УДК 793.32:792.82(4-15+73)«19/20»

ЕВОЛЮЦІЯ ПЛАСТИЧНОЇ МОВИ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ У ЗАХІДНІЙ ЄВРОПІ ТА США У ХХ – НА ПОЧАТКУ ХХІ СТ. ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ПРОФЕСІЙНІ ЯКОСТІ АРТИСТІВ БАЛЕТУ

Лон Сяо Я, магістр, вчитель школи музики й танцю (м. Цзишоу, провінція Хунань, Китай).
ORCID: 0000-0002-2117-4531
E-mail: 20008414qq.com

У статті проаналізовано еволюцію мови класичного танцю в Західній Європі та США у ХХ – на початку ХХІ ст. в контексті становлення та розвитку балетного мистецтва зазначеного періоду та узагальнено професійні якості артистів балету. Для проведення дослідження використано історико-хронологічний, аналітичний та системний методи. Прослідковано вплив балетмейстерів Російських сезонів та визначних хореографів на формування нових балетних стилістик. Визначено етапи еволюції балетної мови (антиромантичний, неокласичний, модерний та сучасний) та, відповідно до цього, вимог до виконавської та акторської майстерності артистів балету.

Ключові слова: *класичний танець, балетмейстер, балетний стиль, балетне мистецтво, професійні якості артиста балету, балетна техніка, пластична мова, виконавська та акторська майстерність.*

THE EVOLUTION OF THE BODY MOBILITY LANGUAGE OF THE CLASSICAL DANCE IN WESTERN EUROPE AND THE UNITED STATES IN THE 20th – THE EARLY 21st CENTURY AND ITS EFFECT ON THE PROFESSIONAL QUALITIES OF BALLET ARTISTS

Long Xiao Ya, Master Student, Teacher in School of Music and Dance, Jishou City, Hunan Province, China.
ORCID: 0000-0002-2117-4531
E-mail: 20008414qq.com

The main objective of the study is to analyze the evolution of the body mobility language of the classical dance and summarize the requirements for ballet artists in Western Europe and the United States from the early 20th century to the present days. In order to study the history of the development of the body mobility language of the classical dance, the historical and chronological method was used; to determine the features of ballet style and professional qualities of ballet artists, the analytical method was used; to determine the evolution stages of the ballet language and to summarize the professional qualities of performers, the systemic method was used. During the 20th – the early 21st centuries in Western Europe and the United States classical ballet has passed four stages, which can be roughly defined as: anti-romantic, neoclassical, modern and contemporary, according to which the professional qualities of ballet dancers have developed. In the early 20th century classical dance used a continuous

way of linking the steps, combining the invertible and irreversible positions and the positions of the feet, stylization, dissonance; the artists had a perfect command of classical dance and the ability to improvise. By the middle of the twentieth century, the work of hands had become more amplified, the spine had moved more freely, the transitions between positions (postures) had become freer, the "center" had shifted, and the artists had become more flexible and technical. From the second half of the twentieth century the movements are developing energy and strength, the achievements of modern dance are adopted, the artist has a good command of classical and contemporary (modern, jazz) dance, excellent acting skills. In the late 20th century and to the present day the ballet body mobility is distinguished by expressiveness, athleticism, specification, ambitious combination of different ballet styles, a ballet dancer has extraordinary stamina, strength, amplitude of movements, fine technique, emotional expression, and performs any style within classical ballet.
Keywords: *classical dance, ballet-master, ballet style, ballet art, professional qualities of the ballet dancer, ballet technique, body mobility language, performing and acting skills.*

На початку ХХ ст. в багатьох країнах спостерігається відродження, а в деяких і становлення класичного балету, як автономного мистецтва. Протягом століття балетна техніка видозмінювалася, ускладнювалася, набувала нових рис, що зумовило трансформацію пластичної мови класичного танцю. Сьогодні провідні позиції посідає російська школа, вивченню особливостей якої присвячена велика кількість досліджень, натомість наукового обґрунтування еволюції школи класичного танцю в Європі та Америці не існує. Необхідність створення такого дослідження є очевидною, оскільки саме на зазначених територіях спостерігалися значні модифікації балетної техніки та виконавської манери.

Провідні аспекти розвитку балетного театру Західної Європи ХХ ст. широко висвітлені у дослідженнях О. Чепалова [8], Є. Суриц [7]. Творчість Дж. Баланчина та його внесок у становлення неокласичного балету аналізували О. Зінич [4], М. Погребняк [5], Д. Шариков [9]. Питання еволюції балетної техніки розглядає Дж. Фурньє [11]; генезу та розвиток балетного мистецтва Франції – А. Галайда [3], М. Рожко [6].

Метою статті є аналіз еволюції пластичної мови класичного танцю та узагальнення професійних якостей артистів балету Західної Європі та США від початку ХХ ст. до сьогоднішніх днів в контексті розвитку балетного мистецтва.

Класичний танець є основою підготовки артиста балету. На сьогоднішній день, маючи канонізовану форму виконання рухів та певні вимоги, цей вид не є закритою системою, оскільки продовжує активний розвиток, трансформуючись під впливом сучасних вимог балетного театру. Техніка класичного танцю постійно вдосконалюється, оскільки фізичні можливості танцівників з плином часу набувають довершеності, та оновлюється шляхом залучення до неї елементів лексики та естетики сучасного танцю відповідних напрямів. «Класичний танець», постійно розвиваючи власні форми, рухи, вправи винятково у своїй системі, а також ретельно зберігаючи та аналізуючи академічні традиції школи і реалістичні сценічні прийоми, може подолати всі нововведення і примхи моди, технічні новації, збагачуючись новими формально-технічними засобами і прийомами, і залишатись єдиною універсальною системою і науковим методом в хореографічній культурі» [9, с. 140].

Тенденція включення нових пластичних засобів до академічної виконавської манери була започаткована в межах російської школи М. Фокіним та активно розвинулася у творчості його наступників – В. Ніжинського, Б. Ніжинської, Л. Мясіна

тощо. Усі вони були новаторами в балетному мистецтві, оскільки порушили загальноприйняті канони та ввели в балет мотиви художнього декадансу, й не відкидаючи базових принципів класичного танцю, активно використовували невиворотні позиції та положення ніг, ламані, хвилясті лінії, стилізацію, дисонанси тощо.

Так, М. Фокін поклав початок новій балетній стилістиці, збагативши академічні традиції новою більш вільною пластикою, асиметричністю, стилізацією. На хореографічній мові В. Ніжинського значно помітні ритмопластичні пошуки Ф. Дельсарта та Е. Жак-Далькроза: наявність чітких ритмів, ритмічної дискретності, нерухомості, рваного уповільненого ритму, також в його лексиці були відсутні витонченість і плавність, властивих традиційній класичній техніці, наявні загорнуті позиції, опущені кисті, пластична й психологічна невизначеність рухів, їх угловатість та жорсткість. Л. Мясін збагатив хореографію ламаними й химерними формами, використовував елементи цирку, мюзик-холу, театру ляльок, активно запозичуючи свої ідеї в художників-авангардистів, тому в його лексиці наявні елементи сюрреалізму, кубізму, модернізму тощо, що також складно тоді поєднувалося з балетною естетикою сцени, тому багато його постановок так і не стали класикою. Як зазначає О. Зінич: «Це був час авангардистських пошуків, коли в дягілевській антрепризі правила бал естетика антиромантизму, засилля урбанізму і конструктивізму…» [4, с 25–26], а отже, слідом за дослідницею, можна умовно визначити цей етап розвитку класичного танцю як антиромантичний.

Нова балетна пластика зумовила зміни у системі підготовки артистів балету. Так, М. Фокін запровадив в уроки класичного танцю експериментальну роботу, що полягала в імпровізації танцювальних фрагментів на серйозну музику, чого раніше у класах не допускалося. Таким підходом він розвивав у танцівників артистизм і здатність до самовираження. Принципово нова лексика В. Ніжинського на той час складно опановувалася артистами, а знайти підхід до них та сформувати власну методику балетмейстеру не вдалося. Але це зробила Б. Ніжинська, розробивши новий метод викладання, в основі якого залишилася класична балетна школа, але у поєднанні з новими пластично-танцювальними досягненнями та новим осмисленням поняття руху: «Рух ... – не просто па або жест і тому не може бути прирівняний до слів, що позначають окремі, механічні, завчені в класі елементи. .... Ніжинська писала про новий спосіб зв'язувати па, коли рух триває безперервно, тому що безперервний поетичний підтекст і все об'єднано в єдине поетичне ціле» [1]. Її мета очевидна: створити абсолютно нового танцюриста, незалежного, впевненого, і, головне, здатного сприймати танець зі своєю точки зору та з точки зору глядача, критика чи хореографа.

Таким чином, починаючи від М. Фокіна, в класичному танці фігура педагога відходить на другий план у порівнянні з особистістю балетмейстера, який диктує нову хореографічну мову, що стала базуватися на артистичних й драматичних здібностях виконавця. Це й спричинило трансформацію педагогічних підходів до формування професійних навичок артиста балету.

Наступним етапом еволюції мови класичного танцю було поширення досягнень російського балету та педагогіки за кордоном, переважно у Франції, Англії та США (перша хвиля еміграції – М. Фокін, В. Ніжинський, Б. Ніжинська, Л. Мясін, Т. Карсавіна, М. Сергєєв, С. Ліфарь, Дж. Баланчін; друга – Р. Нурієв, Н. Макарова, М. Баришніков, третя – С. Ратманський).

ISSN 2307-4906

Так, неокласичні тенденції у Франції були започатковані на початку 1930-х рр. С. Лифарем. Продовжуючи експерименти М. Фокіна, його нова балетна стилістика відрізнялася абстрактною, пластично-символічною мовою, геометричністю поз невиворотними положеннями ніг, одночасного утримання в позиціях рук положень arondi та allonge, введенням елементів народного танцю, а найголовніше – зрушенням вертикальної вісі тіла – décalé: «…балетмейстер досить вільно поводився з академічними рухами, … У пошуках власного стилю він робив маніпуляції з класичним танцем, охоче використовуючи mouvements distordus («викручені рухи»)» [8, с. 50, 58]. Крім того, С. Лифар повернув традицію чоловічого виконавства на французьку сцену, надавши йому високої технічності.

Плодотворна робота з труппою «Російського балету» С. Дягілєва також мала вплив на становлення принципово нової балетної естетики й нового педагогічного методу Дж. Баланчина. Базуючись на засадах класичного балету, балетмейстер включив до академічного виконання паралельні та загорнуті позиції, зміщені центри, рівні (зокрема широке використання партерного танцю), а також, стилістику фігурного катання (ковзаючі рухи) та цирку (акробатичні елементи, ексцентрика), започаткувавши тим самий новий стиль – неокласику: «...нові положення рук, незвичайні тілесні ракурси, переплітання пластичних горизонталей із вертикалями, «монтаж атракціонів», «контраст темпів», «тонка графіка» пластичних візерунків); розчленування класичного танцю та відтворення з нього елементів нової танцювальної матерії; поєднання класичного танцю з лексикою сучасного й фольклорного танців; метафоричність руху. ...трансформує класичну танцювальну лексику в бік більшої пластичної свободи й символічності» [5, с. 136].

У своїй хореографії Дж. Баланчин робив наголос на сольних партіях, що вимагає виключної виконавської техніки тому, він став використовувати власну методику в педагогічної діяльності. Урок має традиційну побудову, оскільки Дж. Баланчин вихований у традиціях школи А. Ваганової, однак є багато нововведень: глибоке plie, значно вільніша робота тулубу, дуже амплітудна робота рук, прямішних у ліктях та «зламаних» кистях, дуже завищене положенням allonge, спостерігається нехтування скрупульозністю переходу з однієї позиції в іншу, дозволяється порушення «квадрату» тулубу, ламані лінії арабесків, переважає використання efface, максимальна увага приділяється гнучкості усього тіла та інтенсивній швидкості виконання комбінацій [10; 12].

Щодо англійської балетної школи, то саме стиль Ф. Аштона (учня М. Рамбер) визначив особливості англійської балетної школи. Взявши за основу метод навчання Е. Чекетті (сувора система з жорстким режимом навчання, спрямована на виховання сильного витривалого танцівника з бездоганною технікою), додавши грацію і манеру А. Павлової, чітку узгодженість рухів голови, плечей і кистей зі школи Б. Ніжинської та глибоку щирість, природність і простоту рухів А. Дункан, Ф. Аштон розробив характерний «англійський стиль», який відрізняється сильними технічними вимогами, чіткістю та елегантністю, специфічним використанням épaulement, швидкою роботою ніг, провідною роллю хореографічного тексту, а не пантоміми.

У середині XX ст. класичний балет значно змінюється. Неокласичний стиль поступово трансформується: рухи стають менш витонченими, підвищується технічна досконаліть, висуваються нові вимоги до акторської виразності, яка має бути максимально природною, активно запозичуються досягнення танцю модерн. Рубіжнім

етапом стала постановка Х. Лімоном легендарної «Павани Мавра» у 1949 р. Балетмейстер запропонував нову манеру виконання, засновану на віртуозній техніці, енергійних сильних рухах, що різко змінювалися розслабленням. До цього модерн і класичний танці розвивалися автономно, але в цей час представники танцю модерн зрозуміли переваги класичної балетної підготовки й почали використовувати її у своїй роботі. Це стало початком проникнення в класичний балет сучасної хореографії.

Яскравим прикладом цього є творчість М. Бежара. Наслідуючи естетику С. Лифаря, він створив стиль, побудований на поєднанні класичного танцю з філософією стилю модерн (багатократне повторення одного руху, емоційна наснаженість та пластична абстрактність рухів), роковою музикою, співом і мовою. «В арсеналі його творчості нерідко бувають шок, бешкет, епатаж, мистецька провокація…» [8, с. 61].

Інший послідовник С. Лифаря – Р. Петі – започаткував використання джазової техніки та побутових пластичних інтонацій в класичному балеті. Його вистави відрізняються різноманітністю тем, чіткістю характерів та образів, зміною темпоритму виконання класичних рухів (затактова форма, що властива джазовой манері), тонкістю передачі духовного життя представників різних станів, поєднанням віртуозної техніки класичного танцю з виразністю акторської гри та ясністю дії на сцені.

Серед балетмейстерів, які використовували класичний і сучасний танець майже в однакових пропорціях та через артистів репрезентували надзвичайну природність в емоційній складовій – А. Ейлі, І. Кіліан, Дж. Ноймайєр, У. Форсайт тощо. Нові вимоги до акторської виразності танцівників спостерігаються і балетах послідовника Ф. Аштона – К. Макміллана, який поширив драматичний жанр в балеті, що потребувало потужної емоційної виразності.

Творчість цих балетмейстерів зумовила інший підхід до виконавців, які мають поєднувати виключну техніку класичного танцю, володіти пластикою сучасних стилів (у першу чергу – модерну), вмінням використовувати обидві техніки на однаково високому професійному рівні та мати здатність швидко переключатися з однієї на іншу. Поряд з технічною бездоганністю, артист має володіти різноманітними жанровими перевтіленнями від драматичного до комедійного та демонструвати відмінну акторську майстерність.

Зміна мистецької естетики у 1970-х рр. сприяла появі в Європі напряму contemporary dance. Сформувалося нове уявлення про танець, який не є втіленням певного образу, а використовує людське тіло в часі й просторі. Відбулась зміна естетичних цінностей у бік дисгармонії, надмірної пластичності або ламаної геометричності, антиестетики та навіть культивування потворності.

Поряд з цим продовжується удосконалення традиційної балетної лексики, про що свідчить, наприклад, діяльність Р. Нурієва. У 1980-х рр. він зробив істотний внесок у розвиток балетної техніки: надав амбітності, динамізму, енергійності та віртуозності у виконавську манеру, сконцентрував увагу на деталях і дрібній техніці, сприяв розширенню форматів технічної досконалості танцівників, надаючи можливість брати участь в хореографічних творах різноманітних сучасних напрямів, одночасно зберігаючи класику [3; 6, с. 20].

Саме він запросив на французьку сцену У. Форсайта – знакового хореографа кінця ХХ ст., який, перебуваючи під впливом сучасних літературних тенденцій, створив

власну стилістику, в якій спостерігається така ж сама фрагментарність, яка відрізняє літературу епохи постмодерну. Техніка танцю заснована на граничній енергії, порушенні природної рівноваги, ламаних лініях, спостерігається надзвичайна геометричність лексики. Для виконання його балетів артисти мають володіти бездоганною класичною підготовко, м'язовою силою, бути обізнаними в сучасних стилях, мати здатність до концентрації, бути у відмінній фізичній формі. Це тягне за собою принципово новий підхід до виховання артиста балету, коли техніка класичного танцю базується, в першу чергу на стрімкому, експресивному, силовому виконанні.

У 1980–90-х рр. спостерігається відхід від великих балетних форм, що продиктовано зміною загального темпу життя. Це, у свою чергу, зумовлює більшу концентрацію на технічній досконалості та емоційній виразності артиста балету. Формується нова балетна стилістика, що передбачає розвиток технічної досконалості від делікатних рухів у бік атлетизму та акторського таланту.

У сучасному балетному стилі поруч з традиційним класичним танцем використовуються різні танцювальні стилі: модерн, джаз, фольк, що дозволяє хореографам експериментувати на межі балету й сучасного танцю, а до виконавців відповідно висунути нові вимоги: танцюрист стає універсальним, невимушено поєднує методику виконання класичного та сучасного танців, володіє надзвичайною витривалістю, швидкістю, силою м'язів, рухомістю хребта, здатністю до швидкої зміні рівнів, демонструє високий стрибок з довгою елевацією, володіє амплітудною та дрібною технікою, танцює як на пуантах, так і босоніж, а також розуміє специфіку, призначення й сенс руху з метою створення емоційно виразного танцю.

Ультрасучасне бачення балетного мистецтва сьогодні репрезентують К. Уілдон, У. МакГрегор, Р. Олстон (послідовники Ф. Аштона), демонструючи винахідливіть у підтримках та контрастність лексики; Ж.-К. Майо – продовжувач Російських сезонів та неокласичних тенденцій, у виставах якого спостерігаються міцні академічні традиції французького балету поряд з оновленим підходом, що полягає у поєднанні модерної пластики, ламаних та надзвичайно подовжених ліній, а головне – у розумінні танцівником класичної основи та здатності до її новаторської репрезентації в індивідуальному самовираженні; а також Д. Роден, М. Шлепфер, О. Екман, О. Ратманський.

Таким чином, класичний танець протягом ХХ – початку ХХІ ст. в Західній Європі та США пройшов чотири етапи, які умовно можна визначити як: антиромантичний, неокласичний, модерний та сучасний, відповідно до яких еволюціонували професійні якості артистів балету. Так, на початку ХХ ст. класичний танець використовує безперервний спосіб зв'язання pas, поєднання виворотних і невиворотних позицій та положень ніг, ламані та хвилясті лінії, стилізацію, дисонанси тощо; артисти бездоганно володіють класичним танцем та здатністю до імпровізації в його межах. До середини ХХ ст. спостерігається поглиблення plie, амплітудніша робота рук, рухомість хребта, вільніші переходи з однієї позиції (пози) в іншу, зміщення «центру»; у виконавців покращується гнучкість та підвищується швидкість виконання рухів. Починаючи з другої половини ХХ ст. втрачається делікатність руху, який набуває енергії та сили, активно запозичуються досягнення танцю модерн (чергування напруги та розслаблення), артист на однаково високому професійному рівні володіє як класичним, так і сучасним (модерн, джаз) танцем та виявляє здатність до різноманітних

жанрових перевтілень, демонструючи відмінну акторську майстерність. Наприкінці XX ст. і до сьогоднішніх днів балетна пластика відрізняється експресивністю, атлетичністю, деталізацією, сміливим поєднанням різних балетних стилів, а артист балету є універсальним танцівником, який вільно виконує будь-який стиль в межах класичного балету, володіє надзвичайною витривалістю, швидкістю, силою м'язів, амплітудністю рухів, дрібною технікою та розуміє взаємообумовленість рухів та емоційної експресії в репрезентації виразного танцю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Биография балерины Бронислявы Нижинской, сестры Вацлава Нижинского. *Дневниковые записи Бронислявы Нижинской – артистки русского балета, в последствии уехавшей из России в Америку и открывшей там свою школу.* URL: http://www.bronislava-nizhinskaya.ru (дата обращения: 08.02.2020).
2. Ведерникова М. А. Ретрансляция достижений российской школы классического танца в деятельности эмигрантов балета первой волны, 1917–1939. *Ярославский педагогический вестник.* Ярославль, 2012. № 1. Т. I (Гуманитарные науки). С. 282–284.
3. Галайда А. Г. Королевская академия музыки (Париж). *Большая российская энциклопедия.* URL: https://w.histrf.ru/articles/article/show/korolievskaia_akadiemiia_muzyki_parizh
4. Зінич О. Мова пластики Джорджа Баланчіна: від естетики авангардизму до балетної неокласики. *Студії мистецтвознавчі.* Київ, 2012. № 3. С. 24–36.
5. Погребняк М. М. Неокласичний танець: генеза та його естетико-стильові особливості у театрі Джоржа Баланчина. *Вісник КНУКіМ.* Серія: Мистецтвознавство. Київ, 2013. Вип. 28. С. 128–137.
6. Рожко М. Н. Актуальные вопросы зарубежной хореографии: учеб.-метод. пособ. для иностран. магистрантов спец. 8.020202 «Хореография». Луганск: Изд-во ГУ «ЛНУ имени Тараса Шевченко», 2014. 103 с.
7. Суриц Е. Серж Лифарь и Парижская опера 1930-х гг. *Советский балет.* Москва, 1987. № 3. С. 49–52.
8. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи XX ст.: монографія. Харків: ХДАК, 2007. 344 с.
9. Шариков Д. Філософія неокласичного танцю та естетика нового балету за художнім методом Михайла Фокіна і Федора Лопухова. *Актуальні питання гуманітарних наук.* Дрогобич: Посвіт, 2015. Вип. 12. С. 135–141.
10. Dance 212: Straight From Mr. Balanchine. URL: https://www.youtube.com/watch?v=g_w8vz6DutI (date of the application: 02.02.2020).
11. Fournier Jennifer The Evolution of Ballet Training: Insights from Masters of the Form on February 16, 2018 in Features. URL: http://danceinternational.org/evolution-ballet-training-insights-masters-form/ (date of the application: 26.01.2020).
12. George Balanchine: Stretching the Limits of Ballet Technique. URL: https://www.youtube.com/ watch?v=gJTRW6bUh-o(date of the application: 15.01.2020).

REFERENCES

1. Biografija baleriny Bronislavy Nizhinskoj, sestry Vaclava Nizhinskogo. *Dnevnikovye zapisi Bronislavy Nizhinskoj – artistki russkogo baleta, v posledstvii uehavshej iz Rossii v Ameriku i otkryvshej tam svoju shkolu – Diary entries of Bronislava Nijinska – an artist of the Russian ballet, who later left Russia for America and opened her own school there.* URL: http://www.bronislava-nizhinskaya.ru [in Russian].
2. Vedernikova, M. A. (2012). Vedernikova M. A. Retransljacija dostizhenij rossijskoj shkoly klassicheskogo tanca v dejatel'nosti jemigrantov baleta pervoj volny, 1917–1939 [Forwarding the achievements of the Russian school of classical dance in the activities of emigrants of the first wave ballet, 1917–1939]. *Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik – Yaroslavl Pedagogical Bulletin*, issue 1, Vol. 1 (Humanities), *282–284* [in Russian].
3. Galajda, A. G. Korolevskaja akademija muzyki (Parizh). *Bol'shaja rossijskaja jenciklopedija – Big Russian Encyclopedia.* URL: https://w.histrf.ru/articles/article/show/korolievskaia_akadiemiia_muzyki_parizh [in Russian].

4. Zinych, O. (2012). Mova plastyky Dzhordzha Balanchina: vid estetyky avanhardyzmu do baletnoi neoklasyky [The language of the body mobility by George Balanchine: from the Aesthetics of the avant-garde to the Ballet Neoclassic]. *Studii mystetstvoznavchi – Art Studies Studios, 3, 24–36* [in Ukrainian].
5. Pohrebniak, M. M. (2013). Neoklasychnyi tanets: heneza ta yoho estetyko-stylovi osoblyvosti u teatri Dzhorzha Balanchyna [Neoclassical dance: genesis and its aesthetic and stylistic features in George Balanchine's Theater]. *Visnyk KNUKiM. Seriia: Mystetstvoznavstvo – KNUCA Bulletin. Series: Art Criticism, Issue 28, 128–137* [in Ukrainian].
6. Rozhko, M. N. (2014). Aktual'nye voprosy zarubezhnoj horeografii: ucheb.-metod. posob. dlja inostran. magistrantov spec. 8.020202 «Horeografija» [Major aspects of foreign choreography : study guide for foreign students in the master's programme in 8.020202 «Choreography»]. Lugansk: Izd-vo GU «LNU imeni Tarasa Shevchenko», 103 [in Russian].
7. Suric, E. (1987). Serzh Lifar' i Parizhskaja opera 1930-h gg. [Serge Lifar and Paris Opera of the 1930s]. *Sovetskij balet – Soviet Ballet, 3, 49–52* [in Russian].
8. Chepalov, O. I. (2007). Khoreohrafichnyi teatr Zakhidnoi Yevropy XX st. Kharkiv: KhDAK [in Ukrainian].
9. Sharykov, D. (2015). Filosofiia neoklasychnoho tantsiu ta estetyka novoho baletu za khudozhnim metodom Mykhaila Fokina i Fedora Lopukhova [The Neoclassical dance philosophy and new ballet aesthetics by Mychajlo Fokine and Fedor Lopukhov art method]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Humanities science current issues, Issue 12, 135–141* [in Ukrainian].
10. Dance 212: Straight From Mr. Balanchine. URL: https://www.youtube.com/watch?v=g_w8vz6DutI.
11. Fournier, Jennifer (2018). The Evolution of Ballet Training: Insights from Masters of the Form. URL: http://danceinternational.org/evolution-ballet-training-insights-masters-form/
12. George Balanchine: Stretching the Limits of Ballet Technique URL: https://www.youtube.com/watch?v=gJTRW6bUh-o