УДК 792.8 (793.3)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-2-10

Олена ЛІТОВЧЕНКО,
orcid.org/0000-0001-6120-3627
аспірант/асистент кафедри режисури та хореографії
Львівського національного університету імені Івана Франка
(Львів, Україна) zerbrochen14@gmail.com

МІЗАНСЦЕНА ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ФОРМИ ЯК ВИРАЗНИЙ ЗАСІБ У СЦЕНІЧНОМУ ТВОРІ

У статті висвітлено мізансцену хореографічної форми як специфічний виразний засіб у сценічному творі, який базується на пластиці танцювального мистецтва, при цьому не порушуючи межі компетенції сценічного мистецтва. Окреслено важливість дослідження хореографічного мистецтва у спорідненості з іншими видами та жанрами мистецтва. Описано аспекти, які впливають на зміну та розвиток форм у сучасному масовому театрі, що визначаються відповідно до реалій часу та/або в ході формальних експериментів. Окреслено основні параметри форми сценічного твору та властивість до мінливість через інтеграцію форми інших виразних засобів в дійове полотно сцени. На основі дослідження О. Плахотнюка та Д. Топоркова охарактеризовано риси інтермедіальних властивостей танцювальної культури у художньо-образній, філософсько-естетичній та міжмистецькій площині. Встановлено, що поєднання різних технік та видовищних мистецтв дає можливість реалізувати пластичну уяву режисера/постановника, та сформувати в нові форми виразних засобів сталих структурних компонентів вистави. Визначено дефініції поняття «мізансцена» з різних точок сприйняття та встановлено її репрезентативні функції у вираженні змістової основи сценічного твору. Виявлено адаптивний характер мізансцени та розглянуто можливість зародження нових форми з позиції тих видовищних мистецтв, художня мова яких базується на пластичності рухів та здатна виразити психологічні переживання дійових осіб без вербального уточнення. Диференційовано поняття «хореографічна форма» та «мізансцена хореографічної форми». Представлено категорії за якими поділяються мізансцени при побудові та розкриття змісту сцени та встановлено перехідну властивість. Виявлено особливості організації мізансцени хореографічної форми з позиції хореографічного мистецтва. Констатовано об'єднувальну властивість мізансцени в структурах різних систем сценічного твору та регулювання основних відносин сценічного простору.

Ключові слова: *мізансцена, сценічний твір, хореографічна форма, виразний засіб, синтез мистецтв.*

Olena LITOVCHENKO,
orcid.org/0000-0001-6120-3627
PhD student/Assistant at the Department of Directing and Choreography
Ivan Franko National University of Lviv
(Lviv, Ukraine) zerbrochen14@gmail.com

MISE-EN-SCENE OF CHOREOGRAPHIC FORM AS AN EXPRESSIVE MEANS IN A STAGE COMPOSITION

The article highlights the mise-en-scene of a choreographic form as a specific means of expression in a stage work, which is based on the plasticity of dance art, at the same time, without violating the limits of the competence of performing arts. The importance of the research of choreographic art in relation to other types and genres of art is outlined. Aspects that influence the change and development of forms in modern mass theater, which are determined according to the realities of the time and/or in the course of formal experiments, are described. The main parameters of the form of the stage work and the property of variability due to the integration of the form of other means of expression into the active canvas of the stage are outlined. On the basis of the research of O. Plakhotnyuk and D. Toporkov, the features of the intermedial properties of dance culture in the artistic-figurative, philosophical-aesthetic and inter-artistic plane are characterized. It has been established that the combination of various techniques and performing arts makes it possible to realize the plastic imagination of the director/producer, and to form permanent structural components of the performance into new forms of expressive means. Definitions of the concept of "mise-en-scene" from different points of perception are determined and its representative functions in expressing the content basis of the stage composition are established. The adaptive character of the mise-en-scene was revealed and the possibility of the emergence of new forms is considered from the standpoint of those performing arts whose artistic language is based on the plasticity of movements and is able to express the psychological experiences of the actors without verbal clarification. The concepts of «choreographic form» and «mise-en-scene of a choreographic form» are differentiated. The categories by which mise-en-scenes are divided during the construction and disclosure of the content of the scene are presented. The transitional property is established. The peculiarities of the mise-en-scene organization of the choreographic form from the point of view of choreographic art are revealed. The unifying property of the mise-en-scene in the structures of various systems of the stage composition and the regulation of the main relations of the stage space has been established.

Key words: *mise-en-scene, stage composition, choreographic form, expressive means, synthesis of arts.*

Постановка проблеми. Перебуваючи на межі науки і мистецтва, у сценічному мистецтві як і в хореографії спостерігається багато розходження в трактуваннях базисних систем, категорій та понять, які потребують уніфікованості та узагальненості. Сучасний хореографічний театр в умовах сьогодення модифікує старі та створює нові прийоми у створенні сценічного твору, які б розширювали та збагачували пластичну виразності виконавців, надаючи тим самим ознак видовищності. Взаємодіючи з іншими видами мистецтва, у сценічному мистецтва та хореографії можна спостерігати утворення нових понять, які раніше не існували, або через свою відсутність, або через те, що ним не надавалось такого вагомого значення.

Активний розвиток хореографічного мистецтва в різних напрямках та жанрах спонукає до розгляду пластичних фундаментальних компонентів сценічного твору суміжних сценічних напрямків, а саме мізансцени, з позиції панування своєї компетентності тим самим розширюючи теоретичну базу в площині театральності та взаємодії із хореографією.

Аналіз досліджень. Посилення наукового інтересу дослідників до практичних напрацювань творців в галузі сценічних мистецтва та хореографії зумовило випуск низки праць в яких зібраний як теоретичний так і практичний матеріал, що стали джерельною базою дослідження. Ґрунтовою працею в досліджені питання мізансцени є стаття в театральному словнику британського та французького професора театрознавства П. Паві, в якій зібрані існуючі тлумачення та розуміння цього поняття в різних етапах розвитку театру, наведено її функції в широкому та вузькому сенсах, висвітлюються її проблеми. Болгарський теоретик театру І. Александров розкриває мізансцену як репрезентативну конвенцію перформансу. Вітчизняний теоретик з режисури видовищно-театралізованих заходів А. Горбов чітко дає роз'яснення, що таке мізансцена, якими вони бувають і яке місце займають в театралізованій виставі та інших формах масового дійства. Ваговитими в області композиції танцю, мистецтва балетмейстера та режисури видовищно-театралізованих заходів в хореографії є навчальний посібник О. Енської у співавторстві з А. Максименко та І. Ткаченко та методична розробка О. Лань. Питання умовності хореографічного мистецтв, проблематики формування науково-понятійного апарату, поліхудожні та міжмистецькі зв'язки танцювальної культури у прояві її інтермадіальності, та тенденції розкриття сюжетно-змістового аспекту хореографічної вистави висвітили у наукових публікаціях Р. Кундис у співавторстві з Х. Бандурою, О. Плахотнюк, Д. Топорков та О. Вакуленко.

Мета статті – розібратись з поняттям мізансцена хореографічної форми та визначити її особливості як виразного засобу в сценічному творі.

Виклад основного матеріалу. З розвитком мистецьких наук важливим стало усвідомлення та формування новітніх досліджень у всіх галузях сценічного мистецтва, в тому числі хореографії. Відповідно до цього О. Плахотнюк виокремив основні напрямки в дослідженні хореографічного мистецтва як галузі науки, що вивчає його у комплексі видових, жанрових та стильових проявів, закономірностей хореографічно-мистецької творчості, її спорідненість з іншими видами і жанрами мистецтва, а також гуманітарними науками: культурологією, філософією, психологією, антропологією. Слід піднімати питання міждисциплінарних аспектів в хореографії. Всі ці розвідки дозволять вибудувати наукові вертикалі горизонталі хореографічного мистецтва як окремої мистецтвознавчої науки (Плахотнюк, 2017: 32. Plakhotnyuk, 2017: 73–74**).** Зважуючи на це з'ясуємо особливість мізансцени хореографічної форми як виразного засобу в сценічному творі.

Образно збагаченою платформою мистецькотворчої моделі дійсності між творцем/постановником та глядачем виступає сцена, де основний меседж втілюється у формі сценічної репрезентації, структура, методи та засоби якої унормовані в канонах театрального мистецтва та схильні до метаморфоз відповідно до реалій часу та/або в ході формальних експериментів. Сучасний масовий театр сьогодні, – зазначає О. Лань, – представлений найрізноманітнішими формами видовищ (Лань, 2019: 4). Пошук та розвиток нових форм розширюють кордони звичного сприйняття театру, як консервативної системи художньої означеності, та ґрунтуються на взаємному проникненні сфер дії різних жанрів мистецтва, які накладаються один на одного та нівелюють умовні сценічні паттерни.

В традиційному розумінні театру, форма сценічного твору визначається його видовою та жанровою приналежністю, а обсяг художнього тексту впливає на її композиційну організацію (мініатюра, етюд, вистава). Враховуючи синтетичність сценічних мистецтв, його внутрішня структура діє в межах тих композиційних законів мистецтв, які безпосередньо підпорядковуються домінуючому, та використані в якості художніх та виразних засобів. Ступінь та міра їх використання залежить від організації форми, і відрізняється в залежності від того чи то етюд, чи то вистава. Інтегруючи форми

виразних засобів в дійове полотно сцени, розширюються сфери компетенції сценічного мистецтва, а унормовані раніше прийоми потребують доповнення та роз'яснення.

Звертаючи увагу на особливості мистецтва в тому числі і хореографії О. Плахотнюк та Д. Топорков оперують до рис інтермедіальних властивостей танцювальної культури у художньо-образній, філософсько-естетичній та міжмистецькій площині. «Оперуючи поняттями міжмистецьких зв'язків в царині поліхудожнього простору, важливим постає врахування основної формули інтермедіальних властивостей: інтенсивність цих властивостей прямо пропорційна потенціалу розвитку танцю, який, в свою чергу, є зворотно пропорційним набуттю та фіксації свого історичного мистецького досвіду. […] Ознаками інтермедіальних властивостей є відсутність стильових констант у їх структурі, адекватна послідовність і метафоричність. Цитування іншими мистецтвами танцю та вираження художньо-пластичних артобразів у хореографії має неухильне спрямування до первісного знаку-символу, при цьому воно зазнає фрагментацій, градацій і ступенів інтенсивності на різних етапах своїх алюзій, де найвищим проявом первинності є прагнення і відсилання до переживань екстазу. Упорядкування і систематизація інтермедіальних властивостей танцю значною мірою полегшуються при застосуванні методу векторної сумарності мистецьких зв'язків через емпіричні дослідження останніх (Плахотнюк, Топорков 2021: 86).

У зв'язку з викладеним вище можемо констатувати, кожен вид сценічного мистецтва діє в межах своєї сталої системи художньо-виразної мови, яка є характерною виключно для нього, та ідентифікує серед інших художніх систем. Розглядаючи форми виразних засобів інших видів мистецтва та їх місце у сценічному творі, звернемо увагу на те, що усі вони виражені через форми дії, художньо організовані в часі та просторі. Знаходячись у прикордонних областях (хореографія, показово-естетичні види спорту, перформанс) вони проявляють свої репрезентативні властивості лише при підпорядкуванні з домінуючим виразним засобом сценічного мистецтва, та апробують форми свого вираження лише асимілюючись в пластичному рішенні повноцінного сценічного твору, тобто вистави.

Об'єктами сценічного твору прийнято вважати виконавців (акторів, танцівників), які створюють загальну композиційно-динамічну структуру вистави за допомогою формотворчих елементів, що входять у склад засобів творення художнього образу тим самим збагачуючи пластичне рішення вистави. О. Лань зазначає, що «будь-яка літературна фраза чи слово – це майбутній зорово-пластичний образ, який на практиці має безліч варіантів втілення» (Лань, 2019: 7). Ті варіанти залежать від зовнішньої форми сценічної виразності, яка прямо підпорядковується змісту та апелюють до своєрідної сценічної мови: в драмі – це слово, в опері – спів та музика, в балеті – танець. При поєднанні різних технік та видовищних мистецтв, які відповідають художньому образу, отримаємо нові можливості для реалізації пластичної уяви режисера/постановника, що формуються в концепт-форми виразних засобів сталих структурних компонентів вистави.

В загальній структурі вистави жоден з її компонентів не може існувати окремо від цілісної композиції. В залежності від ідейного значення кожної одиниці вистави – дії, епізоду, картини, – всі засоби пластичної виразності потребують тематичної розробки, оскільки мають підпорядковуватись єдиній стилістиці та бути взаємопов'язаними один з одним. Не залежно від того, яким ступенем умовності та сценічної правдивості вони володіють як самостійна одинця в межах компетенції свого мистецтва, їх цілісна система має виражати зміст та складати виразну сценічну форму. Як зазначає О. Енська: «Форма залежить від змісту, але вона активна і сама впливає на нього» (Енська , Максименко, Ткаченко, 2020: 8).

Серед усіх активних «мовних» інструментів якими володіє режисер/постановник, пластична уява також проглядається в особливо унікальній мізансценічній мові, яка «в процесі репрезентації знаку, завжди сприймається як художній засіб» (Александров, 2019: 147).

В театральному сенсі мізансцена виконує провідну роль в організації вистави у всіх виражально-зображальних системах та спрямовує їх динаміку на шлях інтерпретації художнього тексту. Як зазначає А. Горбов: «Від того, як режисер працюватиме з акторами, як рухатиме його в сценічному просторі і часі, як будуватиме цікаві образно-художні мізансцени використовуючи при цьому музику, світло тощо, залежить ідейно-художнє вирішення всієї вистави» (Горбов, 2004: 141). У театральному словнику П. Паві стверджується: «У мізансцені декларується підпорядкованість кожного окремого мистецтва чи просто будь-якого знаку єдиному гармонійному початку, який уніфікує ідеї» (Пави, 1991: 179). Помилково прийнято вважати, що мізансцена – це вузько спрямований вектор сценічного розташування виконавців, переважно формальної механі-

зації, який обмежує організацію сценічного простору конкретно визначеними рамками. Однак знову звертаючись до театрального словника знаходимо, що мізансцена – «це перетворення чи, скоріше, конкретизація тексту через актора, через сценічний простір, вкладена у часовий відрізок, прожитий глядачем» (Пави, 1991: 179). Резюмуючи цих два твердження, можна відзначити, що мізансцена це живий елемент сценічного комплексу, який виконує функцію візуальної репрезентації вербальної складової сцени, тобто робить видимою для глядача змістову основи вистави, огортаючи її в різні форми часово-просторового моделювання.

Як було зазначено раніше, утворення форм виразних засобів сталих структурних компонентів вистави, відбувається при поєднанні різних технік та видовищних мистецтв. В конкретному випадку під структурним компонентом вистави мається на увазі мізансцена, яка сама по собі є виразним засобом, художня форма якої підпорядковує в собі кожне мистецтво, а отже можна допустити, що природа мізансцени є адаптивною, і для того, щоб бути видимою та сприйнятою на сцені, може приймати різні форми, властиві виражальним засобам у своїй компетенції, які формуються в просторовій організації сцени визначеної в часі. Це дає поштовх розглянути її форми з позиції тих видовищних мистецтв, художня мова яких базується на пластичності рухів та здатна виразити психологічні переживання дійових осіб без вербального уточнення.

Будь-яка форма, як зовнішній вираз певного змісту, визначається у русі, а рух, як відомо, є основою хореографічного мистецтва, а отже саме через призму танцювальної мови варто розглядати особливості форм мізансцени у пластичному рішенні вистави. О. Вакуленко, аналізуючи питання мізансцени на прикладі хореографічної вистави «Кармен», зазначає: «мізансценування перетворено з сюжетного переміщення в просторі та естетично привабливого руху танцюриста серед декорацій на ряд спеціально побудованих знаків, що емоційно сприймаються глядачем та набувають для нього сенс невидимої ідеї та надзавдання» (Вакуленко, 2020: 76).

Форма хореографічного відтворення у сценічному творі визначається співвідношенням та поєднанням мізансценічних перебудов, хореографічних рухів та пластичних мотивів, що входять до мізансценічної форми, та може бути визначена як «складна для ідентифікації сценічна мова, що виражається в змішуванні типів і форм руху» (Голачинская, Гушпита, 2917: 211). Саме визначення «мізансцена хореографічної форми» передбачає, що мізансцена, як провідний компонент будь-якої вистава, набуває ознак хореографічного мистецтва, а відтак потребує розгляду у декількох площинах проблемного питання.

Перш за все необхідно провести чіткий розподіл між поняттями «хореографічна форма» та «мізансцена хореографічної форми». Хореографічна форма відноситься до понятійного-категоріального апарату хореографічного мистецтва. В умовному розумінні це сполучник між ідейно-емоційним змістом та хореографічно-пластичними елементам, що уніфіковані в хореографічному осередку через співвідношення частин репрезентованого твору, та поділяються на малу, велику та вищу. Цей розподіл залежить від того, який саме шлях у вираженні свого ідейного задуму обирає хореограф/постановник та яка у нього художня мета.

«Хореографічна форма, – як стверджується в навчальному посібнику, – складається з танцювально-пластичної мови, танцювальних і мімічних епізодів і сцен (сольних, ансамблевих, масових), які організовуються в цілісну композицію.» (Енська, Максименко, Ткаченко, 2020: 8) Чим вона масштабніша тим більше художніх систем задіяно в сценічному відтворенні. Можна припустити, що в хореографічному творі всі складові хореографічної форми можуть функціонувати лише у взаємодії один з одним, але якщо їх перемістити у компетенцію іншого сценічного мистецтва, їх згрупований механізм може розділиться на декілька складових, де кожна по окрему буде виконувати свою функцію у розкритті художнього образу вистави. Відтак, хореографічний апарат в контексті іншого сценічного мистецтва набуватиме допоміжного значення і може бути виражений як окрема незалежна одиниця, або як частина мізансценічної побудови.

Мізансцену хореографічної форми через свою синтетичність можна розглядати в двох векторах. Перший вектор – в контексті хореографічної форми та притаманній їй мізансценічній побудові, тобто в межах панування хореографічного мистецтва, де мізансцена як додатковий елемент в хореографічному вираженні. Другий вектор – в контексті мистецтва мізансценування, в якому предмет нашого дослідження, а саме мізансцена, виражена через хореографічні аспекти та є частиною сценічного твору театру слова. На відмінну від хореографічної форми, її пластична сторона має бути виражена не технічним танцем, а глибокою чуттєвістю фізичного відтворення емоцій. Поєднуючи в собі основні закономірності мізанс-

ценічної побудови, що складається з рухів та простих танцювальних зв'язок, утворюють виразний інструмент сценічної мови та грає велику роль у просторовому орієнтуванні виконавців на сцені, що характеризує її приналежність до тих видів сценічного мистецтва, в яких провідним засобом є не танець.

Хореографічна форма мізансцени – це форма яка не є повноцінним хореографічним твором, що може існувати незалежно від контексту сценічного твору. Це невід'ємна частка сценічної вистави, своєрідна конретизація мовою виразних рухів художнього образу, який як було встановлено у попередньому дослідженні «об'єднує всі системи фундаментальних ругулятивів гармонізації сценічного твору за допомогою художніх засобів та спрямовує елементи форми в доцентровому напрямку.» (Літовченко, 2021: 74)

Звертаючись до теорії мізансцени зазначимо, що за А. Гарбовим, за своїм значенням при побудові та розкритті змісту сцени, мізансцени загалом поділяються на дві категорії: основні та перехідні (Горбов, 2004: 149). Розуміючи характер мізансцени хореографічної форми можна припустити, що вона відноситься до категорії перехідних, оскільки перехідні мізансцени «не мають змістовного значення, формують у рухах актора безперервність логіки дії.» (Горбов, 2004: 149)

Переходи від однієї частини дії до іншої частини дії здійснюються без відриву від тематично-сюжетного розвитку та можуть передбачати перехід з однієї пластичної форми в іншу. Як зазначалось раніше, в сценічному творі візуалізація текстової основи є однією з властивостей мізансцени, а значить мізансцена хореографічної форми є прийомом, завдяки якому відбувається перетворення пластики у реальному житті на мову хореографічної умовності. Р. Кундис та Х. Бандура зазначають: «Відсутність вербальної складової у вираженні сюжетно-змістовного аспекту потребує використання таких засобів виразності, які зримо розкривали б рухи інтриги, характеру героїв та їх взаємини, залишаючись при цьому в межах хореографічної компетенції, не переходячи в категорію умовної "театральщини".» (Кундис, Бандура, 2022: 691–692)

Створення мізансцени хореографічної форми передбачає чітку розробку лексичної партитури, яка базується не на механічній сукупності окремих рухів, а на образно-змістовній пластиці високої художньої цінності, що зумовлює пошук у русі мови емоцій. «Окремі танцювальні «па», взяті самі по собі, ще не становлять художньої форми. В ізольованому вигляді вони не несуть ніякого певного змісту, хоча володіють деяким колом виражальних можливостей, образних передумов» (Енська, Максименко, Ткаченко, 2020: 8). Композиція набуває емфатичності тільки тоді, коли всі системи функціонують в обмежених рамках внутрішнього змісту сцени. Хореографічна техніка спрощується відповідно до фізичних можливостей виконавців та підпорядковується основними принципами сценічного ремесла. По образно-змістовному сенсу вона володіє таким самим ступенем переконливості як і основна дія, не вибиваючись із загальної образної картини вистави. Добре створеною мізансцена хореографічної форми вважається тоді, якщо ступінь її умовності та схематизації не руйнує стилістичну цілісність усієї вистави.

Кожен сценічний твір відзначається своєю художньою цінністю лише через визначену стилістику виразних засобів, що зосереджені у властивостях мізансцени. Погоджуємось з визначенням І. Александрова, що «мізансцена – це логічна семіотична перспектива театрального перформансу, яка об'єднує знакові структури різних систем і регулює основні відносини між фізичним і вербальним діям актора, звуковою і фізичною атмосферою сцени, лінгвістичним, інтелектуальним і психологічним відображенням переживання світу або комунікативними реаліями. механізмом взаємодії між візуальною репрезентацією сценою та перцептивною реакцією аудиторії» (Александров, 2019: 158).

Висновки. Сценічна репрезентація реалістичного змісту залежить від форми вираження сценічного твору та кількості виразних засобів необхідної для візуалізації сюжету. Способом образно донести сюжет є мізансцена, яка відноситься до пластичних форм та є виразним засобом в якому зосереджені художні ознаки видів мистецтв з якими вона взаємодіє. Це фундаментальна складова, без якої жодна вистава не може існувати. Завдяки своїй гнучкості, вона може приймати форми близьких по організації пластичного виразу рухової дій, та набути хореографічної спрямованості.

Мізансцена хореографічної форми це засіб в якому органічні рухи виконавців виражаються через пластику танцювального мистецтва при цьому не виходячи за межі компетенції сценічного мистецтва. Це якісно нова форма, в якій сюжет є лише приводом для демонстрації краси руху, а сила драматургічних прийомів, сконцентрована в дійовому полотні, сягає максимальної емфатичності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александров И. Архитектоника театральности. Семиотика театрального перформанса. Харків: «Гуманитарный центр», Помеляйко Е.А., 2019. 212 с.
2. Вакуленко О. Сюжетно-змістовий аспект хореографічної вистави в контексті тенденцій розвитку сучасного сценічного бального танцю. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Вип. 38. 2020. С. 74-78. URL: http://journals.uran.ua/mz/article/view/222088/222253
3. Горбов А. Режисура видовищно-театралізованих заходів: посібник. Фастів: Поліфаст, 2004. 264 с.
4. Енська О., Максименко А., Ткаченко І. Композиція танцю та мистецтво балетмейстера. Суми : ФОП Цьома С.П., 2020. 157 с.
5. Кундис Р., Бандура Х. Проблема передачі дійсності через умовність хореографічного мистецтва. *Міжнародний науковий журнал «Грааль науки» № 14-15 (Травень, 2022): за матеріалами III Міжнародної науково-практичної конференції «Scientific researches and methods of their carrying out: world experience and domestic realities»*. 2022. С. 691–692. DOI: https://doi.org/10.36074/grail-of-science.27.05.2022.129
6. Лань О. Методи режисури видовищно-театралізованих заходів у хореографії: Методична розробка. З досвіду роботи народного художнього колективу «Модерн-балет та школа-студія сучасного танцю «Акверіас». Львів: «Камула», 2019. 52 с.
7. Літовченко О. Засоби гармонізації сценічного твору в хореографічному мистецтві. *Knowledge. Education. Law. Management*. Люблін : Fundacja Instytut Spraw Administracji Publicznej w Lublinie. № 7 (43), том. 1. 2021. С. 72–77. DOI https://doi.org/10.51647/kelm.2021.7.1.11
8. Пави П. Словарь театра. Москва : Прогресс, 1991. 504 с.
9. Плахотнюк О. Проблематика формування науково-понятійного апарату хореографічного мистецтва. *Художні практики та мистецька освіта у крос культурному просторі сучасності: матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф., (Полтава, 29–31 березня 2017 р.)*. Полтава : Видавництво «Симон», 2017. С. 27–32.
10. Плахотнюк О. Топорков Д. Поліхудожні та міжмистецькі зв'язки танцювальної культури у прояві її інтермадіальності. *Актуальні питання гуманітарних наук : Міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.* Дрогобич: Гельваника, 2021. Вип. 43. Т. 2. С. 81–87. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/43-2-2021 DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/43-2-13
11. Театр – пространство – тело – диалог. Исследования в современном театре / под. ред. Голачинской М., Гушпита И. Пер. с польск. Харків: «Гуманитарный Центр» / Григорьева М.В., 2017. 312 с.
12. Plakhotnyuk O. The maintaining questions of research of choreographic art in Ukraine started of the 20-th century. *Молодий вчений : науковий журнал.* Херсон, 2017. Вип. № 5 (45), ч. І. С. 72–75.

REFERENCES

1. Aleksandrov I. Arkhitektonika teatral'nosti. Semiotika teatral'nogo performansa [Architectonics of theatricality. Semiotics of theatrical performance]. Kharkív: «Gumanitarnyy tsentr», Pomelyayko Ye.A., 2019. 212 p. [in Russian]
2. Vakulenko O. Syuzhetno-zmistovyy aspekt khoreohrafichnoyi vystavy v konteksti tendentsiy rozvytku suchasnoho stsenichnoho bal′noho tantsyu [The plot-content aspect of achoreographic performance in the context of trends in the development of modern stage ballroom dancing]. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38. pp 74-78 [in Ukrainian].
3. Horbov A. Rezhysura vydovyshchno-teatralizovanykh zakhodiv: posibnyk [Directing entertainment and theatrical events: a guide]. Fastiv: Polifast, 2004. 264 p. [in Ukrainian]
4. Ens′ka O., Maksymenko A., Tkachenko I. Kompozytsiya tantsyu ta mystetstvo baletmeystera [Dance composition and the art of the choreographer]. Sumy : FOP Ts′oma S.P., 2020. 157 p. [in Ukrainian]
5. Kundys R., Bandura KH. Problema peredachi diysnosti cherez umovnist′ khoreohrafichnoho mystetstv [The problem of transmission of reality through conditionality of choreographic art]. Grail of Science, (14-15). pp. 691–692. DOI: https://doi.org/10.36074/grail-of-science.27.05.2022.129 [in Ukrainian]
6. Lan′ O. Metody rezhysury vydovyshchno-teatralizovanykh zakhodiv u khoreohrafiyi: Metodychna rozrobka. Z dosvidu roboty narodnoho khudozhn′oho kolektyvu «Modern-balet ta shkola-studiya suchasnoho tantsyu «Akverias» [Methods of directing entertainment and theatrical events in choreography: Methodical development. From the experience of the folk art group «Modern Ballet and School-Studio of Contemporary Dance "Aquerias"»]. L′viv: «Kamula», 2019. 52 p. [in Ukrainian]
7. Litovchenko O. Zasoby harmonizatsiyi stsenichnoho tvoru v khoreohrafichnomu mystetstvi [Means of harmonization of stage performance in choreographic art]. *Knowledge. Education. Law. Management*. Lublin : Fundacja Instytut Spraw Administracji Publicznej w Lublinie. № 7 (43), vol. 1. 2021. P. 72–77. DOI https://doi.org/10.51647/kelm.2021.7.1.11 [in Ukrainian]
8. Pavis P. (1991) Slovar' teatra [Dictionary of the theater]. Moskva : Progress. 504 p. [in Russian]
9. Plakhotnyuk O. Problematyka formuvannya naukovo-ponyatiynoho aparatu khoreohrafichnoho mystetstva [Problems of formation of the scientific-conceptual apparatus of choreographic art]. Khudozhni praktyky ta mystets′ka osvita u kros kul′turnomu prostori suchasnosti: materialy IV Vseukr. nauk.-prakt. konf., (Poltava, 29–31 bereznya 2017 r.). Poltava : Vydavnytstvo «Symon», 2017. P. 27–32. [in Ukrainian]
10. Plakhotnyuk O. Toporkov D. Polikhudozhni ta mizhmystets′ki zv″yazky tantsyuval′noyi kul′tury u proyavi yiyi intermadial′nosti [Poly-artistic and inter-skill relations of dance culture in the manifestation of its intermadiality]. Aktual′ni pytannya humanitarnykh nauk : Mizhvuzivs′kyy zb. nauk. pr. molodykh vchenykh Drohobyts′koho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Drohobych: Hel′vanyka, 2021. Vyp. 43. T. 2. P. 81–87. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/43-2-2021 DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/43-2-13 [in Ukrainian]
11. Teatr – prostranstvo – telo – dialog. Issledovaniya v sovremennom teatre [Theater – space – body – dialogue. Research in modern theater] / pod. red. Golachinskoy M., Gushpita I. Per. s pol'sk. Kharkív: «Gumanitarnyy Tsentr» / Grigoro'yeva M.V., 2017. 312 p. [in Russian]
12. Plakhotnyuk O. The maintaining questions of research of choreographic art in Ukraine started of the 20-th century. Molodyy vchenyy : naukovyy zhurnal. Kherson, 2017. Vyp. № 5 (45), ch. I. P. 72–75.