

Цитування:

Підлипська А. М. Балет «Блазень» С. Прокоф'єва на київській сцені в оптиці художньої критики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2020. № 3. С. 133-138.

Pidlypska A. (2020). S. Prokofyev's ballet The Jester on the Kyiv stage in the optics of art criticism. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 3, 133-138 [in Ukrainian].

Підлипська Аліна Миколаївна,

*кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри хореографічного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7892-337X>
alinaknukim@ukr.net*

БАЛЕТ «БЛАЗЕНЬ» С. ПРОКОФ'ЄВА НА КИЇВСЬКІЙ СЦЕНІ В ОПТИЦІ ХУДОЖНЬОЇ КРИТИКИ

Мета дослідження – виявити мистецькі особливості постановки балету С. Прокоф'єва «Блазень» (1928) на київській сцені крізь призму тогочасного критичного дискурсу. **Методологія.** Застосовано аналіз (для осмислення рецензій на балет «Блазень»), порівняння (співставлення позицій рецензентів), історичний підхід (проведення дослідження в хронологічній послідовності). **Наукова новизна** полягає у відтворенні художнього критичного дискурсу балету С. Прокоф'єва «Блазень» (1928) в Україні; введенні до наукового обігу нових матеріалів, що значно розширюють уявлення не лише про названий балет, а й про підходи до художньої оцінки балетних вистав наприкінці 1920-х рр. в УРСР. **Висновки.** Постановка балету С. Прокоф'єва «Блазень» (1928, балетмейстер М. Дисковський) на сцені Київської державної академічної опери викликала широкий резонанс в мистецькій періодиці України (журнали «Радянське мистецтво», «Нове мистецтво» та ін.). Переважно увагу звернено на музичну партитуру, представлено широкий діапазон оцінок від вкрай негативних до беззаперечного визнання новітності музики. Позитивно оцінено надзвичайно точна відповідність пантомімної пластики музичним нюансам. Балет звинувачено у формалізмі, відсутності власне хореографічних засобів виразності, домінуванні пантоміми, незорієнтованості на масового глядача. Одночасно відзначається його прогресивність через відкидання академічної балетної лексики, пошук нових засобів виразності.

Ключові слова: балет «Блазень», Сергій Прокоф'єв, критика балету, Київський театр опери та балету.

Підлипская Алина Николаевна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры хореографического искусства Киевского национального университета культуры и искусств

Балет «Шут» С. Прокофьева на киевской сцене в оптике художественной критики

Цель исследования – выявить художественные особенности постановки балета С. Прокофьева «Шут» (1928) на киевской сцене сквозь призму тогдашнего критического дискурса. **Методология.** Применен анализ (для осмысления рецензий на балет «Шут»), сравнение (для сопоставления позиций рецензентов), исторической подход (для проведения исследования в хронологической последовательности). **Научная новизна** заключается в воспроизведении художественного критического дискурса балета С. Прокофьева «Шут» (1928) в Украине; введении в научный оборот новых материалов, которые значительно расширяют представление не только о названом балете, но и о подходах к художественной оценке балетных спектаклей в конце 1920-х гг. в УССР. **Выводы.** Постановка балета С. Прокофьева «Шут» (1928, балетмейстер М. Дисковский) на сцене Киевской государственной академической оперы вызвала широкий резонанс в художественной периодике Украины (журналы «Советское искусство», «Новое искусство» и др.). Преимущественно внимание обращено на музыкальную партитуру, представлен широкий диапазон оценок от крайне негативных до беспрекословного признания новизны музыки. Положительно оценено очень точное соответствие пантомимной пластики музыкальным нюансам. Балет обвинен в формализме, отсутствии собственно хореографических средств выразительности, доминировании пантомимы, неориентированности на массового зрителя. Одновременно отмечается его прогрессивность из-за отвержения академической балетной лексики, поиск новых средств выразительности.

Ключевые слова: балет «Шут», Сергей Прокофьев, критика балета, Киевский театр оперы и балета.

Pidlypska Alina, Candidate of Art History (PhD in art history), Professor of the Department of Choreographic Art of the Kyiv National University of Culture and Arts

S. Prokofyev's ballet The Jester on the Kyiv stage in the optics of art criticism

The purpose of the research is to reveal the artistic features of the production of S. Prokofiev's ballet *The Jester* (1928) on the Kiev stage through the prism of the then critical discourse. **Methodology.** The analysis (for understanding the reviews of the ballet *The Jester*), comparison (for comparing the positions of the reviewers), the historical approach (for conducting the research in chronological order) are applied. **The scientific novelty.** The scientific novelty lies in the reproduction of the artistic critical discourse of S. Prokofiev's ballet *The Jester* (1928) in Ukraine; the introduction of new materials into scientific circulation, which significantly expand the understanding not only of the named ballet, but also of approaches to the artistic evaluation of ballet performances in the late 1920s. in the Ukrainian SSR. **Conclusions.** The production of S. Prokofiev's ballet *The Jester* (1928, choreographer M. Diskovsky) on the stage of the Kiev State Academic Opera caused a wide resonance in the artistic periodicals of Ukraine (the magazines *Soviet Art*, *New Art*, etc.). Most of the attention is paid to the musical score; a wide range of assessments is presented from extremely negative to unquestioning recognition of the novelty of music. The very exact correspondence of pantomime plastics to the nuances of music was positively assessed. The ballet is accused of formalism, the absence of proper choreographic means of expressiveness, the dominance of pantomime, and lack of focus on the mass audience. At the same time, his progressiveness is noted due to the rejection of academic ballet vocabulary, the search for new means of expression.

Key words: ballet *The Jester*, Sergei Prokofiev, ballet critic, Kiev Opera and Ballet Theater.

Актуальність теми дослідження. Відтворення цілісної панорами розвитку балетного театру України є однією з актуальних проблем вітчизняного мистецтвознавства. Балету «Блазень» («Казка про блазня, що сімох блазнів пережартував») С. Прокоф'єва, поставленому в Києві в 1928 році, приділено недостатньо уваги у вітчизняній та зарубіжній історіографії. Виявлення мистецьких особливостей постановки крізь призму тогочасного критичного дискурсу є одним з продуктивних шляхів проведення достовірного дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. У фундаментальній праці М. Стефановича, присвяченій історії Київського театру опери та балету від заснування до завершення сезону 1966–1967 рр., балету «Блазень» (1928) приділено увагу лише в декількох рядках [22, 94–95]. У більшості досліджень Ю. Станішевського з проблем радянського балетного театру України «Блазень» розглядається в оптиці політико-ідеологічних настанов, що сьогодні виглядає пам'ятником радянському балетознавству та частково втратило актуальність [20; 21]. Переважна більшість праць присвячена аналізу музичної партитури балету (Б. Асаф'єв [1], А. Коротина [12], М. Тимофєєва [24] та ін.). У контексті дослідження творчості С. Прокоф'єва науковці звертаються і до балетних інтерпретацій (Л. Бірська [2], В. Шестаков [26] та ін.). На жаль, жодна праця не висвітлює полеміку, що розгорнулася навколо київської постановки балету С. Прокоф'єва «Блазень», адже вона відбиває основні вектори критичної думки щодо шляхів розвитку балету наприкінці 20-х рр. ХХ ст. в СРСР.

Мета дослідження – виявити мистецькі особливості постановки балету С. Прокоф'єва

«Блазень» (1928) на київській сцені крізь призму тогочасного критичного дискурсу.

Виклад основного матеріалу. У праці М. Стефановича щодо балету «Блазень» повідомляється, що «це був перший твір С. Прокоф'єва, поставлений на київській сцені. Постановник балету М. Дісковський відмовився від традиційних форм балетної вистави, розв'язавши новий твір у стилі пантомімічного “дійства”, в якому рухи були пов'язані з кожним поворотом музичної тканини і з кожною зміною музичних інтонацій. Танцю в справжньому розумінні цього слова у “Блазні” не було» [22, 94–95]. Автор констатує граничний зв'язок пантомімічних рухів та музики, але відсутність хореографічних па у звичному розумінні. І це не дивно, оскільки балет кінця 20-х рр. ХХ ст. продовжував пошуки прийомів художньої виразності, відмінних від академічного балету, що задовольняли б основні вимоги радянської сучасності.

Відомий балетознавець Ю. Станішевський, висвітлюючи шляхи розвитку балетного театру України за радянських часів, кваліфікує постановку М. Дісковського як «формалістичну», де панувала «натуралістично ілюстративно-ритмізована пантоміма» [20, 58]. На думку балетознавця, «як у декоративному оформленні, так і в балетмейстерському рішенні “Блазня” механічно поєднувалися натуралізм і формалістичне трюкацтво» [20, 58]. У пізнішій праці балетознавець вже уникає використання терміну «формалізм» [21, 325–326], зберігаючи всі інші зауваження. Але чи дійсно настільки однозначним було ставлення до балету митців-сучасників?

Вперше в СРСР балет «Блазень» С. Прокоф'єва на дві дії, 6 картин був

продемонстрований на сцені Київської державної академічної опери 27 січня 1928 року, про що повідомлялося в афіші, розміщеній на внутрішній стороні обкладинці журналу «Радянське мистецтво» [17]. До виходу рецензій-обговорень балету в четвертому номері журналу «Радянське мистецтво» від 6 лютого 1928 р. виставу встигли показати ще 31 січня та 3 лютого [18].

Під загальним заголовком «Балет „Блазень” у Київській державній опері» було розміщено статті професора Інституту імені Лисенка В. Золотарьова, композиторів М. Вериківського й Ф. Надененка, професора Ф. Ернста, режисера П. Рудіна та М. Вороного. Найнегативніше про музичну партитуру висловився В. Золотарьов, назвавши її «шумовою», зведеною до галасу, метод композитора назвав шляхом «галасливого, дешевого й трискотливого успіху». Музику балету Золотарьов нагороджує відливими епітетами та метафорами: «звукове лоскотання», «дикі співзвуччя», «звукова клякса», «сади́зм у музиці», «музичний мазохі́зм», «кохання через різки»; вважає, що С. Прокоф'єв розміняв свій талант на дешеві кунштюки (фокуси) [10]. Автор вкрай негативно ставиться до самого факту сценічної реалізації твору С. Прокоф'єва, вважає, що музика цього композитора не потрібна нашій публіці. Мається на увазі пролетарська публіка, яку Золотарьов порівнює з білим аркушем, в який не треба вписувати ім'я С. Прокоф'єва, адже слухачі ще достатньо не знають П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, М. Балакірева, С. Танєєва.

Така категорична думка може бути пов'язана з політичною підосною: С. Прокоф'єв на момент постановки балету був емігрантом, а вперше балет був поставлений 1921 року в Парижі силами «Російського балету» С. Дягілева, балетмейстерами М. Ларіоновим та Т. Славінським [23]. Сюжет, запозичений з казки Пермської губернії, вміщеної у збірці О. Афанасьєва, що розповідає про жарти блазня (руського Тіля Уленшпігеля), який хитро обдурив сімох блазнів і купця.

На відміну від Золотарьова М. Вериківський вважає постановку «Блазня» визначною подією, що пов'язує оперний театр з сучасною Європою, адже ця постановка, на думку рецензента, стала одним з найбільших досягнень сучасного європейського балету. Автор статті констатує: «Це перший балет на нашій сцені, де класика зникає зовсім, де на перший план виступає по-Прокоф'євському

ритмована пантоміма та вільно скомпанований танок» [3, 6]. Значним досягненням вважає творчість художника І. Армашевського-Курочкина (Курочки-Армашевського – А. П.), знавця українського мистецтва, завдяки якому «казка про блазня стала напів-українською. Але елементи українського мистецтва художник запровадив так тонко, обережно, що вони жодною мірою не порушили стилю балету, а разом з цим наближають його до розуміння українського глядача» [3, 6].

М. Вериківський висловлює своє бачення перспективних шляхів розвитку сучасного балетного театру, визнаючи як превалювання балетної форми без виявлення краси людського тіла («Блазень»), так і культивування краси людського тіла, не заперечує ідей класичного танцю. Робить висновок, що «Блазень» є «гордощі нашої молоді української опери, яскрава ілюстрація одної з потрібних нам балетних форм; він дав змогу виявити наші творчі сили та (що найголовніше) дав нам стільки здорового сміху» [3, 6]. Вериківський наголошує на гумористичній природі балету, підтримує формальні пошуки постановників, але не заперечує й інші можливі підходи до художнього втілення хореографічних творів.

Слід зазначити, що В. Золотарьов визнає наявність у балеті не лише «музичних шпильок», цінність твору вважає в танцях: «Найталановитіші місця балету – в самих танцях, яких шановний маестро Дісковський чомусь не приймає, всупереч чорним по білому написаним ремаркам самого автора: “Танець сміху”... “Танець блазневих жінок”... “Танець блазневих дочок”... Усі ці танці справді так ніби вдираються в загальний хід музичної дії без ніякого помітного переходу, і тому цілком до речі введено їх у загальному плані пантоміми. Важить тільки те, щоб вони були художньо переконавчі, а це як раз і було в поставленому балеті» [11, 5]. Отже, автор рецензії доходить думки про художню цінність поставлених засобами пантомімних танців, свідчить про їх обумовленість музичною партитурою.

П. Рудін вважає творчість балетмейстера М. Дісковського ілюструванням музики: «Усе – і рухи, і танки, а також групи – так виразно ілюструють музику, що все стає зрозумілим» [19, 7], але побачив і негативні моменти – неузгодженість деяких рухів та жестів. Дописувач вважає постановку «Блазня» радісною і корисною.

Кардинально протилежну Ю. Золотарьову думку висловлює й Ф. Надененко, вважаючи

тих, хто не розуміє музику С. Прокоф'єва, інертними, «близькозорими», далекими від музики людьми, застиглими прибічниками минулого, що проспали кризу музичної свідомості і не бачать змін [14].

«Казка виявлена не в слові, а в сценічному вигляді, в стихії танцю, танцю, а не пантоміми. У “Блазні” краще, ніж у всіх балетах минулих і теперішніх, у призмі танцю відбилися всі деталі дії – од вільної задуми до обрядової хореї, до екстатичного “раденія”. Танець як емоціональне виявлення (танець сміху у першій картині, танці жінок – у другій, і дочок – у четвертій картинах, кінцевий танець радості – з того, що вдалася витівка), танець у плані обряду (оглядини, танець поклонів, ритуал підкидання кози) і, нарешті, виявлені в танцях ритмізовані голосіння, оплакування, заклинання – усі ці істотні моменти в лаконічній, стислій формі музики Прокоф'єва виявлено яскраво й оригінально», – виявляє особливості хореографічного тексту Ф. Надененко, оцінюючи його, на відміну від М. Вериківського, як танець, а не пантоміму. Але такий підхід М. Дісковський, режисер-постановник балету «Блазень», вважає хибним. Надененко, на його думку, не вірно виклав суть музики С. Прокоф'єва, яка наближається до пантоміми, а не до специфічного танцю. Дісковський висловлює припущення, що назву «балет» композитор обрав просто через те, що вжити назву «пантоміма» було неможливо з різних міркувань [7, 9].

Ф. Ернст вважає «Блазня» свіжою та викінченою «щодо стилю, з повним гармонійним сполученням музики, танку й зовнішньої форми» [9]. Позитивно оцінюючи загальну художньо-декораційну концепцію вистави, дописувач вважає стиль лубка не чисто російським, а з домішками західноєвропейськими та українськими, захоплюється творчістю художника Курочки-Армашевського [9].

Солідарний зі всіма поціновувачами музики С. Прокоф'єва й Микола Вороний, в різкій формі висловлюючись на рахунок того, хто не чує музики в творі композитора [4].

«Ця річ справляє глибоке враження. Я не погоджуюсь з думкою деяких консервативних критиків, які стверджують, ніби в музиці “Блазня” і в оформленні його балетної сторони була якась невідповідність. Динаміка прокоф'євського письма не вкладається в рамки класичних, утертих способів хореографічного мистецтва», – доводить новітність та революційність балету

В. Грудін [6, 7]. І далі рецензент акцентує увагу на номері «Танець сміху», стверджує, що цей танець «було оформлено з великим чуттям і з тонким розумінням прокоф'євської динаміки та його психологізму» [6, 7].

Ф. Малков відзначає спорідненість музики Прокоф'єва та Стравінського, називає музику Прокоф'єва написаною в «традиціях музичної сучасності». Рецензент вважав, що постановка цього балету «яскраво свідчить про те як далеко пішов сучасний балет і змістом лібрето й музикою від парадних балетних спектаклів минулого. Факт постанови “Блазня” в Києві мусить засоромити керівників московських і ленінградських театрів, що й досі не зібрались показати на сцені цей видатний твір Прокоф'єва» [13].

Попри визнання відповідності творчого методу Дісковського сучасним стратегіям розвитку художньої мови балетного театру, балетмейстера не оминула хвиля звинувачень у формалізмі. Подібно до К. Голейзовського та Ф. Лопухова, які у пошуках нової хореографічної мови відходили від класичного балету і їх експериментування не були визнані, про що писали критики, зокрема О. Гвоздев. Критик зазначав, що оновлення лише форми за рахунок введення акробатичних елементів, збільшення динамічності рухів та дії в цілому, «безпредметних танців» та ін., а не змісту балетних вистав залишаються суто формальними пошуками, не можуть вважатися по-справжньому оновленням балетного мистецтва [5]. Хоча слід зазначити, що до звинувачень у формалізмі Гвоздев дійшов лише в другій половині 1920-х рр., почавши пропагувати ідейну та суспільну цінність мистецтва, а до цього сам зазнавав звинувачень у суто формалістичних підходах до мистецтва, вбачаючи цінність творів у художніх особливостях композиції, театральних прийомів, видовищних способів [16, 199].

Серед обов'язкових ідеологічних вимог, що висувалися до театральної сфери – орієнтація на масового робітничого глядача, пошук шляхів та форм його обслуговування. Сценічне життя «Блазня» не було тривалим, глядач не оцінив експериментувань. Оперно-балетний театр звинувачували в еkleктизмі методів роботи «від якогось мішаного “конструктивізму” через лубок до старо-оперових ефектів», де під лубком Н. Тряскін явно мав на увазі «Блазня»; відсутності чіткої ідеологічної і формальної лінії [25, 6]. Зважаючи на один з радянських художніх орієнтирів 20-х рр. – масовість, яку тлумачили

різноаспектно (і в розумінні кількості людей на сцені як художнє відтворення співзвучності епосі масової боротьби з пережитками минулого за світле майбутнє; демонстрація масових сцен задля ствердження думки про народ як рушійну силу історії; в значенні цільової аудиторії – масового глядача та ін.), поступово доходили заперечення індивідуальної ініціативи, авторської ідеї при створенні вистав («ми не маємо права дозволяти собі приємність спиратися на індивідуалістичні способи більш чи менш талановитих представників» [25, 7]). Саме в цих парадоксальних умовах було створено експериментальний балет «Блазень», що залишився символом оновлення балетного театру України наприкінці 20-х рр. ХХ ст.

Наукова новизна полягає у відтворенні художнього критичного дискурсу балету С. Прокоф'єва «Блазень» (1928) в Україні; введенні до наукового обігу нових матеріалів, що значно розширюють уявлення не лише про названий балет, а й про підходи до художньої оцінки балетних вистав наприкінці 1920-х рр. в УРСР.

Висновки. Постановка балету С. Прокоф'єва «Блазень» (1928, балетмейстер М. Дісковський) на сцені Київської державної академічної опери викликала широкий резонанс в мистецькій періодиці України (журнали «Радянське мистецтво», «Нове мистецтво» та ін.). Переважно увагу звернено на музичну партитуру, представлено широкий діапазон оцінок від вкрай негативних до беззаперечного визнання новітності музики. Позитивно оцінено надзвичайно точна відповідність пантомімної пластики музичним нюансам. Балет звинувачено у формалізмі, відсутності власне хореографічних засобів виразності, домінуванні пантоміми, незорієнтованості на масового глядача. Одночасно відзначається його прогресивність через відкидання академічної балетної лексики, пошук нових засобів виразності.

Література

1. Асаф'єв Б. «Сказка про шута семерых шутов перешутившего». Асаф'єв Б. О балете : статьи, рецензии, воспоминания. Ленинград : Музыка, 1974. С. 97–102.
2. Бирская Л. Прокоф'єв. «Сказка о шуте...». Южно-Российский музыкальный альманах. 2011. С. 48–49.
3. Вериківський М. Постави «Блазня» Прокоф'єва... Радянське мистецтво. 1928. № 4. С. 5–6.
4. Вороний М. Про «Шута» С. Прокоф'єва... Радянське мистецтво. 1928. № 4. С. 7.
5. Гвоздев А. «Ледяная дева» (Академический балет). Красная газета : вечерний выпуск. 1927. 28 апреля.
6. Грудін В. Про репертуар нашої опери. Радянське мистецтво. 1928. № 11. С. 7–8.
7. Дісковський М. «Критика критиків». Радянське мистецтво. 1928. № 6. С. 8–9.
8. Долинская Е. Театр Прокоф'єва. Москва : Композитор, 2012. 376 с.
9. Ернст Ф. Постави «Блазня» в київській опері... Радянське мистецтво. 1928. № 4. С. 7.
10. Золотарьов Ю. Музичні шпильки. Радянське мистецтво. 1928. № 4. С. 4–5.
11. Золотарьов Ю. На шляху до оновлення. Радянське мистецтво. 1928. № 10. С. 4–5.
12. Коротина А. Авторские клавиры С. С. Прокоф'єва 1911–1934 годов: история создания и некоторые особенности творческой работы композитора. Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 34. С. 48–56.
13. Малков Ф. «Казка про блазня, що сімох блазнів перемудрив». Нове мистецтво. 1928. № 8. С. 7.
14. Надененко Ф. Щодо творців сучасної музики... Радянське мистецтво. 1928. № 4. С. 7.
15. Опера перед громадською критикою. Радянське мистецтво. 1928. № 10. С. 4–8.
16. Підлипська А. Балетна критика Олексія Гвоздева. Вісник КНУКіМ. 2020. Вип. 42. С. 198–204.
17. Радянське мистецтво : щотижневий журнал мистецького, театрального та клубного життя. 1928. № 2.
18. Радянське мистецтво : щотижневий журнал мистецького, театрального та клубного життя. 1928. № 3.
19. Рудін П. На мою думку «Блазень»... Радянське мистецтво. 1928. № 4. С. 6–7.
20. Станішевський Ю. Балетний театр Радянської України : 1925–1985 : Шляхи і проблеми розвитку. Київ : Музична Україна, 1986. 235 с.
21. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка : Історія і сучасність. Київ : Музична Україна, 2002. 736 с.
22. Стефанович М. Київський державний орден Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка : історичний нарис. Київ : Мистецтво, 1968. 273 с.
23. Суриц Е. «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего». Балет : энциклопедия. Гл. ред. Ю. Н. Григорович. Москва : Советская энциклопедия, 1981. С. 467.
24. Тимофеева М. Н. Тема скоморошества в русской музыкальной культуре: инструментальный аспект : дис... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Санкт-Петербург, 2016. 318 с.
25. Тряскін Н. Проти еkleктизму. Радянське мистецтво. 1928. № 10. С. 6–7.

26. Шестаков В. Балеты Сергея Прокофьева для «Русских сезонов» Сергея Дягилева. Международный журнал исследований культуры. 2013. № 4(13). С. 75–80. URL : [https://culturalresearch.ru/files/open_issues/04_2013/IJ_CR_04\(13\)_2013_shestakov.pdf](https://culturalresearch.ru/files/open_issues/04_2013/IJ_CR_04(13)_2013_shestakov.pdf)

References

1. Asaf'ev, B. (1974). "The Tale of the Jester of the Seven Jesters who joked". Asaf'ev, B. (1974). About ballet: articles, reviews, memoirs. Leningrad: Music, 97–102 [in Russian].
2. Birskaia, L. (2011). Prokofiev. "The Tale of the Jester ...". South-Russian Musical Almanac, 48–49 [in Russian].
3. Verykivskiy, M. (1928). Prokofiev's The Jester production. Soviet art, 4, 5–6 [in Ukrainian].
4. Voronyi, M. (1928). About S. Prokofiev's The Jester. Soviet art, 4, 7 [in Ukrainian].
5. Gvozdev, A. (1927, April 28). The Ice Maiden (Academic Ballet). Red newspaper: evening edition [in Russian].
6. Hrudin, V. (1928). About the repertoire of our opera. Soviet art, 11, 7–8 [in Ukrainian].
7. Dyskovskiy, M. (1928). "Criticism of critics." Soviet art, 6, 8–9 [in Ukrainian].
8. Dolinskaja, E. (2012). Prokofiev Theater. Moscow: Composer [in Russian].
9. Ernst, F. (1928). The production of The Jester at the Kyiv Opera. Soviet art, 4, 7 [in Ukrainian].
10. Zolotarov, Yu. (1928). Music pins. Soviet art, 4, 4–5 [in Ukrainian].
11. Zolotarov, Yu. (1928). On the way to renewal. Soviet art, 10, 4–5 [in Ukrainian].
12. Korotina, A. (2016). Author's claviers of S. S. Prokofiev 1911–1934: the history of creation and some features of the composer's creative work. Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts, 34, 48–56 [in Russian].
13. Malkov, F. (1928). "A tale about a Jester who outwitted seven Jesters". New art, 8, 7 [in Ukrainian].
14. Nadenenko, F. (1928). Regarding the creators of modern music... Soviet art, 4, 7 [in Ukrainian].
15. Opera before public criticism. (1928). Soviet art, 10, 4–8 [in Ukrainian].
16. Pidlypska, A. (2020). Ballet criticism of Alexei Gvozdev. Bulletin of KNUKiM, issue 42, 198–204 [in Ukrainian].
17. Soviet art: a weekly magazine of artistic, theatrical and club life. (1928), 2 [in Ukrainian].
18. Soviet art: a weekly magazine of artistic, theatrical and club life (1928), 3 [in Ukrainian].
19. Rudin, P. (1928). In my opinion The Jester. Soviet art, 4, 6–7 [in Ukrainian].
20. Stanishkevskiy, Yu. (1986). Ballet Theater of Soviet Ukraine: 1925–1985: Ways and Problems of Development. Kyiv : Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
21. Stanishkevskiy, Yu. (2002). Taras Shevchenko National Academic Opera and Ballet Theater of Ukraine: History and Modernity. Kyiv : Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
22. Stefanovych, M. (1968). Kyiv State Order of Lenin Academic Opera and Ballet Theater of the USSR. Taras Shevchenko: a historical essay. Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].
23. Suric, E. (1981). "The Tale of the Jester of the Seven Jesters who joked". Grigorovich, Ju.N. (Eds.) (1981). Ballet: an encyclopedia. Moscow: Soviet Encyclopedia, 467 [in Russian].
24. Timofeeva, M.N. (2016). The theme of skomorokhs in Russian musical culture: instrumental aspect. Candidate's thesis. St. Petersburg [in Russian].
25. Triaskin, N. (1928). Against eclecticism. Soviet art, 10, 6–7 [in Ukrainian].
26. Shestakov, V. (2013). Sergei Prokofiev's ballets for Sergei Diaghilev's Russian Seasons. International Journal of Cultural Research, 4(13), 75–80. Retrieved from [https://culturalresearch.ru/files/open_issues/04_2013/IJ_CR_04\(13\)_2013_shestakov.pdf](https://culturalresearch.ru/files/open_issues/04_2013/IJ_CR_04(13)_2013_shestakov.pdf) [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 04.06.2020
Прийнято до друку 06.07.2020*