

Львівський державний університет фізичної культури ім. Івана Боберського

Кафедра хореографії та мистецтвознавства

Композиційні прийоми у komponуванні маси танцюристів з солістами

Лекція для студентів IV курсу ФПО спеціальності 024 «Хореографія»
з дисципліни «Мистецтво балетмейстера (композиція та постановка
хореографічних номерів)»
(2 год.)

Розробив: ст.викладач Бойко А.Б.

«ЗАТВЕРДЖЕНО»

на засіданні кафедри хореографії та
мистецтвознавства

Протокол № 1 від «30» серпня 2019 р.

Зав. кафедри: проф., к.п.н. _____ Сосіна В.Ю.

Львів – 2019 р.

Тема: Композиційні прийоми у komponуванні маси танцюристів з солістами

План.

1. Використання композиційних прийомів при створенні хореографічних композицій.
2. Принципи побудови танцювальних груп із солістами.
3. Музично-хореографічна драматургія як важлива формотворча ланка.
4. Збагачення музичними засобами хореографічних композицій.
5. Використана література.

У багатофігурній композиції поєднання дії окремих персонажів із масою танцівників повинно природно впливати з ідейно-сміслового контексту твору.

У традиційній народній хореографії при виконанні солістом чергового колінця маса відігравала активну роль і ніколи не була фоном для віртуоза-танцівника. Запозичивши цей принцип у народу, відомий балетмейстер М.Фокін увів його у свою практику, довівши недовершеність побудови старих балетних форм, у яких кордебалет виступав тільки у пасивній ролі фіксатора-спостерігача дії.

Естафету від нього перейняли провідні балетмейстери, котрі в своїй творчості по-новому "прочитали" деякі традиційні прийоми і дали їм путівку у життя. Частина з них згодом почала використовуватися у народно-сценічній хореографії, зокрема і в українській.

Розглянемо найтипівіші з композиційних прийомів komponування маси танцюристів з солістами.

Унісон - повторення масою рухів, поз та ракурсів, що виконувалися перед тим солістами.

Яскравим прикладом цього при йому може бути перша частина "Запорожців" П.Вірського. Нагадуємо початок. Відкривається завіса. На кону 32 козаки з списками у руках. Погляд усіх спрямовано на молодого осавула, який стоїть спиною до глядача. Гримлять тулумбаси. Осавул демонструє перший прийом володіння зброєю. Всі козаки повторюють його. За ним другий,

третьої-ї все чітко фіксується. Тулумбаси звучать трохи тихше, козаки перешикувались у коло, найжачившись списками, тихо просуваються по ньому. Ледь помітний сигнал і всі разом вступають у бій з ворогом. Піки піднімаються знизу вгору і зразу ж переводяться в центр кола. Це вже не навчання, а козацький бій, що продовжується у фронтальній лінії, коли козаки йдуть у стрімку атаку на чолі з осавулом, підспівуючи: Тулумбаси, швидше грайте, за козаком поспішайте".

Тема стрімкої, навалної атаки повторюється у фіналі постановки - у третій, останній, частині. Проводячи основну лінію сюжету - вірність військовому обов'язку, балетмейстер у третій частині ніби продовжує військові ігри, але вже з шаблями, закінчуючи їх динамічно, знову ж таки фронтальною картиною на тему лісні "Засвітали козаченьки".

Синхронний унісон - централізована масова композиція на чолі з героями, які виконують ті чи інші рухи синхронно. Цікаво використали цей прийом І.Мойсєєв у хореографічній композиції "Літо", П.Вірський у "Жовтневій легенді".

Протиставлення солістів масі танцюристів - контрприйом синхронному унісону.

Для розширення амплітуди дії маса групується в глибині кону, виконавці шикуються в горизонтальні, вертикальні, діагональні побудови, змінюються напрямки руху, ракурси тощо. У цьому прийомі балетмейстер для кращого акцентування дії соліста чи, навпаки, маси використовує прості, нейтральні фони (лаштунки, задники, амплікації тощо), а також кольорову гаму освітлення, завдяки якій дія переноситься в різні години доби, робить натяк на умовні місця дії (поле, вулиця, море і т.ін).

Симетричні побудови груп із солістами. Цей принцип використано в "Українському весільному танці". Значне число основних дійових осіб: молода, молодий, мати молодої, перший сват, гармоніст та інші - у своїх діях увесь час безпосередньо пов'язується з масою, яка служить їм не тільки дійовим фоном, а й передусім образним дійовим чинником: приїзд молодого (еліпсовидне коло з солістами, подвійна зворотна права діагональ), вихід молодої (зворотна права та ліва діагоналі), танець молодої та молодого (півколо з солістами, два півкола, які транспонуються в два жіночі кола і чоловіче півколо), танець матері та батька і, нарешті, великий святковий весільний танець. У ньому дійові особи

не тільки танцюють разом із масою, а й продовжують виконувати ті чи інші рухи, чи їх комбінації на фоні всіх танцюристів або разом із ними: соло бояр та дружки, молодої та свата, соло друга, першого свата, танець бояр, молодої та молодого і т.д.

У "Весіллі" активну участь беруть друзі молодого та молодої - росіяни, молдавани, узбеки, грузини. Постановник надзвичайно цікаво подав тут "кривий танець", на основі якого створив жіночий хоровод на чолі з молодою.

Асиметричні побудови з різною кількістю учасників майстерно використовував балетмейстер П.Вірський.

Двопланові, трипланові побудови груп. Цікаві вирішення груп І ми маємо у постановках В.Михайлова "На Січі Запорозькій", Г.Закірової "Гопак".

Термін "музична драматургія" міцно і надійно увійшов у наукову і практичну лексику. Термін "хореографічна драматургія" входить у обіг повільно, хоча музика і хореографія перебувають у найтіснішому взаємозв'язку з давніх-давен, а в сучасній народно-хореографічній практиці музична драматургія - одна із найважливіших формотворчих ланок. Прикладна танцювальна музика народжується у тісній єдності творчості композитора та балетмейстера-постановника.

Тільки повна відповідність музики і хореографії, сценічної дії і музики можуть дати високохудожній оригінальний твір мистецтва. Доречно з цього приводу навести слова визначного балетмейстера Ф.Лопухова: "Ставити рухи на музику, під музику і в музику - завдання абсолютно різні".

Яку музику не використовували б балетмейстери, хореографічна і музична драматургія, об'єднавшись, має розкритись у сценарії, бо мелодія і пластика пов'язані між собою художнім життям і спільністю багатьох законів буття та поезії.

Музика і пластика - дві різні мови. Музика - це сукупність мелодії гармонії, метрики, ритму. Інколи музика говорить там, де жест безсилий, а інколи поза, жест, міміка можуть сказати те, про що не розповість музика.

Нові ідеї, теми, сюжети вимагають від музики не простого акомпанементу або зовнішньої зображувальної характерності

чіткого танцювального ритму - вона повинна бути де танцю, передавати його настрої, емоції, динаміку в її розвитку.

Візьмімо "Ми пам'ятаємо". Сила впливу музики в образі яскравості, випуклості, майже зоровій чуттєвості руху, яка виникає в нашій уяві. Безперервність пульсації ритму, повторенням одного і того ж звука, мелодії, загострена гармонія допомагають розкрити образи танцю.

Танець починається з музики, виростає з неї. Мелодія танцю пливе, як і мелодія музики, у найрізноманітніших поліфонічних, гомофонічних формах. Лад, метр, ритм, темпові та динамічні відтінки і нюанси у танці мають таке ж значення, як і в музиці. У цьому їхня єдність. Під час слухання, скажімо, "Баркароли" М.Лисенка у нас виникає асоціативний музичний образ, який притаманний саме певному індивідууму. Один може сприймати її музику в одному аспекті, інший в іншому.

Танцювальний образ, побудований на певну музику, потребує конкретного узагальнення виражально-зображувальних засобів.

О.Сегаль створив "Вербиченьку" на музику М.Лисенка в аранжуванні А.Мухи. Постановка цієї композиції і музика до неї - яскравий приклад взаємопроникнення, взаємозбагачення музичної і хореографічної палітри. Уособлений образ України, поданий балетмейстером через символіку, розкривається завдяки чудовій музиці.

Працюючи над тим чи іншим музичним матеріалом, балетмейстер має право на власне прочитання музичного твору, його змісту, незважаючи навіть на назву, яку дав композитор. Класичний приклад - робота Ф.Лопухова над однією з "Картинок з виставки" М.Мусоргського, а саме: "Бидло". Поштовхом для написання музики був малюнок В.Гартмана - віз, запряжений волами. М.Мусоргський не ілюстрував В.Гартмана, ця тема дала йому лише поштовх до створення програмного твору, у якому він показав образ знедоленого народу. Суть цього музичного образу і зрозумів Ф.Лопухов, який знайшов хореографічний еквівалент музичному, створивши яскравий танцювальний образ "бидла", що перегукується з репітемсами "Бурлаками", з журливою поезією М.Некрасова. Спершу критикам, навіть таким, як Ю.Слонімський (до речі, великий шанувальник таланту Ф.Лопухова) ця постановка видалася танцювальною за самою драматургічною експресією, лексикою (танець виконувався переважно на колінах) та за формою

подачі. Однак, це було, по суті, нове слово у такому складному жанрі, як героїка, та ще із розкриттям соціальної суті.

Яскравим послідовником ідей Ф.Лопухова у цьому жанрі був П.Вірський. Народні мелодії, безперечно, підказують балетмейстерові сюжети, теми, лексику, композицію, стиль, характер тощо. "Надзвичайно велика ритмічна різноманітність народних наспівів, але значно більша вона у народних танцях, ознайомтесь із англійськими, іспанськими, російськими, кавказькими танцями. Яке багатство, яке невичерпне багатство ритмічної краси". Проте, ніколи не покладайтесь тільки на зовнішній зображувальний бік музики, бо це може призвести до збіднення внутрішнього змісту як музики, так і хореографії.

Не слід використовувати кожен нову цікаву, а іноді й "модну" мелодію, яка не призначалась для танцю як супровід до тієї чи іншої постановки. Оригінальність ритму, мелодійного малюнку, музичної побудови, якими приваблює та чи інша пісня, може обернутися спотворенням у рухах, нівелюванням теми танцю, а іноколи і його ідеї, якщо балетмейстер намагатиметься створити щось незвичайне. Музика, написана не для танцю, завжди загрожує виражальності: часта зміна ритмів, тембрів, коротка побудова фраз - так потрібні для музики - нівечать хореографію, бо звуковий потік порушує пластичний образ в його ембріоні, або, навпаки, непомірно затягує створення образу, вступаючи і в першому, і в другому разі у прямий антагонізм. Часто-густо балетмейстер змушений перервати свою думку, порушуючи ще незакінчений пластичний образ, бо музика вже закінчується. Буває й інша ситуація, - музичний супровід продовжується, а балетмейстер неспроможний його заповнити, бо хореографія у даному разі повинна сказати швидко, лаконічно, чітко, тоді як звуковий потік підхоплює пластичні мотиви і в подальшому "топить" їх.

Як можна закликати одне мистецтво (пластику) до вічного рабства у іншого мистецтва (музики). Не рабство, а рівноправний союз - ось формула для єдиного злиття мистецтв. Навіщо потрібно композиторові, щоб його твори з точністю до однієї тисячної - "нота за нотою", "такт за тактом", з фотографічною точністю було перекладено в рух? Хіба така копія, старанно і точно накладена на оригінал, не є для нього найвищою образою? І яка ціна копії, якщо вона бере лише один бік оригіналу?"

У своїй практиці балетмейстер не повинен відбирати музичний матеріал, йдучи лише шляхом пошуків зовнішнього співпадання музичних і хореографічних мотивів. Не можна сліпо йти за кожним звуком, кожною музичною фразою. В сучасній музиці тембри, барви, необхідні для мелодії, можуть не відповідати потребам хореографії. Тіло танцюриста не завжди встигає за звуком, мелодією, бо воно виконує велике фізичне навантаження, створюючи хореографічний образ. Ритмоформули танцювальної музики повинні бути чіткими для виконавця і легко лягати на слух глядача. Музиці треба дещо "поступитись" хореографії.

Розглянемо деякі прийоми, у яких музика сприяє розкриттю хореографічної дії.

У пропорційному співвідношенні різних компонентів композиції визначну роль відіграє *метроритм*. Метр і ритм, як відомо, окремо існують лиш як абстраговані поняття. Метр - порядок чергування різних за довжиною долей музики, що поділяються на опорні (сильні) та неопорні (слабкі) системи організації ритму, а ритм - закономірності чергування музичних звуків. У музиці та хореографії останні використовуються водночас. Метр існує завдяки ритмічному оформленню часу, а ритм організується, дякуючи закономірностям метра. Разом зі зміною загального ритму, змінюються і темп, динаміка, характер лексики та композиційних побудов.

"Візьміть відому пісню "Бариня". Передамо найбільш точно її малюнок (ритмічний - К.В.). Яку одноманітність, яке убозтво ми матимемо. Протанцюймо за цією схемою "Бариню" один раз - і зразу ж стане нудно. А подивіться-но, які ритмічні узорі вишиває гарний танцюрист за цією одноманітною канвою! Пройдеться в такт, потім синкопою, потім дрібненько, як горох розсипле і т.д., і одноманітність музики навіть підкреслює нові й нові комбінації".

Темпоритм не тільки конструктивна основа композиції, а й естетична.

Прискорення чи скорочення часу дії у хореографії залежить від характеру дії, художнього завдання. Якщо, наприклад, треба акцентувати увагу глядача на певному нюансі, положенні, балетмейстер уповільнює темп.

Інколи балетмейстер свідомо порушує притаманний даному твору ритм для певної характеристики того чи іншого образу.

Хореографічна пауза - повне виключення музики на танці - один з найефективніших виражальних художніх засобів, використання цього прийому - вияв найвищої форми взаємозв'язку музики і танцю. Прийом продовження хореографічної дії під час музичної паузи характерний для сучасного хореографічного мислення і зустрічається майже в усіх хореографічних культурах. В одних (угорська, румунська, болгарська, іспанська) він виявляється більш яскраво, в інших, хоч і використовується досить активно, завдяки багатству виражальних засобів (лексики, композиції тощо) особливо не підкреслюється (гуцульські, російські, грузинські танці). В сучасних українських хореографічних композиціях цей прийом трактується як засіб загострити увагу глядача на тому чи іншому фрагменті: "Ми пам'ятаємо" П.Вірського, "Чарівна сопілка" В.Михайлова, "Танець металургів" В.Уманова, "Козацькому роду нема переводу" К.Василенка.

Одним із поширених засобів є *прийом варіювання мелодії*. Якщо, наприклад, потрібно підкреслити у дівчат дрібненькі рухи ніг, витонченість, легкість виконання, доцільно музичну тему перенести у більш високий регістр, поділити тривалість нот з 1/8 на 1/16 тощо. Мети буде досягнуто.

Перенесення ж мелодії у низький регістр, уповільнення темпу надає звучанню урочистості.

Ці прийоми, що найміцніше пов'язані з лексикою і композицією танцю, урізноманітнюють музичний супровід хореографічного твору, збагачують його художньо-виражальні засоби.

Модуляція - зміна ладотональності, або ладу. Модулювання пов'язане з хореографічними перебудовами (зміна малюнку, частин танцю). Зауважимо, що у практиці зустрічаються й окремі відхилення з тональності в тональність в середині музичних побудов. Можуть бути модуляції раптові, без переходу - зв'язки. Такі модуляції називають співставленнями. Перехід з мінорної в мажорну - і навпаки, найчастіше зустрічаємо у танцях, де є жіноча та чоловіча партії (мажор, як правило, характерний дід чоловічої партії, мінор - для жіночої).

Сутність *хореографічної поліфонії* полягає у розвитку ряду самостійних лексичних партій, композиційних побудов, в їхньому органічному поєднанні, підпорядкуванні основній образно-тематичній лінії. Таким чином, невід'ємною ознакою

хореографічної поліфонії є наявність декількох хореографічних партій, побудов, які самі собою являють самостійні, завершені структури. Уже в традиційних українських хороводах зароджувались основи ілюстративного поліфонізму, що у подальшому набув широкого різноманіття в сюжетних танцях. Так, у хороводі "Голуб-голубочок" мають свої партії "голуб", "дощик", "вітерець", які виконуються водночас з масою танцюристів. Те ж можна спостерігати і в хороводі "Перепілко, вже козаченьки йдуть", де діють "парубок", "дружка", "маса", а також в інших.

У сюжетному танці "Ковалі" два-три ковалі, "кінь", "козак" та парубки у досить складному поліфонічному малюнку ведуть водночас свої партії. У "Лісорубах" поліфонія відчувається в одночасному, але неоднорідному танці-імітації робочого процесу. •

Не викликає сумніву те, що в розгорнутих танцях-іграх (купальських, весільних, новорічних) елементи хореографічного поліфонізму існували, але вони не зафіксовані у записах фольклорних танців. Самі вже сценарії цих свят та обрядів - поліфонія танцю.

З народної хореографії виросла знаменита поліфонічна "геометрія" М.Петіпа - складні паралельні, протилежні, дзеркальні, симетричні, асиметричні, діагональні побудови у балетах П.Чайковського "Лебедине озеро", "Спляча красуня" (згадаймо вальс з першого акту "Сплячої красуні", коли в одномірному музичному часі виконуються три взаємозв'язані, взаємообумовлені хореографічні партії: чоловіча, жіноча, дитяча). Усі вони то вторують, то акомпанують одне одному, то переймають основну тематичну функцію на себе, то віддають її іншим "голосам" поліфонічної хореографії. Це ж можна спостерігати у балетах А.Адана "Жізель" та Л.Мінкуса Баядерка".

Поліфонічний та поліритмічний принципи у широкому розумінні цього поняття пов'язують з іменами М.Фокіна та Бородіна. У "Половецьких танцях" (опера "Князь Ігор") поліритмія і політемність у лініях, наростання рухів і *crescendo* в музиці, хореографічні акценти і *sforzando*, спільність кульмінацій співпадають і логічно, і тематично.

Хрестоматійним взірцем поліфонії, політемності є класична "візитна картка" Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П.Вірьського "Ми з України". Після традиційного вітання хлібом-сіллю починається надзвичайно виразний образний

танець - вітання трударів України. Це справжнє втілення образно-тематичної основи танцю.

Справа не лише у надзвичайно гармонійному поєднанні всіх локальних районів України, чіткої, образної репрезентації їхньої хореографії, а й у показі душевної та фізичної краси полтавців і подолян, волинян і сумчан, шахтарів Донбасу і нафтовиків Бориславщини, сталеварів Наддніпрянщини .

Знаменно, що виконавці не мають жодної атрибуції, бутафорії, але глядач точно визначає зв'язки: ця пара з Київщини, ця - з Буковини, Полтавщини, Волині. Характеристику створено лексикою і композицією кожного танцювального дуету.

Шахтарські дрібушки перегукуються з відбійними молотками, сповнені широти й динаміки рухи хлопців-металургів із Наддніпрянщини - з цнотливими візерунчасто-звивистими рухами решетилівських вишивальниць. Відтак, маємо прекрасне рішення поліфонії тематичної, поліфонії інтонаційної. У цьому і танці-вітанні ми не бачимо так званого "фону", коли пара танцює, а решта виконавців ледь-ледь пританцювують. У ньому маса виконавців контрастує з солістами, лише в окремих випадках зливаючись з ними в єдиний хореографічний образ: чи то поліщуків, чи полісян, а в цілому - в єдиний хореографічний образ працюючого, талановитого українського народу.

На превеликий жаль, під впливом цієї постановки виникла безліч так званих танців-вітань. Майже кожний професіональний і самодіяльний ансамблі включили до своїх програм танець: "Ми з Кіровоградщини", "Ми з Полісся", "Ми з Волині", "Ми з Полтавщини" і т.д. Прорахунок у тім, що, запозичивши суто технічний прийом видатного майстра, балетмейстери так і не зрозуміли основного - саме барвіста палітра локальних танців спричинила поштовх поліфонії танцю. Виконуючи ж місцеву, локальну хореографію, постановники не спроможні створити за схемою П.Вірського танцювальну композицію. У їхніх творах бачимо спотворені гопаки, козачки, польки, але аж ніяк не єдиний художній твір.

Поліфонія у народному хореографічному мистецтві - це специфічний засіб художньої виразності, який не можна змішувати з поліфонією в музиці і навіть у балеті, бо закономірності, своєрідний розвиток народно-сценічної хореографії ґрунтуються на притаманній їй естетиці. Прикладом цього можна вважати

талановиті роботи українських балетмейстерів В.Михайлова "На Січі Запорозькій", Г.Юкжова "Орлятко", В.Петрика "Гуцульське весілля" та інші. В "Українському весільному" К.Василенка знайдемо достатньо прикладів поліфонії тематичної, контрастної та імітаційної.

Подібність поняття симфонізму в хореографії, як і в музиці, пов'язана з філософським узагальненням, проте це не аналоги, хоч певна схожість між ними є. Остання полягає у тому, що обидва види симфонізму будуються на узагальнено-образному, поетичному вираженні почуттів, що закладені в драматичних колізіях і несуть у собі певні ідейно-тематичні навантаження. Звідси і схожість використання деяких прийомів, про які мовлено: контрастність, лексична та композиційна поліфонія, розробки основних та супідрядних хореографічних мотивів.

У загальній композиції завжди відбувається розподіл (інколи дещо умовний) на основні та підпорядковані частини композиції. В основних викладаються самостійні тематичні розробки. Підпорядковані виступають єднальними елементами-мітками між основними, а також як вступні частини, що готують глядача до сприйняття основної теми. Вони будуються в єдиному ключі з основними, і їхнє завдання - доповнити, розкрити та розширити основний матеріал.

Танець не повинен дублювати симфонічну музику. Це лише призведе до зовнішньої схожості (поєднання музичного та хореографічного ритмів, лейтмотивів музики та лейттеми руху, нюансування і т.ін.) і позбавить мистецький твір глибокого художнього узагальнення. Отже, якщо танець перетворюється на риму ілюстрацію музики, він втрачає свою хореографічну специфіку і перестає бути танцем.

Під *симфонізацією* танцю розуміємо принцип розвитку хореографічного матеріалу, який веде до нового якісного перетворення першообразу, початкового композиційного задуму. Цей прийом, а точніше метод музично-хореографічного мислення, використовується у великих хореографічних формах-балетах, позаяк вимагає багато часу для розробки образу чи образів. Блискучі приклади симфонізації класичного танцю і маємо у М.Петіпа, Л. Іванова, М.Фокіна, Р.Захарова, Л.Лавровського, В.Вайнонена, В.Вронського, І.Бельського, Ю.Григоровича.

Із розвитком народно-сценічної хореографії з'явилися і перші спроби симфонізації танцю, що з часом розвинулися у творчості і таких художників, як: І.Мойсєєв, П.Вірський, Т.Устинова, І.Сухішвілі і Н.Рамішвілі, К.Балог, В.Михайлов, Г.Клоков, В.Петрик, Н.Надеждіна, М.Вантух, А.Кривохижа та ін. Симфонічний танець будується на зовнішньому виявленні сюжету, тематичній розробці, на розробці тієї чи іншої і композиційної поліфонічної формотворчої структури, а також на розкритті внутрішнього конфлікту засобами хореографічної лексики. Такими композиціями є "День на кораблі" І.Мойсєєва, "Орлятко" Г.Клокова, "Запорожці" П.Вірського, "Козацькому Іроду нема переводу" К.Василенка та ін. Нерідко балетмейстри використовують поступовий розвиток одного малюнку, послідовні ускладнення його структури і, нарешті, образно-дійової функції від побудови до побудови. Яскравим прикладом є танці, створені А.Кривохижею - "Янтарські весняні ігри", К.Василенком - "Український весільний танець", Н.Надеждіною - "Берізка" та "Лебідонька", Т.Установою - "Танець з дзвіночками" та "Золотий ланцюжок" тощо.

Розвиваючись за законами симфонізації танцю, дія передається одній, другій хореографічним групам і завершується масовою композицією, як це маємо у мойсєєвських героїко-романтичних "Партизанах". "Монолітний образ партизанського загону створено багатьма портретними зарисовками: мужній, енергійний, завжди націлений уперед командир, хлопець у безкозирці, партизан, котрий, закуривши, пришпорює коня, боєць, який дає другові напитися води з фляжки, безвусий хлопчисько, який показує дівчині красу навколишніх гір - усі вони вихоплені з загального потоку, привертають увагу глядача і запам'ятовуються назавжди".

Нове у практиці народно-сценічної хореографії - розкриття внутрішнього конфлікту і симфонізація монологу.

Література

1. Захаров Р.В. Записки балетмейстера. – М.: Искусство, 1976.
2. Захаров Р.В. Искусство балетмейстера. – М.: Искусство, 1954.
3. Захаров Р.В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. – М.: Искусство, 1983.
4. Колосок О.П. Пошуки образного рішення хореографічної композиції./ О.П.Колосок. – К.:Видавничий центр НАУ, 1997.
5. Смирнов И. Искусство балетмейстера. – М.: Просвещение, 1982.