

УДК 391:791.1

DOI <https://doi.org/10.32782/uad.2022.2.6>**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

РОЛЬ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА В СТВОРЕННІ ОБРАЗІВ У КІНЕМАТОГРАФІ ХХ СТОЛІТТЯ

Актуальність. Український національний костюм, що всіма вітчизняними дослідниками визнаний кодом нації, отримав нове життя у багатьох мистецьких галузях. Завдяки вмілому його використанню у кіно- і театральному мистецтві, було створено образи, що не втратили свого значення до сьогодні. Тому метою цієї статті стало дослідження ролі і місця традицій українського народного вбрання у вітчизняному кінематографі ХХ століття. Джерелом для студіювання означеного питання ми обрали етапні кінофільми, що з'явилися на екранах у різні десятиліття. Для виконання поставленої мети, нам знадобилися методи історичні і мистецтвознавчі. З-поміж історичних найважливішими стали історико-біографічний й історико-порівняльний методи. Вони дозволили виділити низку найважливіших художників по костюмах, які розробляли строї для перших вітчизняних фільмів, формуючи вітчизняну школу сценічного вбрання. Історико-порівняльний метод дав можливість визначити головні тенденції у підходах до виготовлення кіно-костюмів національного типу у різні історичні періоди. Мистецтвознавчий інструментарій дозволив окремо розкрити художні особливості костюмів кожного з обраних фільмів. Такий підхід, застосований у дослідженні обумовив новизну статті, як за тематикою, так і за методами. **Висновки.** Розглянутий корпус вітчизняних фільмів, переважно історичної тематики, дав можливість зробити кілька важливих висновків: відомі українські художники прийшли у кінематограф переважно з театральної галузі, отримавши там свій професійний досвід. Водночас різними шляхами всі вони пройшли через вивчення традиційного вбрання, його архітекtonіки й колористики, народного побуту загалом. Упродовж всього періоду розвитку вітчизняного кінематографу, національний костюм не втрачав свого значення і став обличчям спочатку історичного, а пізніше «поетичного» кіно.

Ключові слова: український народний костюм, сценічний костюм, екранний костюм етнічного типу, стилізація, етнографічний костюм в кіно.

Nesen Iryna. THE ROLE OF THE UKRAINIAN FOLK COSTUME IN THE CREATION OF SCREEN IMAGES IN CINEMATOGRAPHY OF THE 20TH CENTURY

Relevance. The Ukrainian national costume recognized by all domestic researchers as a nation code has gained a new life in many artistic branches. Thanks to its skillful use in cinema and theater arts there were created screen images that have not lost their relevance to this day. Therefore, the purpose of the article is to study the role and place of traditions of the Ukrainian folk costume in the national cinematography of the 20th century. We chose staged movies that appeared on screens at different decades as a source for studying the said issue. To perform the set goal, we needed historical and art methods. The most important among historical methods are historical-biographical and historical-comparative methods. They allowed to highlight a number of the most important costume designers who developed patterns for the first domestic movies, forming national school of stage apparel. The historical-comparative method allowed to determine the main trends in the approaches to the production of national costumes for movies in different historical periods. The art toolkit allowed separately to reveal artistic features of costumes in every chosen movie. Such approach used in the study determined the novelty of the article, both in terms of topic and methods. **Conclusions.** The studied corpus of domestic movies, mostly historical ones, allowed to make several important conclusions: well-known Ukrainian artists came into the cinema mainly from theater industry, having received their professional experience there. Simultaneously they all went through the study of traditional clothes, its architectonics and coloristics, as well as folk life in general in different ways. During the entire period of development of domestic cinematography, the national costume did not lose its relevance and became a face of historical, and later "poetic" cinema.

Key words: Ukrainian folk costume, stage apparel, ethnic costume for movie, stylization, ethnographic costume in cinema.

Український народний костюм давно став предметом дослідження для етнологів і мистецтвознавців. Під впливом змін у повсякденному житті українського села, що відбувалися впродовж ХХ ст., його вживання у побуті помітно скоротилось. Натомість він став важливою складовою для розвитку багатьох мистецьких галузей – театру, кіно, фестивалів тощо. У такому контексті український традиційний стрій по суті не досліджений у вітчизняній науці. За кордоном спеціальних праць, присвячених історії та теорії костюмованого мистецтва в кінематографі також обмаль. Серед останніх можна виділити роботи американських істориків моди Д. Д. Коула (Daniel James Cole) й Н. Дейл (Nancy Deihl) [1], а також К. М. Вілкінсон Вебер (Clare M Wilkinson-Weber) [3]. У фаховому американському журналі «Looreg», при аналізі ролі костюма в розкритті характеру персонажів, зазначено, що «вбрання персонажа може просто привернути увагу аудиторії, або це може допомогти визначити, хто є персонажем у контексті фільму. Особливо, коли мова йде про твори історичного періоду, в яких, здавалося б, крихітні неправильні деталі можуть мати величезне значення (і викликати величезний ажіотаж) [2].

Специфіку образотворчої форми кіномистецтва взагалі й екранного костюма як засобу живописної виразності розкриває дослідження Н. Кудрявцевої та Г. Кокоріної [6]. Структуру етапів проектування костюму для театру і кіно пропонує дослідження О. Небагатикової та Н. Сандретдінової [9]. Роль і важливість костюму в чорно-білому німому кіно досліджувала О. Лагода [7]. Роботи цих науковців не є достатніми для розуміння особливостей екранного костюму етнографічного типу. Вони не розкривають значення українського народного костюма в кінематографі, але для нашого дослідження дають достатньо інформації, щоб усвідомити загальні алгоритми ролі вбрання в мистецтві створення фільмів. Зокрема, І. Несен, досліджуючи формування образів персонажів на прикладі театру корифеїв, визначає «сценічний костюм як конкретний образ, невіддільний від персонажу» [10, с. 155]. С. Долеско, у досліджен-

нях ролі українського народного костюму в портретуванні героїв п'єси «Лісова пісня» Лесі Українки акцентує увагу на тому, що «вбрання (а саме – спосіб вдягання, кольору виробів, виду зачіски, прикрас та оздоблення) є одним з основних елементів портрета персонажів твору» [4, 104].

Підсумовуючи аналіз досліджень на тему костюма, як засобу розкриття характерів персонажів у кіно, зазначимо, що науковці безпосередньо не зверталися до проблеми національного українського костюма в кіно. Хоча загальна система рішень стилістики створення персонажів має у собі кореляти. Відтак, **актуальність дослідження** місця і ролі народного костюма в кіномистецтві є очевидною. Вона, зокрема обґрунтована збільшенням уваги режисерів до візуального рішення кінопродукту. Костюм в цьому контексті створює цілісну виразність кінообразу. Сучасний глядач потребує все більше глибокого сенсу, асоціацій та внутрішніх зв'язків героїв кінотвору з навколишнім світом. Тому саме костюм виконує тут роль своєрідної об'єднуючої ланки. Народний костюм ще й сприяє розкриттю історичного середовища, що висвітлюється в кінотворчості.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні вбрання є маркером особистості, соціального статусу й належить до кола особистих вполюбовань людини, які, водночас, більшою чи меншою мірою сформовані під впливом модних віянь епохи. Вбрання виконує не лише утилітарну захисну функцію, а й естетичну. У минулому одяг мав й ознаки національної приналежності та регіональної специфіки. Його мистецький образ уособив риси національного менталітету, історичного минулого та унікальні творчі здобутки декоративно-ужиткового мистецтва України. Завдяки цьому у ХХ ст. український народний костюм став потужним інструментом в розвитку художньої кіноіндустрії. Образ точно відтвореного народного вбрання сприяв зануренню глядача в різні історичні епохи, що фільмувалися. Водночас він став маркером численних соціально-побутових явищ та сцен з окремих історичних подій. Саме вбрання героїв з перших кадрів візуалізувало їхнє соціальне ста-

новище, вік, а у розгортанні фабули слугувало додатковим чинником розкриття характеру, життєвої філософії, створювало відповідний акцент як на позитивних, так і негативних особистісних рисах. У загальному, беручи до уваги вищезазначене, народний костюм дав змогу глядачеві сформуванню відповідне ставлення до кіногероїв, яке інколи значно відрізнялося від думки творців кінопродукту.

Творення образу кіногероя є багатокроковим процесом, що поєднує в собі послідовну роботу сценариста й режисера, із подальшим залученням художника по костюмах. Саме його робота у створенні образу є фінальною. Від рівня обізнаності мистця у галузі історії вбрання окремої країни, етносу, історичного періоду буде залежати те, чи повною мірою глядач відкрив для себе характер кіногероя. Адже костюм повинен розповісти про нього значно більше, ніж перелік діалогів згідно сценарного плану. Вбрані згідно ідейного задуму фільму актори, надають глядачеві додаткову інформацію про свою особистість і ключові події, що висвітлюються в фільмі. Тож, якщо у письменника існує необхідність описати зовнішній вигляд, характери персонажів, ідейне забарвлення своїх творів, він застосовує літературну мову. А художник по костюмах в цьому випадку має розкрити все це саме мовою одягу, гриму, міміки, жестів. Спектр характеристик зовнішності доволі широкий. Часто образ виділяється в незначних на перших погляд деталях. Наприклад, експериментуючи з кольором окремих елементів вбрання, можна вдало виокремити кіногероя з натовпу або, навпаки, зробити його непомітним.

Ці загальні характеристики функцій і завдань костюму в кінематографі значною мірою стосуються і народного костюму. Його роль тут має вкрай важливе значення, з огляду загрози знищення української нації в світлі військової агресії Росії проти України. Адже привертання уваги українців до ролі мистецького образу народного костюма в кіноіндустрії, що користується значним попитом, сприяє посиленню самоідентифікації українців у світі.

Особливо це стосується художніх фільмів історичної тематики. У цьому випадку від

художника по костюмах вимагається володіння комплексом знань історії та культури епохи, в якій відбуваються події. Тож, перед початком роботи для розробки загальної концепції, значна кількість праці йде на вивчення різноманітних матеріалів, фахових консультацій етнологів, істориків костюму, мистецтвознавців. Адже робота над історичними фільмами – відповідальна кропітка праця, оскільки помилка в даному випадку може не лише зіпсувати імідж кіно-команди, а й сформуванню в глядача хибну думку щодо окремих аспектів історії України. Тобто, недотримання історичної достовірності – у тому числі, й мовою народного костюму – інколи приноситься в жертву видовищності або ж особистим вподобанням творців фільмів. А, якщо взяти до уваги радянський період – відповідним ідеологічним вказівкам представників влади. Відтак шлях до створення історично достовірних за фактами й оформленням кінострічок упродовж всього ХХ ст. був тернистим.

У цьому контексті розглянемо перші, вкрай показові за візуальною достовірністю кінороботи на українську тематику, де було присутнє народне вбрання. Так, в екранізації пушкінської поеми «Полтава» (1828), український побут був карикатурно представлений не лише у декораціях, але й в костюмах героїв фільму «Мазепа» (1909). Адже костюми для нього були виготовлені за листівками художника Соколова з єдиною вимогою забезпечити подіям екзотичну барвистість. При створенні кінострічки її творці не взяли до уваги етнографію України [4; 8]. Наступні стрічки «Любов Андрія» (1909) за твором «Тарас Бульба», «Запорожець за Дунаєм» (1910), «Богдан Хмельницький» (1910) не змінили загального враження низькопробності фільмів, що їх зйомки здійснювали французи. Завдяки такій неповазі до культурної спадщини українського народу, в глядача вже на початку ХХ ст., ознаменованого розквітом кінематографу, почало формуватись хибне враження про українців як меншовартісну в порівнянні з іншими націями.

У 1920 х роки радянський кінематограф розвивався під гаслом, що «Культура – національна за формою, соціалістична за змістом».

13 березня 1922 року засновано Всеукраїнське фотокіноуправління (ВУФКУ). Ця подія мала стати початком становлення національної кіноіндустрії та забезпечити для українського кіно автономний статус. Попри підпорядковування Народному комісаріату освіти та Головному комітету з контролю за репертуаром, перші вісім років існування ВУФКУ дослідники вважають золотою добою українського німого кіно, коли було закладено основу національного кінематографа. У цей час починають свою діяльність українські режисери Арнольд Кордюм, Іван Кавалерідзе, Олександр Довженко, Микола Шпиковський, Петро Чардін та інші. Серед перших українських кінострічок бачимо «Тарас Шевченко» (1926), «Тарас Трясило» (1926), «Звенигора» (1927), «Злива» (1928), «Хліб» (1929) та інші.

У цей час до створення фільмів вперше були залучені наукові консультанти, з'явилися перші художники з оформлення, що набули попередній професійний досвід в царині театральньо-декораційного мистецтва і костюму. Так, у кінострічку «Тарас Шевченко» (1926) науковими консультантами були залучені Михайло Грушевський та Михайло Новицький, художником-постановником став Василь Кричевський. Відомий архітектор, художник і збирач величезної колекції Київського публічного музею, він став першим театральним художником у театрі Миколи Садовського і, нарешті, кінохудожником. Прийшовши у кінематограф з величезним багажем знань народної мінувшини, він мав давно вироблену методику збору матеріалів і речових артефактів. У його спогадах про роботу над «Тарасом Шевченком», зокрема читаємо: «Випровадивши знімальну експедицію на Кавказ, я весь поринув у підготовчу роботу. Щодня я обходив базари, крамниці, ятки, вишукуючи селянську одіж та матерію. Цілими днями рився по музеях, архівах, бібліотеках, книгарнях, букіністах. Оглядав приватні збірки й колекції [10].

Наріжним чинником роботи над фільмами перші українські кінематографісти зробили образ. Серед методів його створення бачимо і костюм, як маркер історичного періоду, етнічної приналежності, соціального й матеріаль-

ного статусу. Так, у фільмі О. Довженка «Звенигора» (1927), що також своїм художником мав В. Кричевського, у різних кадрах героїнями виступають то дівчата в купальських вінках, то жінки-жниці, як уособлення рідної землі. Кожна група вбрана у традиційний центральньо-український стрій відповідної вікової і соціальної верстви (рис. 1; рис. 2). Глядач бачить регіональну традиційну вишивку на дівочих сорочках, відчуває фактуру картатих плахт, які здавна вживались тут місцевими селянками. Завдяки майстерно зібраному костюму всі образи сприймаються гармонійно і цілісно. Увагу глядача притягують до себе окремі деталі вбрання – стрічки, шийні прикраси, пояси тощо.

У фільмі «Хліб» М. Шпиковського (1929), що за стилістикою є агітаційним, висвітлює тогочасну політику колективізації, лінія українського й радянського диференціюється тут не лише в сюжеті, але й в образах головних героїв, що було досягнуто через їх одяг. Дружина головного героя українка-породіля, що уособлює традиційний уклад, за образністю протиставлена чоловікові-більшовику, який повернувся в рідне голодуюче село «героєм». В образі, поведінці і душі пролетаря не залишилося нічого національного. Одяг його є першим маркером у цьому ланцюжку. Він підкреслює протистояння міста й села, боротьбу українського світогляду з радянськими реаліями першої п'ятирічки. Сповнений драматизму подій колективізації цей фільм і в побуті та одязі демонструє загальне зубожіння українського селянства.

У наступний період 1930-х рр. не дивлячись на розквіт тоталітарної системи, в УСРР, все ще з'являються історичні фільми на українську тематику, сповнені поетичності сільського життя на тлі соціальних протиріч. Одним із перших звукових фільмів стала «Коліїщина» І. Кавалерідзе (1933). У його титрах як художницю українського кінематографа ми вперше зустрічаємо Мілицу Симашкевич, що її талант і досвід сформувались у «Березолі» під керівництвом Леся Курбаса і Вадима Меллера.

На тлі відображення історичних подій, пов'язаних з найсильнішим сплеском гайда-



Рис. 1. Стоп-кадр з фільму «Звенигора»
(реж. О. Довженко)



Рис. 2. Стоп-кадр з фільму «Звенигора»
(реж. О. Довженко)



Рис. 3. Стоп-кадр з фільму «Хліб»
(реж. М. Шпиковський)



Рис. 4. Стоп-кадр з фільму «Хліб»
(реж. М. Шпиковський)



Рис. 5. Стоп-кадр з фільму «Коліївщина»
(реж. І. Кавалерідзе)



Рис. 6. Стоп-кадр з фільму «Коліївщина»
(реж. І. Кавалерідзе)

маччини, майстерно зображене традиційне весілля з його строями, обрядами, пісненими зразками. В наддніпрянській, правого берега Дніпра хаті, з мальованими стінами, дівчата-дружки в місцевих строях демонструють різні типи святкових завітчанних вінків, шийних прикрас; жінки-свахи мають у костюмах розмаїття головних уборів (рис. 5, 6). Атмосфера сцен насичена українською традиційністю, символікою, образністю.

Попри те, що у другій половині 1930-х рр. ставлення до стилістики українського національного костюму змінилось у бік спрощення, а виготовлення елементів традиційного вбрання виконувалось тогочасними кравцями, які умовно нашитими кольоровими смугами подавали декор, що лише графічно натякав на оригінальну вишивку (фільми «Прометей» 1936, «Назар Стодоля» 1936), школа використання традиційного українського одягу або його точного копіювання не зникла і була відроджена у 1960-і рр. У цей час один за одним з'являються фільми українських режисерів наступного покоління – Леоніда Осики, Сергія Параджанова, Кіри Муратової, Юрія Іллєнка, Бориса Івченка та інших.

Ті з них, що створили феномен «українського поетичного кіно», зокрема демонструють дбайливе ставлення до відбору образів костюмів. *Перший* тут – «Тіні забутих предків» С. Параджанова (1964). Особливістю цього фільму є увага режисера до деталей, у тому числі, й вбрання, яке розробила художниця Лідія Байкова, з метою втілення ідейного задуму фільму, знятого за мотивами однойменного твору М. Коцюбинського, засобами складної фактури, що відобразила гуцульські традиції у найдрібніших етнографічних особливостях. Окрему увагу приділено дитячому одягу. А на прикладах головних героїв фільму в деталях бачимо традиційні способи пов'язування намітки, варіанти носіння

запаски тощо. *Другий фільм* – «Білий птах з чорною ознакою» Ю. Іллєнка (1970) також є присвятою життю гуцулів. Народне вбрання Карпат допомагає розкривати архаїчну гірську містику, в дусі якої знятий фільм, демонструє трагізм долі героїв, занурює в сцени карпатського побуту й свят. *Третій фільм* – «Пропаля грамота» (1972) Б. Івченком, в дещо театралізованому, навіть, вертепному, руслі презентує унікальне багатство українського фольклору та життєрадісний світогляд українців. Такий ефект досягнуто значною мірою й завдяки костюмам героїв фільму, особливо – одягу козаків різних рангів, від найскромнішого, до пишного, притаманного козацькій верхівці.

Висновки. Розглянувши етапні вітчизняні фільми різних десятиліть, переважно історичної тематики, можемо зробити кілька важливих висновків: провідні українські художники прийшли у кінематограф переважно з театральної галузі, отримавши там свій професійний досвід. Робота над фільмами дозволила їм вийти на новий технічний й образний щабель опрацювання та подачі матеріалів для костюмів національного стилю.

Різними шляхами всі вони пройшли через вивчення традиційного вбрання, його архітекtonіки й колористики, народного побуту загалом. Упродовж всього періоду розвитку вітчизняного кінематографу, національний костюм не втрачав свого значення і став обличчям спочатку історичного, а пізніше «поетичного» кіно.

Попри стійку радянську цензуру, українське традиційне вбрання було важливим інструментом в кіномистецтві. До цього часу воно формує в глядача враження про фільми національної тематики як такі, що презентують багатство української матеріальної й духовної культури, формують повагу глядачів до своєї етнічної приналежності.

Література:

1. Cole D. J., Deihl N. The History of Modern Fashion: From 1850. London : Laurence King Publishing. 480 p.
2. Staff L. The Most Controversial Movie Costumes Explained. Looper.com. URL: <https://www.looper.com/55041/controversial-movie-costumes-explained/> (accessed 01 September 2022).
3. Wilkinson-Weber C. M. Tailoring expectations: how film costumes become the audience's clothes. *South Asian Popular Culture*. 2005. Vol. 3. No. 2. P. 135–159.

4. Долеско С. Роль українського народного костюму в портретуванні героїв п'єси «Лісова пісня» Лесі Українки. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2022. Т. 1. № 53. С. 101–105.
5. Кричевський В. Про роботу над фільмом «Тарас Шевченко». *Кіно Театр*. 2013. № 5. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1539 (дата звернення: 25.08.2022).
6. Кудрявцева Н., Кокоріна Г. Умовність та достовірність костюма для кіно: фактори впливу. *Актуальні проблеми сучасного дизайну*. КНУТД. 2018. Т. 1. С. 227–230.
7. Лагода О. М., Бордунос А. С., Онученко С. С. Німе кіно як джерело творчості для дизайнера одягу. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва*. 2009. 1. С. 75–79.
8. Лихачев Б. С. Українські теми в дореволюційній кінематографії. *Кіно*. 1928. № 4. С. 4–5.
9. Небогатикова О. Є., Садретдінова Н. В. Етапи проектування сценічного костюма для театру і кіно. Ресурсозберігаючі технології легкої, текстильної і харчової промисловості. *Збірник тез доповідей Всеукраїнської науково-практичної Інтернет-студентів конференції молодих вчених та студентів. 16-17 листопада 2017*. Хмельницький : Хмельницький національний університет, 2017. С. 103–104.
10. Несен І. І. Роль костюму у формуванні образу персонажу в театрі корифеїв (1882–1914 рр.). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*. 2021. № 2. С. 154–158. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2021.239997>

References:

1. Cole, D. J., & Deihl, N. (б. д.). *The History of Modern Fashion: From 1850*. Laurence King Publishing. [in English]
2. Staff, L. (2017). *The Most Controversial Movie Costumes Explained*. Looper.com. Retrieved from: <https://www.looper.com/55041/controversial-movie-costumes-explained/> [in English]
3. Wilkinson-Weber, C. M. (2005). Tailoring expectations: how film costumes become the audience's clothes. *South Asian Popular Culture*, no. 3(2), pp. 135–159. [in English]
4. Dolesko, S. (2022). The Role of Ukrainian Folk Costume in Portraying the Characters of Lesya Ukrainka's play *Forest Song*. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskiyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*, 1(53), pp. 101–105. [in Ukrainian]
5. Krychevskiy V. (2013). Pro robotu nad filmom «Taras Shevchenko» [About the work on the film "Taras Shevchenko"]. *Kino Teatr*, no. 5. Retrieved from: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1539 (accessed 25 August 2022).
6. Kudriavtseva N., Kokorina H. (2018). Conditions and documents of the case for the cinema: factors of influence. *Aktualni problemy suchasnoho dyzainu*, 1, pp. 227–230. [in Ukrainian]
7. Lahoda O. M., Bordunos A. S., Onuchenko S. S. (2009). Silent cinema as a source of creativity for a fashion designer. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 1, pp. 75–79. [in Ukrainian]
8. Lykhachev B. S. (1928). Ukrainski temy v dorevoliutsiinii kinematohrafi [Ukrainian themes in pre-revolutionary cinematography]. *Kino*, 4, 4. [in Ukrainian]
9. Nebohatykova O. Ye., Sadretdinova N. V. (2017). Stages of designing a stage costume for theater and cinema. Resource-saving technologies of light, textile and food industry. *A collection of abstracts of reports of the All-Ukrainian scientific and practical Internet students conference of young scientists and students. November 16-17, 2017*. Khmelnytskyi: Khmelnytskyi National University, pp. 103–104. [in Ukrainian]
10. Nesen I. I. (2021). Rol kostiumu u formuvanni obrazu personazhu v teatri koryfeiv (1882–1914 rr.) [The Role of Costume in the Formation of the Character Image in the Theater of the Corypheses (1882–1914)]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 2, 154–158. [in Ukrainian]