

DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-11-75-57>

УДК 793.38

Лукашов В.О.

Львівський національний університет імені Івана Франка

ВТІЛЕННЯ ЛІТЕРАТУРНИХ ОБРАЗІВ НА ТАНЦЮВАЛЬНІЙ СЦЕНІ

Анотація. У статті розглянуто образні паралелі між літературою і танцювальним мистецтвом. Тема перехресних впливів літератури і танцю, яка дозволяє вивчати художній твір. Здолання літературної замкнутості за допомогою мотиву танцю. Створення балетних вистав на основі літературних творів видатних письменників. Розкриття емоцій, почуттів та думок у хореографічних образах. Пошук нових засобів виразності, жанрової різноманітності, відмова від деяких традиційних балетних форм, адаптування літературного тексту для сцени та переклад з літературної мови на хореографічну. Висвітлено власний підхід до формування репертуару відомих хореографів-постановників минулого і сучасності: Джона Ноймайєра, Івана Вальберха, Жюльє Перро, Бориса Ейфмана. Знайдено образні паралелі між літературою і танцювальним мистецтвом, що сприяють виявленню художньої своєрідності творів і призводять до більш глибокого розуміння їх змісту.

Ключові слова: хореографія, література, балет, вистава, театр, мистецтво, танець, хореографічний образ, балетні форми, художній твір.

Lukashov Valentyn

Ivan Franko National University of Lviv

CREATION OF LITERARY IMAGES ON A DANCE SCENE

Summary. In the article examined shapes parallels between literature and dance art. Research on the subject of cross-effects of literature, which allows to learn a work of art. Overcoming literary seclusion using a dance motif. Creation of ballet performances based on literary works of outstanding writers. Disclosure of emotions, feelings and thoughts in choreographic images. Searching a new means of expression, genre diversity, abandoning some traditional ballet forms, adapting literary text for the stage, and translating it from literary into choreographic. The combination of literary works and choreography on stage. The fusion of dance and literature: from the baroque theater to the latest contemporary performances. Works of classical world literature as a dramatic basis for ballets. The author's own approach to the formation of the repertoire of famous choreographers-producers of the past and present is outlined: the creative principles of Ivan Walberch, the reform of Jean Georges Noverr, the attempts of the choreographer Jules Perrault and the choreographic experiments of Boris Eiffman. The author's interpretation and his own approach to the formation of the repertoire. Figurative parallels have been found between literature and dance, which help to identify the artistic originality of works and lead to a deeper understanding of their content. The image of dance in literature is considered, on the one hand, to promote culture, and on the other hand, allows literature to reach a new level, where it becomes not only an image of reality, but also its true copy. It has been analyzed that, through the motive of dance, literature overcomes its own isolation, since dance requires the involvement of many other spheres of knowledge in the creation of a living work of art. Dance has been explored as a phenomenon of culture that is inextricably linked to music, painting and literature, as a very interesting, multifaceted, vivid form of art that carries a huge emotional charge in which the artistic image is created through plastic, grace, accompanied by music and aims at storytelling on the one hand and expressing thoughts, feelings and emotions on the other. Dance as a cultural phenomenon is inextricably linked to music, painting and literature. Choreography as a certain aesthetic rod, which allows to consider the work as a separate object of culture.

Keywords: choreography, literature, ballet, performance, theater, art, dance, choreographic image, ballet forms, artistic work.

Постановка проблеми. Хореографічних вистав за мотивами літературних творів дуже багато. Поєднання літературних творів і хореографії на сцені вже не є свого роду новаторством. Існує багато визнаних діячів, які перенесли літературний текст на сцену. Але багато з цих творів є старими. Сьогодні існує мало хореографів, які б переносили літературу сучасності в хореографію. Для цього потрібен пошук літератури та хореографії, яка б передала суть літературних творів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. За основу статті взято інтернет ресурси, книги Ж.Ж. Новерра, І. Вальберха, Б. Ейфмана.

Французький балетний танцівник і теоретик Ж.Ж. Новерр у своїй праці розглядає основні принципи хореографії. В книзі він узагальнив накоплений к тому часу опит [7].

І. Вальберх в своїй роботі розглядає історію балету, діячів балетного мистецтва. Описує свій життєвий шлях, свої хореографічні роботи [6].

В інтернет ресурсах ознайомлюємося з інтерв'ю видатного балетмейстера сучасності – Б. Ейфманом, який заснував свій сучасний балет [3; 4; 5].

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми: адаптація тексту художнього твору для постанови хореографічної вистави.

Формулювання завдання статті: проаналізувати зв'язок між літературою та хореографією; визначити роль танцю як засобу самовираження; розглянути адаптацію літературного тексту для хореографічної вистави; дослідити етапи створення балетних вистав на основі літературних творів.

Мета статті: дослідити зв'язок між літературою та хореографічним мистецтвом.

Виклад основного матеріалу дослідження. Так чи інакше танець і література стикалися і перетиналися протягом століть. Але їх справжнє злиття відбулося тільки в ХХ столітті з виникненням драматичного балету. Найвищої точки воно досягло у творчості Джона Ноймайєра – хореографа з чуттям і знаннями філолога, який створив унікальний авторський жанр літературного балету. Щоб зрозуміти, з'явилися ці явища спонтанно чи для цього були передумови, варто згадати деякі епізоди з історії взаємодії балету і літератури [1].

Значний провал у «відносинах» балету і літератури стався в самий відповідальний момент, коли історики зафіксували народження нового жанру. У 1581 році на весіллі герцога де Жуайєза у Великому залі Бурбонського палацу Парижа вперше показали «Цирцею, або «Комедійний балет королеви». Музикант Бальтазарини де Бельджозо, що придумав і поставив цю пишну багатогодинну виставу, безперечно, керувався ідеями поетів «Плеяди» з їх любов'ю до античності і намагався відродити жанр античної драми. Музикант відкрив оригінальний жанр придворного балету. Танці займали в п'ятигодинному спектаклі не більше чверті всієї дії. Основне місце було віддано вокальним номерами і діалогам без музики [1].

Театр бароко закликав на службу діяльного, сильного героя – людину спраглу щастя і закохану в життя. Головний інтерес викликала лицарська тематика. Укладачі балетів звернулися за сюжетами до двох великих поетів італійського Відродження – Торквато Тассо і Лудовіко Аріосто. У 1617 році в Луврі був представлений балет «Звільнення Рено». Сценарій склав поет Жиль Дюран за мотивами «Звільненого Єрусалиму» Тассо [1].

У розвитку європейського романтизму література відіграла вирішальну роль. В ході накопичення можливостей романтичного балету цю роль важко переоцінити. Епохи – преромантизм і романтизм – міцно зв'язали балет і літературу. Балет відгукувався на те, що виникало в літературі, живопису, в театрі, і народжувалася література, натхненна балетом.

До створення літературного балету був близький петербурзький хореограф Іван Вальберх. Він відвідав в 1802 році Париж, познайомився з французьким балетом. Йому виявилися чужі легковагі паризькі постановки того часу, де зміст часто приносили в жертву віртуозній техніці прем'єр-танцівників. У Вальберха була складна ситуація, для нього балет був і поклонанням і професією, яка давала заробіток, необхідний для утримання великої родини. Коштів не вистачало, і він «підробляв» перекладами іноземних п'єс для театру, благо він здобув гарну освіту і знав досконало кілька мов. А для балету він використовував не тільки перекладені ним п'єси, а й сюжети світової літератури. Іван Вальберх поставив цілий ряд балетів з реального життя [6, с. 15–16]. Вальберх не складав сюжет: він запозичував їх з багатьох літературних джерел. Тут і опера Седена-Мопсінні «Король і фермер», поставлена вперше в Парижі в 1762 р., і зінгішпіль «Полювання» (муз. Гіллера), здійснений у Лейпцигу в 30-х рр. Заслуга Вальберха навіть не в тому, що він складав сюжети для балетної сцени. Важливі тенденції, які були вкленені ним в цю виставу [6, с. 17].

У 1801 році Вальберх склав балет «Новий Стерн», перетворивши окремі мотиви роману Лоренса Стерна «Сентиментальна подорож» [1].

Вальберх хотів, щоб балет вчив і виховував глядача, а не тільки його розважав і потішав. Це нове велике і складне завдання було прийнято їм на себе, бо розважати Вальберх вмів. Важливо інше: Вальберх працює на матеріалі близької, а часом і сучасної йому поезії. Його творчі принципи пов'язані з ідейно-художніми принципами сучасної йому літератури. «Сентиментальна подорож» Стерна викликала до життя балет «Новий Стерн» (1801), гетевський «Вертер» навіть на думку про «Нового Вертера», для балетного сценарію Вальберх використовує «Павла та Вірджинію» Бернарда де Сен П'єра [6, с. 18].

Запишемо в біографію Вальберха ще один істотний факт. Першим на російській сцені, одним з перших у світовому театрі він складає шекспірівський балет «Ромео і Юлія» і сам виконує в ньому роль Ромео (1809) [6, с. 18].

Це нове проявляється перш за все в боязкій, але виразній симпатії до героїв, про яких раніше і не думали: до трудівників, селян, ремісників, купців. Сцени сімейної радості, тема особистого щастя в праці та коханні все частіше проникають у сценарій Вальберха, означаючи перехід до нового напрямку в балеті – сентименталізму. Такий, наприклад, одноактний балет «Маленький матрос» (1808) [6, с. 19].

Очевидно, Вальберх йшов проти течії, не слідував за європейською модою. Він ставив нові пантомімічні вистави за літературними творами в той час, коли світовий балет культивував віртуозність і польотність танцю.

Основоположником сучасного балету, творцем балетних реформ вважається великий французький танцюрист, хореограф і теоретик – Жан Жорж Новерр. Найбільш відомі його балетні вистави, що перейшли зі сторінок книг на велику сцену це – велика пантомімічна постановка в декілька актів на сюжет «Семіраміди» за мотивами однойменної трагедії Вольтера та «Горації і Куріації» за п'єсою П. Корнеля (1775 р.) [7].

Витвір балетів в опері вимагає, на мій погляд, плідної поетичної уяви; неодноразово виправляти поему, пов'язувати танець з дією, винаходити сцени згідно з драмою і вдало пристосовувати їх до змісту, додавати те, що вислизнуло від таланту поета, нарешті, заповнювати порожні місця і прогалини, які нерідко роблять твори неживими, – така задача автора; ось що повинно привертнути його увагу, що здатне виділити його з натовпу і відрізнити його від балетмейстерів, які вважають себе на висоті положення, якщо вони складуть па і створять фігури, малюнок яких обмежується тільки формами кола, квадрата, прямих ліній, кіл і хрестів [7, с. 204].

«Оскільки балети по суті – театральні вистави, вони повинні складатися з тих же елементів, що і драматичні твори. Сюжети, зображені у нас за допомогою танцю, здебільшого позбавлені всякого сенсу і являють собою лише безладне нагромадження сцен, настільки ж кепсько наметаних одна з одною, як і непривабливо скомпонованих. Тим часом тут, як і скрізь, слід підкорятися певним правилам. Всякий балетний сюжет повинен мати експозицію, зав'язку і розв'язку [7, с. 156].

Особливість прекрасного танцю така, що необхідно замінити тупоумство осмисленістю, акробатичні трюки-розумом, напруженість зусиль-виразністю, стрійкою – образністю, манір – витонченістю, культуру ніг – почуттям, а безглузді маски – різноманітним виразом обличчя [7, с. 285].

Реформи Новерра зробили вирішальний вплив на весь подальший розвиток світового балету і стали основними постулатами, це в першу чергу: взаємодія всіх компонентів балетного спектаклю, логічний розвиток дії і характеристика дійових осіб. Саме тому Новерра називають «батьком сучасного балету»

«Ганебно злодіяння, а не плаха» (рядок з «Графа Ессекса») [7, с. 161].

«З цього порівняння слід зробити висновок, що танець містить в собі все, що необхідно для прекрасної мови, і що знати один тільки його алфавіт ще недостатньо. Нехай геніальна людина розмістить букви, складе і зв'яже слова, - тоді танець перестане бути німим, він заговорить сильно і енергійно; тоді балети розділять з кращими театральними творами славу і вміння хвилювати і трогати, викликати сльози, веселити, полонити і подобатися в менш серйозних жанрах. Танець, прикрашений почуттям і керований талантом, доб'ється, нарешті, разом з похвалами і схваленням, які вся Європа тратить на живопис і поезію, славних поестей, якими нагороджуються ці мистецтва» [7, с. 162].

У 1844 році хореограф Жюль Перро звернувся до роману Віктора Гюго «Собор Паризької Богоматері» і склав на його основі балет «Есмеральда». Гейне написав сценарії двох балетів – «Богиня Діана» і «Доктор Фауст». Але Перро їх забракував під тим приводом, що їх неможливо втілити сценічно. І написав лібрето «Фауста» сам. «Фауст» взагалі став одним з найпопулярніших балетних сюжетів того часу. У 1828 році на сцені паризького театру Порт Сен-Мартен була показана мелодрама «Фауст» з Фредеріком Леметром в ролі Мефістофеля. Дослідники творчості артиста писали, що постановники так мало залишили від філософії та поетики Гете, що сором'язливо відмовилися вказати на афіші свої імена. Цю виставу побачив італійський танцівник і хореограф Карло Блазіс і, надихнувшись ідеєю, склав сценарій балету «Мефістофель, або Дух зла». Поетично-філософський балет в дев'яти картинах» (1835 рік, постановка – в 1856-му). Зберегли сценарій і передмову, в якому Блазіс хизується ерудицією, посилаючись на поему Гете, німецьку «народну книгу» про Фауста і її літературну обробку Георга Відмана, згадуючи реальний прототип легенди – доктора Йоганна Фауста. Також Блазіс дає зрозуміти, що знайомий з п'єсою Марло, роботами Лессінга і романом Ф. Клінгера «життя Фауста» [1].

У балеті XIX–XX століть автором-фаворитом на балетній сцені став Пушкін. Його твори – «Руслан і Людмила», «Кавказький бранець», «Бахчисарайський фонтан», «Казка про рибака і рибку», «Казка про мертву царівну», «Золотий півник» та інші ставилися кращими балетмейстерами неодноразово, але їх, насамперед, привертали казково-фантастичні елементи сюжетів, які можна було відтворити з допомогою театральної та хореографічної майстерності акторів [1].

Перший, дійсно «літературний» балет по Пушкіну поставив в XXI столітті Джон Ноймайер, і це балет – «Тетяна» (2014). До цього були спроби: у 1985 році Ноймайер звернувся до літературної теми і поставив виставу «Амлет» з трагедії Шекспіра, а в 2002 р. – «Чайка» [1].

Музичний критик Ольга Кізлова пише: «За свій творчий вік американець поставив близько 100 балетів. Серед його робіт багато драматичних вистав – сюжетних, які виявляють тісний зв'язок зі світовою літературною традицією: «Дама з камеліями» Дюма-сина, «Чайка» Антона Чехова, «Смерть у Венеції» Томаса Манна, «Трамвай «Бажання»» Теннессі Вільямса, «Тетяна» (за «Євгенієм Онегіним» Пушкіна) тощо. Не менш майстерно хореограф інсценує симфонічні й ораторіальні шедеври: втілює в танці кілька симфоній Г. Малера, ораторії І. Баха, багато іншої старої і нової музики» [2].

У 1977 році молодий хореограф – Борис Ейфман, який ледь переступив своє тридцятиріччя, створює власну трупу – «Ленінградський Новий балет», сьогодні відому театрам всього світу як Санкт-Петербурзький державний академічний театр балету під керівництвом Бориса Ейфмана. Концепція «Нового балету» була для свого часу новаторською і сміливою – він насамперед створювався як авторський, режисерський театр, експериментальна лабораторія одного хореографа [4].

Вже перші вистави нової трупи – «Двоголосся» і «Бумеранг» принесли – театру глядацький успіх і змусили критиків говорити про нові тенденції в російському балетному мистецтві. Однак послідовники традиційної школи не поспішали визнавати авторитет молодого хореографа. Новаторство у виборі драматургічного матеріалу і музики, сміливість пластичних рішень надовго закріпили за балетмейстером репутацію «хореографічного дисидента».

У період кінця 70-х-початку 80-х років в театрі Ейфмана виробляється власний підхід до формування репертуару. В афіші театру з'являється все більше балетів, драматургічною основою яких стають твори світової класичної літератури. Звертаючись до сюжетів класики, хореограф освоює все нові жанри. Він створює спектаклі, що відрізняються гостротою хореографічного малюнка, передаючи граничне загострення пристрастей героїв – такі, як балети «Божевільний день, або Одруження Фігаро», «Дванадцята ніч», «Легенда», «Тереза Ракен», «Ідіот», «Поєдинок», «Майстер і Маргарита» та інші [3].

Етапною виставою для трупи був поставлений Б. Ейфманом в 1980 році балет «Ідіот» (за мотивами роману Ф. Достоевського на музику Шостої симфонії П. Чайковського). Художня сміливість балетмейстера виявилася виправданою: питання життя і смерті, розладу мрії і дійсності, пристрасного прагнення людини до щастя і її фатального зіткнення з реальним життям – все це властиво і проблематиці роману Достоевського, і геніального твору Чайковського. З цього часу в строкатому, здавалося б, калейдоскопі творів Б. Ейфмана (з 1978 року – єдиний хореограф трупи) ясно виявляється інтерес до вічних тем і сюжетів, проблем добра і зла, любові і ненависті, рабства і свободи. Втім, ставить хореограф і балети комедійні, навіть буфонадні («Божевільний

день» за мотивами комедії П. Бомарше або «Двадцять п'ять років» за п'єсою У. Шекспіра) [3].

У 1987 році Борис Ейфман вирішив поставити «Майстра і Маргариту» за романом Михайла Булгакова у своєму трактуванні. Хореограф створив балет, в якому показав руйнівний вплив тоталітарної системи на особистість. Тоді він думав, що ця постановка стане останньою, і очікував чого завгодно – обурення критиків, цькування в пресі. Але і критики, і глядачі прийняли постановку із захопленням, назвавши її мистецтвом оновленої Росії [4].

У 2009 році вийшов спектакль Бориса Ейфмана «Євген Онегін. Online». Хореограф і раніше звертався до творів російських класиків. Він говорив, що спектакль завершив трилогію, попередніми частинами якої були «Анна Кареніна» за романом Льва Толстого і «Чайка» по Чехову. «Енциклопедія російського життя» на музику Петра Чайковського і радянського рок-композитора Олександра Ситковецького – це авторська інтерпретація пушкінського сюжету [4].

«Я переніс пушкінських героїв в наші дні, в нові обставини, більш драматичні, навіть екстремальні, коли старий світ валиться і життя диктує нові правила. Експеримент цей мені був необхідний для того, щоб відповісти на хвилююче мене питання – «Що є російська душа сьогодні?»» – сказав в інтерв'ю Борис Ейфман [4].

У 2015 році Борис Ейфман поставив спектакль «Up & Down» за романом Френсіса Фіцджеральда «Ніч ніжна». Після прем'єри про Бориса Ейфмана заговорили як про хореографопсихолога. Балетмейстер так пояснив назву постановки: «Рух вгору героїні і вниз героя виражає філософію вистави. Артисти постійно роблять рухи вгору і вниз». За сюжетом талановитий лікар-психіатр втрачає своє «я», руйнуючи власну кар'єру і особисте життя. Борис Ейфман говорив про ідеї Фіцджеральда: «У цьому романі є головна тема – служіння своєму дару, що не у всіх виходить» [4].

«Балет може переосмислювати сюжети, пов'язані з внутрішнім, емоційним життям людей. Дуже важко ставити виставу, засновану на сухій філософській концепції, яка не піддається чуттєвому виразу. Я не хочу сказати, що балет не повинен володіти інтелектуальним потенціалом і ідейним змістом. Зовсім навпаки. Але все одно, його першооснова – це емоції» (з інтерв'ю з Б. Ейфманом) [5].

«В драматичному театрі є текст, скажімо, Шекспіра. І є режисер, який на основі цього тексту ставить спектакль. В моєму театрі я і драматург, і режисер. Я не просто складаю хореографію, а створюю незбиране сценічний твір, в якому повинні бути логіка і вибудована композиція. Твір вистави – багатоетапний процес. До того, як прийти в зал, я протягом довгих місяців

працюю в кабінеті, заносючи в зошиті свої думки з приводу кожного персонажа і мізансцени. Це велика, «покадрова» робота. Адже сюжет вистави, відносини між героями, а головне-загальна концепція повинні бути зрозумілі без слів. Не так легко вибудувати подібний «Кіномонтаж». Хореографу необхідно вміти створювати багаторівневу конструкцію балетного спектаклю. Таких постановників сьогодні, на жаль, мало. У період захоплення авангардними, абстрактними композиціями хореографи відірвалися від балетного театру і розучилися працювати з великою формою» (з інтерв'ю з Б. Ейфманом) [5].

Висновки. Танець – це найдавніший вид мистецтва: дуже цікавий, багатогранний, яскравий, що несе в собі величезний емоційний заряд, в якому художній образ створюється за допомогою пластики, грації, супроводжується музикою і має своєю метою розповідь сюжету, з одного боку, і вираження думок, почуттів і емоцій, з іншого боку. Танець як явище культури нерозривно пов'язаний з музикою, живописом і літературою. Все підвладне руху. Мові танцю не потрібен переклад. За допомогою танцю розкривається сила і духовна культура людини, його фізичні дані і талант. У різні епохи танець був частиною культури, релігії, виховання, ставав професією, терапією, розвагою, спортом, мистецтвом.

Образні паралелі між літературою і танцювальним мистецтвом сприяють виявленню художньої своєрідності творів і призводять до більш глибокого розуміння їх змісту. Поетика танцю знайшла своє місце у багатьох творах видатних письменників. Тема перехресних впливів літератури і танцю дозволяє вивчати художній твір разом з духом тієї епохи, до якої він належить, краще розуміти героїв, віддалених від нас століттями. Будучи засобом самовираження, танець дає можливість залишитися героєм самим собою, допомагає розкрити духовний вигляд, динаміку внутрішнього життя, відчуття потребу в прагненні до прекрасного, висловити свої почуття.

Саме тому можна зробити висновок, що зображення танцю в літературі, з одного боку, сприяє осмисленню культури, а, з іншого боку, дозволяє літературі вийти на новий рівень, де вона стає не просто зображенням дійсності, але і її справжньою копією. За допомогою мотиву танцю література долає власну замкнутість, оскільки танець вимагає залучення багатьох інших сфер знання до створення живого художнього твору. Дослідження танцю в літературі допомагає визначити належність художнього твору до певної культури, проте танець – це і певний естетичний стрижень, що пронизує всю літературу в цілому, що дозволяє розглянути твір як окремий об'єкт культури.

Література виходить за рамки своїх сторінок, оживає та продовжує своє існування в новому образі завдяки могутній та чарівній силі танцю.

Список літератури:

1. Беляева Е. Как балет осваивал большую литературу. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/81/walk-with-classics/kak-balet-osvaival-bolshuyu-literaturu/> (дата звернення: травень 2015).
2. Кізлова О. Традиції чи інертність: чого бракує українській опері. URL: <https://mind.ua/openmind/amp/20193374-tradiciyi-chi-inertnist-chogo-brakue-ukrayinskij-operi> (дата звернення: 05.02.2019).
3. Театр балета Бориса Эйфмана. URL: <https://www.belcanto.ru/eifmanballet.html>
4. Балетная вселенная Бориса Эйфмана. URL: <https://www.culture.ru/materials/126574/baletnaya-vselennaya-borisa-eifmana> (дата звернення: 22.07.2016).

5. Смагаринская О. Борис Эйфман: «В начале был жест». URL: <https://etazhi-lit.ru/publishing/muzykalnaya-gostinaya/631-boris-eyfman-v-nachale-byi-zhest.html> (дата звернення: 06.09.2017).
6. Вальберх И.И. Из архива балетмейстера / Дневники. Переписка. Сценарии. Москва – Ленинград : Искусство, 1948. 186 с.
7. Новерр Ж.Ж. Письма о танце / Пер. с фр. под ред. А.А. Гвоздева. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург : Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2007. 384 с.

References:

1. Belyaeva, E. Kak balet osvivaival bol'shuyu literaturu [How ballet mastered great literature]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/81/walk-with-classics/kak-balet-osvivaival-bolshuyu-literaturu/> (accessed may 2015).
2. Kizlova, O. Tradycii' chy inertnist': chogo brakuje ukrai'ns'kij operi [Traditions of charity: Whose marriage Ukrainian opera]. URL: <https://mind.ua/openmind/amp/20193374-tradiciyi-chi-inertnist-chogo-brakue-ukrayinskij-operi> (accessed 05.02.2019).
3. Teatr baleta Borisa Eyfmana [Ballet Theater Boris Eifman]. URL: <https://www.belcanto.ru/eifmanballet.html>
4. Baletnaya vseennaya Borisa Eyfmana [The ballet universe of Boris Eifman]. URL: <https://www.culture.ru/materials/126574/baletnaya-vseennaya-borisa-eyfmana> (accessed 22.07.2016).
5. Smagarinskaya O. Boris Eyfman: "V nachale byl zhest" [Boris Eifman: "In the beginning was a gesture"]. URL: <https://etazhi-lit.ru/publishing/muzykalnaya-gostinaya/631-boris-eyfman-v-nachale-byi-zhest.html> (accessed 06.09.2017).
6. Val'berkh, I.I. (1948). Iz arkhiva baletmeystera/Dnevniki. Peregiska. Stsenarii [From the archive of the choreographer / Diaries. Correspondence. Scenarios]. Moskva – Leningrad. Iskusstvo, p. 186. (in Russian)
7. Noverr, Zh.Zh. (2007). Pis'ma o tantse [Dance letters] / Per. s fr. pod red. A.A. Gvozdeva. 2-e izd., ispr. SPb.: Izdatel'stvo «Lan»; «Izdatel'stvo PLANETA MUZYKI», p. 384. (in Russian)