

Кондратюк Дмитро Олександрович,
викладач кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв
orcid.org/0000-0002-7092-2786
didance86@gmail.com

БАЛЕТИ ОЛЕКСАНДРА РОДИНА У РЕПЕРТУАРІ «КИЇВ МОДЕРН-БАЛЕТУ»: КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ОПТИКА

Стаття присвячена виявленню особливостей балетів О. Родіна у репертуарі «Київ модерн-балету» крізь культурологічну оптику. Застосовано такі методи: аналітичний, історико-хронологічний, історико-культурної детермінації, теоретичного узагальнення. Виходячи з положення культурології про текст культури як будь-який об'єкт, цілком правомірно застосовувати культурологічну оптику для дослідження балетних творів як текстів культури, беручи до уваги його синтетичну специфіку. Інтерпретування «тексту» не передбачає лише виявлення смислів, закладених автором, а дозволяє продукувати нові сенси, адже балетний твір є відкритою системою, що взаємодіє з контекстом та іншими текстами культури минулого та сучасності. Балетні вистави композитора О. Родіна, поставлені у «Київ модерн-балеті» О. Буськом («Пори року», 2013; «Видіння Рози», 2014) та Р. Поклітару («Вгору по річці», 2017; «Вій», 2019) багатоплановими текстами культури, що можна інтерпретувати на рівні контексту власне балету (техніко-технологічні та художньо-образні рішення), контексту автора (вкладені автором додаткові сенси, алюзії, ремінісценції, метафори та ін.) й контексту інтерпретатора (рівень хореографічної обізнаності та художньо-образного мислення; сучасні культурно-історичні події; біографічні віхи; рівень фаховості у тій чи іншій сфері діяльності та ін.). Серед перспективних напрямів подальших досліджень – визначення методики трактування (інтерпретування) балетних вистав як текстів культури, порівняння постановочних рішень балетів О. Родіна та інших композиторів у репертуарі «Київ модерн-балету» крізь призму культурних патернів, виявлення культуротворчого значення діяльності «Київ модерн-балету» у вітчизняному та світовому культурному дискурсі та ін.

Ключові слова: балети Олександра Родіна, Київ модерн-балет, текст культури, культурологія, сучасний танець, балет, хореографія, танець.

Kondratiuk Dmytro,
Lecturer of the Department of Choreographic Art
Kyiv National University of Culture and Arts
orcid.org/0000-0002-7092-2786
didance86@gmail.com

BALLETS BY OLEKSANDR RODIN IN THE REPERTOIRE OF THE KYIV MODERN BALLET: CULTURAL OPTICS

The article is devoted to identifying the peculiarities of O. Rodin's ballets in the repertoire of the *Kyiv Modern Ballet* through cultural optics. The following methods were used: analytical, chronological, historical, cultural determination, and theoretical generalization. Based on the provision of culturology about the text of culture as any object, it is entirely legitimate to use cultural optics to study ballet works as texts of culture, considering its synthetic specificity. Interpreting a "text" does not only entail identifying the meanings implied by the author but also allows the production of new meanings, as a ballet work is an open system that interacts with the context and other cultural texts of the past and present. The ballet performances of the composer O. Rodin, choreographed by O. Busko (*Seasons of the Year*, 2013; *The Spirit of the Rose*, 2014) and R. Poklitaru (*Up the River*, 2017; *Viy*, 2019) are multilayered cultural texts that can be interpreted at the level of the context of the ballet itself (technical and technological, artistic and figurative solutions), the context of the author (additional meanings, allusions, reminiscences, metaphors, etc.) and the context of the interpreter (the level of choreographic awareness as well as artistic and imaginative thinking; contemporary cultural and historical events; biographical milestones; the level of professionalism in a particular field of activity, etc.) Promising areas for further research include determining the methodology for construing

(interpreting) ballet performances as cultural texts, comparing the staging decisions of ballets by O. Rodin and other composers in the repertoire of the *Kyiv Modern Ballet* through the prism of cultural patterns, identifying the cultural significance of the *Kyiv Modern Ballet* in the national and world cultural discourse, etc.

Key words: ballets by Oleksandr Rodin, Kyiv Modern Ballet, cultural text, culturology, modern dance, ballet, choreography, dance.

Актуальність дослідження. Сучасне хореографічне мистецтво є вагомим складником культурного поля людства, що поза вербальними засобами набуває універсальних характеристик міжкультурного спілкування. Сьогодні балети українських композиторів відіграють помітну роль у формуванні культури України та світу. І у цих процесах актуальним ракурсом наукових досліджень є виявлення специфіки балетів на музику вітчизняних композиторів як текстів культури у репертуарі провідного професійного колективу сучасної хореографії «Київ модерн-балету», адже танцювальні твори як мистецькі явища є носіями певної культурної інформації, аналіз якої дозволить виявити їх значення у культурному дискурсі.

Олександр Родін – один з найвідоміших сучасних українських композиторів, у доробку якого чимало різножанрових творів (симфонічних, хорових, камерних інструментальних, оперних, балетних). Він є одним з найпродуктивніших сучасних вітчизняних композиторів в аспекті написання балетних творів: у його доробку балети «Алладин», «Пори року», «Видіння Рози», «Вгору по річці», «Вій»; останні чотири реалізовані у «Київ модерн-балеті». Тому-то аналіз балетів на музику О. Родіна із застосуванням культурологічної оптики є актуальним.

Аналіз досліджень та публікацій. Балетні вистави на музику О. Родіна у репертуарі «Київ модерн-балету» входять до кола наукової рефлексії ряду вітчизняних культурологів, балетознавців, музикознавців, як-от О. Афоніна (2021; 2022; 2023), О. Гресь та М. Сорока (2021), В. Зінченко (2016; 2018), А. Небесник (2016), М. Погребняк (2020) та ін. Важливими для проведення комплексного дослідження стали рецензії та інтерв'ю В. Зінченко (2019), М. Кабацій (2023), Т. Поліщук (2013; 2014), Л. Тарасенко (2014) у публіцистичних («День», «Українська правда») та спеціалізованих (сайті “Moderato”) масмедіа. Але комплексного дослідження балетних вистав О. Родіна як текстів культури досі проведено не

було. Його необхідно здійснити із застосуванням відповідної культурологічної методології. Для проведення такої розвідки проаналізовано праці з проблем текстів культури, контекстів, культурного діалогу О. Афоніної (2018; 2021), Р. Демчук (2012), О. Левчук (2006), І. Шулякова (2018) та ін., що базуються на класичних працях Р. Барта, Г.-Г. Гадамера, П. Рікера та ін. Важлива інформація розміщена на офіційному сайті «Київ модерн-балету».

Мета статті – виявити особливості балетів О. Родіна у репертуарі «Київ модерн-балету» крізь культурологічну оптику.

Виклад основного матеріалу. Творчість «Київ модерн-балету» та його керівника Р. Поклітару стала непересічним явищем вітчизняної та світової культури, «справжнім проривом у хореографічному мистецтві України, відбиттям світових балетних трендів» (Підлипська, 2018, с. 78). Одним зі свідчень авангардності пошуків колективу є тривала співпраця з сучасним композитором О. Родіним. Балети на його музику акумулюють культурні патерни українців, є багатогарними текстами культури.

Виходячи з положення культурології, що текст – це будь-яка знакова система, зафіксована у будь-який спосіб (вербальний, візуальний, звуковий та ін.), балетні твори можна позиціонувати як тексти культури. Відповідно, тексти культури є носіями різноаспектної інформації, що можна отримати у процесі інтерпретування. Сьогодні інтерпретування творів не завжди націлене на з'ясування авторського задуму, адже у сучасному мистецтві інтерпретування перетворюється на створення самосцінності трактування, виявленні сенсів, що, можливо, не були закладені автором. За висловленням І. Шулякова, «текст інтерпретується саме як культурне спілкування, оскільки базується на попередніх текстах і є основою для подальших. Їх автори втілюють власне світобачення та світосприйняття, створюючи таким чином власну культурну картину. У такому разі текст і стає хронологічним транслятором історичних особливостей конкретних культур, узагальнюючи

досвід аналізу культури й досвід спілкування» (Шуляков, 2018, с. 146). На жаль, поза увагою автора залишається можливість інтерпретування як самоцінного сенсоутворюючого процесу у конкретноісторичній ситуації, а також зв'язки з іншими текстами минулого та сучасності.

Отже, для культурологічної оптики важливі не лише власне тексти, а й контексти, оскільки розуміння взаємозв'язків внутрішньотекстових сенсів із зовнішніми факторами дозволяє виявити об'єктивну семантику твору. «Поновлюючи або реконструюючи контекстуальність тих чи тих текстів, культурологія виступає у функції універсального посередника у діалозі культур, нею організованому, міжкультурних комунікацій» (Демчук, 2012, с. 17).

Твори мистецтва тоді стають текстами культури, коли вони зрозумілі (не в значенні виключно пошуку відповіді на питання «що хотів сказати автор», а й в наявності бажання та можливості потрактувати, виявити чи наситити сенсами побачене, почуте). Має скластися своєрідний культурний діалог. «У просторі тексту відбувається діалогічна зустріч суб'єктів, долучених до нескінченного культурного контексту. Сам процес такої інтерпретації акумулює проблему сприйняття тексту, пізнання й розуміння значення в цій мові; пізнання та розуміння в контексті певної культури; активне діалогічне розуміння (як завершальний, підсумковий етап культурного діалогу). Таким чином, і розуміння в тексті, і сам культурний діалог базуються на трьох умовах: контексті описуваного, контексті автора й контексті інтерпретатора» (Шуляков, 2018, с. 147).

Розглянемо балети О. Родіна в оптиці культурології. Балет на одну дію в чотирьох картинах «Пори року. Кохання як воно є» створений балетмейстером Олексієм Бусько 2013 року на музику квінтету О. Родіна «Пори року» (фортепіано та струнний квартет – перша та друга скрипки, альт, віолончель). Це спільний творчий проект Київського муніципального академічного театру опери та балету для дітей та юнацтва і «Київ модерн-балету» (Поліщук, 2013). У виставі відтворено мінливі, різноманітні, непередбачувані, як пори року, стосунки між чоловіком та жінкою. Важливу роль відіграла відеорежисура та проекція, створені Марією Пустоваловою та Дмитром Діордійчуком,

що ніби занурюють глядачів у документальні кадри сімейної кінохроніки та фотографій, щоб там віднайти відповідь на питання, чому чоловік та жінка не зберегли кохання.

До теми чотирьох пір року зверталось чимало композиторів, але найвідомішим упродовж трьох століть залишається цикл чотирьох скрипкових концертів А. Вівальді. Цілком природно назва балету провокує до співвіднесення балету із музичними трактуваннями пір року (весна, літо, осінь, зима) композитора доби бароко. Саме у цей період класичний танець формувався як самостійний вид мистецької творчості. Відповідно, можна говорити не лише про розкриття вічних тем стосунків між чоловіком та жінкою, а й про зв'язок із фундаментальними основами хореографії.

Камерний оркестр, за задумом балетмейстера, присутній на сцені. І це продовжує традицію, що асоціюється з неокласичними балетами Д. Баланчина, який канонізував оновлене прочитання романтичного класичного танцю. Це також розширює контекстність балету, вводячи його в художньо-образну систему неокласичної хореографії.

Сучасні балетні вистави, створені за неокласичними естетичними принципами, передбачають політрактування. Так, зокрема, сам композитор асоціює балет «Пори року» з реалізацією скрябінівської ідеї синтезу мистецтв, адже у постановці О. Буська органічно поєдналися хореографія, музика, «відеовставки, які не ілюстрували живе виконання, а доповнювали, драматизували те, що відбувається на сцені... все це оформилося в якесь гармонійне жанрове поєднання. Мені взагалі близька скрябінівська ідея синтезу всіх видів і жанрів мистецтв» (Тарасенко, 2014).

М. Погребняк вважає, що лексичний складник балетної вистави побудований «засобами дуетної форми “contemporary dance” і контактної імпровізації... Хореографічний текст побудований з використанням повітряних підтримок, “droop”, танцювальної лексики у нижньому рівні» (Погребняк, 2020, с. 201).

Отже, виявлення культурних сенсів балету «Пори року» можна здійснювати на рівні закладених наративів, композиційно-архітектонічних побудов, мистецьких альянсів в історичній ретроспективі та у сучасному контексті та ін., що відповідає контексту власне балету,

контексту авторів та контексту інтерпретатора (глядача).

У червні 2014 року відбулася прем'єра балетної вистави на одну дію «Видіння Рози» у постановці О. Буська, якого на постановку надихнув канонічний твір «Видіння троянди» (“Le Spectre de la roze”) К. Вебера за мотивами вірша Т. Готье, вперше поставлений М. Фокінім 1911 року в Монте-Карло. В. Зінченко кваліфікує цей балет як «рیمейк», маючи на увазі перекладення твору К. Вебера-М. Фокіна (Зінченко, 2018, с. 205). Балет О. Родіна-О. Буська можна сприймати як текст сучасної культури, що вступає у діалог з твором початку ХХ століття. Такий підхід зумовлений як хореографічним рішенням (події відбуваються уві сні), так і музичною партитурою, адже композитор цитує К. Вебера. Декілька разів у балеті звучить аудіозапис «Видіння троянди» К. Вебера (такий режисерський прийом використано для відтворення ситуації, коли мати ставить доньці платівку, а дівчина ніби потрапляє у своє щасливе минуле без хвороби та відчуває просвітлення), а також сама тема К. Вебера проходить кілька разів в оркестрі.

Такий прийом відсилає глядачів до твору К. Вебера-М. Фокіна, розширює діапазон трактувань щодо закладених у балеті сенсів. Одночасно, інтерпретаційні прийоми композитора щодо мазурки К. Вебера свідчать про застосування постмодерністських прийомів стильового міксування та саркастичного ставлення до ідеальності класичної спадщини, підкреслюють оригінальність та сучасність балету О. Родіна.

До постмодерністської естетики у режисерсько-хореографічному рішенні вдається і О. Бусько, обираючи гостросоціальну, місцями шокуючу тему сновидіння дівчини, де вона переживає страшне захворювання опорно-рухового апарату та ментальний розлад. Разом із матір'ю та злодієм-коханом дівчина проходить всі етапи боротьби з хворобою, ремісії, повернення хвороби. Створювачі балету говорять про існування четвертого образу – проміння світла на авансцені, що періодично з'являється та зникає, ніби уособлюючи вищу силу. Наприкінці головна героїня прокидається та промовляє слово «мама».

Отже, окрім власне композиційно-архітектонічних рішень, ми стикаємося з контекстом

автора (О. Бусько, О. Родін та ін.) та контекстом інтерпретатора (тут ми залучили думку В. Зінченко). Але така диференціація доволі умовна, адже досить часто створювачі наділяють твір сенсами вже з позиції глядача (інтерпретатора).

Вистави «Вгору по річці» (прем'єра відбулася 25 квітня 2017 року) та «Вій» (прем'єра – 20 червня 2019 року) сьогодні входять до діючого репертуару театру «Київ модерн-балет». За балет «Вій» Р. Поклітару отримав театральну премію «Київська пектораль» (2019) у номінації «За краще пластичне вирішення вистави», що, у свою чергу, впливає на інтерпретування глядачами, адже піднімає в їхньому сприйнятті виставу до визнаної професійним середовищем, зразкової.

Балет на одну дію «Вгору по річці» створений балетмейстером Р. Поклітару за мотивами оповідання Ф. С. Фіцджеральда «Загадкова історія Бенджаміна Баттона». В основу партитури балету покладено струнний квартет О. Родіна. За висловленням Р. Поклітару, автора лібрето, хореографії та постановника, «лібрето моєї вистави можна побачити не лише сюжетні алюзії оповідання Скотта Фіцджеральда, а й відголоски великого «Фауста» Гете. При цьому, «Вгору по річці» – абсолютно авторська оповідка, тому що специфіка сучасного танцю не дозволяє зробити хореографічний підрядник літературних першоджерел» (Вгору по річці).

М. Кабацій поглиблює тезу Р. Поклітару, говорячи про Людину в чорному як фаустівського персонажа, який ««запускає» зворотне проживання життя головного героя» (Кабацій, 2023). Серед авторських знахідок, що не відповідають літературному твору, Р. Поклітару вводить доньку Бенджаміна (у С. Фіцджеральда син), що дає додаткові імпульси для міркувань не лише про швидкоплинність людського існування, а й про роль жінки як у конкретному сюжеті, так і у житті людини загалом. У трактуванні балетмейстера відомий літературний та кінематографічний твір насичується додатковими конотаціями. Текст балету набуває самостійного значення не лише в аспекті суто хореографічного трактування, а й в інших знакових системах, зокрема, образно-сюжетній, сценографічній.

Розглядаючи балет «Вгору по річці» в категоріях теорії подвійного (аудіально-візуального) кодування А. Пайвіо, О. Афоніна зазначає:

«Вербальність у балеті замінюється візуальністю рухів, які стають образними кодами для розкриття подій. Музичний ряд забезпечує аудіальне сприйняття різного віку головного героя завдяки музично-інтонаційним комплексам. Візуально ми відразу впізнаємо зрілу людину за її образом з відповідною пластикою. Аудіальна характеристика зі зламаною мелодією, розподіленою між різними інструментами на тлі ударних інструментів сприймається поступово, послідовно. Так само й музична характеристика Юнака представлена романтичними інтонаціями як інформаційними кодами, розкриває глядачу й слухачу аудіальний образ послідовно, на відміну від візуального, забезпеченого рухами й сценічним образом» (Афоніна, 2021, с. 50). Сприймаючи виставу як текст, можна стверджувати, що музичні та хореографічні образи є лише складниками у цілісній системі балетного твору, де композиційно-архітектонічні, декораційні, світлові та інші елементи також відіграють вагомую роль у формуванні сенсів вистави.

Раду Поклітару, автор лібрето, хореографії та постановник балету «Вій», усвідомлює високі вимоги сучасного балетного театру до літературної першооснови постановки, яка має бути насиченою яскравою образністю, емоційністю, а також володіти високим рівнем інтерпретаційного потенціалу, що дозволяло б балетмейстеру вільно її «прочитати» в хореографічних образах, не конфліктуючи з літературним твором та задумом автора. На думку Р. Поклітару, повість М. Гоголя «Вій» саме така. «Яскравість характерів, приголомшливе антагоністичне злиття реального та фантазмагоричного світів, відсутність шлейфу трактувань у балетній історії – ось чому «Вій» захопив мене, як хореографа і режисера! Я ніколи не брався за такий містичний сюжет, що, з одного боку – виклик, а, з іншого, – можливість знайти в собі, як у художникові, нові пластичні слова, речення, абзаци», – зазначає Р. Поклітару (Вій).

Серед факторів, що визначають успішну рецепцію творів М. Гоголя в сучасному мистецтві, на думку О. Гресь та М. Сороки, можна назвати певні закладені постмодерністичні риси, зокрема принцип гри у розгортанні твору, іронія, деконструкція побуту, полісемантичність тілесності та ін. (Гресь, Сорока, 2022, с. 142) Важливо також, що твори

М. Гоголя не претендують на догмат автора, що дозволяє інтерпретатору виявляти у них, зокрема у повісті «Вій», та створювати нові сенси, що не були закладені письменником.

Музичним натхненням постановки стала сюїта композитора О. Родіна, «нищівно театральна» та «по-доброму балетна», створена ним 2018 року (Вій). Для балету композитор дописав відсутні номери у відповідності до сценарно-ко позиційного плану постановника.

Ставлячись до балету як тексту культури крізь призму подвійного кодування, О. Афоніна наголошує на трансформуванні літературної першооснови: «Основні дії балету – своєрідні коди Гоголя – зосереджені навколо Панночки й Хоми Брута. Навіть містика стає кодом письменницького стилю М. Гоголя. Що маємо для розуміння змісту балетного лібрето? Коди-імена (Гоголь, Панночка, Хома, Сотник), код-назва (Вій) спрямовують як творчі пошуки постановників, так і глядачів до розкриття найсміливіших задумів у балетній виставі» (Афоніна, 2022, с. 115). Тобто, авторка спонукає до розгляду балету з урахуванням тексту першоджерела та культурного контексту подій, що важливо для розуміння сенсів, перенесених та поглиблених у виставі.

І тут знов Р. Поклітару вдається до створення позалітературної реальності власне балету як самостійного феномену: персонаж Вій відсутній; введено Василю, кохану Х. Брута, та образ Душі Брута. Образ Хоми трансформується від єдності з Душею на певному етапі оповіді, до розриву із Душею, коли в нього впирається Панночка.

В. Зінченко у спробах розтлумачити сутність образу Панночки, ставить питання «хто вона?» і подає варіанти – «VIP-дівчина, повія, жриця чи марево жінки його мрії (вона повна протилежність всім жінкам в балеті)? Адже все, що відбулося далі, може бути як реальністю, так і алкогольними галюцинаціями, які довели до смерті Хому... Спочатку Хома вбиває Панночку, тим самим вбивши свій образ ідеальної жінки, а в кінці балету Хома чинить самогубство, свідомо віддавшись усім спокусам» (Зінченко, 2019).

Окрім персонажів, у балеті присутній сценографічний образ, що також несе чимало сенсів – величезний прозорий куб, на який проєктують 3D зображення. Упродовж вистави

він перетворюється на спальню, місячне небо, сарай, церкву, нічний клуб, в'язницю.

Оригінальне звучання оркестру досягається введенням композитором інструментів перкусійної групи, партії для горлового співу, варгану, діджеріду. За рахунок таких рішень створено ефект містичності всього, що відбувається.

Вистава, попри зв'язок із твором М. Гоголя, не містить прямих етнічно маркованих складників (мелос, хореографічну лексику, елементи сценографії та ін.). Але підняті проблеми особистісних моральних орієнтирів, вибору, містичності існування та ін. можна трактувати як відбиття ментальних особливостей українців, увиразнених у міфологічних образах.

Отже, аналіз балетних вистав О. Родіна із застосуванням культурологічної оптики довів наявність багатьох контекстів, що поглиблюють сенс творів.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Виходячи з положення культурології про текст культури як будь-який об'єкт, цілком правомірно застосовувати культурологічну оптику для дослідження балетних творів як текстів культури, беручи до уваги його синтетичну специфіку. Інтерпретування «тексту» не передбачає лише виявлення смислів,

закладених автором, а дозволяє продукувати нові сенси, адже балетний твір є відкритою системою, що взаємодіє з контекстом та іншими текстами культури минулого та сучасності.

Балетні вистави композитора О. Родіна, поставлені у «Київ модерн-балеті» О. Буськом («Пори року», 2013; «Видіння Рози», 2014) та Р. Поклітару («Вгору по річці», 2017; «Вій», 2019) багатозначними текстами культури, що можна інтерпретувати на рівні контексту власне балету (техніко-технологічні та художньо-образні рішення), контексту автора (вкладені автором додаткові сенси, алюзії, ремінісценції, метафори та ін.) й контексту інтерпретатора (рівень хореографічної обізнаності та художньо-образного мислення; сучасні культурно-історичні події; біографічні віхи; рівень фаховості у тій чи іншій сфері діяльності та ін.).

Серед перспективних напрямів подальших досліджень – визначення методики трактування (інтерпретування) балетних вистав як текстів культури, порівняння постановочних рішень балетів О. Родіна та інших композиторів у репертуарі «Київ модерн-балету» крізь призму культурних патернів, виявлення культуротворчого значення діяльності «Київ модерн-балету» у вітчизняному та світовому культурному дискурсі та ін.

Список використаних джерел:

1. Афоніна, О. (2018). Культурний код і «подвійне кодування» в мистецтві : автореф. дис... доктора мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. 36 с.
2. Афоніна, О. (2021). Сучасне мистецтво в теорії та практиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 48–52.
3. Афоніна, О. (2022). Коди культури у сучасній музичній творчості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 1, 111–116.
4. Афоніна, О. (2023). Візуальне сприйняття звукообразів у фортепіанній та оркестровій музиці «Вій» українських композиторів. *Мистецтвознавчі записки*, 43, 76–81.
5. Вгору по річці. *Kyiv Modern Ballet. Teamp. Penepnyar*. URL: <https://kyivmodernballet.com/theater/repertoire/14>
6. Вій. *Kyiv Modern Ballet. Teamp. Penepnyar*. URL: <https://kyivmodernballet.com/theater/repertoire/32>
7. Гресь, О., Сорока, М. (2021). Постмодерністські інтерпретації творів Миколи Гоголя. *Танцювальні студії*, 4 (2), 136–143. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.4.2.2021.249291>
8. Демчук, Р. (2012). Культурологія: тексти та контексти. *Наукові записки НаУКМА*, 127, 13–19.
9. Зінченко, В. (2016). Балет О. Родіна «Видіння рози»: інновація чи вторинність? *Київське музикознавство*, 53, 129–135.
10. Зінченко, В. (2018). Сучасний український балет: соціокультурні та художні компоненти. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 28, 201–206.
11. Зінченко, В. (26.10.2019). Вбити чи любити? «Вій» від Радю Поклітару та Київ Модерн-балету. *Moderato*. URL: <https://moderato.in.ua/events/vbiti-chi-lyubiti-viy-vid-radu-poklitaru-ta-kiyiv-modern-balet.html?fbclid=IwAR2pONE-eKDYpjNmZ9MEZbk8H4ulBUD-CgRpR82xlZI8uxOSylfKySDDgs>
12. Кабацій, М. (20.03.2023). Київ модерн-балет показав першу прем'єру за рік повномасштабної війни. *Українська правда*. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/03/20/253432/>