

УДК 355.141:792.09](477) “19”

Цитування:

Несен І. І. Військовий костюм у виставах театрів України першої половини ХХ ст. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 2. С. 163–169.

Nesen I. (2021). Military Costume in Ukrainian Theaters Performances of the First Half of the XX Century. *Kultura i suchasnist : almanakh*, 2, 163–169 [in Ukrainian].

Несен Ірина Іванівна,
кандидат історичних наук, доцент
кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв, докторант
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9804-9659>
inesen@dakkkim.edu.ua

ВІЙСЬКОВИЙ КОСТЮМ У ВИСТАВАХ ТЕАТРІВ УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

Мета дослідження пов'язана з аналізом питання про поширення військового костюму в українських театральних виставах першої половини ХХ ст. Особливо важливим у ній вважаємо роль і значення військових костюмів як одного з засобів побудови мізансцен вистави і створення її фактури. **Методи** практичної і теоретичної груп використовуються у послідовності і взаємодії. Спершу, спираючись на можливості культурно-історичного й історико-порівняльного методів, важливо було відстежити перші приклади появи у виставі персонажів, вбраних в військовий костюм, щоб встановити їх змісти. З погляду історизму цей підхід дозволив встановити у статті основні тенденції і відстежити перетворення їх у традиції, що виникали у хронотопах різних вистав. З огляду необхідності накладання образів зі драматургічного тексту на образи персонажів і композиції мізансцен, необхідним було і використання герменевтичного методу. **Наукова новизна** статті обумовлена відсутністю академічних праць і публікацій з означеної тематики, а відтак ми вперше поставили питання про розвиток окремих типів театального костюму упродовж першої половини ХХ ст. **Висновки**. В українській драматургії і виставі військовий костюм з'явився ще у ХІХ ст., як маркер окремих персонажів, що особливо впливали на вирішення кульмінаційних подій сюжету і були носіями особливих умінь та навичок. Поява у виставі сюжетів, пов'язаних з революційними подіями, робить військовий костюм масовим на сцені. У синтезі мистецтв, задіяних у політичних виставах 1930–1940-х років, військовий костюм став провідною фактурою, що сформувала у театральному мистецтві новітні міфологеми персонажів і змісти.

Ключові слова: костюм військових, міфологія військового персонажу, солдат-чарівник, костюм чужого.

Nesen Iryna, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of the Department of Art Study Expertise of the National Academy of Cultural and Arts Management

Military Costume in Ukrainian Theaters Performances of the First Half of the XX Century

The purpose of the article is focused on the analysis of the distribution of military costumes in Ukrainian theatrical performances of the first half of the twentieth century. We consider the role and significance of military costumes as an important component of the construction of the mise-en-scène of the play and the means of creating its texture to be especially important here. **Methodology**. The methods used to achieve this goal are used in the sequence and interaction of the practice group and the theoretical group. First, based on a combination of cultural-historical and historical-comparative methods, it is important to trace the first examples of the appearance of characters in military costumes in the plot of the play and establish their meanings. Thus, historicism allows us to establish the main trends and traditions that emerged in the chronotypes of various performances. Given the need to superimpose images from the dramatic text on the images of characters and the composition of mise-en-scène, it is also necessary to use the hermeneutic method. **The scientific novelty** is due to the lack of academic works and publications on this topic, and therefore the article for the first time raises the question of the development of the typology of theatrical costume during the first half of the twentieth century. **The conclusions** obtained by the author during the analysis of the collected materials are based on the three most important points. Military costume in Ukrainian drama and performance was used in the XIX century as a marker of individual characters who particularly influenced the decision of the culminating events of the plot and were the bearers of special skills and abilities. The appearance of plots related to revolutionary events in the play makes the military costume on the stage popular. In the synthesis of the arts involved in the play, the military costume became the leading texture that formed the latest mythologies of characters and meanings in theatrical art.

Key words: military costume, the mythology of a military character, soldier-magician, someone else's costume.

Актуальність теми дослідження. Обрана тема є частиною узагальненого студювання стилістики й типології театральних костюмів України ХХ ст. Вона ставить питання про появу і поширення військових костюмів у виставах різних театрів України у першій половині ХХ ст., а також про способи їх формотворення, знаковість і роль у побудові мізансцен та загальній композиції вистави.

Аналіз досліджень і публікацій. У вітчизняному мистецтвознавстві означена тема спеціально ще не досліджувалась. Узагальнено проблема особливостей вистав військово-політичної тематики в Україні розроблялась окремими театрознавцями. Певною мірою цей узагальнений контекст проглядає в окремих монографіях, статтях, вміщених у колективних працях й авторських публікаціях [7; 8; 9].

Мета дослідження пов'язана з аналізом питання про поширення військового костюму в українських театральних виставах першої половини ХХ ст. Особливо важливим у ній вважаємо роль і значення військових костюмів як одного з засобів побудови мізансцен вистави і створення її фактури.

Наукова новизна обумовлена відсутністю академічних праць і окремих публікацій з означеної тематики, а відтак стаття вперше ставить питання про розвиток нових типів театральних костюмів упродовж першої половини ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. Вперше образ військового у відповідному костюмі з'являється у театральних практиках України ще у першій половині ХІХ ст. Прикладом цьому є опера «Сватання на Гончарівці» і комедія «Шельменко денщик» Григорія Квітки-Основ'яненка [3]. Прем'єра вистави «Сватання на Гончарівці», показаної групою антрепренера Людвіга Млотковського відбулась у 1836 р. у Харкові. Ще у самому тексті твору солдат Осип Скорик, що після тривалої рекрутчини повертається у село як «москаль», означений як персонаж частково чужий для традиційного селянського середовища. Умовно його можна визнати маргіналом. Цей статус вирізняє суржик, а у поведінці особливі здібності й навички (може зняти «насилку», має при собі різні незвичайні предмети), завдяки яким його запрошено у старости синові багатія Кандзюбенка. Однак, за роллю він без сумніву є позитивним персонажем, що у розвитку фабули стає ключовою особою, яка у кульмінації дії, вирішує розв'язку одруженням небожа Олексія й його коханої Оксани. Образотворчо О. Скорик маркований у виставі солдатським

костюмом, у якому залишається впродовж вистави. Поношеність цього вбрання свідчить про немолодий вік свого власника і його «військову бувалість».

У комедійній п'єсі «Шельменко-денщик», яку вперше також було видрукувано в Харкові, і поставлено вже згаданою трупю Л. Млотковського у 1840 р., а далі показано навіть в Олександринському й Большому (1842 р.) театрах, військовий костюм вже пов'язаний з груповими сценами і протистоїть світському дворянському вбранню. У кінці сюжету його використовують як маскування Прісіньки Шпак для втечі, вбираючи їй шинель і «фуражку». Головним персонажем тут виступає денщик капітана Скворцова, українець за походженням Шельменко. Він, як і О. Скорик зі «Сватання на Гончарівці», створює вузлові сцени і вирішує кульмінаційне для сюжету вистави питання – одруження Скворцова і Прісіньки. Так виникає яскравий у своїй життєвості образ українця у військовому статусі. У ХІХ ст. цю роль непересічно виконав Михайло Щепкін, про що зберегли пам'ять тогочасні періодичні видання (журнал «Москвитянин» 1842, № 3, С. 285 – *І.Н.*): «Актора не було; це був живий, із полку денщик, малоросіянин і колишній писар... Що за вражаючі своєю правдивістю рухи... Ви бачите Шельменка не в цю тільки хвилину, але все життя його перед вами: Ви знаєте, скільки отримав він київ за свою виправку...» [3, 548]. У цій комедії костюм військового також є знаком низького матеріального статусу свого власника. У бесіді зі Шпаком Шельменко говорить про капітана Скворцова, що у нього з майна лише «мундир і рейтузи» [3, 69]. У подальшому згадані вистави отримали тривале сценічне життя, ставши частиною репертуарів Першого музично-драматичного гуртка під керівництвом Михайла Старицького і Миколи Лисенка, що діяв у Києві у 1871–1882 рр. і музично-драматичного театру Михайла Старицького (1885–1891 рр.), а також різних труп Театру корифеїв.

Наступний етап формування фактури й образних значень у костюмі військових відбувся в Україні у виставах авангарду 1920-х років. Деякі з них аналізувались вітчизняними театрознавцями у загальному дискурсі. До таких належить вистава «Пролог», поставлена в Харкові Лесем Курбасом й Сергієм Бондарчуком (1927 р.) (Танюк, Корнієнко). У першій редакції (1925/1926 рр.) вона називалась «Напередодні». Лібрето було написано згаданими режисерами «Березолу» за хронікальним етюдом Олександра

Поповського «Канун революції». Перша рецензія про версію 1927 р. з'явилась того ж року у журналі «Нове мистецтво» з-під пера Юрія Смолича під псевдонімом Жорж Гудран [2]. У ній критик звинуватив Л. Курбаса у формальному підході в побудові масових сцен, за постійний символізм тощо. Водночас цілковито позитивно було оцінено роботу художника Василя Шкляєва, який використав для оформлення популярні у своїй простоті й функціональності світлові декорації, що підсилювались на сцені роботою прожектора. Його світло віддзеркалювало силуети похмурого міста, створюючи драматичний настрій.

Важливим підґрунтям для більш пізнього аналізу сценографії вистави стали спогади Дмитра Власюка, одного з мистців «Березоля», учня Вадима Меллера. Двадцять три компактні сцени було зіграно у структурованому на частини просторі, організованому з сіро-блакитних полотнищ, закріплених на стовпових конструкціях і ширмах-перетинках. Реконструюючи візуальний образ вистави, Н. Корнієнко наголосила на його монументальності [4, 173]. Без сумніву, не останню роль тут зіграли майстерно поставлені Л. Курбасом масові сцени, у яких, за характеристикою Д. Власюка умовно й узагальнено зображено імперську Росію, у якій самодержавство переживало фазу стагнації [1].

У синтезі театральних засобів широкий діапазон настроїв від урочистого до трагедійного, формувався серед іншого фактурами поведінки різних персонажів. Їх сутнісні образи у виставі створили низку архетипів. На тлі поєднання костюмів епохи, військові строї різних чинів і рангів втілювали провідні теми сюжету. Символ самодержавства Побєдоносцев (актор Марьян Крушельницький) у глухо застібнутому кітелі, оздобленому золотою вишивкою, слушно визнаний Н. Корнієнко оплотом чорносотенства: «...образ чорносотенной мертвечины – впечатляющий, психологически достоверный, графически выразительный» [4, 175]. Його голий череп є видозміною маски смерті. Однак, у цей персонаж, на нашу думку, вкладено ще одне вкрай важливе семантичне значення. Воно репрезентоване легендарним його піднесенням з-за столу. Піднімаючись, Побєдоносцев зі статичної, скутої державними обов'язками малої особини, перетворювався у випростаного на повен зріст військового чиновника у довгому чорному сюртуку, що своєю статичністю уособлював один із багатьох стовпів самодержавства. У такий спосіб було створено особливий приклад

статичної динаміки.

На іншому полюсі значень персонажів у військовому вбранні бачимо образ божевільного солдата, якого вочевидь зламали вбивства мирних людей і виконання «військового обов'язку». Цю тему підсилює персонаж офіцера, який наказує стріляти у мирну маніфестацію. Непересічна майстерність режисера і художника створила у виставі образи різної міри жорстокості і бідувань, де персонажі військових професій і представників військової влади.

У 1930-і роки костюм військових продовжує займати одне із провідних місць у виставах насамперед політичного змісту. До останніх належить вистава «Загибель ескадри», поставлена за п'єсою Олександра Корнійчука (1933 р.), що у ній було відображено події 1918 р. У творчості драматурга і у репертуарі українського театру твір став етапним у багатьох сенсах. Перша його особливість виявилась у тому, що автор вперше вдався до збору фактичних матеріалів шляхом інтерв'ювання учасників історичних подій через багато років після подій Української революції 1917–1921 рр. В одній зі статей О. Корнійчук назвав це «першою зустріччю зі своїми героями» [5, 5]. Такий польовий підхід драматурга дозволив йому з середини подивитись на повсякдення і характер моряків.

Після прем'єри, яка відбулася у Харкові, в «Березолі» (1933), вистава отримала тривале сценічне життя і широку географію. Режисером прем'єрної постановки став Борис Тягно, художником – В. Меллер. Далі п'єсу ставили Одеський український драматичний театр революції, Запорізький український драматичний театр ім. М. Заньковецької, Львівський український драматичний театр ім. М. Заньковецької та багато інших. У 1934 р. «Загибель ескадри» поставили в Москві у Центральному театрі Червоної армії режисери Юрій Завадський і Юхим Бриль з художником Нісоном Шифріним (виходець з Києва, де пройшов школу Олександри Екстер – І.Н.).

П'єса описує події, що відбувались у квітні 1918 року на узбережжі Чорного моря, де була розташована ескадра кораблів флоту вже неіснуючої російської імперії. У центрі сюжету – протистояння трьох головних сил революції – більшовиків, прибічників Української Центральної Ради й морських офіцерів, більшість з яких хотіла реставрації імперського устрою. У фабулі п'єси відбувався напружений пошук правильного вибору – моряки царського флоту вирішували, на чий політичний бік стати.

Особливо виразно це відчувалося на початку дії, у якій відбувся з'їзд військових Чорноморського флоту. У виступах представники від міноносців агітували і перейти на бік більшовиків, і стати під синьо-жовтий прапор. Полковник Кобаха як представник УЦР досягнув домовленостей з адміралом, який насправді тягнув час і мріяв про з'єднання з генералом царської армії Красновим. Три головні сили війни і революції у виставі визначені змістом і марковані костюмами. Головними персонажами, що уособлюють ці сили є комісар, Оксана і Гайдай (більшовики); полковник Кобаха і боцман Кобза (прибічники УЦР); Адмірал (проімперський). У численних виставах, які були поставлені на сценах провідних українських театрів, а також у Москві, ці персонажі візуально розроблялись особливо ретельно.

Однак, для дослідження обраної теми важливо і те, що на сцені діяли переважно актори у військовому обмундируванні. Тому всі мізансцени з їх участю потребували своїх підходів. Більшість будувалась на групових сценах різного наповнення. Композиційно значна кількість сцен ґрунтувалась на прийомі конфліктного протистояння або поляризації. Сценічний костюм різних рангів і чинів морського флоту ідеально підходив для цього за своєю ахроматичною дихотомією – біле й темне. Офіцери, вбрані у білі однострої, вже за кольором протиставлялись рядовим матросам, що мали темний одяг. Кожна постать мала власну виразно окреслену графічність, яку підсилювало вживання матроських комірів і безкозирок. Ця особливість дозволила художнику у співпраці з режисером komponувати мізансцени з графічною чіткістю, виразно промальовувати усі змістовні вузли. Ахроматична колірність прекрасно узгоджувалась з контрастно освітленими варіантами сценічного простору – палуба, салон, трюм, де розгортались різні, за силою напруги, сцени.

Ось боцман Кобза у темному однострої, сидячи за офіцерським столом, намагається домовитись про співпрацю з мічманом Кнорісом. Адже він, за сюжетом, колишній

актор української трупи, прихильник УЦР, а відтак, на думку О. Корнійчука, зрадник. Однак, більшість мізансцен побудовані на протистоянні моряків і вищих офіцерів. В іншому варіанті сценічної компоновки, у центрі простору, в оточенні груп простих моряків, відбувалася протидія двох героїв з опозиційних таборів. Так, зокрема вирішена сцена розгону зборів представників кораблів. В інший спосіб побудована сцена спілкування комісара-більшовика, вбраного в одяг царських піхотинців, й команди морських офіцерів. Комісарова центральна темна постать півколом оточена білими постатями офіцерів і наступним темним півколом моряків. Особливо виразно виглядають масові сцени на палубі корабля. Одні з них цілковито статичні, за своїм рисунком (сцена підйому прапора), інші напружено динамічні (сцена бійки на палубі між рядовим й офіцерським складом). У значно пізнішій постановці «Загибелі ескадри» у Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка (1950–1951 рр.) режисерів Леся Дубовика й згаданого В. Меллера було використано й складніші схеми компоновки – двома групами у глибині сцени вишикувані офіцери у білому й матроси в темному вбранні. Їх очільники – адмірал і представник більшовиків розміщені навхрест до своїх груп.

У виставі «Загибель ескадри» одяг морських військових перетворювався на «акторську шкіру», без якої образи не можливо собі уявити. Важливим чинником тут був малюнок ролі, рішучість жестів і ракурсів. На багатьох світлинах вистав українських театрів персонажі, зображені у різних частинах корабля, ніби закарбованими в малюнку мізансцен, підсилені продуманим освітленням. З високою культурою тут відтворено різноманітні групові сцени, що у них бачимо спілкування морських офіцерів, їх манеру поведінки помножену на точно відтворені костюми [10, 11]. Такий підхід театральних художників народжував живі образи військових, які примушували глядачів забути, що вони в театрі (рис. 1).



Рис. 1. «Загибель ескадри» 1933 р. ЦДАМЛМУ. Ф. 616. Оп. 6. Спр. 488. Арк. 11

Попри єдиний за стилістикою військовий однострій, у фактуру образів окремих персонажів внесено індивідуальні риси – перебинтована голова у пораненого комісара; кортик у Корна, який він здав на знак непокори рішенням адмірала, щоб не допустити затоплення кораблів. У більшості сцен вистави герої озброєнні і час від часу використовують свою зброю – під час суперечки від пострілу Кобзи гине Оксана; Гайдай стріляє в Адмірала; юнга, мріючи стати моряком-революціонером, чітко окреслює цей образ: «... буду моряком, одягну безкозирку, кльощ, тут маузер і контру буду стрілять» [6, 43].

Через мотив, пов'язаний з одягом у п'єсі окремо подано образ полковника УНР Кобахи, що вбраний у добротний сюртук, який представник міноносця «Керч», мацаючи, визначає, як німецького сукна, натякаючи на союзництво з Німеччиною. У постановці виставі Запорізького українського драматичного театру 1953 р. персонаж як негативний поданий у вбранні учасників Української революції – на ньому народний жупанець з окантовкою.

У драматургічному доробку О. Корнійчука бачимо ще одну п'єсу, важливу з погляду вживання військового костюму у виставі. Йдеться про «Правду» О. Корнійчука (1937 р.). З погляду змісту це твір вкрай слабкий й еkleктичний, що про нього у радянському театрознавстві писали як про сюжет, де вперше в українській драматургії з'явилась постать Леніна. Перші постановки відбулись у Донецькому ім. Артема (1937 р.) й Дніпропетровському державному драматичному

театрі ім. Т.Г. Шевченка. У повоєнні роки виставу підготував Львівський театр ім. М. Заньковецької (1947–1948 рр.). Серед художників окремих вистав п'єси «Правда» у 1947–1948 рр. бачимо Матвія Драка (Івано-Франківський український драматичний театр ім. І. Франка) і Григорія Рудя (постановка Київського драматичного театру ім. І. Франка).

У соціально строкатому складі персонажів на сцені поступово викристалізувалась більшовицька військова маса. У третій дії на сцені з'явилися відомі історичні особи – Ленін і Керенський. У мізансценах, що відбувались у різних діях, в образах солдатів-калік, що повертались з фронту, стверджувався заклик до миру. У мізансценах біля казарми, червоногвардійці, що агітують кадрових військових, поєднують у своїх візуальних образах контрастні сутності. Кожен образ тут відзначався своєю образною фактурою, вираженою специфічним концептом костюму. Червоногвардійці у поношених гімнастерках, шкірянках, капелюхах і картузах усіх гатунків, часом з поламаними кокардами, оперезані кулеметними стрічками і з наганами на поясах, виступають радикальною складовою вистави. Вони переконують різні армійські чини приєднатись до революційної стихії. Тут для означення фронтовиків Першої Світової, використано вислів, безпосередньо пов'язаний із військовим одягом – «розлючена юрба в шинелях».



Рис. 2. «Правда» 1937. ЦДАМЛМУ. Ф. 616. Оп. 6. Спр.498. Арк.28

Цю ж військову строкатість спостерігаємо до кінця вистави, коли у ніч жовтневого перевороту в Смольному зливаються гурти, у яких бачимо червоногвардійців, моряків, піхотинців, кавалеристів [11, 28] (рис. 2).

Початок Другої Світової війни дав поштовх розвитку вітчизняної драматургії, яка торкалась актуальних проблем визвольних змагань із ворогом. В їх оформленні костюм військових зайняв чільне місце. Однією з найважливіших стала вистава О. Корнійчука «Фронт» (1942 р.), що її прем'єра Київського театру ім. І. Франка відбулась в евакуації в листопаді 1942 р. Здійснений театрознавцями аналіз психологічних портретів головних героїв у п'єсі, засвідчив гідність або ницість людської натури, громадянської свідомості незалежно від рівня мундиру, а часом і навпаки [8, 537–538]. Головний конфлікт п'єси – пихатість генералу фронту Горлова і військова професійність командуючого армією генерала Огнева у перших хвиликах вистави проступає у їх поставі, ставленні до потреб фронтового повсякдення, манері поведінки, манері ставлення до одягу. Далі характери поглиблюються й конкретизуються через історичні події, викладені у фабулі вистави.

У пізнішій сценічній версії п'єси «Фронт» в Харківському театрі ім. Т. Шевченка, яку оформлював В. Меллер,

діапазон виражальних засобів ширший. У ньому трагічне співіснує з сатиричним. Про варіативність вирішення численних типажів О. Роготченко слушно писав: «В архіві В. Меллера збереглися десятки варіантів ескізів костюмів і гриму головних персонажів: засобами тонкого графічного малюнка передані карикатурні риси у зображенні негативних персонажів і публіцистично, без прикрас і зайвої героїзації подано позитивних героїв, створена серія графічних листів із численними замальовками військових [7, 205].

Висновки. Підсумовуючи дослідження обраної теми, визначимо три найважливіші її особливості. З історичного погляду військовий костюм в українській драматургії і виставах був використаний ще у ХІХ ст. як маркер окремих персонажів, що особливо впливали на вирішення кульмінаційних подій сюжету і були носіями особливих умінь та навичок. Саме тоді на українській сцені з'явилися персонажі у солдатських мундирах російської царської армії. Поява у виставі сюжетів, пов'язаних з революційними подіями, зробила військовий костюм на сцені масовим. У синтезі мистецтв, задіяних у виставах політичного змісту, військовий костюм став провідною фактурою, що сформувала у театральному мистецтві новітні міфологеми персонажів і змістів.

У виставах 1930–1940-х років військовий костюм був невіддільний від персонажа і водночас мав різні типи зв'язків зі сценографією. Зміна ідеологічних парадигм у радянській політичній моделі вплинула, як на загальну стилістику вистав, так і на костюм у його прагматичному існуванні. Поява в українському театрі драматичних творів військової тематики, перетворила «військовий костюм» у самостійний тип. Завдяки цим виставам виник «суворий стиль» військового зразка. У ньому колорит сценографії й костюмів значною мірою визначили художнє обличчя вистави. Часами цей стиль спирався на документальність і хронікальність підходів, але значною мірою він сприяв створенню нового міфологічного образу «героя радянської епохи».

Література

1. Власюк Д. Сторінка минулого. Леся Курбас. Спогади сучасників. Київ: Мистецтво, 1969. С. 222–232.
2. Гудран Ж. «Пролог» у театрі «Березиль». Нове мистецтво. 1927. № 4. С. 6–9.
3. Квітка-Основ'яненко Г.Ф. Зібрання творів у семи томах. Т. 2: Драматичні твори. Рання проза / гол. ред. П. М. Федченко. Київ : Наукова думка, 1979. 588 с.
4. Корниенко Н. Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция (1887–1937). Киев : Государственный центр театрального искусства им. Л. Курбаса, 2005. 488 с.
5. Корнейчук А. Помнить для кого и о ком. Театр. 1934. № 5. С. 5–6.
6. Корнійчук О. Драматичні твори / Вступ. ст. упоряд. і приміт. Д. Т. Вакуленко; ред. І. О. Дзевєрін. Київ: Наукова думка, 1990. 608 с.
7. Роготченко О. Феномен творчості українського театрального художника довоєнної та воєнної доби. Мистецтвознавство України. 2017. Вип. 17. С. 198–212.

8. Станішевський Ю. О. Корнійчук «Фронт» Київський академічний український драматичний театр ім. І. Франка (1942). Український театр ХХ століття. Антологія вистав. Київ: Фенікс, 2012. С. 535–542.
9. Танюк Л. Мар'ян Крушельницький. Київ: Либідь, 2007. 360 с.
10. ЦДАМЛМУ. Ф. 616. Оп. 6. Спр. 488. 51 арк.
11. ЦДАМЛМУ. Ф. 616. Оп. 6. Спр. 498. 44 арк.

References

1. Vlasyuk D. (1969). A Page of the Past. Les Kurbas. Memories of Contemporaries. Kyiv: Art. 222–232. [in Ukrainian].
2. Hudran G. (1927). "Prologue" at the «Berezil» Theater. New Art. 4. 6–9. [in Ukrainian].
3. Kvitka-Osnovyanenko G.F. (1979). Collection of Works in Seven Volumes. Vol. 2: Dramatic Works. Early Prose, ch. ed. P.M. Fedchenko. Kyiv: Scientific Opinion. 588. [in Ukrainian].
4. Kornienko N. (2005). Directing Art of Les Kurbas. Reconstruction (1887–1937). Kyiv: State Center for Theater Arts. L. Kurbas. 488. [in Russian].
5. Korneychuk A. (1934). Remember for Whom and About Whom. Theater. 5. 5–6. [in Russian].
6. Korneychuk O. (1990). Dramatic Works. Introduction. Art. order. and note. D.T. Vakulenko; ed. I.O. Dzeverin. Kyiv: Scientific Opinion. 608 [in Ukrainian].
7. Rogotchenko O. (2017). The Phenomenon of Creativity of the Ukrainian Theatrical Artist of the Pre-war and War Period. Art History of Ukraine. Vyp. 17. 198–212. [in Ukrainian].
8. Stanishevsky Y.O. (2012). Korniychuk "Front" Kyiv Academic Ukrainian Drama Theater. I. Franko (1942). Ukrainian Theater of the XX Century. Anthology of Performances. Kyiv: Phoenix. 535–542. [in Ukrainian].
9. Tanyuk L. (2007). Maryan Krushelnitsky. Kyiv: Lybid. 360. [in Ukrainian].
10. CSAMLAU. F. 616. Op. 6. Spr. 488. [in Ukrainian].
11. CSAMLAU. F. 616. Op. 6. Spr. 498. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 05.08.2021
Отримано після доопрацювання 02.09.2021
Прийнято до друку 08.09.2021