мабутнього, вказати сучасникам шлях до досконалого суспільства.

Беззаперечно, танець був частиною театрального дійства. Вітрувій у своєму «Очерку» вказує на чотири головні частини будівлі театру: 1) місця для глядачів, 2) оркестру – площу округлої форми, назва якої визначає її призначення для танців, 3) сцене (тобто сцена), 4) просцене [2].

Використання пластичних засобів – жестів, міміки, положень тіла – як природної мови не мало шансів донести потрібну інформацію, адже цьому не сприяла сама будова театру, віддаленість глядачів від актора (а згодом акторів). Але це стало поштовхом виникнення певної умовної мови пластичних засобів сценічного простору конкретного часу і тих умовностей, що сприймалися глядачем як природні і беззаперечні. Наприклад, якби в теперішній час глядач побачив, як при денному світлі йде актор по сцені із запаленим факелом у руці, то він не лише б не повірив, а й не зрозумів, що дія відбувається вночі, тому що актор йде з факелом. Та для давніх греків така реальність у формі знака «актор з факелом», коли дія в театрі відбувалась під відкритим небом, була зрозумілою і прийнятною. Цей факт зовсім не означає, що глядач не розрізняв «природної» і «штучної» поведінки. Щодо цього знаходимо в Арістотеля декілька зауважень: «Мінніск називає Калліпіда мавпою за те, що той надміру перегравав», «...це критика акторської майстерності оскільки помічена надмірна рухливість як рапсода, так і виконавця ліричних пісень» [1, с. 136].

Перевтілення актора з одного образу в інший за допомогою масок потребувало від нього особливих пластичних засобів виразності. Глядач не міг прочитати того, що відбувається на сцені з людиною по його міміці, природних рухах голови, рук. Вимагався особливий рух, особливий жест, особлива постава. Маска потрібна була не лише тому, що глядач знаходився далеко від актора, а й вона несла в собі відголоски обрядовості і була найважливішим елементом створення суспільних образів. А «нерухомий вигляд обличчя компенсувався багатством і виразністю рухів тіла і вмінням актора декламувати» [12, с. 116].

Окрім цього хор у виставах відіграв велику роль: пояснював те, що відбувається, співчував, вступав у діалог, при тому співав і танцював. Кількість учасників хору значно переважала кількість акторів. У Есхіла їх дванадцять, у Софокла – п'ятнадцять, а у хорі комедії було двадцять чотири людини. Щоправда, хор поступово зникатиме, а кількість акторів збільшуватиметься. Заакцентуємо, що «свідчення древніх налаштовують нас вважати грецьку трагедію попередницею сучасної як не опери, то ораторії» [2, с. 49], «грецька драма мала синтетичний характер, тому що в ній поєднувалась мова актора зі співом і танцями» [2, с. 120].

Справді, крім особливої пластики акторів і хору, крім пантомімічних засобів, грецький театр активно використовує танець. Наприклад, актори повинні були передати особливі моменти з життя їх персонажів, коли впродовж ходу вистави з'являлась якась емоційна дія без слів: скорбота Едіпа, відчай Гекуби, страсть Федри, біль Електри і т. д. Рухи актора підтримувались і посилювались танцями хору. Всі події цього

дійства були спрямовані на глядача, щоб викликати в нього певні емоції: страх і радість, співчуття й ненависть, розчарування і гордість і т.п. Це, безумовно, сприяло розрізненню добра і зла, можливості знайти своє місце в житті. «Єдність поезії, музики, танцю привчало до упорядкованості в рухах, думках, емоціях, формувало гармонійну і організовану людину» [6, с. 48].

Неможливо уявити собі давньогрецьке театральне дійство, позбавлене танцювальних засобів виразності. Як стверджує Г. Крейдлін: «За допомогою жестів, як і за допомогою слів, можна виразити думки й почуття, передавати ідеї та емоції. Жести, як і слова, можуть бути адресованими, тобто зверненими, до конкретної людини чи аудиторії, і не адресовані кому-будь конкретно...» [1, с. 48].

Танцювальні жести відрізняються від побутових більшою амплітудою, а також передбачають наявність певної ідеї, на яку вказують. Якщо у свідомості танцівника, що створює жест, і в свідомості того, хто на цей жест реагує, він викликає одну і ту ж ідею, то її можна назвати мовою жесту.

З раннього дитинства, коли нам бракує слів, щоб виразити свої емоції, ми користуємось, окрім жестів, мімікою. Міміка і жести допомагають виражати почуття, характеризують внутрішній стан, особисті непересічні переживання. Можна сказати, що жести і міміка є супутниками танцю, без яких останній буде беззмістовний.

В основі грецьких трагедій лежать міфологічні сюжети, тому боги і герої – головні дійові особи. Але не варто нехтувати поезією і її авторами. «Поет створював не лише текст, але й музичну і балетну частину драми, він був режисером, балетмейстером і, зазвичай, особливо в ранні часи, актором» [12, с. 113]. Варто зазначити, що актор у Давній Греції був поважною особою, а оскільки обслуговував культ Діоніса (якого так шанували греки щовесни), то ще й мав ряд привілеїв. Він був і жрецем, і учителем, і артистом.

Крім трагедій, грецький театр до уваги глядачів надавав і сатиричні твори. Завдання комедій – збалансувати емоційний стан глядача, зняти напругу після перегляду трагедій. Танець був найважливішим елементом розважання глядачів у комедії.

Про різницю художнього театру і видовища говорить вчений Б. Вернеке. Вистави мімів, пантомімів і навіть ляльковий театр Давньої Греції відносять до видовищ. Але й акцентує увагу на процесі їх розвитку, становлення як мистецтва, заснованого на основі інших мистецтв. «Танці, пов'язані з обрядами та побутом, були поширені вже в гомерівській Греції. Потім, у зв'язку із загальним розвитком мистецтва, вони досягли високого рівня, виключно завдяки розвитку пластики та ритмічності, що успішно втілювалось у всіх галузях мистецтва. На цьому ґрунті з'явився пантомім, який, подібно до балету нової Європи, ставив за завдання передати найскладніші душевні переживання одним лиш рухом достатньо розвинутих у виражальних можливостях тіла» [2, с. 147].

Ще Горацій зазначав: Полонена Греція переможців диких взяла в полон, в сільський Лацій мистецтва принесла...

Власне ці слова Горація надзвичайно точно визначають стосунки грецької і римської культур. «Полон переможців» швидко проявився

в процесі вживлення театру в суспільне життя Риму. Як і в Греції, вистави розпочинались трагедіями, а закінчувались комедіями. Та у римському театрі з'явилась дуже важлива різниця в засобах пластичної виразності, тому що римський актор маску отримав значно пізніше, а це означає, що він міг і повинен був користуватися засобами міміки, а з ними й іншими жестами, іншими рухами тіла. «Пластична характеристика була нарівні з символікою маски, костюма і атрибутів ролі» [11, с. 61]. Професійні виконавці танцю в Давньому Римі отримали назву мімів.

В античному театрі велика увага зосереджувалась на руках. Нарівні з природними жестами існувала мова жестів умовних. На виразності рук була зосереджена наука – хіромантия, а дактилогія (її галузь) звертала увагу на положення пальців, яких римський актор про запас мав приблизно двадцять. Для зображення персонажів певного типу існували відповідні пластичні характеристики: точно встановлений набір жестів, рухів тіла, статичних його положень. «За рухами були строго вироблені сценічним досвідом правила. Так, вважалось неетичним, коли актор піднімав руку вище очей, чи якщо він використовував ілюстративні жести, відтворюючи відповідними рухами все, що і без рухів глядач розумів зі слів актора» [2, с. 196].

В часи римських цезарів танець починає виокремлюватись як самостійний вид мистецтва. Давньоримський філософ Лукіан зазначає: «Наказавши мовчати флейтистам, які відбивали такт, і навіть хору, танцівник сам, одним лиш танцем, показував незаконне кохання Афродіти і Арея, донос Геліоса, підступність Гефеста, – словом все те, що складає зміст його пригоди» [11, с. 64].

Томас Рід в «Лекція про витончені мистецтва», розповідаючи про штучні та природні мови, в якості одного з доказів зв'язку мови тіла та природної мови називає пантоміму: «Пантоміма – це вистава без слів, в якій дія показана рухами без використання жодного слова, тим більше, кажуть, що вона має значно більший вплив на людей, ніж звичайні вистави, у яких актори говорять. Кажуть навіть, що ця пантоміма більше впливає на людей, ніж трагедія з мовою героїв. Причина в тому, що в одних головну роль грає людська мова, а в інших – «вигадана» [10, с. 287–288]. Інакше кажучи, танець, пластика мали сильніший естетичний вплив на глядача, а тому акторське володіння всіма пластичними засобами було необхідним.

Поступово інтерес до «розмовного театру» в Давньому Римі згасає. Цей факт пов'язаний з багатьма причинами, але головна з них – мовна неоднорідність, викликана постійним збільшенням територій імперії, інша ж – намагання перетворити театр на розвагу. Все більшою і більшою популярністю користуються мімі та пантоміми, все більше загребувані танцівники. Зростаючи могутність Римської імперії, розкішне життя її громадян робили їх все більш впевненими в собі, зникав страх перед богами, а моральні принципи нівелювались. Суспільні розваги стали нормою життя давніх римлян, частиною політики. Театральні видовища, як і гладіаторські бої, бої тварин, кінні перегони і т. п. були розвагами давніх римлян. На думку Платона, танець треба роз-

ділити на «два види: перший відтворює з піднесеною метою рухи гарних тіл, другий відтворює з низькою метою рухи жахливих тіл» [9, с. 268]. Перший дозволяє його віднести до мистецтва, другий – до розваг. Показовим був і той факт, що римські імператори виступали в досить аморальних пантомімічно-танцювальних дійствах у ролі міма (Калігула, Нерон, Каракалла). Театралізовані дійства найчастіше мали вигляд оргій, еротичних видовищ, де панувала розбещеність, пристрась, емоції. Сюжетні міфи про богів, запозичені в давньогрецькій міфології, перетворені в оргії. За імператора Доміціана такі пантомімічні оргії досягли найбільшого розквіту.

Якщо глядач не є співучасником танцювальної чи театральної дії, якщо не співставляє свої вчинки із вчинками героя, який є, можливо, ідеалом, до якого варто прагнути, то танцювальна чи театральна дія втрачає свою культуроформуючу роль у вихованні людини, що прагне високих моральних критеріїв, а не тваринних інстинктів.

Втрата моральних ідеалів призвела до кризи, до падіння Римської імперії, про що свідчать історичні факти. Вмить згасає інтерес до «розмовного театру», що претендував на розважальний статус, ідеалів, моральних критеріїв, водночас зростає інтерес до «тваринних насолод». Втрачається сама суть театральньо-танцювального дійства і театр перестає існувати.

Як доводить історія Давніх Греції та Риму, танець міг бути і мистецтвом, і розвагою. Все залежало від його змістового наповнення. Виховання

в театрі засобами танцю через образи богів та героїв, на яких треба було рівнятися, набувало неймовірно великого значення: «Зображення споглядають із задоволенням, тому що, дивлячись на нього можуть роздумувати і навчатись» [1, с. 49]. Вчитися можуть доброму і поганому, оскільки за Платоном «все, що стосується ритму і будь-якого музичного мистецтва – це відтворення людських характерів, як кращих, так і гірших» [13, с. 250].

Висновки та перспективи. Отже, формування культури актора повинно проходити в гармонійному розвитку душі і тіла, в їх неподільній єдності. Моральні принципи самого актора як художника також є важливою умовою культуроформуючої ролі театру. В жодному разі професійне мистецтво танцю не може бути лише засобом розваги публіки. Ніцше писав: «якщо художник не піднімає за собою публіки, то вона різко опускається вниз, і падає так небезпечно глибоко, як високо підніс її геній, подібно як гине черепаха, падаючи із кігтів орла, який підніс її аж до хмар» [8, с. 336].

Упродовж всієї історії розвитку людства єдиними і незмінними засобами пластичної виразності європейських акторів були танець та пантоміма. Ці два унікальні пластичні засоби виразності притаманні людині з часу зародження життя на землі. Вони є своєрідним засобом передачі інформації на найтоншому рівні, засобом спілкування без слів на рівні сприйняття думок і почуттів. Зрозумілим стає той факт, що вони є основою пластичного мистецтва актора, який діє, повчає на сцені, а не веде розмови.

Список літератури:

1. Аристотель. Об искусстве поэзии. Москва, 1957. 184 с.
2. Варнеке Б. История античного театра. Москва, 1940. 329 с.
3. Вольнский А. Книга ликований. Азбука классического танца. Санкт-Петербург, 2008. 352 с.
4. Балет : энциклопедия. Гл. ред. Григорович Ю.Н. Москва : Советская энциклопедия, 1981. 623 с.
5. Захаров А. От Homo Ludens к Homo Entertaining: социальная антропология развлечений. *Развлечение и искусство* : сборник статей. Санкт-Петербург, 2008. С. 266–267.
6. Карцева Г. Ритм как культурно-антропологический феномен : автореф. дис. ... д-ра филос. наук : 09.00.13. Москва, 2004. 325 с.
7. Лосев А.Ф. Лукиан о танцевальном искусстве. История античной эстетики. Эллинистическая эстетика II–I веков. [под общ. ред. Тахо-Годи А.А., Троицкий В.П.]. Москва, 2002. Т. 5, кн. 2. С. 5–84.
8. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое. Москва, 1990. Т. 1. 830 с.
9. Платон. Законы. Мусическое (хороводное) воспитание как необходимое условие истинного законодательства. Санкт-Петербург : Изд-во Олега Абышко, 2007. Т. 3. 731 с.
10. Рид Т. Лекции об изящных искусствах. Из истории английской эстетической мысли XVIII в. Москва, 1982. 367 с.
11. Румнев А. О пантомиме. Москва, 1964. 243 с.
12. Тронский И. История античной литературы. Москва, 1983. 464 с.
13. Тростникова А. Нерони. Смена политики развлечений в Риме в эпоху Нерона. *Развлечение и искусство: сборник статей*. 2008. С. 118–131.
14. Шарикив Д.І. Хореографія : навчальний посібник для студентів ВНЗ Театральне мистецтво. Київ : КиМУ, 2011. 184 с.

References:

1. Aristotel' (1957). *Ob yskusstvo poézyi* [About art of poetry]. Moscow. (in Russian)
2. Varneke, B. (1940). *Istoriya antychnoho teatra* [History of ancient theater]. Moscow. (in Russian)
3. Volyns'kyu, A. (2008). *Knyha lykovanyy. Azbuka klasychnoho tantsyu* [Book of licking. Classic Dance Azbuka]. Sant-Peterburh: Lan', Planeta muzyky. (in Russian)
4. Hryhorovych, Yu. (1981). *Balet: éntsyklopedyya* [Ballet: encyclopedia]. Moscow: Sovetskaya éntsyklopedyya. (in Russian)
5. Zakharov, A. (2008). *Vid Homo Ludens k Homo Rozvazhal'nyy: sotsial'na antropohiya rozvishchennya* [From Homo Ludens to Homo Entertaining: Social Anthropology of Entertainment]. *Razvlechenye y yskusstvo: sbornik stately*. St. Petersburg, pp. 266–267. (in Russian)
5. Kartseva, H. (2004). *Rytm yak kul'turno-antropolohichnyy fenomen* [Rhythm as a cultural and anthropological phenomenon]. (PhD Thesis), Moscow.
6. Losev, A.F. (2002). *Lukian o tantseval'nomu mystetstvi. Istoriya antychnoyi estetyky. Ellinistychna estetyka II–I vekov* [Lucian on dance art. History of ancient aesthetics. Hellenistic aesthetics of the 2nd-1st centuries]. Moscow: Mysl', pp. 5–84. Tom V, kn. II.

7. Nitsshe, F. (1990). *Chelovets'ke, slyshkom cheloveches'ke* [Human, too human]. Moscow. (in Russian)
8. Platon (2007). *Zakony. Platon Sochynnya v chetyrekh tomakh* [Laws. Garbage (choir) education as a necessary condition of true legislation]. St. Petersburg: Yzd-vo Oleha Abyshko.
9. Ryd, T. (1982). *Lektsyy ob zvyashchnykh yskusstvakh. Yz ystorry anhlyyskoy éstetycheskoy mysly XVIII v.* [Lectures on fine arts. From the history of English aesthetic thought of the 18th century]. Moscow. (in Russian)
10. Rumnev, A. (1964). *O pantomime* [About a pantomime]. Moscow. (in Russian)
11. Trons'kyy, I. (1983). *Istoriya antychnoyi literatury* [History of antique literature]. Moscow. (in Russian)
12. Trostnykova, A. (2008). *Neroniyyi. Smena politychnykh politykiv, shcho roz hlyadayut'sya v Rymi v epokhu Nerona* [Changing entertainment policy in Rome during the Nero era]. *Rozvytok i mystetstvo: zbirka statey / pid red. Ye.V. Dukova*. St. Petersburg, pp. 118–131.
13. Sharykov, D. (2011). *Khoreohrafiya: navchal'nyy posibnyk dlya roboty VNZ Teatral'ne mystetstvo* [Choreography: Manual for students of higher education institutions theater]. Kyiv: KyMU. (in Ukrainian)