

УДК 792.82

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-1-21>**Дарина КІРИК,***orcid.org/0000-0001-8391-2029**аспірантка кафедри режисури та хореографії факультету культури і мистецтв
Львівського національного університету імені Івана Франка
(Львів, Україна) Daryna.Kirik@lnu.edu.ua*

УКРАЇНСЬКИЙ РАДЯНСЬКИЙ БАЛЕТ: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ІДЕОЛОГІЇ БІЛЬШОВІЗМУ

Упродовж останніх століть історія культури українського танцювального мистецтва пройшла доволі тернистий та надзвичайно важкий еволюційний процес становлення та розвитку. В складних умовах жорсткої цензури, встановленої царським режимом, заборонялася українська мова, національна ідентичність, культурна спадщина, не визнавалася окремішність українського народу, відбувалося тотальне стирання та знищення національних ознак й насильна русифікація.

Після завершення Першої світової війни більшовики шляхом ідейного обману декретами про мир та землю, чого найбільше прагнули робітничо-селянські маси, зуміли захопити владу, що й стало початком реалізації злочинних задумів та планів тоталітарного правління. Важливе місце більшовицькі лідери відводили створенню «нової» пролетарської культури, у якій спочатку не було місця балетному мистецтву, адже його розглядали як прояв буржуазної культури. У той же час балетне мистецтво – це яскрава та самобутня сторінка історії кожного народу. В середовищі українців, які на початку ХХ століття заявили світу про своє прагнення до волі та незалежності, балет опирався на багатогранне, неповторне та унікальне джерело національної танцювальної культури.

Поступовий вплив ідеології радянської влади на український класичний балет від початку 20-х років ХХ століття знайшов своє конкретне відображення у державній політиці, низці творів радянських (перш за все, російських) композиторів, різних ідейно-ідеологічних конструкціях управління культурою, реаліях творчого процесу, репресіях, політизовано-пролетарському змісті балетних вистав і ін.

В умовах розгулу тоталітаризму більшовицька влада перетворила балетне мистецтво на дієвий інструмент для пропаганди в суспільстві радянських ідеалів, політичних ідей, викривлених національних стереотипів, уніфікацію національної культурної спадщини, у якій стиралися національні грані, ідентичність та ментальність українського народу.

Ключові слова: мистецтво, культура, балет, класична хореографія, радянський балет.

Daryna KIRYK,*orcid.org/0000-0001-8391-2029**Postgraduate student at the Department of Directing and Choreography
Ivan Franko National University of Lviv
(Lviv, Ukraine) Daryna.Kirik@lnu.edu.ua*

UKRAINIAN SOVIET BALLE: A CONTEMPORARY PERSPECTIVE THROUGH THE PRISM OF BOLSHEVISM

Over the past centuries, the culture of Ukrainian dance has undergone a tumultuous and incredibly challenging evolutionary process of formation and development. In the harsh conditions of strict censorship imposed by the tsarist regime, the Ukrainian language, national identity, and cultural heritage were prohibited, and the distinctiveness of the Ukrainian people was not recognized. There was a total erasure and destruction of national symbols and forced Russification.

Following the end of World War I, the Bolsheviks, through ideological deception and decrees promising peace and land, managed to seize power, marking the beginning of the implementation of totalitarian rule. Bolshevik leaders assigned great importance to the creation of a «new» proletarian culture, initially excluding ballet as a manifestation of bourgeois culture. However, ballet is an integral and unique aspect of every nation's history. Among Ukrainians, who proclaimed their desire for freedom and independence at the beginning of the 20th century, ballet drew upon a multifaceted, unique, and unparalleled source of national dance culture.

The gradual influence of Soviet ideology on Ukrainian classical ballet from the early 1920s found specific reflection in state policies, a series of works by Soviet (primarily Russian) composers, various ideological constructs in cultural management, the realities of the creative process, repression, and the politicized-proletarian content of ballet performances, among other factors.

In the rampant totalitarianism, the Bolshevik government transformed ballet into an effective tool for propagating Soviet ideals, political ideas, distorted national stereotypes, and the unification of the national cultural heritage, which blurred national boundaries, identity, and the mentality of the Ukrainian people.

Key words: art, culture, ballet, classical choreography, Soviet ballet.

Постановка проблеми. Українське національне балетне мистецтво, як вагома складова частина, сформованих упродовж багатьох віків надбань світової хореографічної культури, в роки незалежності України отримало не тільки можливості потужного розвитку та становлення, але й змогу вивчення сторінок свого минулого. Суспільна роль, місце та значення балетного мистецтва в добу існування СРСР було перевернуто відповідно до більшовицьких директив, наказів, постанов та рішень. Тому не випадково вивчення історії балетного мистецтва в контексті статусу незалежної України і подій сучасності вимагає об'єктивної й незаангажованої оцінки, що є одним із пріоритетних напрямів у прагматичному розвитку науки.

Аналіз досліджень. Дослідження національного балетного мистецтва має важливе значення для вивчення творчості народу. Аналіз культурних досягнень та здобутків попередніх поколінь сприяє кращому розумінню й пізнанню багатогранної національної спадщини, об'єктивному розумінню складних етапів її розвитку під дією різних чинників. Перші публікації про історію балетного мистецтва у міжвоєнний період появилися ще в радянські часи. Проте це, здебільшого, були тенденційні, ідейно заангажовані праці, схильні до політичних положень комуністичної ідеології.

Проте згодом, в часи, так званого, розвинутого соціалізму, появилися перші критичні праці, у яких автори намагалися менш більш реально оцінити еволюцію балетного мистецтва у перші десятиліття існування радянської влади. Серед них відзначимо окремі статті Марії Загайкевич (Загайкевич, 1978) та Юрія Станішевського (Станішевський, 1986). Вони були надруковані вже після публічного викриття культу особи Сталіна, реалізації ідей хрущовської відлиги, у постдесидентський період, що сприяло появі в ЗМІ перших паростків суспільної демократії. Однак, у зазначених роботах лише побіжно проаналізовано проблему становлення та особливості розвитку балетного театру України.

В роки незалежності України і, особливо, останнім часом з'явилося чимало аналітичних наукових публікацій, присвячених аналізу балетних творів радянської доби. Чи не найбільшу увагу дослідників привернула «Лілея» у постановці Г. Березової (праці В. Володько, Д. Дегтяр, Є. Коваленко, О. Мерлянової, О. Плахотнюка, О. Щербакової та ін.). Автори праць піднімають різні аспекти сценічного викладу балету. Київська дослідниця Аліна Підлипська в монографії

«Концептуально-сміслові поле балетної критики в радянській Україні 1920–1930 рр.» зазначає, що цей період став предметом активної полеміки у питанні «корисності» тих чи інших класиків або творів класичного мистецтва. Авторка зауважує історичний характер поняття «вульгарний соціологізм» в радянському мистецтвознавстві у 1920-х–1930-х рр., що яскраво проявився в прагненні тлумачити історію, зокрема, балетного мистецтва, крізь призму класової боротьби та більшовицької ідеології (Підлипська, 2021: 120).

Метою статті є висвітлення особливостей та характерних тенденцій стану й розвитку балетного мистецтва в умовах існування тоталітарної більшовицької влади в Україні у 20–50 роках минулого століття.

Виклад основного матеріалу. Мистецтво – це специфічна галузь людської культури, в якій за допомогою знаків через конкретні образи світу виражаються певні його сенси. Завдяки мистецтву відбувається комунікація крізь час і простір, відтворення світогляду різних культур і епох (Шинкарук, 2002: 380–381). Відтак, можна сказати, що мистецтво є віддзеркаленням дійсності і воно піддається впливу різних чинників, в тому числі релігійних, виробничих, соціокультурних, політичних, національних, психологічних, що загалом слугує основою формування нових потреб та особливостей поведінки людини в суспільстві.

Художньо-творча спадщина того чи іншого митця має конкретне підґрунтя в історико-культурному досвіді людства. Але у той же час політика, яка тісно пов'язана з культурою, мала і має великий вплив на мистецтво на багатьох соціальних рівнях. Тому не випадково, досліджуючи культуру радянського періоду, ми бачимо потужний ідеологічний вплив проросійської радянської влади, як на українське хореографічне мистецтво в загальному, так і на життя й діяльність окремих балетмейстерів.

В часи СРСР існували приховані та відкриті ідеологічні конструктиви влади, спеціальні відділи, які не просто контролювали, але й глибоко проникали у складові мистецьких творів, скеровуючи їх ідейний зміст у побутуюче пробільшовицьке русло пропаганди і агітації. Тим самим влада викривляла реальність та диктувала певну модель дійсності в балетах, поставлених в радянській Україні у ХХ столітті. Варто зауважити, що у різних політичних системах погляд на балетне мистецтво формувався через призму соціально-політичних ідей пануючої влади. Історично населення українських земель дуже довго піддавалося ідеологічному впливу Росії, спо-

чатку, як складова Російської імперії, а пізніше, як невід'ємна частина СРСР.

Після більшовицького перевороту у жовтні 1917 і аж до 1950 року в УРСР відбулося багато подій, які вплинули на мистецтво, включаючи балет. Не слід забувати, що Перша світова війна принесла на українські землі розруху, великі матеріальні й людські втрати, економічні збитки, формувала складні суспільні умови існування, що загалом вплинули на реальний стан та розвиток мистецтва. Війна створила суспільну нестабільність і перешкоди для реалізації культурних проєктів, включаючи балет. Наслідки невдалих воєнних дій Росії на фронті сприяли поваленню панівного царського режиму, що стало початком боротьби різних політичних сил за владу, яка перейшла у громадянську війну.

Як засвідчила історія, свою боротьбу за народні маси більшовики проводили шляхом обману і лукавства, публічно проголосивши «Декрет про мир», «Декрет про землю», що доповнювалося активною пропагандою загальнонародної власності на заводи, фабрики, підприємства, банки, транспорт, природні ресурси і тим самим переманили на свою сторону робітничо-селянські маси. Захоплення військово-політичної, адміністративної та іншої влади сприяло більшовикам у поступовій реалізації злочинних планів. Важливою подією на шляху асиміляції росіянами іншомовного населення стало проголошення 30 грудня 1922 року більшовицькою владою закону про укладення Федеративного договору між республіками, що засвідчило про створення СРСР (Берест&Козак, 2014: 173, 190–191, 196–202).

Період 20–30 років ХХ століття – це складний час різних експериментів влади, у яких простежується тотальний наступ та її відступ, численні перегини й помилки, пошуки «ворогів народу» за невдачі партійних лідерів, періодичні репресії, примусова колективізація, голодомори 20-х та 30-х років, удосконалення ідеології і багато іншого. Водночас відбувалася консолідація більшовицької влади, формування ідеологічних постулатів на тлі громадського невдоволення та жорстокої суспільної боротьби.

У творчому мистецтві в зазначений період балетний театр в Україні пройшов далеко не простий процес становлення та розвитку. Акцент був зроблений на розширенні палітри рухів, форм та вдосконаленні технічних навичок виконавців, як у народному так і класичному танці. Навіть у складних умовах існування цей час відзначився зростанням професіоналізму балетмейстерів (Петрик, 2018: 232–235).

Дослідниця М. Загайкевич в своїй книзі «Драматургія балету» зазначала, що після бурхливих дебатів, які відбувалися в перший рік радянської влади, сформувалася думка про те, що балет має бути доступним для робітничо-селянських мас і повинен відігравати провідну роль у пролетарській культурі. Це було важливо, оскільки в Росії балет мав давні глибокі корені в імператорських театрах і вважався проявом високого рівня «аристократизму». Тому питання куди віднести балет (до пролетарського чи буржуазного мистецтва) більшовики активно мусували після встановлення радянської влади (Загайкевич, 1978: 87).

Далеко не простим суспільним явищем 20-х років ХХ ст. став процес українізації (коренізації), який проводився під проводом та контролем РКП(б) – ВКП(б). Він був спрямований на послаблення та придушення національних визвольних рухів українського народу, зміцнення влади комуністів в Українській радянській республіці. Політика більшовиків передбачала використання українських кадрів у радянських партійних, громадських установах й організаціях з метою розширення впливу ідеології комуністичної партії на українське суспільство за допомогою української мови та підтримки пролетарських елементів у національній культурі. У підсумку українізація отримала трагічне завершення (Берест&Козак, 2014: 204–205).

Не менш трагічними сторінками історії українського народу стало проведення індустріалізації та колективізації. І хоча політика колективізації застосовувалася у багатьох регіонах СРСР, її впровадження в Україні набуло надзвичайної жорстокості, що відповідало ознакам геноциду українського народу. Організаційні процеси більшовиків на селі завершилися масовим антропогенним голодомором на початку 20-х рр. ХХ ст., в період 1932–1933 рр. та після закінчення Другої світової війни (Берест&Козак, 2014: 200–204).

Щоб приховати свої злочини повсюдно відбувалися пошуки «ворогів народу», а в плані ідеології – активно пропагувалося введення соцреалізму в драматичне, художнє, театральне, оперне, балетне та інше мистецтво, яке мало слугувати ідеології радянської влади. Не випадково наприкінці 30-х – початку 40-х років минулого століття в СРСР основною тенденцією стало створення нового жанру балету, який поєднував в собі хореографію та драматичну сюжетну лінію, що отримало назву «хореодрама».

Друга світова війна (1939–1945 рр.) принесла для України нечувані матеріальні втрати, біди, горе, розруху. Українські землі стали ареною жор-

стоких кровопролитних боїв між більшовиками і німецькими нацистами. Війна забрала та покалічила мільйони невинних жертв, знищила соціально-побутову, виробничу, транспортну інфраструктуру. Багато артистів емігрувало за кордон, але частина з них опинилася на фронтах війни. Тому в балетних трупах для повноцінних постановок катастрофічно не вистачало кадрів.

Після війни більшовики продовжили пошуки «ворогів народу». Особливе місце вони відводили Україні. Спочатку це стосувалося керівництва республіки, а згодом поширилося на культуру, науку, інтелектуалів та інтелігенцію. Своїх жертв більшовицькі прислужники звинувачували у нацизмі, націоналізмі, зрадництві та інших гріхах. Тепер репресії поширили не тільки на свідоме українство, але й на кримсько-татарське населення, єврейських літераторів та митців, яких звинувачували у низькопоклонстві перед Заходом.

Щоб відвернути увагу від недолугості свого правління більшовики активно пропагували міфи про нечувані трудові подвиги й досягнення, побутуючий у окремих місцях соціалістичний реалізм, безтурботне комуністичне майбутнє. Активно проходила політизація мистецтва – явище, коли політична ідеологія та влада активно впливали на творчий процес. Тому не випадково балетні постановки того часу активно пропагують більшовицьку політичну ідеологію, відображають естетику комуністичної верстви. Вагомим засобом контролю та впливу на культуру стала цензура, яка поширилася на всі види мистецтва і в тому числі на балет. Представники влади отримали виняткове право знімати виставу з показу, якщо вона не відповідає ідеології більшовицької партії.

Одним із пріоритетних ідеологічних завдань мистецтва став соцреалізм. Служіння ідеям комунізму, героїзація радянської дійсності, висвітлення позитивних сторін життя трудящих обов'язково мали пропагувати мистецькі твори, які пропонували широким масам суспільства. Невід'ємною складовою частиною більшовицької політики був патріотизм. Мистецтво мало спонукати та надихати громадян до різних патріотичних вчинків. Досить дієвими у виховному процесі видавалися заполітизовані подвиги та поступки простих червоноармійців, матросів, міліціонерів, прикордонників, комуністів, комсомольців і навіть піонерів.

Дослідниця Аліна Підлипська стверджує, що поняття «партійність» у мистецтві, перш за все, передбачало активну участь у будівництві комуністичного майбутнього, а не лише ідеологічну вірність. Важливо, що мистецтво не просто відображало ідеологію, але також було наступальним

і активним засобом у просуванні більшовицьких ідей. Мистецтво мало слугувати суспільним питанням, які постають перед соціалістичним суспільством. А щодо «народності» в мистецтві, то це означало, що художні твори повинні відображати соціальні прагнення, ідейні сподівання та волю всього народу. Певну протилежність до цього поняття мав термін «космополітизм» і «буржуазний націоналізм» (Підлипська, 2021: 270). В той час держава жорстко контролювала фінансування мистецтва, що обмежувало творчу свободу митців й спрямовувало їхню діяльність у відповідності до політичної лінії СРСР.

В період Голодоморів та Великого терору багато талановитих митців зазнало репресій. Їх твори та імена безслідно зникали. М. Загайкевич ще в радянські часи писала, що чимало українських митців, створюючи національне балетне мистецтво, обмежувалися використанням досягнень російської хореографії, але й це іноді ставало причиною тиску з боку влади. Серед російських артистів, хореографів, вихованців балетних шкіл Москви і Ленінграда, які періодично вливалися в українські театральні трупи, було чимало активних прихильників експериментального театру. Наприклад, у Київ для постановки «Червоного маку» (1928) скерували російського артиста М. Дісковського, який наполегливо відстоював необхідність докорінних змін балетного репертуару (Загайкевич, 1978: 95).

Балет «Червоний мак» було створено у 1927 році на відзначення десятої річниці існування радянської влади. Перша його постановка авторства В. Тихомірова та Л. Лаціліна на музику Р. Глієра відбулася в Москві. Свою назву балет отримав від імені головної героїні Тао Хоа, що в перекладі з китайської мови означало червоний мак. Прем'єра балету відбулася 14 червня 1927 року у Великому театрі Союзу ССР. Компартійна еліта з піднесенням сприйняла постановку і в тому ж році балет поставили у Харкові, а у 1928 р. – на Київській сцені. «Червоний мак» у виставі символізував свободу, а сам балет оповідав історію боротьби пригнобленого китайського народу.

Вже в роки незалежної України О. Касьянова в статті «Червоний мак» Рейнгольда Глієра у видозмінах жанру балетної драми» зауважила, що західні танці у третьому акті балету символізували розваги буржуазії, а «Яблучко», запозичене з вуличного сороміцького танцю, перетворили на символічний образ радянського моряка, готового завжди прийти на допомогу. Цей символ став претечею образу народних мас, який формувався у жанрі радянського драмбалету 1930–1950-х років (Касьянова, 2015: 85).

У балеті простежується тенденція просування більшовицьких ідей на світове панування. Оскільки балет виконувався лише до того часу поки не погіршилися стосунки між КНР і СРСР. Тому можна припустити, що він слугував не лише як засіб культурного вираження соціальних трансформацій того часу, а й як – втілення ідеології. Варто зауважити, що лібретто «Червоного маку» переробляли тричі. Це свідчило про політизацію вистави в руслі більшовицьких постанов. У 1949 р. у балеті з'явився новий персонаж – палкий натхненник народно-визвольного руху на ім'я Ма Лічен (Касьянова, 2015: 87).

В першому номері журналу «Радянська музика» за 1936 рік зазначено, що передові статті газети «Правда» ставили перед українськими композиторами та музикознавцями завдання розгорнути нещадну ідейну боротьбу проти формалізму, трюкацтва, зарозумілості, вульгарного натуралізму, грубого схематизму в музичній творчості та творити музику радянську, ідейно-насичену, масову, народну (Підлипська, 2021: 275).

У 1939 році в Україні російський хореограф В. Нахабін поставив балет «Марійка» за сценарієм В. Галицького. У творі автор рекламував активне й квітуче життя колгоспної молоді, її невтомну боротьбу з ворогами Радянської влади, що відповідало політиці та ідейним директивам більшовицької партії. Проте балет був дуже далеким від побутуючих реалій і тому не затримався на сцені довго, так само, як і тематично подібні йому балети «Партизанські дні», «Щастя» та ін.

Дуже часто заідеологізовані балетні вистави російських авторів демонстрували на українських сценах. Конкретним прикладом може стати балет «Світлана». Вперше він був поставлений у Москві в 1939 році на музику харківського композитора Д. Клебанова в хореографічній інтерпретації російських балетмейстерів М. Попка, Л. Поспехіна та О. Радунського. Після закінчення Другої світової війни вистава опинилась на українській сцені. У 1947 р. її в Харкові поставив П. Йоркін, а в 1948 р. у Львові – М. Цейтлін. Ідейна хореографія твору на українських сценах майже не відрізнялась від московської, адже жодних істотних змін в драматургічну концепцію твору постановники не вносили. Отже, складалася традиція перенесення вистав без змін з російських сцен на українські.

Менш-більш вдалою спробою показати український національний балет стала героїко-національна вистава «Лілея», яку в 1940 році на музику К. Данькевича, за лібретто В. Чаговця та у постановці Г. Березової показали на сцені Київської опери (тоді – Київського державного

ордена Леніна академічного театру УРСР імені Т.Г. Шевченка). У виставі йдеться про кохання молодої дівчини Лілеї та сміливого сільського парубка Степана. Однак молодят розлучив князь, який наказав взяти Лілею до свого палацу, а Степана – двірським холопом. Степан рятується втечею на Запорозьку Січ, а Лілея опиняється серед волелюбних і пристрасних циган. Друга дія розкриває життя Лілеї в циганському таборі, який для неї стає тимчасовим притулком. У третій дії Лілею розшукують посланці князя і вона змушена втікати від погоні. Втомлена Лілея засинає і у сні зустрічається з нещасними поневоленими дівчатами, яких злі сили перетворили на русалок. Після пробудження Лілеї її чекає зустріч з Степаном, який осліп в турецькому полоні. У фіналі четвертої дії звучить героїчна революційна пісня про боротьбу за щастя.

Таким чином, гостра соціальна тематика, масові героїчні сцени стали типовим прообразом для радянського балетного театру 30-х - початку 40-х рр. ХХ ст. Саме ці характерні риси відзначаються сучасними критиками в балеті «Лілея». Домінуючими серед них є класовий характер драматичного конфлікту, пропаганда ідей революційно-визвольного руху, героїзація образу народних мас тощо (Дегтяр, 2013: 58).

Можна зауважити, що чимало революційних й прагматичних ідей, характеристик персонажів автори запозичили з творів Т. Шевченка «Катерина», «Княжна», «Утоплена», «Тополя» та ін. Також помітною стає тенденція симбіозу у використанні творів українських та російських письменників, що часто слугували літературною основою для лібретто балетів, які ставили в Україні. Для прикладу можна навести балет «Данко», створений і поставлений в 40-х роках минулого століття за мотивами оповідань М. Горького «Макар Чудра» та «Старуха Ізергіль». Типовим прикладом є балет «Весняна казка», підготовлений за мотивами п'єси російського драматурга О. Островського «Снігуронька» і поставлений у Харківському театрі в 50-х роках ХХ ст.

В умовах панування більшовицького тоталітаризму українські балетмейстери найчастіше зверталися до творів українських авторів кінця ХІХ – початку ХХ ст., коли Україна знемагала під російським ярмом. Таким чином, митці ніби працювали в умовах віддаленості у часі від подій. А новітні образи з української літератури майже не потрапляли на балетну сцену, адже ключовим змістом українського балету радянської доби було поширення та утвердження більшовицьких ідей серед широких верств населення.

Висновки. У часи існування СРСР український радянський балет розвивався в чітко окреслених політичних й ідеологічних рамках, регламентованих більшовицькими верховодами. В Україні відбувалися лише ті нові постановки, які схвалювала влада. Паралельно в українському мистецтві активно насаджувалася російська мова й культура.

В українські навчальні, професійні, аматорські та інші культурно-освітні заклади скеровували російських артистів й постановників, випускників російських хореографічних шкіл. Для більшовицької партії з часом радянський балет перетворився у потужний ідеологічний інструмент,

при допомозі якого образно підкреслювали переваги соціалістичного ладу, здобутки й досягнення колективізації, індустріалізації, культурної революції та нещадної боротьби з «ворогами народу».

Іноді виражене політичне антинаціональне забарвлення отримувало використання у балетних виставах творів російських композиторів, письменників, поетів, перенесення вистав без елементарних змін з російських сцен на українські, що позбавляло українське балетне мистецтво національної ідентичності, колориту, автентичності, можливості незалежного розвитку і елементарно підсилювало процес стирання національних ознак та русифікацію населення України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берест Р., Козак Г. Історія України : конспект лекцій. Львів : Гал. вид. спілка, 2014. 336 с. URL: http://www.ukrbook.net/litopys/Knigki/2015/Lk_20_2015.pdf(дата звернення: 24.11.2023).
2. Дегтяр Д. Відображення тенденцій розвитку радянського балету 1930-х - початку 1940-х років у «Лілеї» К.Данькевича – Г.Березової. Вісник КНУКІМ. 2013. № 29. С. 54–59.
3. Загайкевич М. Драматургія балету : монографія. Київ : Наук. думка, 1978. 257 с.
4. Касьянова О. «Червоний мак» Рейнгольда Глієра у видозмінах жанру балетної драми. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2015. № 3. С. 83–90. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2015_3_12(дата звернення: 31.10.2023).
5. Петрик О. Внесок Олега Сталінського у розвиток українського балетного театру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 4. С. 232–235. URL: <http://journals.urau.ua/visnyknakkkim/article/view/153059>(дата звернення: 12.12.2023).
6. Підлипська А. Концептуально-сміслові поле балетної критики в Радянській Україні 1920–1930-х років : монографія. Київ : Ліра-К, 2021. 382 с.
7. Станішевський Ю. Балетний театр Радянської України 1925-1985: шляхи і проблеми розвитку : монографія. Київ : Муз. Україна, 1986. 240 с.
8. Шинкарук В. Філософський енциклопедичний словник. Київ : Абрис, 2002. С. 380–381.

REFERENCES

1. Berest R., Kozak H. (2014) *Istoriia Ukrainy : konspekt leksiiv*. [History of Ukraine: lecture notes] Lviv : Hal. vyd. spilka, 336 s. [in Ukrainian]
2. Dehtiar D. (2013) *Vidobrazhennia tendentsii rozvytku radianskoho baletu 1930-kh - pochatku 1940-kh rokiv u «Lilei» K. Dankevycha – H. Berezovoi*. [Reflection of trends in the development of Soviet ballet of the 1930s - early 1940s in «Lileya» by K. Dankievych and H. Berezova] *Visnyk KNUKIM*. № 29. S. 54–59. [in Ukrainian]
3. Zahaikevych M. (1978) *Dramaturhiia baletu : monohrafiia*. [Dramaturgy of Ballet] Kyiv : Nauk. dumka, 257 s. [in Ukrainian]
4. Kasianova O. (2015) «Chervonyi mak» Reinholda Hliiera u vydozminakh zhanru baletnoi dramy. [«Red Poppy» by Reinhold Glière in the transformation of the ballet drama genre] *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho*. № 3. S. 83–90. [in Ukrainian]
5. Petryk O. (2018) *Vnesok Oleha Stalinskoho u rozvytok ukrainskoho baletnoho teatru*. [Contribution of Oleh Stalin to the development of Ukrainian ballet theater] *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. № 4. S. 232–235. [in Ukrainian]
6. Pidlypska A. (2021) *Kontseptualno-smyslove pole baletnoi krytyky v Radianskii Ukraini 1920–1930-kh rokiv : monohrafiia*. [Conceptual and semantic field of ballet criticism in Soviet Ukraine of the 1920s-1930s] Kyiv : Lira-K. 382 s. [in Ukrainian]
7. Stanishevskiy Yu. (1986) *Baletnyi teatr Radianskoi Ukrainy 1925-1985: shliakhy i problemy rozvytku : monohrafiia*. [Ballet Theater of Soviet Ukraine 1925-1985: Paths and Problems of Development] Kyiv : Muz. Ukraina. 240 s. [in Ukrainian]
8. Shynkaruk V. (2002) *Filosofskiy entsyklopedychnyi slovnyk*. [Philosophical Encyclopedic Dictionary] Kyiv : Abrys. S. 380–381. [in Ukrainian]