

УДК 792.01 (477)

Цитування:

Біленька А. М. Сценічне слово у театрі ім. Івана Франка у контексті історико-культурного процесу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 2. С. 74–79.

Біленька Анастасія Миколаївна,
аспірантка кафедри культурології,
викладач кафедри майстерності актора
Харківської державної академії культури
ORCID:<http://orcid.org/0000-0002-0263-3966>
nastasiya51094@ukr.net

Bilenka A. (2022). Stage word in the Ivan Franko theater in the context of the historical and cultural process. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 2, 74–79 [in Ukrainian].

СЦЕНІЧНЕ СЛОВО У ТЕАТРІ ІМ. ІВАНА ФРАНКА У КОНТЕКСТІ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ

Метою роботи є висвітлення етапів еволюції українського сценічного слова у театрі ім. Івана Франка у контексті історико-культурного процесу з 1920-х рр. – до сучасності, а також аналіз особливостей художнього напрямку «соціалістичний реалізм» та його вплив на сценічне слово. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні методу історичної ретроспекції, який використовується задля аналізу сценічного слова у акторських роботах театру ім. Івана Франка з 1920-х рр. – до сучасності; культурологічний метод залучено для дослідження впливу ідеологічних засад держави на соціокультурне середовище через сценічне слово; використання художньо-історичного методу дає змогу провести аналіз творчої роботи режисерів за певних культурно-політичних реалій. **Наукова новизна** полягає у комплексному дослідженні основних етапів еволюції сценічного слова у театрі ім. Івана Франка протягом всього його існування на прикладі акторських робіт у драматичних і музичних виставах, а також у дослідженні впливу вітчизняного історико-культурного процесу на сценічне слово. **Висновки.** Розглянуто художню політику Г. Юри у театрі ім. Івана Франка в перші десятиліття його існування. Розкрито вплив ідеології комуністичної партії на вітчизняний театральний процес. Проаналізовано особливості художнього напрямку «соціалістичний реалізм» та його вплив на сценічне слово у театрі ім. Івана Франка на прикладі акторських робіт. Розглянуто сценічне слово у музичних виставах театру ім. Івана Франка у контексті історико-культурного процесу.

Ключові слова: сценічне слово, культура, ідеологія, соціалістичний реалізм, театр ім. Івана Франка, Г. Юра, мюзикл, рок-опера.

Bilenka Anastasiia, graduate student of the Department of Culturology, lecturer at the Department of Actor's Skills, Kharkiv State Academy of Culture

Stage word in the Ivan Franko theater in the context of the historical and cultural process

The purpose of the article of the work is to highlight the stages of evolution of the Ukrainian scenic word in the Ivan Franko Theater in the context of the historical and cultural process from the 1920s to the present and to analyze the features of the artistic direction "socialist realism" and his influence on the scenic word. **The research methodology** consists in using the method of historical retrospection to analyze the scenic word in the acting works of the Ivan Franko's Theater from the 1920s till the present times; the culturological method is used to study the influence of state ideology on the socio-cultural environment through the scenic word; the using of the art-historical method makes it possible to analyze the creative work of directors in certain cultural and political realities. **The scientific novelty** lies in a comprehensive study of the main stages of the evolution of the scenic word in the Ivan Franko Theater during its existence on the example of acting works in dramatic and musical performances, as well as in studying the influence of the domestic historical and cultural process on the scenic word. **Conclusions.** The artistic policy of G. Yura at the Ivan Franko Theater in the first decades of its existence. is examined. The influence of the ideology of the communist party on the domestic theatrical process is revealed. The peculiarities of artistic direction "socialistic realism" and its influence on the scenic word at Ivan Franko Theatre on the example of actor's work were analyzed. The article considers the scenic word in the musical performances at the Ivan Franko theater in the context of historical and cultural processes.

Keywords: scenic word, culture, ideology, socialist realism, Ivan Franko theatre, G. Yura, musical, rock opera

Актуальність теми дослідження. Сценічне слово є невід'ємною складовою художньої культури, зокрема театру. А якщо звернути увагу, що театр ім. Івана Франка вважається одним з найпрогресивніших у країні, то мовна ситуація в ньому віддзеркалює політико-культурну ситуацію держави. Крім того, варто зауважити, що останні роки питання мови стоїть особливо гостро, тому дана тема є особливо актуальною.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідженню діяльності театру ім. Івана Франка та його представників присвячені роботи М. Захаревича, Ю. Бобошко, О. Захаржевської, Л. Брюховецької, М. Йосипенко, Р. Коломійця, Б. Бойко, Т. Зарівної, В. Заболотної, О. Наконечної. На жаль, дані науковці лише побіжно торкаються ролі сценічного слова у театрі ім. Франка. Найгрунтовнішою працею, яка присвячена сценічному слову в даному театрі можна назвати монографію А. Бурлуцького «Українське сценічне мовлення в драматичному театрі – від джерел до сьогодення». Серед мистецтвознавців, які досліджують період 20-х рр. ХХ ст. в українському театрі слід виділити Н. Єрмакову, Г. Веселовську, Н. Корнієнко, Р. Скалій. Політико-культурної ситуації ХХ – поч. ХХІ ст. торкаються А. Поляков та праця «Етнополітичний контекст соціокультурних трансформацій у сучасній Україні».

Мета дослідження. проаналізувати етапи еволюції українського сценічного слова у театрі ім. Івана Франка у контексті історико-культурного процесу з 1920-х рр. ХХ ст. – до сьогодення.

Виклад основного матеріалу. Театр ім. Івана Франка зі своєю багатою і складною історією багатьма театрознавцями та дослідниками української культури вважається одним з найпрогресивніших і найвідоміших на теренах України, особливо з боку сценічного слова. Проте не можна розглядати діяльність франківців у відриві від засновника театру і його багаторічного очільника – Г. Юри, який починав свій творчий шлях разом з Л. Курбасом та С. Семдором у театрі «Руська бесіда». Митці мріяли створити «новий театр», який вирішили назвати «Молодим театром» [1, 11].

Н. Єрмакова наголошує, що «в своїх методичних підходах і С. Семдор і Г. Юра орієнтувалися на практику поміркованого «європеїзму», хоча і європеїзація для них була лише оновленням репертуару [8, 52]. І згодом виявилось, що Г. Юра – прихильник традиційного психологічно-побутового театру.

Коли радянська влада вирішила об'єднати Молодий театр з театром ім. Шевченка, група на чолі з Г. Юрою покинула Київ [8, 100]. В 1920 р. Г. Юра створив у Вінниці театр ім. Франка, який деякий час гастролював зі старим репертуаром Молодого театру.

У той час, коли багато митців і простих громадян стали жертвами репресій, Г. Юра підтримував політику комуністичної партії, що сприяло його режисерській і акторській творчості не тільки в період українізації, а і в епоху індустріалізації. Зокрема, у часи репресій 1930-х рр. Юра ставив вистави «Дон Карлос», «Борис Годунов», «Річард III», де головними героями були диктатори, а також отримав Сталінські премії за постановку творів О. Корнійчука [19, 39].

З кінця 1920-х років в УСРР починається згорання політики українізації. Щоб мистецькі твори відповідали запитам партії, був запроваджений метод «соціалістичного реалізму», який став основоположним для всієї радянської культури і вимагав від художника правдивого, історично конкретного зображення дійсності в її історичному розвитку, створення типових характерів, але за умови, що ця правдивість художнього зображення мала поєднуватись із завданнями комуністичної партії і виховання населення у дусі соціалізму. Заперечувались схематизм та абстрактна символіка, відчувалось тяжіння до великих соціальних узагальнень.

Якщо звернутись до сценічного слова, то смисл слів і фраз не мав подвійного дна, тому сказане було зрозумілим будь-кому, що з одного боку, давало долучитись до мистецтва кожному, з іншого – поширювало комуністичну ідеологію за допомогою простих і примітивних художніх засобів.

Ідейно-естетична еволюція театру ім. Івана Франка проходила під безпосереднім впливом МХАТу і театру корифеїв. Але роль останнього у становленні театру ім. Івана Франка переважала, бо обидва ці театри відрізнялися один від одного тим, чим різняться національні культури російського й українського народів. У вітчизняній театральній культурі це втілювалося в особливому тяжінні до фольклору – музики, пісні, танцю, всього того, що є частиною української народної творчості [12, 44]. Враховуючи те, що Г. Юра – продовжувач традицій театру корифеїв, то і мова акторів у виставах була емоційно насиченою, мелодійною і звук відтворював не думку, а відчуття. Ось що пише Ю. Бобошко про Г. Юру в ролі Петра Малюштаня в «Диктатурі»

І. Микитенка: «Малоштана мучить кашель – довгий, надричний, з пищиками, із присвистами, із прокльонами, і артист майстерно обіграє цей кашель» [1, 69].

Г. Юра вважав, що «рідна мова для актора – чи не головне знаряддя його творчої праці» [2, 15], і дуже дбайливо і обережно ставився до драматургії, а точніше до «правди драматургічного матеріалу», «правди актора» [17, 224], що позначалося і на тому, що він міг «зробити свою майстерність непомітною, органічно зв'язаною з матеріалом» [1, 149].

Ю. Бобошко додає, що режисер на репетиціях поправляв акторів, «сам показував, як слід промовляти їхні репліки у творах, дія яких відбувається по різних регіонах, приміром, у Підкарпатті (“Украдене щастя”), на Херсонщині (“Суєта”) чи на Волині (“Лиха доля”)), навчав їх діалектам [2, 15].

У період Другої світової війни мистецтво було переважно підпорядковано ідеологічним завданням воєнної доби, щоб виховати громадян у патріотичному дусі.

Основними напрямками діяльності українських театральних колективів були: репертуарні вистави евакуйованих театрів, фронтові бригади, та інші заходи, організовані в окупації [5, 177]. В цей період як мистецтву загалом, так і сценічному слову, були властиві пристрасність, ясність змісту і форми. Театр ім. Івана Франка, що був евакуйований до Узбекистану разом з театром ім. Мукілі поставив «Наталку-Полтавку» узбекською, а М. Крушельницький здійснив постановку – узбекську драму «Надира». Варто зазначити, якщо про значні мистецькі здобутки цього часу важко сказати, але особливо характерно, відбувається розвиток саме в галузі сценічного слова [5, 177]. Кінець 40-х – поч. 50-х рр. для українського театру характеризується основними тенденціями: постановка класики, і розважально етнографічно-побутові вистави з безліччю штампів і «трафаретними вокально-танцювальними дивертисментами» [6, 126]. Тож, в цей скрутний для вітчизняної культури час знов подекуди повертаються традиції «шароварного» театру, що негативно вплинуло і на сценічне слово. Порядком в цей період стала постановка української класики. Зокрема, у новій версії «Украденого щастя» І. Франка у постановці Г. Юри якраз відмітити роботу А. Бучми, який, працюючи над образом Миколи створив особливий характер інтонацій. Наприклад, пісня Миколи в останній дії «Жура-вель-вель-вель-вель» схожа на «стогін, плач, в якому проривається ридання його душі» [9, 142].

Щодо періоду 50-х – 60-х рр. в українському театрі, то з одного боку мало відбуватись оновлення після потрясінь війни, послідовний рух уперед, а з іншого – думка, висловлена за часів «застою», перекреслює майже всі досягнення українського театру того часу, адже, як зазначають деякі науковці, «ніякої відлиги на Україні не було» [18, 19].

Постановка «На дні морському» (1962) М. Руденка стала для театру ім. Франка етапною тому, що вперше за кілька десятиріч сцена, яка була «плацдармом ідеологічної цноти, раптом заговорила про сталінізм та його зловживання». І хоча це явище вже дістало оцінку на XX з'їзді КППС, але було невідомо, як відреагує глядач [11, 163].

Відтепер «технологія знищення небажаного сценічного твору стала більш тонка» [11, 163]. «Влада, яка позиціонувала себе як демократичну, остерігалася популяризації мистецьких явищ, «які руйнували культурно-політичний стандарт». Треба було усунути не сам факт існування твору, а увагу глядачів до нього [12, 28].

У цей період командно-адміністративний стиль керівництва змінився на творчий, почала враховуватись думка громадських організацій, художніх рад, семінарів режисерів і драматургів, а дисципліна «сценічна мова» стала основною в усіх театральних вищах [5, 180]. На жаль, більшість театрознавців за довгий час тоталітаризму та ідеологічної підневільності «набила руку» щодо захисту позицій влади, які видавались за традиції театру. Зі статті 1970 р.: «Франківці завжди свідомо і активно прагнули віднаходити п'єси, в яких би стверджувалось і розкривалось перед усім позитивне начало в явищах навколишньої дійсності. Ця тенденція має очевидні переваги перед енергійністю тих експериментальних пошуків, які живляться пафосом заперечення, руйнації, неприйняття, хоч би завданням тих експериментів були й добрі наміри» [14]. У період 70-х – поч. 90-х – почалася перша криза тоталітарно-соціалістичної моделі буття, стався конфлікт між традиційною культурою і новими типами свідомості. А наприкінці 70-х – першої половини 80-х рр. ця криза лише загострилась [16, 342]. В театрі це відобразилось на черговому збільшенні актуальності постановки «вічних» шекспірівських трагедій, зокрема, «Річарда III» та «Макбета», що відповідають соціокультурній ситуації часу «трагедії падіння» [16, 346].

У театрі цей період виявився часом політичних алюзій, для якого характерне

використання прийомів всіх суто видовищних жанрів, що відбилось і на сценічному слові у якості виваженої програмності. Але саме вона, на думку дослідників, враховуючи досвід вітчизняної сценічної культури, дозволила зберегти найкращі постановки що демонстрували високу культуру сценічного слова Б. Ступки, Б. Козака, Ф. Стригуна та ін. [5, 180].

На думку науковців, «динамічні суспільно-політичні процеси кінця 1980-х – поч. 1990-х років об'єктивно зумовлювали актуалізацію проблем формування національно-державницьких цінностей, української нації, суспільної консолідації заради збереження і утвердження національно-державного суверенітету країни» [7, 4]. Ці процеси не могли не вплинути на стан сценічного слова. З одного боку, українська мова вперше за багато років отримала належний статус, але з іншого — орфоепічна культура в театрі, де більшість у побуті спілкувалась і думала російською, була вкрай низькою.

У цей період «художня культура компенсує недовтіленість особистості і нації» [16, 347]. Для цього типу культури з боку сценічної мови властива «взаємоадаптація різних традицій, своєрідне накладання, “аплікація” кількох культур» (зокрема, змішування різних мов в тексті однієї вистави) [5, 181]. Період 80-х – 90-х в історії франківців позначений зверненням тогочасного художнього керівника, режисера С. Данченка до музичної драматургії. Серед його музичних вистав: рок-опера «Енеїда» І. Котляревського, опера-гопак «Конотопська відьма» за повістю Г. Квітки-Основ'яненка, «Крихітка Цахес» за твором Гофмана, рок-опера «Біла ворона», яка стала етапною роботою театру і вивела даний жанр на новий рівень, «Кохання в стилі бароко» Я. Стельмаха, «За двома зайцями» М. Старицького та «Пігмаліон» Б. Шоу [15].

Серед вистав театру, поставлених у жанрах мюзикл і рок-опера – «Енеїда» займає визначне місце. Тут, насамперед, простежуються «нові можливості традиційного для української сцени (і не тільки) синкретизму» [15, 63], адже пісня і танець – невід'ємна складова народної художньої культури українців ще з прадавніх часів. Цей синкретизм полягав у поліфонії й єдності сценічного слова, вокалу, хореографії у принципово новій якості. Хоча багатьох оберігачів традицій соціалістичного реалізму обурило і мікрофонний спів, і превалювання видовищного ряду над мовою. Бо психологізм,

філософське осмислення буття іноді поступалося місцем «яскравим музичним ритмам, масовим трюкам і атракціоном, майстерно побудованим бійкам» [15, 64].

І хоча останніми роками театр ім. Івана Франка асоціюється з музичними виставами, зокрема мюзиклами і рок-операми, проте перші кілька десятиліть свого існування це були окремі вокальні, пластичні, або хореографічні номери, штучно вплетені в канву вистави. Бо в ті часи, мюзикли належали до ворожої «західної» культури. Тому вони набули розвитку в театральному процесі України лише в період «відлиги», хоча через технічні труднощі у роботі з таким специфічним жанром, мюзикли з'являлись у театрі вкрай рідко.

Зокрема, рок-опера «Біла ворона» відкрила новий «музичний» період у творчості театру і кілька сезонів збирала аншлаги. Вже частіше стали звучати слова «мюзикл» і «рок-опера» для визначення жанру вистав. Інтерес публіки підігривав успіх цього жанру у американському кінематографі.

Якщо звернутись до вистави «Біла ворона», то в час, коли країна щойно здобула Незалежність (постановка відбувалась на початку 90-х ХХ ст.), текст твору набув символічного значення і став в той період особливо актуальним. Всі почуття і переживання персонажів вистави передавали пісні за текстами Ю. Рибчинського, які вплітались в сюжет і були невід'ємною його частиною, що і відображає головну особливість мюзиклу, яка відрізняє його від інших сценічних жанрів – діалоги «плавно» переходять музичні номери. Треба додати, що в мюзиклах актори не лише спілкуються через пісні, вони ними «думають», а точніше проводять внутрішній монолог завдяки образам, які пропонують тексти пісень.

У 2007 р. франківці здійснили експериментальну постановку «Наталки Полтавки» з російським режисером О. Ануровим у жанрі мюзиклу зі збереженням оригінальної музики М. Лисенка. На одну з головних ролей було запрошено фронтмена відомого українського гурту «ВВ» О. Скрипку. Це було дуже ризиковано, адже запрошувати представників вітчизняної естради до академічної вистави, які не знають деталі особливостей акторської гри, треба мати неабияку сміливість, адже «зірки» не так часто мають великий природний драматичний талант. Але такий крок, як участь естрадного співака у музично-драматичній виставі, істотно вплинуло на свідомість глядача в кращий бік.

Варто зауважити, що О. Скрипка виступив в ролі талановитого театрального композитора, власноруч написавши музику до знаменитих сольних арій Наталки, Петра і Возного [4, 14]. Контраст між технікою гри П. Панчука-професіонала та її відсутністю у О. Скрипки-аматора – додатковий театральний ефект, який працював на жанровість самої вистави.

Вистава стала спробою зблизити музей з творами класики, і світ поза ним, що «мимоволі опинився у м'яких обіймах постмодернізму», проте його яскрава карнавальність, розважальність, часті цитування, суміш жанрів дозволяється відсутністю загальноприйнятих канонів [10, 3].

Згадати про музичні вистави було варто тому, що вони потребують майстерної техніки дихання, вміння швидко переходити з розмовної позиції на вокальну та широкого діапазону голосу і як висновок, вплив постмодернізму на сучасну театральну культуру проявляється в полістилічності манери акторської гри, цитуванні, а також зовнішніх виражальних засобах. Сьогодні сценічна мова як соціокультурний феномен є частиною національного інформаційно-культурного простору, розвиток якого «гальмується проблемами формування нової культурної ідентичності. Ці проблеми обумовлені рядом чинників економічного, соціального, психологічного характеру» [5, 194].

Наукова новизна статті полягає в тому, що проведено комплексне дослідження еволюції сценічного слова в театрі ім. Івана Франка у контексті історико-культурного процесу.

Висновки. Отже, з вищесказаного можна зробити висновок, що мистецтво, зокрема театр, як засіб впливу на свідомість соціуму, відзеркалювало всі процеси, які відбувались на політичній арені протягом десятиліть. Це стосується, не в останню чергу, і сценічного слова, особливо в такому прогресивному колективі, як театр ім. Франка. Як показує соціокультурна ситуація останніх років, глобальні зміни у «мовному кліматі» ми переживаємо і зараз.

Література

1. Бобошко Ю. Гнат Юра. Київ : Мистецтво, 1980. С.11.
2. Бобошко Ю. Штрихи до портрета. *Укр. театр.* 1987. №6, С.14–16.
3. Бойко Б. Обірвана доля вистави. *Укр. театр.* 1999. №3, С. 24–30.

4. Брюховецька Л. Принадність наївного, або Фемінізм по-українськи. *Кіно-Театр.* 2006. №1, С. 14.

5. Бурлуцький А. В. Українське сценічне мовлення в драматичному театрі - від джерел до сьогодення : монографія. Одеса : Астропринт, 2011. 211 с.

6. Веселовська Г. Метод як стиль, а стиль як метод. *Методологічні пошуки.* Київ: ЛДЛ, 2003. С. 276–320.

7. Етнополітичний контекст соціокультурних трансформацій у сучасній Україні / О. Рафальський та ін. Київ: ППІЕНД ім. І.Ф.Кураса НАН України, 2017. 512 с.

8. Єрмакова Н. Березільська культура. Київ: Фенікс, 2012. С.30–36.

9. Заболотна В. Амвросій Бучма. Київ : Мистецтво, 1984. 168 с.

10. Зарівна Т. Історія непокірної. Між музеєм і часом («Наталка Полтавка» І. Котляревського на сцені нац. театру ім. Ів.Франка). *Укр. театр.* 2006. № 1, С. 2–4.

11. Захаревич М. Соцреалізм у репертуарі Театру імені Івана Франка: Негативне і позитивне у 1960-1970-х. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки.* 2013. Вип. 5, С. 163–171.

12. Захаржевська О. Театр імені Івана Франка. Київ : Мистецтво, 1949. 58 с.

13. 1931 – 1945. / В.О. Кудін та ін. *Історія українського радянського кіно.* Т.2. Ан УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ: Наук. думка, 1987. 213 с.

14. Йосипенко М. Франківці. *Культура і життя.* 1970. 29 листоп.

15. Коломієць Р. Сергій Данченко. Київ : Нац. академ. драм. театр ім. І.Франка, 2001. С. 63.

16. Корнієнко Н. Пошуковий театр. *Укр. театр двадцятого століття.* Київ: ЛДП, 2003. С. 342–363.

17. Наконечна О. Детермінанти створення і втілення сценічного образу в театральному мистецтві: монографія. Одеса: Астропринт, 2006. 248 с.

18. Поляков А. Правда і кривда «хрущовської відлиги». *Укр. театр.* 1996. № 2, С. 19–23.

19. Скалій Р. Митець і влада: долі Леся Курбаса і Гната Юри. *Леся Курбас в контексті світової та вітчизняної культури* : Матеріали міжнар. наук. конф. : до 125-річчя від дня народж. Леся Курбаса, 14-15 берез. 2012 р. Харків : Нац. центр театрального мист-ва ім. Леся Курбаса, 2012. С. 38–47.

References

1. Boboshko, Yu. (1980). Gnat Yura. Kyiv: Mystetstvo [In Ukrainian].
2. Boboshko, Yu. (1987). Strokes to the portrait. *Ukr. Teatr*, 6, 14–16. [In Ukrainian].
3. Wojko, B. (1999). A torn fate of the play. *Ukr. Teatr*, 3, 24–30. [In Ukrainian].
4. Brykhoveretska, L. (2006). The charm of the naive, or feminism in Ukrainian. *Kino-Teatr*, 1, 14. [In Ukrainian].

5. Burlutsky, A. V. (2011). Ukrainian scenic speech in dramatic theater - from sources to the present: a monograph. Odesa: Astroprint [In Ukrainian].
6. Veselovska, G. (2003). Method as style, and style as method. Methodological researching. Kyiv: LDL [In Ukrainian].
7. Rafalsky O. et al. (Eds.). (2017). Ethnopolitical context of socio-cultural transformations in modern Ukraine. Kyiv: IPIEND of I.F.Kuras NAN of Ukraine [In Ukrainian].
8. Jermakova, N. (2012). Berezil's culture. Kyiv: Feniks [In Ukrainian].
9. Zabolotna, V. (1984). Ambrose Buchma. Kyiv: Mystetstvo [In Ukrainian].
10. Zarivna, T. (2006). The story of the rebellious. Between the museum and time («Natalka Poltavka» by I. Kotlyarevsky on the stage of the Ivan Franko's National Theater). Ukr. Teatr, 1, 2–4. [In Ukrainian].
11. Zakharevych, M. (2013). Socialist Realism in the repertoire of the Ivan Franko's Theater: Negative and positive in the 1960s and 1970s. Current issues of art practice and art history. 5, 163–171. [In Ukrainian].
12. Zakhazhevska, O. (1949). Ivan Franko's Theater. Kyiv: Mystetstvo [In Ukrainian].
13. Kudin, V. O. et al. (1987). 1931 – 1945. History of Ukrainian Soviet cinema, 2. USSR. Institute of Art History, Folklore, and Ethnography of M. T. Rylsky. Kyiv: Nauk. dumka [In Ukrainian].
14. Yosypenko, M. (1970). Frankivtsi. Culture and life. 29 lystop. [In Ukrainian].
15. Kolomiets, R. (2001). Serghiy Danchenko. Kyiv : Nac. akadem. dramat. Franko's theater [In Ukrainian].
16. Kornienko, N. (2003). Search theater. Ukr. Twentieth century theater. Kyiv: LDP [In Ukrainian].
17. Nakonechna, O. (2006). Determinants of the creation and embodiment of the stage image in theatrical art: a monograph. Odesa: Astroprint [In Ukrainian].
18. Polyakov, A. (1996). The truth and guilt of «Khrushchev's thaw». Ukr. Teatr. 2, 19–23. [In Ukrainian].
19. Skaliy, R. (2012). Artist and government: the fate of Les Kurbas and Gnat Yura. Les Kurbas in the context of world and domestic culture: Proceedings of the International Science Conference. : to the 125-th anniversary of Les Kurbas's birth, March 14–15 2012. Kh.: Les Kurbas national. center of theatrical art [In Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 27.01.2022
Отримано після доопрацювання 14.02.2022
Прийнято до друку 18.02.2022*