

УДК 7.072.2[792.2.024:687.16:391]«19»

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.3.9>**Несен Ірина Іванівна,**

кандидат історичних наук,

доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи,

докторант

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID ID: 0000-0002-9804-9659

inesen@dakkkim.edu.ua

## ТРАНСФОРМАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ВБРАННЯ В КОСТЮМІ ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ХХ СТОЛІТТЯ

*Як предмет наукового дискурсу, костюм має широку тематичну проблематику. Різні його типи (історичний, традиційний, театральний) у своєму розвитку завжди мали корелятивні зв'язки. Дана стаття має на меті узагальнити проблему шляхів і способів трансформації українського національного вбрання у театральних строях вітчизняних вистав різних історичних періодів ХХ ст. Важливим для нас було з'ясувати стилістику і типологію сценічного вбрання, пов'язані з використанням національних форм або окремих мотивів. Методи, що їх ми використали у статті дають можливість здійснити історико-порівняльний аналіз з частковим застосуванням методу реконструкції. У межах застосування формально-стилістичного методу розроблено категорію мотиву. В межах іконографії проведено аналіз метафори у театральному костюмі. Водночас тут окремо використано семіотичний метод для дослідження значень вбрання доби модернізму і постмодернізму. Адже знаковість для сценічного костюму доби авангарду, творена засобами кодованих систем умовного театру, формувала й нову художню духовність. Висновки статті ґрунтуються на ієрархічній системі розглянутих прикладів, що демонструють різні значення костюму у виставах основних періодів історії українського театру: класичність образу і професійність створення у Театрі Корифеїв; розквіт художніх новацій в костюмі вистави авангарду; занепад образу як позитивного у тоталітарному періоді 1930–1950-і рр.; відродження у 1960–1980-і рр. і врешті полістилістика костюмів у виставах доби української Незалежності.*

**Ключові слова:** український костюм, сценічний костюм національного типу, народний мотив, вишивка, костюм-метафора, стилізація.

### Nesen Iryna. TRANSFORMATIONS OF THE UKRAINIAN NATIONAL DRESS IN THEATRICAL COSTUME

*As an object of scientific discourse, the costume has a wide thematic focus. Its different types (historical, traditional, theatrical) had always been correlated in their development. This article aims to generalize the ways and methods of transformation of the Ukrainian national clothes in theatrical patterns of domestic performances of various historical periods of the 20th century. It was important for us to clarify stylistics and typology of stage apparel related to the use of national forms or particular motives. Methods that we used in the article allow to conduct historical comparative analysis partially using the reconstruction method. Within the scope of formal stylistic method, the category of motive was developed. Within the scope of iconography, an analysis of metaphor in theatrical costume was conducted. At the same time, we separately used the semiotic method to study meanings of clothes of modernism and postmodernism periods. Because meaning of the stage costume of the avant-garde time, created using the coded systems of conventional theatre, formed a new artistic spirituality. The novelty of the indicated problem is conditioned on generalizing context of the posed problem in its historical endurance and cultural typologies. Conclusions of the article are based on the hierarchical system of considered examples that demonstrate different meanings of the costume in performances of main periods of the Ukrainian theatre history: classic character of the image and professionalism of the creation in the Coryphaeus Theatre; blossom of artistic innovations in the costume of avant-garde performances; decline of the image as positive in the totalitarian period of 1930–1950s; revival in 1960–1980s and eventually polystylistics of costumes in the performances of Ukrainian Independence period.*

**Key words:** Ukrainian costume, national stage costume, folk motif, embroidery, metaphor costume, stylization.

**Вступ.** Вживання елементів українського традиційного вбрання серед театральних строїв вітчизняних вистав є звичною для критиків і глядачів водночас. Тому ми рідко замислюємось над питанням, який шлях було пройдено національним костюмом на українській сцені. Питання змісту використання традиційного костюму в театральній практиці не видається нам банальним. Адже узагальнюючий погляд на це з позицій історичного процесу, зміни театральних систем, особливостей формотворення, маркування персонажів дозволить зрозуміти причини змін підходів до створення костюму як образу і зміни його загальної стилістики.

Відтак мета цієї статті полягає у відстеженні джерел і особливостей стилістики театального костюму з ознаками національного типу в розвитку українського театру як важливого візуального образного чинника вистави. Також в історичному поступі епох виділимо основні поняття і терміни, пов'язані з функціонуванням у виставі такого костюму. Чітко окреслимо логіку взаємозв'язків між стилістикою національного костюму й ідеологією вистави в різні історичні періоди.

**Матеріали та метод.** Розробка окресленої проблеми в узагальненні головних особливостей і тенденцій у вітчизняній науці по суті лише намітилась. Однак, фрагменти відомостей і фактів, пов'язаних з національним костюмом як театральним чинником розкидані по багатьох наукових студіях. Вони мають радше описовий, аніж аналітичний характер, однак мають значення для розробки піднятої теми. Їх ми знаходимо у наукових працях і збірниках, виданих від початку ХХІ ст. [1; 2; 3]. У сучасному мистецтвознавчому дискурсі маємо лише одну статтю Софії Триколенко, присвячену саме проблемі українського національного костюму як важливої складової сучасної вистави. У ній авторка наголошує на метафоризації національного образу у контексті кількох чинників: сюжету, режисерського задуму, особливостей вирішення сценічного простору. Вона, вперше виявляє шляхи трансформацій національного вбрання на театральній сцені – за жанром вистави, як позачасовий аспект тощо [4].

Методи, застосовані у статті дають можливість історико-порівняльного аналізу з частковим застосуванням методу реконструкцій. Завдяки формально-стилістичному методу розроблено категорію мотиву. В межах іконографічного інструментарію, проведено аналіз метафори у театральному костюмі. Окремо використано семіотичний метод для дослідження значень вбрання періодів модернізму і постмодернізму.

**Результати.** У момент народження українського національного професійного театру на межі ХІХ і ХХ ст., український традиційний костюм був ще в живому масовому побутуванні. Створюючи національну драматургію, його творці, відомі, як плеяда Корифеїв, ставили за мету розкрити різноманітні контексти життя українського села. У виставах за їх п'єсами були закорінені вияви національної ідентичності. Не останню роль тут відіграв народний костюм. Такий етнографічний костюм ретельно збирали і використовували, як сценічний. Нерідко його позичали з відомих поміщицьких колекцій. По суті на рубежі ХІХ–ХХ ст. етнографічний костюм різних регіонів України став обличчям української вистави. Піднятий на сценічні підмостки, він засвідчив особливе обличчя України, її культури і мистецтва. Достовірність всього вбрання, що його використовували у виставах контролювалась відомими тогочасними науковцями. Серед них насамперед згадаємо Павла Чубинського [5, с. 23]. Наприклад, костюми до опери «Різдвяна ніч», яка ставилась у Києві в 1873, 1882, 1883 і 1903 рр., виготовлялись театральними кравцями за зразками полтавських традиційних строїв. Цікаво, що вистави української тематики відзначались тим, що не лише актори були вбрані в народні строї, але й глядачі приходили до театру вбрані у селянські костюми. Особливим брендом вважались смушеві шапки, що їх чоловіки з публіки кидали на сцену, викликаючи акторів на біс.

У всіх мандрівних театральних трупах, що їх театрознавці пов'язують з Театром Корифеїв, проблему костюму вирішував драматург-режисер. На першому етапі їх характер вкладався в ремарки. По ходу створення

вистави, костюм набував власної драматургії, забезпечуючи виставі цілісну антропологію. Зміна вбрання за сезоном сигналізувала глядачам, про плин часу і певну зміну обставин сюжету [6, с. 28]. Переодягання також мало на меті створити у грі акторів різного типу динамічну пластику, як наголоси у розгортанні сюжету, як розподіл дії на мікрофрагменти [6, с. 49]. Елементи вбрання, що у народній традиції мали ритуальний зміст, у виставі набували вже власної драматургії. До таких елементів, зокрема належить хустка. У «Сватанні на Гончарівці» вона слугує яскравим елементом у кількох сценах. У «Безталанній» Варка під час вечорниць у танці кладе свою квітчасту хустку Гнатові на праве плече на знак приязні. Він натомість скидає її різко на підлогу, засвідчуючи гнів на дівчину. Не меншу виразність на сцені мали дівочі вінки, виготовлені за зразками, зображеними на тогочасних живописних портретах. З живопису вони переходили у декоративно-вжиткове мистецтво, матеріалізувались. У такий спосіб український костюм нерідко ставав у виставі важливою деталлю, вузловим візуальним моментом розгортання фабули.

У такий спосіб український професійний театр розпочав поступ у формуванні театрального костюму етнографічного типу, який отримав національну значимість свого статусу. Останню особливість ми відзначаємо у таких виставах Театру корифеїв, як водевіль Михайла Старицького «По-модньому» (1887) або комедія Івана Карпенка-Карого «Суєта». У них через протиставлення якостей вбрання «традиційне/гарне» і «модне/кумедне» формувалось ставлення суспільства до національної культури. В обох випадках спостерігаємо авторську іронію до зображення типу українця, який прагне кар'єри або успіху через відмову від власного родоводу і культурної традиції.

У Західній Україні місцевий традиційний костюм завдяки своїм зовнішнім особливостям часто потрапляв у театральну практику в чистому вигляді, оскільки відзначався яскраво виявленими сценічними якостями – декоративністю, поліхромією, небуденністю, ритуальною динамікою. Яскравим прикла-

дом вживання такого костюму у виставі став Гуцульський театр Гната Хоткевича.

По мірі розвитку театрального життя в Україні формувались нові стильові концепції образів вистави. На початку ХХ ст. спостерігаємо зародки символічного, містеріального театру. Останні насамперед пов'язані з появою таких вистав, як драма-феєрія Лесі Українки «Лісова пісня» (1911). Її прем'єра у Державному драматичному театрі (1918) вперше розділила сценічний простір на світ людей і світ міфологічних істот. Ці світи були представлені різним за сутністю вбраннями, розробленим для вистави акторкою й художницею Марією Кітчнер (1895–1932). Люди, вбрані у селянську ношу, за поведінкою, були протиставлені образам лісових мешканців, що їх костюми поєднували у собі міфологічні мотиви української календарної обрядовості й професійні прийоми театральних художників. Народна міфологія тут отримала нове обличчя.

В авангарді, який сповідував ідеологію епатажності, національний український костюм швидко втрачав свої попередні значення. Однак, дослідники українського авангарду не раз наголошували на його інтересі до національної традиції, етніки. Заперечуючи традицію як механічне продовження попередніх надбань, вітчизняний авангард постійно вдавався до перекодувань етнічних традицій. У конструюванні театрального вбрання тут змінювались підходи його образності, архітектоніки, фактур, утопічності й міфомислення, гносеології й проблеми духовного. Тому в українській народній традиції авангардні театральні мистці знаходили давно існуючі прийоми створення форми, надаючи їй власне потрактування, змінюючи підходи до сприйняття традиційного. Не дивно, що поштовх до творення нових технічних прийомів моделювання сценічних костюмів в українському театральному мистецтві зокрема дали дитячі і вертепні ляльки-мотанки, створені з різноманітних клаптиків тканин. За сутністю формотворення вони дорівнювали авангардній філософії моделювання і володіли надзвичайною образною виразністю. Особливо зацікавлено до національного костюму України у 1920-і роки

ставились театральні художники з оточення Леся Курбаса – Анатоль Петрицький, Валентин Шкляєв, Міліца Симашкевич. Використовуючи для постановки оновлені твори Корифеїв українського театру, ці художники у співпраці з режисерами, вирішували вбрання персонажів в контексті з жанром вистави. Відкинувши дослідження побутових деталей, притаманне Корифеям, вони трансформували національний костюм за новими характеристиками відомих народних сюжетів. Обираючи до постановки комедії, прагнули відповідно карикатуризувати персонажів у їх костюмованих образах.

Яскравим свідченням цьому є матеріали до костюмів вистави «Пошилися у дурні», поставленої у 1924 р. Мистецьким об'єднанням «Березіль», реж. Фавст Лопатинський. Ескізи і костюми для вистави створювали В. Шкляєв і М. Симашкевич. У виставі діяли народні персонажі багатії Дранко і Кукса, їхні доньки Горпина й Оришка, наймити Антін і Василь, які стали нареченими дівчат. В ескізі до костюму Оришки, виконаному у змішаній техніці (аплікація, малювання, вишивка) виразно поєдналися етнічні й авангардні прийоми моделювання строю. Він театральний стилізований і знаковий за національними маркерами. Знаками тут втілено проукраїнськість Оришки, взутої у чоботи двох кольорів – синього і жовтого. Від традиційного костюму – її синя керсетка й очіпок на голові. Як її поясний одяг, з вишитих рукавів народної сорочки створено шаровари. Ескіз акцентує увагу на деталях – на шії намисто виконане зі стеклярусу і металевих блискіток. Холошви-рукави мають натурально виконану вишивку. Ще більше модернізовано костюм Горпини. Вона в червоній сукенці, червоних чобітках, сріблястій безрукавній блузі, з червоною окантовкою на горловині і ясно рожевою бейкою-в'юнком на погрудді і по низу. У костюмі ж Горпини безрукавка зі срібного паперу й сяюча окантовка-в'юнчик. У чорному стриженому коротко волоссі – синя квітка. Усією образністю ескіз костюму засвідчує характеристики танцювальної динаміки.

Ще більше карикатурності в ескізних образах Кукси і Дранка. Ескіз до костюму Кукси

зображує дуже широкі укорочені штани з тканини малюнку у вертикальні коричневі хвилясті лінії. У білій сорочці Кукса має нагрудну вставку-манишку з натуральною вишивкою, виготовленою червоно-чорним хрестиком. Поверх сорочки вдягнуто жилет. На голові червоно-коричневий капелюх з вузькими крисами. Як додатковий, в ескізах Оришки, Кукси й Дранка застосовано прийом конструктивізму. Зображення підписані суперграфікою з наклеєних літер імені персонажа в розбивці, наприклад, ДРАН КО.

У костюмах до вистави «Пошилися в дурні» відчутним є синкретизм народної стилістики й одягу циркових клоунів. В технічному сенсі також застосовано синтетичність підходів. Цікавою є реакція глядачів на формат стилістики вистави загалом і на костюми зокрема. У Курбаса було розроблено анкети, що їх заповнювали глядачі після вистави, які засвідчують експериментальний характер роботи усіх мистців «Березоля». Реакція багатьох глядачів на костюми для вистави свідчить, що на сприйняття вони впливали за правилами авангарду – виклик, подив, шок, заперечення. Ось деякі зауваги з архівних анкет «Березоля»: «Дуже не українські, неначе Італія» (Зм 7449-23), або: «Жінки дієві особи в штанцях неясно чому» (Зм 7449-33) або: «Декорація не підходить під село. Костюми теж. Але думаю, що це так і треба» (Зм 7449-35) [7]. Саме анкети документують, що костюми, створені для вистави «Пошилися в дурні» мали шоковий вплив на багатьох глядачів, чого власне і прагнув авангард як явище тогочасного мистецтва (рис. 1, а-е).

Такі ж авангардні прийоми, застосовані у створенні архітектоніки костюму, як зсув, розрив, дисонанс у формотворенні сценічного костюму національного стилю, ми спостерегли в ескізах Адама і Єви до вистави «Вій» (1925) А. Петрицького [8]. У виставі художник не лише вдягнув більшість персонажів у стилізовані вбрання з ознаками національного строю, але синтезував в кожному образі мотиви вбрань різних історичних епох, деталями означив натуру кожного з героїв, сконструйованих на принципі дисонансу й поліфонічної ансамблевості.



**Рис. 1. Вистава «Пошилися в дурні». Оришка. Театр «Березиль». 1924 р.**

Музей театрального, музичного та кіномистецтва України: а) Ескіз «Оришка». Акварель, колаж (вишивка, аплікація). В. Шкляев, М. Симашикевич. Е-4153; б) Зінаїда Пігулович в ролі Оришки. Світлина 1924 р. Ф-85185; в) Ескіз «Оришка». Акварель. М. Симашикевич. Е-4511; г) Ескіз «Кукса». Акварель, аплікація, вишивка. В. Шкляев. Е-4155; д) Ескіз «Кукса». Фрагмент з вишитим погруддям. В. Шкляев. «Нове мистецтво». 1927. № 17. С. 8; е) Сцена «Бокс».

У виставах політичного театру 1930–1950-х рр., під тиском змін ідеологічного вектору сталінської влади, народний костюм набув нового негативного змісту. Першим сигналом цього стала п'єса Івана Микитенка «Диктатура» (1929), написана в «рік великого перелому». Кожен із персонажів був наділений власною образністю, по своєму втілював причетність до таборів старих чи нових сил. Візуально це протистояння подавалося через протиставлення у вбранні. Робітники і сільські незаможники, що будували «нове життя» марковані або «виробничим одягом» як вбранням майбутнього, або міським, зруч-

ним для роботи одягом – темні штани, жакети з кишнями у чоловіків; однотонні просторі спідниці, блузи, жакети й хустки у жінок.

Натомість вороги революції і соціалізму, які у п'єсі прагнули захистити традиційний аграрний уклад, були вбрані в народні строї з вишивками, що мало втілювати стару естетику, побудовану на прийомі колірно-орнаментального оздоблення. Частиною костюму персонажу служив грим. Він ліпив характер власника, доповнював характер його жестів, поз, виразів облич, зачісок. Тому сільські куркулі і підкуркульники в «Диктатурі» мали карикатурну поведінку, підкреслену мімікою.

Вистава «Диктатура» дала початок формуванню візуального ідеологічного шаблону, який ділив героїв на «позитивних» і «негативних» [9].

Водночас академічна вистава 1930-х рр. репрезентувала ще дві протилежні тенденції у стилістиці костюмів. Твори українського класичного репертуару на сцені втілювались етнографічними засобами. В костюмах нерідко поєднувались оригінальні речі з народного костюму і більш сучасні копії. Прикладом тут може служити вистава Театру І. Франка «Украдене щастя» (1940). Для неї художник Моріц Уманський створив у костюмах відчуття автентики етнографічного гуцульського вбрання, яке саме по собі є видовищним. Така стилістика оформлення забезпечила довге сценічне життя вистави, а через дванадцять років по ній було знято фільм, де М. Уманський повторив своє попереднє рішення [10].

Інша тенденція стала відчутною у другій половині 1930-х рр., коли набрала обертів ще одна особливість стилістики сценічного костюму народного типу. Його почали шити у театральних майстернях, змінюючи традиційну технологію виготовлення, підбір тканин, виконуючи оздоблення умовно і спрощено – вишивка укрупнювалася або замінилася нашиванням безузорних кольорових смуг. Такий підхід до вирішення декору, зробив сценічний «народний» стрій більш графічним, узагальненим, а часами, монументальним, який сприймається глядачами здалеку.

В останні десятиліття ХХ ст. в українському драматичному театрі відбувались процеси, пов'язані з пошуками нових підходів до створення візуального образу вистави. Академізм поволи розмивався інспіраціями концептуалізму, який у зміненому значенні повернув у п'єсу побутові речі й елементи тогочасного одягу. Одяг з національними мотивами потрапив в окремі вистави 1960-1970-х рр. Прикладом цьому є етапна для свого часу вистава «Фараони» за п'єсою Олекси Коломійця, що її прем'єра відбулась у театрі І. Франка (1964) і дала їй тривале сценічне життя. У ній сценограф і художник по костюмах Федір Нірод відтворив атмосферу тогочасного українського

села, у якому радянські реалії переплелися з мотивами традиційного укладу, що маркувалось, зокрема вживанням елементів народного одягу – вишитих сорочок, типово народних прийомів пов'язування хусток тощо.

У добу Незалежності театральні практики отримали новий імпульс у розвитку полістилістики і складних процесів творення нового обличчя української національної вистави. Початком тут, зокрема стала інсценізація заборонених радянською владою творів, присвячених окремим сторінкам вітчизняної історії. Ще в останньому етапі існування СРСР, у 1990 р. на сцені Театру Леся Курбаса (Львів), було поставлено п'єсу Володимира Винниченка «Між двох сил» (1919). В центрі подій Української революції тут перебуває родина Микити Сліпченка, що її члени розділені на симпатиків національної ідеї і прибічників соціалізму під більшовицьким прапором. Сам В. Винниченко у тексті цієї п'єси вдався до прийому маркування політичної позиції через одяг, особливості зачіски тощо. Його М. Сліпченко має вуса з підусниками, які звисають по козацькому, вишивану сорочку зі стьожкою. Типовим аксесуаром «проукраїнства» у тексті є пояси.

Однак, у виставі художниця Ольга Баклан вирішила цю проблему ще радикальніше. Вона вбрала М. Сліпченка у класичний стрій реєстрового гетьмана, його дружину у старосвіцький жіночий костюм Наддніпрянщини, доньку Христю також у класичний костюм, в якому плахта, керсетка і намітка, вив'язана під підборіддям з відкритим волоссям. Її брат Арсен вбраний козацьким полковником. Вирішений у класичних формах костюм українських патріотів, дуже пасує до їх лялькової поведінки на початку вистави. Цей синтез ще більш підсилено ляльками у народних вбраннях, що розвішані по стінах помешкання, де відбувається дія.

Натомість Софія, як образ українки-зрадниці, вбрана в елегантний, столичної моди зимовий костюм. Вона останньою з'являється на сцені у першій яві, коли персонажі в козацьких строях вже всі на своїх місцях, і являє собою неймовірний контраст українській архаїці. Вся вистава просякнута тонким символізмом образів, подій, а найважли-

віше – етнічних стереотипів і контрастів між вбраннями і поведінковим кодами українців і росіян. Цей символізм витриманий до останнього акту, коли п'яні російські більшовики дивно вбрані в деталях, беруть верх над українцями, зтягаючи прозору завісу перед ними, відправляючи у небуття.

**Висновки.** Здійснивши наскрізний аналіз формотворення, стилю і значень народного костюму у виставах українського драматичного театру ХХ ст. найбільш вагомими виглядають наступні висновки:

– завдяки виставам Театру Корифеїв і під впливом національних суспільних рухів, селянський костюм одночасно став театральним, художнім й колекційно-музейним артефактом, національним брендом;

– в театральному авангарді сценічний костюм стає метафорою. У ньому національні ознаки з'являються внаслідок накладання мотиву-знаку на нову архітектоніку вбрання;

– у тоталітарному періоді 1930–1950-х рр. вистави українських драматичних театрів трактують національний костюм переважно у два способи: як ознаку ворожих персонажів в тогочасних подіях; як стилізований історичний костюм у виставах козацької тематики;

– у 1960–1980 рр. костюм «народного» стилю є маркером подій, що відбувались у селах УРСР;

– у добу Незалежності український народний костюм стає важливим символом у виставах залежно від їх жанрового наповнення.

### Література:

1. Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття. Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України ; редкол.: В. Сидоренко та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. 1054с.: іл.
2. Федорук О. Український авангард. Перетин знаку. Кн. 1. Київ : Видавничий дім А+С, 2006. С. 9–68.
3. Український театр ХХ століття: Антологія вистав / за заг. ред. М. Гринишиної ; Ін-т проблем сучасн. мист-ва НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 944 с.
4. Триколенко С. Український народний костюм в умовах сучасного українського театру. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наук. праць. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2012. № 12. С. 202–208.
5. Олійник М. Традиційний одяг українців в культурно-мистецьких практиках міського повсякдення в другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. (за матеріалами м. Києва). *Етнічна історія народів Європи*. 2015. № 46. С. 22–30.
6. Клековкін О.Ю. *Mise En Scene* : Марко Кропивницький: Режисерські лейтмотиви. Практичний коментар / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ : Арт Економі, 2012. 118 с.
7. Анкета глядача | Зм 7449-11 – Open Kurbas. Open Kurbas. URL: <https://openkurbas.org/collection/anketa-hlyadacha-zm-7449-11/> (дата звернення: 12.09.2022).
8. Несен І.І. Стилiстичні особливості театральних костюмів Анатолія Петрицького у виставах за мотивами творів Миколи Гоголя. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 33. Дрогобич : Гельветика, 2020. С. 1–10.
9. Nesen I. *Semiotic Codes of the Costume in the Political Theater Performances in the USSR of the 1930s. Art: metamorphoses and discourses* : Collective monograph. Riga : Baltija Publishing. 2021. P. 143–162.
10. Lviv Film Center. *Украдене щастя (1952)*, 2020. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QBVeTNCz0LI> (дата звернення: 02.09.2022).

### References:

1. (2006). *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy KhKh stolittia* [Essays on the history of Ukrainian theater art of the 20th century]. Instytut problem suchasnoho mystetstva Akademii mystetstv Ukrainy ; redkol.: V. Sydorenko ta in. Kyiv : Intertekhnolohiia. 1054 s.: il. [in Ukrainian]
2. Fedoruk O. (2006). *Ukrainskyi avanhard. Peretyn znaku* [Ukrainian avant-garde. Sign intersection]. Kn. 1. Kyiv: Vydavnychiy dim A+S. S. 9–68. [in Ukrainian]
3. (2012). *Ukrainskyi teatr KhKh stolittia: Antolohiia vystav* [Ukrainian Theater of the 20th Century: An Anthology of Plays]. Za zah. red. M. Hrynyshynoi ; In-t problem suchasn. myst-va NAM Ukrainy. Kyiv : Feniks. 944 s. [in Ukrainian]
4. Trykolenko S. (2012) *Ukrainskyi narodnyi kostium v umovakh suchasnoho ukrainskoho teatru* [Ukrainian folk costume in the conditions of modern Ukrainian theater]. *Ukrainske mystetstvoznnavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii* : zb. nauk. Prats. Kyiv : IMFЕ im. M. T. Ryl'skoho. № 12. S. 202–208. [in Ukrainian]

5. Oliinyk M. (2015) Tradytiinyi odiah ukrainsiv v kulturno-mystetskykh praktykakh miskoho povsiakdennia v druii polovyni KhIKh – na pochatku KhKh st. (za materialamy m. Kyieva) [Traditional clothing of Ukrainians in the cultural and artistic practices of urban everyday life in the second half of the 19th – at the beginning of the 20th century. (according to the materials of the city of Kyiv)]. *Etnichna istoriia narodiv Yevropy*. № 46. S. 22–30. [in Ukrainian].

6. Klekovkin O.Iu. (2012). Mise En Scene : Marko Kropyvnytskyi: Rezhyserski leitmotyvy [Mise En Scene / Marko Kropyvnytskyi: Director's leitmotifs]. *Praktychnyi komentar / Instytut problem suchasnoho mystetstva NAM Ukrainy*. Kyiv: Art Ekonomi, 118 s. [in Ukrainian].

7. Anketa hlyadacha | Zm 7449-11 – Open Kurbas. Open Kurbas. URL: <https://openkurbas.org/collection/anketa-hlyadacha-zm-7449-11/> (data zvernennia: 12.09.2022). [in Ukrainian].

8. Nesen I.I. (2020). Stylistychni osoblyvosti teatralnykh kostiumiv Anatolia Petrytskoho u vystavakh za motyvamy tvoriv Mykoly Hoholia [Stylistic features of Anatoly Petrytskyi's theatrical costumes in performances based on the works of Mykola Gogol. Current issues of humanitarian sciences]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 33. Drohobych : Helvetyka. S. 1–10. [in Ukrainian].

9. Nesen I. (2021). Semiotic Codes of the Costume in the Political Theater Performances in the USSR of the 1930s. *Art: metamorphoses and discourses : Collective monograph*. Riga : Baltija Publishing. P. 143–162. [In English].

10. Lviv Film Center. *Ukradene shchastia (1952)*. (2020). YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QBVeTNCz0LI> (data zvernennia: 02.09.2022). [in Ukrainian].