

МИСТЕЦТВО В МІЖДИСЦИПЛІНАРНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

УДК 792.82(477):7.04(1-11)

Людмила **Вишотравка**
заслужена артистка України,
доцент кафедри хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0002-7084-8571>

Людмила **Гладка**
провідний концертмейстер кафедри хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0001-6932-1855>

Східна тематика в хореографічних виставах на сцені Київського академічного театру опери та балету імені Т. Шевченка (на прикладі балетмейстерських робіт П. Гусєва, А. Шекери, В. Яременка)

Анотація. Метою публікації стало вивчення східної тематики в українському балетному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ ст., представленій на сцені Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка. Методологія роботи включає використання наступних культурологічних методів дослідження: загальноісторичний, порівняльно-історичний, аналітичний, біографічний тощо. Наукова новизна публікації полягає в тому, що в ній вперше проаналізовано характер східних мотивів (музичний матеріал, літературні першоджерела, пластична «мова» тощо) у балетах – «Легенда про любов» А. Мелікова, «Сім красунь» К. Караєва та «Шехеразада» М. Римського-Корсакова – в постановці П. Гусєва, А. Шекери та В. Яременка. Висновки. Аналіз зазначених у науковій розвідці балетів довів, що кожен з них мав своєрідне стилістичне

вирішення, притаманне постановчій манері їхніх авторів. Для П. Гусєва було характерним створення оригінальної хореографічної «мови», в якій поєднувалися колоритна східна пластика, акторська умовність, підкресленість поз і жестів, динаміка рухів. Роботу А. Шекери відрізняла цікава побудова розгорнутих масових сцен, експресивна танцювальна лексика, індивідуально підібрана під технічні можливості задіяних у спектаклі виконавців. Постановка В. Яременка привернула увагу кантиленною пластичною дією, виразними танцювальними характеристиками сценічних героїв, багатоплановими та яскравими масовими епізодами.

Ключові слова: український балетний театр, класичний танець, мистецтво балетмейстера, східна тематика.

Постановка проблеми. Від ХVІІІ ст. мистецтво Сходу сприймалося на світовій балетній сцені як явище екзотичне, далеке, а отже, майже невідоме та загадкове. Щоб задовільнити інтерес культурної частини суспільства до далеких країв і народів, балетмейстери вдавалися до створення вистав, сповнених оригінальності й таємничості. Дії на сцені, як правило, відповідала сценографія, де використовувалася шалена розкіш кольорів та музика, що відображала різноманітні казкові чудеса Сходу (наприклад, «Хензі і Тао, або Красуня і Чудовисько», «Каліф Багдадський, або Пригода молодого Гарун-аль-Рашида» на музику Ф. Антолліні, «Сюїмбіке, або Підкорення Казанського ханства» К. Кавоса, «Алжирський ринок» А. Венюа в постановці Ш.-Л. Дідло).

Від початку ХІХ ст. в європейському балетному театрі тяжіння до східної культури і мистецтва значно посилилося. Наприклад, палкий інтерес до Сходу виявився в балетах славнозвісного французького балетмейстера М. Петіпа. Його хореографічні редакції «Баядерки» Л. Мінкуса, «Дочки фараона» Ц. Пуні та «Корсара» Л. Деліба ілюстрували загадкову атмосферу далеких країн: Індії, Єгипту, Близького Сходу. Проте традиційна східна пластика використовувалася в цих роботах лише в окремих жестах і позах. Справжнім

новатором хореографії, який створив нову пластичну «мову» із вплетенням у неї характерних рис східного танцю, став М. Фокін – балетмейстер трупи С. Дягілева в Парижі. Згодом стилізація, орієнтована на Схід, набула поширення в постановках багатьох радянських хореографів: К. Голєзовського, Л. Якобсона, В. Чабукіані, Ю. Григоровича, Б. Ейфмана. Знайшла вона власне відображення і в спектаклях відомих західних постановників: Д. Баланчина, М. Бежара, Р. Петі, Д. Ноймайєра [1].

На сцені головного музичного театру України – Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка (у минулому – Міського театру, тепер – Національної опери) східна тематика вперше була повноцінно представлена 1916 р. в балеті «Азіаде» І. Гютеля в хореографічній редакції М. Мордкіна та виконанні трупи артистів московського Великого театру. В сезоні 1923/1924 рр. «Шехєразаду» М. Римського-Корсакова українському глядачеві показав балетмейстер О. Романовський. У театральному сезоні 1926/1927 рр. до репертуару театру увійшло одразу два балети на східну тематику: «Баядерка» Л. Мінкуса в інтерпретації балетмейстера Л. Жукова та «Корсар» А. Адана в редакції В. Рябцева та А. Мєсерєра. У наступні роки київська публіка мала змогу подивитися балет «Червоний мак» Р. Глієра в оригінальній версії харківського режисера й хореографа М. Дісковського. 1938 року традиційний Схід продемонструвала у балеті «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва балетмейстер Г. Березова. Отже, як можемо переконатися, упродовж багатьох десятиліть східні мотиви залишалися актуальними в хореографічній практиці українських балетмейстерів і викликали щире зацікавлення не лише у глядача, а й у вітчизняних театрознавців.

Аналіз досліджень і публікацій довів, що заявлена у науковій розвідці проблематика – східні мотиви у балетах на сценах українських театрів – ніколи не обговорювалася серед вітчизняних мистецтвознавців. Джерелом для написання статті слугували монографії авторитетного українського театрознавця Ю. Станішевського («Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія та сучасність», Київ, 2002; «Балетний театр України: 225 років історії», Київ, 2003) [7–8], наукові публікації, рецензії та відгуки на балетні

вистави українських і зарубіжних балетознавців: Н. Бєлаги [1], М. Загайкевич [3, с. 2], Є. Коваленко [4, с. 37–42], Т. Поліщук [6], Н. Шереметьєвської [5, с. 12–15], Т. Швачко [9, с. 4].

Мета публікації – вивчити східну тематику в українському балетному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століть, яка була представлена на сцені Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка (від 1992 р. – національного) (далі – ДАТОБ імені Т. Шевченка). Проблематика розглядатиметься на прикладі трьох найяскравіших вистав минулих десятиліть – «Сім красунь» К. Караєва, «Лєгенда про любов» А. Мєлікова та «Шехєразада» М. Римського-Корсакова – в постановці П. Гусєва, А. Шекєри та В. Яременка. Досягнення мети передбачає вирішення наступних актуальних завдань: проаналізувати історіографію проблеми та визначити джерела дослідження; розглянути історію створення кожного з перелічених балетів, визначаючи особливості їх хореографічного трактування.

Виклад основного матеріалу. Отже, 1963 р. на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка відбулася прем'єра балету К. Караєва «Сім красунь», здійснена запрошеним московським балетмейстером П. Гусєвим. Досвідчений хореограф (у минулому відомий танцівник, партнер Г. Уланової, упродовж 1945–1950 рр. – художній керівник Ленінградського ДАТОБ ім. С. Кірова), він відновив у Києві власну редакцію балету, поставлену вперше на сцені Азербайджанського театру опери та балету 1952 р. В основу лібрето було покладено збірку творів «П'ять коштовностей» видатного перського поета середньовічного Сходу Нізамі Гянджеві. Значення цих поем колосальне: по-перше, вони вплинули на подальший розвиток поезії Близького Сходу загалом; по-друге, науковці почерпнули з них чимало історичних відомостей; по-третє, літературні твори неодноразово ставали джерелом натхнення композиторів, зокрема К. Караєва. Відомо, що він звернувся до шедевра Нізамі 1949 р. – тоді була написана сюїта для симфонічного оркестру «Сім красунь», яка у тому ж році прозвучала у виконанні Азербайджанського симфонічного оркестру. На початку 1950-х рр. актор і режисер І. Ідаятзаде запропонував композиторові на основі літературного джерела розширити сюїту до балету. Над лібрето працювали сам І. Ідаятзаде

у співавторстві з письменником С. Рахманом і мистецтвознавцем Ю. Слонімським. Варто зауважити, що лібретисти використали не лише сюжет поеми «Сім красунь», а й окремі мотиви з інших творів «П'яти коштовностей». У результаті з'явився синопсис, що поєднав кілька сюжетних ліній, об'єднаних спільною ідеєю: обов'язок правителя бути добрим і піклуватися про благо народу.

У Києві диригентом-постановником вистави став досвідчений майстер сцени Б. Чистяков. Як зазначали музикознавці, під його керівництвом музика у виконанні оркестру Київського ДАТОБ вражала своєю «внутрішньою динамічною наснагою, умілим співставленням різких контрастних барв і соковитим національним колоритом, що чудово поєднувався з сучасними прийомами гармонічного і оркестрового письма» [3, с. 2].

Робота балетмейстера-постановника П. Гусева в Києві відзначалася своєрідним стилістичним почерком: він поєднував картинну пластику, акторську умовність, підкресленість поз і жестів, динаміку руху. За основу технічної складової було взято закони класичного танцю та особливості народної азербайджанської хореографії. Відомий вітчизняний мистецтвознавець М. Загайкевич писала з цього приводу: «Характерний почерк спектакля відкривається одразу в першому ж епізоді. На передньому плані сцени застигли три фігури: владний похмурий Візир, покірно схилений слуга і грізний начальник охорони. Все інше тоне в напівтемряві Місцями фігурні композиції створюють декоративний фон, який тонко відтіняє настрій того чи іншого епізоду Театралізація рухів азербайджанського танцю тісно переплітається з підкреслено «співучою», м'якою пластикою класичної хореографії» [3, с. 2].

Під час прем'єрних показів головні ролі у балеті виконали А. Гавриленко (Айша), М. Апухтін (Мензер), Р. Клявін (Бахрам), О. Кононенко (Візир), Л. Петренко (Індійська красуня), В. Ферро (Магрибська красуня), А. Руденко (Іранська красуня) та інші артисти, перед якими постало складне завдання освоєння техніки східного танцю з його химерними малюнками та надзвичайно м'якими і пластичними рухами. Для кожного з виконавців балетмейстер підібрав рухи, пластику, акторський малюнок ролі. Наприклад, А. Гавриленко

мала граційний і витончений характер партії; у широких і вільних рухах М. Апухтіна відчувалося сконцентроване вираження богатирської сили і молодецької відваги; образ, втілений Р. Клявіним, характеризувала поривчаста нестримність і психологічна суперечливість. Цікавою знахідкою в постановці балету «Сім красунь» стало використання узагальнених, наскрізних танцювальних рухів для відтворення яскравого протиставлення конфліктних сил твору. «Показовий щодо цього хореографічний малюнок партії Візира, начальника охорони і воїнів. Механічна незграбність, важка динаміка їх танців створюють враження гнітючої руйнівної сили, що нищить все живе і світле» [3, с. 2]. З вигадкою, фантазією і виразною жанровою характерністю поставив П. Гусев сцену східних красунь у другій дії балету, проте, на думку тогочасних рецензентів, вона швидше нагадувала сюїту-дивертисмент і була певною поступкою зовнішній декоративності та ефектності вистави [3, с. 2].

1967 року на сцені Київського ДАТОБ з'явилася нова вистава на східну тематику – «Легенда про любов» композитора А. Мелікова в редакції українського балетмейстера А. Шекери (диригентом вистави став Б. Чистяков, сценографія – Є. Лисика). Назва балету промовляла сама за себе: в її основу було покладено справжню східну легенду, яка впродовж століть неодноразово ставала об'єктом літературних переробок. Найбільш відомими з них стали дві – поема «Хосров і Ширін», що належала перу вже згаданого перського мислителя і поета Нізамі Гянджеві, та «Фархад і Ширін» – узбецького державного діяча Алішера Навої, створена як «відповідь» Нізамі. Варто наголосити, що у східній літературі подібні «відповіді» не були рідкістю: один автор надавав власне трактування сюжету, вже втіленого іншим автором. Чергова інтерпретація легенди (у повній відповідності зі східною літературною традицією) з'явилася вже в ХХ ст. Створив її турецький поет Назим Хікмет. Виходець з аристократичного середовища, учасник визвольного руху, він понад десять років провів у в'язниці – саме тоді написав драму «Ферхад і Ширін». «Відповідь» Н. Хікмета середньовічним поетам стала радикальним зміщенням акценту в сюжеті: не двоє чоловіків претендують на одну жінку, а дві жінки – на

одного чоловіка. Цариця Мехмене Бану закохана у придворного художника Ферхада, але той відповідає взаємністю не їй, а Ширін – молодшій сестрі правительки, заради зцілення якої цариця пожертвувала своєю красою. Мехмене Бану змушена лише страждати та марити, і в підсумку зруйнувати щастя сестри.

За спостереженням авторитетного театрознавця Ю. Станішевського, значне місце у хореографічній роботі А. Шекери посідали розгорнуті масові сцени, у трактуванні яких відчувалася полеміка з виставою Ю. Григоровича, представленою 1961 р. на сцені Великого театру в Москві. «Під палаючим сонцем, – писав він, – на потрісканій, розпеченій землі страждають від спраги знесилені люди. Складний поліфонічний танець показує, як вони мужніють, пересильюючи страждання й муки. Експресивною мовою пластики балетмейстер правдиво змалював узагальнений образ народу, його сподівання на щастя» [8, с. 456]. Оригінальна танцювальна мова спектаклю А. Шекери відкрила широкий простір для виявлення творчих індивідуальностей виконавців. У київській виставі були зайняті провідні артисти театру: В. Круглов, В. Некрасов (Ферхад), О. Потапова, І. Лукашова, Е. Стебляк (Ширін), О. Зайцев, В. Литвинов (Визир), В. Калиновська, А. Лагода, Н. Руденко, А. Кальченко (Мехмене Бану). Порівнюючи виконання окремих жіночих партій, вже згадуваний Ю. Станішевський писав: «Масштабний, пристрасний танець В. Калиновської темпераментно розповідав про глибокі страждання й духовне переродження владної цариці. «Наспівні» танцювальні монологи Мехмене-Кальченко звучали, наче зойк пораненої душі, наче приховані ридання і моління про щастя й допомогу У виконанні А. Лагоди цариця зовні стримана, внутрішньо сильна, але спалахи ненависті, заздрості, гіркоти й образи, що раптом проймали її поривчастий танець, розкривали ество жорстокої, самотньої Мехмене. Героїня Н. Руденко була сповнена величчя і водночас імпульсивна, збентежена, грізна у своєму гніві» [8, с. 456].

У червні 2001 року на сцені Національної опери України балетмейстер В. Яременко здійснив наступну постановку на східну тематику – балет «Шехеразада» на музику однойменної симфонічної сюїти М. Римського-Корсакова

за мотивами арабських казок «Тисяча і одна ніч». Варто наголосити, що спектакль мав певну передісторію створення.

1993 року група ентузіастів на чолі з А. Лієпою (кілька провідних танцівників Большого, Маріїнського і Київського театрів опери та балету, а також артисти Театру «Дягілев-Центр» і ансамблю «Російські сезони») вирішили відновити практично зниклу хореографію «Петрушки», «Жар-птиці» і «Шехеразеди» у постановці балетмейстера М. Фокіна (прем'єрні покази відбулися у 1910, 1911 роках під час «Російських сезонів» С. Дягілева в Парижі). В. Яременко втілював у відновленій «Шехеразеді» партію Раба [2, с. 131–135]. Балетознавець і сценарист, колишня актриса Ленінградського Малого театру Н. Шереметьєвська писала у журналі «Балет» про технічне й акторське виконання ролі В. Яременка: «Відрізняючись від Ніжинського зовнішніми даними, Віктор Яременко проте багато взяв від звірячої поведінки його Раба: та сама тигряча розпластаність у стрибках і м'які приземлення до ніг коханої. Та сама стислість пружини, готової у будь-який момент випростатися. Ілзе Лієпа (Зобеїда) і Віктор Яременко (Раб) настільки вжилися в образи, що кожне перебування їх на сцені насичене непідробним переживанням, вираженням непідвладної для розуміння пристрасті. Сьогодні, коли в балеті панує холодний техніцизм, така акторська самовіддача, безперечно, вражає. ... Лієпа і Яременко готували свої партії, співвідносячись з рідкісним матеріалом, з яким їх познайомила Ісабель Фокіна (внучка М. Фокіна – авт.): кінозйомкою репетицій цього дуєту Вірою і Михайлом Фокініми. Однак вони створили для себе нову, більш технічно ускладнену редакцію...» [5, с. 12].

Набутий сценічний досвід допоміг В. Яременку відтворити на київській сцені оригінальну виставу, де епізоди хореографії М. Фокіна було переплетено з новими танцювальними сценами, вирішеними сучасною хореографічною мовою, майстерно стилізованою під вишукано-орієнтальну «неокласику» її першого постановника М. Фокіна. Мистецтвознавець Ю. Станішевський, який спостерігав за роботою В. Яременка, зазначав, що київська постановка «Шехеразеди» захоплювала безперервною пластичною дією, виразно окресленими танцювальними характерами

персонажів, багатоплановими і барвистими масовими композиціями. «Примхливі й ефектні пластичні візерунки та лейттеми, – писав він, – сплїталися в масштабну хореографічну сюїту, гранично підпорядковану настроям та емоційному змісту музичної драматургії. Вистава з перших епізодів вражала гармонією музики, хореографії, розмаїтого, колористичного декораційного живопису і майстерного, філігранно відпрацьованого сценічного рішення, в яке дуже вдало вписувалися постаті головних персонажів...» [8, с. 632].

Отже, наукова новизна публікації полягає в тому, що в ній вперше проаналізовано характер східної тематики в українському балетному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ ст. на прикладі найяскравіших постановок у редакціях П. Гусева, А. Шекери та В. Яременка. Підсумовуючи викладений матеріал, наголосимо на наступних висновках:

1. Заявлена у науковій розвідці проблематика, на жаль, не обговорювалася у вітчизняних мистецтвознавчих колах. Джерелом для написання публікації стали театрознавчі роботи українських і зарубіжних мистецтвознавців: Ю. Станішевського, Н. Белаги, М. Загайкевич, Є. Коваленко, Т. Поліщук, Н. Шереметьєвської, Т. Швачко.

2. Аналіз зазначених у науковій розвідці балетів – «Сім красунь» К. Караєва, «Легенда про любов» А. Мелікова та «Шехеразада» М. Римського-Корсакова – довів, що кожен з них мав своєрідне стилістичне вирішення, притаманне постановковій манері їхніх авторів. Для П. Гусева було характерним створення оригінальної хореографічної «мови», в якій поєднувалися колоритна східна пластика, акторська умовність, підкресленість поз і жестів, динаміка рухів. Роботу А. Шекери відрізняла цікава побудова розгорнутих масових сцен, експресивна танцювальна лексика, індивідуально підібрана під технічні можливості, задіяних у спектаклі виконавців. Постановка В. Яременка привернула увагу кантиленною пластичною дією, виразними танцювальними характеристиками сценічних героїв, багатоплановими та яскравими масовими епізодами.

Варто підкреслити, що вивчення розглянутої у публікації проблематики, безсумнівно,

потребує уточнень, адже східні мотиви в українському балетному театрі ХХ – початку ХХІ ст. були представлені й в інших постановках (наприклад, танцювальна картина «Половецькі танці» з опери О. Бородіна «Князь Ігор» в редакції А. Рехвіашвілі, або «Баядерка» в хореографічних інтерпретаціях В. Ковтуна та Н. Макарової тощо). Віднайдення нового фактажу, його ґрунтовний аналіз, безперечно, доповнить не лише заявлену проблематику, а й тематично розширить авторські та колективні монографії з історії вітчизняного балетного театру.

1. Белага Н. Восточные мотивы в русском искусстве. Встреча. 2012. 10 октября. URL : <http://www.dubnapress.ru/music/3081-2012-10-04-07-34-53> (дата звернення: 21.01.2019).
2. Вишотравка Л. Творча діяльність Віктора Яременка у контексті розвитку українського балетного театру на рубежі ХХ – ХХІ століть. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 4. С. 131–135.
3. Загайкевич М. Київські «Сім красунь». *Радянська культура*. 1964. 19 січня. С. 2.
4. Коваленко Е. Анатолий Федорович Шекера – мастер балетного симфонизма и хореографической полифонии. *Южно-российский музыкальный альманах*. 2016. С. 37–42.
5. «Петрушка», «Жар-птица», «Шехеразада»: московские критики обсуждают новые спектакли. *Балет*. 1993. № 3. С. 12–15.
6. Поліщук Т. «Горючий матеріал» Анатолия Шекеры. *День*. 2002. 17 мая. URL : <https://day.kyiv.ua/ru/article/obshchestvo/goryuchiy-material-anatoliya-shekery> (дата звернення: 21.01.2019).
7. Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії / НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського, Академія мистецтв України, Державна академія керівних кадрів культури та мистецтв. Київ : Музична Україна, 2003. 440 с.
8. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія та сучасність. Київ : Музична Україна, 2002. 736 с.
9. Швачко Т. Симфонія танцю. *Культура і життя*. 1967. 26 березня. С. 4.

References

1. Belaga, N. (2012) Oriental motifs in Russian art. Meeting. Retrieved from <http://www.dubnapress.ru/music/3081-2012-10-04-07-34-53> [In Russian].
2. Vyshotravka, L. (2017) Creative activity of Viktor Yaremenko in the context of the development of the Ukrainian ballet theater at the turn of the XX – XXI centuries. *Bulletin of the National Academy of Art and Culture Leadership*, 4, 131–135. [in Ukrainian].
3. Zagaykevych, M. (1964). Kyiv's Seven Beauties. Soviet culture, 2 [in Ukrainian].
4. Kovalenko, E. (2016). Anatoly Shekera – master of ballet symphony and choreographic polyphony. *South Russian musical almanac*, 37–42. [in Russian].
5. "Parsley", "Firebird", "Scheherazada": Moscow critics discuss new performances. (1993). *Ballet*, 12–15. [in Russian].
6. Polishchuk, T. (2002) "Combustible Material" by Anatoly Shekera. Retrieved from <https://day.kyiv.ua/en/article/obshchestvo/goryuchiy-material-anatoliya-shekery> [in Russian].
7. Stanishvsky, Y. (2003). Ballet Theater of Ukraine: 225 Years of History / NAS of Ukraine, Institute of Art Studies, Folklore and Ethnography. M. Rylskyi, Academy of Arts of Ukraine, State Academy of Culture and Arts. Kyiv: Musical Ukraine, 440 . [in Ukrainian].
8. Stanishvsky, Y. (2002). National Academic Opera and Ballet Theater of Ukraine named after Taras Shevchenko: History and modernity. Kyiv: Musical Ukraine, 736. [in Ukrainian].
9. Shvachko, T. (1967). Symphony of dance. *Culture and life*, 4. [in Ukrainian].

ANNOTATION

Liudmyla Vyshotravka. Liudmyla Gladka. Oriental topics in choreographic performances on stage of the Kiev Academic Opera and Ballet Theater named after T. Shevchenko (on the example of ballet masterpieces by P. Gusev, A. Shekera, V. Yaremenko). The purpose of the publication was to study oriental topics in the Ukrainian ballet art of the second half of the XX – beginning of the XXI centuries, presented on the stage of the Kyiv State Academic Opera and Ballet Theater named by T. Shevchenko. The methodology of work includes the use of the following cultural methods of research: general historical, comparative-historical, analytical, biographical, etc. The scientific novelty of the publication is that it first analyzed the nature of oriental motifs (musical material, literary sources, plastic "language", etc.) in ballets – "The Legend of Love" by A. Melikov, "Seven Beauties" by K. Karaev and "Sheherazada" Rimsky-Korsakov – produced by P. Gusev, A. Shekera and V. Yaremenko. Conclusions. An analysis of the ballet's scientific explorations has shown that each of them had a peculiar stylistic solution inherent in the staging style of their authors. P. Gusev was characterized by the creation of an original choreographic "language", which combined colorful oriental plasticity, actor conventions, emphasized poses and gestures, dynamics of movements. The work of A. Shekera was distinguished by the interesting construction of mass scenes, expressive dance vocabulary, individually selected for the technical capabilities involved in the performance of performers. V. Yaremenko's production drew attention to the cantilever plastic action, expressive dance characters of stage heroes, multifaceted and vivid mass episodes.

Keywords: Ukrainian ballet theater, classical dance, ballet master's art, oriental subjects.