

DOI [https://doi.org/10.32405/2308-8885-2024-4\(114\)-8-11](https://doi.org/10.32405/2308-8885-2024-4(114)-8-11)

УДК 782.91:78.089.1:78.071.1(477)"19/20"

Вероніка Михайлівна Зінченко-Гоцуляк,

докторка філософії, викладачка кафедри гуманітарних та музично-інноваційних дисциплін Київської муніципальної академії музики

ім. Р. М. Глієра, м. Київ, Україна, veroniquemusik@gmail.com,

<https://orcid.org/0000-0001-8607-3582>

БАЛЕТ-ЛЕГЕНДА «ОЛЬГА» ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА ЯК ПРИ- КЛАД ТРАНСФОРМАЦІЇ ЖАНРУ ЛЕГЕНДИ В БАЛЕТНОМУ ОПУСІ

Стаття присвячена аналізу балету-легенди «Ольга» сучасного українського композитора Євгена Станковича в контексті трансформації жанру. Досліджено, як композитор інтегрує фольклорні елементи та історичні сюжети в сучасну балетну форму, створюючи унікальний художній твір. Визначено, як митець втілює українську етнічну специфіку засобами музичної виразності. Осмислено хореографічні рішення і форми (зокрема форму хореографічного монологу), котрі підкреслюють зміст легенди про княгиню Ольгу. Стаття акцентує на важливості музикознавчого підходу для осмислення розвитку сучасного українського музично-театрального мистецтва.

Ключові слова: український балет, українські сучасні композитори, княгиня Ольга, жанр легенди, монолог.

Вступ. В умовах глобалізації та культурної інтеграції особливої актуальності набуває питання збереження та розвитку національної культурної ідентичності. Одним із важливих аспектів цього процесу є дослідження ключових для історії музично-театрального мистецтва України опусів, яким і є балет-легенда «Ольга» Є. Станковича.

Дослідження роботи композиторів із різними жанровими моделями в контексті балетного мистецтва має важливе значення як для теоретичних, так і для практичних аспектів мистецької діяльності музикознавців, театрознавців і балетознавців. З теоретичної точки зору, воно сприяє розумінню процесів

культурної трансформації та інтерпретації традиційних сюжетів та жанрових видозмін у нових контекстах.

Аналіз основних досліджень та публікацій. Постать і творчість Євгена Станковича (нар. у 1942 р.) неодноразово ставала предметом дослідження. Наразі в полі українського музикознавства наявні дослідження, присвячені різним аспектам роботи митця, серед них монографії, дисертації та статті, у яких в різних аспектах осмислюється творчий доробок композитора. Серед праць, у яких науковці торкаються типів роботи композитора із фольклором, можна виділити монографічну працю С. Лісецького [3], статті Р. Станкович-Спольської [8; 9] та інші.

Дещо іншою є ситуація із сучасним вивченням балетних опусів Є. Станковича. Побіжно його балетна творчість згадується у роботах сучасних дослідників, зокрема О. Афоніної [1], В. Зінченко [12], колективному дослідженні Р. Кундаса, П. Луньо, Р. Яценко [2] тощо.

Утім важливим джерелом інформації осмислення балету-легенди «Ольга» стає і сам композитор, який частково коментує свою роботу в статті «Легенда, що ожила» [7], і публікації провідного українського балетознавця Ю. Станішевського [5; 6]. Серед сучасних праць українських дослідників можна виділити статтю А. Тулянцева [11], у якій автор виявляє нефольклорну лінію балету в його новітній постановці на сцені Дніпровського академічного театру опери та балету. Так, дослідник зазначає, що показником цього стають: «експресивні войовничі танці кочівників-печенігів, хороводи, які імітують язичницьку обрядовість, обарвлені етнографічними деталями» [11, с. 68]. Контекстно осмислюється балет у роботі А. Татарнікової та Д. Рудого, де авторами підкреслено, що «у музичній драматургії балету «Ольга» композитор поєднує героїко-драматичну лінію з ліричним початком і народно-обрядовими сценами, тим самим створює справжнє культурне явище в українському мистецтві, де музика автора не просто супроводжує балет, а пронизує кожну мізансцену, жест, позу» [10, с. 134]. Утім питання жанрових трансформацій у даному балеті, на жаль, досі не отримало наукового мистецтвознавчого осмислення.

Метою статті є дослідження процесів трансформації жанру легенди в балетному мистецтві на прикладі балету-легенди «Ольга» Євгена Станковича. Завданням є виявлення специфіки поєднання національних фольклорних елементів з музичними та хореографічними засобами, а також аналіз того, як ці засоби сприяють збереженню та актуалізації культурної спадщини в сучасному мистецькому контексті.

Виклад основного матеріалу. Балет-легенда «Ольга» був написаний у 1981 р. до святкування 1500-ліття заснування Києва і став першим балет-

ним опусом у творчості композитора. Прем'єра твору відбулася на сцені Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка. Балетмейстером-постановником виступив народний артист України Анатолій Шекера (1935–2000), автором лібрето – народний артист України, кінорежисер Юрій Ілленко (1936–2010), диригентом – лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка Стефан Турчак (1938–1988).

У 2010 р. було здійснено ще одну постановочну версію даного балету – на сцені Дніпровського академічного театру опери і балету відбулася прем'єра постановки балету з хореографічним рішенням заслуженого артиста України Олега Ніколаєва (нар. 1954). Як зазначає А. Тулянцев, «у виставі до музики балету „Ольга“ додаються окремі фрагменти балету Є. Станковича „Вікінги“ і його хорово-духовна музика» [11, с. 68].

Балет-легенда «Ольга» Євгена Станковича є яскравим зразком сучасного втілення музично-хореографічної композиції. За типологічними ознаками його можна віднести до спеціально створеного балетного опусу з чіткою етнічною визначеністю (Київська Русь) та літературним першоджерелом. На масштабному рівні це багатоактний балет – складається із 3 дій, має 9 картин і 49 номерів, усі номери в рамках дії йдуть атасса.

Використання у назві балету слова «легенда» свідомо відсилає до конкретного літературного жанру, що сформувався у християнській традиції з VI ст. як повчальне оповідання про життя святого, мученика або пустельника. Саме тому, можна прийти до висновку, що використання даного жанру в назві не є випадковістю, адже княгиня Ольга не просто історична постать, а й канонізована в 1547 р. православною церквою свята, і «на початку XVIII століття Димитрій Туптало створив агіографічний нарис про Ольгу, що увійшов до 12-томного комплексу житій святих» [4, с. 304–305].

Для кращого розуміння інтонаційно-драматургічної специфіки балету варто згадати жанрові особливості легенди. Отже, жанр легенди передбачає наявність наратора-оповідача, який коментує ті чи інші події та вно-

сить елемент епічності, а разом з тим – варіативність та імпровізаційність у розповідь. Свідомо звертаючись до жанру легенди, Євген Станкович виводить на перший план балету найбільш наближену до легенди форму мовлення – монолог. Монолог є складнішим за інші типи мовлення завдяки тому, що реципієнт відсутній, а отже, декламування розраховане на індивідуальний стиль мови. Саме тому ця структура часто використовується для вираження індивідуальних лірико-філософських, інтимних, засадничих ідей героя.

Цікаво, що в балеті-легенді «Ольга» монолог використовується не лише як засіб активізації легендарного начала і алюзії до кінематографічного принципу, пов'язаного з показом героя крупним планом (недарма пізніше з балетного опусу виросте фільм), а є і зверненням до однойменної хореографічної форми, що свідчить про свідому направленість композитора в сучасне балетне русло.

Монолог прийшов у балет у XX столітті з появою хореодрами, як заміна класичних варіацій. Як відомо, форма хореографічних варіацій насамперед направлена на показ технічних досягнень танцівника, натомість монолог є втіленням глибоко індивідуалізованих почуттів – швидкоплинності, миттєвості емоцій тощо. Тобто балетний монолог – це цільний номер з індивідуальним комплексом і хореографічних, і музичних засобів виразності. Якщо раніше, у класичному балеті, музика мала бути апіорі «дансантною» (жанрово і метрично регламентованою), то у сучасному балеті головним чинником стає пластичність музики – транспозиція кінетичних ресурсів музичного тексту у сферу видимого.

Симптоматично, що використання жанру монологу впливає на якість музичної та хореографічної мов: через відсутність конкретних хореографічних па у жанрі монологу хореографічна і музична «мови» є більш вільними. Так, музика, як і тіло танцівника, стають показниками внутрішнього світу героїв: зникає головна ознака класичного танцю – регламентованість, що відкриває і композитору, і танцівнику більш широкі можливості для експерименту. Як свідчить сам Є. Станкович (*примітка: у*

приватній розмові з авторкою статті від 11.05.2018), він вже на рівні назв номерів переосмислює хореографічні форми на користь сучасних їх типів: хореографічний дует заміщає звичне *raх de deux*, а монолог – варіації.

Виходячи із жанрових установок балету-легенди, більшість номерів твору направлені як на розкриття внутрішнього стану головної героїні – Ольги, так і на реалізацію історичної специфіки подій. Найбільш показовим у плані демонстрації ознак легенди у балетному опусі Є. Станковича стає «Монолог Ольги», який є першим номером після оркестрового вступу, а тому є інтонаційним репрезентантом головної героїні.

Вже з самого початку музика, завдяки комплексу засобів музичної виразності, створює ніжний, хвилюючо-інтимний образ. Цьому сприяють темп *Lento, pp* оркестру, на фоні якого тембр солюючого гобою виводить тему на динаміці *mf*, з авторськими ремарками «*dolce, espressivo*». Перший розділ номеру побудований на темі фольклорного звучання і підкреслений варіантно-підголосковим типом розвитку та лінеарним розгортанням музичного матеріалу. Про етнічний характер теми гобою свідчить і її мелодична специфіка: вже в першому такті весь інтонаційний рух побудований на трихорді «*g-d-f*», який підкреслює належність аналізованого матеріалу до «етнічного» пласта балету (адже тут розгортаються історичні події древньої слов'янської історії). Значною є і драматургічна функція названої трихордової інтонації: саме вона є тим інтонаційним зерном, з якого виросте весь тематизм Ольги в балеті.

На жанрову належність аналізованого матеріалу до хореографічного монологу вказують наступні чинники:

- умовна імпровізаційність перших тактів, що виникає завдяки вільному мелодико-ритмічному розвитку з ускладненнями (поява синкоп у 5, 6, 9 тактах, тріолі – замість витриманої чверті у 9 такті тощо);

- вільність розгортання музичного матеріалу на всіх його рівнях;

- відсутність характерної для класичних варіацій квадратності, яка поступається «вільній», неупорядкованій пластичності (попри те, що тема триває

4 такти, використання композитором перемінного розміру розхитує метрику).

Окремої уваги заслуговує тривимір-на організація матеріалу, яка створює відчуття особливої просторової об'ємності, характерної для епічного розвитку матеріалу (у нашому випадку легендарного). Тривимірність прослідковується на рівні фактурного викладу та оркестрового рішення, що реалізовано через наявність трьох пластів, де:

- перший пласт – проведення теми гобою;
- другий – гармонічне заповнення у низьких струнних та ксилофона (марімба);
- третій – підголоски у високих струнних та кларнетів.

Відокремленість пластів підкреслена і особливостями ладогармонічної організації і роллю кожного з них в організації цілого:

- *мелодія гобою* – це специфічний звукоряд «d-e-f-g-a-as», з опорним звуком «g» (тематична функція);

- *гармонічне заповнення*, яке виконує роль акордової основи, вже від початку можна трактувати як чіткий c-moll, опорні звуки якого, ноти «es» третьої октави та «с» великої октави, «пуантилістично» розкидані між крайніми регістрами; відчуття c-moll укріплюється зменшеним тризвуком h-d-f (1–2 такти), який утворює класичне поєднання T-D порядку у c-moll;

- *підголоски*, які мають самостійне мелодичне оформлення, формують певні діалогічні конструкції з основною темою гобою; вони представлені спочатку у вигляді сонорної плями в партії струнних «as b h des d es f» (2–5 такти), а потім як квінталь на інтонаціях малої терції des-b - у партії кларнетів, яка переростає в рух паралельними квартами «es-as, f-b, h-e, a-d» (6–12 такти).

Отже, перший етап розвитку «Монологу Ольги», пов'язаний з темою-репрезентантом фольклорно-етнічного забарвлення, створює образ широкої розповіді-легенди.

Між розділами варто виділити до-сить розвинуту зв'язку, функція якої – підготувати появу теми Ольги (згадаймо про особливу роль «відокремлюваного» матеріалу в епічних творах). Поруч з гармонічним «нижнім» пластом, ви-

триманим на тремоло звуків «c-d-es», звучать просторові кварто-квінтові співзвуччя ксилофону (марімби) «e-h-e, h-fis-h»: виступаючи спочатку у ролі підголосків, вони формуються тепер у нову структурну одиницю – акорди.

Початок другого розділу презентує появу теми Ольги: виростаючи з початкової теми гобою, вона є інтонаційно близькою до неї (малосекундова поспівка «g-as» у вигляді форшлагових прикрас у другому такті теми гобою). З точки зору загальної драматургії балету саме ця тема стає носієм емоційного стану кохання княгині Ольги. Найважливішим засобом музичної виразності для уособлення цього почуття є експресивні тембри струнних інструментів (скрипки та віолончель). Про яскравість та індивідуалізованість цієї теми свідчить нова якість інтонації: експресивні оспівування збільшеної секунди «es-fis» та зменшеної терції «fis-as» у звукоряді c-moll з високим IV щаблем створюють відчуття щемливого мелодичного коливання і настрою журби, туги.

Зазнає якісних змін і фактурно-пластова організація матеріалу. Так, підголоски – це вже не просто фоновий матеріал, який інколи вступає у діалог з провідною темою. Вони діляться на два типи, де перший – завдяки складній ритміці (квінталі) та тембрам високих духових (флейта, кларнет) – виконує природозображальну функцію. Натомість підголоски другого типу працюють на декількох рівнях. По-перше, вони утворюють діалогічне співвідношення з темою Ольги; по-друге, – завдяки включенню у підголосок початкової теми гобою – завоюють тематичну позицію. Така робота тем (теми Ольги і теми гобою) «у парі», підкреслюючи індивідуалізованість кожної мелодії, сприяє прозорій організації фактурних пластів, що, знов-таки, посилює епічно-просторовий характер розвитку.

Тема Ольги має два проведення, де друге – динамізоване і кульмінаційне. Лишаючи інтонаційний абрис теми, композитор досить вільно поводить з її ритмічним та фактурним втіленням.

Завдяки ритмічним зсувам (тріоль чвертями, порушення пульсації почат-

кової теми), октавному дублюванню, грою фарбами tuttiйного оркестру – тема стає більш масштабною і пере-криває свою діалогічну пару, початкову тему гобою. Таким чином відбувається зростання теми Ольги, її функціональ-ний перехід від контекстного до гли-бокого індивідуалізованого начала.

Після кульмінації тема Ольги зникає так само, як і розтає початкова тема гобою. З'являється загальний рух, що виростає із підголосків. Як невелика зв'язка між номерами, які виконуються атасса, звучить початкова тема гобою, але у вдвічі скороченому вигляді.

Що стосується хореографічної скла-дової аналізованого «Монологу Ольги» у версії Дніпровського академічного те-атру опери і балету (*примітка: Є. Станко-вич, Балет-легенда «Ольга». Постановка Дніпровського академічного театру опери і балету у 2010 році: <https://www.youtube.com/watch?v=pinGhw5MDIU>*), то тут варто зауважити, що за задумом балетмейстера-постановника О. Ніко-лаєва, було видозмінено хід балету. Оскільки основною метою хореографа було показати Київську Русь, він змі-нює лібрето твору, зміщаючи акценти в композиційно вибудованій драматургії балету Є. Станковича. Так, балет відкри-вається не Монологом Ольги, а одразу Купальськими танцями дівчат і хлопців. Поставивши за мету винести на перший план конфлікт, О. Ніколаєв одразу по-казує сцену нападу на Русь загарбників, які вбивають чоловіків і забирають у полон дівчат.

Монолог Ольги у цій постановці розглядається як танець дівчини, що вижила після нападу завойовників. Це змінює авторські драматургічні акцен-ти цього номеру і сприяє драматизації розвитку, адже замість епічного Мо-нологу, призначеного експонувати го-ловну героїню (свого роду стоп-кадр), бачимо Ольгу в драматичній ситуації такою, що вже пройшла через низку життєвих випробувань (не кажучи вже про акцент на конфлікті сил, що знищує епічний простір Монологу). Пластика «Монологу Ольги» вирішена в сучасній хореографічній манері.

Висновки. Проведене дослідження підтвердило значущість балету-легенди «Ольга» Євгена Станковича як важли-

вого прикладу трансформації жанру легенди в сучасному балетному мистецтві.

Аналіз балетного опусу продемонстрував, яким чином композитор майстерно інтегрує елементи національної фольклорної спадщини, міксуючи їх із сучасними музичними та хореографічними засобами, тим самим створюючи художній твір, який, з одного боку, зберігає автентичність, а з іншого відповідає вимогам сучасної (на момент створення балету) аудиторії. Завдяки цьому балет-легенда «Ольга» не лише зберігає культурний наратив, а й забезпечує його актуальність у сучасному мистецькому просторі, про що свідчить хореографічне переосмислення балету у постановці О. Ніколаєва.

Аналіз першого номеру балету, Монологу Ольги, дозволив визначити етнічне походження тематизму (трихордовість, принципи розгортання тем, «етнічно»-темброве забарвлення дерев'яних духових), а також і епічну монологічність на жанрово-інтонаційному рівні твору, що уможливило розкрити жанрові потенції легенди у балетному опусі Є. Станковича

Подальші дослідження в цьому напрямі можуть зосередитися на глибшому аналізі процесів адаптації традиційних жанрів в балетному мистецтві. Особливої уваги заслуговує дослідження того, як ці процеси сприяють формуванню та збереженню національної ідентичності в сучасних соціокультурних умовах.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

- Афоніна О. Музична основа сучасних українських балетів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2020. Вип. 3. С. 121–126.
 - Кундис Р., Луцько П., Яценко Р. Неокласичні постановки українського балету другої половини ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 76. Том 2. С. 34–41.
 - Лісецький С. Й. Євген Станкович. Київ : Муз. Україна, 1987. 36 с.
 - Савенко О. П. Образ Княгині Ольги як тип андрогінної жінки в «Повісті минулих літ». *Закарпатські філологічні студії*. 2021. 16. С. 304–307
 - Станішевський Ю. Балетний театр Радянської України 1925–1985. *Шляхи і проблеми розвитку*. Київ : Муз. Україна, 1986. 237 с.
 - Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність. Київ : Музична Україна, 2002. 734 с.
 - Станкович Є. Легенда, що ожила. *Музика*, 1982, №2. С. 25–26.
 - Станкович-Спольська Р. Обряд «Купало» в українському фольклорі та в опері Є. Станковича «Квіт папороті». *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2005, Вип. 36. Кн. 1. С. 137–144.
 - Станкович-Спольська Р. Фольклорні джерела «Квіти папороті» Є. Станковича. *Київське музикознавство* : зб. статей. 2003. Вип. 10. С. 229–235
 - Татарнікова А., Рудий Д. Український мюзикл ХХІ століття: інтерпретація жанру на прикладі мюзиклу одеських авторів «Княгиня Ольга». *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2024, Вип. 2. С. 132–136.
 - Тулянтsev, А. Балет «Княгиня Ольга» та фольк-опера «Коли цвіте папороть» Є. Станковича на сцені Дніпропетровського академічного театру опери та балету. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. (3). С. 66–69.
 - Zinchenko, V. (2021). Typologia współczesnego baletu ukraińskiego: aspekt muzykologiczny. *Edukacja Muzyczna*. 16. S. 121–133.
- References:*
- Afonina, O. (2020). Muzychna osnova suchasnykh ukrainskykh baletiv [Musical foundation of modern Ukrainian ballets]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystestv: naukovy zhurnal*, 3, 121–126.
 - Kundys, R., Luno, P., & Yatselenko, R. (2024). Neoklasychni postanovky ukrainskoho baletu druhoi polovyny XX stolittia [Neoclassical productions of Ukrainian ballet in the second half of the 20th century]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 76(2), 34–41.
 - Lisetskyi, S. (1987). Yevhen Stankovych [Yevhen Stankovych]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
 - Savenko, O. (2021). Obraz Knyahyni Olhy yak typ androhinnoi zhinky v "Povisti Mynulykh Lit" [The image of Princess Olga as a type of androgynous woman in "The Tale of Bygone Years"]. *Zakarpatski filologichni studii*, 16, 304–307.
 - Stanishevskiy, Yu. (1986). Baletnyi teatr Radianskoi Ukrainy 1925–1985: Shliakhy i problemy rozvytku [The ballet theater of Soviet Ukraine 1925–1985: Ways and problems of development]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
 - Stanishevskiy, Yu. (2002). Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka: istoriia i suchasnist [Tara Shevchenko National Opera and Ballet Theatre: History and modernity]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
 - Stankovych, Y. (1982). Lehenda, shho ozhyla [The legend that came alive]. *Muzyka*, 2, 25–26.
 - Stankovych-Spolska, R. (2005). Obriad «Kupalo» v ukrainskomu folklori ta v operi Ye. Stankovycha «Kvit paporoti» [The "Kupalo" ritual in Ukrainian folklore and in Y. Stankovych's opera "The Flower of the Fern"]. *Naukovy Visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskykh*, 36(1), 137–144.
 - Stankovych-Spolska, R. (2003). Folklorni dzhherela «Kvity paporoti» Ye. Stankovycha [Folklore sources of Ye. Stankovych's "The Flower of the Fern"]. *Kyivske muzyknavstvo: zbiryk statei*, 10, 229–235.
 - Tatarnikova, A., & Rudyi, D. (2024). Ukrainskyi miuzykl XXI stolittia: interpretatsiia zhanru na prykladi miuzykla odeskykh avtoriv «Knyahnia Olha» [Ukrainian musical of the 21st century: Interpretation of the genre on the example of the musical by Odesa authors "Princess Olga"]. *Pivdenoukrainski mystetski studii*, 2, 132–136.
 - Tuliantsev, A. (2016). Balet «Knyahnia Olha» ta folk-opera «Koly tsvite paporot» Ye. Stankovycha na stsni Dnipropetrovskoho akademichnoho teatru

operi ta baletu [The ballet "Princess Olha" and folk-opera "When the Fern Blooms" by Ye. Stankovych on the stage of Dnipropetrovsk Academic Theatre of Opera and Ballet]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystestv*, 3, 66–69.

12. Zinchenko, V. (2021). Typologia współczesnego baletu ukraińskiego: aspekt muzykologiczny [Typology of modern Ukrainian ballet: A musicological aspect]. *Edukacja Muzyczna*, 16, 121–133.

Veronika Mykhailivna Zinchenko-Hotsuliak, PhD, Lecturer at the Department of Humanitarian and Musical-Innovative Disciplines at R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music, Kyiv, Ukraine, veroniquemusik@gmail.com, https://orcid.org/0000-0001-8607-3582

The ballet legend "Olga" by Yevhen Stankovych as an example of the transformation of the legend genre in the ballet opus

The ballet legend "Olga" by Yevhen Stankovych exemplifies the transformation of the traditional legend genre into a contemporary ballet opus, blending Ukrainian folklore with modern musical and choreographic techniques. This synthesis preserves cultural heritage and reinterprets it, making the narrative relevant to contemporary audiences. Stankovych's portrayal of Princess Olga explores universal themes such as power, wisdom, and feminine strength, presenting these ideas through a modern artistic lens. The innovative approach of ballet to integrating traditional elements into contemporary forms highlights the evolving nature of the ballet genre and the possibilities for reimagining classical themes within modern contexts. This study focuses on analyzing the creative methods employed by Ye. Stankovych, in the ballet "Olga," emphasizes the importance of maintaining a connection to cultural roots while engaging with modern artistic practices. The work is a powerful example of how traditional narratives can be revitalized and transformed within the framework of contemporary art, offering new interpretations that resonate with today's audience. Moreover, the ballet underscores the significance of cultural identity in the modern world, demonstrating that classical stories still hold relevance and can be dynamically expressed through modern art forms. It is determined how the artist embodies the Ukrainian ethnic specificity through musical expressiveness. Thoughtful choreographic solutions and forms (in particular, the form of a choreographic monologue) emphasize the content of the legend about Princess Olga. The article emphasizes the importance of the musicological approach for understanding the development of modern Ukrainian music and theatre art.

Keywords: Ukrainian ballet, Ukrainian modern composers, Princess Olga, legend genre, monologue.

Стаття надійшла до редакції 31.08.2024 р.