

УДК 792.021.024:687.03](477)“19”

Цитування:

Несен І. І. Театральний ескіз в авангарді з погляду фактури (за матеріалами Анатолія Петрицького для балетів «Корсар» і «Червоний мак»). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 90-95.

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

Nesen I. (2022). Theater sketch in the Avangard in view (based on materials by Anatoly Petritsky for ballets "Corsar" and "Red Poppy". National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 1, 90-95 [in Ukrainian].

ТЕАТРАЛЬНИЙ ЕСКІЗ В АВАНГАРДІ З ПОГЛЯДУ ФАКТУРИ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ АНАТОЛІЯ ПЕТРИЦЬКОГО ДЛЯ БАЛЕТІВ «КОРСАР» І «ЧЕРВОНИЙ МАК»)

Мета статті спрямована на студіювання важливого моменту у комплексі завдань підготовки театрального костюму – його ескізне створення. В історичному розвитку ескіз строю у виставах українських театрів початково засвоїв загальноживані прийоми виконання. У роки поширення театрального авангарду в ескізах для формотворення особливих трактувань персонажів за візуальними вирішеннями застосовуються нові матеріали і фактури. Яскравим прикладом цьому є ескізи Анатолія Петрицького до двох балетів: «Корсар» (1927) і «Червоний мак» (1927). Важливі для дослідження обраної теми **методи** передбачають послідовний розгляд фактичних матеріалів у хронологічному і художньому контекстах. Перший підхід, що базується на культурно-історичному методі, дає можливість встановити головні характеристики ескізу театрального костюму у межах окремого історичного періоду. Історико-порівняльний метод дозволяє зіставити особливості підходів створення ескізів у часовій послідовності. Застосування формального методу розкриває особливі підходи мистців до створення візуальних змістів персонажів вистави. Наукова **новизна** дослідження обумовлена системним аналізом найважливіших параметрів ескізу як образотворчого твору, спектру технічних прийомів, що вживались в українському авангардному театральній-декораційному мистецтві. **Висновки.** Аналіз технологічних прийомів, простежених у статті, дозволяє стверджувати, що у проєктах вистав першої половини 1920-х рр. А. Петрицьким вживались переважно усталені матеріали й графічні техніки. Експерименти з фактурами художник активізував в середині цього десятиліття, поєднуючи рисунок й аплікацію, використовуючи не лише різні гатунки паперу, але й текстиль.

Ключові слова: фор-ескіз, композиційний ескіз, фактура, колаж, крафт папір, супрематичний рисунок.

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

Theater sketch in the Avangard in view (based on materials by Anatoly Petritsky for ballets "Corsar" and "Red Poppy"

The purpose of the article is aimed to study an important aspect of the preparation of a theatrical costume - its sketch creation in a set of tasks. In the historical evolvement, the sketch of the costume in the performances of Ukrainian theaters firstly accommodated the commonly used methods of performance. During the years of spreading the theatrical avant-garde, there was a significant step forward in terms of using new materials and textures to form special interpretations of the characters for visual solutions. A striking example of this is Anatoly Petritsky's sketches for two ballets: Corsair (1926) and Red Poppy (1927). Important **methods** for the study of the chosen topic involve consistent consideration of factual materials in chronological and artistic contexts. The first approach, which is based on the cultural-historical method, makes it possible to establish the main characteristics of the sketch of a theatrical costume within a particular historical period. The historical-comparative method allows comparing the features of approaches to creating sketches in chronological order. The application of the formal method reveals the special approaches of artists to the creation of visual meanings of the characters of the play. **The novelty of the study** is due to the systematic analysis of the most important parameters of the sketch as a type of work of art, a set of techniques used

in the Ukrainian avant-garde theatrical and decorative arts. **Conclusions.** The analysis of the technological methods traced in the article allows us to state that in the projects of A. Petritsky's performances of the first half of the 1920s mostly established materials and graphic techniques were used. The artist intensified his experiments with textures in the middle of this decade, using drawing and applique to create an individual character, using not only different types of paper but also textiles.

Key words: fore-sketch, compositional sketch, texture, collage, kraft paper, suprematism drawing.

Актуальність теми дослідження. Важливість обраного питання для його вивчення базується на існуванні вкрай малої кількості знань про театральні фактури й матеріали у вітчизняній науці. Також не достатньо вивчена існуюча сьогодні джерельна база про способи створення театального костюму в добу авангарду. В архівних і музейних збірках все ще існує велика кількість слабо структурованих й проаналізованих матеріалів. На сьогодні вузькі спеціальні дослідження, присвячені процесу й особливостям у створенні ескізу авангардного театального костюму, по суті відсутні.

Аналіз досліджень і публікацій. Історіографія питання зводиться до низки праць, присвячених загальним проблемам театально-декораційного мистецтва або альбомних видань. На цьому тлі в останні десятиліття проблема статусу ескізу для сценічного вбрання була спеціально розглянута у статтях української театральної художниці і дослідниці Л. Ковальчук [3]. Нею, зокрема, було встановлено загальні параметри, важливі для створення образу – психофізика персонажу, його силует, комплексність, колорит, фактури [3, 64]. Однак питання ескізу вистав вітчизняного авангарду вона не торкалась.

Мета статті передбачає узагальнення параметрів ескізу у його універсальній сутності і морфологічній структурі. Основна увага автора зосереджена на виявленні спектру технологічних характеристик, які з'явилися в ескізах 1920-х років.

Наукова новизна статті ґрунтується на всебічному, поетапному розгляді спектру прийомів, що їх використовував у своїй роботі А. Петрицький у процесі підготовки вистави.

Виклад основного матеріалу. У сучасному театальному процесі творення вистави, ескіз є обов'язковим етапом у поступі створення костюмів. Він – перший крок у формуванні цілісної візуальної характеристики героя. Першим етапом у цій роботі є *фор-ескіз* або ескізний лінійний рисунок майбутнього образу як творчий начерк. Доповненням йому є робочі, технічні ескізи. Третім рівнем у цій праці є *композиційний ескіз*. Він дозволяє театральним мистцям ретельно продумати розташування костюмованих груп на сцені за

колористикою і формотворенням, значною мірою забезпечує виразність взаємодії, а, відтак, успіх вистави. Саме у композиційних ескізах художник розкриває своє бачення взаємодії персонажів із середовищем, сценографією, їх синтез у створенні загальної стилістики вистави. Тому для композиційних ескізів вкрай важливими є дрібні елементи костюму відповідної тематики або історичної епохи. Їх використання у різних строях для вистави створює відчуття розмаїття костюмів, дає початок драматургії. У підготовчих матеріалах до вистав 1910-х років це виразно проступало у графічних аркушах Олександри Екстер.

Сучасні дослідники і театральні художники зазвичай вважають якісний ескіз запорукою успіху у подальшій роботі з виготовлення костюму. До уваги тут беруться масштабність, гармонізація у загальному силуеті, пластика. Вже на етапі підготовки ескізу вбрання, мистці вдаються до різноманітних прийомів кодування образу героя – моделювання його фігури кольором, аксесуаром, зачіскою, манерою носіння, ходою. Ці маркери, відповідно, обумовлюють особливості характеру персонажу, його манеру тримати голову, характер ходи і рухів, внутрішній стан. При цьому на передній план можуть виступати опозиційні завдання – відтворення портретних характеристик або типізація й узагальнення. Означені підходи дозволили дослідникам стверджувати: «Театральний костюм, по суті, виступає фокусом усієї сценографії» [3, 236].

В антропологію вистави театральний ескіз як підготовчий етап у створенні костюму, залежно від країни, увійшов у різний час. У російській імперії перші зразки ескізів збереглися від доби натуралістичного театру. У їх створенні необхідними стали консультації науковців, з детальними коментарями про вигляд костюмів в історичному минулому і їх точне відтворення. Натуралістичний підхід у виготовленні ескізів костюмів відзначаємо у роботі харківського художника Сергія Васильківського над створенням ескізів і костюмів для нової вистави акторської трупи Панаса Саксаганського «Гандзя». У них – точне відтворення історичного крою, фактур, запровадження колекційних аксесуарів і

атрибутів. У подальшому розвитку українського театру виникла посада художника. Вона була запроваджена Миколою Садовським у його київській стаціонарній трупі. Тут художник Василь Кричевський створював свої ескізи для вбрання у стилістиці народного модерну, поєднуючи в єдине ціле історизм, плавну лінеарність й орнаментальність.

В історії розвитку театральних проєктів змінювались матеріали, що ними виконувались ескізи. У XVIII ст. їх писали олійними фарбами. У наступний період відбувся перехід митців до різних графічних технік, серед яких основне місце посіли різні типи олівців й акварель. До них з часом додавалася гуаш.

Технологічна традиція виконання ескізів для сценічних костюмів у добу авангарду (1910–1920-і рр.), що прагнув створення нової іконографії зображень, їх новаційних міфологем, а, відтак, цілковито нової картини світу, була радикально доповнена. Авангардний світ, означений дослідниками як «новеченто», сформував нову якість духовності, вільної від матеріальності у класичному розумінні цього поняття. Свіжі засоби формотворення, що прагнули деформацій, зсувів, розривів, призвели до створення образів, наділених новою цілісністю, енергією впливу, подібної до тієї, що виходила з творів архаїчного мистецтва, що ним тоді захоплювалось багато митців [5]. Водночас Василь Кандинський як один із теоретиків живопису авангарду розумів, що архаїчні творці мали зовсім інше наповнення душі, ніж сучасні йому, і протиставляв матеріалістичність суспільно ангажованого академічного мистецтва духовному, що володіло спонукальною силою, закладеною у «духовному трикутнику», який мав особливу творчу динаміку: «Духовний трикутник повільно рухається вперед і вгору» [2, 21]. Отже, матеріалістичний твір для художника був означений як предмет реалістичний, відтворений без фантазування. Тому не дивно, що у добу авангарду, коли було радикально змінено принципи творчості, театральний ескіз костюму почав динамічно розвиватися і набув помітної варіативності у своєму формотворенні, завданнях і фактурах. Тут намітилось використання нових матеріалів і технологій. Відчутним, насамперед, став потяг до блискучих фарб і сумішей, які забезпечували транспарантний і фосфоресцюючий ефекти, переливчастість, металевий блиск. «Шкурки» цих речовин мали

нові фактури поверхонь і створювали особливий художній рух.

На початковому етапі в розвитку авангардної вистави ескізи театральних костюмів виконувались у поєднанні усталених і нових матеріалів, вживаних для графіки. Так, Олександра Екстер в ескізах до костюмів вистави «Ромео і Джульєтта» (1921) поєднувала гуаш з бронзою для підсилення ефекту випромінювання помаранчевого кольору (зображення постаті з кинджалом – *І.Н.*). Такі ескізи більше, ніж ті, що створювались художниками класичного театру, володіли якістю нематеріального для ока «шуму». Кольорові плями різної світлосили діяли тут як подразники.

В Україні у 1920-ті роки також відбувалися швидкі зрушення у характері підготовки вистави, обумовлені співдружністю режисера і художника, які перебували у постійному пошуку, здійснюючи динамічний експеримент як творчий акт. Змінилися й підходи в оформленні вистави. Перетворень зазнав не лише сценічний простір, але й об'ємність актора, який на кону набув нового характеру руху й метафоричності. Ці нові сутності на початковому етапі необхідно було відобразити у пласкому ескізі, показавши характер складних рухів і різноманітних (часом доцентрових або відцентрових – *І.Н.*) ритмів.

Пошуки модерних засад у галузі творення вистави відбувалися у багатовекторності і її внутрішніх зв'язках. Опанування нової форми пробудило до життя експерименти з фактурами, які прагнули активізувати фантазію глядача. У цей час основа художньої театральної фактури – імітація, коли одним матеріалом художники повністю або частково імітували інший. Символічна імітація стала додатковим чинником для створення художніх метафор. Захоплення цим прийомом не примусило українського театального художника забути традицію, але дозволила актуальними засобами створити оновлену образність через досконалі знання матеріалів, їх властивостей і пошук можливостей грамотної імітації. Традиції тепер відтворюються новітніми способами. У формах театральних строїв – суб'єктивне переживання мистця. У технологічних підходах до створення ескізів певною мірою взаємодіяли і перепліталися зовнішні впливи, що йшли безпосередньо з Європи та власні художні відкриття. Розвиток авангардного ескізу для театального костюму в Україні почав свій поступ на межі 1910–1920-х років.

Не дивлячись на певну ретардацію процесів у засвоєнні нових мистецьких концепцій, театральні практики тут розвивалися у пришвидшеному темпі і формували повноцінне життя вітчизняної вистави. На зміну натуралістичним зображенням прийшли умовність, нові технічні прийоми і методи. Увага до форми костюму у цей період набула нових ознак, що обумовлювалося, зокрема, активним доповненням теорій формального методу у театральному мистецтві [4]. Через форму виникав новий зміст образів або старий зміст отримував нову форму. Окрім цього, в ескізі українського авангарду відбувалися взаємодія кольору і змістів. На початку 1920-х років для виконання ескізів театральні мистці в Україні все ще традиційно вживають олівці або туш у поєднанні з аквареллю й гуашшю. Наступним кроком у поступі освоєння нових фактур стало активне вживання срібної або бронзової фарб як допоміжних. Одним із перших цей досвід у театральній практиці опанував А. Петрицький (1895–1964 рр.). Свідченням є окремі ескізи до вистав означеного періоду. Використання фосфорисуючих матеріалів ним вживалось для образів різних фантастичних персонажів. Зокрема, у графічних аркушах до вистави «Вій» срібний колір маркує міфічних персонажів твору – Вія, марсіанина, підкреслюючи у такий спосіб їх позаземну, незвичайну природу. Срібне обличчя Вія на ескізі подібне до маски з прорізами для очей, носа і рота. Так само посрібленими у нього є й кисті рук.

Новий етап у його творчості почався в другій половині 1920-х років, коли митець здійснив свої етапні проекти. Серед них важливе місце належить двом вітчизняним балетам – «Корсар» (1927) і «Червоний мак» (1927). Їх поява була не випадковою і обумовлена активізацією процесів створення в республіці оперно-балетних театрів у контексті десятої річниці радянської держави. Дещо раніше, у 1926 р. було створено Об'єднання українських державних оперних театрів Харкова, Києва й Одеси. Ініційовані московською владою, до УСРР приїхали для роботи столичні хореографи. Головним балетмейстером у Харкові в цей час став Володимир Рябцев. Він спільно з Асафом Мессерером і здійснив постановку балету «Корсар», запросивши художником А. Петрицького. В. Рябцев також виконав на прем'єрі одну з головних ролей – Ісаака Ланкедама.

Балет входить до групи класичних і відомий від 1856 р., коли його прем'єра відбулась у французькій опері. Балет у Харкові дебютував навесні 1927 р. У ньому А. Петрицький вирішив костюми відомого твору в цілковито новій формотворчій манері, застосовуючи в окремих графічних листах прийоми різних авангардних течій і напрямів. Про це свідчать ескізи до костюмів, що збереглися в колекціях Музею театального, музичного та кіномистецтва України й збірці Центрального державного музею-архіву літератури та мистецтва України (ЦДАМЛМУ – І.Н.). На одному з маловідомих ескізів до образу шейха з ЦДАМЛМУ бачимо частину постаті (обличчя, руки і коричнева натільна туніка), виконану кольоровими олівцями. На цій основі складною аплікацією створено костюмований образ, позначений загальною геометризациєю форм. Весь комплекс елементів стегового одягу у ньому тримається на парі тонких наплічних чорних смуг, що підтримуються широким синім поясом. На червоні шаровари вдягнуто потрійну спідницю. Її основа виконана з тонкої білої сітчастої тканини, приклеєної по нижньому краю чорною смугою. По верху коротший кулястий об'єм, клеєний з жовтих і блакитних фігурних елементів. З фрагментів жовтого паперу створено головний убір, схожий на корону і взуття на сірій смузі підшви. На різко випростаних у сторони руках постаті накинуто пари смуг, жовта з оранжевою (ліворуч) і блакитна з рожевою праворуч. Принцип компоновки фігурних фрагментів в ескізі відкрив нові можливості для умовної композиції [6, 2].



Петрицький А. Балет «Корсар». 1927. ЦДАМЛМУ. Ф. 237, Оп. 2. Спр. 5

У кубофутуристичній манері виконано ескіз Медори, вихованки І. Ланкедама грецького походження. Цей образ створено на перетині сучасного й класичного стилів. Сукня, змодельована асиметрично з

різнокольорових поперечних смуг коричневого, рожевого, зеленого і жовтого кольорів, доповнених ахроматизмом чорного й білого кольорів. Завдяки фронтальності й розгорнутості ракурс зображення в ескізі має обрис чотирикутника, увінчаний тюрбаном на тендітній дівочій голові. Цей образ, без сумніву, має алюзію з ар-деко у тогочасній моді.

Ще один балет «Червоний мак», прем'єра якого також відбулась у Державній опері (м. Харків) восени 1927 р., став одним із найбільш знакових проєктів в історії радянського балету, що з'явився одразу після головної версії у Малому театрі (Москва). В одному з перших інтерв'ю балетмейстер харківського проєкту Михайло Мойсєєв зауважив, що сучасна тематика цього панорамного твору, представленого у 24 епізодах триактної дії, обумовила його «не балетне оформлення», зокрема, в костюмах, а також застосування засобів кіно (передній план і діафрагму) [1, 5].

Українська версія балету з погляду театральньо-декораційного оформлення і костюмів відзначалась неординарністю візуального вирішення всіх персонажів. Якщо московська вистава, створена художником українського походження Михайлом Курилком, подавалась на сцені як класичний твір, то українська мала яскраво виявлене обличчя авангарду. Розвинену структуру опозиційних персонажів, їх соціально-класову суть А. Петрицький виклав через вживання прийомів алогізму і деформації. Це засвідчують ескізи й фор-ескізи костюмів, збережені у різних колекціях. Принципово новим у них став принцип моделювання костюмованих постатей. Одним із найвідоміших тут є зображення пари китайських чорноробів-кулі у порту, зображених біля квадрата, що уособлює вантаж. Їх одяг змодельований А. Петрицьким з асиметричних деталей, переважно чотирикутників. У колірній партитурі переважає синій, значно менше червоного, що вводиться поодинокими деталями (наприклад, шийна пов'язка) і сірий. Графічні нюанси рисунку засвідчують, що усі деталі художник планував з'єднати поверхневими декоративними козловими швами. Асиметрично вирішений і загальний образ костюму – бачимо штани з холошвами різної довжини. На головах кулі вдягнуті коричневі мішки, виконані аплікацією з крафтового коричневого паперу. Окремі клеєні деталі

мають додатковий абстрактний малюнок супрематичного типу.



Петрицький А. Балет «Червоний мак». Кулі в порту. 1927. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України

Засобами поєднання гуаші й туші, олівців й аплікації вирішено й інші персонажі. Йдеться, зокрема, про поліцейського і «європейців». В образах європейців знаками подано негативний зміст (пляшка, цигарка, оголений жіночий торс з виставленими на огляд персами, гіперболізовані червоними колами), спостерігаємо деформації у подачі обох фігур. Срібна фольга тут вжита художником для укрупнення очей, ротів. Срібні шматочки в обличчях



Петрицький А. Балет «Червоний мак». Європейці. 1927. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України

перегукуються зі срібним топом, створеним фарбою, в яку додано трачіння, що посилює шерехатість фактури одягу. У чоловіка сорочка, що виглядає з-під жакета, виконана з клаптиків газет з іноземним текстом, що також свідчить про урбаністичну ангажованість персонажу. Костюм поліцейського в іншому ескізі розкритий парою зображень – ззаду і спереду. Постаць створена з великих фрагментів коричневого крафтового, наклеєного на основу, паперу. Рисунок одягу розліновано чорнографітним олівцем у пряму сітку і доповнено абстрактним рисунком, по типу супрематичного. Усі контури костюму прорисовані чорними лініями. У визначених

місцях крупними круглими парами показано гудзики сірого кольору. Пояс персонажа подано чорною смугою паперу. Лампаси на штанах – червоними смугами. На плечах однострою – прямокутники погонів. Взуття – сірі смуги підошви. З фрагментів сірого паперу виклеєно і шаблю [6, 2]. Написи біля окремих рисунків з персонажами до балету «Червоний мак» з чорного альбому свідчать, що А. Петрицький вводив окремих елемент, продумуючи його майбутнє виконання в матеріалі для реального костюма. Свідченням цьому є парне зображення циркача (перед і зад) у костюмі, з ознаками національної китайської традиції, біля круглих елементів на головному уборі мають авторські написи «дзеркало» [7, 10].

Висновки. Уважно розглянувши підготовчі й образотворчі матеріали А. Петрицького до двох балетів («Корсар» і «Червоний мак»), що відбулися у Державній опері в 1927 р., можемо стверджувати, що в них було закладено базис для подальшого розвитку вітчизняного балетного костюму. Аналіз технологічних прийомів, застосованих А. Петрицьким в ескізах костюмів, дає підстави говорити, що упродовж 1920-х років художник посилено експериментував із фактурами. На цьому шляху в середині десятиліття він перебував на піку мистецьких

пошуків, покликаних до життя ідеями авангарду. Для створення окремого образу персонажу в різних поєднаннях матеріалів вживалися рисунок й аплікація. Найулюбленишими у цей час для митця стали кольоровий папір і картон, крафтовий папір, а інколи текстиль. На цій основі сформувалась його власна манера трактування зображення як декоративної колірно-графічної системи. У побудові форм персонажів митець працював у контексті геометрії колірних плям, з'єднуючи їх контуром. У форфоресцюючі фарби додавав трачіння, ускладнюючи кольорову поверхню плям. Не боячись прийомів алогізму, він накладав декор на загальну структуру персонажів, вводячи у їх загальну архітектоніку дисонанс засобами контрасту, шукаючи нові системи композицій. Допоміжним засобом на шляху авангардного розкриття образу в окремих ескізах для А. Петрицького було вживання типографіки. Окрім взаємозв'язків образотворчого й технологічного потенціалу костюмного ескізу, А. Петрицький ствердив у ньому філософський контекст, зіставивши минуле і сьогодення, класичні жанри з модерними технологіями 1920-х років. Це зробило його ескізи актуальними для різних епох життя українського театру.

Література

1. До постановки балета «Червоний мак» в Харківській державній опері. Розмова з постановником М. Моїсеєвим. Нове мистецтво. 1927. № 27. С. 5.
2. Kandinsky Wassily. On the Spiritual in Art. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1946. 153 p.
3. Ковальчук Л. Театральний костюм – важлива складова художнього образу вистави. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. 2010. № 3. С. 233–239.
4. Несен І.І. Театральний костюм авангарду крізь призму формального методу. Мистецтво: метаморфози та дискурси/Art: metamorphoses and discourses: Матеріали наук. конф. (9–10 вересня 2021 р., НАКККіМ, м. Київ)/ред.кол.: В. Чернець (голова), І. Міщенко (відп. ред.) та ін. Київ: ТОВ «Спринт-Сервіс», 2021. С. 64–67.
5. Roggioli Renato. The Theory of the Avant-Garde. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University, 1968. 250 p.
6. ЦДАМЛМУ Ф. 237. Оп. 2. Спр. 5. 2 арк.
7. ЦДАМЛМУ Ф. 237. Оп. 2. Спр. 110. 27 арк.

References

1. Before the staging of the ballet "Red Poppy" at the Kharkiv State Opera. Conversation with the director M. Moiseev. (1927). New art. 27. p. 5 [in Ukrainian].
2. Kandinsky, Wassily. (1946). On the Spiritual in Art. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation. 153 p. [in English].
3. Kovalchuk, L. (2010). Theatrical costume is an important component of the artistic image of the play. Current issues of art practice and art history. 3. pp. 233–239 [in Ukrainian].
4. Nesen, I.I. (2021). Theatrical costume of the avant-garde through the prism of the formal method. Art: metamorphoses and discourses: Papers of the science conf. (September 9-10, 2021, NAMSCaA, Kyiv), ed.: V. Chernets (chairman), I. Mishchenko (ed.) And others. Kyiv: Sprint Service. pp. 64–67 [in Ukrainian].
5. Roggioli, Renato (1968). The Theory of the Avant-Garde. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University. 250 p. [in English].
6. CSAMLAU. F. 237. Op. 2. Spr. 5. 2 p. [in Ukrainian].
7. CSAMLAU. F. 237. Op. 2. Spr. 110. 27 p. [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 11.12. 2021
Отримано після доопрацювання 17.01.2022
Прийнято до друку 24.01.2022*