

https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.08

УДК 792.82-053.4/5 (477)"199/210"(045)

К. І. Шкурєєв, старший викладач, кафедра сучасної та бальної хореографії ХДАК, заслужений тренер України зі спортивних танців, Харківська державна академія культури, м. Харків

shkuryeyev-ki@hotmail.com

https://orcid.org/0000-0001-6574-7955

ТРАНСФОРМАЦІЇ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ЗМІСТУ УКРАЇНСЬКИХ БАЛЕТІВ ДЛЯ ДІТЕЙ (1990-ті — 2010-ті РОКИ)¹

Розглянуто трансформації соціокультурного змісту українських балетів для дітей 1990-х — 2010-х рр. На прикладі культурологічного аналізу балетів для дітей А. Рубіної («Снігова Королева»), В. Литвинова («Горбоколик», «Буратіно і чарівна скрипка», «Попелюшка»), Й. Нуса («Маленький Принц», «Красуня і Чудовисько») показано, що академічне балетне мистецтво стало органічною складовою української культури і з другої половини ХХ ст. втілює національні особливості світосприйняття.

Ключові слова: *балет для дітей в Україні, дитячий балет, балетний театр України, хореографія, А. Рубіна, В. Литвинов, Й. Нус.*

К. І. Shkuryeyev, Senior Lecturer, the Department of Modern and Ballroom Choreography, KhSAC, Honored Trainer of Ukraine in Sports Dance, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

TRANSFORMATIONS OF SOCIOCULTURAL CONTENT OF UKRAINIAN BALLETS FOR CHILDREN (1990s — 2010s)

The aim of this paper is to consider the transformations of the sociocultural content of Ukrainian ballets for children of the 1990s — 2010s.

Research methodology. The research methodology is based on the cultural-ological approach. The newest methods of Ukrainian culturology are involved, in particular the method of sociocultural causality, as well as, traditional methods of art history — description, observation, systematization of facts.

Results. The transformations of the sociocultural content of ballets for children in the 1990s and 2010s have fully reflected the postmodernist shifts of recent decades. The characters created by Ukrainian choreographers do not rely on their own strength, they need guidance and confidence, external support; this is how the hidden, subconscious moods of Ukrainian society in the first decade of independence were reflected in the ballets for children. In these transformations a new globalization trend can be observed: in the place of ideological heroes, unbreakable and steadfast in their beliefs, the others came, those who are open to the world, ready to interact, cooperate, and accept the gifts of fate. Newly created ballets for children are characterized by the detailed development of episodes and characters, new goals and objectives, including the focus on a wide audience, relying on the well-known plots of folk and author's tales, a variety of choreographic techniques and approaches, openness to the experiment and respect for classical heritage.

1 This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License

Novelty. The most significant Ukrainian ballets for children of the 1990s — 2010s are covered: “Grasshopper”, “Cinderella”, “Pinocchio and the Magic Violin”, “Snow Queen”, “Little Prince”. Thus, the article has further developed the scientific interpretation of the national choreographic culture and Ballet Theater of the 20th — the early 21st century.

The practical significance. Materials and conclusions of the study can be used in the practice of staging of modern choreographers and further scientific and theoretical developments in the field of culturology and art history. Some provisions can be used in educational and special courses on the history of ballet making and choreography, the history of Ukrainian culture.

Keywords: *ballet for children in Ukraine, children’s ballet, ballet theater of Ukraine, choreography, A. Rubina, V. Litvinov, J. Nus.*

Актуальність теми дослідження. Український балетний театр, його історія і особливо теорія є однією з недостатньо досліджених проблем сучасної науки про культуру. Поставши в 1920-ті рр. з ініціативи радянського керівництва, за століття свого існування цей прояв урбаністичної культури став одним з найулюбленіших напрямів творчого самовиявлення українців. У 1990-ті рр. розпочався новий етап історії українського балету, зумовлений розбудовою суверенної держави і самостійним розвитком національної культури. Інтеграція до світового співтовариства, європейський контекст, нова естетика і проблематика творчості, звільнення від ідеологічних штампів попередньої доби зумовили суттєві трансформації соціокультурного змісту українських балетів, особливо помітні в балетах для дітей.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Теоретико-методологічні засади аналізу балетної вистави як соціокультурного явища закладено в працях П. Карпа (1990). Основи культурологічного дослідження мистецьких явищ розроблено в працях К. Кислюка (2011) та В. Шейка (2016). До проблеми аналізу соціокультурного змісту балетів звертались І. Васильєв та М. Гендова (2014; 2015). Деякі спостереження стосовно специфіки балетів для дітей висловили О. Білаш (2017), Р. Вагабов (2012), Ю. Тодорюк (2018), О. Чепалов (2013). Однак у науковій літературі балетна проблематика досі висвітлена обмежено. У загальних курсах з історії української культури, української культурології про академічний балет можна віднайти лише окремі згадки суто інформативного спрямування. Методології культурологічного дослідження балетів як послідовної системи також немає. Отже, проблема вивчення соціокультурного змісту балетів для дітей є актуальним напрямом культурологічних досліджень.

Мета статті — виконати аналіз трансформацій соціокультурного змісту українських балетів для дітей 1990-х — 2010-х рр., зокрема здійснити теоретичне осмислення і систематизацію соціокультурних

факторів створення балетів для дітей через їх прояви в сценарній драматургії, виявити рушійні мотиви створення балетів, проаналізувати їх композиційні, художні особливості, визначити мистецькі й історичні чинники та специфічні знакові коди у створенні дитячих балетних творів, що характеризують культурну парадигму свого часу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Аналіз соціокультурного змісту українських балетів для дітей 1990-х — 2010-х рр. оснований на культурологічному підході. До дослідницького процесу залучаються новітні методи української культурології, зокрема метод соціокультурної каузальності (Кислюк, 2019, с. 1–5), і традиційні методи мистецтвознавства — опис, спостереження, систематизація фактів.

Вітчизняне балетознавство нагромадило значний теоретичний і практичний досвід створення балетів для дітей, що надає можливості для якнайширшої творчої самореалізації постановників. Р. Вагабов зауважив визначальні особливості дитячого сприйняття балетних вистав: орієнтованість на зовнішню дію, захоплюючий сюжет; пізнавальне навантаження; нездатність до аналізу психологічного підтексту. Балетне дитинство він визначив як період з 8–9 до 15 років і підкреслив, що дітям цього віку недоступна пристрасть, будь-яка, особливо чуттєва, як рушійна сила дорослих (Вагабов, 2012, с. 140). Водночас ступінь хореографічності твору для дітей може і має бути доволі високим: «діти легко засвоюють виразну умовність танцю, а значить і її змістовну навантаженість. Танець якнайповніше репрезентує балетний жанр, ось чому він має бути максимально виразним, насиченим, але не переобтяженим технічними труднощами (для виконавців-дітей), долаючи які дитина втрачає щирість, красу і гармонію свого танцю» (Вагабов, 2012, с. 141). Пластична мова балетів для дітей може бути будь-якою, від модернізму до чистої класики, важливі талант, почуття міри і відчуття природи танцю (Вагабов, 2012, с. 142). П. Карп вичерпно визначив специфіку балету і його значення в системі культури: балет надає унікальної можливості для цілісного сприйняття певної життєвої ситуації, розгляду її в усіх аспектах, усвідомлення всіх чинників, що її створили, а відтак надає виходу тим підсвідомим імпульсам, які ігноруються у вторинних знакових системах (зокрема у вербальній комунікації) і в механізованому повсякденному житті. Як невербальна знакова система балет передає інформацію рухами тіла, які завдяки зусиллям хореографа і виконавців набувають певного забарвлення й доступні для сприйняття в результаті збереження прямого зв'язку з відображуваним предметом. Рухи та їх комбінації набувають певного змісту в контексті з іншими рухами співвідносно з їх композицією (Карп, 1990, с. 130). Таким чином, постає питання: чи може хореографічний текст виступати як постмодерністський нарратив, адже постмодернізму властива презумпція

семіотичної артикульованості — запрограмована відкритість значення, безкінечність культурних інтерпретацій знаку (Можейко, 2011, с. 90).

У репертуарі кожного з семи українських балетних театрів є принаймні один балет для дітей. Особливо популярні балети Г. Майорова «Чиполліно» та «Білосніжка та семеро гномів», створені пів століття тому за принципами хореографічного симфонізму, відродженого в 1960-ті рр., за мотивами популярних казок. Сценарна драматургія балетів базувалась на принципах симфонічного танцю, що повернувся на вітчизняні балетні сцени завдяки приголомшливому успіху творчості Ю. М. Григоровича, спочатку в Кіровському театрі Ленінграда, потім у Большому театрі в Москві. За півтора десятиліття хореографічні відкриття славетного радянського балетмейстера стали азбукою для постановників, основою підручників з хореографічного мистецтва. Г. Майоров взявся до цих постановок, основувшись на тих знаннях, які здобув на балетмейстерському факультеті Ленінградської консерваторії. Сцени замислені одразу танцювально, у взаємозв'язку конкретного і загального завдань. Уже сценарієм передбачені завдання кордебалету, солістів, окремих ансамблів. Постановники вільно керують зростанням і послабленням напруження: у балеті «Чиполліно» веселі танці городніх мешканців перериваються свавіллям володарів; Синьйор Помідор встигає втомити своїм величавим виходом, як і манірні танці придворних аристократів, серед яких вирізняється поривчастий та мрійливий Граф Вишенька. Глядачі без додаткового тексту чи пантоміми хочуть, аби веселий борець за справедливість Чиполліно і Вишенька потоваришували. Вистава базується на зміні розстановки героїв і поєднанні їх у фінальному запальному танці. Балет «Білосніжка та семеро гномів» також не втрачає інтересу глядачів і є в репертуарі практично всіх академічних балетних театрів. На відміну від «Чиполліно», відданого для виконання учням балетних шкіл, «Білосніжку» частіше виконує основний склад артистів. Постановка зазнала деяких змін як в оформленні (його або наближають до діснеївського мультфільму, або створюють нове), так і в трактуванні окремих персонажів. Зокрема переосмислено образ Королеви: вона вже не постає втіленням зла і несправедливості, а є просто красивою жінкою, яка прагне уваги і кохання.

В останні три десятиліття також було створено немало нових оригінальних балетів, адресованих дітям. У цьому напрямі працювали такі українські балетмейстери, як Г. Ковтун, В. Ковтун, А. Рубіна, В. Литвинов; у Харківському національному академічному театрі опери та балету кілька вистав для дітей створив також французький хореограф Й. Нус. Усі згадані постановники водночас розробляли сценарну драматургію своїх балетів, брали участь у доборі музичного матеріалу

і підготовці художнього оформлення, тому мали якнайширші можливості втілення своїх світоглядних концепцій.

В основі сюжетів найвизначніших нових балетів для дітей — популярні вітчизняні і світові казкові твори: «Доктор Айболить» К. Чуковського, «Золотий ключик, або пригоди Буратіно» О. Толстого, «Коник-Горбоконики» П. Єршова, «Снігова Королева» Г. Х. Андерсена, «Маленький Принц» А. де Сент-Екзюпері, «Попелюшка», «Красуня та Чудовисько» Ш. Перро.

У процесі аналізу сценарної драматургії новостворених балетів для дітей можна помітити, що старі, давно відомі сюжети в них набувають своєрідних тлумачень. Нові втілення позбавлені схематизму й умовності попередньої доби, які здебільшого зберігаються в «класичних» балетах для дорослої глядацької аудиторії. Новоствореним балетам для дітей властиві детальна розробка епізодів і персонажів, нові цілі і завдання.

Зокрема А. Рубіна в балетах «Айболить XXI» (Одеський національний академічний театр опери та балету) і «Снігова Королева» (Харківський національний академічний театр опери та балету імені М. В. Лисенка), утілюючи широковідомі казкові сюжети, прагнула усунути конфлікт, уникнути протистояння, сподіватись на кращі людські якості, на добро, яке є в кожному. У її балетах негативні персонажі у фіналах обов'язково перетворюються на добрих. Для балетмейстерки завжди важливим було чітко відтворити в пластиці сюжетні перипетії, на рівні з досконалим танцем домогтись від солістів особливої акторської енергетики та емоційності. Танець у її виставах суто ілюстративний. Головні виражальні засоби в них — сюжетна композиція і пантоміма. Зрозуміти, що відбувається на сцені, визначити зі сценічного дійства фабулу сюжету, без закадрового голосу, практично неможливо.

В. Литвинов у своїх постановках «Коник-Горбоконики» (Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва), «Буратіно і чарівна скрипка» (Національна опера України), «Попелюшка» (Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва; Харківський національний академічний театр опери та балету імені М. В. Лисенка) втілює суто український менталітет. Його герої кмітливі, не бояться помилятись, сміливо йдуть назустріч долі, позбавлені плакатної зразковості, одновимірності, вередують, викрашаються, поведуться легковажно. У цих трансформаціях можна спостерігати новий глобальний культурний тренд: на місце ідейним героям, незламним і непохитним у своїх переконаннях, прийшли інші, ті, які відкриті світу, готові взаємодіяти, співпрацювати, приймати дарунки долі. Особливу увагу привертають трактування балетмейстером жіночих образів. У балеті «Коник-Горбоконики» Цар-Дівця має

чарівні властивості, обертається Жар-Птицею, захищає свого обранця і сама вершить власну долю. Попелюшка позбавлена жертковності й самовідданості попередніх постановок, мрійлива і цілеспрямована. З балету зникла сцена милостині феї-жебрачці, фея — хрещена мати Попелюшки, її сприяння — не нагорода, а подарунок, його не треба «заслужити», це, радше, прояв гармонії Всесвіту. Таким чином, етномаркери в балетах В. Литвинова (у цьому випадку — суто українське розуміння гендерних аспектів) виразно проступають навіть через лубочно-псевдоросійське чи умовно-французьке художнє оформлення.

У балеті «Буратино і чарівна скрипка» В. Литвинов відмовився від ілюстрування широковідомого сюжету, переосмислив рушійні мотиви казки, створивши балет про театральний творчий процес. Негативні персонажі не покарані і не перевиховані, вони розкрили себе в нових якостях, явили свою справжню добру сутність, їх перетворило кохання. Вийшло невимушене, веселе, динамічне, в окремих епізодах навіть хуліганське дійство, спостерігаючи за яким неможливо не полюбити балетний театр.

Значний внесок у розвиток концепції української балетної вистави для дітей здійснив молодий французький балетмейстер Й. Нус. 5 листопада 2016 р. колектив Харківського національного театру опери та балету запросив маленьких глядачів на прем'єру балету «Маленький Принц» за однойменним твором Антуана де Сент-Екзюпері. Постановка була результатом співпраці харківського театру з європейськими інвесторами та менеджерами: бельгійський імпресаріо П. Лево допоміг залучити в якості балетмейстера талановитого співвітчизника видатного А. де Сент-Екзюпері — хореографа Й. Нуса (Харківський національний академічний театр опери та балету імені М. В. Лисенка). Завдяки цьому харківські глядачі побачили незвичну хореографію, гармонійну, професійну, зважену, витриману, різноманітну, у якій майстерно переплетені базові комбінації класичного екзерсису, видатний балет кількасотлітньої давнини і найкращі знахідки хореографії другої половини ХХ ст.

Композиція балету послідовно відтворює літературне першоджерело. Через несправність літака Пілот змушений приземлитись у пустелі, де зустрічає Маленького Принца, котрий відкриває Пілотові свій світ: планету, на якій мешкав з Трояндою, котру захищав від бур'янів і баобабів, і з трьома вулканами, розповідає про жителів-володарів найближчих планет — Шанолубця, Короля, П'яницю, Ділка і Ліхтарника, про те, як потрапив на Землю із птахами, як побачив тут безліч квітів і вулканів, дізнався, що птахи летіли паруватись, квіти росли самі по собі, а не для нього одного. Принц спробував потоваришувати з Лисом, але той має йти своєю дорогою і не хоче страждати через неминучу розлуку.

Зневірений Принц змушує Змія вжалити себе й помирає, поки Пілот шукав і пив воду.

У балеті зіставлені світ Маленького Принца — світ дитинства, де все унікальне, єдине, неповторне, і світ Пілота — дорослого, з його узагальненими поняттями й абстрактними закономірностями. Смерть Принца засвідчує неминучість переходу до дорослого світосприйняття.

Хореографія вистави «Красуня та Чудовисько» (Харківський національний академічний театр опери та балету імені М. В. Лисенка) цілеспрямовано дотримує принципів найкращих класичних балетів. Балетмейстер тримає в центрі уваги ситуацію, передає зміст через кілька комбінацій небагатьох пластичних мотивів, що завдяки продуманому, хоча і аскетичному художньому оформленню, створюють враження різноманітності, однак полегшують сприйняття балету.

Привертає увагу, що прості люди — сусіди Красуні — показані бездумно-жорстокими: сцена розправи над Чудовиськом лише тяжке враження, повторюючи музично і композиційно напад вовків на торговця. Водночас це свідчить про остаточну зміну ідейно-образних орієнтирів творців балетного театру: у радянські часи простих трудящих належало оспівувати. У центрі уваги балетмейстера — світ замку Чудовиська, чударнацький, загадковий, вибагливий, водночас простим людям надано лише два короткі танцювальні епізоди. Якщо судити з хореографічної драматургії, принца покарано за небажання розділити спільну долю, що показано як його відмову стати в пару і долучитись до танців. Заради Красуні він погодився на це і чари скінчились. Сценарна драматургія цього балету базується на зіткненні індивідуального світу принца й загального порядку життя, що в термінах соціології можна визначити як вторинну соціалізацію. Те саме стосується і Красуні: вона полишає ту спільноту, з якої походить, і обирає світ принца, коли знайомиться з ним.

Визначна особливість постановок українських балетмейстерів 1990-х — 2010-х рр. — наявність персонажа-охоронця і провідника, котрий веде головних героїв і забезпечує щасливий фінал. У «Сніговій Королеві» — це Казкар, у «Буратіно» такої функції набуває Тато Карло, у «Попелюшці» — фея, котра не лише споряджає похресницю на бал, але і веде принца до неї. Тобто створені українськими балетмейстерами герої не наважуються покладатись на власні сили, вони потребують проводу і певності, зовнішньої підтримки; так своєрідно відбилися у балетах для дітей приховані, підсвідомі настрої українського суспільства першого десятиліття незалежності.

Суттєво відрізняється творча концепція Й. Нуса, котрий приніс на українську сцену суто французьке світосприйняття, з його індивідуалізмом, іронією, заглибленістю у власний надцінний внутрішній світ, умінням творити красу з нічого і ставленням до життя, як до пригоди.

На протипагу українським постановникам, Й. Нус не полегшує доли своїх героїв, навпаки, підступно ускладнює їх: Маленькому Принцеві доросле життя являється без прикрас, в усій його простоті і незворотності, і він обирає загибель; випробування Чудовиську чинить його ж Гувернантка, а підлеглі селяни ледь не вбивають просто з тупої жорстокості. Прем'єрні вистави засвідчили, що українські артисти, маючи значний досвід гастролей за кордоном і співпраці з європейськими колективами, охоче, без будь-якого внутрішнього спротиву, утілюють задуми французького хореографа; однак подальші вистави засвідчили, що театральні балетмейстери, які переважно належать до старшого покоління, намагаються змінювати окремі рухи, руйнуючи хореографічні співвіднесення, аби пом'якшити, прикрасити їх, нівелюючи оригінальний задум, що особливо позначилось у балеті «Маленький Принц», який з'являється в афіші один-два рази в сезон. Подання змісту балету в програмі також значно різнилися з хореографічним текстом з метою приховати гостроту тлумачення французького хореографа.

Висновки. Отже, у роки незалежності український балетний театр набув значного досвіду в постановці оригінальних вистав для дітей. Визначилась концепція національної балетної вистави для дітей. Її основні ознаки: орієнтованість на широкі кола глядачів, «запрограмованість» на комерційну успішність, зокрема на гастролях за кордоном, базування на широковідомих сюжетах народних та авторських казок, розмаїття хореографічних прийомів і підходів, відкритість до експерименту, висока якість постановок, шанобливе ставлення до класичної спадщини. Це свідчить, що мистецтво академічного балету стало однією з форм національної культури України і має в нашій країні неабиякі перспективи. Створені українськими балетмейстерами герої не наважуються покладатись на власні сили, вони потребують проводу і певності, зовнішньої підтримки; так своєрідно відбилися у балетах для дітей приховані, підсвідомі настрої українського суспільства першого десятиліття незалежності. Навіть побіжний огляд сценарної драматургії балетів для дітей періоду незалежності України надає багатий матеріал для розуміння соціокультурного змісту, у якому повною мірою відбилися постмодерністські зрушення останніх десятиліть.

Перспективи подальших досліджень. Подальший аналіз композиції вистав, хореографічного тексту, художнього оформлення значно розширить і поглибить уявлення про новітню культуру України, проблеми її тенденції її розвитку.

Список посилань

- Білаш, О. (2017). Дитячі балети Генріха Майорова: до історії київського періоду творчості балетмейстера (1972–1978 рр.). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 122–126.

- Вагабов, Р. (2012). «Детская тема» в балете. *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств*, 1 (10). Восстановлено из <https://cyberleninka.ru/article/n/detskaya-tema-v-balete>.
- Васильев, И. В., Гендова, М. Ю. (2014). Познание искусства балета через принципы междисциплинарного системно-синергетического подхода (часть I–II). *Вестник Академии русского балета имени А. Я. Вагановой*, 5 (34), 7 (36).
- Гендова, М. Ю. «Время, вперед!». (2015). К проблеме социокультурного контекста советских балетов 1930-х. *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*, 4 (39), 122–134.
- Карп, П. М. (1990). *Балет и драма*. Москва: Искусство.
- Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва*. Відновлено з <https://www.musictheatre.kiev.ua/>.
- Кислюк, К. В. (2011). Культурологічний метод: теорія і практика. *Культура народів Причорномор'я*, 202, 134–137.
- Кислюк, К. В. (2019). Метод соціокультурної каузальності в процесах розбудови культурології як науки. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: «Теорія культури і філософія науки»*, (59), 5–13
- Можейко, М. А. (2011). Социальное пространство постмодерна: феномен семиотизации бытия. *Вестник Полоцкого государственного университета. Серия Е. Педагогические науки. Культурология*. (Вып. 7, с. 89–94).
- Національна Опера України*. Відновлено з <https://opera.com.ua/>.
- Одеський національний академічний театр опери та балету*. Відновлено з <http://opera.odessa.ua/>.
- Тодорюк, Ю. І. (2018). Балети для дітей в Україні кінця ХХ — початку ХХІ століття. *Мистецтвознавчі записки*, 33, 360–367.
- Харківський національний академічний театр опери та балету імені М. В. Лисенка*. Відновлено з <http://hatob.com.ua/ukr/>.
- Чепалов, О. І. (2013, листопад 15). Синдром Чиполліно. Роздуми про те, як сьогодні потрібно ставити балети для дітей. *День*, 209 (2013). Відновлено з <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/sindrom-chipollino>.
- Шейко, В. М. (2016). *Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства*. Харків: ХДАК.

References

- Bilash, O. (2017). Children's ballets of Henry Mayorov: to the history of the Kyiv period of the choreographer's creativity (1972–1978). *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 4, 122–126. [In Ukrainian].
- Vagabov, R. (2012). "Children's theme" in ballet. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*, 1 (10). Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/detskaya-tema-v-balete>. [In Russian].
- Vasiliev, I. V., Gendova, M. Yu. (2014). Cognition of the art of ballet through the principles of an interdisciplinary system-synergetic approach (part I–II). *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj*, 5 (34), 7 (36). [In Russian].

- Gendova, M. Yu. (2015). "Time forward!". On the problem of the socio-cultural context of the Soviet ballets of the 1930s. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj*, 4 (39), 122–134. [In Russian].
- Karp, P. M. (1990). *Ballet and Drama*. Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
- Kyiv Municipal Academic Opera and Ballet Theater for Children and Youth*. Retrieved from <https://www.musictheatre.kiev.ua/>. [In Ukrainian].
- Kyslyuk, K. V. (2011). Culturological method: theory and practice. *Kul'tura narodov Prichernomor'ja*, 202, 134–137. [In Ukrainian].
- Kyslyuk, K. V. (2019). The method of sociocultural causality in the processes of development of culturology as a science. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Serija: "Teoriia kultury i filosofii nauky"*, (59), 5–13. [In Ukrainian].
- Mozheiko, M. A. (2011). Social space of postmodernity: the phenomenon of semiotisation of being. *Vestnik Polockogo gosudarstvennogo universiteta. Serija E. Pedagogicheskie nauki. Kul'turologija*. (Issue 7, p. 89–94). [In Russian].
- National Opera of Ukraine*. Retrieved from <https://opera.com.ua/>. [In Ukrainian].
- Odessa National Academic Opera and Ballet Theater*. Retrieved from <http://opera.odessa.ua/>. [In Ukrainian].
- Todoryuk, Yu. I. (2018). Ballets for children in Ukraine of the end of the 20th — the early 21st century. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 33, 360–367. [In Ukrainian].
- Kharkiv National Academic Opera and Ballet Theater named after M. V. Lysenko*. Retrieved from <http://hatob.com.ua/ukr/>. [In Ukrainian].
- Chepalov, O. I. (2013, November 15). Chipollino's syndrome. Reflections on how to put ballets for children today. *Den*, 209 (2013). Retrieved from <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/sindrom-chipollino>. [In Ukrainian].
- Sheiko, V. M. (2016). *Scientific creativity in the field of culturology and art history*. Kharkiv: KhSAC. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 14.09.2020 р.