

Т. Заболотна (Київ)

ДІЯЛЬНІСТЬ КИЇВСЬКОЇ ОПЕРИ В РОКИ НАЦИСТСЬКОЇ ОКУПАЦІЇ

У будь-який час важливими для людини є матеріальний і духовний добробут, ціннісні орієнтири. Нацистська окупація негативно вплинула на всі складові як суспільного буття, так і життя пересічної людини. Проте вивчення перебігу подій в окупованому Києві довело, що життя міських мешканців не зводилося лише до задоволення побутових потреб. У городян існували й інші запити, вирішення яких перебувало у культурно-мистецькій сфері. Можливо, навіть більше, ніж у мирний час, у воєнну добу городяни прагнули розважальних заходів, реалізація яких покладалася на культурні установи.

Політика окупантів у сфері культури в столиці України спиралась на загальні засади нацистської расової теорії. Головні її ідеологи засобами пропаганди намагалися переконати українців, що Німеччина є центром світової культури, а гітлерівців зображували носіями найвищих культурних і духовних цінностей. Відповідно до цих настанов здійснювалося відновлення культурних установ в окупованому Києві.

Дана стаття – спроба дослідити діяльність київського оперного театру, який на противагу іншим відновленим культурним закладам, тривалий час функціонував у місті.

Зазначена проблема практично не розглядалася вітчизняними науковцями. Окремі розвідки у цій сфері містяться у дослідженнях В. Гайдабури¹, М. Коваля², М. Михайлюк³, В. Удовика⁴.

Дослідження ґрунтується на архівних джерелах (документи Київського обласного архіву, Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України, Центрального державного архіву громадських об'єднань України), напрацюваннях попередників, опублікованих спогадах, усних свідченнях киян.

Діяльність закладів культури в окупованому Києві визначалася міським комісаріатом (відділом пропаганди) та міською управою (відділом освіти та культури). Саме працівники цих установ розглядали варіанти щодо відновлення різноманітних мистецьких закладів, у першу чергу, зважаючи на збереження їх майна та наявність належної кількості персоналу; здійснювали нагляд та контроль за репертуаром театрів.

Певний час окупанти розраховували, що відновлення установ культурної сфери за сприяння місцевої влади дозволить киянам задовольнити мінімальні потреби у цьому напрямку. В той самий час нацистська пропаганда намагалася

використати творчі сили міста для утвердження авторитету окупаційної влади. У першу чергу, з цією метою остання дозволила відновити культурні установи. Ще одним мотивом, яким керувалися окупанти, санкціонуючи діяльність того чи іншого мистецького закладу, було те, що такі організації мали сприяти прихильності місцевого населення до „нової влади”, підвищенню продуктивності праці, відволіканню від труднощів повсякденного життя.

Поряд з кіномистецтвом великою популярністю у киян, як і до війни, користувалися театральні вистави. Будинок опери фактично не постраждав від бойових дій обох воюючих сторін. Це була чотириповерхова репрезентативна будівля перебудована після пожежі 1900 р., яка вражала своєю красою та величністю і нагадувала будинки інших європейських театрів. Усередині вона була досить просторою, вільною, з численними колонами, ложами, великим партером, у кулуарах – буфети, а далі гардероби і сходові клітки. На першому поверсі фойє з постаментом Т. Шевченка, на Різдво поблизу нього ставили прикрашену ялинку. О. Вашкулат, до війни головний адміністратор Державного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка, стверджував, що з початком бойових дій на німецько-радянському фронті за наказом радянських керівників усе найцінніше майно театру (декорації, костюми, інвентар тощо) було спаковане і підготовлене до евакуації. Також персонал театру, особливо відомі артисти, підлягали обов'язковій евакуації⁵. До списку потрапили: бас І. Паторжинський, баритон А. Іванов та тенор Платонов, меццосопрано Ігорова, Л. Руденко, сопрано З. Гайдай, Захарченко, Шафранівська, драматичний сопрано Вольгемут, режисер Манзій.

За радянської влади остання вистава („Корневільські дзвони”) відбулася 20 червня 1941 р., а вже з наступного дня акторів відпустили у чергову відпустку. 3 жовтня розпочався підбір кадрів для відновленого оперного театру. В результаті проведеної роботи вдалося залучити 75 оркестрантів (до війни – 100 осіб), хор – 100 осіб, переважно колишніх досвідчених працівників, поповнений за рахунок здібної молоді. Балет нараховував 45 осіб. Чоловічий склад в основному потрапив під евакуацію та мобілізацію.

З доповідної записки у Київську міську управи дізнаємося про стан міського оперного театру станом на 1 листопада 1941 р. Директор відзначав, що вдалося зберегти майно театру. Повністю вціліла нотна бібліотека. Декорація до 32 постановок також була в гарному стані. Спаковані костюми навіть були відвезені на залізничну станцію, де їх грабували 9 діб, але частину вдалося повернути до приміщення театру й зберегти. Крім основного фонду костюмів (з дорогої тканини) існував „прокатний фонд”, з якого оперний театр видавав костюми для різноманітних вистав за зверненням інших театрів, клубів тощо. До речі, з цього фонду з початком війни було вилучено частину костюмів для потреб новостворених пересувних театрів, які обслуговували фронтові частини. Взяття збереглося в задовільному стані, за винятком чобіт простого гатунку, що були видані за вимогою командирів радянських військових підрозділів. Новопризначений керівник опери відзначав, що музичні інструменти збережено повністю, але їх стан і наявність не задовольняли потреб театру. На складі містилися реквізит та бутафорія до вистав, які найчастіше демонструвалися у довоєнний час. Господарче та експлуа-

таційне устаткування й оздоблення (меблі, пульти, килими, порт'єри) майже всі цілі, але окремі з них потребували поточної реставрації. Вимагала ремонту й система опалення. Посадовець звітував у листопаді, а тому наголошував, що відсутність палива значно ускладнювала ситуацію в оперному театрі, оскільки низька температура загрожувала збереженню цінного театрального майна⁶.

Діяльність опери викликала велику цікавість серед киян, зокрема постановки, на які спромоглися актори театру. Серед городян виникали побоювання, що у зв'язку з евакуацією найкращих українських артистів опера не зможе працювати належним чином. І вони частково виправдалась, адже діяльність установи вдалося відновити за рахунок тих акторів, які переховуючись, залишилися у Києві, або тих, хто прибув з інших міст. Директором оперного театру призначили Шереметьєва, художнім керівником і диригентом-хормейстром – Тараканова, режисерами працювали Зубов, Чистяков і Горський, залишилися диригенти Радзівєвський, Яновський і Горбенко, з відомих артистів – баси Цинєв, Гриценко, Москаленко, баритон – Пономарьов, з жіночих сил – меццосопрано Юрьєва, Бенедиктова, драматичні сопрано – Мариніна, Навалуеті, ліричні сопрано – Негель, Волкова, Дубовик, легкий сопрано – Безпалова, Шведова, з балету залишилися Веракс, Анастасова, Сольська⁷. З інших театральних установ Києва та області до роботи в опері залучили актора Нечипоренко, режисера Єліна, Мокрицького, Горасова, Попова, Шевцова. Репертуар відзначався певною різноманітністю, вистави будувались на тих матеріалах та декораціях, які не були пошкоджені⁸.

Театр опери працював тільки у вихідні та святкові дні. Розклад роботи установи упродовж нацистської окупації був такий: початок вистав о 14.00, закінчення о 18.00. Такий режим пояснювався запровадженою гітлерівцями комендантською годиною, згідно з якою заборонялося ходити вулицями міста після 19.00. Квитки на оперу слід було купувати заздалегідь, бо зазвичай за день до вистави всі були продані. Можна було зустріти й черги за квитками, і спекулянтів, які пропонували їх за вищими цінами⁹.

Для громадян Києва опера відкрила сезон виставою «Наталка Полтавка» 27 грудня 1941 р. Офіційно театральний сезон 1941–1942 рр. у Київській опері розпочався кількома днями пізніше, «Піковою дамою» і концертом, але призначався він для обраних гостей, зокрема для представників влади тощо. Потім демонструвалися «Ніч під Різдво», «Мадам Батерфляй». Іноземні опери та оперети перекладалась українською мовою.

Як зазначалося вище, опера відновила діяльність у зимовий період, але кількість палива, яку спромоглася дістати адміністрація театру, не могла кардинально вплинути на складну ситуацію. В приміщенні було дуже холодно, температура вище 2–3 градусів тепла не піднімалася, такі умови праці негативно впливали на здоров'я акторів.

Через три місяці змінилося керівництво театру. Очолив київську оперу диригент К. Брюкнер. Навесні 1942 р. він вивісив таке оголошення: «Я, Брюкнер призначений інтендантом Київського оперного театру. Приступив до роботи і заявляю наступне. Театр називається „Велика опера“. Всі співробітники театру являються службовцями Рейсхкомісаріату „Україна“. Ніякого прийому на ро-

боту, ніякого звільнення не може бути без мого відома. Будь-яке порушення трудової дисципліни і невиконання моїх розпоряджень будуть каратися за законам воєнного часу»¹⁰. Першими діями нового керівника було зміщення з посади режисера Шереметьєва. Він сам став диригентом, заборонив російську музику, обирав репертуар, ретельно слідкував за ходом підготовки до вистав.

Змінилися умови праці акторів опери. Брюкнер влаштував по 3 репетиції на день, які інколи тривали до півночі, виснажуючи людей. На Новий Рік інтендант опери наказав провідним артистам прибути до його будинку увечері. Артисти сподівалися, що їх запросили на вечірку з нагоди свята, тому гарно всі підготувались, одягнули, що мали найкращого та зайшли до нього. Директора дома ще не було, дружина сказала, що він незабаром прийде, тому хай почекають. До кімнати впустити їх не хотіла. Всі чекали його у коридорі понад дві години. Близько півночі Брюкнер прийшов, всіх покликав у кімнату і сівши разом зі своєю родиною за стіл, наказав артистам співати, грати й танцювати. Під ранок «вечірка» закінчилася. Артисти втомлені та голодні розійшлися по домівках¹¹. Так вони змушені були цілісінку ніч безоплатно розважати родину Брюкнера, хоча дома їх чекали рідні та друзі.

Керівник підпільної групи медичних працівників м. Києва Волевач пригадує, що призначення Брюкнера на посаду директора опери позначилося арештами серед працівників (було заарештовано 5 чи 6 осіб). До того ж цей посадовець нещадно експлуатував обслуговуючий персонал опери, примушуючи людей працювати в себе дома по господарству¹².

Проте призначення німця на посаду керівника театральної установи мало і певні позитивні наслідки. Зокрема, київська опера з того часу фінансувалася міським комісаріатом, а не міською управою. А працівники установи, окрім заробітної плати, отримували ще й пристойний, як на той час, продовольчий пайок.

О. Вашкулат у своїх спогадах зазначав, що оркестрантам давали гарний набір продуктів. У декаду на особу передбачалося п'ять хлібин з чистого жита, 700 г масла, 600 г цукру, повидло, різні крупи. Проте такі пайки отримували близько 200 осіб, а колектив вже досягав 1000 чоловік¹³. За працівниками театру була закріплена їдальня (вул. Прорізна, 28). Призначалася вона не лише для акторів, а взагалі для всіх співробітників установи. Але приміщення спеціальної їдальні було невелике і не відповідало потребам театрального колективу¹⁴.

У театрі був організований буфет, де працювали українські дівчата на чолі з шефом-німцем. Ціни були досить помірковані. Обслуговував він виключно глядачів-німців.

Дуже суворо у залах опери дотримувався чиновницький протокол. На виставах у перших рядах сиділи тільки вищі офіцери чи провідні посадовці. Самі німці досить ретельно виконували ці правила та сприяли їм.

За наказом Брюкнера на касах театру вивісили оголошення: «Вхід тільки для німців та союзних націй». Гардероб призначався теж для окупантів. Якщо в театр приходила дівчина з німцем, то вона роздягалась в окремому гардеробі. Пояснювалось це тим, що гітлерівці остерігалися будь-яких інфекційних захворювань.

Зважаючи на самки глядачів-німців Брюкнер підібрав відповідний репертуар для київської опери та погодив його з міським комісаріатом. До його складу потрапили німецькою мовою «Лоенгрін», «Богема», «Мадам Батерфляй», оперета «Летюча миша», «Весела вдова» Легара, українською мовою «Аїда». Раз в місяць давали симфонічні концерти, де лунали «Шоста симфонія» та «Дев'ята симфонія» Бетховена з хором і солістами. З часом Брюкнер ставив твори свого брата «Другу симфонію» та визначних композиторів – Дж. Пучіні, Й. Штрауса, Р. Вагнера.

Досить детально описує відвідини київської опери театральний критик, скрипаль, концертмейстер Євген Цегельський. Перший його візит на концерт позначився такими спогадами: спів хору відзначався професійністю та сценічною досконалістю. Хор виконував «Як би мені черевички» М. Колесси, «Ой гай мати» М. Лисенка, «Колядниця» та бистрий «Ченчик» О. Кошиця, незрівнянний «Щедрик» і повне чуття «Пряла» М. Леонтовича та стрілецька «Сусідка» Я. Яциневича. «Я сидів очарований. Вся охота якої-небудь критики, що все мене під час концертів мучить, відійшла невідомо куди. Я нічого не бачив тільки переживав одно, що можна очеркнути двома словами: «краса й досконалість». Щойно опісля я міг аналізувати голоси – з природи гарні, ...при чому в порівнянні до голосів цих хорів західноєвропейських, які доводилося мені чути, українські голоси більше різнобарвні»¹⁵. Щодо постановки «Наталки Полтавки», то зазначив, що «...збірні сцени також живі. При них весь час, в кожному кутку сцени щось діється, увесь час глядач має напружену увагу й для ока й для слуху. ... І коли опера західноєвропейська у збірних сценах не може позбутися тієї активності, то збірні сцени Київської Опери зі своїм темпераментом, повним життя, із кумедними «каваллами» акторів, із свободою рухів і талантом аж кричать до глядача. Нашому смакові очевидно такий спосіб більше підходить. Він і відповідає очевидний вдачі українця»¹⁶. Дуже вразила Є. Цегельського постановка «Пікової дами» П. Чайковського «ізводлива музика Чайковського, старанна гра солістів, виступи хорів з балету і насамкінець праця диригента опери Радзівєвського... склали чарівну музичну цілісність. А про декорації і строї можна багато ще сказати». Проте він же стверджував, що «кияни у своїх розмовах про сучасну київську оперу крутять носами і згадують заєдно тих артистів, що їх большевики повивозили»¹⁷. Останнє зауваження критика є досить суб'єктивним. Натомість ностальгію киян, які були поціновувачами оперного мистецтва, можна зрозуміти.

Критик відзначав й ту особливість київської опери в окупаційний період, що більшість вистав йшло німецькою мовою, а деякі навіть українською. Ще за радянської влади переклади останніх зробив Д. Ревуцький. Проте артисти київської опери, які чудово демонстрували прегарну українську мову під час різних вистав, за кулісами часто-густо, за звичкою чи переконанням, розмовляли російською¹⁸.

У лютому 1942 р. актори опери готували виставу М. Лисенка «Ноктюрн». Є.Цегельський потрапив на генеральну репетицію і зазначав, що відбувалася вона під час великих морозів. У залі всі були в зимовому одязі, і навіть артисти балету. Диригентом був Радзівєвський, режесиром – Манько, декорації готував Курочка-Армашевський, а балет – Васютинський¹⁹.

20 червня 1942 р. на честь приїзду до Києва рейхсміністра А. Розенберга разом з рейхскомісаром Е. Кохом в Київській опері показали балет Лео Деліба „Копелія”²⁰.

За словами М. Гурської – киянки, яка до війни працювала зав. магазином Кіровського райхарчторгу, опера діяла нерегулярно у зв'язку з епідемією висипного тифу. Їй найбільш запам'ятався перегляд опер: „Травнева ніч” та „Мадам Батерфляй”²¹. І. Хорошунова, бібліотекар, стверджувала, що у київській опері демонстрували «Травіату», «Корнелівські дзвони», «Кармен», балет «Копелія» тощо. Всі вистави в опері йшли українською мовою²².

Діяльність оперного театру в роки нацистської окупації у окремих киян асоціюється з вибухом, який там стався 8 травня 1943 року. Саме цей випадок описав А. Кузнецов у книзі «Бабин Яр», зазначаючи, що одного дня артисти опери тікали, хто куди прямо в театральних костюмах, на ходу розмазуючи грим. Під час короткого бомбардування одна з бомб прошила купол опери і впала в дванадцятому ряду партеру. Чотирьох офіцерів було вбито, чоловік десять поранено²³. І. Хорошунова пригадувала, що йшло друге відділення «Лоенгріна»²⁴. Будівлю відремонтували дуже швидко, а реконструкція оркестрової ями значно поліпшила акустику в залі.

Артист не може існувати без глядача. Виникає запитання: хто ще окрім німців відвідував оперний театр? Опитані нами кияни у свої спогадах більше згадували про походи у кінотеатри та переглянуті стрічки. Проте більшість з них в роки окупації були дітьми чи підлітками. „Дехто із молодих на гальорці сидить, навіть у танці і настрій там на загал буває «несамовитий». «Дівочки» і «мальчики» живо розбалакують на «общее понятном» і не дають слухати музики. Головно спочатку, потім розмови притихають дещо. Як усюди так і тут опера належать до нагод для товариського життя. Тому є довгі всі паузи, щоби люди до схочу наговорились. Нам, не привиклим на Заході до, часами півгодинної паузи, таки добре наскучилося” – таке враження справила київська публіка на критика Є. Цегельського²⁵. В той самий час, молодь та люди похилого віку (останні ще, можливо, пам'ятали спектаклі часів царської Росії) ходили у театри із задоволенням.

Загалом відвідування театру для пересічних киян було подією небуденною. До неї готувалися, підбирали найкращий одяг. І якщо їм дійсно вдавалося втрапити на чудову постановку, то „післявиставний” ритуал мав місце. Кияни, залежно від індивідуальних психологічних характеристик, ще певний час – декілька днів або тижнів, перебували під враженнями акторської гри, жили іншим життям, ідентифікували себе з персонажами переглянутої п'єси, ділилися думками зі знайомими, у такий спосіб відволікались від реальності, де панував голод, холод, загроза життю і здоров'ю, смерть і примарна надія на швидке визволення.

Отже, київський оперний театр відвідували як місцеві мешканці, так і німці, хоча їхні уподобання суттєво різнилися. Так, серед киян найбільшою популярністю користувалися драми та комедії, а німці віддавали перевагу оперно-балетним та оперетковим виставам. За вимогою окупаційної влади, більшість спектаклів була позбавлена політичного підтексту й ставилася за сценаріями ще дореволюційних п'єс, оскільки мала враховувати смаки та запити німецьких солдатів та офіцерів, для яких в першу чергу і функціонували міські культурні організації.

З часом інтерес до оперного мистецтва серед окупантів знизився, їх цікавили нові видовища, а опера не здатна була їх задовольнити. До того ж, акторський склад зазнав змін, що позначилося на професійному рівні вистав. Через складні умови праці та низьку заробітну плату актори змушені були шукати іншу роботу, часто кардинально змінюючи фах та рід занять.

Хоча існують дані, що театр остаточно припинив свою діяльність у січні 1943 р., проте за спогадами Вашкулата, Брюкнер перебував у театрі майже до визволення Києва радянськими військами. Він дуже детально описує наміри окупантів щодо вивезення театрального майна та працівників опери. Персонал театру розподілився на тих, хто хотів виїхати з окупантами добровільно, кого вивезли примусово і тих, хто бажав залишитися у місті. Серйозна загроза існувала й для працівників театру, які намагалися уникнути евакуації окупантами. Вашкулат наголошував, що дуже небезпечно було ходити вулицями, тому що бувало іде людина, поблизу тротуару зупиняється машина, виходить декілька гестапівців, відразу затягують у машину цю людину і змушують працювати на залізничних коліях, або вантажать у вагон, пломбують і вивозять²⁶. Коли театр опинився у зоні бойових дій, у його приміщенні залишилося декілька працівників сцени: Метельський, зав. бутафорським цехом Заєць, перукар Євген, декілька акторів. Саме ця група осіб намагалася захистити майно установи від вивезення, ховаючи все найцінніше. Але повністю вберегти майно непощастило²⁷. Німцям вдалося вивезти костюми, які накопичувалися упродовж сорока років, лише зуття забрали близько 3 тис. пар²⁸.

Загалом слід відзначити, що діяльність закладів культури в окупованому Києві була заслугою творчої інтелігенції міста. Проте виникає запитання: чи дійсно їм вдавалося творити, працювати для місцевого глядача, висловлювати свої думки тощо. Так, звичайно спроби були. Дослідник діяльності українських театрів в період окупації В. Гайдабура стверджує, що артисти цих закладів, окрім своєї професійної діяльності, займалися і просвітницькою діяльністю. Часто перед виставами влаштовувалися лекції з української історії та культури для місцевих мешканців²⁹. Таким чином, вони діяли на власний ризик до певної міри ігноруючи розпорядження німецького керівництва, яке вимагало розмежовувати політичні та розважальні заходи. У київській опері такі випадки більше були випадковостями, аніж закономірністю і говорити про театральну діяльність як могутній фактор патріотизму, націотворення, духовного захисту народу не доводиться.

¹ *Гайдабура В.* Театр захований в архівах: Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944): Історія. Політика. Документи. Ідеї. Художні реалії. Людські долі. – К., 1998. – 219 с.

² *Коваль М.* Доля української культури за “нового порядку” (1941–1944 рр.) // Укр. іст. журн. – 1993. – № 9. – С. 13–28; *Його ж.* Теоретичні засади злочинних дій нацистів щодо української культури та їх реалізація під час окупації України в 1941–1944 рр. // Повернення культурного надбання України. Проблеми. Завдання. Перспективи. – Вип. 7. Культура і війна. Погляд через століття. – К., 1996. – С. 12–19; *Його ж.* Українська культура та її

діячі в політиці нацистських колонізаторів: Новий погляд на проблему // Укр. іст. журн. – 1993. – № 9. – С. 13–28.

³ Михайлюк М. Нацистська пропаганда в окупованому Києві // Укр. іст. журн. – 2006. – № 1. – С. 131–144.

⁴ Удовик В. Питання культурної політики в період німецької окупації (1941–1944 рр.) // Сторінки воєнної історії України: Зб. наук. статей. – К., 2005. – Вип. 9. – Ч. 2. – С. 327–334.

⁵ Центральний державний архів громадських об'єднань України (далі – ЦДАГО України), ф. 166, оп. 3, спр. 243, арк. 38.

⁶ Державний архів Київської області (далі – ДАКО). – Ф. Р-2412, оп. 2, спр. 10, арк. 3-4 зв.

⁷ Центральний державний архів вищих органів влади України (далі – ЦДАВО України), ф. 3833, оп. 3, спр. 15, арк. 17зв., 23зв.

⁸ ЦДАГО України. – Ф. 166, оп. 3, спр. 243, арк. 38.

⁹ ЦДАВО України – Ф. 3833, оп. 3, спр. 15, арк. 32, 32зв.

¹⁰ ЦДАГО України – Ф. 166, оп. 3, спр. 243, арк. 38.

¹¹ ЦДАВО України – Ф. 3833, оп. 1, спр. 13, арк. 8.

¹² ЦДАГО України – Ф. 1, оп. 22, спр. 297, арк. 145.

¹³ Там само – Ф. 166, оп. 3, спр. 243, арк. 38.

¹⁴ ДАКО. – Ф. Р-2412, оп. 2, спр. 10, арк. 8зв.

¹⁵ ЦДАВО України – Ф. 3833, оп. 3, спр. 15, арк. 24зв.

¹⁶ Там само. – Арк. 25.

¹⁷ Там само. – Арк. 30.

¹⁸ Там само. – Спр. 16, арк. 15зв.

¹⁹ Там само. – Спр. 15, арк. 30зв.

²⁰ Лемещенко А. На подмостках оккупированного Киева // Киевский телеграф. – 2005. – № 24. – 17 – 23 июн.

²¹ ЦДАГО України. – Ф. 1, оп. 2, спр. 353, арк. 100.

²² Хорошунова Ирина. Второй и третий год войны. Записи от 17 сентября 1942 г.; 26 мая, 7 сентября 1943 г. // http://www.judaica.kiev.ua/Eg_10/Eg03.htm; <http://telegrafua.com/261/history/4140/>

²³ Кузнецов А. Бабий Яр. Роман-документ. – К., 1991. – С. 269.

²⁴ Хорошунова Ирина. Второй и третий год войны. Записи от 13 мая 1942 г. // <http://www.judaica.kiev.ua/eg9/eg91.htm>.

²⁵ ЦДАВО України – Ф. 3833, оп. 3, спр. 15, арк. 28.

²⁶ ЦДАГО України – Ф. 166, оп. 3, спр. 243, арк. 45.

²⁷ Там само. – Арк. 42, 43.

²⁸ Там само. – Арк. 41.

²⁹ Гайдабура В. Назв. праця. – С. 82.