

УДК 792.82(477)

Цитування:

Білаш О.С. Балет «Маруся Богуславка» А. Свечнікова: між новаторським пошуком та «декадним» видовищем. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. №2. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 130-134.

Bilash O. (2020). Ballet «Marusya Boguslavka» made by A. Svechnikov: Between innovative search and show of the decade. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 2, 130-134 [in Ukrainian].

Білаш Ольга Сергіївна, заслужений працівник культури України, доцент кафедри хореографічного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6910-2238>
bilash.olga96@gmail.com

БАЛЕТ «МАРУСЯ БОГУСЛАВКА» А. СВЕЧНИКОВА: МІЖ НОВАТОРСЬКИМ ПОШУКОМ ТА «ДЕКАДНИМ» ВИДОВИЩЕМ

Метою публікації стало: вивчення художніх особливостей хореографічної вистави «Маруся Богуславка»; висвітлення новаторських переваг, а також прорахунків у композиційній побудові спектаклю; з'ясування причин зникнення балету з вітчизняного театрального репертуару. **Методологія роботи** включає використання наступних методів дослідження: загальноісторичного, порівняльно-історичного, аналітичного. **Наукова новизна** публікації полягає у тому, що в ній вперше у пострадянській театрознавчій літературі з позиції нового часу об'єктивно проаналізовано мистецьку вартість балету «Маруся Богуславка» А. Свечнікова. **Висновки.** Рецензії, присвячені прем'єрі балетного спектаклю «Маруся Богуславка» у 1951 році, свідчать, що, незважаючи на серйозні недоліки, постановка мала й незаперечні переваги. Середи них: ідейна змістовність лібрето та драматичність сюжету; мелодійність і танцювальність музики; новаторське поєднання елементів класичного і народного танців в першій дії та фіналі балету тощо. За критичними відгуками 1954 року, позитивні зрушення після доопрацювання балету проявилися лише у танцювальному матеріалі, підбраному для створення жіночих образів вистави. Серед основних причин, які завадили спектаклю А. Свечнікова вийти з меж «декадного» видовища й залишитися у репертуарі Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка, виділимо: змістовні запозичення з балету «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва в постановці Р. Захарова; відсутність чіткого визначення акторських завдань у танцівників; використання балетних штампів; перевага дивертисментних танцювальних номерів над дієвими; недосконала драматургія у музиці другої дії спектаклю; слабка динаміка розвитку сюжету.

Ключові слова: Сергій Сергєєв, «Маруся Богуславка», класичний танець, мистецтво балетмейстера, український балетний театр.

Білаш Ольга Сергєєвна, заслуженный работник культуры Украины, доцент кафедры хореографического искусства Киевского национального университета культуры и искусств

Балет «Маруся Богуславка» А. Свечникова между новарским поиском и «декадным» зрелищем

Целью публикации стало: изучение художественных особенностей хореографического спектакля «Маруся Богуславка»; установление новаторских преимуществ, а также просчетов в композиционном построении постановки; выяснение причин исчезновения балета из отечественного театрального репертуара. **Методология работы** включает использование следующих культурологических методов исследования: общеисторического, сравнительно-исторического, аналитического. **Научная новизна** публикации состоит в том, что в ней впервые в постсоветской театроведческой литературе с позиции нового времени объективно проанализирована художественная ценность балета «Маруся Богуславка» А. Свечникова. **Выводы.** Рецензии, посвященные премьере балетного спектакля «Маруся Богуславка» в 1951 году, свидетельствуют, что, несмотря на серьезные недостатки, постановка имела и неоспоримые преимущества. Среди них: идейная содержательность либретто и драматичность сюжета; мелодичность и танцевальность музыки; новаторское соединение элементов классического и народного танцев в первом действии балета и др. Согласно критическим отзывам 1954 года, позитивные сдвиги после доработки балета проявились только в танцевальном материале, подобранном для создания женских образов в спектакле. Среди основных причин, не позволивших спектаклю А. Свечникова выйти из рамок «декадного» зрелища и остаться в репертуаре Киевского ГАТОБ им. Т. Шевченко, выделим: сюжетные заимствования из балета «Бахчисарайский фонтан» Б. Асаф'єва в постановке Р. Захарова; отсутствие четкого определения актерских задач у танцовщиков; использование балетных штампов; преобладание дивертисментных танцевальных номеров над действенными; несовершенная драматургия в музыке второго действия спектакля; слабое развитие динамики сюжета.

Ключевые слова: Сергей Сергеев, «Маруся Богуславка», классический танец, искусство балетмейстера, украинский балетный театр.

Bilash Olha, Honored Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor of the Department of Choreographic Art of Kyiv National University of Culture and Arts

Ballet «Marusya Boguslavka» made by A. Svechnikov: Between innovative search and show of the decade

The purpose of the article is to learn about artistic features of choreographic performance «Marusya Boguslavka»; showing innovative advantages, miscalculations in compositional construction of the performance; finding out the causes of the disappearance of ballet from the national theatrical repertoire. **The methodology** of the work contains using of these research methods: general-historical, comparative-historical, analytical, etc. **The scientific novelty** of the publication is to analyze objectively the artistic value of the ballet «Marusya Boguslavka» made by A. Svechnikov. It was done for the very first time in the post-Soviet theater studies literature from the standpoint of modern times. **Conclusion.** When we look at reviews, that were dedicated to the premiere of the ballet play «Marusya Boguslavka» in 1951, despite the serious disadvantages, we can say that this play also had a couple of undeniable advantages. There are a few of them: the ideological content of the libretto and the drama of the plot; melodic and dance music; an innovative combination of classical folk dance in the first act and finale of the ballet, etc. According to the 1954 critical reviews, positive changes after the revision of the ballet manifested themselves only in the dance material, selected to create female images of the performance. Among the main reasons that prevented the performance of A. Svechnikov to leave the boundaries of the "decade" spectacle and to remain in the repertoire of the Ukrainian National Academic Theater of Opera and Ballet named after Taras Shevchenko, we distinguish substantial borrowings from the ballet "Bakhchisaray Fountain" by B. Asafiev in the production of R. Zakharov; lack of clear definition of dance tasks; use of ballet dies; the advantage of divertising dance numbers over efficient ones; imperfect dramaturgy in the music of the second act of the play; weak dynamics of the plot's development.

Key words: Sergei Sergeev, "Marusya Boguslavka", classical dance, ballet master's art, Ukrainian Ballet Theater.

Актуальність теми дослідження. 1951 року до днів Другої декади української літератури та мистецтва у Москві головним балетмейстером Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка [далі – Київський ДАТОБ ім. Т. Шевченка] було підготовлено хореографічний спектакль «Маруся Богуславка» на музику композитора А. Свечнікова. Фундаментом для лібрето, написаного В. Чаговцем та Н. Скорульською слугувала однойменна старовинна українська дума (записана в середині XIX століття у с. Красний Кут на Слобожанщині від кобзаря Кирила Григоренка, надрукована 1856 року) про уродженку міста Богуслав, доньку місцевого священника Марусю. За змістом фольклорного тексту, що розповідав про події середини XVII століття, потрапивши у полон до турецького паші і ставши однією з його дружин, богуславська бранка допомогла визволити з неволі сімсот українських козаків «бідних невольників, / то вони тридцять літ у неволі перебувають, Божого світу, сонця праведного у вічі собі не видають» [10, с. 56]. Немаючи можливості повернутися на Батьківщину разом з ними, і на знак вдячності за допомогу, Маруся просить їх заїхати у Богуслав, щоб розповісти батькам полонянки про її долю: «Моєму батькові й матері знати давайте: / Та нехай мій батько добре дбає, / Грунтів, великих маєтків нехай не забуває, / Великих скарбів не збирає, / Та нехай мене, дівки бранки / Марусі, попівни богуславки, / З неволі не викупає» [10, 59].

Варто наголосити, що створення балету «Маруся Богуславка» цілком вкладалося у концепцію репертуару, затребуваного часом: центр уваги тодішніх радянських балетмейстерів зосереджувався на історичній тематиці, головним героєм якої виступав борець за права народу. Крім того, з другої половини 1940-х років розвиток радянського хореографічного мистецтва визначався створенням нових ідейно-художніх завдань, реалізація яких потребувала оновлення

танцювальної «мови» й виведення на сцену яскравих, самобутніх національних характерів. Як слушно зауважувала балетознавець В. Пасютинська: «Фольклорний танцювальний колорит вів хореографів до збагачення класичної лексики елементами народного танцю» [7, 171].

Відомо, що сприйнята з успіхом у глядацької аудиторії «Маруся Богуславка» Свечнікова-Сергєєва (головні ролі у виставі виконали провідні танцівники балетної трупи театру – Л. Герасимчук, Є. Єршова, Н. Слободян, Р. Візиренко-Клявін, М. Апуктін та інші артисти) була м'яко розкритикована авторитетними майстрами радянської балетної сцени (наприклад, балетмейстером Большого театру Р. Захаровим, засновником театру «Московський художній балет» В. Кригер, хореографом та балетним педагогом А. Мессерером, художнім керівником Ленінградського ДАТОБ ім. С. Кірова П. Гусевим тощо). Згодом «Маруся Богуславка» була оновлена у другій редакції 1954 року, проте, в репертуарі Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка на довго не затрималась. Відомий український мистецтвознавець Ю. Станішевський писав з цього приводу: «Показана на Другій декаді української літератури і мистецтва в Москві у червні 1951 року, кийська постановка «Марусі Богуславки» кілька разів перероблялася, дошліфовувалася, але так і стала художньо-цілісним героїчним танцювальним полотном, бо обдарований хореограф [...] пішов второваними стежками, насичуючи спектакль побутовими пантомімічними епізодами й прийомами помпезно-розважального «декадного» видовища» [8, 382]. Актуальність наукової публікації зумовлена необхідністю переосмислення творчих здобутків українських балетмейстерів середини XX століття, зокрема С. Сергєєва, важливістю надання його роботі об'єктивної мистецтвознавчої оцінки.

Аналіз останніх досліджень та публікацій свідчить, що балет «Маруся Богуславка» у

середині ХХ століття ставав об'єктом наукового аналізу радянських балетмейстерів та балетних критиків П. Гусева [2, 3], Р. Захарова [3, 2], В. Кригер [4, 3], [5, 3], А. Мессерера [6, 3], а також музикознавців Л. Брянцевої, О. Ладигіної, Л. Рошиної [1, 3]. Серед сучасної літератури стислі відомості про композиційну специфіку балету «Маруся Богуславка» можна віднайти на сторінках монографічних досліджень Ю. Станішевського «Національний академічний театр опери та балету України імені Т. Шевченка: історія і сучасність» (Київ, 2002) [8] та «Український балетний театр» (Київ, 2008) [9].

Метою статті стало: вивчення художніх особливостей хореографічної вистави «Маруся Богуславка»; висвітлення новаторських переваг, а також прорахунків у композиційній побудові спектаклю; з'ясування причин зникнення балету з вітчизняного театрального репертуару. Заявлена мета потребує вирішення таких актуальних завдань: розглянути рецензії, де висвітлено зауваження щодо прем'єри спектаклю у 1951 році; проаналізувати відгуки, які надійшли у відповідь на показ оновленого балету «Маруся Богуславка» 1954 року; встановити причини, які завадили спектаклю залишитися у репертуарі Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка.

Виклад основного матеріалу. Як вже зазначалося, авторами лібрето балету «Маруся Богуславка» стали драматург В. Чаговець та артистка балету Н. Скорульська. Зміст його варіювався у межах фольклорного першоджерела. У першій дії автори переносили глядача у мальовниче містечко Богуслав, де відбувалися заручини Марусі та її нареченого – козака Софрона. Проте, свято раптово зупиняв набіг турок, які викрадали Марусю, її брата Степана та ще кількох дівчат. Друга дія балету розгорталася у Туреччині, де Маруся перебувала у палаці турецького паші. За допомогою невільника Ахмета (потуреченого вихідця з України) та при підтримці загону козаків під керівництвом Голоти богуславська бранка тікала з палацу. Однак вона робила це не одна: з ризиком для життя вона звільнила з тюрми полонених козаків і разом з ними повернулася на українську землю.

Аналізуючи першу дію вистави, балетознавці (головним чином, В. Кригер та Р. Захаров) відзначали намагання авторів хореографічного твору якнайреалістичніше відтворити образ українського народу. Р. Захаров (чудовий знавець балетмейстерської справи, стояв біля витоків лірико-драматичного жанру в балеті) акцентував, що С. Сергєєв досить влучно використав для цього стихію народного танцю, поєднуючи його із глибоким знанням народних звичаїв і традицій, винахідливістю та артистичним блиском. Він писав: «Перед глядачем розгортається яскравий феєрверк рухів та фарб. Дивлячись на танцюючих, не знаєш кому віддати перевагу – чи веселим дівчатам-красуням, які заплітають візерункові хороводи, чи спритним парубкам, що широкою

барвистою шеренгою вражають віртуозністю техніки та легкістю стрибків, чи старим козакам, танцювальна майстерність яких, здається, не має меж» («Радянське мистецтво», 1951, 26 червня) [3, 2]. Новаторською назвала побудову композиційних груп в хореографічних картинах першої дії балетмейстер й театральний критик В. Кригер. Вона коментувала: «Беручи за основу народні танці, С. Сергєєв вміло укладає їх в сценічні межі. [...] Чимало танцювальних дуетів досить добре розкривають драматургічні образи» («Вісті», 1951, 26 червня) [4, 3].

Рецензенти погоджувалися, що великою мірою успіх першої дії спектаклю зумовлювався музикою А. Свєчнікова. Яскрава, виразна, завзята або, навпаки, лірична, вона була цілком «зіткана» з українських народних мелодій, талановито оркестрованих композитором. У її простоті, широті та емоційному різноманітті цілком відчувався вплив народної творчості [1, 3]. На думку В. Кригер, музика «радувала своєю мелодійністю, співучістю, була насичена українським фольклором й відрізнялася великою поетичністю» [4, 3]. Крім того, було зрозуміло, що Свєчніков чудово відчував хореографічну основу спектаклю. Рецензенти хоча й дорікали композиторові, що в музиці «Марусі Богуславки» переважає ілюстративність й інколи їй не вистачає необхідної драматичності, проте, наголошували на тому, що вона є цілком танцювальною. «В ній ніколи не зникає живий, пульсуючий ритм. Танцювати під неї легко, а це – вкрай важливо для балетної вистави», – писав Р. Захаров [3, 2]. Таким чином, можемо стверджувати, що перша дія балету «Маруся Богуславка» отримала переважно позитивні відгуки провідних майстрів хореографічної сцени.

Зовсім інша ситуація склалася навколо другої дії спектаклю, зокрема, центральних картин та фіналу постановки. Насамперед, авторам лібрето В. Чаговцю та Н. Скорульській докоряли за те, що в сюжетній лінії спектаклю ними було використано чимало елементів подібності з балетом «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва (наприклад, поява турецького лазутчика, перебування Марусі в гаремі паші тощо). Р. Захаров, який першим поставив «Бахчисарайський фонтан» на сцені Ленінградського ДАТОБ ім. С. Кірова у вересні 1934 року, так коментував подібність вистав: «Немає нічого поганого у використанні сюжетних схем раніше створених високохудожніх творів того чи іншого жанру мистецтва. Навпаки, подібне залучення має активний творчий характер й допомагає швидше віднайти виразне рішення певної життєвої ситуації або художнього образу. Проте погано, коли автор занадто захоплюється цим. Крім того, у послідовному використанні чужих сюжетних ходів завжди є реальна небезпека бездушного копіювання та появи фальшивих епізодів, які суперечать концепції твору» [3, 2].

На жаль, балетмейстер С. Сергєєв своєчасно не відреагував на змістовні запозичення В. Чаговця та Н. Скорульської і разом із сюжетною схемою «Бахчисарайського фонтану» переніс у власний спектакль окремі постановчі прийоми з вистави Б. Асаф'єва, яка на той час йшла на сценах Большого театру у Москві та Ленінградського ДАТОБ ім. С. Кірова. На думку рецензентів, відсутність усвідомлення режисером-постановником особистих творчих задач вплинула, насамперед, на побудову центральних картин хореографічного твору, де мізансцени та драматичні й начебто дієві танці було поставлено без чіткого визначення акторських завдань в танцівників. Так, Софрон переконливо нагадував типового «партнера балерини», хоча М. Алухтін, який виконував роль нареченого Марусі, на думку Р. Захарова, цілковито міг відійти від трафарету й створити «яскравий життєво-переконливий образ сміливого, сильного, мужнього і гаряче закоханого козака» [3, 2].

Так само С. Сергєєву не вдалося уникнути балетних штамів – суто дивертисментних хореографічних номерів досить спрощеного характеру. До таких, наприклад, рецензентами було віднесено більшість танців у палаці паші. Певною мірою цьому сприяла бездраматургічна музика А. Свєчнікова, яка, залишаючись танцювально-зручною, разом з тим недостатньо передавала зміст подій, що розгорталися на сцені. «У змалюванні образів турок А. Свєчніков пішов шляхом бездумного наслідування, так званої, «орієнтальної» музики, – зазначав Р. Захаров, – не піклуючись про те, наскільки останнє у кожному конкретному випадку відповідає сюжету. У драматично напружених епізодах він міг створити по-справжньому драматичну музику. Серйозне зауваження варто зробити компози-торові й за те, що музика позбавлена мелодичних характеристик, які легко запам'ятовуються, взагалі, в ній відсутній широкий симфонічний підхід» [3, 2].

У фіналі балету «Маруся Богуславка» постановником не була врахована динаміка розвитку сюжету. «В останньому акті бранці повертаються в Україну, – писала В. Кригер. – Доцільно було б передати засобами хореографії глибокі почуття та емоції після пережитого на чужині, щастя повернення на рідну землю. Ось, де був доречним дует Марусі з Софроном – такий зайвий у сцені перед тюрмою» [4, 3].

1953 року С. Сергєєвим було враховано зауваження колег й підготовлено другий варіант балету А. Свєчнікова. Проте, як засвідчила прем'єра спектаклю у Москві на сцені Великого театру (травень 1954 року) – більшість драматургічних ліній залишилися в ньому тими самими. Насамперед, рецензенти (П. Гусєв, В. Кригер, А. Мессерер тощо) позитивно відзначили, створені із великим художнім смаком на основі танцювального фольклору, хореографічні композиції. Балетмейстер Ленінградського ДАТОБ ім. С. Кірова П. Гусєв

коментував це так: «Відмова від акробатичних трюків, мужність, легкість та спритність, простота і мелодійність – ось що характерно для масових національних танців в балеті» («Радянська культура», 1954, 13 травня) [2, 3]. Своєрідне національне переосмислення класичного танцю у першій дії вистави відзначав також відомий знавець академічної хореографії А. Мессерер, він писав: «Взявши за основу українські народні танці, балетмейстер чудово влітає їх у загальне полотно вистави» («Вечірня Москва», 1954, 10 травня) [6, 3].

Високо було оцінено лексичний матеріал, підібраний С. Сергєєвим для створення жіночих образів. Зокрема, особливе схвалення отримала робота танцівниць Л. Герасимчук (Маруся) та О. Потапової (Леся), про яких В. Кригер писала: перша – створюючи вольовий, мужній образ від початку й до кінця залишалася чарівно жіночою, друга – володіючи виразною мімікою, темпераментом й дивовижною рухливістю, мала бездоганну танцювальну лексику («Труд», 1954, 13 травня) [5, 3].

На відміну від жіночих образів, розроблених С. Сергєєвим, чоловічі – Софрон і Степан – отримали зауваження за відсутність в них необхідної дієвості (драматургічного матеріалу). «Козаки показані безтурботними і незрозуміло повільними у своїх діях. Наприклад, після свого визволення з темниці, замість того, щоб напасти на ворогів, вони втрачають час на незрозумілі патетичні «промови» і надають можливості туркам схаменутися й зорганізуватися» [2, 3].

Відсутність оригінальності позначилася на гаремних танцях у палаці паші. П. Гусєв писав про них, що це «східні танці взагалі, які нерідко зустрічаються у старовинних балетах» [2, 3]. Умовний орієнтальний характер при зображенні східних картин в музиці був знов помічений музикознавцями В. Брянцевою, О. Ладигіною та Л. Рошиною. В результаті чого, за визначенням цих рецензентів, образи турок виглядали схематичними. Серед провідних ролей вистави найгірше вийшла фігура паші у виконанні Р. Візиренка-Клявіна, який грав її «від початку до кінця у традиціях балетних лиходіїв» [2, 3]. Важливі міркування щодо композиції сюжету та режисерського рішення окремих сцен спектаклю висловив А. Мессерер. На його думку, побачені ним сценічні події викликали у пам'яті схожі сюжетні мотиви й епізоди вже відомого глядачеві «Бахчисарайського фонтану». Особливо помітним «переспівом» спектаклю Б. Асаф'єва стала друга дія балету у палаці турецького паші. Балетознавець писав: «Автори лібрето пішли шляхом найменшого опору і замість того, щоб розвинути нову, оригінальну лінію сюжету, повторили варіант “Бахчисарайського фонтану”» [6, 3]. На думку Мессерера, покращити драматургічний рівень другої дії міг розвиток теми повернення козаків на Батьківщину. «У теперішній редакції, – писав він, – заключна

картина третього акту ані драматургічно, ані сценічно не розвиває сюжетної дії і по суті має дивертисментний характер, багато в чому повторюючи яскраві й соковиті картини першого акту» [6, 3]. Цілком погоджувалася із такою думкою рецензент В. Кригер, яка радила С. Сергєєву переглянути драматургію останнього акту. Саме тут, наголошувала вона, доцільно засобами хореографії «розповісти» про пережите. «В останньому акті, – писала вона, – цього не відчувається, драматургічна лінія, не дійшовши до своєї кульмінації, втрачається у веселих, дуже бурхливих, але суто дивертисментних танцях» [5, 3].

Таким чином, можемо переконатися, що й друга редакція балету А. Свечнікова отримала досить потужний перелік зауважень. Внаслідок слушної мистецтвознавчої критики балет «Маруся Богуславка» досить швидко зійшов з репертуарної афіші Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка. Не останню роль в цьому також відіграв прихід до театру у 1955 році нового головного балетмейстера – В. Вронського. Відомо, що 1955 року він представив глядачеві власний балет на героїчну тематику – «Ростислава», а в 1961-му відновив на київській сцені балет Б. Асаф'єва «Бахчисарайський фонтан».

Висновки. Отже, викладений в основному розділі публікації матеріал, дозволяє зробити наступні висновки:

1. Рецензії, присвячені прем'єрі балетного спектаклю «Маруся Богуславка» у 1951 році, свідчать, що, незважаючи на серйозні недоліки, постановка мала й незаперечні переваги. Середи них: ідейна змістовність лібрето та драматичність сюжету; мелодійність і танцювальність музики; новаторське поєднання елементів класичного і народного танців в першій дії та фіналі балету.

2. За критичними відгуками 1954 року, позитивні зрушення після доопрацювання балету «Маруся Богуславка» проявилися лише у танцювальному матеріалі, підбраному для створення жіночих образів вистави.

3. Серед основних причин, які завадили спектаклю А. Свечнікова вийти з меж «декадного» видовища й залишитися у репертуарі Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка, виділимо: змістовні запозичення з балету «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва в постановці Р. Захарова, що, у свою чергу, спричинило невиразну побудову окремих танцювальних мізансцен; відсутність чіткого визначення акторських завдань у танцівників; використання балетних штампів; перевага дивертисментних танцювальних номерів над дієвими; недосконала драматургія у музиці другої дії спектаклю; слабка динаміка розвитку сюжету.

Зауважимо, що історична тематика, піднята у балеті А. Свечнікова «Маруся Богуславка» залишається актуальною для сучасного українського хореографічного мистецтва і, можливо, вистава про легендарну богуславську бранку потребує переосмислення й відновлення

молодим поколінням вітчизняних балетмейстерів з урахуванням помилок їх попередників. Впевнені, що це не лише збагатить репертуар українських театрів, але й зміцнить зв'язок сучасного балетного мистецтва з історичним минулим українського народу.

Література

- 1.Брянцева В., Ладьгина А., Рошина Л. Увлека- тельный балет. *Советская культура*. 1954. 20 мая. С. 3.
- 2.Гусев П. Героический балет. *Советская культура*. 1954. 13 мая. С. 3.
- 3.Захаров Р. «Маруся Богуславка». *Советское искусство*. 1951. 26 июня. С. 2.
- 4.Кригер В. «Маруся Богуславка». *Известия*. 1951. 26 июня. С. 3.
- 5.Кригер В. «Маруся Богуславка». *Труд*. 1954. 13 мая. С. 3.
- 6.Мессерер А. «Маруся Богуславка». *Вечерняя Москва*. 1954. 10 мая. С. 3.
- 7.Пасютинская В. Волшебный мир танца. Москва: Просвещение, 1985. 223 с.
- 8.Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Т. Шевченка: історія і сучасність. Київ: Музична Україна, 2002. 734 с.
- 9.Станішевський Ю. Український балетний театр. Київ: Музична Україна, 2008. 411 с.
- 10.Українські народні думи та історичні пісні / Упоряд. П. Павлій, М. Родіна, М. Стельмах. Київ: Вид- во АН України, 1955. С. 56–59.

References

- 1.Bryantseva, V., Ladygina A., Roshchina L. (1954 20th of May). An exciting ballet. *Sovetskaya kul'tura*, 3 [in Russian].
- 2.Gusev, P. (1954 13th of May). Heroic ballet. *Sovetskaya kul'tura*, 3 [in Russian].
- 3.Zakharov, R. (1951 26th of June). "Marusya Boguslavka". *Sovetskoye iskusstvo*, 2 [in Russian].
- 4.Krieger, V. (1951 26th of June). "Marusya Boguslavka". *Izvestiya*, 3 [in Russian].
- 5.Krieger, V. (1954 13th of May). "Marusya Boguslavka". *Trud*, 3 [in Russian].
- 6.Messerer, A. (1954 10th of May). "Marusya Boguslavka". *Vechernyaya Moskva*, 3 [in Russian].
- 7.Pasyutinskaya, V. (1985). The magical world of dance. *Moskva: Prosveshcheniye* [in Russian].
- 8.Stanishevskiy, Y. (2002). The National Opera House of Ukraine named after Taras Shevchenko in Kyiv, history, and contemporary. *Kyiv: Musicak Ukraine*, 734 [in Ukrainian].
- 9.Stanishevskiy, Y. (2008). Ukrainian ballet theatre. *Kyiv: Musicak Ukraine*, 411 [in Ukrainian].
- 10.Pavliy, P., Rodina, M., Stelmakh, M. (Eds.). (1955). *Ukrainian folk dumas and historical songs*. *Kyiv: Publishing House of the Academy of Sciences of Ukraine* [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 19.01.2020
Прийнято до друку 20.02.2020