

Галина Ковальчук

УДК 821.161.2 Кузякіна-95: 792 (470.11 – 92) “1923/1937”

## ТАНОК МЕЛЬПОМЕНИ ПЕРЕД ОБЛИЧЧЯМ СМЕРТІ: НАТАЛЯ КУЗЯКІНА ПРО СОЛОВЕЦЬКИЙ ТЕАТР 1923–1937 РОКІВ

У статті проаналізовано одне з перших сучасних досліджень феномену табірному театру – “Театр на Соловках. 1923–1937”, яке здійснила відомий український і російський літературознавець і мистецтвознавець Н. Кузякіна. Розглянуто історичний, соціокультурний та екзистенціальний підходи до пізнання наукової проблеми; авторка статті акцентує на вирізненні дослідницею причин появи та функцій табірному театру, його форм, жанрів, репертуарів тощо.

*Ключові слова:* радянський театр, Соловецький табірний театр, феномен “театру в неволі”, Лесь Курбас, Наталя Кузякіна.

*Halyna Kovalchuk. Melpomene's Dance Facing Death: Natalia Kuziakina about Theatre in Solovki Prison Camp, 1923–1937*

The researcher analyzed one of the first modern studies of the phenomenon of camp theater – “Theatre in Solovki Prison Camp. 1923–1937”, written by prominent Ukrainian and Russian literary scholar and art critic N. Kuziakina. Historical, socio-cultural and existential approaches to examining the issue have been accentuated. Special attention has been paid to the causes of appearance, the functions of camp theater, its forms, genres, repertoire etc. as they were defined by the scholar.

*Key words:* Soviet theater, theatre in Solovki prison camp, phenomenon of ‘theater in captivity’, Les Kurbas, Natalia Kuziakina.

Наталя Кузякіна (1928 – 1994) – визначна дослідниця української драматургії ХХ століття, зокрема періоду “Розстріляного відродження”. Уже в ранніх наукових студіях – “Нариси української радянської драматургії” (у 2-х частинах, 1958 – 1963), “Драматург Микола Куліш” (1962) – вона вивчала літературні твори у щільному зв’язку з функціонуванням і динамікою змін театру, на що вказує, приміром, анотація до першої частини “Нарисів...”: “В книзі подано шлях розвитку української радянської драматургії, висвітлення якого авторка прагне пов’язати з процесом становлення українського драматичного театру двадцятих і першої половини тридцятих років нашого століття” [12, 2]. Але критики Л. Бойко [2], В. Сахновський-Панкєєв [18], Є. Старинкевич [19] та інші в рецензіях на ці видання настійно наголошують на необхідності ще більше виразити такий зв’язок – детально контекстно простежити долю того чи того драматичного твору на сцені. У пізніших монографіях – “Драматург Іван Кочерга. Життя. П’єси. Вистави” (1968), “П’єси Миколи Куліша: літературна і сценічна історія” (1970), як бачимо навіть із їх назв, зауважений аспект уже стає рівноцінним об’єктом вивчення, і це не тільки додає їм наукової ваги, а й робить із дослідниці-літературознавця ще й авторитетного аналітика театру.

Відомо, що впродовж 1962–1967 рр., до її скандального “політичного” звільнення з роботи, Н. Кузякіна працювала науковим співробітником відділу театрознавства Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Рильського АН УРСР, а на початку 1970-х років, після захисту в Москві докторської дисертації з мистецтвознавства за творчістю І. Кочерги (1969),

рятуючись від переслідувань і ймовірного арешту на Батьківщині, вимушено переїхала до Росії й улаштувалася професором кафедри історії російського і радянського театру Ленінградського державного інституту театру, музики та кінематографії імені М. Черкасова, де й викладала до кінця життя. За ці три десятиліття вона опублікувала чимало театральних рецензій, статей з історії українського, російського, прибалтійського та інших європейських театрів, теоретичних розробок із проблем театральної режисури та сценографії тощо. З-під пера досвідченого науковця й педагога виходять і монографічні праці та брошури, як-от “Украинская драматургия начала XX века. Пути обновления: (на материале драм Леси Украинки)” (1978), “Становление украинской советской режиссуры (1920 – нач. 30-х гг.)” (1984), “Режиссеры эстонского театра 50–70-х годов: (В. Пансо)” (1986), “Режиссура театра “Ванемуйне” 50–70 годов” (1988) тощо. На початку 1990-х років свої дослідницькі інтереси Н. Кузякіна поширює й на кінематографічну галузь: створює як сценарист тетралогію “Моя адреса: Соловки” – 4-фільмовий цикл про Л. Курбаса (“Пастка”), М. Куліша (“Тягар мовчання”), М. Зерова (“Навіщо перекладати Вергілія?”) та про митарства дружин і доньок репресованих “контрреволюціонерів”, які поділили їхні долі в соловецьких таборах (“Не вдарте жінку навіть квіткою”) (див.: [15]). Тобто в дослідниці, як слушно зазначають сучасні українські вчені (і колишні її вихованки) І. Волицька [4], В. Саєнко [17], гармонійно поєднувалися й літературознавчі, й мистецтвознавчі пошукові устремління.

На мою думку, найголовнішими книгами свого життя, над якими активно працювала в “післяперебудовний” період, Н. Кузякіна бачила масштабну, оновлену монографію про улюбленого М. Куліша та парадоксальну за тематикою і проблематикою розвідку про театр Соловецького табору. У листах до О. Смолич 1980-х років науковець говорить про “роботу над “Кулішем”...” [5, 196], нереалізовані, очевидно, плани восени 1987 р. подати до київського видавництва “Молодь” “перші дві частини книги” [5, 199]; в інтерв’ю журналу “Слово і Час” (1990) мимохідь наголошує: “Зараз я скінчила біографічну книгу “Доля Миколи Куліша”, де, сподіваюсь, читач знайде дещо нове для себе” [8, 67]. Робота ж над другою книжкою, про яку велися перемовини із закордонним видавцем, за свідченням сина дослідниці, пришвидшено доводилася до фіналу впродовж останнього року її життя; рукопис було завершено за кілька місяців до смерті науковця [6, 173-174]. Але побачити жодне із цих видань – якщо не монументальних, то принаймні достатньо важливих, щоб їх знати й активно використовувати в новітніх українських дослідженнях драматургії й театру доби сталінських репресій – авторці не судилося: англomовний “Theatre in the Solovki Prison camp” вийшов у Люксембурзі 1995 р. [20], 2009-го був перевиданий російською в Санкт-Петербурзі [7], а “Траєкторії долі”, які нарешті умістили раніше анонсоване дослідження про М. Куліша, видрукувані в Києві аж 2010-го [14]. Проте саме вони прислужилися, як нам бачиться, поверненню дослідниці в активний науковий простір, зростанню інтересу до її творчої спадщини (див.: [1]).

Зупинімося далі на розвідці Н. Кузякіної про Соловецький табірний театр, яка не тільки донесла Європі та світові чергову порцію правди про злочини сталінізму в СРСР і про можливий, аж до відновлення “невольничого театру”, опір людини культури цій руйнівній деградації соціуму, а й сьогодні допомагає дослідникам у багатьох галузях гуманітаристики знаходити матеріал і аргументи для своїх праць, зокрема дає змогу осягнути роль естетичного в нашому житті, увиразнити розуміння функцій, типології, генези театру, культивованого в неволі й українськими майстрами.

Мета статті – з'ясувати особливості бачення Н. Кузякіною проблеми Соловецького театру 1923–1937 рр., осмислити зауважені дослідницею причини його появи та функції, а також форми, жанри, репертуар, акторський склад, режисуру тощо. Матеріалом для аналізу послуговувало петербурзьке видання праці “Театр на Соловках. 1923 – 1937” [7].

Основний текст супроводжують вступне слово “Від автора”, “Примітки” й “Післямова” Б. Кузякіна [6], у якій висвітлено деякі маловідомі сторінки життя й творчості його матері та прокоментовано появу цієї книжки.

Н. Кузякіна розглядає проблему Соловецького театру *історично* – простежує його генезу в контексті заснування й розбудови самого монастиря, а пізніше табору; *соціокультурно*, зокрема аналізуючи різні вияви духовно-творчого буття в'язнів та їх театральну діяльність; *предметно* – як мистецтвознавець дає присутню характеристику феномену театру в “особливих” умовах (будучи глибоко переконаною: де є глядач, там можливий і театр), філософує про особливості зв'язку “концтабору й мистецтва” та систему їхніх взаємин. Шукаючи відповідь на складні питання, авторка реабілітує тисячі жертв тоталітарного режиму, репрезентує людину як таку, що пересилює екзистенцію, вивищується над нею, допоки творить.

Увага Н. Кузякіної передусім до Соловецького театру підкріплена її чітким переконанням, що саме тут визріла матриця “табірного театру”, а вже звідси вона поширилася “на територію Біломорсько-Балтійського каналу й була прийнята іншими таборами (УхтПечлаг) як свого роду зразок” [7, 5].

Є чимало свідчень про те, що науковець не раз була на Соловках, “в ґулаґівських архівах, як тільки з'явився доступ до них”, і “жадібно копіювала” (переписувала) там “все, що відкривалося про українських і неукраїнських письменників, режисерів, акторів, музикантів та ін.” (М. Васьків) [3, 301]. Згодом ті записи оживали в її книжках, як-от “Архівні сторінки...” [9] тощо, або лягали в основу мистецтвознавчих концепцій, інтерпретувалися в кіноматеріалі [15]. Проте, як сама зізнається, для написання розвідки про Соловецький театр архівного матеріалу (картотека Соловецького музею; окремі табірні справи, світлини, програми, звіти, статті в табірній пресі з Державного історичного архіву Республіки Карелії, архіву МВС Республіки Карелії) було ще замало. Джерелами праці послуговували також численні спогади в'язнів, їхніх родичів, друковані й усні; інформаційний ресурс санкт-петербурзького відділку товариства “Меморіал”; приватна бібліотека з рідкісними виданнями В. Йоффе; посильна – документальна, інтелектуальна тощо – допомога колег із Театральної академії. Особливу вдячність Н. Кузякіна почувала до Лібуші Зорін (США), котра надіслала їй розлогу бібліографію про радянські табори, та письменника О. Солженіцина за його книжку “Архіпелаґ ГУЛАґ”. Ці тексти доповнили її особисту візію радянської в'язниці – трагедію дитинства, коли 13-річну Наталю за перехід лінії фронту (вирушила з окупованого Києва до евакуйованої в Ташкент сестри-науковця) радянські спецслужби схопили як “фашистського агента” й рік протримали в камері та лікарні пензенської тюрми, дивом згодом звільнивши (див.: [6; 17]).

Розпочинаючи працю коротким художньо-публіцистичним нарисом про Соловецькі острови, їхній клімат, заселення, зведення монастиря, духовну й трудову спільноту, звичаї тощо й у чомусь захоплюючись природністю й упорядкованістю тамтешнього життя, Н. Кузякіна констатує: “Якби не зустріч <...> із радянською владою! Вона принесла в цей світ трагедії, про які мистецтво в межах Росії тоді й розповісти не вміло” [7, 17]. 1921 року на Соловки прийшов колгосп, 1922-го – ліквідували монастир, 1923-го влада ухвалила рішення про відкриття тут постійного табору; однак зведення

в'язнів тимчасово пригальмували через пожежу, яка майже всуціль знищила колишні монастирські споруди. Відтак на попелищі старого світу було розпочато жажливий більшовицький експеримент над людиною в напрямку її "перевиховання".

Цікаво, що театр мусив стати одним із засобів такого виправного впливу. Уже з перших місяців функціонування табору там було засновано журнал ("СЛОН" (рос.: Соловецкий лагерь особого назначения), з 1925 р. – "Соловецкие острова"), газети (стіннівка "Островок", згодом – "Новые Соловки"), організовано акторську труппу, адже інтелігентних та обдарованих в'язнів, передусім із категорії "політичних" (М. Борін, Б. Глибоковський, М. Литвин, В. Любохонський, Г. Нікітін, Б. Ширяев та ін.), було достатньо. Н. Кузякіна образно трактує такі "новації", як споглядання звіддалі бадьорих кроків і пританцьовок людини, котра насправді йде босоніж по битому склу й лишає за собою криваві сліди. Адже так звана культурна гуманізація – "на тлі ідеологічної "туфти", тобто свідомого обману" [7, 28], зокрема європейської спільноти, перед якою прагнув мати "належний" вигляд СРСР, аби бути повноцінно визнаним, – це світ викривлених понять, жажлива деградація аж до скочування в середньовіччя й рабство з одночасною імітацією прогресивного розвитку, намаганням закріпитися на "передових рубежах".

Стартувало театральне життя на Соловках 23 вересня 1923 р., коли дебютував спектаклем так званий театр 1-го відділення Культпросвіти ("Культу"): легку комедію "Скарб" І. М'ясницького, очевидно, було поставлено за режисурою Г. Нікітіна. Упродовж першого року діяльності глядачі відвідали понад 10 спектаклів романтичного й реалістичного жанру, здебільшого революційних мелодрам ("Зганьблений" П. Невжина), комедій ("Сиволапинська комедія" Д. Чижевського) тощо. "Нікітін, Любохонський, Арманов, Станкевич, Осинівський, актриси Шуман, Нікітіна та інші вклали у створення театру свій ентузіазм" [7, 53], – розповідає науковець, акцентуючи і 12-годинні репетиції в освітлених недогарками камерах-келіях, у холоді, голоді, під постійним психологічним тиском; і самі постанови в ризниці Успенського собору, де zorganizували сцену із символічною чайкою на завісі; і нехитрий сценічний інвентар та блаженське костюмування акторів.

Головною метою цього раннього театру був "освітньо-виховний вплив" на засуджених, що не виключало й розважального елемента. У репертуарі були "Дні нашого життя" Л. Андрєєва в постановці Арманова, "Одруження" за М. Гоголем, "Вогненний змії" у постановці Вечеріна, "Раби" М. Криницького в постановці Вечеріна і Станкевича тощо. Здебільшого дійства були приурочені до державних свят; основна маса глядачів складалася з адміністрації табору, охорони, обслуги й лише поодиноких звільнених від роботи в'язнів. Від публіки вимагали дисципліни, порушення якої інколи карали арештом. Табірна преса не лише виявляла увагу до театального життя, а й уміщувала рецензії, відгуки на спектаклі, стимулюючи до саморозвитку діячів сцени. Поступово театр набував професіоналізму.

Н. Кузякіна наводить чимало свідчень про режисерів, акторів, вистави Соловецького театру середини 1920-х років, наголошуючи на тому, що це був його непростий, але кращий період, коли домінувала затята боротьба за людину, попри всі обмеження адміністрації щодо змісту постанов.

Від класичного та народного змісту згодом театр переходить і до жанрових новацій, з'являються його нові осередки – "Хлам", "Свої", які починають ставити історії з табірної життя, музичні п'єски, хореографічні композиції тощо. Але дедалі більше адміністрація намагається взяти під контроль досить популярне, вишколене,

а тому впливове театральне табірне середовище, змушуючи раціоналізувати свою творчість, від мініатюр переходити до агітматеріалу, політичної сатири, викорінювати “дрібнобуржуазні елементи”, улаштовуючи, приміром, диспути. Знову резонатором тут стає табірна преса, яка вже щоразу частіше вміщує викривальні матеріали про режисерів, акторів, спричинюючи подеколи перегляд справ і зникнення людини з табору, як це сталося з М. Литвином.

1926 р. театральне життя вступає в період кризи; до неї призвели тиф, холера, які знеслили творчі колективи, а також табірна політика фізичного звільнення від в'язнів – аж до їх розстрілів. І хоч цілком воно не завмерло, утім помітно вичерпало свої ресурси; однак навіть і за таких умов діяли агітбригади, улаштовувалися самодіяльні вистави.

Наприкінці 1929 р., під час реорганізації таборів, уся інфраструктура й основна частина соловецької театральної трупи були переведені в місто Кемі, де невдовзі стали складником Центрального театру УСЛОН (рос.: Управление Соловецкого лагеря особого назначения) Тут їхня “публіка” добірніша, чиновна, а тому відбувається чергове повернення до класичних речей, зокрема музично-драматичної репрезентації фрагментів “Євгенія Онєгіна”, “Бориса Годунова” О. Пушкіна й цілісно – сатиричних творів за М. Гоголем, Б. Ромашовим та ін. Директором-розпорядником цього театру призначили Д. Персона (при директорові Н. Кахідзе), колишнього комерційного директора передової кіностудії “Міжрабпом-Русь”, ув'язненого на 10 років за доносом (неповага до радянського кіно!) драматурга В. Кірсона. Д. Персон мав гарну освіту, безумовний хист та енергію, а також умів догодити начальству, тож йому було надано широкі можливості з добору репертуару й вишукування по різних таборах акторів. Н. Кузякіна штрихами окреслює долі багатьох талановитих людей – чоловіків і жінок, яким такий “відбір” урятував життя. Однак обставини театрального, як і всього табірної життя, значно гіршали, сповнюючись несподіваними арештами і зникненнями людей. Такий невігаданий сюжет простежено у книжці на прикладі режисерської діяльності І. Терентьєва, до ув'язнення – прихильника лівого мистецтва, котрий, попри свою активну творчість у таборі, не уникнув розстрілу 1937 р.

Примітне й те, що починають з'являтися по суті приватні театри: у Медвеж'єгорську, наприклад, “Центральним театром ББК” опікувалися місцеві “наполеони” Д. Успенський і Я. Раппопорт, а разом з ув'язненими-акторами на сцені грали родичі табірної начальства. 1934 року в цьому театрі працювало 88 “зеків” і 31 вільнонайманий, 1935-го – 81 і 23 відповідно [7, 134]; діяло дві трупи, очолювані режисером І. Аландером, одна з яких постійно гастролювала; були яскраве костюмування, що вражало глядачів, і добре вкомплектована сцена, на якій ставили здебільшого сучасні п'єси про новобудови та водевілі, а втім інколи з'являлися і класичні речі зі смаком до античності. 16 листопада 1934 р. в цей театр у ролі режисера потрапляє геніальний Л. Курбас, швидко зближується з колективом, організовує роботу над творами, вражаючи багатьох акторів своїм професіоналізмом. А проте вже на початку 1935 р. його зміщують за доносом про політичну неблагонадійність. Того ж року українця помічають на соловецькій Вянь-губі, і є свідчення, що він там опікувався табірним клубом, навіть удвох із письменником М. Ірчаном писав і ставив оперету.

1937 рік – фінальний в історії Соловецького театру, який вичерпався через репресії значної кількості його діячів, а також – через зміщення багатьох театральних кураторів-енкаведистів. У владних кабінетах радянської столиці після репресій 1937 р. не прийнято було говорити на цю тему.

Оглянувши сторінки соловецької театральної історії, Н. Кузякіна доходить висновку, що навіть за всієї теоретичної несумісності мистецького видовища і



концтабору, сценічне дійство там виконує вагому функцію: воно постає проти злочинства, хоча й існує завдяки його “недопрацюванню”, “слабинці”. Існування табірнього театру – це своєрідний вияв чванливості владних ставлеників, котрі тішаються владою над усіма, особливо над людьми талановитими. Водночас табірний побут таки реформує творчу людину, примушуючи її торгувати хистом, прилаштовуватися до обставин, шукати в жахливих умовах виживання рятівну соломинку. “Так владу і театр, – пише дослідниця, – морально пов’язують складні взаємини залежності й вертких розрахунків” [7, 160]. Але й за цього складного й непривабливого зв’язку спектакль у застінках відіграв вагому роль: він підтримував духовні сили ув’язнених, допомагав їм стерпіти тюремну наругу, принаймні відволікаючи на щось стороннє, піднесене.

Ще одна особливість табірнього театру – це його здатність самовідроджуватися, тобто за найменшого послаблення тиску з боку адміністрації позбуватися ролі її “прислужника” і творити цілком особливий світ, а інколи і ставати критиком обставин. Водночас у пригнобленій табірній формі побутування в театрі виразно зринає нібито вже історично віджиле обличчя: “Політичний відкат суспільства назад негайно пробудив до життя організаційні форми, про які пам’ятали хіба що вузькі спеціалісти. <...> риси і звичаї кріпосного і придворного театрів моментально проступили з-під маски часу” [7, 161].

Н. Кузякіна дивується з того, що за 15 років функціонування Соловецького театру там було актуалізовано майже всі доти відомі сценічні форми, множинні їх композиції, варіанти. А проте жодна з них не набула своєї віртуозності – з тієї причини, що “творець мистецтва – людина – надто принижена, щоби зберегти ту радість гри, без якої немає руху мистецтва” [7, 161]. Невільницький театр не може бути відкривавчим, переконана дослідниця, він не створить нічого нового, усі сили поклавши на протидію насильству своєю людяністю, емоційністю, хистом. Водночас у тому чи тому акторові-“зеку” театральна іскра означала проблиск душі, що було рятівним для особи й однозначно протистояло системі.

Відтак Соловецький театр як феномен можна цілком прагматично осмислити й навіть критично оцінити, а сам факт його існування – за всієї двозначності – явище непересічне (як і табірні книгозбірні, преса), бо ці форми культурного дозвілля принаймні нагадували, а сценічні засоби ще й імітували інше життя, даючи духовну поживу ув’язненим, допомагали їм самовиразитися, стимулювали до творчості й альтернативи тюремному побутуванню.

Ця книжка Н. Кузякіної – не лише глибоке, хоча й одне з найперших дослідження проблеми Соловецького театру, самого факту його існування, генези, жанрів, тематики, стилістики постанов тощо, а й викриття “історичної поразки марксизму й більшовизму як жорстоких утопій” [7, 159], осуд тоталітаризму й насилля над людиною, зокрема над творчою індивідуальністю: “Перетворивши особистість на “людину стражденну”, свідомо знищивши кращих, мислячих людей у кожному народі, радянська влада багато чого домоглася. У підсумку вона відчутно змінила генофонд народів, котрі населяли країну, катастрофічно знизила рівень інтелекту та діяльної енергії в суспільстві. Багаторічне залякування терором, страхом розправи не могло не дати своїх страшних плодів” [7, 160]. Такі правдиві слова було сказано 1995 р. англійською мовою для всього світу. Думається, що подібні праці й “не дозволяють” видатному науковцеві здобути сьогодні заслужене фахове визнання в Росії, де вона жила і працювала чверть століття, створила свої найвагомші розвідки. В інтерв’ю 1989 р. вона відверто визнала, що завжди була там “чужою”, і не тільки через приписувані їй “український націоналізм” чи “антисемітизм”, а й через надто проникливе бачення реального змісту ідеологічного топосу “дружби народів” у системі єдино визнаних виразно імперських пріоритетів [16, 3].

## ЛІТЕРАТУРА

1. Білик Г. Валентина Саєнко: Наталя Кузякіна – з когорти лицарів духу, взірць для сучасних науковців // *Альманах* Полтавського національного педагогічного університету “Рідний край”. – 2014. – № 2 (31). – С. 158–165.
2. Бойко Л. Наталя Кузякіна “Драматург Микола Куліш” // *Література в школі*. – 1962. – № 5. – 83–86.
3. Васюків М. Загальнолюдські естетичні цінності й національна своєрідність витворів мистецтва у науковому доробку Наталі Кузякіної // *И. С. Шмелев и писатели литературного зарубежья: XX Крымские международные Шмелевские чтения*. – Алушта : Антикава, 2012. – С. 297–309.
4. Волицька І. Пам’яті Наталі Борисівни Кузякіної // *Слово і Час*. – 2014. – № 7. – С. 90–93.
5. Крвачок М. З епістолярію Наталі Кузякіної (за документами ЦДАМЛМ України) // *Архіви України*. – 2013. – № 4. – С. 182–200.
6. Кузякин Б. Послесловие // *Кузякина Н. Театр на Соловках. 1923–1937*. – Санкт-Петербург: “ДМИТРИЙ БУЛЛАНИН”, 2009. – С. 163–175.
7. Кузякина Н. Театр на Соловках. 1923–1937. – Санкт-Петербург: “ДМИТРИЙ БУЛЛАНИН”, 2009. – 161 с.
8. Кузякіна Н. Автопортрет // *Слово і Час*. – 1990. – № 6. – С. 65–68.
9. Кузякіна Н. Архівні сторінки... – Київ: [Б. в.], 1992. – 127 с.
10. Кузякіна Н. Драматург Іван Кочерга. Життя. П’єси. Вистави. – Київ: Рад. письменник, 1968. – 259 с.
11. Кузякіна Н. Драматург Микола Куліш. – Київ: Рад. письменник, 1962. – 203 с.
12. Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії. – Ч. 1. (1917–1934). – Київ: Рад. письменник, 1958. – 239 с.
13. Кузякіна Н. П’єси Миколи Куліша: літературна і сценічна історія. – Київ: Рад. письменник, 1970. – 455 с.
14. Кузякіна Н. Траєкторії долі. – Київ: Темпора, 2010. – 640 с.
15. Моя адреса: Соловки (1991–1992). 4 серії [Електронний ресурс]. – Режим доступу – <http://www.ех.ua/2068892>.
16. Наталя Кузякіна: “Навіть втрата мови не означає загибелі народу”; розмову вів О. Гаяс // *Україна*. – 1989. – № 35. – С. 3–5, 21.
17. Саєнко В. Науковий світ професора Наталії Кузякіної з погляду тематології // *Альманах* Полтавського державного педагогічного університету “Рідний край”. – 2012. – № 1 (26). – С. 121–128.
18. Сахновський-Панкєєв В. Художник і час // *Рад. літературознавство*. – 1963. – № 3. – С. 137–138.
19. Старинкевич Є. Перша монографія про Миколу Куліша // *Літ. Україна*. – 1962. – 14 грудня.
20. Kuziakina N. Theatre in the Solovki Prison Camp / transl. from the russian by В. М. Meerovich. – Luxembourg : Harwood. Academic Publishers, 1995.

Отримано 6 грудня 2016 р.

м. Одеса