

ЕЛЕМЕНТИ ФОЛЬКЛОРНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ В СУЧАСНОМУ БАЛЕТНОМУ ТЕАТРІ УКРАЇНИ

Лілія Козинко

У статті розглянуто різні підходи балетмейстерів до впровадження елементів фольклорного танцю на балетній сцені; здійснено порівняльний аналіз балетмейстерських підходів на прикладі постановок балетів «Княгиня Ольга» (муз. Є. Станковича) О. Ніколаєвим у Дніпропетровському академічному театрі опери та балету й «Володар Борисфену» (муз. Є. Станковича) В. Яременком у Національному академічному театрі опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка.

Ключові слова: хореографія, балет, танець, фольклор.

The present paper concentrates on analyzing the ballets «Olga the Princess», «Master of Borysfen». Aspects of the different approaches to the production are discussed. Special attention is given to the analyzing different folk elements in ballets.

Keywords: choreography, ballet, dance, folklore.

Упродовж останніх років, а саме наприкінці першого десятиліття XXI ст., у балетному театрі України знову поживалася тенденція щодо втілення фольклорної та національно-історичної тематики, приступаючи до якої балетмейстери віддають перевагу музиці українських композиторів. Так, явищем в українській музичній культурі є музика Є. Станковича, до аналізу якої зверталися Р. Станкович-Спольська, В. Рожок, Л. Олійник, В. Кандинська та ін. У цій статті ми розглянемо особливості хореографічного втілення балетної музики видатного композитора на прикладі постановок балетів «Княгиня Ольга» О. Ніколаєвим у Дніпропетровському академічному театрі опери та балету і «Володар Борисфену» В. Яременком у Національному академічному театрі опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка.

Прем'єра балету «Княгиня Ольга» на сцені Дніпропетровського академічного театру опери та балету відбулася 29–30 травня 2010 року. Уперше цей балет ставився у Національному академічному театрі опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка 1981 року Анатолієм Шекерою і був присвячений 1500-річчю заснування Києва. Характеризуючи цю постановку, Ю. Станішевський зазначає: «Прагнучи до справді масштабного, “симфонічного” образно-філософського хореографічного рішення, А. Шекера не тільки правдиво втілив у поліфонічній танцювальній дії сторінки історії Київської Русі, епізоди правління князя Ігоря та його відданої дружини Ольги,

котра стала після смерті чоловіка першою великою княгинею, а й натхненно розкрив у розгорнутих масових композиціях патріотизм народу, його вірність Вітчизні, готовність віддати життя в ім'я її свободи і незалежності. Саме народні картини посіли особливо важливе місце в музичній драматургії і багатоплановому постановочному втіленні балету»¹.

Приступаючи до нової постановки балету, О. Ніколаєв вирішив створити зовсім нове лібрето, в основу якого покладено історичні відомості про життя та правління княгині Ольги. Особливу увагу було приділено одному з ключових і поворотних для історії Київської Русі фактів, а саме відвідуванню Ольгою Константинополя та прийняттю нею християнства. При постановці балету «Княгиня Ольга» О. Ніколаєв переніс смисловий акцент із відтворення жіночої долі княгині Ольги, як це було у попередньому варіанті лібрето, на зображення героїні як політичного діяча, прообразу майбутньої святої, зосередившись на релігійній домінанті.

З дозволу автора, композитора Євгена Станковича, диригент Дніпропетровського академічного театру опери та балету Ю. Пороховник скомпонував свою музичну версію балету, додавши фрагменти з балету «Вікінги» та його хорових духовних творів. Зазначимо, що це не спотворило задуму автора, а надало балетові, у поєднанні з хореографією і хоровими сценами, органічної завершеності та монолітності. Таким чином, у Дніпропетровському спектаклі ви-

явилася взаємопов'язаність оперного та балетного мистецтва, що простежується на шляху становлення та історичного розвитку останнього. Адже танцювальні номери традиційно вводилися в оперні вистави у вигляді дивертисментів.

За своєю формою балет «Княгиня Ольга» О. Ніколаєва належить до великого балету, або гранд-балету, побудованого за певними законами драматургії та структурою, тоді як його жанр можна визначити як балет-сказання. Відповідно балетмейстер обрав для себе шлях постановки класичного балету з використанням елементів фольклорного та модерного танцю, основаного на глибокому дослідженні історії тогочасної Київської Русі. Узагалі О. Ніколаєв відмовився від чіткого наслідування фольклорних зразків хореографічного мистецтва, використавши характерні елементи народного танцю та здобутки народно-сценічної хореографії, що надало балету відповідного національно забарвленого колориту.

Художньої завершеності та історичної достовірності виставі надало сценографічне оформлення балету «Княгиня Ольга», над яким працювала Д. Біла, провівши велику дослідницьку роботу як художник із костюмів. На танцівниках бачимо і простого крою білі жіночі й чоловічі сорочки та штани, характерні для давніх слов'ян епохи Київської Русі, і схожий на кольчуги одяг воїнів, і вишуканий одяг київського князівського двору та візантійських жителів і священнослужителів. Усе це створює цілісний загальний образ вистави та підкреслює окремі її епізоди, надаючи історичної достовірності. Особливу увагу привертає вбрання головної героїні вистави. Так, княгиня Ольга кілька разів змінює одяг, що підкреслює еволюцію її свідомості від юної дівчини до мудрої княгині-правительки.

Цікавими знахідками відзначається і сценографічне оформлення Д. Білої. Перед глядачами постає система сценічних задників, що мають символічний зміст і надають окремій виразності кожній зі сцен балету, виконаних великими кольоровими мазками. Одним із важливих декоративних елементів також є зображення Перуна – символу язичництва давніх слов'ян. На

противагу йому у другій дії вистави з великих квадратних елементів утворюється ікона Богородиці, що символізує основи християнства та навернення на цей шлях після хрещення Ольги у Константинополі. Звертаючись до цих двох культових постатей, художник сприяє підсиленню контрасту при зображенні сцен язичницьких гулянь та християнських відправ. Наприкінці вистави ікона Богородиці повторюється на символічному зображенні хреста, поряд із яким постає Ольга та її онук Володимир Хреститель.

Використання О. Ніколаєвим елементів фольклорного та народно-сценічного танцю простежується вже з перших хвилин розгортання дії. Починається вистава зображенням картин із життя одного з давніх слов'янських племен. На сцені з'являються дівчата й маленькі діти, які водять хороводи і танцюють. Цей епізод має лише кілька елементів народного танцю: простий біг, стрибок з акцентом донизу на дві ноги. Але з появою на сцені хлопців насиченість хореографічної лексики елементами народно-сценічного танцю урізноманітнюється. Балетмейстер використовує крім зазначених рухів бічні кроки з винесенням ноги на каблук, притупи, кроки з притупами, удари по халявах чобіт, кабриолі з підтримкою у парі, «козу» з підтримкою у парі тощо. Надалі парний танець дівчат і хлопців вирішено переважно з використанням лексики класичного танцю, елементів танцю модерн та лише одного елемента фольклорного танцю: кроку на каблук. Незважаючи на це, балетмейстер досягає гармонійної рівноваги між використанням фольклорних елементів, рухів народно-сценічного та класичного танцю для створення образу давніх слов'ян. Крім того, автор ставить знак рівності між давніми слов'янами та українцями, що, по-перше, є допустимим при створенні балетної вистави і, по-друге, не суперечить історичним відомостям про відтворену епоху.

Веселощі на сцені перериває поява воїнів-загарбників. Загальне занепокоєння та передчуття катастрофи, що насувається, посилюються використанням червоного освітлення та характерним музичним су-

проводом. Розгортається картина кривавого бою з подальшим захопленням полонених. У цій сцені практично відсутні фольклорні елементи, лише один із юнаків виконує «кубарик». Особливого тужливого забарвлення надає їй цікавий балетмейстерський хід – використання мотузки на шиях полонених дівчат, що символізує весь тягар – як фізичний, так і духовний. Виконуючи хоровад, вони вимальовують кола, розходяться в лінію та в діагональ.

Наступна сцена присвячена княгині Ользі (у виконанні О. Печенюк). Головна героїня постає перед глядачем зажуреною та стривоженою. Із перших хвилин зрозуміла сила її особистості, адже дівчину не зламало вбивство матері й захоплення у полон близьких. У подальшому, в дуеті з князем Ігорем (у виконанні Д. Омельченка), бачимо поступовий перехід від активного протистояння до закоханості Ольги. Ця сцена повністю вирішена мовою класичного танцю та збагачена елементами танцю модерн.

Далі дія вистави переноситься в стародавній Київ до князівського палацу. Виконавці вдягнені у стилізований під Княжу добу одяг. Перед глядачем розгортається сцена сватання до Ігоря чотирьох царівен. Вона повністю побудована у традиціях великого балету й відтворює «парад наречених» у відповідних дуетних танцях. Вибір Ігоря спинається на Ользі. Для надання історичної достовірності, додаткової яскравості виставі та введення в дію балету характерних танців, балетмейстер використовує розважальний танець скоморохів, адже їхня участь в усіх масових гуляннях давніх слов'ян була обов'язковою. Із елементів народно-сценічного танцю використано лише кілька: стрибок з випрямленою вперед ногою та присядка з ronds ногою у повітрі.

Перша сцена другої дії вистави присвячена змалюванню щасливого подружнього життя князя Ігоря, княгині Ольги та їхнього сина Святослава. Друга ж розкриває один із ключових моментів історії Київської Русі. Як відомо з історії, Ольга не змирилася з убивством чоловіка деревлянами й вирішила їм помститися. За твердженням С. Висоцького², звичаї та закони тогочасної Київської Русі, народ якої поклонявся богу

Перуну, вимагали помсти. Дослідивши це питання, балетмейстер О. Ніколаєв створює розгорнуту картину переможного походу княгині на кривдників. При вирішенні цього постановочного завдання балетмейстер вдало komponує масові сцени походу, у яких також використовує елементи народно-сценічного танцю: стрибки з підігнутими ногами, «упадання», із сольними партіями Ольги, сповненими туги та страждань.

Цікавим художньо-образним балетмейстерським рішенням є використання зграї голубів. За переказами, Ольга хитрощами подолала деревлян: вона взяла з них податок голубами та горобцями, а птахи, повернувшись до своїх домівок, спалили їхнє місто. На думку С. Висоцького, птахи справді використовувалися давніми слов'янами для принесення жертв богам: «Дійсно, у деяких списках літопису до звичайної версії є додаток про те, що птахи ці нібито потрібні були Ользі, щоб “дати богам жертву”, тобто принести у жертву язичницьким ідолам. З писемних джерел відомо, що східні слов'яни приносили богам у жертву птахів»³. Завершується сцена повернення Ольги до Києва та символічним скиданням Перуна у води Дніпра.

Наступний епізод відтворює знакову подію в історії Київської Русі – подорож княгині Ольги до Константинополя та прийняття там християнства, під час якого дія розгортається в палаці Константина VII Багрянородного. Практично всі епізоди: і масові танцювальні у палаці, і соло Ольги, і тріо Ольги, Константина (В. Рогачов) та Феофілакта Патріарха Константинопольського (І. Касьян) вирішені мовою класичного танцю. Лише при вітанні Ольги та її почту з правителем Константинополя танцівниці виконують російський уклін. Такий вибір балетмейстера пояснюється браком історичних відомостей щодо характерних особливостей танцювальної лексики часів Візантії і Київської Русі. Цілком можливим видається той факт, що в ті часи існували доволі специфічні для кожної групи слов'ян хореографічні фольклорні форми, але активного поділу на суто російські та українські танцювальні елементи в сучасному розумінні не існувало. Саме

тому такий знак рівності між слов'янами взагалі видається нам цілком прийнятним, правомірним та можливим при постановці балету. О. Єльохіна, розглядаючи проблему розвитку танцювального мистецтва України періоду Київської Русі, наголошує, що значною мірою після поїздки княгині Ольги до Константинополя можна говорити про новий період давньоруської історії: «[...] який розпочався з прийняттям християнства, котре визначило нові подальші шляхи розвитку всього мистецтва Київської Русі, в тому числі і танцювального»⁴. Далі під супровід псалмів здійснюється хрещення Ольги. Величність і значущість події підкреслюється появою образу Богородиці на задньому плані сцени.

Після побаченого глядач повертається до Києва, де розгортаються масові гуляння молоді на чолі зі Святославом (С. Бадалов). При створенні цієї сцени О. Ніколаєв розкрив широку палітру елементів української народно-сценічної хореографії. Хлопці виконують притупи із просуванням уперед, відхід назад із винесенням ноги на каблук, стрибок в оберті з підігнутими ногами, хід уперед із підніманням ноги на 90 градусів, «козу» в оберті тощо.

При постановці дівочого танцю балетмейстер використовує біг із підніманням ніг, винесення ноги на каблук, переступання з винесенням ноги на каблук тощо. Усі перелічені елементи повторюються в парному масовому танці. Саме в момент зображення загального розгулу бешкету та розпуски на сцені з'являється княгиня Ольга, яка повернулася із Константинополя. Дуетний танець-розмова Святослава та Ольги, яка намагається навернути сина до християнства, вирішений за допомогою класичної хореографії, де лише Святослав виконує притупи та «козу» в оберті. Але син відмовився змінити віру. Всі сподівання Ольги втілюються в її онукові Володимирі (майбутньому князю-хрестителі), який з'являється на сцені маленьким хлопчиком і переймає християнську віру.

У фіналі балету на сцені стоп-кадри (ретроспективно) показані ключові моменти життя княгині Ольги: від дитинства до часу зрілого й розважливого правління.

Завершальним моментом є становлення Русі на шляху християнства, що його символізують Ольга та Володимир. У майбутньому вони будуть віднесені до лику святих, тому їхні зображення з'являються поряд із хрестом та ликом Богородиці на ньому.

Таким чином, у своєму творчому пошуку О. Ніколаєв пішов шляхом втілення відомого історичного епізоду та розкриття життєвого шляху однієї з визначних постатей часів Київської Русі – княгині Ольги. Балетмейстер надзвичайно переконливо передав ключові моменти життя видатної правительки відповідно до збережених історичних відомостей. Приступаючи до постановки балету, О. Ніколаєв віддав перевагу перевірній часом формі гранд-балету та жанру балету-легенди. Саме цим зумовлене використання фольклорного танцю у формі його народно-сценічної обробки, а саме введення окремих елементів для надання виставі певної характерності, історичного колориту. Елементи народно-сценічного танцю використовуються як яскраві вкраплення. Що ж до балетної лексики, то постановник віддав перевагу класичній, збагативши її елементами танцю модерн та української народно-сценічної хореографії.

Схожий підхід до постановочної роботи можемо прослідкувати і на прикладі балету «Володар Борисфену» на музику Є. Станковича, хореографа В. Яременка, здійсненого в Національному академічному театрі опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка, прем'єра якого відбулася 12 та 14 грудня 2010 року. Створення цього балету композитором стало завершенням циклу балетів про Київську Русь, які склали триптих. За часом написання першим був балет «Ольга», другим – «Вікінги», третім – «Володар Борисфену». Проте за принципом історичності вони мають розташовуватись у зворотному порядку: «Володар Борисфену», де оповідається історія життя князя Кия, «Вікінги», що змальовує романтичну історію кохання норвезького короля Гаральда Суворого і чарівної київської князівни Єлизавети, дочки Ярослава Мудрого, та «Ольга», що відтворює життєвий шлях княгині Ольги.

У балеті, авторами лібрето якого виступили А. Толстоухов, В. Зубанов та В. Туркевич, розповідається історія князя Кия. В основу хореографічної оповіді покладено також історичні факти про військо-ві походи слов'янських племен разом із гунами та знамениту битву на Каталаунських полях тодішньої Галлії. Оскільки достатньої кількості історичних відомостей про цей період становлення Київської Русі не збереглося, автори вирішили балет у казково-феєричному дусі, не претендуючи на достатню достовірність у трактуванні тогочасних подій. При визначенні жанру балету автори спинилися на балеті-легенді.



Сцена з балету «Володар Борисфену». Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка. Постановник В. Яременко

Уже це передбачає незначну міру історичної достовірності, оскільки легенда ґрунтується на переказах, а не на документально засвідчених відомостях.

Атмосфера казковості підтримується і художнім оформленням сцени, над яким працювали художники О. та В. Чебикіни і О. Цугорко. Перед глядачем постають багатоярусні декорації із зображенням язичницького капища на чолі з богом Перуном, що надає виставі оптичної глибини та створює ефект багатовимірності та просторової перспективи. Надалі у сценах битв на заднику зображено карту світу V ст. При перенесенні дії до Римської імперії перед глядачем розкриваються види стародавнього міста Галлії з помпезними колонадами та храмами. У фінальній сцені розгортається

зображення золотоговерхого Києва, що має символізувати майбутній розквіт та могутність Київської Русі.

Загальний казково-феєричний настрій простежується і при роботі над костюмами виконавців. Моделюючи їх, особливо жіночі зразки, художники вирішили повністю відійти від історичних реалій та створити авторську версію вбрання. Жіночі костюми складаються з білих вишиваних сорочок, своєрідних пачок-спідничок, білого трико з вишивкою та притаманних зображуваному історичному періодові головних уборів. Взуті танцівниці в пуанти. Чоловічий одяг складається з білих сорочок та штанів із вишивками на них, червоних поясів і м'якого балетного взуття. Одяг гунів справляє достатньо похмуре враження – це темні штани, сорочки та шапки. При створенні костюмів римлянок художники віддали перевагу характерним для того періоду тунікам. Але оскільки на сцені показано карнавал, також з'являються дівчата в білих платтях із головними уборами у вигляді пташок, і хлопці у червоних та золотавих штанах і плащах.

Працюючи над балетом, В. Яременко віддав перевагу традиційній класичній лексиці, інколи поєднуючи її з елементами української народно-сценічної хореографії. Розпочинається балет із появи на сцені гусяра, який оповідає історію давніх часів – часів становлення столярного града Києва. На сцені з'являються діти, які бавляться з вінками. Далі починається танець Зореслави (у виконанні О. Філіп'євої) та дівчат, які водять хороводи, прославляючи язичницьких богів. При постановці цієї сцени балетмейстер використав характерні для хороводів малюнки: кола, півкола, розхід на два кола, прохід у ворітця, коло із солісткою у центрі тощо. Проте за винятком цього, практично весь епізод вирішено за допомогою класичної лексики. Лише в масовому танці помічаємо два характерних для української народно-сценічної хореографії рухи: біг та «доріжку». Танцюючи, дівчата тримають у руках вінки як символ слави, перемоги, щастя, успіху, молодості, дівочтва. Наприкінці танцю вони кладуть їх біля верховного бога Перуна, готуючись до обряду посвяти у воїни хлопців-слов'ян.

Із появою хлопців у наступному масовому парному танці помітна істотна різниця у під-

ході балетмейстера до вибору хореографічної лексики. Так, якщо жіноча вирішена у класичній манері, то чоловічий танок збагачений елементами українського народно-сценічного танцю: простими кроками, кабріюлями, винесенням ноги вперед на каблук і притаманним для багатьох українських народно-сценічних танців, що зображують велич, силу та мужність чоловіків, стрибком із винесенням ноги вперед через fouette із опусканням на коліно.

Зображення масового гуляння переривається соло Зореслави та Кия (С. Сидорський). Як їх сольні танці, так і подальший дует закоханих та масовий танець вирішені з використання лексики класичного танцю.

Другою сценою першої картини є зображення давнього обряду посвяти хлопців у воїни. У цьому епізоді яскраво виділяється поставлений В. Яременком танець чоловіків із палицями, що певною мірою схожий на постановку П. Вірського «Запорожці», особливо в частині танцю з піками та списами. Таке цитування танців «Запорозької Січі», що історично існувала значно пізніше, на нашу думку, не є вдалим вибором у характеристиці персонажів V століття, оскільки не відповідає ні історичній епосі, ні особливостям притаманної тому часу народної хореографічної лексики. Проте беручи до уваги, що перед нами балет-легенда, чи навіть балет-казка, яка не передбачає історичної вірогідності, такий балетмейстерський хід є можливим. Після закінчення цієї частини, що символізує ініціацію хлопців у чоловіки, дівчата надягають на них залишені раніше вінки. Розпочинається жертвопринесення Перуну. Жерці починають посвяту Кия, і саме в цей час з'являється блискавка та лунає грім, що символізує прихильність Перуна до молодого князя й віщує йому величні подвиги.

Друга картина першої дії присвячена змалюванню війська гунів та їх зустрічі зі слов'янськими правителями й жерцями. На фоні масових танцювальних сцен продовжується тема закоханих Зореслави і Кия. Усі танці, як масові, так і сольні та дуетні, у цій картині вирішені завдяки використанню лексики класичного танцю. Закінчується перша дія зображенням спільного походу гунів і слов'ян та появою на сцені гусяра, що ніби завершує першу частину своєї оповіді.



Сцена з балету «Володар Борисфену». Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка. Постановник В. Яременко

На нашу думку, те, що друга дія балету не розпочинається з виходу гусяра, а на сцені одразу постає спільне слов'янсько-гунське військо, що рушає на Римську імперію, не є логічним. Яскравим епізодом другої дії є дует Кия та Октавії, який трансформується у кuartет, вирішений завдяки суто класичній хореографії, як і практично вся друга дія взагалі, та зображує тугу головних героїв за коханими.

Повернувшись додому, слов'янські воїни на чолі з Києм споглядають картини розорення та спустошення рідної сторони. Продовження балетної дії зображує сцени запеклої боротьби із загарбниками. Фінальною сценою балету є коронація Кия та Зореслави, надання їм князівського титулу. На заднику з'являється



Сцена з балету «Володар Борисфену» (Зореслава – О. Філіп'єва, Кий – С. Сидорський). Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка. Постановник В. Яременко

зображення золотоговерхого Києва, що символізує майбутню велич і силу цього міста. Як і на початку другої дії, у її фіналі балетмейстер не зобразив гусяра, що, на нашу думку, не надає логічній завершеності виставі. Також незрозумілою є поява жінок у римських туніках у масовій фінальній сцені.

Підсумовуючи, зазначимо, що при постановці цього балету В. Яременко захопився цікавим сюжетом, але у вирішенні вистави пішов шляхом використання балетних аналогій, стереотипів та цитат із ві-



Фінальна сцена з балету «Володар Борисфену». Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка. Постановник В. Яременко

домих широкому загалу зразків української народно-сценічної хореографії. Через це досить збідненою видається лексика балету, лише деколи збагачена невеликими за обсягом сценами з використанням елементів української народно-сценічної хореографії. Певною мірою це пояснюється вибором жанру балету-легенди та його казково-феєричного спрямування, де фольклорний танець використовується як окремий, інколи практично випадковий елемент.

Проаналізувавши вистави на музику Є. Станковича, можемо зробити певні уза-

гальнення. На сьогоднішній день провідною стала тенденція звернення до історично важливих і переламних етапів становлення та розвитку держави. Приступаючи до постановочної роботи, автори намагаються якомога яскравіше передати зміст і смислове навантаження завдяки вдалому музичному матеріалу, сценографічному вирішенню вистави та костюмів виконавців.

Що ж до лексичного вирішення, то хореографи йдуть шляхом синтезу сталих, перевірених часом балетних форм із вкрапленнями української народно-сценічної хореографії та, інколи, елементів танцю модерн. Так, балетмейстер О. Ніколаєв при постановці балету «Княгиня Ольга» вирішив виставу у традиційній формі великого балету та в жанрі балету-сказання із використанням класичної лексики та частковим її урізноманітненням елементами української народно-сценічної хореографії і танцю модерн. В. Яременко ж не заглиблювався в історію і віддав перевагу жанрові балету-легенди при постановці «Володаря Борисфену», що не передбачає історичної достовірності. У підборі танцювальної лексики також віддав перевагу класичній лексиці та цитуванню відомих зразків українського народно-сценічного танцю. На нашу думку, активніше звернення до хореографічного коріння надасть виставам яскравішого вираження та сприятиме переходу національного театрального балетного мистецтва на якісно вищий рівень.

¹ Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії / Юрій Станішевський. – К. : Муз. Україна, 2003. – С. 229.

² Висоцький С. О. Княгиня Ольга і Анна Ярославна – славні жінки Київської Русі / С. О. Висоцький. – К. : Наук. думка, 1991. – 104 с.

³ Там само. – С. 15.

⁴ Ельохіна О. О. Проблеми розвитку танцювального мистецтва України. Період Київської Русі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. – К., 1996. – С. 14.

В статтє анализируются разные подходы балетмейстеров к внедрению элементов фольклорного танца на балетной сцене. Осуществлен сравнительный анализ двух балетмейстерских подходов на примере постановок балетов «Княгиня Ольга» (муз. Е. Станковича) А. Николаевым в Днепропетровском академическом театре оперы и балета и «Властелин Борисфену» (муз. Е. Станковича) В. Яременко в Национальном академическом театре оперы и балета Украины им. Т. Г. Шевченко.

Ключевые слова: хореография, балет, танец, фольклор.