



УДК 792.03+82-2

ORCID 0000-0002-2412-9154

DOI 10.34064/khnum1-5105

**Калениченко О. Н.**

Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского,  
*площадь Конституции, 11/13, 61003, г. Харьков, Украина*

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
*майдан Конституції, 11/13, 61003, м. Харків, Україна*

**Драматургия Ф. Кроммелинка и её интерпретация  
Всеволодом Мейерхольдом и Лесем Курбасом****АННОТАЦИЯ**

**Калениченко О. Н. Драматургия Фернана Кроммелинка и её интерпретация Всеволодом Мейерхольдом и Лесем Курбасом.**

Модернистская драматургия Ф. Кроммелинка, имеющая признаки символизма, экспрессионизма, сюрреализма и предвосхищающая появление театра абсурда, позволила выдающимся режиссёрам 1920 годов реализовать свои новаторские подходы к реформируемому театру. Вс. Мейерхольд обратился к гротесково-фарсовой пьесе «Великодушный рогоносец» для создания постановки, которая должна была показать один из видов отдыха рабочих. С помощью приёмов конструктивизма и биомеханики режиссёр в спектакле сделал акцент на сложных физических движениях актёров – гимнастике и акробатике. Лесь Курбас, ставя задачу не только показа новых возможностей модернистского театра, но и воспитания активной жизненной позиции театрального зрителя, обратился к гротесково-психологической пьесе «Златопуз». Оригинальное оформление спектакля («Золотое чрево»), полугротескные-полуреалистичные костюмы актёров, их игра и ассоциации персонажей с животными для уточнения понимания сценических образов – всё это, с одной стороны, разоблачало меркантильное сознание современного мещанина, с другой – открывало оригинальный подход режиссёра к модернистскому тексту.



**Ключевые слова:** модернистская драматургия, Ф. Кроммелинк, театр 1920-х, Вс. Мейерхольд, Лесь Курбас, «Великодушный рогоносец», «Золотое чрево».

#### АНОТАЦІЯ

**Каленіченко О. М. Драматургія Фернана Кроммелінка та її інтерпретація Всеволодом Мейерхольдом і Лесем Курбасом.**

Модерністська драматургія Ф. Кроммелінка, яка має ознаки символізму, експресіонізму, сюрреалізму і яка випереджувала появу театру абсурду, дозволила видатним режисерам 1920 років реалізувати свої новаторські підходи до оновлюваного театру. В. Мейерхольд звернувся до гротесково-фарсової п'єси «Великодушний рогоносець» для створення постановки, яка повинна була показати один з видів відпочинку робітників. За допомогою прийомів конструктивізму та біомеханіки режисер в виставі зробив акцент на складних фізичних рухах акторів – гімнастиці та акробатиці. Лесь Курбас поставив завдання не тільки показу нових можливостей модерністського театру, але й виховання активної життєвої позиції театрального глядача, тому він звернувся до гротесково-психологічної п'єси «Златопуз». Оригінальне оформлення спектаклю («Золоте черево»), полугротескні-полуреалістичні костюми акторів, їх гра та асоціації персонажів з тваринами для уточнення розуміння сценічних образів – все це, з одного боку, викривало меркантильну свідомість сучасного міщанина, з іншого – відкривало оригінальний підхід режисера до модерністського тексту.

**Ключові слова:** модерністська драматургія, Ф. Кроммелінк, театр 1920-х, Вс. Мейерхольд, Лесь Курбас, «Великодушний рогоносець», «Золоте черево».

#### ABSTRACT

**Kalenichenko O. N. Fernand Crommelynck's dramaturgy and its interpretation by Vsevolod Meyerhold and Les Kurbas.**

**Background.** The modernist dramaturgy of Fernand Crommelynck allows some literary critics to attribute it to symbolism: continuing the symbolist traditions, the author builds his works “on the development of an abstract position, personified by dramatic characters that can be perceived both as living people and as figurative designations of concepts” [8]. Other researchers believe that the



F. Crommelynck's works are expressionistic, since the Crommelynck Theater is "poetic, but full of pathos, hyperbolized images, in the characteristics of his personages exaggeration is brought to the point of absurdity" [2]. Some scientists attribute Crommelynck to surrealism because the playwright is one of the burlesque theater renovators [3]. At the same time, there is an opinion that a number of later plays by the playwright anticipate the aesthetics of the theater of the absurd [11].

Ambiguously critics evaluate the genre features of Crommelynck's plays. They are also interpreted as "psychological dramas that combine farce and tragedy", therefore "the characters of Crommelynck's plays are tragic jesters, the embodiment of the "eternal" principles of love, jealousy, and stinginess. His highlight is human passions, paradoxes, absurdity" [15]. His pieces are considered and as varieties of drama filled with elements of the grotesque, and "characters often act as personifications of certain moral qualities: jealousy ("Le Cocu magnifique" – "The Magnanimous Cuckold"), stinginess ("Tripes d'or" – "The Golden Womb"), played out virtues ("Carine, ou la jeune fille folle de son âme" – "Carine, or the Mad Girl of self soul"), etc. [11].

Neither Vsevolod Meyerhold (production of the play "The Magnanimous Cuckold" in 1922), nor Les Kurbas (production of the play "The Golden Womb" in 1926), who were innovators in theatrical field, revolutionists of the Soviet theater, could not pass by the creativity of the contemporary modernist playwright.

**The purpose of this study** is to identify the peculiarities of the Crommelynck' dramas produced by stage directors and the lines of the pioneering searches of two great representatives of the theater went when staging Crommelynck's plays.

**Methods.** The basis of the research methodology is historical analysis.

**Results.** Meyerhold, as shown by his notes and the memoirs of his contemporaries, moved in the 1920s in his theatrical searches went towards formalist experiments, in particular, constructivism and biomechanics. According to the director, the Crommelynck' grotesque-farcical play "The Magnanimous Cuckold" on the theater stage, saturated with complex diverse physical movements of the actors, was supposed to show one of the workers' leisure activities.

Les Kurbas, also seeking to radically renew the Ukrainian stage, relied on a completely different theatrical concept. Speaking for an active-revolutionary life installation, for the restructuring of social psychology and, consequently, for spiritual and moral values, Kurbas in his articles and conversations called for fighting the limited outlook of the Nepmen and provincial inhabitants who only think about



endless prosperity [9; 10]. Realizing his concept in life, it is not by chance that the director chooses for the premiere of the first season of “Berezil” in Kharkov the play “Tripes d’or” (“The Golden Womb”) just written by Crommelynck (1925).

Note that “Tripes d’or” in its content is much more complicated than the “Le Cocu magnifique”. In our opinion, the playwright, using allusions to the work of European prose writers of the XIX century, seeks to show that even an honest and decent person, becoming the owner of a large inheritance, will begin to degrade morally; gold, sooner or later, will become a fetish.

Moreover, in “Tripes d’or” it is quite clearly shown that the uncle of Pierre-Auguste himself (the hero of the piece) – Anna Romain Hormidas de Gutem – passed through the temptation of wealth. Hormidas’ niece Melina, who eventually got the “throne” with a pottery filled with gold dust, will also pass along this path. In addition, Crommelynck in his play reveals a number of stages of Pierre-Auguste’s painful struggle with the attractive power of gold: from understanding that gold will soon turn into a dragon that will kill a knight, through the realization that “gold in itself is fascinating”, to recognition: “I want to destroy everything ... what is near money .. so that there is no – neither the past, nor the present, nor the future ...” [7: 149, 160]. At the same time, the author in a number of scenes departs from the tragic pathos and appeals to the grotesque, which allows in the “Tripes d’or” to organically combine the real and the fantastic.

Thoughtfully approaching the text of the play, Kurbas saw in its plot not the single tragedy of Pierre-Auguste, on which a huge inheritance had suddenly fallen, but a rather common phenomenon in the world of ordinary people thinking only of profit. Therefore, the director chooses not a psychological disclosure of characters, but a grotesque beginning, which allows exposing the thinking of the Nepmen and bourgeois living in petty, personal interests.

The original design of the play “The Golden Womb”, semi-grotesque and half-realistic costumes of the actors, their playing and characters’ associations with animals to clarify the understanding of the stage images – all this, on the one hand, exposes the mercantile consciousness of the modern tradesman, on the other – discloses the original approach of the director to modernist text.

**Conclusions.** By turning to modernist dramaturgy and relying on the modern possibilities of the avant-garde theater, both outstanding directors created original productions. If Meyerhold, during this period, was interested in formal experiments and revealing the possibilities of constructivism and biomechanics, so for



Kurbas, who was also interested of constructivism, nevertheless, other tasks came to the fore. It was necessary for him to bring up a new theater audience in a short time: to change philistine psychology demonstrating new horizons for the development of public life and the wide possibilities of man in it.

It is evidently, that the analysis of the new European dramaturgy and new experiments in the Soviet theater of the 1920–1930s is not limited to what has been said, and further careful study of these problems is required.

**Key words:** modernist dramaturgy, F. Crommelynck, theater of the 1920s, Vs. Meyerhold, Les Kurbas, “The Magnanimous Cuckold”, “Golden Womb” («Tripes d’or»).



**Постановка проблеми.** Модернистская драматургия Фернана Кроммелинка (1886–1970) позволяет ряду литературоведов отнести её к символизму: продолжая традиции символистов, автор строит свои произведения «на развитии отвлечённого положения, олицетворённого драматическими характерами, которые можно воспринимать и как живых людей, и как образные обозначения понятий» [8]. Другие исследователи считают, что произведения Ф. Кроммелинка экспрессионистичны, так как его театр «поэтичен, но исполнен патетики, гиперболизированных образов, в характерах его персонажей преувеличенность доведена до абсурда» [2]. Некоторые учёные относят творчество Кроммелинка к сюрреализму, поскольку драматург – один из бурлескных обновителей театра [3]. В то же время, существует мнение, что ряд поздних пьес драматурга предвосхищает эстетику театра абсурда [11].

Критики неоднозначно оценивают и жанровые особенности пьес Кроммелинка. Их трактуют и как «психологические драмы, которые сочетают в себе фарс и трагедию», поэтому «персонажи пьес Кроммелинка – трагические шуты, воплощение “вечных” начал любви, ревности, скупости; его конёк – человеческие страсти, парадоксы, абсурд» [15]; и как разновидности новой драмы, где драматургия насыщена элементами гротеска, а «персонажи нередко выступают олицетворениями тех или иных моральных качеств: ревности («Великодушный рогоносец»), скупости («Златопуз»), наигранной добродете-

ли («Карина, или Девушка без ума от своей души»), оскорблённого самолюбия («Жар и холод, или Идея господина Дома») [11].

Неудивительно, что мимо творчества современного модернистского драматурга не смогли пройти ни Всеволод Мейерхольд (постановка пьесы «Великодушный рогоносец» (1922), ни Лесь Курбас (постановка пьесы «Златопуз» (1926) – новаторы в театральном процессе, революционеры советского театра.

**Цель настоящей статьи** – выявить особенности прочтения Всеволодом Мейерхольдом и Лесем Курбасом кроммелинковских драм и те направления, по которым шли новаторские поиски двух великих театральных режиссёров при постановке пьес Ф. Кроммелинка.

**Изложение основного материала.** В. Мейерхольд, как свидетельствуют и его заметки, и воспоминания современников, двигался в своих театральных экспериментах в сторону формалистских исканий. Напомним, что в это время он увлекался конструктивизмом и биомеханикой. Вот что режиссёр писал в статье «Как был поставлен «Великодушный рогоносец»»: «Мы хотели этим спектаклем заложить основание для нового вида театрального действия, не требующего ни иллюзионных декораций, ни сложного реквизита, обходящегося простейшими подручными предметами и переходящего из зрелища, разыгрываемого специалистами, в свободную игру трудящихся во время их отдыха» [13: 47]. В выступлении на диспуте режиссёр отмечал, что «Великодушным рогоносцем» «определилась какая-то новая грань в театре» [13: 44].

Биограф режиссёра Юрий Елагин оценивал его новаторство следующим образом. Во-первых: «“Великодушный Рогоносец” был первой и блестящей демонстрацией мастерства актёров мейерхольдовской школы. Наконец-то старый девиз условного театра “слова только узор на канве движений” – был осуществлён в художественно убедительных формах» [4: 247]. «Второе значение “Великодушного Рогоносца” заключалось в том, что этот спектакль был законченным и художественно-совершенным произведением конструктивизма в искусстве драматического театра. ... За всю историю современного театра это было единственное законченное воплощение стиля конструктивизма в формах сценического искусства» [4: 248].



Что же предложил Мейерхольд зрителю?

«В вечер первого представления “Великодушного Рогоносца” москвичи, заполнившие уютный зал театра..., увидели на совершенно обнажённой сцене без занавеса, задников, порталов и рампы странного вида деревянный станок – конструкцию. Он был смонтирован в виде своеобразной мельницы и представлял собой соединение площадок, лестниц, скатов, вращающихся дверей и вращающихся колес. Станок сам по себе не изображал ничего. Он служил только опорой, прибором для игры актёров – нечто вроде сложной комбинации из трамплинов, трапеций и гимнастических станков. Мельничные крылья и два колеса вращались то медленно, то быстро, в зависимости от напряжения действия и от темпа спектакля. Молодые, ловкие актёры и актрисы, без грима, в синих рабочих комбинезонах, одинаковых для мужчин и женщин, в течение трёх часов развёртывали перед зрителями с виртуозной лёгкостью феерическую симфонию движений. Это была гимнастика, такая же прекрасная, как балет, спорт – выразительный, как декламация трагика. Несложная фабула фривольного французского фарса ..., переложённая на партитуру движений, оказалась исполненной веселья и очарования. Сюжет “Великодушного Рогоносца” в “биомеханической” трактовке развёртывался перед зрителями с абсолютной ясностью. В старомодной ... истории неожиданно ощущался центральный нерв современного стиля» [4: 248–249].

Заметим, что не все критики поддержали театральные эксперименты Мейерхольда. Так, М. А. Булгаков в своём фельетоне сравнил биомеханику актёров с акробатикой клоуна Лазаренко из Никитинского цирка, явно не в их пользу [1], критик Ю. Соболев в журнале «Театр» отметил, что в спектакле «кроется величайшая, на мой взгляд, опасность для Театра. Подмена его живого искусства и его человеческого творчества – мертвенным мастерством и бездушной машиной» [14: 193], а А. В. Луначарский увидел в спектакле «грубость формы и чудовищную безвкукусность» [12: 800].

Понятно, что и критикам, и зрителям, воспитанным на театральной классике, тяжело было сразу положительно воспринять принципиально новый подход к театральному действу.



Лесь Курбас, также стремившийся к радикальным обновлениям, но на украинской сцене, опирался совсем на другую театральную концепцию. Выступая за активно-революционную жизненную установку, за перестройку общественной психологии, а следовательно, за духовно-нравственные ценности, Курбас в своих статьях и беседах призывал к борьбе с ограниченным мировоззрением нэпманов и провинциальных обывателей, думающих только о бесконечном преуспевании [9; 10].

Воплощая свою концепцию в жизнь, режиссер не случайно выбирает для премьеры первого сезона «Березиля» в Харькове только что написанную Кроммелинком пьесу «Златопуз» (1925). Заметим, что «Златопуз» по своему содержанию значительно сложнее «Великодушного рогоносца», однако театроведы несколько упрощённо подходят к проблемам, поднятым Кроммелинком в его пьесе [6: 219; 16: 150].

На наш взгляд, драматург, используя аллюзии на творчество европейских прозаиков XIX в., стремится показать, что даже «честный, добрый, непорочный, храбрый, доброжелательный, трезвый, экономный, несигибаемый человек, получив ... деньги, станет трусливым, подлым обманщиком ... , потому что он добрый, а как добродетельность не приносит денег, так и деньги убивают добродетельность» (*перевод мой.* – О. К.) [7: 127]. При этом в «Златопузе» достаточно прозрачно показано, что через искушение богатством прошёл и сам дядя героя пьесы, Пьера Огюста – Анна Ромен Ормидас де Гутем. По этому пути пройдет и племянница Ормидаса Мелина, которой в конце концов достался «трон» с фаянсовым ночным горшком, наполненным золотой пылью.

Кроме этого, Кроммелинк в своей пьесе раскрывает ряд этапов мучительной борьбы Пьера Огюста с притягательной силой золота: от понимания, что золото скоро превратится в дракона, который убьёт рыцаря, через осознание, что «золото само по себе завораживает», до признания – «я всё хочу уничтожить ... , что есть возле денег ... чтоб не было – ни прошлого, ни настоящего, ни будущего...» [7: 149, 160]. Вместе с тем, автор в ряде сцен отходит от трагической патетики и обращается к гротеску, позволяющему в «Златопузе» органично сочетать реальное и фантастическое. Таким образом, как видим, произведение Кроммелинка можно прочитать под разными углами зрения.



Вдумчиво подойдя к тексту пьесы, Курбас увидел в её сюжете не единичную трагедию Пьера Огюста, на которого внезапно свалилось огромное наследство, а явление, довольно распространённое в мире обывателей, думающих только о наживе. Поэтому режиссёр выбирает не психологическое раскрытие характеров, а гротескное начало, позволяющее разоблачить мышление нэпманов и мещан, живущих мелкими, личными интересами.

Такое видение проблематики пьесы нашло отражение, прежде всего, в оригинальном оформлении Лесем Курбасом и Вадимом Меллером спектакля «Золотое чрево». Так, «передний план сцены служил как бы продолжением комнаты-павильона. Справа – крыши, видны даже фрагменты черепицы; нечто похожее по фактуре и живописи зритель видел повторенным и “размноженным” за пределами комнаты; эти пятна принадлежали уже другим ячейкам мира, которые смутно угадывались вдаль; эти ячейки ... были похожи на находящуюся в центре. Слева стояли грубо сколоченные стол и стул, по бокам ступени, выводящие отсюда, из мира этих обломков, кусков реальной жизни и странного нагромождения знаков человеческого прозябания.

Масштаб соотношения авансцены и маленькой комнаты, продолжением которой была центральная часть авансцены, подчинялся принципу удаляющейся перспективы с оптическим фокусом – креслом, на котором начинал и заканчивал спектакль главный герой» [6: 221].

На идею спектакля «работали» и полугротескные-полуреалистичные костюмы актёров: «настоящий глиняный горшок на головном уборе Мелины, буффонный единственный эполет вояки» [6: 222], парики персонажей, сделанные из соломы, их окраска и прочее.

Такое прочтение пьесы нашло отражение и в игре актёров. Режиссёр-лаборант постановки Ханан Шмаин отмечал, что «Курбас задумал этот спектакль в плане острого памфлета. Все персонажи были наделены определёнными чертами сатирического характера и должны были выявлять их в гиперболизированном виде, средствами гротеска» (*перевод мой. – О. К.*) [17: 138]. Однако установка Курбаса оказалась сложно выполнимой для ряда актёров, задействованных в спектакле – Натальи Ужвий, Степана Шагайды и др.



Нелли Корниенко пишет: «Пожалуй, ближе всего курбасовскому замыслу был именно Гирняк [*игравший роль слуги Мюскара – О. К.*]: он органично сочетал эксцентрику с психологической наполненностью, буффонаду с правдой реального события» [6: 222]. Степан Шагайда же создал интересный характер современного Плюшкина, но не довёл свой образ до «символа самосжирания, самоуничтожения не вследствие собственной мании, а в результате невозможности не стать маниаком и не погибнуть» [6: 223].

Уместны были в спектакле и ассоциации персонажей с животными, к которым обратился Лесь Курбас для уточнения понимания сценических образов. Исследователи отмечают, что «все персонажи характеризовались говорящими психофизиологическими признаками конкретных животных: Огюст (С. Шагайда) – кабана, Фруманс (Н. Ужвий) – лисицы, бургомистр (Ф. Радчук) – зайца, группа сельских невест – куриц, бухгалтер (Б. Балабан) – обезьяны, брадобрей (П. Масоха) – осла» (*перевод мой. – О. К.*) [5: 295].

Однако в этом, удивительно точно выстроенном, спектакле харьковский зритель захотел увидеть только анекдот и психологию, он не понял сложной образности и символики спектакля, не понял его политической направленности. «Златопуза», сначала удивлявшего, а затем раздражавшего, после нескольких представлений пришлось снять.

**Выводы.** Итак, как видим, обратившись к современной модернистской драматургии и опираясь на современные возможности авангардного театра, оба выдающихся режиссёра создают оригинальные постановки. При этом Мейерхольду в этот период творчества были интересны формальные эксперименты и выявление возможностей конструктивизма и биомеханики, а для Курбаса, также интересовавшегося конструктивизмом, на первый план выходили другие задачи: надо было в короткое время воспитать нового театрального зрителя, переломить его мещанскую психологию, открыть перед ним новые горизонты развития общественной жизни и широкие возможности человека в ней.

Безусловно, анализ новой европейской драматургии и новых экспериментов в советском театре 1920–1930 годов не ограничивается



сказанным и необходимо дальнейшее, пристальное изучение этой проблематики.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков М. А. Столица в блокноте. URL : [http://lib.ru/BULGAKOW/r\\_stolica.txt](http://lib.ru/BULGAKOW/r_stolica.txt) (дата обращения 21.09.2018).
2. Гальцова Е. Бельгийский экспрессионизм. URL : <http://techeniya20.imli.ru/index.php/teksty-i-testy/17-zkspressionizm/12-test-2> (дата обращения 25.09.2018).
3. Гальцова Е. Д. Сюрреализм и театр. К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. URL : <https://www.dali-genius.ru/library/surrealism-i-teatr2.html> (дата обращения 25.09.2018).
4. Елагин Ю. Б. Тёмный гений (Всеволод Мейерхольд) ; предисл. М. А. Чехова. Лондон : Overseas Publications Interchange Ltd, 1982. 456 с.
5. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід. Київ : Фенікс, 2012. 512 с.
6. Корниенко Н. Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция (1887–1937). Киев : Государственный центр театрального искусства имени Леся Курбаса, 2008. 408 с.
7. Кроммелінк Ф. «Золоте черево» («Золоті тельбухи»). *Просценіум*. 2011. № 2–3. С. 120–170.
8. Кроммелинк. *Литературная энциклопедия*, 2012. URL : <https://slovar.cc/lit/enc/2142529.html>.
9. Курбас Лесь. У театральній справі. *Курбас Лесь. Березіль: Из творчої спадщини*. Київ : Дніпро, 1988. С. 258–263.
10. Курбас Лесь. Сьогодні українського театру і «Березіль». *Курбас Лесь. Березіль: Из творчої спадщини*. Київ : Дніпро, 1988. С. 263–282.
11. Линкова Я. С. Кроммелинк Фернан. URL : <http://knowledge.su/k/krommelink-fernan> (дата обращения 26.09.2018).
12. Луначарский А. В. Заметка по поводу «Рогоносца». *Луначарский А. В. О театре и драматургии*: в 2 т. Т. 1. М. : Искусство, 1958. С. 800–801.
13. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. Ч. 2. 1917–1939. М. : Искусство, 1968. 483 с.



14. Соболев Ю. О «Великодушном рогносце». *Театр*. 1922. № 6. С. 191–193.

15. Театр Сатириконт: Фернан Кроммелинк URL : <https://www.satirikon.ru/theatre/authors/playwrights/fernan-krommelink/> (дата обращения 26.09.2018).

16. Шевченко Й. «Березіль». *Життя і творчість Леся Курбаса*. Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012. С. 140–158.

17. Шмаїн Х. Режисер, педагог, учений. *Леся Курбас. Спогади сучасників* : зб. за ред. В. С. Василька. Київ : Мистецтво, 1969. С. 135–142.

#### REFERENCES

1. Bulgakov, M. A. *Stolitsa v bloknote [Capital in a notebook]*. Retrieved from [http://lib.ru/BULGAKOW/r\\_stolica.txt](http://lib.ru/BULGAKOW/r_stolica.txt) [in Russian].

2. Galtsova, E. *Belgiyskiy ekspressionizm [Belgian Expressionism]*. Retrieved from <http://techeniya20.imli.ru/index.php/teksty-i-testy/17-zkspressionizm/12-test-2> [in Russian].

3. Galtsova, E. D. *Surrealizm i teatr. K voprosu o teatralnoy estetike frantsuzskogo surrealizma [Surrealism and Theater. On the issue of theatrical aesthetics of French Surrealism]*. Retrieved from <https://www.dali-genius.ru/library/surrealism-i-teatr2.html> [in Russian].

4. Yelagin, Yu. (1982). *Temnyy geniy (Vsevolod Meyerhold) [Dark Genius (Vsevolod Meyerhold)]*. London : Overseas Publications Interchange Ltd, 456 [in Russian].

5. Yermakova, N. (2012). *Berezilska kultura: istoriia, dosvid [Berezilska culture: History, experience]*. Kyiv : Feniks, 512 [in Ukrainian].

6. Korniyenko, N. (2008). *Rezhisserskoye iskusstvo Lesya Kurbasa. Rekonstruktsiya (1887–1937) [Les Kurbas's stage director' art. Reconstruction (1887–1937)]*. Kiev : Gosudarstvennyy tsestr teatralnogo iskusstva imeni Lesya Kurbasa, 408 [in Russian].

7. Crommelynck, F. (2011). «Zolote cherevo» («Zoloti telbukhy») [“Tripes d’or”]. *Prostsenium – Proscenium* (2–3), 120–170 [in Ukrainian].

8. Krommelink (2012). *Literaturnaya entsiklopediya – Literary Encyclopedia*. Retrieved from : <https://slovar.cc/lit/enc/2142529.html> [in Russian].



9. Kurbas, Les (1988). U teatralnii spravi [In the theater affair]. *Kurbas Les. Berezil: Iz tvorchoyi spadshchyny – Kurbas Les. Berezil: From the Creative Heritage*. Kyiv : Dnipro, 258–263 [in Ukrainian].
10. Kurbas, Les. (1988). Sohodni ukrainskoho teatru i «Berezil» [The Ukrainian theater today and “Berezil”]. *Kurbas Les. Berezil: Iz tvorchoyi spadshchyny – Kurbas Les. Berezil: From the Creative Heritage*. Kyiv : Dnipro, 263–282 [in Ukrainian].
11. Linkova, Ya. S. *Krommelink Fernan*. Retrieved from : <http://knowledge.su/k/krommelink-fernan> [in Russian].
12. Lunacharskiy, A. V. (1958). Zametka po povodu «Rogonostsa» [A note on the “Cuckold”]. *Lunacharskiy A. V. O teatre i dramaturgii – About theater and drama* (Vols. 1–2). Vol. 1. Moscow : Iskusstvo, 800–801 [in Russian].
13. Meyerhold, V. E. (1968). *Stati, pisma, rechi, besedy* [Articles, letters, speeches, conversations] (Vols. 1–2). Vol. 2. 1917–1939. Moscow : Iskusstvo, 483 [in Russian].
14. Sobolev, Yu. (1922). O «Velikodushnom rogonostse» [About the “Magnanimous cuckold”]. *Theater* (6), 191–193 [in Russian].
15. *Theater Satyricon: Fernan Krommelinck*. Retrieved from : <https://www.satirikon.ru/theatre/authors/playwrights/fernan-krommelink/> [in Russian].
16. Shevchenko, Yona. (2012). «Berezil»[“Berezil”]. *Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbas – Life and creation of Les Kurbas*. Lviv ; Kyiv ; Kharkiv : Litopys, 140–158 [in Ukrainian].
17. Shmain, Kh. (1969). Rezhyser, pedahoh, uchenyi [Stage director, Teacher, Scientist]. *Les Kurbas. Spohady suchasnykiv – Les Kurbas. Memoirs of contemporaries*. V. S. Vasylo (Ed.). Kyiv : Mistetstvo, 135–142 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 1.11.2018 р.