

Світлана МАКСИМЕНКО

ТЕАТР В ЕКСТРЕМІ ВІЙНИ

(На прикладі діяльності Львівського оперного театру, 1941–1944 рр.)

Слава Україні! Я була переконана, що за мого життя більше ніколи не звучатиме тема діяльності професійного українського театру в часи воєнних екстрем, в часи вирішальні для держави. І все ж знову звучить гамлетівське “бути чи не бути”... Мистецтво має прогностичні функції. Сталося так, що несподівано, але в дуже подібний спосіб – як колись під час гітлерівської навали – о четвертій годині ранку зі сходу пролунали постріли, і це було початком російсько-української війни, яка за різними прогнозами створює дуже багато паралелей з минулим, а отже і перспектив буття театру в часи екстрем.

Що повинен робити мистець? На якій позиції він повинен стояти? Чи повинен залишатись поза політикою? Так, я вже апелюю до щойно опублікованої статті Олександра Клековкіна про біфштекси, і до критичних міркувань Алли Підлужної, театрознавиці з Києва. Чуємо свіжі, дуже болючі рефлексії про місце театру і про громадянську позицію, яку повинен визначити для себе мистець, зокрема мистець театру. Мені здається, говорити про театр в часи екстремі, в часи війни – це дискурс медиків, психологів, істориків і культурологів. Тема, яку я досліджувала – 1941–1944 рік, діяльність українського театру у Львові – й була запропонована, власне, в такому широкому культурологічному аспекті. Якою була політика окупаційної влади? Яким був репертуар? Яким було щоденне – так, щоденне – життя актора в умовах власне відсутності держави? Що він мав робити, чи мав він вибір? І чи міг за умов відсутності держави, за умов панування іншої, чужої ідеології виявляти активно свою громадянську позицію, як це роблять російські опозиціонери сьогодні, відомі діячі театру, культури. Я маю на увазі Ахеджакову, маю на увазі Макаревича. Дуже дивні для мене останні виступи Олександра Невзорова, який через свою, так би мовити, проукраїнську позицію сьогодні є емігрантом і проти нього висуває дуже серйозні кримінальні звинувачення уряд росії.

Отже, чому ця тема мало досліджена? Мені здається, вчитися нам треба на прикладах історії, ми мало вивчали уроки діяльності театру часів Другої світової війни, а відтак і не вміємо скористатися давнішим досвідом. Кілька днів як повернулись до праці українські, державні зокрема, театри. Вони змінили свій репертуар, немає поки що чіткої позиції, як пови-

нен театр працювати, який репертуар обирати. Передбачувано непередбачувана реакція: всі ми перебуваємо в стані посттравматичному чи травматичному, у стані нестабільної, лабільної психіки.

Кілька днів тому я стала свідком, здавалось би, такої безневинної концептуальної режисерської роботи: просто читання тексту, прекрасного тексту Еріка Емманюеля Шмітта. І коли дійшло до обговорення, то кожен висловлювався; спочатку це було начебто відсторонено, а потім я зрозуміла, що власна рефлексія таки домінує. Тобто, власні болі, власні невисловлені жалі домінують над тим, що ми бачимо. Фактично ми не можемо об’єктивно, спокійно оцінювати діяльність театру, тому що сприймаємо його через призму наших травм...

Не я перша почала вивчати історію українського театру у Львові: Валерій Михайлович Гайдабура, відомий історик, театрознавець, дослідив справді глобальне явище. Він дослідив усі театри окупованої у Другій світової війни України і ствердив, що в кожному обласному центрі, в кожному місті працював чи професійний, чи то аматорський український гурт. Львівська музикознавиця, Оксана Паламарчук, ще раніше досліджувала діяльність Оперного театру у Львові, в хронологічній послідовності вона відновила усі музичні колективи. І коли я, працюючи у Львівському національному університеті, довго вагалась і не знала, яку тему обрати для дослідження, то пані Оксана сказала: “Світлано, та ж архівні матеріали лежать, чекають і кричать”. Газети розліталися в руках, вони на той час не мали електронних копій, їх не дозволяли фотографувати, ми не могли сканувати ті документи. Пані Оксана запитувала: “Я досліджувала музичний театр, а хто буде займатись українським драматичним театром, як не ви?”. І коли я почала дослідження і затвердила тему, то виявилось, що взялася за неймовірно складну справу. То були початки 90-х років. Свідки воєнних часів, які працювали давніше в театрі, були відомі. Скажімо, художник Семен Грузберг приходив до нас у редакцію, коли я працювала журналістом, він приносив свої малюнки, щось розказував про період німецької окупації. Але тільки доходила мова до якоїсь конкретики, він замовкав. Люди боялися і навіть не хотіли згадувати про той період. І я думаю, що коли ми сьогодні розмірковуємо, як же діяв тоді театр, то нам доведеть-

ся обов'язково вжити слово *колаборація*. Сьогодні (знову ж таки, щодо точності формулювання) можна почути ось таке: “Цей гурт створив новий проєкт в колаборації з таким-то співаком”. Тобто ми розмили поняття, власне, що ж таке колаборація, коли йде мова про класичне визначення?

Колаборант – це особа, яка свідомо співпрацює з окупаційною громадською чи військовою владою на шкоду власній державі. Колаборація – як явище – це співпраця населення або громадян держави з ворогом в інтересах загарбника, на шкоду самій державі чи її союзникам. Отже, якщо відштовхуватись від визначення класичного, що таке “колаборант” і “колаборація”, то я пропоную, власне, простежити діяльність “Українського театру міста Львова” (це було його перша офіційна назва в 1941-му році, потім – Львівський оперний театр, я далі поясню ці зміни). Отже, чи була праця всіх митців колаборантством, чи були вони колаборантами? Варто згадати, що розгляд цієї теми був заборонений після війни фактично аж до початку утвердження державної незалежності. Абсолютна “біла пляма”. Доступ до архівів теж категорично заборонявся. Люди, які працювали в час війни в театрі, переважно були репресовані, засуджені, відбули покарання з тавром “ворог народу”. Частина тих, про кого ми сьогодні будемо говорити, позбулися найважливішого: вони емігрували, розуміючи, що вже ніколи не зможуть повернутися. Тавро “ворог народу”, “колаборант” несправедливо – ми будемо далі говорити, чи справді діяли ці люди на шкоду своїй державі – штучно було на них навішано. Радянська ідеологія, КГБ (КДБ), радянська історіографія розцінювала те, що відбувалось в Україні, зокрема в Західній Україні, виключно як колаборантство. Не заперечували цього й наші східні і західні сусіди. Польські дослідники теж у численних працях діяльність Українського театру під час німецької окупації розцінювали як колабораціонізм.

Отже, сьогодні ми будемо говорити, чи тодішня діяльність Українського театру у Львові справді була зрадництвом. У 1939–1941 роках, після підписання пакту Молотова-Ріббентропа, увійшовши у Галичину, радянські, як казали, “визволителі” спочатку нібито лояльно створювали умови для відкриття українських шкіл, університетів, театрів. Але водночас (фактично, це була ніби друга хвиля), навіть у тих же 1939–1941 роках, вони почали масово знищувати, репресувати населення, і коли німці ввійшли до Львова у липні 1941 року, то виявилось, що всі тюрми, зокрема тюрма на Лонцького (сьогодні це Національний музей-меморіал жертв тоталітаризму), були заповнені тисячами місцевих мешканців; близько десяти тисяч людей в один день було розстріляно. Людей хапали просто на вулиці і знищували, очевидно, для вико-

нання якихось радянських директив. На жаль, історія сьогодні повторюється, досить згадати лише одну назву – Буча.

За яких обставин німці дозволили відкриття театру, і наскільки з боку львів'ян це відкриття було, так би мовити, роботою на ворога? Леонід Боровик, історик театру, про якого я писала раніше, вважав, що “театр в Україні 1941–1944 років не належав до явищ колабораціонізму, не ніс зі сцени профашистські ідеї, навпаки, у багатьох виставах було зашифровано протест, заклик до боротьби проти окупантів”. Це цитата з тексту “Український театр в період окупації. Форма організації, репертуар”, опублікованого у Віснику Харківського національного університету. Отже, на прикладі власне репертуару, на прикладі адміністрування, на прикладі того, хто діяв у штаті, що показували на сцені і який був глядач у залі, можемо побачити, які відчитував підтексти і які меседжі ніс Український театр. І мусимо визнати, що – не в часи Австро-Угорщини, Польщі чи радянської влади, коли йшла радянська драматургія – вперше саме німці легально дозволили стаціонарно, щоденно діяти міському театру, і фінансував його міський відділ пропаганди – німецький, звичайно це теж мусимо вчитати з документів. Кошти – були смішні; це я зрозуміла, працюючи в архівах, коли з'ясовувала, скільки отримували українські актори й гастролери. А найголовніше – тут не було німецьких вистав. Їх було показано кілька: шість нарахувала пані Оксана Паламарчук в музичному репертуарі, винятково з запрошеними німецькими акторами, здійснено як одноразові акції. На сценах Львівського оперного театру не було показано жодної німецької, німецькомовної вистави авторства німецького драматурга, чи такої, яка була написана з метою пропаганди нацизму, чи пропаганди власне тієї окупаційної влади, яка діяла в той час.

Володимир Блавацький, відомий український актор і режисер, працював у Львові вже у 1939–1941 роках черговим режисером Драматичного театру імени Лесі Українки (діяв у приміщенні нинішнього Національного театру імени Марії Заньковецької). Відтоді у Блавацького були проблеми із радянською владою, вона за ним пильно стежила – один з оприлюднених пізніше, вже після закінчення війни, документів свідчить, що за режисером пильно стежили, поряд з його прізвищем була поставлена “галочка”, сьогодні-завтра його могли забрати в НКВД (НКВС). І тут увійшли німці. Блавацький працював разом із трупкою українських акторів з мандрівних театрів Галичини, які не евакуювались, в Драматичному театрі імени Лесі Українки (створений радянською владою в 1939 році). Вони готові були залишитися у тому ж театрі в німецькому Львові... Досвідчений актор, режисер, який мав проблеми з радянською владою,

заявив німцям, що він поза політикою і ладен очолити трупу. Ба навіть більше, він має німецьке коріння! Його мати (Бішоф) була німкеню за походженням, він знав німецьку мову. Німці погодились надати йому можливість залишитися, хоча не знайдені відповідні документи з цього приводу, я вважаю, можна тут повірити спогадам самого Блавацького. Зрештою, це не було виключно львівське явище. Німці використовували українських акторів у всіх театрах окупованої України – як дешеvu індустрію для відпочинку (так вони писали) солдатів під час руху на схід.

Фактично німці використали всіх акторів – я кажу використали, бо це дійсно було використання, оплата праці була мізерна, як оповідали мені Тетяна Шустер, актриса цього театру, і Зоня Стадниківна, наймолодша дочка Йосипа Стадника. Вистачало тих грошей аби купити під час німецької окупації буханку хліба, її ділили на місяць і, можливо, капустину чи якісь овочі. Хіба міг актор нормально працювати щоденно – адже були ще й репетиції, хіба міг повноцінно грати по одній чи по дві вистави щодня? Це була виснажлива робота, як орднунг (нім. Ordnung). Німці платили копійки, але вимагали щоденної роботи.

Отже, окупанти дали можливість Володимирові Блавацькому очолити театр і – о щастя! – працювати нарешті в приміщенні “велькего” театру у Львові (йдеться про Міський оперний театр, збудований 1900 р. для польського населення міста). Фактично вперше, як казав Блавацький, українські актори могли щоденно вийти на сцену омріяного ними театру, адже раніше грали тут тільки 10-12 вистав згідно з контрактом... І от німці раптом дозволяють: “Будь ласка, ставте, працюйте! Але вистави повинні відбуватися щоденно”. І тому Володимир Блавацький, зібравши усіх українських акторів мандрівних театрів, створив великий театр. За різними підрахунками, впродовж чотирьох років, там відбувалася велика міграція, але це був унікальний театр, коли тут працювали чотири трупи. Частина, власне, складалась з акторів українського оперного театру, створеного в 1939–1941 роках; частину становили російськомовні митці – ті, які працювали в Ленінграді (нині – Санкт-Петербург), Москві і приїхали з “визволителями” у 1939 р. Українська балетна школа, на жаль, не мала такого великого, так би мовити, досвіду балетних вихованців, як у російському Петербурзі. І тому Блавацький приступив до створення синтетичного театру, де були й трупа оперети, трупа опери, знову ж таки, частково з тих акторів, які не виїхали. Отже, опера, балет, оперета і, звичайно, драма, тобто драматичний український театр. І тому першою виставою, яка відбулася 19 липня 1941 року на сцені львівського театру, став “Запорожець за Дунаєм”. Потім, також у липні, відбувся показ “Ой, не ходи, Грицю”, а вже з серпня театр працював

щоденно, аж до відходу німців у 1944 році. Останньою прем’єрою, українською прем’єрою, у режисурі Йосипа Гірняка, видатного учня Леся Курбаса, був поставлений “Ревізор” Гоголя, з молодим студійцем Остапом Залеським у головній ролі (він потім виїхав аж в Австралію, таким чином зберігши собі життя).

Отже, німці для початку дозволили цей театр, який щоденно відвідували глядачі. Звичайно, працю в умовах окупації визначали суворі закони, недотримання яких не раз вело навіть до розстрілу. Порухення комендантської години, відхід від дозволеного (німці вимагали подавати виклад змісту, текст якого писали українською та німецькою мовами для відділу пропаганди з проханням про дозвіл на поставу). Радянська цензура виглядала зовсім інакше. Німці давали дозвіл на етапі, власне, прийняття до репертуару, а потім – виставу експлуатували доти, доки її сприймали глядачі. Якщо ми говоримо про п’єсу пропагандивну, то єдиною такою була драма “Тріумф прокурора Дальського” Костя Гупала, викладача Львівського університету. Автор фактично писав про події часів радянської влади, про те, як українські інтелігенти ставали жертвами таких прокурорів дальських. Це була єдина, поставлена на сучасну тему, п’єса антирадянського забарвлення, так би мовити, антирадянської проблематики. Інших сучасних п’єс, де б можна було помітити алузії стосовно німецької чи радянської окупації, в репертуарі не було. Це коли йдеться про ідеологію. А поза тим усі чотири трупи ставили виключно українську класику, я називала вже “Запорожець за Дунаєм”, потім була “Маруся Богуславка”, “Ой, не ходи Грицю...”, “Наталка Полтавка”.

“Батурин” Богдана Лепкого радянська влада забороняла ставити. Тепер же трапився дуже прикрий інцидент. Тема Хмельниччини, яка лежить в основі “Батурина”, не викликала заперечень. І раптом після дванадцятої вистави шеф німецького відділу пропаганди у Львові викликає Володимира Блавацького на розмову і в істеричі погрожує йому: “Як, як ви могли, так би мовити, це поставити?” Блавацький пояснює: “Ну ми ж вам писали, що йдеться про українських козаків, які впродовж століть воювали з російськими, з російським царатом, який намагався...”. На це шеф пропаганди Райш розлючено вигукує: “Що ви мені оповідаєте? Кожна німецька дитина знає, що козак – ета рускій казак”. І ось так, після дванадцяти показів вистава була списана. Блавацький не був покараний, але, в принципі, це був такий перший і останній випадок, коли історична п’єса, пов’язана з темою національно-визвольної боротьби України, була пропущена на сцену і через недогляд мало не в трагікомічний спосіб була знята з репертуару.

Німці, окупувавши Україну, дуже мало орієнтувалися, куди вони прийшли, що це за країна, чи має



Трупа Українського театру міста Львова – Львівського оперного театру, 1941 р. З архіву Тетяни Шустер.

вона свої національні особливості. Очевидно, вони сприймали нас так само, як зараз ще один завойовник – мовляв, якась “неданація”. І власне в цьому був великий прорахунок німців, бо наш театр довів самодостатність та повноту української культури. Я назвала тільки українську класику, але ми говорили про те, що тут існувало чотири трупи, які ставили і світову класику. Це: “Скупар” Мольєра, “Циганський барон”; “Земля” Василя Стефаника; “Сільське кохання” (хореографічна композиція Данькевича, інсценізація Вігілева), “Мрії старого композитора” Штрауса; “Мадам Баттерфляй” Пуччіні, “Мужчина з минулим” Арнольда і Баха. Були й гастрольні виступи під вивіскою “Державний театр генерального губернаторства”, наприклад – оперета “Країна усміху”. Чотири окремі трупи щоденно грали по чергово: сьогодні балет, завтра – опера, наступного дня оперета, далі – драматична вистава. Понад 23 драматичних прем’єри відбулося за три повноцінні театральні сезони (1941/42/43, частково 1944)... Уявіть собі навантаження Блавацького – керівника театру, який мусив організувати режисуру усіх чотирьох труп: драми, оперети, балету і опери.

Хто ж працював з боку німців? Виглядала структура таким чином: директор театру – Володимир Блавацький; музичні директори (так це називали) Фріц Вайдліх та Альберт Копп – двоє найманих (за контрактом) австрійців, які займались виключно му-

зикою і абсолютно не втручались ні в продаж квитків, ні в роботу відділу пропаганди. Все це належало до компетенції Володимира Блавацького. При ньому працювали дві секретарки, одна – українка (особу встановити не вдалося), друга – німкеня Тоні Бінкермаєр, які вели всю документацію (гастролі, продаж квитків, робота з відділом пропаганди та ін.).

Володимирові Блавацькому довелося працювати і як режисерові окремих опер, і як акторові (він виконував, зокрема, роль Гамлета), і як директорові театру, тому що на нього покладалась комунікація з відділом пропаганди, з українським глядачем, з українською пресою. Щоденно у всіх львівських газетах – “Краківські вісті”, “Львівські вісті”, “Наші дні” та ін., публікували театральні новини – короткі анонси або рецензії. Завдяки цьому я змогла повністю вперше, на підставі оголошень у газетах, реконструювати щоденний репертуар. Від 1941 по 1944 рік, щодня показували одну (або дві в неділю) денну або вечірню вистави.

Україна була поділена на три окупаційні зони, кожна з яких зазнавала різних рівнів жорстокості й утиску щодо українців. Генеральне губернаторство, до якого належав і Львів, з центром у Кракові, було, так би мовити, найбільш лояльною окупаційною владою, що заговаряла з українцями. Знаємо, що було дозволено не лише діяльність Українського театру у Львові, діяли також ще Театр юного глядача та

Інститут народної творчості, який проводив, зокрема, огляди українських хорів. Окупанти позиціонували себе як “добрі австрійці”. Німці апелювали до історії, вони нагадували австрійську владу, яка дозволяла створення навчальних закладів, толерувала культуру, мовляв, прийшли звільнити українців від радянської влади, яка засуджувала ваших митців, розстрілювала в тюрмах Львова невинних людей, отже хочемо вам допомогти”. Звичайно, це було загравання.

Трансїстрія з осідком в Одесі і райхскомісаріят України з осідком в Рівному були найжорстокішим режимом. Схід України був найбільш проросійський. Німці розуміли, що там, де радянська влада існувала найдовше, необхідно якнайжорстокіше тримати в покорі місцеве населення. Львів – аж ніяк не через те, що тут, нібито, виявились слухняні колаборанти, якісь особливі люди – не відчув жорстокости влади. Це був наслідок дуже добре продуманої німецької політики: галичан треба спочатку використати, а потім... Володимир Косик, відомий історик культури та дослідник історії Другої світової війни, оприлюднив цікавий документ – лист Гітлера, який писав, що українці, як і росіяни – це стадо кроликів, яких треба спочатку вигодувати, потім використати – на м’ясо. Мабуть, якби війна закінчилась перемогою німців, то й українських акторів чекала б саме така доля...

На щастя, не сталося. І я думаю, у тому “не сталося” є велика заслуга Оперного театру. Німці спам’яталися, що дозволили спочатку її офіційну назву, і коли Львів “під’єднали” до генерального губернаторства, то заборонили її. Український театр міста Львова через кілька місяців став нейтральним Львівським оперним театром. Власне, оцей ЛОТ – і є тим “Українським театром”, який три сезони (чотири роки) працював винятково українською мовою, німецькою, як я вже згадувала, користувались лише кілька запрошених гастролерів і в кількох одноразових акціях, зокрема в “Країні сміху”, а також “Летючому Голландцеві” Вагнера. Були це окремі постанови, які фактично не мали широкого успіху: німці один раз подивляться, наступного дня – вже напівпорожній зал, а основний же глядач у ЛОТ – це був глядач український. Німці спочатку дозволяли спільний перегляд, але потім почали перегороджувати крісла стрічкою: адже “оперний театр” (ви знаєте) – понад тисячу місць. І власне стрічкою був перегороджений: “nur für Deutschen” – “тільки для німців” і відповідно були поділені – сьогодні після ковіду ми знаємо, як у нас діляться стрічками крісла – і ось власне оці стрічки запровадили німці, які не допускали, аби українець



Театр в Маріуполі: наслідки російського бомбардування. Світлина з сайту: <https://www.5.ua/ru/rehyoni/rossyiane-zalyvaiut-betonom-tela-pohybshykh-v-maryupolskom-dramteatre-286425.html>

сидів поряд з німцем. Були або окремі вистави, як правило, в зручніші дні й години; комендантська година змінювалася, і для українців вистави показували о п’ятій годині вечора, о шостій, для німців о сьомій, о пів на восьму. Тобто німці мали перевагу і в перегляді вистав. Відповідно, коли комендантська година закінчувалась, скажімо, о дев’ятій – тобто українці вже мусили бути вдома – отож доводилось виходити з зали, це викликало страшне обурення.

Мирослав Радиш, один з художників ЛОТу, створював дивовижні декорації (він потім емігрував, і його доля склалася нещасливо, він боявся згадувати свою діяльність у цьому театрі). Мистецька вартість і декорацій, і костюмів була настільки високою, що Наталя Слободян, народна артистка України, солістка балету, видатна акторка, яка приїхала працювати в цьому театрі з Києва в 1943 році, розповідала мені, що костюми і балетні, й оперні були надзвичайно досконаліми, цінними. При відступі 1944 року німці всі костюми спакували, маючи намір вивезти із собою. На кордоні радянські війська їх зупинили, повернули захоплене. Те, що німці хотіли вкрасти ці костюми, при чому не вибираючи, всі, свідчить про їхню цінність. Марія Морачевська, письменниця, журналістка, в одній із львівських газет (“Наші дні”), опублікувала розгорнуту статтю про рівень і художнього оформлення, і декорацій, і світла, а зокрема – театральних костюмів. Національні, якщо йдеться про “Наталку Полтавку”, історичні “Марусю Богуславку”, класичні

костюми (“Мадам Батерфляй”, “Пер Гюнт”) – всі були виконані досконало, бездоганно.

Отже, як бачимо, вистави ділилися на “nur für Deutschen” (тільки для німців) і “тільки для українців”, скажімо, ті ж музичні зранку в неділю тільки – для українців, увечері в неділю – тільки для німців. Але коли дозволяла (або ж вимагала), так би мовити, касова політика, то продавалися квитки і для німців, і для українців, але глядачів розділяли стрічкою.

Українці вперше побачили, якою красивою, якою естетичною і змістовною і наповненою є, здавалось би, навіть, українська найпростіша п’єса, чи то “Наталка Полтавка”, чи “Маруся Богуславка”; якими моральними, глибинними мотивами викликана поведінка чи позначені характери героїв і персонажів. Німці, не розуміючи мови, стежили власне, за зовнішнім перебігом подій. Звичайно, кожен мав лібрето, але німецькі глядачі найбільше любили балет і оперу; в оперетах їх вабив мелос, голоси українських акторів дуже подобалися, вони не шкодували оплесків. До речі, наш колега, молодий дослідник Роман Лаврентій відстежував діяльність українських театрів довоєнного періоду за австрійською й німецькою пресою. Вдалося знайти кілька публікацій італійських журналістів, які в ході війни емігрували, вони теж були глядачами львівських вистав – всі однаково захоплено висловлювалися про діяльність Львівського оперного театру.

Отже, німці відстежували сюжет, мелос, костюми, естетичну екзотику, дивовижні декорації, якщо говоримо про Миколу Лисенка чи Костянтина Данкевича (“Лілея”). А українці відчитували насамперед підтексти, це допомагало гуртуватися. Вони виховувалися на новій для них театральній культурі, доти в них не було можливості щоденно, впродовж трьох років, відвідувати український театр. Ви запитаєте: як в умовах окупації можна було купувати квитки? Очевидці розповідають, що черги української публіки до каси були більші, ніж до хлібної крамниці. Це щодо умов воєнного часу. Ми не розуміли, та тепер уже починаємо розуміти, що виступи Святослава Вакарчука на вокзалі, на розстроєному фортепіано сприймаються зовсім інакше, ніж на стадіонах в мирний час. Публіка потребувала українського слова, української культури як опозиції до цієї чужої незрозумілої нації. Окупант прийшов сюди дуже агресивно: там влаштували гетто, там убили безбілетного українця, тут німець піднімав пістолет на глядача, який галасує, хоч, правда, не вбиває. Валерій Гайдабура, який досліджував діяльність Київського театру, розповідав, що їхній музичний директор, або диригент, німець за походженням, тримав за своїм пультом заряджений “кольт”, а поруч сидів пес, навчений кидатися на людей. Хтось сфальшував? запізнився на репетицію? тут

же йшли в хід і пес, а інколи й цей пістолет. Такого у Львові не траплялось, Блавацький, працюючи директором, знаходив спільну мову з окупантами. Він володів прекрасно німецькою, він увійшов у довіру до працівників відділу пропаганди, він великий противник радянської влади. Самі актори згадували, що театральні диригенти були дуже приємними людьми. Австрійці за походженням, вони абсолютно нікого не ображали, вони до всіх посміхалися, їх, здається, цікавила тільки музика – і більше нічого.

Так ось, повертаємось до статті Олександра Клековкіна, запитуємо: чи може бути мистець поза політикою в умовах окупації? Яку культуру ти сповідуєш, якою мовою розмовляєш, які цінності, заковдані власне в цій культурі, ти несеш? І ось чотири роки діяльності Українського театру у Львові допомагали формувати в глядача відчуття єдності нації, і не вторинності, а дуже високої естетичної, гуманістичної вартості, високої культурної вартості своєї театральної культури.

Чиїми воювали силами? Та звичайно ж, силами українських воїнів, звичайно, потім союзників, звичайно; в принципі Україна опиняється завжди на перехресті воюючих імперій. І от власне парадокс: якщо ми говоримо про формування глядацької культури, і формування, власне, ідеї нації як такої, то я би сказала, що німці прорахувалися, дозволивши створити “Український театр у Львові” в часи окупації. Навіть у тій, як вони вважали, пасторальній, дуже примітивній українській побутовій драматургії звучав протест, так от власне, німці, створивши прецедент для діяльності міського театру (бо це таки міський театр), аби мати перепочинок, розвагу для військовиків – фактично самі ж і сприяли утвердженню опозиції до окупаційної влади. Українці розуміли, що вони нація, яка має багату сценічну культуру, має видатних акторів, тож на сцені цього театру були зірки. Я згадаю тільки Йосипа Гірняка, Олімпію Добровольську, Віру Левицьку, Володимира Блавацького, родину Стадників – Йосипа Стадника, Софію Стадникову, а ще Леся Кривицька, Богдан Паздрій, Іван Іваницький... Між іншим, він провадив вищу театральну школу в Берліні, знав кілька мов європейських, працював спочатку в німецькому кінематографі, а потім виїхав до Голлівуду і намагався створити там українську акторську школу і навіть кіностудію українську: це окрема тема, малодосліджена тема. Володимир Блавацький створив синтетичну модель модерного, як на той час, театру. Театр справді синтетичний, де працювали, як згадано, чотири трупи, дуже часто в опереті, наприклад, були задіяні актори драматичного сектора і навпаки. Вони однаково комфортно почувалися – це виховання мандрівного українського театру, того ж Йосипа Стадника: сьогодні ми ставимо

“Катерину”, “Гальку” завтра, а післязавтра ми граємо Чехова. Тобто це було, так би мовити, завершення реформи синтетичного українського театру європейського зразка, що почалася в 1920-их роках і, на жаль, закінчилось штучно, із примусовим завершенням діяльності цього театру, а потім і перекресленням його історії. Актори його щодня працювали в різножанровій драматургії, в різножанрових виставах, в різній природі, опера звичайно, балет – виняток...

Ми повинні пам’ятати, що власне цей театр був таки завершенням реформи українського театру, яку розпочав Лесь Курбас, реформи, штучно перерваної в 1930-х роках. Так ось продовженням, чи то продовжувачем, хоча воно й парадоксально в умовах окупації, реформи був Володимир Блавацький, який так само, як і багато хто, з відходом німців – і з їхнього дозволу, так би мовити – емігрував спочатку в табори переміщених осіб в Німеччині, а далі кожен вибирав свій край на чужині, і вони доживали там свого віку хто де, працюючи то на панчішній фабриці, то на фабриці тютюнової, як Йосип Гірняк, навіть не згадуючи про те, бо спомини Йосипа Гірняка закінчуються початком його роботи в “Оперному театрі”. Я вважаю, що і Гальбе, і Шекспір, і Пуччіні, поставлені на сцені одного театру, творили абсолютно дивовижний прецедент українського синтетичного театру, який працював з одними й тими ж акторами, і сьогодні ставив Стадник, завтра – Блавацький, після того – Йосип Гірняк, який нарешті тут зреалізував свою мрію. Ми ж знаємо, що постава “Гамлета” 1943 року – нереалізована мрія самого Курбаса, який сподівався здійснити її з Йосипом Гірняком у головній ролі. Тут, у першій українській постанові “Гамлета”, цю роль виконував сорокатрьохрічний Володимир Блавацький.

Отже така різножанрова, різностильова драматургія засвідчувала можливості українських акторів, вони були дивовижно органічні, вони були неймовірно талановиті, і на доказ того – ще один нюанс, який я хочу додати. Німці, завершуючи реконструкцію приміщення театру поруч (збудований графом Скарбеком, на тоді – театр Лесі Українки, сьогодні – Театр імені Марії Заньковецької) мали намір створити там у 1943 році німецькомовну трупу, і деякі дослідники (Ірена Вовк і Богдан Козак) навіть вважають, що та трупа існувала. Так ось, німці не здійснили цього задуму, вони завершили тільки реконструкцію будівлі, але з документів, які пощастило нам знайти (листування відділу пропаганди з гастрольною австрійською “Агенцією П. Штарка”, яка рекомендувала німецькомовних акторів до Львова), ми дізналися, що німці боялись конкуренції з боку “Українського театру”. Вони писали: “Навряд чи економічно вигідно нам буде відкривати тут німецьку трупу”. Отже, фактично задекларувавши, що вони завершують будівництво

(1939 року реконструкцію будівлі розпочала радянська влада, а 1943 р. завершила німецька влада), німці цей театр використовували для виступів симфонічних оркестрів, для німецьких закритих пропагандивних акцій, в яких ніколи не брали участі ні українські актори, ні будь-хто з українського керівництва театру. Єдина акція була відкритою, коли запрошували на Меланку, на Старий новий рік 14 січня (Василя). В цих дійствах брали участь українські актори.

Отже, коли ми говоримо, що театр в часи війни – це колаборантство, розвага, розривка, то мусимо заперечити: в умовах німецької окупації це був момент спротиву і формування опозиції, на рівні тексту, як говорив Гайдабура, або ж на рівні невербальному, знаковому, на рівні іконічного, символічного знаку, який викликав у різних глядачів різні асоціації. Власне, асоціація в українців була одна: якщо ми маємо такий театр, якщо наша культура така могутня, якщо наша мова така милозвучна, яку, не розуміючи ані слова, чужоземні глядачі так оплескують і так нею захоплюються, то значить, ми нація, яка може перемогти. Дозволивши прагматично театр, німці ідеологічно прорахувалися. Це була вибухова бомба сповільненої дії, вона створювала в залі, на рівні підтексту, усвідомлення, що ми є європейською нацією, яка має потужну зброю – національну культуру, зокрема культуру театральну.

Майя Гарбузюк: Дякую, Світлано Михайлівно. Отже, я спершу озвучу запитання, які надійшли: “Які саме глядачі відвідували цей театр? Що вам відомо про німецьку аудиторію?”

Світлана Максименко: Я сказала, що касово порожніх місць у залі ніколи не було. Якщо йдеться про те, хто квитки купував, звичайно, це були львів’яни, містяни. Гастролі відбувались влітку, театр виїжджав і в райони, виїжджав на територію окупованої гітлерівцями Польщі, але там теж був міський глядач. Соціальний склад: робітники, але переважно – середній клас, інтелігенція, студенти, тобто ті, хто не виїхав зі Львова і хто потребував українського слова й української культури. Згадував про це, зокрема, Василь Барвінський. З квитками траплялись проблеми, хоча вони були й дорогі. І ще один дуже цікавий момент: ми сьогодні користуємось так званими контрамарками, запрошеннями, так от мені вдалося знайти кілька таких доповідних, що головний відділ пропаганди у Львові і міський відділ замовляли на гастролі квитки. Отже, запрошень у них не було, а купити квитки, виявляється, було проблематично. І тому надсилались листи в касу: “Просимо для найвищого керівництва забезпечити п’ять місць (десять)”. Порожніх крісел у залі не було.

Майя Гарбузюк: Дякую, Світлано Михайлівно. Наступне запитання: чи змінився сучасний львів-

ський театр в час російсько-української війни? І як саме? Ви з цього починали лекцію, але можливо, дасте відповідь безпосередньо на запитання.

Світлана Максименко: Повторюю: для мене це так само відкрите питання, як і для вас. Я починала, власне, з того, що, здавалось би, навіть відсторонена історія воюючого Другої світової війни викликає в глядача дуже болісні асоціації. Мені здається, що німці правильно робили, і тут треба використати їхній досвід: будь-яка згадка про війну, що травмує людську психіку і викликає такі прямі асоціації, повинна бути вилучена з нашого репертуару. Треба показувати класику, яка є нейтральною. Театр повинен виконувати терапевтичну функцію. І тому не дивно, що театри створюють такі концертні програми, які дозволяють людині відсторонитися і відпочити. Ми ведемо справедливую війну, в якій обов'язково переможемо. Ми не повинні сьогодні допускати на сцену мову окупанта, його твори, вони завжди мають бодай якийсь прихований зміст; завдання театру – максимально відсторонюватися від травматичних рефлексій і допомагати глядачеві, сприяти формуванню нації переможців. І власне задля цього повинні будуватися відповідні програми усіх чинних театрів.

Майя Гарбузюк: Мені здається, це запитання може викликати дискусію, можливо навіть, варто з цього приводу провести круглий стіл, почути різні думки, різні погляди. Але це була відповідь Світлани Михайлівни на запитання. Переходимо до запитань безпосередньо від аудиторії.

Юлія Щукіна: Світлано Михайлівно, добрий день, вітаю всіх тут сьогодні присутніх. Я маю два запитання. Одне з них – побутового характеру: дуже схвилювала мене інформація, що актори і взагалі працівники ЛОТу з такою низькою платнею – і впродовж чотирьох років жити в таких умовах, працювати в театрі і мати таку зайнятість, і мати такий репертуар, про який ми всі знаємо? Як вони виживали? Очевидно, мав бути ще якийсь підробіток? Чи вам щось траплялося на очі, коли ви досліджували ці деталі? Можливо, хтось розповідав, ділився у спогадах, якось це відбито в публікаціях? Друге питання стосується балетмейстера Євгена Вігілева, мене теж дуже цікавить постать цього мистця. Відомо, що він працював в Українській державній музичній комедії, тобто фактично в Харківському театрі на початках, в той час, коли там був Крушельницький і вся команда Курбаса, а потім він став головним балетмейстером Київського театру оперети. Мені дуже цікаво, що вам відомо про нього. Крім того факту, що потім він емігрував до Європи і працював у Парижі. Можливо, є якісь спогади про його діяльність як балетмейстера, можливо залишилася якась інформація, доступна для ознайомлення?

Світлана Максименко: Щодо Вігілева... Наш Львівський оперний готує ґрунтовну колективну монографію. Я, власне, більше досліджувала його біографію і поділюся з вами цими матеріялами, є кілька спогадів про нього, такі фрагментарні моменти. Що відбувалося з ним за кордоном, я не знаю.

Мінімальна платня – знаєте, і мене це теж вразило. Скажімо, я натрапляла на бухгалтерські документи: і двісті злотих, і шістсот злотих. Тобто, таке було співвідношення українських акторів до німецьких гастролерів, які приїжджали на день, на два, брали участь, скажімо, в одній-двох репетиціях, про це свідчили фінансові документи, які мені потрапили до рук. Оплата дуже різнилася. Я вважаю, що підробітку не могло бути ніякого. Можливо, коли відбувалися гастролі (а вони відбувалися упродовж двох тижнів влітку) до галицьких містечок – бо напевно Блавацький якимось чином використовував ситуацію, щоб підтримати трупу – містями напевно якось підготовували акторів. Львів був тоді в сірій зоні, магазини були порожні і тільки завдяки карточкам обслуговували всіх однаково. Німці не допускали порушення своїх розпоряджень. Це дійсно було напівголодне існування. Пригляньтесь до того, як виглядали на знімках актори. Блавацький був просто аскетичної будови, при його високому зрості... Йому "товщинки" одягали на ноги у виставі "Гамлет". Люди були просто виснажені. От знову ж таки відкрите питання: а як сьогодні Олексій Кравчук із передової заряджає нас оптимізмом, перебуваючи око в око з ворогом і зі смертю? Мабуть, включаються якісь дивні механізми психологічного, екстремального заряду, який в нормальних умовах людина не використовує, і тому спрацьовують дивовижні фізичні, енергетичні можливості, і якщо ти цією дивною силою не скористаєшся, просто загинеш, будеш знищений фізично. Мені здається, що для медиків, психологів, психотерапевтів власне робота актора під час війни – малодосліджена тема, дуже й дуже сьогодні актуальна.

Галина Ботунова: У мене на столі багато слів подяки. Подяк кафедрі за таку активну, продуктивну працю, у наш складний справді час. Надзвичайна ситуація, яка збагачує і студентів, ясна річ, і нас гуртує якось, і це викликає велику взаємоповагу. Вдячна Світлані Михайлівні і за її прекрасну монографію, яку ми всі використовуємо в навчальному процесі, за її прекрасні статті в НТШ, з якими ми ознайомилися. На цю тему з'явилися надзвичайно цікаві дослідження. Нині вже кандидат мистецтвознавства Юлія Коваленко-Щукіна може підтвердити, що відразу після виходу монографії Валерія Михайловича вона на державному іспиті як магістр читала лекцію про Блавацького. У тому числі й про ЛОТ. Ця тема справді замовчувалася. Для нас було таких моментів

дуже багато, для мене особисто потрясінням стало, коли, здається, в 1956 році... Майя Володимирівна тут поправить, поставили в Харківському театрі Шевченка "Гамлета". Норд поставив і напередодні прем'єри в журналі (тоді він називався "Прапор" потім уже "Березіль"), в харківському часописі, вийшла розгорнута публікація, де виступили Норд зі своїм баченням ситуації і Сердюк (Клавдія, здається, він грав), і що було вражаюче для мене – Ярослав Геляс теж, він грав власне Гамлета, головну роль, – і всі вони аж захлинались, стверджуючи, що це, мовляв, перший український "Гамлет"! Наскільки ж ця львівська прем'єра 1943 року тоді замовчувалася! Як Ярослав Геляс себе почував при цьому, я не знаю, але він не міг сказати, що вже був задіяний у тій виставі і що така постава була. Тому ця тема не перестане нас хвилювати. Світлана Михайлівна зробила певний акцент на сьогоднішній ситуації. І це теж дуже цікаво. В такий час в період війни в таких умовах працюючи, вони ще подбали про створення театральної школи. Цей розділ монографії Світлани Михайлівни мене, як історика театральної освіти, надзвичайно цікавить. Варта великої вдячності така продуктивна робота і така цікава лекція.

Світлана Максименко: Дякую, Галино Яківно. Дякую.

Олег Зайцев: Ще раз вітання з Закарпаття. Дуже дякую за виступ, за ваші роздуми. У мене питання до Світлани Михайлівни. Книжка Ваша вийшла в п'ятнадцятому році, якщо не помиляюсь. От уже двадцять другий, минуло сім літ. Сьогодні молодь цікавиться театральною книгою. Скажіть, чи у нас це таки рідкісне явище – театральна книга? Я думаю, що Майя Володимирівна може підготувати наступного разу лекцію з цього питання. У нас дуже рідко з'являються театрознавчі видання. Хіба ж не так? Упродовж року виходять дві-три книжки, дай Боже. Ну нехай чотири. Часто вони виходять коштом авторів. Це нам відомо, я видаю свої роботи саме так. От хочу запитати Вас – минуло сім років. Студенти, які не цікавляться паперовими виданнями – чи можуть зайти в інтернет, узяти фрагмент тексту і бодай завдяки цьому мати якусь інформацію?

Світлана Максименко: Дкую. Мені здається, Ви глобально поставили запитання. І річ не в моїй книжці, хоча вона, попри маленький наклад, все ж зацікавила читачів, які займаються цією темою. Це викладачі, студенти, практики театру, режисери, тобто, вузьке коло фахівців. Мінімальний наклад книги пояснюється тим, що я так само, як і Ви, видаю все власним коштом. Звичайно, коли будь-яка інформація доступна в гуглі, в ютубі – і не треба ходити по

бібліотеках, вишукувати... Я переписувала власноруч і документи в бібліотеці, і потім в архіві у Варшаві, бо ніхто не дозволяв їх фотографувати. Ви ж знаєте, скільки в Польщі коштує такий процес. Я не мала тоді коштів, щоб оплатити сканування документів. Довелось тричі все проходити: спочатку знаходиш і читаєш, потім переписуєш, а потім перекладаєш. У тебе один, так би мовити, спосіб засвоєння інформації і пам'яті. На жаль, часом хочеться словами нашої геніяльної Ліни Костенко сказати, що сучасна молодь має файлове мислення. Відкрив файл, скопіював файл, переслав файл. Я ж консервативний викладач, тому що прошу все друкувати на папері. Вважаю – може, хоч у такий спосіб студенти зможуть щось зафіксувати. Звичайно, зараз вони мені надсилають все файлами. Але файл закритий, і твоя пам'ять нічого не зберегла. І тому якщо ти хочеш серйозно займатися наукою, то не завадить користуватися досвідом попередніх поколінь. Ростислав Ярославович Пилипчук, хай буде благословенна його пам'ять, був жорстким і жорстоким науковцем. Він казав: мусиш мати три джерела, і якщо не можеш і не вмєш так працювати, то геть з науки; і тому ті, хто хоче працювати в науці, повинні засвоювати, усвідомлювати такі речі. Тільки дотик до документа, тільки робота з матеріальними (не файловими) носіями, які зафіксуються у твоїй пам'яті, і створюють істинну картину світу, відкривають перспективу. Звичайно, з іншого боку технологічні можливості нам дуже спрощують і розширюють територію спілкування. На доказ того, що я не консерватор, кажу вам, що прекрасно розумію – світ дуже змінився. Але коли йдеться про наукові зацікавлення, то тут необхідна й жива книжка, матеріальна; ми знаємо, що на наших львівських форумах-ярмарках таких книжок багато, їх купують, не все, звичайно, дуже вибірково купують, але це, знаєте, як платівки вінілові або ще інші носії. І тільки той, хто хоче серйозно і перспективно займатися наукою, історією, повинен цікавитись живою книжкою. А студенти... звичайно, я люблю своїх студентів, у мене їх небагато. Я намагаюсь іншу свою любов, так би мовити, до факту, до кожного документа, до матеріальної живої книжки, прищепити їм, і це інколи вдається.

Олег Зайцев: Дякую.

Розшифровував Андрій Знак,

*студент I курсу катедри театрознавства та акторської майстерності
ЛНУ імені Івана Франка*

Повна версія:

https://www.youtube.com/watch?v=9hkxdA_mkX0