

**MODERN DANCE AND NEOCLASSIC DANCE
IN THE UKRAINIAN BALLET OF SECOND HALF
OF THE XX – BEG. XXI CENTURY: WAYS OF
IMPLEMENTATION, FORMS OF PRESENTATION,
METHODS OF MASTERING OF AESTHETICS**

**ТАНЕЦЬ «МОДЕРН» ТА НЕОКЛАСИЧНИЙ ТАНЕЦЬ
В УКРАЇНСЬКОМУ БАЛЕТІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ.:
ШЛЯХИ ВПРОВАДЖЕННЯ, ФОРМИ ПРЕЗЕНТАЦІЇ,
СПОСОБИ ЗАСВОЄННЯ І ОПАНУВАННЯ ЕСТЕТИКИ**

Maryna Pogrebnyak¹

DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-53-2-45>

Abstract. The article deals with the manifestations of modern dance and neoclassical dance in the Ukrainian ballet of the second half of the XX – beginning of the XXI centuries. The purpose of the study is to identify the ballet masters and choreographers – representatives of modern dance and neoclassical dance in the Ukrainian ballet of the second half of the XX – beginning of the XXI centuries, ways of implementation of these directions of theatrical dance, forms of its presentation, methods of mastering of aesthetics on the Ukrainian stage of the specified period. The methodology of the research is based on the using of analytical method for the analysis of creative achievements of Ukrainian ballet masters of the second half of the XX – the beginning of the XXI centuries and the identification of representatives of new trends in theatrical dance (modern dance and neoclassical dance); cultural and art studies – to identify ways of implementation modern dance and neoclassical dance, forms of its presentation, methods of mastering of aesthetics on the Ukrainian stage of the specified period; historical – to set the timeline of events. The scientific novelty of this exploration is to study the history and analysis of the so-called

¹ Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Theory and Methods of Teaching Arts,
Berdyansk State Pedagogical University, Ukraine;
Doctoral Student at the Rylsky Institute of Art Studies,
Folklore and Ethnology National Academy of Sciences of Ukraine, Ukraine

cross-cultural diffusions in the fields of new directions of theatrical dance (modern dance and neoclassical dance), their results, which will enrich the experience of the traditions of the national ballet theatre, as well as the practice of new style directions of theatrical dance for the purpose of social modernization of modern Ukrainian society.

Conclusions of the study: 1. The Ukrainian balletmasters – representatives of new directions of theatrical dance (modern dance and neoclassical dance) of the second half of the XX – the beginning XXI centuries and their creative achievements in this field were investigated: G. Mayorov, P. Virsky, A. Shekera, M. Arnaudova, G. Kovtun, A. Bedychev, A. Rubina, O. Nikolaev, A. Rekhviashvili.

2. The methods of mastering the aesthetics of modern dance by the Ukrainian choreographers of the second half of the XX – the beginning of the XXI centuries are revealed: a) tours of foreign ballet companies: S. Lifar, M. Bejar, P. Taylor, P. Shmook, Swedish Royal Opera, Polish Bolshoi Theatre, dance theatres of A. Ailey, R. Manu, J. Roussillo in the second half of the XX century in the territory of the USSR; b) to get acquainted with the work of foreign representatives of new directions of theatrical dance during the participation of Ukrainian choreographers in the international festivals and seminars of the 80's XX – beg. XXI cent. («American Dance Festival», «International Dance Week» in Prague, «Dance of the 21st Century» in Kyiv, ect.); c) production of ballets by the author's choreography and choreography of famous ballet masters (M. Fokin, Kh. Lymon) – representatives of new directions of theatrical dance on the Ukrainian stages by foreign ballet masters (M. Liyepa, M. Boyarchykov, M. Boyarsky, Kh. Myuller, A. Merkuryev).

3. The ways of implementation modern style in choreography and neoclassical dance in Ukrainian ballet of the XX – the beginning of the XXI centuries are revealed: a) quotation or repetition of the author's choreography of famous ballet masters («Dances for Isadora» by Kh. Lemon; «Vision of the Rose» by M. Fokin, «Carmen Suite» by A. Alonso) – representatives of new directions of theatrical dance; b) creation by the Ukrainian ballet masters of the author's versions of famous works of the world contemporary ballet («Parsley», «Holy Spring» – A. Rubina, A. Bedychev, G. Kovtun; «Firebird» to music by I. Stravinsky – A. Asaturyan; «Romeo and Juliet» to music by S. Prokofiev – G. Kovtun;

«Bolero» A.Rekhviashvili); c) creation by the Ukrainian ballet masters of the original copyrighted works by means of modern dance and neoclassical dance; in particular, through the dialogue of different styles in the middle of one work.

4. The forms of presentation of modern dance and neoclassical dance on the Ukrainian theatre scene are investigated: choreographic evenings; ballet performances; opera-ballet; pantomime ballet; the so-called «plastic version of the drama» (rhythmoplastic construction of mass scenes; plastic leitmotifs – character characteristics).

Practical meaning. The results obtained will be of importance for further theoretical understanding of the tendencies in the development of contemporary scenic choreographic art in Ukraine; they will form the basis of art – generalizations on the theory and history of contemporary choreographic art. Materials can be used to develop manuals and textbooks; in teaching courses in the history of choreographic art, the art of ballet master, directing the dance theatre, provided by educational and professional programs for training specialists in choreography in higher education.

1. Вступ

Сучасний етап розвитку балетного театру України характеризується активізацією пошуків способів засвоєння естетики і застосування практики нових стильових напрямків театрального танцю з метою модернізації сучасного українського балетного театру. Тому результати вивчення історії, так званих, кроскультурних дифузій в галузі нових напрямків театрального танцю дозволять посилити художній потенціал національного балетного театру. *Актуальність* дослідження посилюється також відсутністю теоретичних надбань у галузі композиції нових напрямків театрального танцю. У зв'язку з цим, враховуючи підвищений інтерес українських артистів балету, балетмейстерів, викладачів до явища сучасного танцтеатру взагалі та нових напрямків театрального танцю ХХ – ХХІ ст. зокрема, виникає необхідність теоретичної підтримки мистецького та навчального процесів.

Аналіз досліджень. Питання використання нових форм театрального танцю, танцю «модерн» і неокласичного танцю зокрема в українському балеті залишаються поза межами наукових розвідок нечисельних дослідників у галузі теорії і історії сучасного театрального танцю і сучасного балету радянського і пострадянського простору (П. Білаш,

О. Верховенко, О. Плахотнюк, М. Погребняк, О. Чепалов, Д. Шариков та ін.), що зумовлює *актуальність* обраної теми.

Одночасно поверхнево торкаються цих питань окремі дослідники українського балетного театру. Так, проблем пошуку в українському балетному театрі ХХ ст. нової хореографічної мови, яка поєднає модифікований на національній основі класичний танець із сучасними формами торкаються у своїх дослідженнях науковці: Ю. О. Станішевський, В. І. Пасютінська, М. П. Загайкевич [7; 15; 23]. М. Загайкевич стверджує, що поява в українському мистецтві творів узагальнено символічного змісту «наклала відбиток на характер хореографічного втілення, відміченого сучасною лексикою і вільним пластичним малюнком» [7, с. 42].

У дисертації Т. Павлюк [14] окрему увагу приділено питанню активного «опанування досвіду сучасних різновидів танцю модерн, оновлення підходів до академічних версій класичного балету» [14, с. 11] у другій половині 80-х – початку 90-х рр. ХХ ст. Дослідниця Є. В. Яніна-Ледовська виявляє нові сценографічні рішення в сучасних версіях «Весни священної» та специфіку її хореографічних трактувань українськими балетмейстерами (А. Рубіна, Г. Ковтун, Р. Поклітару) [32]. Є. В. Яніна-Ледовська зазначає, що ці балетмейстери «використали у рішенні головних тем балету: ...елементи маскультури й естрадного шоу...; лексику класичного танцю...; засоби «кінематографічного» мислення у поєднанні елементів народного, класичного та спортивного танців з елементами акробатики» [32, с. 18]. Н. Семенова у підрозділі 2.3 своєї наукової праці згадує про неокласичні тенденції в експериментальних балетних постановках українських балетмейстерів кінця ХХ – поч. ХХІ ст. [19]. Л. Л. Козинко у третьому розділі дисертаційного дослідження на прикладі постановок окремих сучасних балетмейстерів виявляє введення «елементів фольклорного і народно-сценічного танцю до тексту вистави та поєднання їх із рухами класичного танцю і танцю модерн» [10, с. 13]. *Метою* дослідження є виявлення балетмейстерів і хореографів – представників танцю «модерн» і неокласичного танцю в українському балеті другої половини ХХ – поч. ХХІ ст., шляхів впровадження цих напрямків театрального танцю, форм їхньої презентації, способів засвоєння і опанування естетики на українській сцені зазначеного періоду. *Методологія дослідження*

грунтується на використанні аналітичного методу для аналізу творчого доробку українських балетмейстерів другої половини ХХ – поч. ХХІ ст. та виявленні представників нових напрямків театрального танцю (танцю «модерн» і неокласичного танцю); культурологічного і мистецтвознавчого – для виявлення шляхів впровадження танцю «модерн» і неокласичного танцю, форм їхньої презентації, способів засвоєння і опанування естетики на українській сцені зазначеного періоду; історичного – для встановлення хронології подій. *Наукова новизна* цієї розвідки полягає у вивченні історії і аналізу, так званих, кроскультурних дифузій в галузі нових напрямків театрального танцю (танцю «модерн» і неокласичного танцю), їхніх результатів, що дозволять посилити художній потенціал національного балетного театру, а також сприяти якісному застосуванню нових стильових напрямків театрального танцю з метою соціокультурної модернізації сучасного українського суспільства.

2. Зміст понять «танець "модерн"» та «неокласичний танець»

Авторкою даної наукової розвідки у науковій праці «Танець модерн ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція» визначено зміст поняття танцю «модерн» як особливої естетико-філософської та художньо-естетичної практики, що здійснюється у відповідності до визначеної нами сукупності «філософсько-світоглядного», естетичних і технічних принципів, а саме: *«Філософсько-світоглядний» принцип* є основним формотворчим чинником танцю «модерн» і полягає у прагненні безпосереднього пізнання «суті речей», явищ, особистостей, відкриття їхнього «лику» засобами безумовного руху у відповідності до філософсько-світоглядних переконань митця. *Естетичні принципи*: відмова від умовностей історичних та побутових, повна свобода форм. *Технічні принципи*: колапс, ізоляція, поліритмія, поліцентрія, імпульс, релаксація, напруження.

Невідповідність хореографічного твору одному з цих пунктів робить неможливим віднесення його до стилю «модерн».

Індивідуальну практику такого роду запропоновано називати *індивідуальним стилем*. Зв'язок філософії з танцем «модерн» полягає у тому, що це мистецтво може існувати лише за умови глибокої віри у істинність філософського припущення про існування так званої «суті

речей», яке (припущення) є характерним для більшості ідеалістичних філософських вчень. Тому, авторка доходить висновку, що, з одного боку, всі різновиди танцю «модерн» є однорідними з точки зору застосування ними естетичних та технічних принципів, а також з боку наявності потужного філософсько-світоглядного підґрунтя. Але, одночасно, вони демонструють безмежну *різноманітність форм* («вільний», «виразний», «аедопластика», «танці машин», стилізований народний, «contemporary dance», «модерн-джаз танець», анкоку-буто та ін.) зумовлену різноманітністю світоглядних систем, що практикуються їхніми представниками [17, с. 54–55].

Також авторкою визначено поняття «неокласичний танець», що означає новий стильовий напрям театрального (сценічного) танцю, який виник у процесі реформування класичного балету на початку ХХ ст. і має певні естетичні особливості. А саме: 1) модифікація класичного танцю у бік більшої пластичної виразності і свободи інтелектуально-конструктивістським методом або методом імпровізації шляхом нових композиційних рішень; 2) пластична візуалізація музики як такої; 3) звідси виникають нові, характерні для неокласичного танцю форми презентації – балет-симфонія і танцсимфонія (безсюжетна форма) [16, с. 489–490].

3. Нові пластичні засоби в українському балеті 1960-70-х рр.

З'ясовано, що у другій половині ХХ ст. сучасна тематика українських балетів стимулювала використання нових виразних засобів, зокрема, пластичних. Перш за все, це стосувалося балетів «узагально-но-символічного змісту» [7, с. 42] і переважного звернення до гранично симфонізованої музики. Так, хореографічні характеристики символічних персонажів балету А. Шекери на музику Л. Дічко «Досвітні вогні» (1967-й р.) відрізнялися новою танцювальною лексикою і характерним для нових стильових напрямів театрального танцю вільним пластичним малюнком.

«Виразний» танець і експресивні пластичні композиції були використані П. Вірським у балеті «Жовтнева легенда» (1967-й р.) на музику Л. Колодуба.

Трансформований класичний танець стає виразним засобом одноактного балету Генріха Майорова «Світанкова поема», створеного

на основі фортепіанних п'єс В. Косенка, поставленого в 1973-му р. у Київському академічному театрі опери та балету ім. Т. Шевченка.

Мовою «виразного» танцю, а саме виразними засобами, «запозиченими з скульптурної і живописної пластики» [7, с. 45] були створені символічні хореографічні образи у балеті-трилогії «В ім'я життя», поставленому в Києві у 1975-му р. балетмейстерами А. Шекерою і Г. Майоровим. Музичною основою трилогії стали твори симфонічного жанру («Партизанські картини» А. Штогаренка, поема «Воз'єднання» Б. Лятошинського, фінал П'ятої симфонії Д. Шостаковича).

Виявлено, що синтез мов віртуозного класичного та «виразного» танцю використовується балетмейстером Г. Майоровим при створенні пластичних характеристик героїв і кордебалету балету-казки «Чиполіно», прем'єра якого відбулася в 1974-му році у Київському академічному театрі опери і балету ім. Т. Г. Шевченка. В цьому балеті, за словами балетмейстера, «у кожного персонажа своя говірка... Якщо у Чиполіно – зухвала хореографія, то у Вишеньки – елегантна...» [1].

При відтворенні хореографічного тексту головними героями (Чиполіно, Принц Лимон та інші) має місце індивідуальне пластичне прочитання» (імпровізація) літературного образу.

Авторкою досліджено, що з 1963-го року і протягом наступних двох десятиліть на сцені харківського театру опери та балету, за свідченням О. Чепалова, вперше з'являються балети, позначені пошуками нових виразних засобів, нових форм, зокрема, театрального танцю. Це: «Кам'яна квітка», «Попелюшка», «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва (постановники О. Дадішкіліані, М. Арнаудова, А. Панतिकін); «Прометей» Э. Аристакесяна, «Дон Жуан» В. Губаренка, «Легенда про кохання» (постановник М. Арнаудова), «Панянка і хуліган» Д. Шостаковича (постановник К. Боярський); «Створення світу» і «Берег надії» А. Петрова (постановник М. Газилев); «Пригоди Нільса» І. Ковача (постановники В. Попов, В. Гудименко); рок-балет «Орфей та Еврідіка» на музику А. Журбіна (балетмейстер Н. Боярчиков); вечори балету у постановці Н. Риженко і М. Лієпи (зокрема, «Танці для Айседори» з хореографією Х. Лимона, «Видіння троянди» з хореографією М. Фокіна); балети І. Стравінського «Жар-птиця» (балетмейстер А. Асатурян); «Петрушка» і «Весна священна» (балетмейстер А. Рубіна) [30, с. 26-29].

Так, використання нових форм театрального танцю в образно-пластичному вирішенні своїх вистав 60-70-х рр. ХХ ст. характеризує творчість балетмейстера Харківського театру опери та балету Маргарити Арнаудової. У 1972-му р. відбулася прем'єра її авторської версії балету «Прометей» на музику вірменського композитора Е. Арістокісяна [13, с. 170]. В авторському хореографічному прочитанні міфу М. Арнаудової кожний хореографічний образ поетично символічний. Вона створює «яскравий образ богоборця», стверджує «ідеї перемоги добра і світла над силами зла і темряви» [11, с. 3]. Сцені кузні Гефеста, танець орла, який мучить Прометея та сцена пекла, де Прометея оточують зловісні фурії побудовані з використанням «виразного» танцю. В цьому ж році відбулася ще одна прем'єра М. Арнаудової. Це був спектакль «Дон Жуан» на музику харківського композитора В. Губаренка, в основу якого було покладено драму Лесі Українки «Кам'яний господар» [13, с. 170]. Авторська версія М. Арнаудової у співпраці з композитором і лібретистом була близькою до ідейно-філософського змісту драми. Насичена психологічним змістом музика характеризувала кожний образ. Балетмейстер використовує засоби танцю «модерн» для авторських пластичних знахідок у хореографічному відтворенні фабульних драматичних ліній, знаходить свою хореографічну лексику, яка відрізняє один персонаж від іншого (принцесу, Долорес, циганку, слугу та ін.).

Так, за твердженням М. Загайкевич, найвигідніше у порівнянні з «Кам'яним господарем» А. Шекери у варіанті балету М. Арнаудової виглядали характерні стильові форми «балетмейстерського почерку», що привело до «переконливого образно-танцювального відтворення фабульних драматичних ліній, логічно спрямованих на розкриття основного соціально-психологічного конфлікту» [6, с. 45].

Прем'єра балету «Панянка і хуліган» (балетмейстер К. Боярський) на музику Д. Шостаковича за одноіменним кіносценарієм В. Маяковського відбулася у Малому академічному театрі опери та балету (м. Ленінград) у 1962-му р. Дія відбувається у 20-ті роки ХХ ст. Пластичні характеристики діючих осіб вибудовані засобами танцю «модерн». Хореографічний текст вуличних хуліганів являє собою незграбну приземлену танцювальну лексику з віртуозними стрибками, падіннями, акробатичними елементами боротьби та іншими ознаками експресіо-

ністичного «виразного» танцю. Засобами цього ж танцю з елементами акробатичних підтримок, трансформованої пальцевої техніки вирішені дуети офіціантки і відвідувача ресторану, проститутки, ватажка хуліганів. Мовою класичного танцю балетмейстер характеризує душевні якості юної вчительки. Стосунки Хулігана і Панянки виразно розкриті за рахунок прийому «безконтактний дует», побудованого на різних пластичних характеристиках головних героїв, а також з використанням сформованого в СРСР дуетно-класичного танцю і техніки падінь. Життя вуличних шинків охарактеризоване соціальними (бальними) танцями, виконаними у гротесковій манері. У композиції танцю використані прийоми «стоп-кадру», асиметрії, антиунісону і т. ін. [2].

У 1980-х рр. у Харківському державному ордену Трудового Червоного прапора Академічному театрі опери та балету ім. Н. В. Лисенка балетмейстером Н. Боярчиковим була здійснена постановка опери-балету авторської хореографії «Орфей та Еврідіка» на музику О. Журбіна. Античний міф, що мав в історії балету багато інтерпретацій, став для хореографа джерелом нового змісту і нової танцювальної мови. Темою балета стало моральне переродження творця-людини у творця-ідола, оточеного галасливою славою і його повернення до істинних цінностей.

Оригінальна музика зонг-опери О. Журбіна передувала появі рок-балету. Композитор не написав нової редакції для балету і у спектаклі була використана фонограма рок-опери у виконанні вокально-інструментального ансамблю Ленконцерту «Співочі гітари» у поєднанні з живим звучанням симфонічного оркестру. Прем'єра рок-балета О. Журбіна відбулася у 1975-му році у Ленінграді [27, с. 16]. Сучасна інтерпретація сюжету античної міфології була здійснена засобами нових форм театрального танцю. А саме: «вільного» (Еврідіка і Птах); експресіоністичного (Фортуна, Харон); модерн-джаз-танцю (Зонги) та ін. Цей синтез різновидів танцю «модерн» доповнювався елементами акробатики і пантоміми.

Так, пластика Птаха, що символізував душу Орфея, чуйно реагувала на внутрішні колізії співака. Наприклад, духовна спустошеність героя характеризувалася втратою Птахом здатності літати і приземленістю його танцю. Пластична характеристика Фортуни являла собою різкі рухи, експресивні пози, раптові переходи від нерухомих статичних поз

до складних комбінацій. «Цей образ викликав асоціації то з хижим птахом, то з невтримним полум'ям» [3, с. 34]. Трійця співаків, що змагалися поруч з Орфеєм, після його перемоги перетворювалися у своєму експресивному танці «на якихось жерців ревучого натовпу» [3, с. 35].

З'ясовано, що багато хто з сучасних хореографів створював твори, присвячені А. Дункан: Кеннет Макміллан («Айседора»), Фредерік Аштон («П'ять вальсів Брамса у стилі Айседори Дункан»), Моріс Бежар («Айседора», у виконанні Майї Плисецької), Хосе Лимон (балет «Танці для Айседори»). Цей балет, поставлений Х. Лимоном в 1971-му році, балетмейстер Наталія Риженко перенесла на сцену Харківського театру опери і балету. Засобами американського танцю «модерн» різні танцівниці зображують моменти найвищої напруги, крайнього душевного підйому, коли підсвідомість керує діями А. Дункан у різні періоди її життя: ранньої творчості, материнства, кохання, захоплення революційними ідеями Радянської Росії. Виконавицями харківської постановки стали Т. Бекетова, А. Болотникова, Т. Зоріна, І. Хованова. Шлях танцівниці до вічності і, одночасно, її безсмертя виражає її повільний рух уздовж сцени у промені потужного прожектора з довгим шарфом на шиї [29, с. 13].

4. Танець «модерн» в авторських творах українських балетмейстерів

З'ясовано, що свої авторські версії балету «Весна священна» на музику І. Стравінського після В. Ніжинського протягом ХХ ст. презентували Моріс Бежар (1959-й р.), Анхелен Прельжокаж, Піна Бауш (1975-й р.). Хореографічний текст цих версій був побудований засобами «виразного» (експресіоністичного) і модерн-джаз танцю. Перша постановка цього балету в Україні була здійснена Аллою Рубіною на сцені Харківського театру імені Н. Лисенка в 1998-му році. Стрижнем постановки стало лібрето Н. Реріха і язичницький обряд, який балетмейстер відтворює через предковічні пластичні символи [26, с. 24–25].

Особливістю авторської версії балету «Петрушка» А. Рубіною на музику І. Стравінського (2000-й р.) є використання прийому «живої декорації» у композиції танцю [21, с. 14], яка створена на сцені півколом танцівників у барвистих костюмах. На відміну від статичного

декораційного живопису в балеті М. Фокіна, декорація А. Рубіної стає рухомою за рахунок пластики, міміки і жестів виконавців.

У 1980-90-х рр. у Київському дитячому музичному театрі балетмейстер Георгій Ковтун продовжує експерименти Генріха Майорова, який у 60-70-х рр. поєднував у своїх постановках класичний танець, танець «модерн», акробатику і побутові жести. В 1990-х рр. у цьому театрі Г. Ковтун презентує свої авторські балети «Ромео і Джульєтта» на музику С. Прокоф'єва, «Мауглі» і «Распутін» на музику А. Градського. Сучасна авторська пластична версія відомих сюжетів вирішується балетмейстером засобом синтезування різних хореографічних мов для пластичних характеристик різних символічних персонажів, що є характерною рисою композиції сучасного балету.

Так, у балеті «Распутін» усі сцени з Вождем являють собою роботизовано жести «народу» («танці машин»); хореографічна партія Распутіна (Сергій Бондур) побудована на «виразному» танці зі «скорпіонячими» позами і складними гімнастичними і акробатичними трюками. Імператорська сім'я (цар, цариця, чотири доньки і спадкоємець) «схарактеризовані за допомогою класичного танцю, і кожна їхня поява супроводжується світлою, поетичною музичною темою» [12, с. 26]. Для пластичної характеристики чекістів хореограф використовує джазовий стиль – «брейк», а у хореографічній характеристиці Царя, навпаки, переважає статичне чергування поз, створюючи образ слабохарактерної людини.

Пластичні характеристики органічно вплітаються у композицію масових сцен, що зображають різні пласти життя Росії в часи першої світової війни і вирішених поліфонічною побудовою мізансцен. Так, одна з них, за свідченням Н. Мазур – «на сцені осяяною червоним світлом Привид революції поганяє «запружений» покірний натовп, страчені підіймаються із безіменної могили і дивляться на країну, залиту кров'ю» [12, с. 27]. Музика А. Градського поєднує розмаїття тем, що характеризують епоху (від «Солдатушки, браво ребятушки» до «Прощання слов'янки»).

У Дніпродзержинському музично-драматичному театрі у 1980-х рр. балетмейстер Анатолій Бедичев (випускник Пермського хореографічного училища та Державного інституту театального мистецтва А. В. Луначарського) здійснює ряд авторських постановок, що претендують на відродження жанру пластичної драми 20-х рр. ХХ ст.

Ним були поставлені одноактні балети та балети-пантоміми (сім новел на музику І.-С. Баха, К. Пендерецького, Д. Тухманова); «Весняні чари або танцюємо Вівальді»; на музику «Пори року» (А. Вівальді); «Роздуми» (п'ять п'єс для гітари) і «Марсій» на музику Й. Рехіна; авторська версія «Петрушки» на музику І. Стравінського. Також були поставлені спектакль на музику Чака Манкіоні – «Така нескінченна неділя» і вечори одноактних балетів – «Контрапункти» і «Фатум» в традиціях пластичної драми 20-х рр. ХХ ст. У своїх авторських роботах А. Бедичев використовує такі прийоми композиції танцю «модерн»: *контрапункт зорових та звукових образів* («Контрапункти», «Людина та її тінь», «Чо попало», «Дріада та Циклоп», «Двоє на березі»); *контрапунктування драматургії* – поєднання кількох смислових ліній, кожна з яких несе свою індивідуальність і виразність («Контрапункти»); «монтажні стики» – різкі перепади у пластиці; *крупні та дрібні плани* (балет-пантоміма «Перевертень»); «*накладення*» кадрів (балет-пантоміма «Перевертень»); «стоп-кадри» (балет-пантоміма «Перевертень»); «*сповільнена зйомка*» (балет-пантоміма «Перевертень»); використання засобів масової культури – лексики фільмів жаху, еротичного театру, східних бойових технік («Фатум, «Перевертень» та ін.)

Метафоричність хореографічного тексту в мініатюрах балета «Контрапункти» (1987-й р.) вирішена мовою експресіоністичного танцю, якою балетмейстер розповідає про страх перед самотністю, розчарування, розбиту віру, любов («Двоє на березі»); абсурд абсурд («Чо попало»); єдність і боротьбу протилежностей («Дріада і Циклоп»).

Три композиції балету «Фатум» – «Вовкулака» (на музику К. Пендерецького), «Проповідник» (на музику М. Жарра) і «Фатум» – вкрай різні за змістом, мають і вкрай різне пластичне вирішення з використанням прийомів композиції танцю «модерн». Так, «Вовкулака» – це балет-пантоміма, у якому «контрастний зигзаг станів вовкулаки та жінки» [24, с. 8] вирішений за допомогою вищеназваних прийомів: «монтажних стиків», «крупних та дрібних планів», «напливів», «накладення кадрів», «уповільненої зйомки», «стоп-кадрів».

«Проповідник» – це мімодрама, яка відроджує на сцені ідеї Достоєвського, теми совісті, віри, пошуків Бога, спокуси. «Виразний» (експресіоністичний) танець Блудниці має «іноді не завжди коректну хореографічні форму» [24, с. 8].

Ідея шоу «Фатум» про шлях людини у матеріальному світі (народження, пізнання, любов, спокуса, смерть) вирішена вищеназваними засобами масової та побутової «вуличної» культури, у тому числі «брейк-данса», що було необхідним для адекватного втілення. Пластичні характеристики символічних персонажів Пречистої Діви (Діви Марії), Феї Май (Королеви Сну) та ін. побудовані на позах, жестах, гримасах.

В жанрі авторського танцтеатру у 1990-му р. балетмейстер здійснює постановку «Сліпі» М. Метерлінка. Наталія Степаненко наводить слова А. Бедичева, який визначив жанр своєї праці як «пластичну версію драми» [24, с. 8]. У спектаклі немає розгорнутих хореографічних сцен, а сценографія у вигляді тернового вінка, або огорожі з колючого дроту створює статичний замкнутий простір. Пластичність спектаклю створюється прийомом «інтонаційного жесту», який відповідає внутрішньому станові героїв. Настровеі, образові, сенсові і ритмові слова відповідає певний жест рук і пальців, положення корпусу і т. інше, що свідчить про застосування композиційного прийому одного з різновидів танцю «модерн» – аедопластики. «Музична лінія» спектаклю вибудована з фрагментів творів І. Габелі, Дж. Б. Перголезі, І.-С. Баха, М. Чекаліна, І. Леня, С. Грюнберга, А. Вівальді.

Приєм «інтонаційного жесту» балетмейстер А. Бедичев використовує і при створенні пластичних характеристик героїв казки «Соловей» Г.-Х. Андерсена (постановка А. Ваніна, сценографія О. Комарницької) [24, с. 6–9].

5. Способи засвоєння естетики нових напрямків танцю

З 70-80-х рр. ХХ ст. низка потужних чинників сприяла зростанню поінформованості радянських хореографів у галузі нових напрямів театрального танцю та активізації їхніх творчих зусиль. До них можна віднести участь вітчизняних балетмейстерів у міжнародних фестивалях та семінарах і гастролях зарубіжних танцтеатрів і балетних труп на території колишнього СРСР: «Гранд-опера» під керівництвом С. Лифаря, англійського королівського балету, балетної трупи «Нью-Йорк сіті балле» (неокласичний танець); американського театру танцю А. Ейлі, бельгійської трупи Моріса Бежара «балет ХХ століття», американської балетної трупи Пола Тейлора, шведської Королівської

опери, польського Великого театру, Празького камерного балету Павла Шмока, «Еллінської хореодрами», Ралу Ману, «авторського театру» Жозефа Руссільйо (танець модерн).

Радянські учасники міжнародного фестивалю «Інтербалет – 89» у Будапешті змогли познайомитися з творчістю представників американського та європейського танцю «модерн» на прикладі труп: Хосе Лімона (США); молодіжного ансамблю Нідерландського театру, створеного у 1978-му р. як творча майстерня Іржі Кіліана; Нового Датського театру під керівництвом Анет Абїлдгаард та Варена Спепаро; Дьєрського балету під керівництвом Івана Марко; Лодзійської балетної трупи (хореограф-постановник – Єва Войцехівська).

Розвиткові творчих контактів між радянськими, пострадянськими і західними артистами та хореографами сприяли фестивалі і семінари, такі як «Міжнародний тиждень танцю» (Прага, 1988-й р., 1990-й р.), «Американський фестиваль танцю» (щорічно з 1977-го р.), перший фестиваль сучасного танцю європейських країн (Москва, 1999-й р.) [5, с. 59; 22, с. 26–27; 25, с. 55].

У 2000-му р. Київським центром сучасної хореографії був організований фестиваль «Танець ХХІ століття». У роботі цього фестивалю взяла участь балетмейстер Алла Рубіна зі своїми ученицями-студентками Київського хореографічного училища Аліною Кожокару, Катериною Тихонович, Сергієм Єгоровим, Наталкою Бурлакою. На фестивалі вони мали можливість ознайомитись з творчістю представниці німецького «виразного» танцю Генрієти Горн (школа «Folkwangshule») та інших представників європейської гілки танцю «модерн».

Знаменним моментом стала спроба відтворення на українській сцені балетмейстерської версії Альберто Алонсо «Кармен-сюїта», що була написана композитором Родіоном Щедріним за мотивами опери Бізе «Кармен» для Майї Плісецької. Ця копія вистави А. Алонсо, що народилася на сцені Великого театру в Москві, була перенесена до Харкова, Одеси та Києва. За словами балетмейстера, центральним місцем дії у балеті була выбрана арена у червоному кольорі для бою биків – корида, яка «має велике символічне значення і має багато спільного з тим, що відбувається у житті» [9]. Декорацію Б. Мессерера доповнюють стільці з високими спинками по периметру бар'єра «як на інквізиції».

В пластичній характеристиці Кармен використовуються «пласка» і скорочена ступня, невиворотне положення ніг, що підкреслює зухвалий характер головної героїні. Її сольні і дуетні партії побудовані засобами трансформованого класичного танцю з елементами «виразного» танцю. В експресіоністичній манері побудована партія Тореодора і кордебалету. Орієнтація на індивідуальні якості виконавців позначилась на варіативності здійснених постановок «Кармен-сюїти» у різних театрах. Таким чином, через «повтор-інтерпретацію» [14, с. 8] відбувається опанування і впровадження зарубіжного досвіду в галузі нових напрямів театрального танцю в українському балеті.

6. Неокласичний та танець «модерн» в українському балеті 1990-х рр.

У 90-х рр. ХХ ст. децентралізація художнього життя змушувала українські театри виборювати своє право на автономію різними шляхами. Пожвавлюється експериментаторство, активне опанування нових стильових напрямів театрального танцю (танцю «модерн» і неокласичного), з'являються нові роботи молодих постановників, що презентують «нові форми сучасної вистави»: оперу-балет «Незраджена любов» на музику Л. Колодуба (Донецьк, балетмейстер І. Колюбакіна); оперу-балет «Вічне ім'я твоє» на музику Г. Жуковського (Харків, хореограф В. Шулько); музично-хореографічну містерію «Герніка» на музику Я. Фрейдліна (Одеса, балетмейстер А. Шевельова) та оперу-балет на музику В. Губаренка «Вій» (балетмейстер В. Смірнов-Голованов) [14, с. 12].

Опера-балет «Вій» здобула сценічну долю на сцені Одеського національного академічного театру опери та балету у серпні 1984 року. Над постановкою працювали: режисер Артур Почиковський, диригент Борис Афанасьєв, балетмейстер Віктор Смирнов-Голованов, художник Євген Лисик. Ця постановка пройшла більш ніж 200 разів [20, с. 32].

Наприкінці життя (2000-му р.) композитор В. Губаренко на основі музики опери-балету написав хореографічні сцени і через 30 років було прийняте рішення поєднати ці два самостійні твори [18].

Так, нова постановка опери-балету «Вій» В. Губаренка на цій самій сцені відбулася у вересні 2014-го р. (режисер і хореограф Г. Ковтун). Для хореографічного почерку Г. Ковтуна характерна індивідуальна

пластична мова – самобутній сплав «виразного» танцю, складних акробатичних трюків, народно-сценічного танцю з елементами стилізації (у масових сценах ярмарки), трансформованого класичного танцю для вирішення різних характерів персонажів. Жанр опери-балету розділив персонажів на вокальну та танцювальну групи. У пластичності танцю розкривали сутність своїх героїв Гоголь і Панночка. Хореографічний текст Гоголя, який плів мереживо сюжету, побудований балетмейстером на лексиці «contemporary dance».

Пластична характеристика Панночки в сольних і дуетних формах (з Хомою) наближається до «виразного» танцю, але в порівнянні з культовою експресіоністичною роботою М. Вігман «Відьма» її танець, а також масовий танець «нечисті» недостатньо виразно розкриває сутність явища.

Таким чином, оновленню лексики театрального танцю спонукали сучасні музичні твори – прочитання літературних аналогів. Іншими прикладами стають: балет «Материнське поле», поставлений у Дніпропетровському театрі за мотивами повісті Ч. Айтматова на музику К. Молдобаксанова. Балет був створений у 1975-му р. в Киргизькій РР, а у 1976 році поставлений в багатьох театрах союзних республік колишнього СРСР і за кордоном. А також, балет «Медея» на музику Р. Габічвадзе (Львів), у якому пластичними виражальними засобами є «вільний» танець (кордебалет) і неокласичний (Медея).

Досліджено, що учень новатора Федора Лопухова по Ленінградській консерваторії Ашот Андрійович Асатурян (балетмейстер з Вірменії) був запрошений на роботу до Харківського театру опери та балету і його першими спектаклями у 1991-му році стали «Жар-птиця» і «Орфей» на музику І. Стравинського. Засобами неокласичного танцю А. Асатурян у балеті «Орфей» показав внутрішню боротьбу Художника з самим собою, а у «Симфонічних танцях» С. Рахманінова (1997-й) «відчувалася ... туга у пластичних інтонаціях Художника, якого залишала Муза, але вітала Батьківщина» [29, с. 13].

У 1990-ті роки постановки балетів у цьому театрі здійснювали зарубіжні митці, зокрема, хореограф Х. Мюллер з Німеччини (балет «Наші уста виповнюють радістю») [30, с. 28–29].

Наприкінці 90-х рр. ХХ ст. в Києві починає свої перші експерименти у галузі нових напрямів театрального танцю балетмейстер

Аніко Рехвіашвілі (на той час завідувач першої в Україні кафедри сучасної класичної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв, з 2013-го року художній керівник балетної трупи національної опери України), лауреат Міжнародного конкурсу артистів балету ім. С. Лифаря в номінації «Хореографи».

Наприкінці 90-х рр. на базі створеного нею колективу «АНИКО Балет» хореограф здійснює ряд авторських постановок, головним виразним засобом яких стають нові форми театрального танцю. А саме: експресіоністичного танцю – хореографічна мініатюра «Крик» за мотивами однойменної серії експресіоністичного живопису Е. Мунка (1996-й р.) з використанням експресивних стрибків у чоловічій партії; «Марна розмова» (1996-й р.); неокласичного танцю – мініатюра-замальовка «Чекання» (2014-й р.); «Ave Maria» на музику Джуліо Качині (1999-й р.); одноактні балети «Рондо» (1997-й р.) на музику Джованні П'єро Ревербері і «Болеро» на музику Моріса Равеля (1998-й р.).

Нами з'ясовано, що ще в 1928-му р. М. Равель створив музику для балету «Болеро» на замовлення балерини Іди Рубінштейн. Прем'єра балету відбулась 22 листопада 1928-го р. у Паризькій опері з хореографією Б. Ніжинської і декораціями Олександра Бенуа. Згідно сюжету цієї першої постановки «Болеро», відвідувачі іспанської таверни розповідають історії про складне переплетення темних пристрастей. «М. Равель трансформував іспанський танець «болеро» кінця XVIII ст., витриманий у потрібному помірному ритмі, – у мотив, що монотонно повторюється, а у фіналі досягає розпеченого пароксизму» [4, с. 194-195].

Наступні постановки «Болеро» були створені С. Лифарем, Антоном Доліним, Авреліо Мілошем, Морісом Бежаром, останнім – у стилі «модерн».

У балеті «Болеро», А. Рехвіашвілі що є репрезентацією психологічних стосунків між чоловіком і жінкою, індивіда та суспільства, виразні засоби неокласичного танцю синтезуються з стилізованим іспанським народним танцем.

Балет «Рондо» на музику Дж. Ревербері, що складається з декількох хореографічних картин («*Visioni di Venesia*», «*Ultimo Incontro*», «*Note Venesiana*», «*Venti d'Oriente*», «*Accademia*») [31] балетмейстер засобами дуєтної форми неокласичного танцю розповідає про різні грані відносин між коханими чоловіком і жінкою: про молодість і початок відносин,

гармонію і спокій, розставання, вічний рух, пошук, відкриття. Хореографічний текст персонажів балету побудований на швидких турах шене, обертах у позах «I arabesques» і «attitude», кроках, бігові, партерних, а іноді повітряних підтримках однією та двома руками за талію.

7. Висновки

1. Виявлені українські балетмейстери – представники нових напрямків театрального танцю (танцю «модерн» і неокласичного танцю) другої половини ХХ – поч. ХХІ ст. та досліджено їхній творчий доробок у цієї галузі: Г. Майоров, П. Вірський, А. Шекера, М. Арнаудова, Г. Ковтун, А. Бедичев, А. Рубіна, О. Ніколаєв, А. Рехвіашвілі.

2. Виявлені способи засвоєння і опанування естетики танцю «модерн» українськими хореографами другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст.: а) гастролі зарубіжних балетних труп: С. Ліфаря, М. Бежара, П. Тейлора, П. Шмока, шведської Королівської опери, польського Великого театру, театрів танцю А. Ейлі, Р. Ману, Ж. Руссільйо у другій пол. ХХ ст. на території колишнього СРСР; б) ознайомлення с творчістю зарубіжних представників нових напрямків театрального танцю під час участі українських балетмейстерів у міжнародних фестивалях і семінарах 80-х рр. ХХ – поч. ХХІ ст. («Американський фестиваль танцю», «Міжнародний тиждень танцю» у Празі, «Танець ХХІ століття» у Києві та ін.); в) постановки балетів авторської хореографії і хореографії відомих балетмейстерів (М. Фокіна, Х. Лимона) – представників нових напрямків театрального танцю на українських сценах зарубіжними митцями (М. Лієпа, М. Боярчиков, К. Боярський, Х. Мюллер).

3. Виявлені шляхи впровадження стилю «модерн» в хореографії і неокласичного танцю в українському балеті ХХ – поч. ХХІ ст.: а) цитування або повтор авторської хореографії відомих балетмейстерів («Танці для Айседори» Х. Лимона; «Видіння троянди» М. Фокіна, «Кармен-сюїта» А. Алонсо) – представників нових напрямків театрального танцю; б) створення українськими балетмейстерами авторських версій відомих творів світового сучасного балету («Петрушка», «Весна священна» – А. Рубіна, А. Бедичев, Г. Ковтун; «Жар-птиця» на музику І. Стравінського – А. Асатурян; «Ромео і Джульєтта» на музику С. Прокоф'єва – Г. Ковтун; «Болеро» А. Рехвіашвілі); в) створення українськими балетмейстерами оригінальних авторських творів

засобами танцю «модерн» і неокласичного танцю; зокрема, шляхом діалогу різних стильових напрямків в середині одного твору.

4. Досліджено форми презентації танцю «модерн» і неокласичного танцю на українській театральній сцені: хореографічні вечори; балетні вистави; опера-балет; балет-пантоміма; так звана, «пластична версія драми» (ритмопластичні побудови масових сцен; пластичні лейтмотиви – характеристики персонажів).

Список літератури:

1. Ballet chipollino – Цискаридзе – Балет «Чиполлино» – Absolute pitch: веб-сайт. URL: https://youtu.be/RSS21H_gyuM (дата звернення: 08.01.2020).

2. Барышня и хулиган. Фильм-балет: веб-сайт. URL: https://youtu.be/OgU_hJ9FThO (дата звернення: 10.10.2019).

3. Бортник К.В. Опанування нової стилістики танцю в контексті сучасної інтерпретації античного міфу (на прикладі постановки рок-балету О. Журбіна «Орфей та Еврідика» в ХАТОБ. *Вісник ХДАК*. 2008. № 15. С. 31–37.

4. Гваттерини М. Болеро. *Азбука балета* / пер. с ит. Ю. П. Лисовського. Москва. С. 192–197.

5. Горшкова Я. Дебют камчатского коллектива. *Советский балет*. 1990. № 2. С. 59.

6. Загайкевич М. «Дон Жуан» Виталия Губаренко. В полемике с кано-нами. *Танец в Украине и мире*. 2014. № 2(8). С. 44–45.

7. Загайкевич М.П. Украинское балетное творчество. Проблемы драматургии и развития жанра : автореф. дис. на соискание науч. степени док-ра искусств-ния : 17.00.02. Киев, 1981. 49 с.

8. Зінич О.В. Пластичність у балетній музиці М. Равеля (в аспекті взаємодії мистецтв) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд-та мистецтвозн-ва : 17.00.03. Київ, 2004. 17 с.

9. «Кармен-сюита» с Майей Плисецкой и кубинской балериной Лойпой Араухо (1978): веб-сайт. URL: <https://youtu.be/Ut7kidCHoOg> (дата звернення: 8.10.2019).

10. Козинко Л.Л. Традиції фольклорної культури в сучасному народно-сценічному танці та балетному театрі України : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.02. Київ, 2012. 19 с.

11. Липчанська В. Прометей вогонь. *Вечерній Харків*. 1970. 27 жовтня. С. 3.

12. Мазур Н. Спектакль, поставлений «для себя». *Советский балет* 1991. № 4. С. 26–27.

13. Марков Л.В. Творчий шлях Маргарити Арнаудової (1960-і – початок 70-х років). *Вісник ХДАК*. 2011. № 5. С. 169–171.

14. Павлюк Т.С. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук ступ. кан-та мистецтв-ва : 17.00.01. Київ, 2005. 19 с.

15. Пасютинская В.М. Жанровое многообразие украинского советского балета (1917-1975 гг.) : автореф. дис. на соискание науч. степени кан-та искусств-ния : 17.00.01. Москва, 1977. 25 с.
16. Погребняк М.М. Неокласичний танець: генеза та формування його естетико-стильових особливостей у театрі Джоржа Баланчина. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2013. Вип. 12. С. 481–490.
17. Погребняк М.М. Танець модерн ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція: монографія. Полтава, 2015. 312 с.
18. Прем'єра опери-балета «Вій»: веб-сайт. URL: <https://youtu.be/Rq8SS37ljdc> (дата звернення: 08.10.2019).
19. Семенова Н. М. Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. на здобуття наук ступеня к-та мист-ва : 26.00.04. Харків, 2019. 203 с.
20. Сергейчук Людмила. На пути творческих исканий. *Танец в Украине и мире*. 2015. № 1(9). С. 32–33.
21. Сергієва О.В. Структура і функції тексту в ранніх балетах І. Стравінського : автореф. дис. на здобуття наук ступ. кан-та мистецтв-ва : 17.00.03. Київ, 2008. 19 с.
22. Сикалов В. Танець ХХІ века плывущего на восход солнца. *Art line*. 1998. № 4. С. 26–27.
23. Станишевский Ю.А. Режиссура и балетмейстерское искусство в украинском советском музыкальном театре (1917–1941) : автореф. дис. на соискание учен. степени докт. искусств.: 17.00.01. Київ, 1974. 89 с.
24. Степаненко Н. Творчество – Вопреки апатии. *Советский балет*. 1991. № 3. С. 6–9.
25. Тесар П. Неделя танца – 88. *Советский балет*. 1989. № 1. С. 55.
26. Чепалов А. И. «Весна священная: весна балета ХХ века». *Танец в Украине и мире*. 2013. № 1(5). С. 24–25.
27. Чепалов А.И. Опера-балет «Орфей и Эвридика» А. Журбина в Харьковском театре оперы и балета; хореограф Н. Боярчиков; худож. А. Коженкова; использована фонограмма ленинградского ВИА «Поющие гитары». *Советский балет*. 1983. № 1. С. 16.
28. Чепалов А.И. Танец Айседоры: назад, в будущее. *Танец в Украине и мире*. 2014. № 1(7). С. 12–13.
29. Чепалов А. Украинская песнь армянского «Орфея». *Танец в Украине и мире*. 2011. № 2. С. 12–13.
30. Чепалов О. Харьковский балет в зеркале истории. *Танец в Украине и мире*. 2012. № 2(4). С. 26–29.
31. Шариков Д. Авторський неокласичний театр сучасної хореографії «Сузір'я Аніко»: стилістика, формально-технічні засоби репрезентації. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : ДДПУ імені І. Франка. 2015. Вип. 13. С. 161–168.
32. Яніна-Ледовська Є. Культурна обумовленість хореографічних інтерпретацій балету І. Стравінського «Весна Священна» : автореф. дис. на здобуття наук ступеня к-та мист-ва : 26.00.01. Харків, 2017. 24 с.

References:

1. Ballet chipollino – Ciskaridze – Balet «Chipollino» – Absolute pitch [Ballet chipollino – Tyskarydze – Ballet «Chipolino» – Absolute pitch] (2012) (electronic resource). Retrieved from: https://youtu.be/RSS21H_gyuM (accessed 8 January 2020). (in Russian)
2. Baryshnya I khuligan. Fil'm-balet [Young lady and hooligan. Film – ballet] (2017) (electronic resource). Retrieved from: https://youtu.be/OgU_hJ9FThO (accessed 10.10.2019).
3. Bortnyk, K. V. (2008). Opanuvannya novoji stylistyky tancju v konteksti suchasnoji interpretaciji antychnogho myfu (na prykladi postanovky rok-baletu O. Zhurbina «Orfej ta Evrydyka» [Mastering a new style of dance in the context of modern interpretation of ancient myth (on the example of staging of O. Zhurbin rock – ballet «Orpheus and Eurydice» in Kharkov Academic Opera and Ballet Theater]. *Visnyk of the KhSAofC*, № 15, pp. 31–37.
4. Gvatteryny, M. (2001). Bolero [Bolero]. *Azbuka baleta* [Alphabet of ballet]. Moscow: BMM AO, pp. 192–197.
5. Gorshkova, Ya. (1990). Debyut kamchatskogo kollektiva [Debut of Kamchatka collectiv]. *Soviet ballet*, № 2, p. 59.
6. Zahaykevych, M. P. (2014). «Don Zhuan» Vitalija Gubarenko. V polemike s kanonami [«Don Juan» by Vitaly Hubarenko. In controversy with the canons]. *Dance in Ukraine and the world*, № 2(8), pp. 44–45.
7. Zahaykevych, M. P. (1981). Ukrainskoe baletnoe tvorchestvo. Problemy dramaturgii i razvitiya zhanra [Ukrainian ballet art. Problems of drama and genre development] (PhD Thesis), Kyiv: National Academy of sciences of Ukraine, Rylsky Institute of art studies, folklore and ethnology.
8. Zynych, O. V. (2004). Plastychnistj u baletnij muzyci M. Ravelja (v aspekti zajemodiji mystectv) [Plasticity in M. Ravel's ballet music (in terms of the interaction of the arts)] (PhD Thesis), Kyiv: Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine.
9. «Karmen-sjuita» s Majej Pliseskoj i kubinskoj balerinoj Lojpoj Arauho [«Carmen Suite» with Maya Plisetsky and Cuban ballerina Loypa Araukho] (2019) (electronic resource). Retrieved from: <https://youtu.be/Ut7kidCHoOg> (accessed 8 October 2019).
10. Kozynko, L. L. (2012). Tradyciji foljklornoji kuljтуры v suchasnomu narodno-scenicnomu tanci ta baletnomu teatri Ukrajinjy [Traditions of folk culture in modern folk dance and ballet theatre of Ukraine] (PhD Thesis), Kyiv: National Academy of sciences of Ukraine, Rylsky Institute of art studies, folklore and ethnology.
11. Lypchans'ka, V. (1970). Prometejiv voghonj [Prometheus fire]. *Evening Kharkiv*, 27 October, p. 3.
12. Mazur, N. (1991). Spektakl', postavlennyj dlja sebja [A performance, staged «for oneself»]. *Soviet ballet*, № 4, pp. 26–27.
13. Markov, L. V. (2011). Tvorchyj shljakh Margharyty Arnaudovoj (1960-i – pochatok 70-kh rokov) [Creative path of Marharyta Arnaudova (1960-s – the beginning of 70-s years)]. *Visnyk of the KhSAofC*, № 5, pp. 169–171.

14. Pavlyuk, T. S. (2005). *Ukrajinsjke baletmejstersjke mystectvo drughoji polovyny XX st.* [Ukrainian ballet art of the second half of the XX century] (PhD Thesis), Kyiv: State Academy of Management of Culture and Arts.

15. Pasyutinskaya, V. M. (1977). *Zhanrovoe mnogoobrazie ukrajinskogo sovetskogo baleta (1917–1975 gg.)* [Genre many imagery of Ukrainian Soviet ballet (1917–1975)] (PhD Thesis), Moscow: State Order of the Red Banner of Labour Institute of Theatre Arts named after A. V. Lunacharsky.

16. Pogrebnyak, M. M. (2013). *Neoklasychnyj tanecj: gheneza ta formuvannja jogho estetyka-styljovykh osoblyvostej u teatri Dzhordzha Balanchina* [Neo-classical dance: Genesis and formation of it's aesthetic and stylistic features in the theatre of George Balanchine]. *Visnyk of Lviv University. Art Studies series*, issue 12, pp. 481–490.

17. Pogrebnyak, M. M. (2015). *Tanecj «modern» XX st.: vytoky, styljova typologhija, panorama istoryčnoji khody, evoljucija: monoghrafija* [Modern dance XX century: origins, stylistic typology, panorama of the historical course, evolution: monograph]. Poltava: PNP named after V. G. Korolenko. (in Ukrainian)

18. *Prem'era opery-baleta «Vij»* [Premiera of the opera – ballet «Eyelashes»] (2015) (electronic resource). Retrieved from: <https://youtu.be/Rq8SS37jdc> (accessed 8 October 2019).

19. Semenova, N. M. (2019). *Nacionaljna baletna vystava v ukrajinsjkij kho-roghrafichnij kuljturi XX – pochatku XXI stolitj* [National ballet performance in Ukrainian choreographic culture of the XX – the beginning of the XXI centuries], (PhD Thesis), Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture.

20. Serheychuk, L. (2015). *Na puti tvorcheskih iskanij* [On the path of creative search]. *Dance in Ukraine and the world*, № 1(9), pp. 32–33.

21. Serhiyeva, O. V. (2008). *Struktura i funkciji tekstu v rannikh baletakh I. Stravinskogho* [Structure and functions of the text in I. Stravinsky's early ballets] (PhD Thesis), Kyiv: Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine.

22. Sikalov, V. (1998). *Tanets XXI veka plyvushego na voshod solntsa* [Dance of the XX century, which is swimed to the easy of the Sun]. *Art line*, № 4, pp. 26–27.

23. Stanishevsky, Yu. A. (1974). *Rezhissura i baletmejsterskoe iskusstvo v ukrajnskom sovetskom muzykal'nom teatre (1917–1941)* [Directing and choreography in the Ukrainian Soviet Musical Theatre (1917–1941)] (PhD Thesis), Kyiv: National Academy of sciences of Ukraine, Rylsky Institute of art studies, folklore and ethnology.

24. Stepanenko, N. (1991). *Tvorchestvo – Vopreki apatii* [Art – Against apathy]. *Soviet ballet*, № 3, pp. 6–9.

25. Tesar, P. (1989). *Nedelja tanca* [Dance week – 88]. *Soviet ballet*, № 1, p. 55.

26. Chepalov, A. I. (2013). *Vesna svjashhennaja: vesna baleta XX veka* [«holy spring»: ballet spring of the XX century]. *Dance in Ukraine and the world*, № 1(5), p. 24–25.

27. Chepalov, A. I. (1983). *Opera-balet «Orfej i Jevridika»* A. Zhurbina v Har'kovskom teatre opery I baleta; horeograf N. Bojarchikov; hudozh. A. Kozhenkova; ispol'zovana fonogramma leningradskogo VIA «Pojushhie gitary» [Opera-ballet «Orpheus and Eurydice» by A. Zhurbin at the Kharkiv Opera and Ballet Theatre; choreographer N. Boyarchykov; artist A. Kozhenkova; used phonogram of the Leningrad VIG «Singing guitars»]. *Soviet ballet*, № 1, p. 16.

28. Chepalov, A. I. (2014). Tanec Ajsedory: nazad, v budushhee [Isadora dance: back to the future]. *Dance in Ukraine and the world*, № 1(7), pp. 12–13.

29. Chepalov, A. I. (2011). Ukrainskaja pesn' armjanskogo «Orfeja» [Ukrainian song of Armenian «Orpheus»]. *Dance in Ukraine and the world*, № 2, pp. 12–13.

30. Chepalov, A. (2012). Har'kovskij balet v zerkale istorii [Kharkiv ballet in the mirror of history]. *Dance in Ukraine and the world*, № 2(4), pp. 26–29.

31. Sharikov, D. (2015). Avtorsjkyj neoklasychnyj teatr suchasnoji khoreografiji «Suzir'ja Aniko»: stylistyka, formaljno-tehnicni zasoby reprezentaciji [Author's neo-classical theatre of modern choreography «Constellation Aniko»: stilistics, formal and technical means of representation]. *Topical issues of the humanities*, issue 13, pp. 161–168.

32. Yanina-Ledovs'ka, Ye. (2017). Kuljturna obumovlenistj khoreografichnykh interpretacij baletu I. Stravinskogho «Vesna Svjashhenna» [Cultural due to STB choreographic interpretations of I. Stravinsky's ballet «Holy Spring»], (PhD Thesis), Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture.