

Марков Л. В.

Харківська державна академія культури

ХОРЕОГРАФІЧНЕ ТА МУЗИЧНЕ НАЧАЛА В СУЧАСНОМУ БАЛЕТІ:
СПІВВІДНОШЕННЯ ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇУДК 792.82(477)(045)
ID ORCID 0000-0003-3736-3748
DOI 10.33625/2409-2347-2020-2-95-99

Марков Л. В. Хореографічне та музичне начала в сучасному балеті: співвідношення традиції та новації. У статті у зв'язку з переосмисленням статусу балету як канонізованого елітарного умовного виду мистецтва, радикальним оновленням його кола засобів виразності здійснено спробу дослідження напрямів модернізації діалогу хореографії та музики в сучасному українському балеті. Окреслено такі модуси реалізації балету, як звернення до «небалетної» музики, творів жанрово мікстової природи та вільне компонування творів, котрі співвідносяться з різними жанровими, історико-культурними, національними тощо традиціями. Підкреслено, що вільне оперування часами та просторами масової та елітарної, народної та академічної культур зумовлює культурну багатоджерельність сучасного, зокрема українського, балету та ґрунтується на принципах естетики постмодернізму.

Ключові слова: балет, традиції, новації, музичне та хореографічне начала.

Марков Л. В. Хореографическое и музыкальное начала в современном балете: соотношение традиции и новации. В статье в связи с переосмыслением статуса балета как канонизированного элитарного условного вида искусства, радикальным обновлением его круга средств выразительности осуществлена попытка исследования направленной модернизации диалога хореографии и музыки в современном украинском балете. Очерчены такие модусы его реализации, как обращение к «небалетной» музыке, произведениям жанрово микстовой природы и свободное компонование произведений, которые соотносятся с различными жанровыми, историко-культурными, национальными и другими традициями. Подчеркнуто, что свободное оперирование временами и пространствами массовой и элитарной, народной и академической культур обуславливает богатство культурных источников современного, в том числе украинского, балета и основывается на принципах эстетики постмодернизма.

Ключевые слова: балет, традиции, новации, музыкальное и хореографическое начала.

Markov L. Choreographic and musical sources in the modern ballet: relativity of traditions and innovations

Background. In the context of post-modern culture, the aggravation of the problem of traditions and innovations in the art of ballet, in the status of elite art, is based on contradictory tendencies in the formation of the world's artistic "poly layer" space and the "overlap" of academic, folk, and pop artistic traditions. The search for a new language in the modern ballet, including Ukrainian, is connected with the process of rethinking of the relativity between choreography and music, which demonstrates that the ballet masters the new ways of development. Despite the attention of scientists to the history and specifics of the modern world-wide, including Ukrainian, ballet, the problems of understanding the connection between the plastic and musical sources are not comprehensively studied, and that determines the relevance of the investigation.

The objectives of this article are to highlight the directions and determinants of the modernization of the choreographic and musical sources' relativity in the modern Ukrainian ballet.

Methods. The specifics of the empirical material necessitated the use of historical, culturological and descriptive research methods.

Results. Presentation of the main research material. According to the specifics of the post-modern culture, the Ukrainian ballet, while preserving classical and national traditions, demonstrates a pluralism of aesthetics and lexis. This reflects the diversity of his repertoire, the multiplicity of options for choreographic and musical synthesis, the gradual rejection of the classical musical dominant and the tendency to the revision of the canons of dialogue between choreography and music.

Significant interpretations of the classical heritage in the repertoire preserve the archetype of the art of ballet as a form of the artistic experience of the world, the classical correlation of choreography and music with its subordination to the laws of ballet drama. However, the preservation of this tradition contains a threat of fascination with the technique of dance and the loss of its soul. The classical musical ballet heritage also becomes the basis for the experimental transformation of the ballet lexis, its transfer into a fundamentally "non-ballet" space according to the postmodern principle of unity of different layers and codes of culture.

The works of Ye. Stankovych, V. Kikta, L. Dychko, O. Shymko are considered to be the revival of the national spiritual sources in the Ukrainian ballet at the end of 20th – the beginning of 21st century. The national potential of the ballet, which appeals to the mental regulations of the Ukrainian audience, is actualized at the intersection of classical and folk spheres of musical thinking and movement systems. Modifications and transformations of the modern ballet are also connected with the reliance on the "non-ballet" music (in the productions of A. Rekhviashvili, A. Radievska, V. Pisariiev, R. Poklitaru), which expands its artistic space with signs, behind which stands a complex of audience associations, the memory of certain epochs, as well as innovative mix of genres (works of V. Gubarenko, L. Kolodub, I. Karabyts).

The synthesis of music of the different time, style, and national traditions is the sign of the revival of the "suite" nature of the ballet sources (in the works of B. Eifman and R. Poklitaru). The freedom of the usage of the signs of musical memory based on innovations in the musical layer of the ballet determines the formation of a culturally multi-layered space and the significance of the principle of double (sometimes multiple) encoding.

The change in the relativity of the musical and choreographic sources is associated with the rethinking of the significance of attributive signs and the plasticity of the ballet (in particular, the rejection of pointe shoes in "Pygmalion Effect" of B. Eifman, "Italian album" of A. Rekhviashvili, etc.). Musical innovations in the ballet reflect its focus on the synthesis of the mass and elite, folk and academic cultures, saturation with the lexis of contemporary dance, ballroom dance, folk choreography, and plastic experiments. As a choreographic response to the global trends, the ballet, based on the renewal of the dialogue between choreography and music, tends to "open" the borders, to the global expansion of the expressive sphere through cinematography, happening, and performance.

Conclusions. The intensive transformation of the modern ballet is reflected both in the radical renewal of the range

of expression means and in the rejection of the priority of the classical musical heritage in its classical representation. Due to the aesthetic principles of postmodernism, the leading directions of changes in the relativity of the musical and choreographic sources are the appeal to the “non-ballet” and folk music, the mix of genres and free combination of works that relate to various historical and cultural, national and genre traditions. The innovations in the dialogue between choreography and music give to the ballet the cultural diversity of sources, allow it to operate freely time and space of the mass and elite, folk and academic cultures, induce an audience to associations, due to which it becomes a rightful co-creator, ensure the pluralism of the artistic space of the ballet and at the same time the sustainable potential of its further existence.

Keywords: ballet, traditions, innovations, choreographic and musical sources.

Постановка проблеми. Проблема традицій і новацій у світовому мистецтві балету не є породженням сучасності. Від початку ХХ століття пошуки нової естетики, своїм експериментаторським характером відповідні до модерністської парадигми світобачення, склали собою сенс творчої діяльності Айседори Дункан, М. Фокіна, С. Лифаря, Дж. Баланчина, Р. фон Лабана, Р. Сен-Дені та ін. За умов постсучасності актуалізація проблеми традицій і новацій у сучасному світовому, зокрема й українському, балеті та водночас плюралізм шляхів її вирішення в художній практиці своєю гостротою резонують із численними викликами, котрі постають перед мистецтвом хореографії. Серед них — не тільки суперечливі тенденції формування світового художнього «полішарового» простору за умов постсучасності, що знаходять відображення в мікстовому «накладанні» академічної, фольклорної, естрадної художніх традицій. Безумовним викликом стає проблематичність існування балету в збереженому протягом століть статусі високого мистецтва як елітарного носія культурних кодів, адресованого відповідному елітарному реципієнтові. Гострі потреби формування нової мови та художнього простору балету, пошуку нової аудиторії, суб’єктивізація художніх пошуків, а надто — нових алгоритмів співвідношення хореографічного та музичного начал створюють той проблемний вузол, у якому «визрівають» нові траєкторії та стратегії його буття. Їх висвітлення та дослідження пов’язані з **важливими науковими та практичними завданнями** щодо осмислення магістральних шляхів утілення художнього світобачення на початку ХХІ століття, особливостей інноваційного кола засобів сучасного мистецтва та синтезу мистецтв.

Аналіз останніх досліджень і публікацій дозволяє констатувати формування дослідницької царини, розмаїтість спрямувань у якій є відбиттям численності індивідуальних естетичних платформ майстрів балету. Увага науковців зосереджується на питаннях історії балету, зокрема у зв’язку з особливостями творчої діяльності видатних балетмейстерів [2; 4; 14],

осмисленні співвідношення драматичного, акторського начала та власне хореографії [12], типологізації сучасних репертуарних орієнтирів [9] та виявленні чинників соціокультурних проблем функціонування українського балету [8], а також створенні панорами сучасних видатних представників мистецтва балету [3]. Значущою складовою дослідницького поля, пов’язаного з сучасним мистецтвом балету, є праці з питань специфіки його неокласичної [2] та постмодерністської [1] стилістики. Наголосимо, що значущі для сучасної української хореології праці Ю. Станішевського [11], дисертаційні розвідки Н. Семенової з питань синтетичної, ментально зумовленої сутності національної балетної вистави [10] та Л. Маркевич [7] із проблем трансформації її художньої мови засвідчують спрямованість сучасного національного гуманітарного знання на узагальнення накопиченого досвіду щодо специфіки та історії українського балету. Проте проблеми осмислення зв’язку пластичного та музичного начал, зміна котрих яскраво засвідчує неоднозначність співвідношення у балеті традицій та новацій, для дослідників до сьогодні залишаються вторинними, що складає **невирішені раніше частини загальної проблеми** та зумовлює **актуальність розвідки**.

Мета статті — висвітлити напрями й детермінанти модернізації співвідношення хореографічного та музичного начал у сучасному українському балеті.

Виклад основного матеріалу дослідження. У руслі провідних загальних світових тенденцій художнього осмислення світу український балет, тяжіючи водночас до збереження національних традицій, становить собою «інтегративну систему, що постійно еволюціонує та збагачується за рахунок сполучення різних технік — як танцювальних, так і нетанцювальних, заснованих, і це принципово, на найскладніших просторово-часових комбінаціях, формах і метаморфозах пластичного руху, чий художній потенціал дійсно невичерпний» [3, с. 88]. Невичерпність означеного потенціалу передвизначається плюралізмом його естетичних і лексичних засад, відповідним до специфіки культури постсучасності, ревізією усталених настанов співвідношення хореографічного та музичного начал.

Відображенням цього є репертуар сучасного українського балету, який складають «редакції балетів класичної спадщини в традиційній естетиці; інтерпретації балетів “Російських сезонів”; відновлення балетів радянського періоду, зокрема, балетів національної тематики; оригінальні постановки в традиційній естетиці засобами класичного та неокласичного танцю; балетні експерименти в естетиці модерну та постмодерну» [9, с. 92–93]. Саме це різноманіття переконливо доводить множинність існування в ньому різних варіантів хореографічно-музич-

ного синтезу, втрату класичної музичної домінанти, рухливість співвідношення музичного та пластичного начал.

Значущість класичного спадку в балетному мистецтві України зумовлює репертуарні орієнтири, стилістику та лексику вистав багатьох колективів. Такі вистави на основі музичної балетної класики, втілюючи у свідомості глядача архетип мистецтва балету як форми художнього переживання світу, з одного боку, ґрунтуються на класичному співвідношенні хореографічного та музичного начал із безумовним домінуванням балетного мислення і підкоренням музичного шару законам балетної драматургії. Проте збереження цієї традиції містить у собі певні приховані загрози. На думку дослідників, ретроспективна репрезентація класики спричиняє те, що «багато артистів балету, володіючи надскладною технікою класичного танцю і фізичною витривалістю, необхідною для точного виконання партій, забувають про “душу” танцю, забувають, що танець повинен бути наповнений життям, а отже, душевними почуттями та емоціями» [8, с. 270].

З іншого боку, «пряма опора» на класичний доробок балетної музики не виключає й можливості її експериментального інтерпретування. Зразком може слугувати постановка Й. Нусом «Лебединого озера» в ХНАТОБі ім. М. В. Лисенка, естетика якої переносить балет у принципово «небалетний» простір, ґрунтуючись на притаманному культурі постсучасності принципі поєднання різних шарів і кодів культури.

Своєрідним резонансом сучасній тенденції відродження національних духовних джерел є ренесанс українського балету останніх десятиліть. Це засвідчує низка балетів українських митців кінця ХХ — початку ХХІ століття: «Майська ніч», «Ніч перед Різдом», «Вікінги» Є. Станковича, в яких композитор звертається до стильового міксу на основі фольклору, «епа-тажно та несподівано єднаючи різні часи та культури» [13, с. 147], «Фрески Софії Київської» та «Володимир Хреститель» В. Кікти, «Катерина Білокур» Л. Дичко, «Обранець сонця» О. Шимка. Звернення до фольклорного мелосу стає імпульсом до формування не тільки нової лексики на основі синтезу «двох зустрічних напрямів — театралізації українського фольклору та насичення народно-пластичними інтонаціями класичного танцю» [7, с. 170]. На перехресті класичної та фольклорної сфер музичного мислення й систем рухів водночас створюються підстави для нівелювання загальноєвропейських класичних засад балету та актуалізується його національний потенціал, який апелює до ментальних настанов сучасного українського глядача.

Потужна лінія модифікації-трансформації сучасного балету складається завдяки своєрідній експансії в нього первинно не балетної музики. Сучасні балетмейстери активно вводять

у площину буття сучасного балету твори, які первинно мали самостійний статус, апелювали до відповідних історико-культурних, національних, жанрових тощо традицій, передбачали відповідну художню комунікацію на основі аудіосприйняття та не передбачали сценічно-хореографічної інтерпретації. Так, твори А. Вівальді є основою балету «Пори року», Дж. Россіні — постановки «Pas de deux», Я. Сібеліуса — балету «Чотири поцілунки» (балетмейст. А. Рехвіашвілі), Р. Вагнера — балету «Містерія Пандори» (балетмейст. А. Радієвська), Е. Гріґа — балету «Пер Гюнт» (хореографія В. Писарева), концерт для клавіру d-moll Й. Баха — балету «Жінки в мінорі», музика А. Вівальді — балету «Довгий різдвяний обід» (балетмейст. Р. Поклітару).

Чинником звернення до небалетної музики можна, безумовно, вважати суб'єктивізацію творчого світобачення балетмейстерів і танцюристів, які намагаються віднайти нові простори творчої самореалізації. Проте значущість у парадигмі культури постсучасності суб'єктивних засад реципієнта уможливорює пошук чинників цієї тенденції у площині художньої комунікації. Балетна класика, зокрема й її музичний шар, у сприйнятті реципієнтом постає в ореолі культурної пам'яті, в закріпленому класичними постановками «образі» певного твору. При цьому кожна нова версія, маючи свої специфічні інтерпретаційні нюанси, постає як варіант — більш-менш радикальний — щодо його першообразу-інваріанту. З точки зору специфіки художнього сприйняття це спонукає реципієнта не тільки на власне формування унікального враження, а й певним чином на порівняння вже існуючих і відомих йому інтерпретацій. «Небалетні» твори, на відміну від класичного балетного репертуару, позбавлені «хореографічних шлейфів» художнього сприйняття, вони «вперше» в художній свідомості глядача набувають особистісно осмислених сенсів у контексті хореографічного дійства, позначених печаткою саме його індивідуальності.

«Небалетна» музика в площині мистецтва балету зумовлює формування ще одного виміру співвідношення музичного та хореографічного начал. Зазначимо, що в класичних балетних творах закони жанру, які мають фундаментальне значення щодо настанов музичного (тонального, гармонічного) мислення та структурно-композиційної специфіки, поступаються місцем законам драматургії балету. З цієї точки зору безумовно новаційним є розширення художнього простору балету жанровими знаками «небалетної» музики, за якими стоїть комплекс глядацьких асоціацій, пам'ять певних епох, а також новаційними жанрами-мікст (опери-балети «Вій» В. Губаренка та «Незраджена любов» Л. Колодуба, ораторія-балет І. Карабиця «Київські фрески»).

Новації в царині діалогу музики та хореографії, зумовлені зверненням балетмейстерів

до синтезу в межах однієї постановки музики різних часових, стильових, національних традицій, сприяють формуванню культурно багатозарового простору сучасного балету. Зазначимо, що в пошуках новітніх форм пластики та новітніх алгоритмів єднання хореографічного й музичного начал сучасний балет парадоксальним чином повертається до своїх витоків. У XVIII столітті вони ґрунтувалися на первинно «збірному» характері музичного шару, складеного з різножанрових творів різних авторів, що зумовлювало драматургічну дискретність, «своїтність» балету. На зламі XX–XXI століть вільне обертання у просторі світової культури з нівелюванням історико-культурних, зокрема й національних, меж свобода в компонованні музичного шару загалом стала характерною рисою сучасного світового балету.

Це переконливо доводить творчість Б. Ейфмана. Так, у балеті «Російський Гамлет» поєднано музику Л. ван Бетховена та Г. Малера, у «Червоній Жизелі» — П. Чайковського, Ж. Бізе та А. Шнітке, у «Дон Жуані, або Страстях за Мольєром» — В. Моцарта та Г. Берліоза, «Моєму Єрусалимі» — християнську, єврейську, мусульманську музику, етномузику та сучасний рок, у «Карамазових» — Р. Вагнера, М. Мусоргського, С. Рахманінова, К. Сен-Санса, Ж. Массне. У художньому просторі України свобода оперування знаками музичної пам'яті є характерною рисою художнього світу Р. Поклітару. «Культурна панорамність» притаманна таким його балетам, як «Ромео та Джульєтта. (Шексперименти)» (музика епохи Ренесансу, Г. Генделя та П. Чайковського), «Нерозлучники» (музика Дж. Пуччіні та Г. Малера), «Пробігаючи життя» (музика Й. Баха, В. Мертенса, М. Ріхтера), «Дош» (музика Й. Баха та народна музика народів світу), «Ближче, ніж кохання» (музика Й. Пахельбеля, Г. Генделя, К. Глюка, А. Вівальді, Е. Боссо, А. Марчелло), «In vivo veritas» (музика епохи Ренесансу та народна музика Ірландії). Такі зразки єднання епох і культур зумовлюють значущість у сучасному балеті принципу подвійного (а в деяких випадках — множинного) кодування, адже кожне з музичних джерел «тягне» за собою певний культурний код та комплекс відповідних асоціацій реципієнта.

Розширення репертуарного кола балету та зміни співвідношення музичного й хореографічного начал також пов'язані з магістральними напрямками художніх пошуків, націленими, з одного боку, на максимальне розширення засобів виразності, іманентного класичного лексичного кола балету. Це відображає притаманна сучасному балету потужна спрямованість на переосмислення самої його пластичної сутності та специфіки, трансформацію атрибутивних для нього лексичних знаків, з якими нерозривно пов'язувалася його виразова специфіка про-

тягом століть. Поступова відмова від класичної лексики, усталеної з XIX століття, стала революційним рушієм еволюції балету ще з початку XX століття. Це засвідчує новаційність відмови від пуантів у «Дафнісі та Хлої» М. Фокіна (1912), на відмові від пуантів та танцю на високих напівпальцях у невиворотних позиціях наплягав Л. Якобсон при постановці «Спартака» А. Хачатуряна 1956 року. Продовженням цієї тенденції є «Ефект Пігмаліона» Б. Ейфмана (дебальна стилістика музичного шару спонукала до абсолютно небалетної системи рухів «на підборах»), а також здійснена А. Рехвіашвілі в циклі мініатюр «Італійський альбом» (на основі музики Дж. П. Ревербері та А. Вівальді) спроба переходу від пуантів до тувель на низьких підборах та опори на пластику й лексику «terre-a-terre».

З іншого боку, новаційність музичного шару, його незакріпленість саме в балетному контексті у глядацькій свідомості є співзвучною сучасним художнім пошукам у царині синтезу сфер масової та елітарної, народної та академічної культур. Проявом цього є насичення балету семантемами contemporary dance, бального танцю, народної хореографії, пластичними експериментами тощо, а також інтенсифікація та поглиблення їх синтезису.

Як хореографічна відповідь глобалізаційним тенденціям, котрі формують поле глобальної світової культури, балет тяжіє до розкриття своїх меж. Глобальне розширення його виразової сфери здійснюється засобами, котрі первинно були для нього периферійними, а також належними до інших сфер художньої рефлексії — кінематографії (застосування стоп-кадру, крупного плану, принципу монтажу) та театру. Зазначимо, що театралізація балету знаходить прояв як у введенні в його сферу хепенінгу та перфомансу, так і в акцентуації акторського начала й імпровізації. На думку дослідників, наслідком цього є «відмова від балетмейстерського диктату, установка на рівнозначну роль хореографії й музики — балетної та небалетної» [5, с. 170].

Висновки. Інтенсивність перетворення сучасного, зокрема й українського, балету знаходить відображення як у радикальному оновленні кола засобів виразності, так і в зміні співвідношення музичного та хореографічного начал. Провідними напрямками цих змін видається можливим репрезентувати звернення до «небалетної» музики, творів жанрово міксової природи та вільне компоновання творів, які співвідносяться з різними жанровими, історико-культурними, національними тощо традиціями. Відбиваючи відмову від безумовного пріоритету класичної музичної спадщини та класичної її репрезентації, такі зміни знаменують собою водночас інтенсивність переосмислення закріпленого у глядацькій свідомості статусу балету як канонізованого елітарного умовного виду

мистецтва. Вільно оперуючи часами та просторами культури, зокрема масової та елітарної, народної та академічної, культурно багатоджерельний світовий балет має естетичними основами засади естетики постмодернізму, в котрій стверджується «розуміння мистецтва як єдиного нескінченного тексту, створеного сукупним творцем» [6, с. 208].

І саме культурна багатоджерельність балету, зумовлена, зокрема, й змінами співвідношення в ньому музики та пластики, спонукає глядача до створення нескінченного ланцюга асоціацій, завдяки якому він стає повноправним співтворцем, забезпечує плюралізм художнього простору балету, відповідний плюралістичності художньої картини світу, та водночас невичерпний потенціал його подальшого буття.

Перспективи подальших розвідок полягають у висвітленні специфіки новаційної пластики та естетичних, історико-культурних чинників її модифікування у творчості сучасних провідних майстрів українського балету.

Література:

1. Абязова Б. Ознаки постмодерну в хореографічному мистецтві: друга половина XX — початок XXI століть. *Культура і сучасність*. 2016. № 1. С. 122–126. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2016.148391>
2. Бернадська Д. Розвиток неокласичного балетного стилю в хореографії XX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2014. Вип. 8. С. 77–82.
3. Зінич О. Мова пластики в сучасному французькому балетному (пластичному) театрі: метаморфози форм руху. *Студії мистецтвознавчі*. 2009. № 4(28). С. 80–89.
4. Лещенко Д. Втілення неокласичного стилю в авторському театрі (синтез технік класичного та модерн танцю). *Молодий вчений*. 2019. № 10(74). С. 69–74. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-10-74-16>
5. Маньковская Н. Б. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). Москва : ИФРАН, 1995. 220 с.
6. Маньковская Н. Постмодернизм в эстетике. *Философская антропология*. 2014. Т. 4, № 1. С. 192–230.
7. Маркевич Л. А. Трансформація системи художньої мови української національної балетної вистави в 20–80 роках XX ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Рівненський державний гуманітарний університет. Рівне, 2019. 212 с.
8. Петрик О. Балетний театр України у соціокультурній ситуації сьогодення. *Вісник Львівського університету. Сер. : Мистецтвознавство*. 2012. Вип. 11. С. 267–275.
9. Підлипська А. М. Репертуар балетного театру України кінця XX — початку XXI ст.: типологія та проблеми. *Вісник КНУКіМ. Сер. : Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 36. С. 86–94.
10. Станішевський Ю. О. Балетний театр України: 225 років історії : монографія. Київ : Музична Україна, 2003. 483 с.
11. Семенова Н. М. Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі XX — початку XXI століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.04 / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2019. 240 с.
12. Татаренко М. Специфіка акторського мистецтва в балетному театрі. *Вісник НАКККіМ*. 2014. № 3. С. 180–185.
13. Уманець О. В. Музична культура України другої половини XX століття : навч. посібник. Харків : Регіон-інформ, 2003. 192 с.
14. Шариков Д. Авторський неокласичний театр сучасної хореографії «Сузир'я Аніко»: стилістика, формально-технічні засоби репрезентації. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2015. Вип. 13. С. 161–168.

References:

1. Abbiyazova, B. (2016). Oznaky postmodernu v khoreohrafichnomu mystetstvi: druha polovyna XX — pochatok XXI stolit [The sign of postmodern in choreography: the second half of XXth and the beginning of XXIth century]. *Kultura i suchasnist — Culture and Contemporaneity*, 1, 122–126. (In Ukrainian). DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2016.148391>
2. Bernadska, D. (2014). Rozvytok neoklasychnoho baletnoho stylu v khoreografii XX stolittia [The Neoclassique Ballet style's development in Choreography of XX-th century]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk — Topical issues in the humanities*, 8, 77–82. (In Ukrainian).
3. Zynych, O. (2009). Mova plastyky v suchasnomu frantsuzkomu baletnomu (plastychnomu) teatri: metamorfozy form rukhu [The language of plastics in the contemporary French ballet (plastic) theatre: the metamorphoses of the forms of movement]. *Studii mystetstvovoznavchi — Art Studies Studios*, 4(28), 80–89. (In Ukrainian).
4. Lieshenko, D. (2019). Vtilennia neoklasychnoho stylu v avtorskomu teatri (syntez tekhnik klasychnoho ta modern tantsiu) [The embodiment of neoclassical style in the author's theater (synthesis of classical and modern dance techniques)]. *Molodyi vchenyi — Young scientist*, 10(74), 69–74. (In Ukrainian). DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-10-74-16>
5. Mankovska, N. B. (1995). “Parizh so zmeyami” (Vvedenie v estetiku postmodernizma) [Paris with snakes (Introduction to aesthetics of post-modernism)]. Moscow: IFRAN. (In Russian).
6. Mankovska, N. B. (2014). Postmodernizm v estetike [Postmodernism in aesthetics]. *Filosofskaya antropologiya — Philosophskaya antropologiya*, 4(1), 192–230. (In Russian).
7. Markevych, L. A. (2019). *Transformatsiia systemy khudozhnoi movy ukrainskoi natsionalnoi baletnoi vystavy v 20–80 rokakh XX st.* [Transformation system of artistic language of Ukrainian national ballet performance in 20–80's of XX century]. (PhD thesis). Rivne State Humanities University, Rivne, Ukraine. (In Ukrainian).
8. Petryk, O. (2012). Baletnyi teatr Ukrainy u sotsiokulturnii sytuatsii sohodennia [Ballet Ukraine in the socio-cultural situation the present]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya “Mystetstvovoznavstvo” — Visnyk of Lviv University. Art Studies Series*, 11, 267–275. (In Ukrainian).
9. Pidlypska, A. M. (2017). Repertuar baletnoho teatru Ukrainy kintsia XX — pochatku XXI st.: typolohiia ta problemy [Repertoire of the ballet theatre of Ukraine of the end of the XX — beginning XXI century: typology and problems]. *Visnyk KNUKIM. Seriya: Mystetstvovoznavstvo — Bulletin of KNUKIM. Series in art*, 36, 86–94. (In Ukrainian).
10. Semenova, N. V. (2019). *Natsionalna baletna vystava v ukrainskii khoreohrafichnii kulturi XX — pochatku XXI stolit* [National ballet performance in Ukrainian choreographic culture in the 20th — early 21st century]. (PhD thesis). Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine. (In Ukrainian).
11. Stanishevskiy, Yu. O. (2003). *Baletnyi teatr Ukrainy: 225 roki istorii* [Ballet theatre of Ukraine: 225 years of history]. Kyiv: Muzychna Ukraina. (In Ukrainian).
12. Tatarenko, M. (2014). Spetsyfyka aktorskoho mystetstva v baletnomu teatri [Specificity of actors artistry in ballet theatre]. *Visnyk NAKKKiM — National Academy of Managerial Staff of Culture and Art Herald*, 3, 180–185. (In Ukrainian).
13. Umanets, O. V. (2003). *Muzychna kultura Ukrainy druhoi polovyny XX stolittia* [Musical culture of Ukraine in the second half of XX century]. Kharkiv: Rehon-inform. (In Ukrainian).
14. Sharykov, D. (2015). Avtorskyi neoklasychnyi teatr suchasnoi khoreografii “Suziria Aniko”: stylstyka, formalno-tekhnichni zasoby reprezentatsii [Author neoclassical theater of modern choreography “Suziriya Aniko”: stylistics, formal technical representation means]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk — Topical issues of the humanities*, 13, 161–168. (In Ukrainian).

Рецензент: Бортник К. В., кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Стаття надійшла до редакції 19.10.2019