

УДК 7.038.6

*Афоніна Олена Сталівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
aolena7@gmail.com*

НОВІ КОНОТАЦІЇ В БАЛЕТАХ «ВЕСНА СВЯЩЕННА» ТА ХУДОЖНІ ПРИЙОМИ «ПОДВІЙНОГО КОДУВАННЯ» В МИСТЕЦТВІ ХОРЕОГРАФІЇ

Мета роботи. Розкрити спектр конотацій «духу сивої давнини» в балетах «Весна священна» різних хореографів з точки зору постмодерністських концепцій. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історично-порівняльного методу для виявлення нових конотацій в балетах «Весна священна»; семиотичного підходу та деконструктивістського аналізу (Ж. Дерріда) для виявлення особливостей «подвійного кодування» в мистецтві «рухливої пластики». **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні різних конотацій в балеті І. Стравінського, що охоплюють модерністичні та постмодерністичні трактовки змісту «сивої давнини», як на рівні естетичного наповнення, так і драматургії балетів. Хореографічний твір, будучи одним із проявів тексту, розглядається як інформаційна передача через рухово-семантичну форму, алюзії, ремінісценції. **Висновки.** Незмінним кодом кожного балету є музика І. Стравінського та коди-образи язичницької Русі (крім балету Р. Поклітару). Постановка В. Ніжинського відповідає духу музики композитора і складає єдність музики і хореографії з передачею основних кодів-образів. Постановка М. Бежара насичена алюзіями і ремінісценціями як прийомами «подвійного кодування», які відсилають уяву глядачів до антропогенезу з еволюційним процесом виникнення людини. Зміст балету П. Бауш близький до першоджерела, а рухи танцівників – це синтез танцювальних технік. У балеті Р. Поклітару алюзійну та ремінісцентну природу містять основні коди-образи, мотиви і стилістичні прийоми.

Ключові слова: код, подвійне кодування, конотація, балет «Весна священна» І. Стравінського, М. Бежар, П. Бауш, Р. Поклітару.

Афоніна Елена Стальевна, кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

«Новые коннотации в балетах «Весна священная» и художественные приемы «двойного кодирования» в искусстве хореографии»

Цель работы. Раскрыть спектр коннотаций «духа древности» в балетах «Весна священная» разных хореографов с точки зрения постмодернистских концепций. **Методология исследования** заключается в применении историко-сравнительного метода для выявления новых коннотаций в балетах «Весна священная»; семиотического подхода и деконструктивистского анализа (Ж. Деррида) для характеристики «двойного кодирования» в искусстве «подвижной пластики». **Научная новизна работы** состоит в определении новых коннотаций темы «архаики» в балете И. Стравинского, охватывающих модернистские и постмодернистские трактовки, как на уровне эстетического наполнения, так и драматургии балетов. Хореографическое произведение, будучи одним из видов текста, рассматривается как информационная передача через двигательно-семантическую форму, аллюзии, реминисценции. **Выводы.** Неизменным кодом каждого балета является музыка И. Стравинского и коды-образы языческой Руси. Постановка В. Нижинского соответству-

ет духу музики композитора и составляет единство музыки и хореографии с передачей основных кодов-образов. Постановка М. Бежара насыщена аллюзиями и реминисценциями как приемами «двойного кодирования», отсылающими воображение зрителей к антропогенезу с эволюционным процессом возникновения человека. Содержание балета П. Бауш близко к первоисточнику, а движения танцовщиков представляют синтез танцевальных техник. В балете Р. Поклитару аллюзийную и реминисцентную природу имеют основные коды-образы, мотивы и стилистические приемы.

Ключевые слова: код, двойное кодирование, коннотация, балет «Весна священная» И. Стравинского, М. Бежар, П. Бауш, Р. Поклитару.

Aphonina Olena, PhD in Arts, associate professor, doctoral student of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

New connotation in the ballet «The Rite of Spring» and the artistic techniques of «double coding» in the art of choreography

Purpose of Research. The purpose of the article is to expand range of connotations of the «spirit of antiquity» in the ballet «The Rite of Spring», staged by different choreographers from the point of view of post-modern concepts. **Methodology.** The research methodology includes using of the historical-comparative method to identify new connotations in the ballet «The Rite of Spring»; semiotic approach and deconstructivist analysis (Derrida) to describe the «double coding» in the art of «moving sculpture». **Scientific Novelty.** The scientific novelty of this work is to determine the new connotations of the «archaic» in Igor Stravinsky's ballet, covering contemporary and post-modern interpretations at the level of the aesthetic content as well as dramatic ballets. Choreographic works as types of the text are viewed as an information transmission through the motor-semantic form, allusions and reminiscences. **Conclusions.** Music of Stravinsky and codes-images of pagan Russ are the main unchangeable code of each ballet (except R. Poklitaru's ballet). V. Nijinsky's staging is made in the spirit of the composer's music. It is the unity of music and choreography with the transfer of the main code-images. M. Bejart's staging is saturated with allusions and reminiscences, as the methods of «double coding». They send the imagination of the audience to anthropogenesis with the evolutionary process of human origin. The content of P. Bausch's ballet is close to the source, and the dancers' movements represent the synthesis of dance techniques. In the ballet of R. Poklitaru allusions and reminiscences contain the basic codes-images, motifs and stylistic techniques.

Key words: code, double coding, connotation, ballet «The Rite of Spring» I. Stravinsky, M. Bejart, P. Bausch, R. Poklitaru.

Актуальність теми дослідження. Проблема коду в культурі і «подвійного кодування» в мистецтві досить різноманітна і з нею пов'язана більшість питань, які належать до фундаментальних і локальних відношень між культурою, мистецтвом, творчістю та практикою. Уже в природі самого мистецтва закладена можливість подвійного ставлення до розкриття змісту. Сучасна хореографія переконує, що різні форми взаємодії між високою і масовою культурами, академічним і сучасним танцем сприяють розширенню кордонів і одночасному зверненню до обізнаного і недосвідченого глядача, що є домінуючим гаслом подвійного кодування.

Мета дослідження. Виявити нові конотації в балетах «Весна священна» хореографів В. Ніжинського, М. Бежара, П. Бауш, Р. Поклітару та художні прийоми «подвійного кодування» в сучасному хореографічному мистецтві.

Виклад основного матеріалу. Загальноестетична природа постмодерністських хореографічних творів від середини ХХ до початку ХХІ ст., як і в інших

видах мистецтва, виявляється у «текстах», які із семіотичної точки зору включають в себе семантичний і формальний аспекти, оскільки для того, щоб бути сприйнятими, ці твори мають бути «прочитаними» реципієнтами. Крім того, специфічна особливість мистецтва динамічної пластики тіла полягає в тому, що основними засобами художньої виразності тут є рухи, жести, міміка, які можуть завжди трактуватися неоднозначно. Подвійне кодування в хореографічному мистецтві постмодернізму пов'язане із переосмисленням правил і обмежень, які були вироблені попередньою культурною традицією. Сучасне хореографічне мистецтво по-новому висвітлює проблему ставлення до традиції та інновації, переінтерпретуючи класичні сюжети людської пластики з музикою, у танці.

Творчість сучасних хореографів (Франція – М. Бежар; Ж.-К. Майо, Р. Петі; Жиль Роман; США і Німеччина – Дж. Ноймайер; США і Франція – К. Карлсон; Німеччина – П. Бауш, М. Мара, М. Смін, У. Шольц, М. Шрьодер; Ізраїль – О. Нахаріні; Україна – О. Бусько, Р. Поклітару, А. Рехвіашвілі, А. Шошин), які в контексті «подвійного кодування» одночасно використовують тематичний матеріал і техніку класичної та популярної, масової танцювальної культури, може підлягати аналізу з точки зору семіотичної концепції Жака Бодрійяра. У його трактовці знаки-коди розглядаються як симулякри, що транслюють смисли, неадекватні подіям і фактам та не відповідають однозначним оцінкам, що дуже влучно використовується нами при оцінці сучасних балетних вистав. У хореографії як раз дуже часто коди породжують конотації (супутні значення), а не денотації (якщо думку Ж. Бодрійяра застосовувати до мистецтва хореографії). Відтак, за допомогою концепції кодів-знаків-симулякрів як образів, що поглинають реальність, а також відтворюють і транслюють змісти з неоднозначною оцінкою, можна виділити основні прийоми «подвійного кодування» в хореографічному мистецтві.

Як приклад таких кодів, що породжують багаточисельні конотації творів, може бути відтворення варварського духу сивої давнини у балеті, а спочатку сні *Ігоря Стравінського*, «*Весна священна*». Композитор побачив уві сні, а потім озвучив давній ритуал звернення пращурів-язичників до природи із закличком приходу Весни. До цього балету зверталися багато хореографів, починаючи із часу його створення (1913). І на той час музика І. Стравінського із нечуваними співзвуччями, неймовірними ритмами, сліпучими оркестровими фарбами була вкрай нехарактерною для звичної балетної музики. Тому і в основу танців балету, який малював образи язичницької Русі, хореограф Вацлав Ніжинський заклав різкі і тупотячі рухи, стрибки, пластично передаючи дух музики в танцювальних образах. Саме єдність музики і хореографії стали кодами образів Русі в балеті. Цікаво, що в інших постановках «Весни священної» вже в середині і кінці ХХ ст. в хореографії балету тільки поглиблювався примітивізм і незграбність рухів, які викликали уявлення про щось дике і далеке від людської цивілізації.

Балет «Весна священна» (1959) у М. Бежара був одним із перших, де хореограф звернувся до дадаїстичного начала в костюмі для показу архаїчного сюжету засобами авангардистської хореографії. У балеті М. Бежара людина стає людиною тільки тоді, коли в неї зароджується любов. За першоджерелом І. Стравінського у лібрето основною є ідея жертвопринесення. М. Бежар відкидає цю версію. У діях його балету глядачі спостерігають переродження тварини в людину. Спочатку тварина рухалася на чотирьох лапах, потім стала мавпою, і тільки тоді, коли до неї навесні прийшло кохання, вона остаточно перетворилася на людину. «Бежар зіграв на дуже простих рухах... Точні, синхронні лінії, коло, напівголі танцюючі чоловіки, як на картині Матісса – в передчутті свободи і володіння. Бежар вимагав від танцівників жорстку пластику, рвані руху, глибоке пліє» [2].

Досвід минулої культури у подвійних кодах постмодерністичного мистецтва присутній у балеті М. Бежара у формі алюзій і ремінісценцій, які відсилають глядачів до культурних кодів минулого. Крім того, прості рухи танцівників нагадують героя «Книги джунглів» Р. Кіплінга – Мауглі, який виріс у зграї тварин, володіючи тваринними навичками і майже не володіючи людськими. Між іншим, і у Олександра Градського є балет «Мауглі», який в авторській редакції називається «Людина». Композитор на прикладі образу Мауглі показує становлення Людини в «джунглях», порівнюючи із життям людини в сучасному суспільстві, яке теж нагадує джунглі. У зв'язку з цим згадується і балет «Маугліана» українського композитора Андрія Бондаренка, створений для дитячої студії, в якому головна героїня – дівчинка.

У балеті М. Бежара оголені тіла танцівників символізують зв'язок давньої людини з природою. Людина є частиною природи, і усі рухи танцівників розкривають музику І. Стравінського в новому ракурсі, формуючи хореографічні інновації всередині традиції, що характерно для постмодерністичного мистецтва. Головним для танців М. Бежара в цьому балеті є концентрація енергії для досягнення екстатичного піднесення, стану афекту не тільки у танцівників, а й у публіки [5].

Загалом, постмодерністичне мистецтво із зацікавленістю сприймає архаїку. Тому «Картини язичницької Русі» (підзаголовок партитури І. Стравінського) у балеті «Весна священна» Піни Бауш (1978) отримують інше, стосовно балету М. Бежара, втілення, більш близьке до лібрето І. Стравінського. За задумом лібрето, обраниця, яка була принесена в жертву язичницьким богам, танцює, поки не розірветься її серце. Усі танцівники були босими і рухалися по сцені з торфом на підлозі. П. Бауш використовувала синтез танцювальних технік, що було новим для середини 60-х років ХХ ст. і вже стало класикою сучасного балетного мистецтва.

Починаючи із лібрето І. Стравінського, у глядачів виникають алюзії на язичницькі обряди (або народні, бо у давньоруській мові «язичництво» означало «народ») з домінуванням відносин «людина-природа», на відміну від християнства з домінуванням стосунків між людьми.

Тож, «музичний фовізм» І. Стравінського і Б. Бартока [7, 402] викликав інтерес до багатоголосного «язичництва» з реконструкцією фольклорної та обрядової традицій. Звичаї і вірування для слов'ян мали цілу систему дохристиянських уявлень про світ і людину і були засновані на міфології і магії, що, власне, і передано в балеті В. Ніжинського. Тут слов'янське язичництво розуміється як історичний код давніх слов'ян (праслов'ян), як типологічно особлива культурна модель, чії форми, механізми й семантичні категорії продовжували існувати і після прийняття християнства [8, 616–619]. Усе це підтверджує наше положення про витоки «подвійного кодування» в інші періоди культурно-історичного розвитку, зокрема, у «двокультур'ї» Київської Русі.

Американський дослідник Фр. Джеймісон у своєму ставленні до минулого часто використовував поняття «пастіш», продовжуючи деякі ідеї Т. Адорно. Останній ввів це поняття при поясненні того, чому і як І. Стравінський, Дж. Джойс та Т. Манн зверталися до відживших мов і стилів минулого як до засобів для створення нового [4]. Тож, балет І. Стравінського від самого початку теж є своєрідним пастішем, як у музичному, так і змістовному сенсах. Але традиційний пастіш, за тлумаченням американського дослідника, позбавлений будь-якого пафосу критичності чи осміяння, на відміну від постмодерністичного пастішу, який більше нагадує пародію зі збереженням дистанції до стилю старих майстрів, але з новим осмисленням змісту, звучанням музики тощо.

Нові, постмодерністські конотації у балеті «Весна священна» Р. Поклітару (2002) розповсюджуються на усі складові вистави. Цей балет є досить оригінальною трактовкою пастіш-балету І. Стравінського у постановці В. Ніжинського з показом Русі язичницької. Але версія Р. Поклітару відрізняється від трактовки М. Бежара, який акцентує увагу глядачів на народженні любові і від неї – Людини.

Дійство вистави Р. Поклітару переноситься у стіни навчального закладу. Зеленкуваті, сірі тони превалюють у ніби військовій школі. Але насправді це не військова школа, а навчальний заклад із уніфікованим одягом, «зачіскою» (усі учні без волосся), однаковими схематичними рухами і, мабуть, думками. Вони не просто люди, вони роботи-машини, «маса». Колір одягу учнів зелений, як в армії, коли порушуються усі права і намагання людей залишатися людьми. Хоча, з іншого боку, зелений колір – це колір Весни, зародження любові, життя.

Сам хореограф пише, що такий заклад з жорсткою дисципліною йому привидівся під музику І. Стравінського. Тут є образ жорстокого Вчителя, який дозволяє собі все, а учні більше схожі на ув'язнених у колонії. Несподівано з'являються Дівчина і Юнак за однією партою, а Вчитель намагається їх покарати.

Дівчина і Юнак вже в одязі протиставлені загальній масі. Вони у білому – символі чистоти, радості, цнотливості. Хоча цей колір живописно вважається нейтральний, у ньому присутня чарівна сила денного сонячного світла, що виражає спорідненість із Божественною силою [1, 690]. Юнак і Дівчина закохані у Весну – пору торжества світлого дня і кохання, коли над світом пращурів панує слов'янська богиня життєвої злагоди і гармонії Лада та її донька Леля, покро-

вителька закоханих [1, 686]. Вони самі творять свою долю, за що будуть жорстоко покарані, адже їх чекає смерть від уніфікованої маси.

М. Бежар простими рухами танцівників розкрив історію становлення Людини. А танці Поклітару складаються із безкінечної кількості повторів примітивних рухів, затиснутих рук у тулуба, тваринних стрибків, неприборканої злоби у маси, яким протиставляються зовсім інші, м'які лінії танцю закоханих, насичені пристрастю до свободи. Як у Бежара, так і у Поклітару, малюнок кордебалету побудований чітко, навіть, геометрично. Хоча в інших балетах обох хореографів кордебалет є рівноправним із виконавцями головних партій. Але в цьому балеті Поклітару рухи закоханих відрізняються від кордебалету.

Подвійне кодування тут виявляється в тому, що навіть у межах балету Поклітару існує багато «підводних каменів», які можемо визначити як дії різних кодів (за Д. Фоккемою). Вже переосмислення назви балету – «Весна священна» – алюзійно підводить глядачів і до образу Весни як старту всьому живому, квітучому, і постмодернової «Весни» – уніфікованої школи, у якій усе живе замикається, в'яне, стає злим та непримиреним до всього інакшого як чужого. Р. Поклітару обмежує дію весни як коду розквіту всього живого, але концентрує увагу глядачів на тому, що весну не можна заточити в уніфіковану, військову форму, вона все одно буде виборювати право на кохання, щастя. Усе це співпадає з думками Д. Фоккеми про те, що «з усіх згаданих кодів кожний наступний у зростаючій пропорції обмежує дію попередніх кодів, звужуючи поле можливого вибору читача, однак при цьому специфікою літературної комунікації є той факт, що кожен наступний код здатний одночасно оскаржувати правочинність інших кодів, створюючи і виправдовуючи свій вибір мовних одиниць та їх організації, забороняється іншими, більш широкими кодами» [10, 129].

Продовжуючи аналізувати подвійні коди балету «Весна священна», звернемося і до другого слова в назві – «священна». Загалом священство співпадає із тим, що віруючі поступаються земними благами заради служіння Богові, вищим силам, а в даному випадку – заради власної свободи і щастя, коли Христос дає їм силу Духа для виконання своїх мрій. Тож, Поклітару використовує в хореографічному тексті звичайні коди-символи (весна, священна), а також музику фольклору і народних обрядів теж як коди, які можуть подвоюватися. З цієї точки зору показово те, що І. Стравінський сам тяжів до музичного фольклору з його «поспівковим» тематизмом, вільним метроритмом, остинатності, варіантного розвитку. Саме такі музично-фольклорні якості привабили Р. Поклітару. Він почув в музиці І. Стравінського інтонації, які сягають глибокої давнини. На початку дійства ці інтонації передають стан тривоги, наполегливої вимоги, які передані повторними ритмоформулами. Відтак, можна без слів, тільки із цих комунікативно-інформаційних музичних кодів здогадатися про наміри дійових осіб балету, які знаходяться на сцені. Ці ритмічні звукові повтори слугують і фундаментальними психологічними кодами. Саме вони переносяться із давньої епохи, яку характеризує І. Стравінський в постмодерні часи, про які йде розпо-

відь у Поклітару. Вони слугують ключем для розшифровки основного змісту кодів і в балеті початку ХХ ст., і в балеті поч. ХХІ ст.

Крім того, комунікативні коди-архетипи заклику, гри та деякі інші у виставах об'єднують звукове і пластичне спілкування людей в єдиний семіотичний акустично-візуальний естетичний універсум. Прості інтонації, повторність ритму музики відображені в повторних примітивних стрибках і пластичних рухах танцівників. Музичні і моторно-рухливі коди-архетипи слугують кодом-ключем для розшифровки мови балету глядачами і слухачами.

У І. Стравінського музичні інтонації виявляють сутність *комунікативних архетипів і є універсальними семіотичними кодами* (див. Діна Кірнарська). Так, у першій частині «Поцілунок землі» домінуючими є повтори, змінна акцентованість з інтонаціями заклику, а також інтонаціями, які викликають прямі асоціації з прологом музичної опери-казки М. Римського-Корсакова «Снігуронька», де композитор будує музичну тканину царства Берендея з голосами світу Весни-Красни, птахів.

Р. Поклітару змінює досвід попередників, які більше представляли людину в діалозі із природою, на балет-притчу з розповіддю про прагнення особистості до незалежності від оточення, від бездумного підкорення спільноті як масі. Як і Ф. Джеймісон, який вважає пастіш пародією, що включає в себе імітацію якогось іншого стилю, зберігаючи дистанцію стосовно того художнього прийому або стилю старих майстрів, яких митець наслідує, так і балет Р. Поклітару теж імітує роботи хореографів-попередників, зберігаючи дистанцію від класичних прийомів балету.

Звичайно, «подвійна трактовка» змісту «Весни священної» тут припускає процедури аналізу, розкладу, деконструкції тексту І. Стравінського у Р. Поклітару. Це цілком збігається з методологією постмодерністичної художньої творчості у теорії деконструкції Ж. Дерріда. За її логікою деконструктивістський аналіз передбачає внесення в старі поняття нового змісту шляхом відсторонення, відкладання, «одивнення» попереднього змісту [3, 14].

Використовуючи тематичний і хореографічний матеріал, у цьому випадку – балет І. Стравінського і технічні засоби сучасного балету – Р. Поклітару звертається до широкого загалу глядачів і поціновувачів мистецтва хореографії. Переосмислюючи у свій час авангардну постановку балету Стравінського-Ніжинського-Реріха, Р. Поклітару досить вільно та з іронією трактує відомий сюжет. Про таке ставлення до модернового мистецтва також пише Т. Д'ан, особливо підкреслюючи той факт, що постмодернізм як художній код «закодований двічі»: «з одного боку, використовуючи тематичний матеріал і техніку популярної, масової культури, твори постмодернізму мають рекламну привабливість предмета масового споживання для всіх людей, в тому числі і не дуже художньо освічених. З іншого боку, пародійно осмислюють більш ранні – і переважно модерністські – твори, іронічно трактуючи їхні сюжети і прийоми, апелюючи до самої досвідченої аудиторії» [9, 226].

Наукова новизна роботи полягає у розгляді хореографічного тексту, який завжди постає як «відкрите повідомлення» з множинністю розкодувань. Хореографічний текст має універсальні функції культурного тексту з позицій культурно-історичних традицій при його трансляції та ретрансляції. Балет «Весна священна» виступає як єдиний музичний текст І. Стравінського, але при цьому кожна вистава (В. Ніжинського, М. Бежара, П. Бауш, Р. Поклітару) є стилістично і композиційно унікальним з відтворенням авторської концепції. Невипадково, що і музичний текст трактується неоднозначно. Звичайно, що власне музичний текст має жорстку авторську знакову фіксацію. Кожен же хореограф розкриває зміст цього музичного твору як своє повідомлення, з подвійними посиленнями, смисловими і образними інтенціями. У хореографічному мистецтві з послідовністю кроків, рухів, фігур для створення найкращого сценічного ефекту репрезентується система кодів, їхніх значень через різні методи та прийоми кодування. Сутнісним методологічним значенням для хореографії є бінарність кодування, яке в програмуванні характеризує процес безповоротності до першоджерела, хоча зберігаються усі складові, а саме, коди-образи і події.

Висновки. Незмінним кодом кожного балету є музика І. Стравінського та коди-образи язичницької Русі (крім балету Р. Поклітару). Постановка В. Ніжинського відповідає духу музики композитора і складає єдність музики й хореографії з передачею основних кодів-образів. Постановка М. Бежара насичена алюзіями і ремінісценціями як прийомами «подвійного кодування», які відсилають уяву глядачів до антропогенезу з еволюційним процесом виникнення людини. Зміст балету П. Бауш близький до першоджерела, а рухи танцівників – це синтез танцювальних технік. У балеті Р. Поклітару алюзійну та ремінісцентну природу містять основні коди-образи, мотиви і стилістичні прийоми.

Література

1. Багнюк А. Символи Українства: художньо-інформаційний довідник: видання друге, доповнене / Анатолій Багнюк. – Тернопіль: ТзОВ «Терно-граф», 2009. – 832 с.
2. «Весна священная» в хореографии Мориса Бежара – на Новой сцене Большого театра // Новости культуры // Режим доступа: http://tvkultura.ru/article/show-/article_id/84321/]. 04.04.2013 | 11:17.
3. Деррида Ж. Позичії / Ж. Деррида / [пер. з франц. А. Ситник]. – К.: Дух і літера, 1994. – 158 с.
4. Джеймисон Ф. Постмодернизм или логика культуры позднего капитализма / Ф. Джеймисон / [Пер. с англ. А. А. Горных] // Философия эпохи постмодерна. – Минск: Красико-принт, 1996. – С. 118 – 137.
5. Каварина Н. Морис Бежар: «Наивысшая радость! Творить, любить, исчезать...» Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/archive/15/the-petersburg-prospect-15-3/moris-bezhar-naivysshaya-radost-tvorit-umirat-lyubit-ischezat/>
6. Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности / Д. Кирнарская. – М.: Таланты – XXI век. 2004. – 496 с.
7. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: уч. Пос. 3-е изд. / В. Н. Холопова. – СПб.: Изд. «Лань», 2006. – 496 с.

8. Язычество / Толстая С. М. // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. / Под общей ред. Н. И. Толстого; Институт славяноведения РАН. – М.: Международные отношения, 2012. – Т. 5: С (Сказка) – Я (Ящерица). – С. 616–619.
9. Theo D’haen. Linguistics and the Study of Literature / Theo D’haen. – Amsterdam: Rodopi, 1986 – 288 p.
10. Fokkema Douwe. The semantic and syntactic organic sation of postmodernist texts // Approaching postmodernism, Bertens. – Amsterdam; Philadelphia, 1986. – 300 p.

References

1. Bagnyuk, A. (2nd ed.). (2009). Symbols of Ukrainian culture: artistic and informative guide. Ternopil, LLC «Terno-graph» [in Ukrainian].
2. «The Rite of Spring», choreographed by Maurice Bejart – on the New Stage of the Bolshoi Theatre Culture, News. (2013). Retrieved from: http://tvkultura.ru/article/show/article_id/84321/. 04.04.2013 | 11:17 [in Russian].
3. Derrida, J. (1994). Positions. (A. Sitnik, Trans). Kyiv: The spirit and the letter [in Ukrainian].
4. Jamieson, Fr. (1996). Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism. (A. Gornykh, Trans). Minsk [in Russian].
5. Kavarina, N. (n.d.). Maurice Bejart: «The highest joy! To create, to love, to disappear...». Retrieved from: <http://ptj.spb.ru/archive/15/the-petersburg-prospect-15-3/moris-bezharnai-vysshaya-radost-tvorit-umirat-lyubit-ischezat> [in Russian].
6. Kirnarskaya, D. K. (2004). Psychology of special abilities. Musical ability. Moscow: Talents – XXI century [in Russian].
7. Kholopova, V. (1999). Forms of music. St. Petersburg.: Lan [in Russian].
8. Tolstaya, S.M. (2012). Pagan. Slavic Antiquities: Ethnolinguistic Dictionary. Volume 5: С (Fairy Tale), I (Lizard). N. I. Tolstoy (Ed.). Moscow: International Relations [in Russian].
9. D’haen, T. (1986). Linguistics and the Study of Literature. Amsterdam: Rodopi [in English].
10. Douwe, F. (1986). The semantic and syntactic organic sation of postmodernist texts. Approaching postmodernism, Bertens. H. Amsterdam; Philadelphia [in English].