

## **МИСТЕЦТВО БАЛЕТУ У ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ ДИСКУРСІ**

Стаття присвячена виявленню специфіки постмодерністських тенденцій у сучасному балетному мистецтві.

*Ключові слова:* постмодернізм, мистецтво, синтез мистецтв, балет, балетмейстер, хореографія, сценічна хореографія, танцювальна лексика, національний стиль.

Статья посвящена выявлению специфики постмодернистских тенденций в современном балетном искусстве.

*Ключевые слова:* постмодернизм, искусство, синтез искусств, балет, балетмейстер, хореография, сценическая хореография, танцевальная лексика, национальный стиль.

In this article an attempt to expose the specificity of postmodernist tendencies in a modern ballet art has been undertaken.

*Key words:* postmodernism, art, synthesis of arts, ballet, balletmaster, choreography, scenic choreography, dancing lexicon, national style.

Постмодернізм у сучасній науці трактується як «інтелектуально-філософський феномен, який без сумніву має парадигмальний статус» [4, 426]. Постмодернізм став специфічною системою світосприйняття, яка переосмислює світогляд та ідеологічні схеми попередньої культурологічної моделі, створює власну програму відношення до навколишнього світу і людини, модифікує принципи культуротворчої діяльності, актуалізує проблему культурного релятивізму, креативного потенціалу гри та деконструкції, створює нову мову мистецтва. Відкидаючи монохромність і функціоналізм, постмодернізм об'єднав різні концепції численних експериментаторів, звернувся до декоративності та барвистості, кітчу та шику, індивідуальності й образної семантики елементів, іронічності та цитування історичних стилів. З'являються прийоми полістилістики. Постмодернізм не заперечує минуле, а переглядає його іронічно, без наївності. До будь-якого художнього доробку (не лише літературного, а й живописного, музичного, театрального, кінематографічного, хореографічного і таке ін.) постмодерністська естетика відноситься як до «тексту».

Яскравим феноменом постмодерністської доби все більше виступає балетне мистецтво. На рубежі ХХ й ХХІ століть спостерігаємо утворення синтетичних художніх форм, посилення тенденцій до взаємопроникнення різних видів мистецтв. Подібний «синтез мистецтв», як «органічна єдність художніх засобів і образних елементів різних мистецтв, у якому втілюється універсальна здатність людини естетично опанувати світ» [1], особливо вплинув на театр і кінематограф. Своєрідний досвід у такому сенсі накопичений і балетним постмодернізмом.

Загальнотеоретичні та прикладні розвідки мистецтва танцю викладені у роботах вітчизняних (С. Анфілова, К. Балог, Д. Бернадська, П. Білаш, Г. Боримська, К. Василенко, Є. Васильєва, В. Верховинець, Н. Горбатова, Г. Добровольська, М. Загайкевич, О. Зінич, І. Книш, Г. Логайдук, Т. Павлюк, А. Підлипська, Ю. Станішевській, П. Фриз, О. Чепалов, П. Чуприна, О. Шаповал, Д. Шариков та ін.) та російських (Н. Аркіна, Н. Аттанова, Л. Блок, Г. Богданов, М. Брайловська, В. Ванслов, А. Волинський, О. Єрмакова, Р. Захаров, М. Каган, П. Карп, Р. Косачова, М. Жиленко, В. Красовська, М. Леонова, Ф. Лопухов, В. Ромм, В. Светлов, Ю. Слонімський, І. Смірнов, В. Смірнова, І. Соллертинський, Є. Суриць, В. Уральський тощо) теоретиків і практиків танцювального мистецтва.

Автор статті знаходить свій ракурс в осмисленні мистецтва балету як визначального феномена постмодерністської доби.

Предметом дослідження є танцювальне мистецтво. Об'єкт дослідження – визначення місця та значення феномена сучасного балетного мистецтва як найважливішого прояву постмодернізму

**Мета дослідження** полягає у виявленні специфіки та значення мистецтва балету у постмодерністському дискурсі.

Класичний танець вважається найбільш духовно піднесеним і спроможним викликати найвищі почуття витонченості, галантності, інтелігентності. Саме класичний танець впливає на благородний розвиток особистості. Проте у постмодерністську добу усталені канони класичного балету піддані модифікації. Це торкнулося як філософсько-естетичного наповнення балетного доробку, так і його лексики. Прискорення процесу «синтезу мистецтв» у балетній царині супроводжується пошуками нових засобів виразності, жанровою різноманітністю, відмовою, зокрема, від традиційних балетних форм, порушенням канонів класичного танцю тощо. Постмодерністська балетна естетика зосереджена на ідеї цілісності життя, що об'єднує людину і природу в мікро- та макрокосмосі.

У даній статті постмодерністську хореографію автор спробує розглянути у контексті театрального синтезу мистецтв, що відбувається у процесі виконання твору, який написаний музикантом і поставлений на сцені режисером з використанням засобів танцювальної і позатанцювальної пластики, музики, декорацій, пантоміми тощо. Саме «синтез мистецтв», підкреслює Д. Бернадська стає «фундаментом розвитку художньої, технічної, смислової сфери сценічної хореографії і сприяє збагаченню засобів виразності, одним з яких є пластика, що виражається в подоланні замкнутості і насиченні за рахунок адаптації виразності елементів інших художніх систем» [1].

На думку Д. Шарикова, особливостями сучасної хореографії є імпровізаційно-синтезована структура, що реалізується як:

– імпровізація в танцювальних формах (вільна пластика, класичний, народний, бальний танці, стилізація та психологічна лексика);

– синтез балетної традиції кінця ХІХ століття з танцювальними інноваціями першої половини ХХ століття (модерн-танець, джаз-танець, хіп-хоп танець, імпровізація з тканиною, відтворення миттєвості, показ потворного, еротизація, символізація та асоціативний образ, перфоманс);

– новітні форми взаємодії хореографії з іншими мистецтвами, такі як синтез, симбіоз, концентрація, трансляційне сполучення;

– синтез усіх видів хореографії: народної (український, російський, іспанський, польський, італійський, угорський, східний танці), класичної – академічні балетні зразки, *pas de deux*, *pas de trois* (*entree*, *adagio*, *variations*, *code*), бальної (європейський стандартний танець, латиноамериканський танець);

– синтез інших видів мистецтва: образотворчого (живопис, скульптура, дизайн), музики (опера, церковна, рок, популярна, романс), театру (ляльковий, оперета, пантоміма, театр тіней, інтерактивний), принципів поетики кіно (стоп-кадр, зворотній рух дії), відео-арту [15; 16].

Як зауважує знавець постмодерністського мистецтва Н. Маньковська, «для постмодерністських балетних пошуків притаманна зосередженість на філософській природі танцю як синтезу духовного і тілесного, природного і штучного, минулого і сьогодення. Полемізуючи з естетикою авангарду, постмодернізм повертає у балет емоційність, психологізм, ускладнений метафоризм, “олюднює” героя. Це підкреслюється включенням до балетного дійства елементів театральної гри, хепенінгів, танцювальних соло і дуетів, побудованих за принципом крупних планів і стоп-кадрів в кіно. Ігрове, імпровізаційне начало підкреслює концептуальну розімкнутість, відвертість хореографії, її вільний асоціативний характер. З цим зв’язані принципова відмова від балетмейстерського диктату, установка на рівнозначну роль хореографії і музики – балетної та не балетної» [3]. Концептуальну розімкненість, відкритість хореографії, вільний, асоціативний характер сучасного балету підкреслює гральний, імпровізаційний елемент, підхід до хореографічного доробку як до «тексту».

Серед творців різноманітних напрямів постмодерністського балету ми знаходимо такі імена, як Стів Пекстон, Тріша Браун, Пол Тейлор, Мерс Каннінгхем та Алвін Ейлі в США, Піна Бауш, Уільям Форсайт і Джон Ноймаєр у Німеччині, Крістофер Брюс у Великій Британії, Регіна Шопіно, Ролан Петі й Анжелен Прельжокаж у Франції, Матс Ек у Швеції, Іржі Кіліан у Нідерландах, Ане Тереза де Кеєрмакер у Бельгії, Мін Танака в Японії, Алла Сигалова і Геннадій Абрамов у Росії, Павло Вірський і Радю Поклітару в Україні й інші митці. Вони переосмислюють елементи модерністської танцювальної лексики французького Моріса Бежара, англійця Джона Кранко, американки Марті Грехем, неокласичної – грузина Джоржа Баланчіна, українця Сержа Лифаря, чеха Іржі Кіліана, драмбалетно-симфонічної – американця Джона Ноймаєра, французького Ролана Петі – визнаних лідерів сучасної хореографії, творчості яких, до речі, були властиві й постмодерністські експерименти.

Загалом, як сказано, сучасний балет не дотримується базових принципів лексики, притаманної класичній хореографії (наприклад вигорнутість, натягнута стопа, округлі положення рук, специфічний апломб, рівний тулуб, витягнута шия та осаджені лопатки тощо). Для нього характерне цитатно-пародійне сполучення прийомів балетної класики з елементами вільного танцю, джаз-балету, танцю-модерн, драмбалету, пантоміми, акробатики, мюзик-холу, народного танцю, відмова від музичного супроводу, поєднання танцю із сольним і хоровим співом,

речитативом, «вуличними» шерехами, змішення побутової й ігрової стихії, показ різких перепадів настрою, вибухів ейфорії та нападів меланхолії як символів дисгармонійної сутності буття.

Презентацією такого естетичного повороту у балетній техніці стала також відмова від фронтальності та центричності, перенесення акценту на спонтанність, імпровізаційність; на основні елементи танцювальної мови – жест, позу, міміку, динаміку руху. Застосовується принцип узаконення позатанцювальних позицій, рухів і жестів за допомогою таких характерних прийомів, як падіння, перегини, зльоти. Підсилюється інтерес до енергетичної природи танцю, психосоматичних станів радості, гніву, тілесної істерії тощо.

Завдяки цьому хореографічна пластика здатна виражати глибинні психологічні процеси, і, будучи породженням природних властивостей людської особистості, сприйматися в усій своїй багатогранності. Це важливо для розуміння безсюжетних хореографічних прочитань складної музики, які вирішуються, як правило, засобами умовної пластичної мови, що відповідає узагальненій виразовості звукового першоджерела – музичного твору. Увага тут часто зосереджується на ефекті спресовано-розрідженого танцю, що досягається за допомогою контрапункту плинного музичного матеріалу в сполученні з перерваною ритмопластикою, широкою лінією руху та подрібненою, крупнокадровою жестикуляцією; а також за допомогою поєднання архаїчної та суперускладненої техніки (біг по колу, ритмопластичний симфонізм, наскрізні лейтмотиви тощо).

Яскравою репрезентацією балетного постмодернізму став рух «nouvelle danse» («новий танець») в 1970-х – 1980-х рр. у Франції. Розцвітає різноманітність стилів, жанрів і форм. Розсовуються жорсткі межі балету – балетмейстери прагнуть вийти за рамки його звичних можливостей: створюються синтетичні перфоменси із застосуванням співу, кінокадрів, декламації, різноманітних шумових та світлових ефектів, маріонеток. Використовуються всі види пластики – танцювальна, спортивна, побутова і всі форми сучасної музики (наприклад алеаторика). Часто хореографи взагалі відмовляються від музики; вдаються до акторської імпровізації й участі глядачів у постановках; створюються спектаклі, де тіло танцівника асоціюється з предметами декорації. Практикою стало перенесення на хореографічну сцену драматургічних доробків (скажімо, «Три сестри» за мотивами драми Антона Чехова). Організовується міжнародний конкурс «Балет завтрашнього дня» («Ballet pour demain»). У Парижі та провінції з'являються майже 300 колективів сучасного танцю, серед керівників яких – такі знані хореографи, як Каролін Карлсон, Регіна Шопіно, Жан-Клод Галотта та інші. [10]. Скажімо, найрозвиненішими у творчому доробку Регіни Шопіно стали тенденції пластичного експериментування, зосередження на розкритті механізму руху людського тіла, а також сполучення танцювальної та спортивної техніки. В її «хореографічному боксі», наприклад, одягнені у боксерську форму танцівники демонструють на рингу володіння як класичним танцем, так і спортивними прийомами, створюючи під музику Дж. Верді і М. Равеля атмосферу небезпечного мистецтва, жорстока, люта краса якого свідчить про метаморфози традиційних естетичних цінностей.

Для мозаїчної постмодерністської хореографії властива також нова манера руху, пов'язана із сприйняттям тіла як інструменту, що володіє власною музикою та спроможний звучати і в тиші. Так, подібна «тілесна оркестровка», що зближує балет з драматургією, притаманна творчості Анжелена Прельжокажа. Вона заснована передусім на виявленні індивідуальності виконавця. Порівнюючи танець з вазою, світло – з водою, що наповнює її, а костюми і декорації – з кольорами, що прикрашають її, хореограф підкреслює, що у вазі є власна цінність і краса, яка лише відтіняється додатковими аксесуарами. «Проте вона не нагадує класичний балетний культ прекрасного як витончену стилізацію: постмодерністська концепція краси танцю вбирає в себе неєвропейські, некласичні принципи танцювальної естетики. Плотська свобода, гротескність, хаотичність, наближення до побутової пластики створюють новий імідж балетного мистецтва як квінтесенції полілогу культур» [3].

Послідовним представником постмодернізму став американський танцівник і балетмейстер Пол Тейлор, танцювальна лексика якого являє собою складний синтез різноманітних стилів і видів сучасної хореографії – від академічних традицій до авангарду, постмодернізму. Метафорична психологізація образів дозволяє дуже широко трактувати зміст його балетів, у яких гумор та іронія поєднуються з атлетичною енергією рухів, життєва дійсність – з трагікомічністю.

У такому контексті інтерес викликає і творчість Піни Бауш, для якої характерне вільне поводження з музичним матеріалом, що викликано насамперед потребами сценічної драматургії. Її ігрові ситуації, сценічні метафори й імпровізації народжуються переважно з автобіографічних деталей та особистих міркувань, тому фрагментарність дії відображає і розірваність свідомості, до певної міри у різних виставах, і знівеченість світу, що її оточує тощо. Іншою особливістю композицій П. Бауш стало включення до сценічної партитури розмовних фрагментів, які або доповнюють пластику рухів, або діють за контрастом з нею, створюючи додаткові комунікативні зв'язки у контактах з глядачами. У кращих постмодерністських традиціях «конструювання» творчого доробку (проектування процесу) глядач тут стає активним співучасником «театру танцю». Такий метод «непрямих впливів» у роботі над кожною виставою народжується у П. Бауш під час репетицій. Він сприяє виявленню достеменних почуттів виконавців та їх домінуюче значення у віддзеркаленні життя людського тіла та душі, а також продовження всього того, що відбувається на сцені (ігровій площині) у свідомості глядача та виявлення його інтенцій. Як зауважує О. Чепалов, у творчості хореографа проявляються й мінімалістські тенденції, коли вона наслідує принцип Лабана, що що «будь-який рух може стати танцем» і переходить навіть до танцю у сидячих позах. Її стиль також поєднує елементарні рухи з експресією німецького виразного танцю у традиціях попередників (Вігман, Хоєр, Йосс та інші) [13].

Постмодерністський балет вбирає в себе й позаєвропейські класичні, а також некласичні, принципи танцювальної традиції: полілогу культур Сходу (індійський класичний танець «бхарат-нат'ям», сучасний японський танець «буто») та американського континенту (елементи фольклору ритмопластики американських індіанців, афро-карибську танцювальну техніку), античну тілесну фактурність,

«абсолютний танець», що не демонструє певних ознак будь-якої культури або епохи. Мозаїчне поєднання йогівської медитації й античної тілесної фактурності, класичних па та поліритмізму регтайму, хай-лайфу, джайву, суїнту, брейку, фламінго, кантрі-дансу – танцювальних і музичних традицій різних культур, епох, соціальних прошарків – створюють світ постмодерністського «абсолютного танцю» як феномена сучасності, віддзеркаленого у мікро- і макросвіті. «Бродвейський» дух американського постмодерн-танцю (з його орієнтацією на національну прихильність мюзиклу) певною мірою вплинув на європейський балет. Так, якщо свого часу американські балетмейстери перенесли на національний ґрунт принципи бежаровської хореографії, то у 1998 р. М. Бежар поставив балет «Будинок священика не втратив своєї чарівності, а сад – своєї розкоші» як дійство маскультовске, яке цілком нагадувало «мюзикхольність» А. Ейлі [3].

Іронічна ритуальність балетного постмодернізму багато в чому пов'язана із своєрідним прагненням до діалогу з публікою. Адже у постмодерністському мистецтві акцент часто переноситься з традиційної схеми «художник – твор мистецтва» на відносини «твор мистецтва – глядач», тому що художник перестає бути «творцем», а «зміст твору» народжується (конструюється) безпосередньо в акті його сприйняття [11, 214–215]. Принципи задоволення, радощі, людських контактів з глядачами лягли в основу концепції балету як «живого спектаклю», що походить із синкретичної ідеї танцю як способу життя. Багато що тут нагадує принципи тотального театру англійця Пітера Брука й поляка Єжі Гротовського. У балетному варіанті стирання граней між театром і повсякденним життям народжує феномен «танцівника-фермера» (стиль «буто» М. Танака та його групи «Майдзуку»), який не виокремлює своє мистецтво від важкої сільської праці. Характерними атрибутами постмодерністського «живого спектаклю» стали й експерименти в області нюхового, дотикового та смакового впливу на аудиторію тощо. «Прийдіть і візьміть цю красу, поки вона гаряча», – так називається одна з хореографічних композицій А. Ейлі [3].

Тенденції розвитку балетного постмодернізму яскраво проявились в українській сценічній хореографії останньої третини ХХ – початку ХХІ століття. Сучасна вітчизняна балетна школа характеризується відмовою від усталених хореографічних форм, руйнуванням еталонів класичного танцю, нігілізмом до чистоти жанрів і загальноприйнятих художніх цінностей, епатажністю і революційністю (в культурному сенсі), експерименталізмом, стильовим новаторством, а також підсиленням інтересу до українських національних традицій. Як стверджує Д. Бернадська, разом з повноцінним розвитком професійного класичного балету, в Україні створюються нові хореографічні форми; до лексики танцю широко залучається нетрадиційна (небалетна) лексика (елементи ритмопластики, гімнастики, акробатики тощо), яка надає їй сучасності та динамічності; на самостійний сценічний жанр перетворюється народний танець і таке ін. Художні принципи постмодернізму вплинули не тільки на формотворення й техніку виконання, а й, відповідно, на систему підготовки фахівців, а також – на ідейно-естетичний зміст творів сучасного сценічного хореографічного мистецтва, а отже – безпосередньо на балетмейстерську та композиторську творчість [1].

У своїй наукових доробках, присвячених українському балетному театру, відомий хореограф, педагог, мистецтвознавець Юрій Станішевський неодноразово наголошував, що вітчизняний балет своєчасно реагує на світові тенденції розвитку художньої культури. Він, зокрема, підкреслив, що «стрімкий плін часу, що змінює світ, людей, погляди і смаки, спонукав до переоцінки художніх і моральних цінностей, до нових поглядів на вічні класичні шедеври мистецтва, зокрема балетного» [6, 370].

Разом з цим, класичний балет й увесь академічний напрямок театральної хореографії поступово втрачає свій пріоритет, авторитарну першість у сьогоденному розмаїтті жанрів і стилів танцювальної культури. І хоча поступ балетного театру проходить у контексті постмодерністської культури й агресивного наступу часто відверто дилетантського неоекспресіоністського танцтеатру, класичний танець як естетична вершина сценічної хореографії й як унікальна система професійного виховання артистів і балетмейстерів живе, збагачується й оновлюється, вбираючи й активно перетворюючи здобутки найновіших художніх течій і напрямків.

Як приклад новаторства на академічній сцені Ю. Станішевський наводить творчість таких відомих в Україні та світі українських хореографів, як А. Шекера О. Сегаль, В. Литвинов, О. Ратманський В. Писарєв, Г. Ковтун, В. Яременко, В. Єлізаров, А. Рехвіашвілі, С. Наєнко, Ю. Вагін, Б. Трощенко, Р. Поклітару та інші. Під новаторством митці розуміють постійне узагальнення й осмислення попереднього, синтез, що дає нову якість. На їх думку, у такому процесі головну роль відіграє позиція художника, тому що в його основі лежить художній відбір, співвіднесений з вимогами й естетичними поняттями сучасності.

Саме такі риси відзначали оригінальну постановку молодого львівського балетмейстера С. Наєнка, який у співпраці зі сценографом-новатором Т. Риндзаком і диригентом Ю. Бервецьким створили сповнену експресії і драматичної наснаги танцювальну версію «Кармен-сюїти» Ж. Бізе – Р. Щедріна. До елементів постмодернізму звернувся і головний балетмейстер Дніпропетровського оперного театру О. Соколов, створюючи новий сучасний балет «Вигнання з Раю» на музику «Болеро» М. Равеля. Своєрідний інтерпретатор класичної спадщини, зокрема іскрометної «Марної перестороги» та поетичного «Лускунчика», О. Соколов подарував публіці гостро актуальний за проблематикою, наснажений експресією одноактний спектакль, танцювальна мова якого, спираючись на класичні форми, увібрала здобутки зарубіжних хореографів-постмодерністів [6, 375–376].

У контексті постмодерністських пошуків особливої уваги, на нашу думку, заслуговує діяльність Радю Поклітару, який у своїх неординарних експериментах орієнтується на найсучасніші зразки західноєвропейського танцювального мистецтва, передусім творчі здобутки Дж. Ноймаєра, І. Кіліана, У. Форсайта та М. Ека. Його ім'я стало популярним ще в кінці 1990-х рр., коли на різних міжнародних балетних конкурсах, хореографічні мініатюри, поставлені Р. Поклітару, незмінно завойовували вищі винагороди, вражаючи неповторною своєрідністю пластичної мови, музичністю та драматургічною структурованістю. Опанувати форми академічної балетної вистави балетмейстер почав на оперних

сценах Мінська, Кишинєва, Києва й Одеси. Так, на сцені Одеської опери, де у 1990-х рр. майже не було балетних прем'єр, Р. Поклітару навесні 2002 р. поставив власну версію «Кармен-сюїти» Ж. Бізе – Р. Щедрина, а також хореографічні фантазії на музику Й.-С. Баха, вразивши шанувальників класики. Постмодерністська лексика з її відверто іронічним ставленням до класичного танцю й експресією настроїв і почуттів, з руйнацією і перекрученням традиційних хореографічних форм викликала значний інтерес і у виконавців і у глядачів [6, 405 – 406]. Створений ним у 2006 р. в Києві театр сучасної хореографії «Київ Модерн-Балет» став важливою подією для не тільки для українського, а й для світового постмодерністського балетного мистецтва. Нині хореограф є автором понад двадцяти одноактних і повнометражних спектаклів, здійснених на різних сценах України, Білорусі, Латвії, Молдови, Росії, серед яких: Великий театр Росії і Російський камерний балет «Москва», Національні опери Молдови і Білорусі. Київських глядачів Раду Поклітару вразив хореографічним вирішенням одноактних балетів «Картинки з виставки» на музику М. Мусоргського та «Весна священна» І. Стравінського на сцені Національної опери, а також постановкою унікального оперно-балетного спектаклю «Le Forze Del Destino», що сполучає класичний вокал, експресивну сучасну хореографічну пластику та режисуру.

Успішні постмодерністські здобутки властиві й іншим українським колективам: Київський мюзик-хол, «Джаз-теп-танц-клас» (художній керівник – В. Шпудейко), танцювальний колектив «А-6» (художній керівник – А. Єрємін), Театр хореографічних мініатюр «Сузір'я Аніко» (художній керівник – народна артистка України А. Рехвіашвілі), балет «Black O!Range» (художній керівник – А. Овчинников) та інші.

Постмодерністський балет є яскравим поєднанням різноманітних танцювальних технік і традицій. Ґрунтовне дослідження й аналіз процесу їх синтезу в подальшому сприятиме формуванню та розвитку новітніх форм танцювального мистецтва, які, в свою чергу, потребуватимуть класифікації та збагачення відповідною теоретичною базою та подальшого дослідження.

### *Література*

1. *Бернадська Д.П.* Феномен синтезу мистецтв в сучасній хореографії : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.01. / Д. П. Бернадська ; Київський національний ун-т культури і мистецтв. – К., 2005. – 20 с.
2. *Кравчук О. Г.* Хореографічні школи Європи як творчі лабораторії синтезу мистецтв: [Електронний ресурс] / О. Г. Кравчук. – Режим доступу: [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/VMSU/mystetstvo/2009\\_1/09ogkiyv.htm](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/VMSU/mystetstvo/2009_1/09ogkiyv.htm)
3. *Маньковская Н.Б.* Эстетика постмодернизма. / Н.Б. Маньковская – СПб.: Алетейя, 2000г. – 347 с.
4. Новейший философский словарь. Постмодернизм; [гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов]. – М.: Современный литератор, 2007. – 816 с. – С. 426.
5. *Павлюк Т.С.* Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Т. С. Павлюк ; Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. – К., 2005. – 18 с.
6. *Станішевський Ю.О.* Балетний театр України: 225 років історії / Ю. О. Станішевський. – К.: Муз. Україна, 2003. – 440 с.: іл.



7. *Станішевський Ю.О.* Експерименти модерн-балету / Ю. О. Станішевський // Музика. – 2008. – № 1. – С. 19.
8. *Станішевський Ю.О.* Парадокси балетного постмодернізму / Ю. О. Станішевський // Музика. – 2003. – № 1–2. – С. 20.
9. *Станішевський Ю.А.* Український балетний театр: історія і сучасність / Ю. А. Станішевський. – К.: Муз. Україна, 2008. – 411 с.
10. Франція – культурна столиця світа [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.ukrfrance.com/lingvo/b\\_16.html](http://www.ukrfrance.com/lingvo/b_16.html)
11. *Хорошун Б.І.* Українська та зарубіжна культура: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл.; [вид. 2 - , перероб. і допов.] / Б. І. Хорошун, О. М. Язвінська, О. Ю. Серова. – К.: НТУ, 2010, – 464 с.
12. *Чепалов О.І.* Жанрово-стильова модифікація вистав західноєвропейського хореографічного театру ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 / О. І. Чепалов ; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. – Харків, 2008. – 23 с.
13. *Чепалов О.І.* Піна Бауш: з пекла афектів до постмодерного раю / О. І. Чепалов // Кіно. Театр. – 2007. – № 1. – С. 23–24.
14. *Чепалов О.І.* Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: [монографія] / О. І. Чепалов. – Харків: Харк. держ. акад. культури, 2007. – 344 с.
15. *Шариков Д.І.* Класифікація сучасної хореографії / І. Д. Шариков. – К.: Видавець Карпенко В. М., 2008. – 168 с.
16. *Шариков Д.І.* Теорія, історія та практика сучасної хореографії : (Генезис і класифікація сучасної хореографії – напрями, стилі, види) : [монографія] / Д. І. Шариков. – К. : КиМУ, 2010. – 208 с.