

УДК 792.8
ББК 85.335.42

Янина-Ледовская Евгения Викторовна,
*старший преподаватель кафедры современного танца
хореографического факультета,
Харьковская академия культуры,
Бурсацкий спуск, д. 4, 61057 г. Харьков, Украина
E-mail: yaniledjenya@mail.ru*

БАЛЕТ «ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ». ВЕРСИЯ РАДУ ПОКЛИТАРУ

Аннотация: Анализируется постановка балета И. Стравинского «Весна священная» на сцене Национальной оперы Украины (2002) известным хореографом Радугу Поклитару в контексте культурных инноваций украинского балета и в свете традиций хореографической культуры XX столетия. Оригинальный замысел балетмейстера в прочтении партитуры И. Стравинского был основан на желании рассказать о стремлении маленького человека к личному счастью, где возникает агрессивная, жестокая среда, враждебно настроенная к любым проявлениям независимости и искренних чувств отдельной личности. Доказано, что спектакль, заявленный Поклитару как балет-притча и предостережение, органично вписался в череду его постановок, где хореограф выступает противником конформизма, бездумной покорности режиму и порождённым им законам социума. Избранная Поклитару стилистика постмодерна, как метод социально-культурной конфронтации, оказалась убедительной с точки зрения заданного жанра и стилистики.

Ключевые слова: «Весна священная» И. Стравинского – В. Нижинского, Р. Поклитару, балетный театр Украины, хореографическая культура XX в.

Мировая премьера «Весны священной» (либретто И. Стравинского и Н. Рериха, художник Н. Рерих) состоялась в 1913 г. в театре на Елисейских полях и вызвала в Париже скандал. Публика была шокирована не только постановкой В. Нижинского, но и музыкой И. Стравинского, поскольку и партитура, и её воплощение были непривычными для зрителей «Русских сезонов». В 1929 г. парижане отнеслись к этому произведению уже более благосклонно. «Весна священная» с тех пор ставилась в Буэнос-Айресе, Филадельфии, Мюнхене, Дюссельдорфе, Стокгольме, Брюсселе, Лондоне, Берлине, Милане, Москве, Петербурге, Минске, Харькове. Причём трактовки были самыми разнообразными — от почти буквального воссоздания первоначального хореографического текста Нижинского до спектаклей с политическими и социальными аллюзиями, которые авторы начала XX столетия не могли предусмотреть.

Исследователи танца говорят примерно о 200 постановках этого балета. На киевской сцене «Весна священная» стала третьим опусом Стравинского после «Жар-птицы» и «Петрушки» в 2002 г. Но если в первых двух авторы спектаклей придерживались литературной основы либретто, Раду Поклитару¹ полностью отказался от исходных позиций И. Стравинского, Н. Рериха и В. Нижинского.

Встреча с балетной труппой Национальной оперы Украины была ответственным творческим экзаменом для молодого хореографа и необычной постановочной работой для коллектива, который впервые обратился к эстетике постмодерна. Многие критики увидели у Поклитару желание развенчать каноны классического танца, не оценив того, что он предлагает взамен.

Поэтому не будет преувеличением сказать, что «Весна священная» Поклитару спустя почти 90 лет после премьеры в Париже произвела в Киеве эффект, подобный спектаклю Нижинского. И зрители, и большинство критиков были совершенно не готовы к восприятию столь нетрадиционного для украинской столичной сцены спектакля. Тем более что в один вечер с ним демонстрировалась такая же «провокационная» хореографическая трактовка «Картинок с выставки» М. Мусоргского (оркестровка М. Равеля). В начале 2000-х гг. руководство Национальной оперы Украины не раз упрекали в том, что в действующем репертуаре столичного театра слишком много традиционных, преимущественно классических, балетов и почти совсем нет модерна и постмодерна, широко распространённых на Западе. Конечно, наивно было бы считать художественный авангард панацеей от всех проблем киевской труппы, увидеть в нём залог дальнейшего творческого роста. Но без экспериментов труппа действительно не в состоянии развиваться! Поклитару в то время действительно ориентировался на образцы самого современного западно-европейского танцевального искусства, на творчество метров хореографического авангарда, которое получило в мировом балетном театре название «постмодерна».

Постмодернизм возник в XX столетии как реакция на тотальную коммерциализацию культуры, на закостенелые традиции и надоевшие приёмы «официального» искусства и вырос в социально-культурную конфронтацию, т. е. стал попыткой устранения новыми агрессивными формами практики шоу-культуры в современном обществе. Эти философские тезисы идеологов постмодерна являются основой балетмейстерских поисков М. Эка, У. Форсайта, И. Килиана, которые пытаются каждый по-своему утверждать «антиклассические» танцевальные формы.

Поклитару проявил себя способным, интересным и, в отличие от многих полупрофессиональных балетмейстеров, широко эрудированным, хорошо знакомым с новейшими направлениями мирового балета. Однако не смог избежать упреков в подражании собственным экстравагантным экспериментам уже упомянутым выше хореографам.

¹ Раду Поклитару (р. 1972) успешно закончил как классический танцовщик Пермское хореографическое училище и работал в белорусском балете, учась параллельно у В. Елизарьева в Минской консерватории, он лауреат международных конкурсов, хореограф, широко востребованный во многих театрах постсоветского пространства. С 2006 г. руководит им же организованным коллективом «Киев модерн балет».

Поскольку артисты киевского коллектива знали эти постановки только понаслышке, именно «антиклассическая» пластика Поклитару оказалась для них принципиально новым и незнакомым явлением. Но на премьере трудностей актёрского воплощения балетмейстерских причудливых композиций никто не заметил, потому что кордебалет и солисты танцевали не просто профессионально и технически умело, а доказывали своё мастерство и открытость самой современной хореографической стилистике.

Поклитару пояснял свой подход к премьерной постановке в Киеве таким образом: «Первый вариант “Весны священной” — это языческая Русь, гениально воплощенная Нижинским. Второй путь — это полный отказ от какой-либо национальности и эпохи, вывести на сцену женщин и мужчин в комбинезонах и просто рассказать о том, как рождается чувственный порыв, любовь. Этот путь тоже был совершенно гениально пройден Бежаром. Я решил сочинить свою историю. Я слушал эту музыку, и мне привиделось некое фантазмагорическое учебное заведение, где жестоко подавляется индивидуальность. Но, вопреки царящим здесь законам, между парнем и девушкой возникает любовь, и им удается отстоять свое чувство, пусть и ценой жизни» [8, с. 47].

И на самом деле, «Весна священная» в трактовке Поклитару совершенно неожиданна: это серо-болотно-зеленоватая картина унифицированной школы, где все ученики безволосы, одинаково одеты и одинаково схематично движутся. Это люди-зомби, люди-роботы, жизнь которых прописана по Уставу. Они живут, совокупляются и размножаются по заданной схеме, не смея выразить свою волю, чувство или желание. Так образуется хорошо отлаженная человеко-машина, движущаяся то единой массой, то людьми-детальками врассыпную.

Всем в школе заправляет Учитель, себе позволяющий всё, ученикам — ничего. Молодёжь ведёт свои игры, но и это регламентировано, как в колонии, тюрьме или армии. Неожиданное появление Девушки за партой рядом с Юношей вызывает бурное негодование. Учитель пресекает их чувства унижением и грубым насилием.

Всё в этой школе мрачно и убого, а уныло-зеленоватый цвет одежды напоминает маскировочную военную униформу. Так зарождается жизнь, безлико и ровно, где для всех установлен нерушимый порядок бытия. Зелёный цвет школы, предполагающий рост и цветение, на самом деле является закорючавшей цитаделью Зла, умерщвляющей всё яркое и живое.

Но вот школа исчезает, и на сцене возникают нежные фигурки Юноши и Девушки, облачённые в белое, — живые, чувственные, подобно только что согревшимся Адаму и Еве. Они сломали всеобщий запрет и позволили себе любить. Они посмели нарушить, казалось бы, навеки установленный закон унификации, посмели сами творить свою жизнь. Их чувство расцветает на фоне светлого Сада мечты, существующего скорее в их грёзах.

Это — символ творческой свободы, сметающей все нормы и запреты, невзирая на карающую длань унификации. Влюблённые смеют любить «не по уставу», они смеют сами творить своё счастье. Они оторвались от жёстких оков проторазума и будут убиты за право свободно любить в назидание другим.

Эта смелая притча от Поклитару связывает начало жизни с её фантастическим будущим: его «Весна священная» — балет-предостережение: бойтесь унификации, любой ценой боритесь за возможность быть самими собой!

Симфонический оркестр театра под руководством В. Кожухаря звучал с большим эмоциональным воодушевлением. Но композиторские шедевры в интерпретации Поклитару на столичной балетной сцене были приняты более чем неоднозначно. И даже такой проницательный и опытный балетовед, как Ю. А. Станишевский, называл спектакли молодого хореографа «иллюстративными, умозрительными и подражательными экспериментами постмодернизма». «Р. Поклитару в “Картинках с выставки”», — писал Ю. Станишевский, — создает экстравагантный балет-дефиле, действие которого разворачивается в современной арт-галерее, где рядом с выставкой постмодерной скульптуры происходит какая-то мистическая демонстрация слишком претензионных мод, которой руководит зловещий и коварный Кутюрье» [6, с. 19].

По балетмейстерскому замыслу, каждый эпизод раздваивается на саму картинку и её современное отображение. Присутствующие на вернисаже гости на это по-разному реагируют. Среди пластических зарисовок есть более или менее удачные номера, которые иногда отвечают, а порою и противоречат музыке. Очерченные постановщиком персонажи контрастны и достаточно выразительны, они наделены юмористическими и ироничными пластичными интонациями.

Парадоксы и неожиданности на грани эпатажа — характерные черты постановки, в которой, к сожалению, мало собственно танца, а дефиле моделей в иногда претензионных, неловких, пёстрых и часто лишённых вкуса костюмах (художник Г. Ипатьева) хореографически не решено. Создавая свои, преисполненные намёков и ассоциаций, пластичные образы-символы, хореограф в обоих балетах часто использует аксессуары, бытовые детали, которые не столько дополняют, сколько обедняют танец.

«В самостоятельной хореографической версии “Весны священной” танца значительно больше, чем в “Картинках”, — продолжает Ю. Станишевский. — Здесь он не такой иллюстративный и умозрительный, а разнообразный и подчиненный четкому балетмейстерскому замыслу, который основывается на оригинальном прочтении партитуры И. Стравинского, на желании рассказать о стремлении маленького человека к личному счастью, на пути к которому возникает агрессивная, жестокая среда, враждебно настроенная к любым проявлениям независимости и искренних чувств отдельной личности. Коварный, безжалостный и похотливый учитель-неофашист, который олицетворяет систему антигуманного физического и духовного притеснения человека, властно руководит своими воспитанниками, поощряя подхалимов, провокаторов... Каждого, кто делает попытку выделиться, разъяренная толпа уничтожает. И когда между Девушкой и Юношей весной вдруг рождается искренняя любовь, сюрреалистическая толпа во главе с возмущенным Учителем и наглым Вожаком (в либретто он назван Соперником) уничтожают влюбленных, которые осмелились нарушить устоявшиеся системой законы» [6, с. 19].

Массовые танцы учеников, их динамические передвижения с партами на колёсиках, в которых чувствуется человеконенавистническая сила и жестокость, поражают своей экспрессией, которая разрушает и убивает высокие чувства, человечность и порядочность. Здесь давно знакомые приёмы метров постмодерна использованы по преимуществу удачно, своеобразно и изобретательно. Создан собирательный пластичный образ зомбируемой толпы, которая бесится, выявляя животные инстинкты и воинственную зависть ко всему чистому, прекрасному, сияющему добротой и нежностью.

Хореограф и блестящий актёр Д. Клявин правдиво и чётко очертили символическую фигуру Учителя, вороватого изувера, для которого ученики лишь винтики в управляемой им машине. По-разному, но одинаково убедительно исполняют роль безжалостного и амбициозного Соперника И. Булычов и М. Мотков.

Трогательные образы влюблённых создают опытные мастера и совсем юные артисты, с полной эмоциональной отдачей и высокой профессиональной культурой воссоздавая глубокие переживания героев, рождение первого чувства и отчаянную борьбу за свою любовь. Чрезвычайно сложные танцевальные дуэты, в которых ощущимо влияние шедевров И. Килиана, артисты согревают собственными эмоциями.

Признанная классическая балерина Т. Боровик (Девушка) полностью слилась с образом, и с непринуждённой лёгкостью преодолевает все трудности изобретательных постмодерных композиций, а её партнёр — артист С. Сидорский (Юноша) — удачно подхватывает лирические интонации экспрессивного дуэтного танца. Совсем новый хореографический стиль Р. Поклитару, его чрезвычайно усложнённую, по-своему виртуозную танцевальную лексику, построенную на новейших достижениях западного балета, блестяще воссоздаёт мастер классического танца Т. Белецкая (Девушка), которая вместе с молодым солистом А. Дацышиным (Юноша) отмечает не столько лирические, сколько волевые, эмоционально насыщенные черты пластических характеристик главных героев.

«Для всего коллектива и исполнителей сольных партий новый спектакль — убедительное доказательство высокого профессионализма труппы, — подводит итог Ю. Станишевский. — В постановках Р. Поклитару капризно и парадоксально переосмыслены академические традиции, самые смелые достижения постмодерна с его элитарным презрением к прошлому, элементы масс-культуры и откровенного эстрадного шоу. В них немало оригинальных находок, неординарных пластических образов. Но его балетным парадоксам еще не хватает художественной целостности и драматургической завершенности. Гости (имеются в виду Поклитару и другие постановщики «со стороны». — *Е. Л.*), к сожалению, пока не обогатили наш репертуар высокочлассными, ценными постановками, и в этом тоже грустный парадокс балетной жизни столицы» [6, с. 20].

Один из авторов рецензий на спектакль, А. Пасечник, увидел «тревожную» тенденцию уже в том, что Раду Поклитару, как автор нового либретто, пренебрег подзаголовком партитуры Стравинского «Картины языческой Руси». Критик всерьёз уверяет в том, что учебное заведение в этом балете не могло быть использовано в качестве места действия, поскольку они появились в Украине только

в XVII столетии, а никак не в период языческой Руси. Этот ход рассуждений приводит А. Пасечника к заключению, что такие обобщающие понятия, как «учебное заведение», «образ системы», «жизненный статус», могут быть воплощены только в разговорных жанрах (очевидно, А. Пасечник имеет в виду драматический театр. — *Е. Л.*) И не признаёт за балетом такой возможности, поскольку он «для доходчивости требует максимального лаконизма и конкретности, особенно в сюжете» [4]. Стремление повернуть сознание зрителей в русло диалектического и исторического материализма приводит критика к следующему утверждению по поводу судьбы главных героев: «...эти двое появляются где-то между матриархатом и первыми ростками того, что называется семьей. Они еще не способны анализировать ситуацию и подсознательно делают ей вызов. Сами же без всяких ограничений поддаются до сих пор неизвестному им и окружающим зову души и сердца, еще не называемому любовью. В звучании оркестра автор слышит симфонию всепобеждающей любви наших предков и, кажется, это не современные инструменты играют в оркестре, а богатые и разнообразные души наших предков-язычников. Таким образом, — делает вывод критик, — напрасно постановщик поставил их любовь в зависимость от людей в униформе, которых мы рассмотрели на протяжении последних семи десятилетий. Сама природа человеческая одновременно с любовью порождает и преграды, которым разные эпохи придают свою окраску. Да, оба героя гибнут. Но зачем же униформой этот приземлять и мельчить?..» [4].

Е. Морева после премьеры также упрекала балетмейстера в том, что он не воплотил в хореографии музыку Стравинского и даже «не понял, что с ней делать». Хотя в тексте самой рецензии автор отдаёт должное идее авторов спектакля и доказывает возможность подобной трактовки — тоталитарная система душит любое проявление личности. Подтверждение этой идеи, в отличие от А. Пасечника, Морева видит именно в костюмах — униформе серо-зелёного цвета, выражающей «милитаризованный дух толпы». Стравинский же, как считает оппонент постановки Поклитару, «писал про людей, которые видели себя частью природы и подчинялись законам племени. Жертвоприношение — это норма сознания всех сразу и каждого отдельно, — утверждает Морева, добавляя: — музыка “Весны” выражает первобытно-экстатическое состояние. И потому трактовка Поклитару в нее не вписывается — противопоставление личности и толпы, любви и равнодушия можно поставить и на другую музыку» [3].

Один из критиков высказывает отличную от других коллег мысль, которая расставляет по местам понятия идейно-философской системы Поклитару: его замысел не реалистичен, а подчинён сюрреалистической образности, а персонажи чем-то напоминают героев пьес С. Беккета, относящихся к драме абсурда. «Сюрреалистическая толпа рушит и убивает нечто из ряда вон выходящее, непонятное ей и непохожее на нее — это чувства Юноши и Девушки, осмелившихся нарушить установленный порядок. Несмотря на отнюдь не сказочное либретто, балет получился цельным, смотримым, динамичным и понятным как знатоку современного западноевропейского балета, так и зрителю, привыкшему к классическим па-де-де и па-де-труа» [7].

Действенный ряд, придуманный Поклитару, действительно необычен, признаёт рецензент спектакля Т. Полищук. Очень точно актёры передают жестокость подростков, их нетерпимость. Она выражена пластикой толпы: это не танцы, а гримасы, вывернутые позы, которые иногда могут вызвать отвращение. Очень ярко играет вожак школьников Соперник (М. Мотков). Под стать своим подопечным Учитель (В. Чуприн) — надсмотрщик, который требует бездумной покорности, приветствует доноительство, чтобы подогнать всех учеников под один ранжир. Совершенно другие краски находят для воплощения образов Юноша (А. Дацишин) и Девушка (Т. Билецкая). В их любовном дуэте есть флер эротики. На сцене кипят страсти, но они почему-то мало задевают зрителя, считает Полищук, опять же отказывая Поклитару в адекватном сценическом воплощении партитуры Стравинского [5].

«Вновь придуманная Поклитару “Весна священная” — по лексике и стилистике балет не просто постфокинский, но и постбежаровский, обращающий музыку Стравинского к предугаданному композитором экспрессионизму, — замечает в этой связи ещё один рецензент, — шеренги безликих, обритых наголо существ, одетых во все зеленое, четкими ритмическими шажками механически движутся по сцене. Это вереница зелененьких млекопитающих напоминает гигантскую гусеницу-монстра, которая, распавшись на части, продолжает судорожно шевелиться. Это многорукое, многоногое шевеление и есть танец, возможно, такой же, каким он был в авангардном балете 1920-х. Этот танец создается из бесконечной повторяемости самых примитивных движений, из прижатых к туловищу рук, из присогнутых колен и грубых прыжков. Только два существа выпадают из строго геометрического рисунка, и, прерывая необратимый ход механического спаривания, влюбляются друг в друга. Нарушившие порядок вещей личинки-голыши начинают жить индивидуально, их тела распрямляются, движения становятся пластичны, гибки, а из мертвого урбанистического мира парт и металлических плафонов они буквально сбегает в мир живой природы», — писала по этому поводу А. Веселовская в рецензии «Скорлупа треснула» [1].

Московский критик Анна Гордеева в рецензии на спектакль Поклитару «Весна священная» дополняла, что успех спектакля подготовили отличные декорации Андрея Злобина: «В начале на заднике — сумрачный учебный амфитеатр, невнятные головы за партами. Амфитеатр этот занимает почти весь задник, но там, где остается место, к границам рядов тянутся какие-то то ли корни, то ли хищные когти. На сцене — тоже стволы, за ними одинаковые лысые существа в зеленых костюмах, смиренно трудятся под надзором учителя в иссиня-черном. Весь балет — история побега, преследования и гибели решившей взбунтоваться парочки (Т. Билецкая и А. Дацишин) и желающей сменить аудиторию на лес».

Лес, по мнению критика, тоже возникает как неординарный образ: «У деревьев не прописан объем и что-то странное с масштабами: дерево равно ростом явной былинке. При этом пейзаж фантастически красив — то есть вполне возможно, что побег был совершен с помощью каких-то химических, а не физических средств. Любовный дуэт после побега отлично придуман и отлично исполнен.

Обозначена неловкость движений: страх друг друга и притяжение, прикосновения и отдергивания рук так торжественны и так смешны со стороны, что всерьез можно поверить, что у этой парочки все — впервые. Насмешник Поклитару оказывается недюжинным лириком, чего так катастрофически не хватает в балете.

Но погоню, темп, преследование он так же здорово строит, — продолжает мысль А. Гордеева. — За сбежавшей парой несутся послушные предводителю ряды. Танцовщики двумя руками выкидывают партнерш вверх, на долю секунды те замирают вниз головой, затем падают вперед и ногами будто захватывают кусок сцены, который еще предстоит пробежать партнеру. Все это повторяется мгновенно, и ощущение — будто через сцену прокатывается огромный зеленый механизм. А вот пафоса Поклитару не любит. Потому никаких торжественных смертей: спасающиеся нырнули под задник — а обнаружили их уже мертвыми» [2].

Подводя итог сказанному, можно сделать вывод, что в 2002 г. киевская балетная труппа оказалась готова к воплощению хореографии Поклитару больше, чем публика, воспитанная в духе классического танца и драмбалета, а также критика, не умеющая оценить хореографический спектакль с точки зрения заданного жанра и стилистики. Спектакль «Весна священная», заявленный Поклитару как балет-урок, балет-притча, балет-предостережение, органично вписался в череду его постановок, где хореограф выступает противником конформизма, бездумной покорности режиму и порождённым им законам социума. Для этой цели язык классического балета оказывается неуместным, и Поклитару убедительно доказал, что избранная им стилистика постмодерна, как метод социально-культурной конфронтации, оказалась весьма действенной и перспективной.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Веселовская А.* Скорлупа треснула // Столичные новости. 2002. № 48. 17–23 декабря.
- 2 *Гордеева А.* Ничего священного. Премьера в Национальном театре оперы и балета Украины // Время новостей. 2002. 27 ноября.
- 3 *Морєва Є.* Що робити з цією музикою? // Дзеркало тижня. 2002. 30 листопада.
- 4 *Пасічник О.* «Суботник» в епоху язичництва // Вечірній Київ. 2002. 13 грудня.
- 5 *Поліщук Т.* Балетне дефіле // День. 2002. 26 листопада.
- 6 *Станішевський Ю.* Парадокси балетного постмодернізму // Музика. 2003. № 1–2. С. 19.
- 7 *Стельмашевская О.* Нацопера нашла отРАДУ // Киевские ведомости. 2003. 14 января.
- 8 *Узун Е.* Раду Поклитару. Свободный танец. Кишинев: Elan Inc, 2012. 47 с.

Yanina-Ledovska Evgenia Victorovna,
senior lecturer,
Kharkov state academy of culture,
Bursatsky spusk, 4, 61057 Kharkiv, Ukraine
 E-mail: yaniledjenya@mail.ru

BALLET «THE RITE OF SPRING». VERSION OF RADU POCLITARU

Abstract: The performance of ballet «The Rite of Spring» by I. Stravinsky on the stage of National opera of Ukraine (2002) under the direction of the well-known choreographer R. Poclitaru in the context of cultural innovations of Ukrainian ballet and in the light of traditions of choreographic culture of XX century is analysed. The original idea of the ballet-master in reading the score by I. Stravinsky was based on the desire to tell about the aspiration of a little man for the personal happiness in an aggressive, cruel environment which is hostile to any displays of independence and sincere feelings of individual. It is a well-proven fact that a theatrical performance, named by R. Poclitaru a ballet-parable and a warning, organically blended in the stream of his performances, where a choreographer comes forward as an opponent of conformism, thoughtless obedience to the regime and social laws, born by it. The stylistics of postmodern, selected by R. Poclitaru, as a method of sociocultural confrontation, appeared to be convincing from the point of view of the given genre and stylistics.

Keywords: «The Rite of Spring» I. Stravinsky – V. Niginsky, R. Poclitaru, ballet theatre of Ukraine, choreographic culture of XX century.

REFERENCES

- 1 Veselovskaia A. Skorpula tresnula [The shell cracked]. *Stolichnye novosti* [The capital news], 2002, no 48, 17– 23 dekabria.
- 2 Gordeeva A. Nichego sviashchennogo. Prem'era v Natsional'nom teatre opery i baleta Ukrainy [Nothing is sacred. The first night in the National Ukrainian Theatre of Opera and Ballet]. *Vremia novostei* [The time of news], 2002, 27 noiabria.
- 3 Moreva C. Shcho robiti z tsieiu muzikoiu? [What to make of this music?] *Dzerkalo tizhnia* [The mirror of the week]. 2002. 30 listopada.
- 4 Pasichnik O. «Subotnik» v epokhu iazichnitsva [«Saturday cleaning day» at the epoch of paganism]. *Vechirni Kii* [Evening Kiev]. 2002. 13 grudnia.
- 5 Polishchuk T. Baletne defile [Ballet defile]. *Den'* [The day]. 2002. 26 listopada.
- 6 Stanishevs'kii Iu. Paradoksi baletnogo postmodernizmu [The paradoxes of ballet postmodernism]. *Muzika* [The music], 2003, no 1–2, p. 19.
- 7 Stel'mashevskaiia O. Natsopera nashla otRADU [National opera has found Radu]. *Kievskie vedomosti* [Kievan journal], 2003, 14 ianvaria.
- 8 Uzun E. *Radu Poclitaru. Svobodnyi tanets* [A free dance]. Kishinev, Elan Inc Publ., 2012. 47 p.