

ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ВИДАТНИМИ УКРАЇНСЬКИМИ БАЛЕРИНАМИ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ОБРАЗІВ НАЦІОНАЛЬНИХ БАЛЕТНИХ ВИСТАВ ХХ СТ.

Розглянуто хореографічні образи, створені видатними українськими балеринами, проаналізовано специфіку їх пластичного втілення в національних балетних виставах ХХ ст.

Ключові слова: українська національна балетна вистава, українська балерина, танцівниця, хореографічний образ, пластичний образ, танцювальна майстерність, акторська виразність, хореографічний текст.

Рассмотрены хореографические образы, созданные выдающимися украинскими балеринами, проанализирована специфика их пластического воплощения в национальных балетных спектаклях ХХ в.

Ключевые слова: украинский национальный балетный спектакль, украинская балерина, танцовщица, хореографический образ, пластический образ, танцевальное мастерство, актерская выразительность, хореографический текст.

Choreographic images which are created by outstanding Ukrainian ballerinas are considered, specifics of their plastic embodiment in national ballet performances of the XX century is analysed.

Key words: Ukrainian national ballet performance, Ukrainian ballerina, dancer, choreographic image, plastic image, dancing skill, actor's expressiveness, choreographic text.

Успіх балетної вистави залежить від гармонійної єдності її структурних елементів: лібрето, музики, хореографічного тексту, художнього оформлення, а особливо — від презентації сюжету в танцювальних образах під час дії. Тобто особистість артиста, який представляє результат творчої роботи всіх авторів балету, є вирішальною. Видатні танцівники наповнюють виставу своїм ставленням до хореографічного образу, власною енергетикою, думками, почуттями, доповнюючи задуми співавторів, від чого її презентація набуває певної специфічності. Особливо актуальним і необхідним це виявляється в сучасній хореографії, коли блискучою технікою володіють чимало танцівників і танцівниць, а створити живий неповторний пластичний образ свого героя можуть лише окремі виконавці.

Звертаючись до історії українського балетного мистецтва, можна констатувати той факт, що в середині ХХ ст., коли активного розвитку набував феномен національної вистави, з'явилися постаті вітчизняних танцівниць, особистості яких стали візитною картою українського балету. У цей час для створення національного репертуару українські балетмейстери зважали на тенденцію світової хореографії до психологізації пластичної мови та будували текст з ураху-

ванням самотності танцівника. Створюючи хореографічні образи, вони приділяли особливу увагу розкриттю особистості артиста.

Протягом ХХ ст. видатний мистецтвознавець Ю. Станішевський стежив за долями українських танцівників і танцівниць, досліджував їх особистий внесок у національне хореографічне мистецтво в контексті розвитку українського балетного театру [12–15]. У сучасній мистецтвознавчій літературі, на жаль, особистостям головних героїв — артистам приділяється недостатньо уваги. Про танцівниць і танцівників українського балету, як минулого, так і сучасності, можна дізнатися з їх інтерв'ю, статей, що виходили друком після чергової прем'єри або до ювілею. Фундаментальних праць про балетних акторів та їх вплив на презентацію балетної вистави не існує. Дослідники найчастіше звертаються до балетмейстерського мистецтва взагалі (П. Білаш, Т. Павлюк), творчості видатних балетмейстерів (О. Жиров — К. Василенка, Л. Косаківська — В. Авраменка, Е. Пустова — В. Вронського, О. Шаповал — А. Шекери) та композиторів (Г. Полянська — В. Губаренка), в працях яких можна знайти лише окремі факти про творчість артистів балету.

Проблема хореографічного образу висвітлена в наукових працях О. Бойко [1], специфіка пластичних символів танцювальної культури — у дослідженнях К. Кіндер [7]. Але і хореографічний образ, і пластичні символи розглядаються на прикладах утілення у фольклорному та народно-сценічному танцях. Про особливості пластичного образу в балетному театрі досліджень недостатньо.

Балетмейстери-практики Р. Захаров [5–6] та І. Смирнов [11], котрі залишили теоретичні доробки з рекомендаціями щодо балетмейстерської роботи над хореографічним твором, акцентували увагу на співпраці хореоавтора з виконавцями в процесі створення хореографічного образу. Але робота виконавців над образом залишається недостатньо розробленою науковою думкою.

Отже, метою статті є дослідження хореографічних образів національних балетних вистав, створених видатними українськими балеринами середини ХХ ст., та виявлення особливостей їх пластичних інтерпретацій.

Специфіка образу в хореографії середини ХХ ст., зокрема в балетному театрі, полягає у відтворенні дійсності в часі та просторі за допомогою пластики людського тіла: рухів, поз, жестів і міміки, що обов'язково емоційно-чуттєво забарвлені виконавцем. Крім того, художній образ у хореографічному мистецтві на шляху від задуму автора (балетмейстера) до сприйняття глядачем переживає особливий спосіб утілення через танцівника-актора, котрий пластичними символами презентує персонаж. Створенню хореографічного тексту, який балетмейстер пропонує артистам, передують насичена суперечками творча співпраця з іншими авторами балетної вистави: лібретистом, композитором, диригентом, художником. Потім у процесі

постановчої діяльності відбуваються взаємодії балетмейстера з виконавцями під час створення хореографічних образів, здійснюється робота танцівника над удосконаленням як форми — пластики тіла й акторської виразності, — так і змісту — чуттєво-емоційної насиченості.

Важливу роль у створенні хореографічного образу відіграють природні фізичні дані артиста балету та його професійні навички. Танцівникові слід грамотно, технічно досконало та віртуозно виконувати рухи, з яких складається танець (у національних балетах необхідно бездоганно володіти академічним класичним танцем у поєднанні з емоційним народно-сценічним танцем).

Крім того, танцівники повинні мати певний комплекс якостей: музичність, артистизм, витривалість, зорову пам'ять тощо. Музичний слух і почуття ритму сприяють адекватній передачі та кращій виразності хореографічних образів на сцені; вміння вловлювати й утілювати зміст музики пластикою тіла — розкриває й найтонші нюанси образу. «Важливі не лише «слова», не лише лексика, що притаманна тому чи іншому персонажу, а й інтонації його пластичної мови. Слід бути дуже уважним до дрібниць: окремих жестів, поз, характерних рухів. Усе це надає персонажу тих чи інших індивідуальних рис...» [11, с. 143–144].

Володіти акторською майстерністю — це, перш за все, вміти перевтілюватися в різні образи, керуючи своїми думками і почуттями, наповнюючи ними рухи, жести і пози. Мало зробити методично грамотно рух чи стати в красиву і правильну позу, необхідно наповнити їх внутрішнім світлом людського почуття — радістю, щастям, гордістю, любов'ю. Танцівник повинен усвідомлювати, які думки, почуття і переживання керують його героєм у тій чи іншій ситуації. Він має зробити так, щоб вони стали його власними думками і переживаннями. Саме в умінні танцівника перевтілюватися у свій персонаж, викликати необхідні почуття в певній ситуації, не втрачаючи чистоти виконання хореографічного тексту, і полягає специфіка акторської майстерності артиста балету.

«Виконувати танцювальну партію будь-якої героїні — це одночасно грати, створювати характер. Але й у моменти найвищих драматичних переживань, найглибших заворушень героїні балерина повинна пам'ятати про красу і закінченість пози, про чистоту і точність танцю... Балерина повинна володіти мистецтвом сценічного спілкування, вміти «слухати» і розуміти партнера, ні на секунду, під час самого віртуозного танцю, не втрачати з ним зв'язку, відгукуючись на кожний відтінок його настрою» [14, с. 79].

Протягом розвитку українського балетного театру простежується тенденція тісної взаємодії балетмейстера з артистами, що беруть участь як співавтори нової балетної вистави. Водночас є певні особливості у творчому процесі роботи над хореографічними образами балетів, поставлених раніше, в яких удалі оригінальні характеристики

героїв створені іншими виконавцями. Різноманітність утілень — за- порука нового життя балетних вистав. Знайти свою, неповторну ін- терпретацію знайомого образу стає складним, але необхідним завдан- ням для молодих танцівників, адже від ступеня його наповненості внутрішнім особливим змістом залежить сила виразності, а відпо- відно й цікавості для глядача.

У житті національних балетних вистав на українській сцені є ба- гато прикладів сміливих пошуків у галузі виконавської творчості че- рез власну інтерпретацію пластичного образу. Навіть у першому на- ціональному балеті «Пан Каньовський» М. Вериківського (1931 р., Харків, балетмейстери В. Литвиненко і В. Верховинець) виконавиці головної партії Любини Бондарівни В. Дуленко та Г. Лерхе по-різному виконували хореографічний текст. Г. Лерхе танцювала в червоних чобітках і на повній стопі, її танець був таким же виразним, цікавим, переконливим, як і танець В. Дуленко, котра танцювала на пуантах.

Різні інтерпретації хореографічних образів стали можливими зав- дяки творчій співпраці балетмейстера В. Литвиненка і знавця україн- ського народного танцю В. Верховинця. Поєднання в пластичному ри- сунку партії академічної форми та бурхливого, емоційно насиченого національного колориту сприяли виникненню різних інтерпретацій, що були яскраво втілені вітчизняними танцівниками. Якщо в трак- туванні хореографічного образу В. Дуленко (1931 р., Харків, балет- мейстери В. Литвиненко і В. Верховинець), незважаючи навіть на те, що танцювала вона на пуантах, переважають національні мотиви, то в інтерпретації О. Гаврилової (1931, Київ, балетмейстер В. Лит- виненко) хореографічний образ Любини розкривається переважно мовою класичного танцю, яка забарвлена елементами українського народного танцю. В. Литвиненко змінив рисунок її танцювальної партії, зважаючи на індивідуальні дані балерини, доповнивши танець Любини різноманітними стрибковими рухами та класичними па.

Обидві інтерпретації мають велике значення в історії розвитку українського балетного театру. По-перше, пластичне втілення В. Ду- ленко — це спроба поєднання академізму класичного танцю та тем- пераменту українського народного танцю, тобто збагачення вираз- них засобів балету через запозичення. По-друге, пластичне втілення О. Гаврилової — це вдосконалення хореографічної мови, її внутріш- ній розвиток завдяки технічному ускладненню елементів, що вико- нує балерина, демонструючи свою танцювальну майстерність.

У 1940 р. народна артистка УРСР А. Васильєва створила багато- плановий образ Лілеї — української дівчини, котра чекає, радіє, ко- хає, страждає, як справжня шевченківська героїня в однойменній виставі К. Данькевича. Автор хореографічного тексту Г. Березова, висококваліфікований фахівець із класичного танцю і тонкий зна- вець специфіки українського народного танцю, намагалася надати пластичному вирішенню образу Лілеї драматургічної цілісності. Їй

удалося побудувати хореографічний текст головної героїні в такий спосіб: ніжна дівчина-підліток, яка щиро вперше покохала, перетворюється на мужню, рішучу жінку, здатну на помсту. Усі нюанси своєї партії А. Васильєва змогла відтворити завдяки не лише добре вибудованому пластичному рисунку, а й власному драматичному таланту й бездоганній техніці класичного танцю.

На відміну від хореографічної інтерпретації, яку запропонувала Г. Березова в першій версії балету (поєднання ритмізованої пантоміми з елементами українського народного та класичного танців), В. Вронський в одеській (1945 р.) та львівській (1946 р.) постановках розкривав історично-героїчну тему, поєднуючи виразні засоби класичного танцю зі старовинним українським фольклором та намагаючись стерти межу між танцем і пантомімою. Виконавиці партії Лілеї заслужена артистка УРСР О. Риндіна (Одеса) та народна артистка УРСР Н. Слободян (Львів) створили пластичні образи, в яких переважає академічна основа, висока культура класичного танцю без натуралістичних подробиць і побутових деталей. Обидві танцівниці прагнули до узагальнення хореографічного образу через поетичність і романтичну піднесеність. У київській постановці (1956 р.) В. Вронський, продовжуючи розвивати синтез виразних засобів класичного й українського народного танців, прагнув наділити своїх героїв індивідуальними людськими рисами. У київських балерин Є. Єршової, заслуженої артистки УРСР І. Лукашової та народної артистки УРСР О. Потапової було більше можливостей створити різнопланові особливі образи Лілеї. Так Лілея — Потапова — героїчна, смілива, стійка селянська дівчина; Лілея — Єршова, навпаки, тендітна, ніжна, тремтлива; Лілея — Лукашова — чутлива, натхненна, щира, уважна до свого партнера.

У середині ХХ ст. на балетній сцені виникло чимало самобутніх, яскравих хореографічних образів в українських національних виставах. Наприклад, Маруся Богуславка (1951 р., Київ, балетмейстер С. Сергеев) в однойменному балеті А. Свечнікова у виконанні заслуженої артистки УРСР Л. Герасимчук, Дзвінка (1951 р., Львів, балетмейстер М. Трегубов) у «Хустці Довбуша» та Мануся (1957 р., Львів, балетмейстер М. Трегубов) у «Сойчиному крилі» А. Кос-Анатольського у виконанні народної артистки УРСР Н. Слободян, Олеся (1948 р., Львів, балетмейстер В. Вронський) в однойменному балеті Є. Русінова у виконанні заслуженої артистки УРСР Т. Іванківської, Марія (1960 р., Київ, балетмейстер П. Вірський) у «Чорному золоті» В. Гомоляки у виконанні заслуженої артистки УРСР В. Потапової, котрі, досконало володіючи танцювальною технікою, перевтілювались у своїх героїнь і виконували хореографічний текст, вкладаючи частку своєї душі, на чому наполягав при створенні національного балету ще в 1920-х рр. хореограф-фольклорист В. Верховинець. У танці «все повинне співати — голова, руки, ноги, плечі,

а головне — душа. Виконувати рухи технічно чисто — це ще не танець. Танець — це щось внутрішнє, і, якщо він не живе у виконавці, то це буде лише набір танцювальних рухів... У всьому повинна відчуватись життєва правда, аби був органічний зв'язок між рухами і тим внутрішнім станом, який необхідно ними виражати» [2, с. 28].

За визначенням Ю. Станішевського, танець Л. Герасимчук широкий і співучий, а природа її таланту глибоко національна, оскільки особистість танцівниці — утілення образів чарівних українок. Маруся Богуславка Герасимчук технічна й емоційно-виразна, її образ — узагальнення рис українських дівчат, прославлених у народних піснях і думах. Танець Н. Слободян — співучий, ллється, мов задушевна українська дівоча пісня, а образи Дзвінки та Манусі в її виконанні — поетичні, без натуралістичних подробиць.

Крім виконавиць головних партій, в українських національних балетах розкрилися яскраві особистості танцівниць, котрі проявили себе у партіях другого плану. Наприклад, Л. Цхомелідзе створила хореографічні образи Маріули в балеті «Лілея» К. Данькевича (1945 р., Одеса, балетмейстер В. Вронський) та Марини в балеті «Олеся» Є. Русинова (1948 р., Одеса, балетмейстер В. Вронський); заслужена артистка УРСР В. Ферро — хореографічні образи Маріули в балеті «Лілея» К. Данькевича (1956 р., Київ, балетмейстер В. Вронський) та Килини в балеті «Лісова пісня» М. Скорульського (1958 р., Київ, балетмейстер В. Вронський); народна артистка УРСР В. Калиновська — хореографічні образи Богині Гери в балеті «Лілея» К. Данькевича (1956 р., Київ, балетмейстер В. Вронський), Русалки Водяної в балеті «Лісова пісня» М. Скорульського (1958 р., Київ, балетмейстер В. Вронський) та Вогню в балеті «Чорне золото» В. Гомоляки (1960 р., Київ, балетмейстер П. Вірський).

Етапною, знаковою в історії розвитку українського національного балету стала вистава «Лісова пісня» М. Скорульського, хореографічному тексту якої балетмейстери протягом півстоліття надавали власних пластичних вирішень. Уперше її постановку здійснено в 1946 р. С. Сергеевим (Київ), потім у 1958 р. — В. Вронським (Київ), в 1961 р. — Н. Скорульською (Донецьк), у 1962 р. — М. Трегубовим (Одеса), в 1970 р. — А. Панतिकіним (Харків), у 1972 р. — Н. Скорульською (Київ). Визнаю, що хореографічні образи, створені В. Вронським, є найцікавішими, найгармонічнішими й найдосконалішими, а вистава демонструвалася на сцені Національної опери України понад 30 років і в 1991 р. була відновлена В. Литвиновим. Вона як шедевр української хореографії ввійшла в антологію фільмів про балетне мистецтво світу.

Видатні українські танцівниці, керуючись задумами балетмейстерів, що, у свою чергу, намагалися використовувати досягнення попередників у розвитку національної балетної вистави та відповідати вимогам свого часу, створили й різні образи Мавки. Навіть відмінними

були пластичні характеристики лісової красуні, здійснені на основі одного й того ж хореографічного тексту різними виконавицями. Так, Мавка О. Потапової (хореографія В. Вронського), на думку Ю. Станішевського, відрізнялась сильним і водночас жіночним характером, їй зовсім не притаманні ревності та гнів. Мавка Є. Лукашової — натхненна та палко любляча, ніжна, немов квітка. Мавка А. Гавриленко — юна, чарівна, тремтлива, замріяна.

Незважаючи на те, що пластичні образи Мавки створені різними балетмейстерами і танцівницями, їх об'єднує певна особливість українського балетного театру — це продумана та ретельно вивірена драматургічна побудова хореографічного образу персонажа.

У 1960 рр. в українському балетному театрі плідно творили талановиті балетмейстери М. Заславський, Н. Скорульська, М. Трегубов і А. Шекеро, котрі в національних виставах розвивали традиції синтезу виразних засобів класичного й українського народного танців. У процесі створення нових хореографічних образів вони продовжували поєднувати рухи, пози і пантоміму в єдине ціле, створюючи дієвий танець, оснований на симфонічній музиці. Балетмейстери шістдесятники намагалися будувати єдину за стилістикою виставу з наскрізною драматургією, в якій гармонійно поєднані танець і розвиток дії, а в пластичних характеристиках обов'язково наявний драматургічний розвиток хореографічного образу. У нових виставах «Торжество кохання» Ю. Знатокова (1960 р., Львів, балетмейстер М. Трегубов), «Тіні забутих предків» В. Кирейка (1963 р., Київ, балетмейстер Н. Скорульська), «Досвітні вогні» Л. Дичко (1967 р., Львів, балетмейстери М. Заславський і А. Шекеро), «Відьма» В. Кирейка (1967 р., Львів, балетмейстери М. Заславський і А. Шекеро), «Орися» А. Кос-Анатольського (1968 р., Львів, балетмейстери М. Заславський і А. Шекеро), «Пісня синього моря» Б. Буєвського (1967 р., Одеса, балетмейстер М. Трегубов), «Камінний господар» В. Губаренка (1969 р., Київ, балетмейстер А. Шекеро), «Каменярі» М. Скороика (1969 р., Київ, балетмейстер А. Шекеро) молоді балерини створили й багато нових яскравих персонажів як літературних героїв, так і сучасників. Їх образні характеристики ретельно продумані та пристосовані для втілення засобами хореографії, а концепції танцювальних характеристик ґрунтувалися на драматургії всієї вистави й індивідуально розвивалися в пластичних інтерпретаціях танцівниць.

Таким чином, у національних балетних виставах ХХ ст. видатні танцівниці, серед яких корифеї української хореографії А. Васильєва, О. Гаврилова, Л. Герасимчук, В. Дуленко, Г. Лерхе, А. Риндіна, Н. Слободян, А. Яригіна та всесвітньо відома гордість українського балетного мистецтва А. Гавриленко, В. Калиновська, І. Лукашова, В. Потапова, О. Потапова, завдяки власним неповторним рисам творчої особистості, доповнюючи балетмейстерський хореографічний

текст, створили своєрідні, оригінальні, яскраві пластичні образи Любини Бондарівни, Лілеї, Мавки, Марусі Богуславки, Дзвінки, Олеси та ін. Вони, володіючи блискучою технікою академічного танцю й акторською майстерністю, синтезували в пластичному рисунку партії технічне розмаїття класичного й українського народного танців, демонстрували національну манеру виконання та певний характер, відштовхуючись від симфонічної музики, прагнучи до психологізації хореографічної мови.

Перша виконавиця партій Лілеї та Мавки народна артистка УРСР А. Васильєва володіла бездоганною класичною технікою, артистизмом, була щира в передачі почуттів своїх героїнь, наповнювала кожен сценічний образ внутрішньою енергією. Вона відзначалася вмінням тонкого психологічного перевтілення в хореографічні образи персонажів з демонстрацією глибокого драматизму внутрішнього світу української дівчини.

Творча особистість народної артистки УРСР О. Потапової характеризувалася досконалою танцювальною технікою, іскрометним темпераментом і нестримною енергією. Її танець був тендітним і водночас сповненим сили та величі. Кожна героїня Потапової мала особливі риси: Леся (з «Марусі Богуславки») — сміливість і жвавість, Лілея — стійкість, героїзм, Мавка — силу, але й жіночність, Варя (з «Чорного золота») — нестримну енергію та темперамент.

Специфіка образів А. Гавриленко полягала в її ліричній індивідуальності. Вона відштовхувалася під час створення пластичних характеристик своїх героїнь перш за все від музики. У її танці скульптурність, бездоганність поз гармонійно поєднувалися з їх внутрішнім натхненням.

Особливості інтерпретацій хореографічних образів національних вистав заслуженою артисткою УРСР, лауреатом премії Анни Павлової І. Лукашовою полягали у володінні не тільки чудовою технікою найскладніших елементів (стрибків та обертань), а й у вмінні тонко відчувати свого партнера, не втрачаючи з ним внутрішнього зв'язку під час виконання найвіртуозніших рухів.

У подальших дослідженнях необхідно звернути увагу на розвиток чоловічих образів українських національних балетних вистав і їх взаємодію з жіночими, на вплив масових сцен та артистів кордебалету в процесі створення пластичних характеристик головних героїв.

Список літератури

1. Бойко О. С. Художній образ в українському народно-сценічному танці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. — К., 2008. — 19 с.
2. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю — 5-те вид., доп. / В. М. Верховинець. — К. : Музична Україна, 1990. — 150 с.

3. Видатні майстри хореографічного мистецтва : біогр. довідник / Н. М. Корисько (уклад.). — К. : ДАКЖКіМ, 2003. — 18 с.
4. Загайкевич М. П. «Лісова пісня». Балет М. Скорульського / М. П. Загайкевич — К. : Мистецтво, 1963. — 50 с.
5. Захаров Р. Записки балетмейстера / Р. Захаров. — М., 1976. — 351 с.
6. Захаров Р. Работа балетмейстера с исполнителем / Р. Захаров. — М., 1967. — 62 с.
7. Кіндер К. Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Київський національний ун-т культури і мистецтв. — К., 2007. — 179 с.
8. Мазур Н. Золоті сторінки українського балетного театру // Український театр 2002. — № 4-5. — С. 12-14.
9. Павлюк Т. С. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст. : дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. — К., 2005. — 199 с.
10. Пустова Е. Традиції балетного театру в постановках «Лілея» та «Лісова пісня» Вахтанга Вронського // Традиційна культура в умовах глобалізації: проблема збереження і оновлення етнічно-культурної спадщини : матеріали міжнар. наук.-практ. конференції. — Х. : АТОС, 2008. — С. 167-171.
11. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера / И. В. Смирнов. — М. : Просвещение, 1986. — 192 с., 1 л. ил.
12. Станішевський Ю. Украинский балетный театр : история и современность / Юрий Станішевський. — К. : Муз. Україна, 2008. — 411 с. : ил.
13. Станішевський Ю. Балетний театр України : 225 років історії / Ю. Станішевський. — К. : Муз. Україна, 2003. — 440 с. : іл.
14. Станішевський Ю. Лебеді чарівного озера / Ю. Станішевський. — К. : Молодь, 1966. — 92 с.
15. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України ім. Тараса Шевченка: історія і сучасність / Ю. О. Станішевський. — К. : Муз. Україна, 2002. — 735 с.
16. Туркевич В. Д. Хореографічне мистецтво України у персоналіях : бібліографічний довідник / В. Д. Туркевич. — К., 1999. — 223 с.
17. Шаповал О. В. Творча діяльність балетмейстера А. Ф. Шекери в контексті історії української хореографічної культури 60-90 рр. ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Інститут мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. — К., 2006. — 196 с.

Надійшла до редколегії 21.09.2012 р.