

Національна музична академія України  
імені П.І.Чайковського

ГАЙДАБУРА Валерій Михайлович

УДК 792 (477-074) "1941-1944"

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО В УКРАЇНІ  
ПЕРІОДУ НІМЕЦЬКО-ФАШИСТСЬКОЇ  
ОКУПАЦІЇ (1941-1944 рр.)

Спеціальність 17.00.01 — теорія та історія культури

А в т о р е ф е р а т  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
доктора мистецтвознавства



Київ-1999

Ц 334.3 (2) К

008

ЛННБ України ім. В. Стефаника



00761783 (W)

Дисертацією є монографія

Робота виконана на кафедрі теорії та історії музики  
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського  
Міністерства культури та мистецтв України

Офіційні опоненти: академік Академії мистецтв України,  
доктор мистецтвознавства, професор  
БЕЗПН Ігор Дмитрович,  
Академія мистецтв України, віце-президент

доктор історичних наук, професор  
ЄСИПЕНКО Роман Миколайович,  
Київський університет імені Тараса  
Шевченка, завідувач кафедри  
телебачення і радіомовлення

доктор філологічних наук, професор  
КИРЧІВ Роман Федорович,  
Інститут народознавства НАН України,  
завідувач відділу фольклористики (Львів)

Провідна установа: Інститут мистецтвознавства, фольклористики  
та етнології імені М.Т. Рильського  
НАН України, відділ театрознавства

Захист відбудеться: " 3 " листопада 1999 р. о 15<sup>30</sup> год.  
на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 по захисту  
дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук Націо-  
нальної музичної академії України імені П.І. Чайковського Мі-  
ністерства культури та мистецтв України за адресою: 252001,  
м. Київ-1, вул. Городецького, 1/3, ауд. № 36.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Національ-  
ної музичної академії України імені П.І. Чайковського.

Автореферат розісланий " 1 " листопада 1999 р.

Вчений секретар  
спеціалізованої вченої ради  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент

І.М. Коханик

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**Актуальність дослідження.** Соціокультурна трансформація, що відбувається в Україні і світі, примушує критично поглянути на стан дослідження історії українського театру як складової частини національної культури. Поміж ряду проблем її нового осмислення першорядною уявляється ліквідація дискретності у вивченні історичного руху театру, здобуття знань про невідомі етапи його діяльності.

Автор уперше вводить в українське театрознавство і культурологію та розкриває зміст поняття "Театр в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941-1944 рр.)", котре впродовж півстоліття було табуїзовано радянською політико-ідеологічною системою і донедавна не знаходило бодай згадки у вітчизняних мистецтвознавчих, історичних та культурологічних працях.

Наукова розвідка є результатом багаторічної пошукової і дослідницької праці. Автор, користуючись здобутими ним широкими свідченнями про діяльність театрів 50-ти міст України, робить історико-мистецтвознавчі спостереження та концептуальні узагальнення щодо специфіки і проблем театрального будівництва тих років, репертуару (спектр ідей та естетика), контактів з політикою, глядацькою аудиторією (українці та німці), а також окреслює питому вагу театру у соціокультурному середовищі часу. Визначено коло митців та їх світосприйняття в умовах фашистського панування.

Театр окупованої України 1941-1944 років (далі аббревіатура ТОУ) автор розглядає як історичне перехрестя української сцени, тогочасну найдієвішу соціокультурну систему, вияв духовного опору фашизму, фактор націотворення та гуманізації людства. Дослідження сприяє діалектичному розумінню дотичних у часі і контрастних за змістом художніх явищ — театру УРСР і театру повоєнної української діаспори.

Сьогодні театр суверенної України має можливості для вільних контактів з європейським культурним простором, до чого завжди, але малорезультативно, спрямовувалися творчі амбіції національної сцени. Саме в окупації 1941-1944 років її діяльність уперше (нехай у парадоксально-трагічних умовах) була покликана на суд європейців і здобула високу оцінку як неповторне явище світової культури. Цей аспект теми автор вважає також актуальним для поглибленого розуміння художніх можливостей українського театру та його сприйняття інтернаціональною глядацькою аудиторією.

**Об'єктом дослідження** є театр в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941-1944 рр.) як складова частина культури

ри народу, історико-соціальний та національно-естетичний інститут.

**Предмет дослідження** — особливості виникнення, розвитку та маргінальної долі театру в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941-1944 рр.), зумовлені історико-політичними та соціокультурними чинниками.

**Ступінь дослідженості тематики.** Демаркаційна політична лінія, котра відмежовувала УРСР від світової української діаспори, контрастно поділила ставлення в цих регіонах до поняття ТОУ. В УРСР воно існувало як політична фігура умовчання, і це спричинило до нульового варіанту наукової розробки. В діаспорі велась активна робота щодо фіксації фактів мистецтва в окупації, проте мистецтвознавці за кордоном не мали доступу до архівних свідчень, що містилися в секретних фондах УРСР. Це спричинилося до звуженості знань і унеможливило створення узагальнюючих праць.

Нові умови в Україні дали авторові можливість для комплексного підходу до вивчення теми, використання джерел: 1) України; 2) діаспори; 3) країн "військового протистояння" — Німеччини, Італії; 4) Росії, Білорусії, країн Прибалтики, Польщі, котрі також зазнали окупації і мали власні специфічні моделі культурного вияву, зокрема театрального життя.

Фундаментальну базу свідчень надали авторові джерела в Україні:

1. Опрацьована періодична преса 70-ти міст України 1941-1944 років та вивчені відповідні фонди 20-ти обласних державних архівів України.

2. З кінця 80-х і впродовж 90-х років здійснена експедиційно-пошукова робота в 20-ти містах України, під час якої виявлені рукописні спогади, нотатки, щоденники, листування, режисерські експлікації, сценографічні ескізи, афіші та програмки вистав, іконографія — все, що належало живим і вже померлим людям, котрі в окупації працювали в театрах чи були глядачами. Занотовано бесіди з 300-ми респондентами, опрацьовано сотні листів до автора. Сумарність здобутих свідчень торкається роботи театральних колективів усіх областей України, а також виступів митців за її межами, передусім, у фашистському рейху.

3. У процесі пошукової роботи в бібліотеці прес-центру Управління Служби безпеки України в місті Києві й Київській області автор з'ясував приховані факти з біографій митців, котрі потерпіли за діяльність в окупації, серед них Й.Стадник, Ф.Гладков, Л.Семенов.

Інформація українських джерел дала змогу з максимальною повнотою вивчити загальне культурне тло і скласти театральну топографію України, реконструювати репертуар та творчий склад

сценічних колективів 1941-1944 років, що стало документальним підґрунтям дослідження.

Перші спроби окреслити тему ТОУ в діаспорі зроблені Р.Тихичем (Український театр під чоботом гітлеризму // Час. — Фюрт, Баварія. — 1946, 7 вересня. — С. 5-7) і В.Ревуцьким (Енциклопедія українознавства: Загальна частина. Перевидання в Україні — Київ, 1995. — Т. 3. — С. 863-864; Ukraine: E Concise Encyclopaedia. — Toronto, 1971. — Т. II. — С. 649-650). Значний фактичний матеріал містить двотомний збірник "Наш театр" (Нью-Йорк—Париж — Сідней—Торонто; Т. I. — 1975, Т. II. — 1992), виданий Об'єднанням митців української сцени (ОМУС).

У працях В.Ревуцького (Канада)<sup>1</sup> період 1941-1944 років оцінено як історично вагомий, почасти суперечливий відтинок українського театрального мистецтва, що в певних аспектах мав продовження у повосній практиці українського театру діаспори.

Обґрунтуванню положень цієї роботи сприяли студії в галузі драматургії української діаспори Л.Залеської-Онишкевич (США), а також тексти маловідомих в Україні п'єс у виданих нею збірниках<sup>2</sup>. Частина цих творів сюжетом, проблематикою укорінена в умови німецько-фашистського володарювання (п'єси І.Багряного, Л.Коваленко, Ю.Косача, І.Костецького, І.Чолгана).

Свідчення про ТОУ на загальнокультурному тлі містять, зокрема, "Щоденник Аркадія Любченка", спогади В.Блавацького, Р.Василенка, Й.Гірняка, Гр.Костюка, В.Красенка, В.Левицької, У.Самчука, О.Тарнавського, художньо-документальні твори М.Макаренка, Л.Глебової, рукописні щоденники І.Хорошунової, Г.Лук'янової, Вс.Домарадського, М.Склярвої, дослідження про Львівський оперний театр О.Паламарчук та ін.

Вивчення німецькомовних джерел (О.Бройтгам, О.Брухбендер, Б.Древняк), котрі зберігаються в Німеччині у відділі Федерального архіву та Центральному міському архіві Потсдама, державному архіві Кобленця, бібліотеці Мюнхенського інституту історії, дало додаткові факти і нюанси в осмисленні теми та довело, що ТОУ розглядається в них в основному як індустрія розваги для нацистської армії. Поза увагою лишається морально-світоглядний вплив сцени. А втім, опрацювавши в міській бібліо-

<sup>1</sup> Ревуцький В. Нескорені березільці : Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська. — Нью-Йорк, 1985; Ревуцький В. В орбіті світового театру. — Київ — Харків — Нью-Йорк, 1995; Ревуцький В. Віра Левицька. Життя і сцена. — Торонто — Нью-Йорк, 1998; Ревуцький В. По обрїю життя. — Київ, 1998.

<sup>2</sup> Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори. — Київ — Львів, 1997; Антологія модерної української драми. — Київ — Едмонтон — Торонто, 1998.

теці Мілана матеріали італійських військових кореспондентів<sup>1</sup>, автор знайшов вагоме підтвердження своїй концепції про духовний гуманізуючий вплив українського мистецтва на двомовний глядацький зал (українці — німці).

Дослідження залучає факти діяльності в окреслений період театрів Росії, Білорусії, Прибалтики, Словаччини, Польщі.

Загальноісторичним та культурологічним підґрунтям дослідження є праці М.Грушевського, В.Винниченка, Д.Дорошенка, І.Огієнка, І.Дзюби, М.Поповича, М.Жулинського, в яких обстоюється національно-культурна самобутність України.

У з'ясуванні історичних та соціомистецьких проблем авторів прислужилися наукові позиції Ю.Бойка, Г.Костюка, К.Паньківського, І.Лисяка-Рудницького, М.Лебеда, Ст.Горака, І.Каменецького, Г.Гуммеруса, Т.Гунчака, В.Косика, П.Голубенка, І.Біласа, Л.Залізняка, М.Міщенко, Н.Миронець, В.Сергійчука, Б.Єрасова.

Дотичними до розроблюваної теми є опрацювання культурологічних проблем в окупації, що вийшли з-під пера М.Ковалю<sup>2</sup>. Але, не володіючи інформацією про масштаб і тенденції вияву сценічного мистецтва, історик ставить його в один ряд з інституціями, знищуваними німцями. Автор дисертаційного дослідження по-іншому розглядає долю театру на тлі часу — як частину національної культури, котра якнайактивніше використала для народу свої мистецько-комунікативні функції.

У погляді на театр як суб'єкт організованої творчої діяльності та об'єкт управління використані структурні розробки І.Безгіна.

**Зв'язок роботи з науковими планами.** Тему було включено до плану науково-дослідних робіт Національної музичної академії України ім.П.І.Чайковського та затверджено Вченою Радою НМАУ.

**Мета дослідження** — об'єктивне відтворення цілісної картини ТОУ у часі і просторі як соціомистецького явища, спричиненого двобоем тоталітарних держав, що віддзеркалило прагнення українців до національної свободи та державної суверенності.

Перед автором стояли **завдання**:

1. У результаті пошукової роботи та вивчення джерел щонайперше створити наукове інформативне підґрунтя дослідження — реконструювати театральну топографію України 1941-1944

<sup>1</sup> Radice Raul. Teatro in Ukraina // Corriere della Sera. — Milano. — 1942. — 1 лютого; Il cinoco delle parti // Corriere della Sera. — Milano. — 1943, 1 липня.

<sup>2</sup> Серед них: Коваль М. Українська культура та її діячі в політиці нацистських колонізаторів // Український історичний журнал. — К. — 1993, № 9. — С. 13-28; Коваль М. Доля української культури за "нового порядку" 1941-1944 рр.) // Український історичний журнал. — К. — 1993. — № 11-12. — С. 15-38.

років, репертуар та творчий склад театральних колективів, визначити роль театру в соціокультурному середовищі того часу.

2. З'ясувати спонукальні причини легітимності, наданої фашистською диктатурою інститутів театру в Україні, розглянути проблему колабораціонізму, принципи театрального будівництва за тих умов, вплив на нього альтернативних чинників — жорстокого фашистського протекторату і національно-патріотичних настроїв митців та глядачів.

3. Дати оцінку характерній особливості ТОУ — часто незбалансованому співіснуванню в його структурі аматорства і професіоналізму.

4. Розглянути ТОУ як систему ідеалів національного мистецтва із специфічними рисами естетики; з'ясувати роль в його діяльності історичних традицій та інноваційних пошуків.

5. Проаналізувати і поставити в історичний ряд найбільш яскраві проблемно-художні здобутки ТОУ.

6. Представити ТОУ як у функціях націотворчих, так і в інтернаціоналізуючих, звернених до загальнолюдського мирового інстинкту.

**Методологічна основа роботи** зумовлена структурною та художньою специфікою об'єкту дослідження і включає методи інформатики, каталогізації, наукової біографістики, порівняльно-історичний, системно-типологічний та засоби мистецтвознавчого і культурологічного аналізу. Авторському підходові притаманне ретроспективне звернення до продуктивних ідей вітчизняної культури і театрознавства кінця XIX-го та перших двох десятиліть нинішнього віку, особливо до тих, котрі зазнали ціннісної девальвації за радянського періоду і вперше потому були реабілітовані в мистецькому просторі ТОУ. Використана концепція театральної культури як комунікації та розроблена Н.Корнієнко методико-теоретична модель художньої культури як системи, що саморегулюється і самоналагодується.

**Наукова новизна дослідження.** Вперше заявлене у вітчизняному театрознавстві і культурології поняття "Театр в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941-1944 рр.);" розглянуто у повноті історико-мистецьких фактів, ідейно-художньої специфіки та проблемно-концептуального осягнення.

**На захист виносяться такі положення:**

1. Під час окупації України на фоні фашистського нищення культурних цінностей, національних інститутів користололюбний дозвіл ворогів на функціонування сценічного мистецтва спричиняє до пантеатрального вибуху. Виконуючи як окупаційну повинність обслуговування німецької армії, національна сцена водночас спрямовує концентровану духовну енергію на контакти з власним народом. Обминаючи загрозу колабораціонізму, театр стає мистецьким механізмом самозбереження нації.

2. У політичній та соціокультурній ситуації війни українське театральне мистецтво несе ідеї патріотизму, протиставляє фашистському геноцидові національні мистецькі міфологеми, гуманістичні настанови.

3. На тлі бідуювання літературного життя, відсутності вітчизняного кінематографа, звуження впливу образотворчого мистецтва, нищення освітніх установ, театр як феномен синтетичний у певній мірі компенсує естетико-комунікативну, культурно-просвітницьку енергію суміжних мистецтв.

4. Самозамикання сцени у фольклорі (виступи народних хорів, танцювальних колективів, ансамблів народних інструментів, автентичне та стилізоване використання фольклору у драматичних виставах), що особливо характерне для початкової стадії ТОУ, було рятівничою силою культури нації, котрій загрожувало знищення. 70 відсотків репертуару становила українська класика. Її традиціоналізм, зв'язок з народними моральними постулатами — ключовий момент у взаєморозумінні сцени і глядачів-співвітчизників.

5. Для окреслення динаміки ТОУ в його найвищому художньому вияві — творчості Львівського оперного театру (ЛОТу) автор пропонує алегорію "Від "Наталки Полтавки" І.Котляревського до "Гамлета" В.Шекспіра". По загибелі Л.Курбаса вперше В.Блавацький і Й.Гірняк за умов окупації надають театральному колективі характеру посткурбасової мистецької академії.

6. Цураючись контактів з політикою, сцена все ж визначає своє ставлення до більшовизму (у формі відкрито декларативній) та фашизму (в алюзійній), даючи їм оцінку як режимам антинародним.

7. Проблема адресації й естетичного впливу сцени не обмежується "історією української душі". В ситуації двонаціональної аудиторії (українці — німці) мистецтво явило новий тип комунікативних зв'язків. Це період широкого знайомства з українською культурою європейців та визнання ними її пріоритетів.

8. Маргінальна доля ТОУ не означає його замкненого в собі характеру. Одна з форм його перетікання в "ментальне інобуття" — духовна суть повоєнного театру діаспори та відчутне кадрове поповнення складу повоєнного радянського театру.

**Практичне значення дослідження.** Комплексне уявлення про культуру та життявияв українського театру ХХ століття не може сформуватися без врахування змісту окреслюваного періоду. Результати дослідження мають зацікавити мистецтвознавців, істориків, культурологів, філософів, психологів як в Україні, так і в українській діаспорі. Гуманітарні вищі і середні навчальні заклади можуть використати цю працю при вивченні курсу історії вітчизняного театру.

Робота повертає до контексту української культури ряд маловідомих драматургічних творів, декотрі з яких сьогодні варті втілення на сцені.

Дослідження здатне спонукати до розширення мистецтвознавчих студій, пов'язаних з періодом націоопору гітлерівському втручненню.

Зібрані автором рідкісні наочні матеріали, іконографія будуть передані до київських музеїв, що сприятиме подальшому вивченню та пропаганді теми.

**Апробація основних положень дисертації** здійснювалась у формі виступів автора на наукових конференціях, серед яких всесоюзні конференції "Забуті та маловивчені сторінки радянського театру" (Одеса, 1988), "Театр ХХ століття і соціальні міфи" (Одеса, 1991), конференція "Театр і театрознавство 90-х. Вибране" (Київ, 1996), "Курбасівські читання: Курбас — Куліш. Діалог" (Київ, 1998), Перша Міжнародна конференція "Вагнер і сучасність" (Київ, 1998), 7-а Міжнародна конференція "Мова і культура" (Київ, 1998), наукова конференція "Від аматорського до професіонального театру в Галичині (до 150-річчя українського театру в Коломиї)" (Коломия, 1998), Міжнародна наукова конференція до 80-річчя Національної бібліотеки України імені В.І.Вернадського "Інформаційна діяльність наукової бібліотеки" (Київ, 1998).

Матеріали дослідження покладені в основу передач авторського радіоциклу "Театр, захований в архівах", котрий звучить в українському ефірі впродовж шести років (1993-1999 рр.), а також виступів на сторінках преси України і Росії.

Основні ідеї викладені в серії публікацій та монографічному дослідженні "Театр, захований в архівах. Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941-1944)" — 19,35 авт.арк. (Київ, видавництво "Мистецтво", 1998).

Дисертація захищається у формі індивідуальної наукової монографії, котра складається з вступу, трьох глав, висновків та списку посилань, що забезпечує фактологічне і концептуальне розкриття змісту дослідження. У вступі "Повернення в історію" аргументується тема та окреслюються шляхи роботи над нею. Перша глава "Тисяча і одна прем'єра з небуття" подає реконструйовану автором театральну топографію України 1941-1944 років, репертуарні потоки та творчий склад сценічних колективів. Друга глава "Простір сцени в лещатах історії" зосереджена на історії та проблематиці ТОУ як явища культури, аналізі його сценічних здобутків. Третя глава "Історія і простір долі" доповнює профілюючи тему, подаючи проблемно сфокусований життєпис митців ТОУ. Висновки — під назвою "Театр в окупації як фактор націотворення та гуманізації людства" — підсумовують концепти монографії. Монографія (обсяг — 220 сторінок друковано-

го тексту) містить 3 таблиці (3,5 сторінки). В роботі використано 280 літературних та епістолярних джерел, більшість з яких не була оприлюднена, зроблено 390 посилань. За межами вказаного обсягу на 32-х сторінках надруковано 70 рідкісних тематичних фотографій.

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

Опір національної культури поневолювачам властивий всьому історичному шляху України. Багатий матеріал для осмислення цієї проблеми дає на фоні років німецько-фашистської окупації України (1941-1944 рр.) діяльність театру, котрий, як частина культури, відбиває "комплекс характерних матеріальних, духовних, інтелектуальних і емоційних рис суспільства, [...] спосіб життя, основні правила людського буття, системи цінностей, традицій і вірувань"<sup>1</sup>.

Українські радянські театри, евакуйовані, як і багато інших культурних закладів, на початку війни за межі УРСР, за наданих їм умов зберегли кадри, мали вдячну глядацьку аудиторію в тилу і на фронті. В цей же час народ України, залишившись у культурному вакуумі, зокрема, без театру, створив нову національну сцену, відмінну від радянської. В умовах фашистського геноциду вона висловила ідеї української історичної свідомості, пройшла шлях естетичного удосконалення.

ТОУ — складний, часто суперечливий соціомистецький та історико-психологічний феномен, народжений в окупації. Основні риси цього театру — відмежування від ідеологем радянської сцени та рецепція традиційних національних міфологем; при комунікативній відкритості двом глядацьким аудиторіям — українській та німецькій — збереження патріотичної і гуманістичної цілеспрямованості. Тогочасні визначення ТОУ — "театр нової доби", "новий український театр", "український театр після більшовицької окупації" — дистанціюють його від моделі радянської культури. ТОУ властиве відчуття себе "фортецею, де в часи найгіршого лихоліття боронилася українська душа від нечесного полону"<sup>2</sup>.

У порівнянні з ТОУ картина театрального мистецтва в окупованій фашистами Білорусії та на окупованій частині Росії має інший характер, позбавлена масштабності і наскрізної національної ідеї. Театри Польщі, Чехії, Словаччини, Югославії мали настанову не контактувати з німцями і діяли в основному в режимі підпілля.

<sup>1</sup> Попович Мирослав. Нарис історії культури України. — К., 1998. — С. 3.

<sup>2</sup> Сучасні завдання українського театру // Подолянин. — Кам'янець-Подільський, 1941. — 9 листопада.

§ 1. Історія ТОУ як частини української культури розгорталася на драматичному і мінливому тлі другої світової війни. Це визначило, з одного боку, хисткість, непередбачуваність його долі навіть в найближчому часі, а з іншого, — форсовану енергію будівничого процесу і творчого самоствердження. Відсутність держави, внутрішній опір фашистському терору активізували мистецькі сили як засіб націотворення.

Народ переживав, по суті, дві війни — з гітлерівським фашизмом та внутрішню — національно-визвольну, котра велась масою українців як проти режиму СРСР, так і проти фашистської Німеччини. "Війна завжди вимагала граничного вибору на користь нації чи проти неї, вибору, який об'єднує культури етноспільнот у культуру нації"<sup>1</sup>.

Мистецтво ТОУ не можна розглядати виключно як продукт діяльності українських націоналістів, хоча доля їх участі в цей час у розбудові культури, зокрема, у започаткуванні театральної справи, велика. Націоналістичні "похідні групи" йшли з-за кордону на східну Україну руйнувати її "червоний фундамент" та пропагувати українську ідею. В галузі культури, ризикуючи життям, таку роботу вели О.Теліга, О.Ольжич, У.Самчук, М.Чирський, А.Демо-Довгопільський, Ю.Косач, закликаючи митців широкого профілю до "віднайдення всіх тих цінностей, які б скріплювали, а не розслаблювали душу нації"<sup>2</sup>. Західна Україна мала вкорінений антибільшовицький комплекс, тому таким духовно монолітним було львівське соціокультурне середовище і мистецьке угруповання. Але й на східній Україні загал патріотів надавав мистецтву відповідного спрямування.

У цілому ТОУ — результат інтеграційного процесу, в якому об'єднувалися на платформі народного мистецтва люди часто антагоністичних суспільно-політичних симпатій.

Історики підкреслюють, що частина українського суспільства сподівалася стати союзником Німеччини у війні проти Москви. Німці ж не прийняли рівного партнерства і формували ставлення до України як до своєї колонії. Через це стосунки українців із завойовниками не були тотожними усталеному поняттю "колабораціонізм" (цю проблему піднімали К.Паньківський, Ст.Горак, І.Каменецький, М.Лебець, А.Войцеховський, З.Городиський, В.Косик, Дж.Армстронг, А.Даллін, О.Брайтігам,

<sup>1</sup> Хамітов Назип. Українська ментальність: постімперське та постіндустріальне буття // Розбудова держави. — К., 1995. — № 10. — С. 32.

<sup>2</sup> Теліга О. Прапори духу // Література і мистецтво. — К., 1941. — 4 листопада.

Б.Древняк, П.Кляйст, Г.Хандрак, В.Сергійчук, Т.Бульба-Боровець, Є.Стахов).

Знехтувавши державницькими інтересами українців, гітлерівці дали їм обмежену культурну автономію. Питома вага театру в ній була найбільшою. Маючи в рейху близько 400 театрів, німці на загарбаному "життєвому просторі" використовували лише незначну їх частину, а також спеціально налагоджені Wehrmacht-, Soldaten-und Frontbühnen (військові, солдатські та фронтові сцени). Практикувалися сольні виступи майстрів з Німеччини — акторів, музикантів. Але гігантській армії потрібні були й місцеві мистецькі резерви. Так само у 1918-1919 роках, "охороняючи", а по суті окупувавши Україну, німці привезли до Києва власну драматичну труп, проте користувалися й послугами місцевих театрів. Той час дає ще одну принципову історико-політичну та моральну паралель: німці "дратували народ своїми суворими звичаями, егоїзмом і особливо тим, що не розуміли національний рух"<sup>1</sup>.

Правовим підґрунтям діяльності ТОУ стає санкціонована Гітлером легітимність сценічного мистецтва на окупованих територіях з метою використання місцевих артистів для обслуговування війська нацистів.

За підрахунками дослідника, кількісне відвідання оперно-балетних, опереткових вистав, концертів симфонічної музики та реву становить співвідношення: німців — 70%, українців — 30%. Співвідношення відвідання драматичного театру протилежне: німців — 30%, українців — 70%. Театр, заангажований ворогом для власних потреб, був спрямований на спілкування зі своїм народом.

Історична еволюція ТОУ мала три основних етапи:

1-й ЕТАП. СТАНОВЛЕННЯ (середина 1941 — початок 1942 р.):

— за умов легітимності — оперативне утворення численних театральних колективів, що орієнтувалися на українську ідею;

— залучення до роботи аматорів, по суті, резерву народної культури;

— морально-творча адаптація до спілкування з німецькою військовою аудиторією та найширша підтримка театру українським глядацьким загалом;

— завданість концертною діяльністю і загроза статусу "індустрії розваги";

— у масі театрів низький художній рівень, зумовлений мало-кваліфікованими кадрами та бідними технічними умовами; актори працюють переважно "під суфлера";

<sup>1</sup> Гуммерус Герман. Україна в переломні часи. Шість місяців на чолі посольства в Києві. — Таксон. — 1997. — С. 143.

— репресії гестапо, спрямовані проти визвольного руху, відбиваються на репертуарі театрів та долях багатьох митців.

2-й ЕТАП. ВІДНОСНО СТАБІЛЬНА РОБОТА (середина 1942 — середина 1943 р.):

— упорядковується художнє керівництво театрів та їх творчий склад; виставам забезпечується належна мистецька цілісність;

— переломний момент у ході війни на початку 1943 року стимулює енергію ТОУ;

— ідейно-естетичні пошуки та непересічні художні досягнення реабілітують театр у статусі мистецької інституції.

3-й ЕТАП. ФІНАЛЬНИЙ, ПОЗНАЧЕНИЙ ПЕРЕЛОМОМ У ХОДІ ВІЙНИ ТА ПОСТУПОВИМ ВІДСТУПОМ ФАШИСТІВ (середина 1943 — 1944 рр.):

— дестабілізація роботи театрів при наближенні лінії фронту;

— примусова експансія німецької мови в театральних колективах;

— підготовка театрів до евакуації на захід;

— розпорошення творчих складів при евакуації;

— піднесення творчого рівня театрів західного регіону при об'єднанні з кадрами зі сходу;

— виїзд частини митців за кордон СРСР, зосередження їх у Німеччині перед подальшою еміграцією;

— на визволеній від фашистів території — початок радянських репресій щодо митців, котрі працювали на окупованих землях.

**§ 2. Організаційна та художня структура ТОУ** мала специфічну особливість, котра полягала в належності ТОУ двом антагоністичним субстанціям — німецьким завойовникам (за законом окупаційної підлеглості) і українському народові (за фактом національного духовного зв'язку).

Офіційна підлеглисть театральних колективів: 1) німецькому відділу пропаганди (Theater der Propaganda — Abteilung U — Україна); 2) штадткомісаріатові, ортскомендатурі; 3) міській управі.

Контакти німців з театрами планувалися і здійснювалися в режимі дисципліни воєнного часу через військову адміністрацію, міські управи та керівництво театрами.

Зміст вистав, сценічних програм мав бути викладений у спеціальній анотації німецькою мовою і узгоджений з відповідними інстанціями. Афіші та програми друкувалися двома мовами — українською і німецькою. В цих обставинах особливо-го значення набувала здатність театрів і перекладачів відвертати увагу німців від "сумнівних" мотивів деяких п'єс.

Структура управління театром в окупації виявилася в основному адекватною радянській системі нагляду, але з істотною різницею: до війни театр обслуговував ідеологію радянської тоталітарної системи, а в умовах німецько-фашистського вторгнення локально забезпечував культурний відпочинок армії рейху. Німці орієнтували театри виключно на розважальний репертуар, без політико-ідеологічного спрямування.

Основні форми мистецького обслуговування німців:

- планові концерти колективного відвідування для військових частин в тилу і на лінії фронту;
- святкові сценічні програми колективного відвідування під час німецьких політичних та національно-культурних імпрез (інколи разом з артистами із рейху);
- театральні вистави закритого типу для військових (Nur für Deutsche) або спільно з цивільними глядачами (військові німці — в партері);
- виступи українських артистів у німецьких військових шпиталях;
- участь українських артистів у німецьких трупях Wehrmacht-, Soldaten- und Frontbühnen (військових, солдатських та фронтових сцен);
- в тилу військовим дозволялося й індивідуальне відвідування культурних установ;
- розважальні програми у вар'єте, казіно та ін.

Дисципліновано виконуючи подібну роботу як умову власної легітимності, ТОУ основну увагу зосереджує на активному спілкуванні із співвітчизниками. Національну суть цього альтернативного процесу підкреслюють назви театральних колективів. Більшість з них носить ім'я Тараса Шевченка (Київ, Харків, Одеса, Херсон, Черкаси, Ворошиловград, Біла Церква, Кам'янськ, Маріуполь, Кам'янець-Подільський). Інші — імена українських письменників та митців: І.Котляревського (Кривий Ріг, Чернігів), М.Гоголя (Полтава), М.Кропивницького (Ніжин), І.Франка (Тернопіль, Станіславів), І.Тобілевича (Кіровоград, Кременчук), М.Садовського (Проскурів), М.Заньковецької (Старокостянтинів), Г.Затиркевич-Карпинської (Київ), М.Леонтовича (Ромен). Символічні назви мають київський український молодіжний театр-студія "Троно", Ковельський колектив "Блакитна троянда", Павлоградський театр "Україна".

Формування колективів найчастіше мало характер стихійного об'єднання випадково уцілілих професійних кадрів та аматорів. Поєднання в кадрово-творчій підваліні ТОУ мистецтва професійного і аматорського спрямовувало на постійне навчання, оволодіння майстерністю та досягнення естетичної повноцінності вистав. Історія дала аматорству шанс морально і творчо

статі нарівні з мистецтвом професіональним. Народна культура "не виключає високого рівня майстерності, вміння, знання, в основі чого лежить вільне володіння традицією [...] Загальні ідеї та граничні цінності народної культури лишаються актуальними і переходять до царини професіональної діяльності"<sup>1</sup>.

Масова художня самодіяльність радянської дійсності кінця 30-х — початку 40-х років прислужилася в кадровому поповненні ТОУ. Про життєспроможність подібних театрів свідчить те, що в них починали творчий шлях згодом відомі майстри — В.Безпольотова, В.Гончаров, Є.Дембська, О.Затварська, В.Ігнатенко, В.Клех (нині знаний художник театру діаспори та американського кіно), К.Коваленко, Н.Копержинська, В.Коршун, К.Литвиненко, К.Параконьєв, І.Просяниченко та ін. А в різних трупах працювали, подаючи приклад молодим, зірки сцени та екрана Б.Гмиря, Н.Горленко, К.Еланський, П.Коваленко, М.Комаровський, К.Луцицька, Г.Манько, П.Масоха, Й.Маяк, С.Паньківський, М.Пішванов, Г.Плакіда, А.Ратмиров, Ф.Савченко, І.Сагатовський, Й.Стадник, І.Твердохліб, М.Хорош, С.Шкурат.

За балансом кадрового співвідношення простір ТОУ становили колективи:

— професійні;

— комбіновані — професійно-аматорські;

— аматорські — у вільній варіативності цих ознак, із загальною тенденцією до професіоналізації; в районних містечках та селах дієво виявляли себе драмгуртки "Просвіти".

Найчастіше музична основа української сцени визначає форми її функціонування. Багато театрів організовано на базі хорових колективів — у Проскурові, Ромні, Кам'янську (Дніпро-дзержинську), Кривому Розі, Кам'янці-Подільському та ін. Типологічними стають об'єднання: драми, балету, опери, оперети (Львів, Донецьк, Дніпропетровськ), драми, опери, оперети (Полтава, Вінниця), драми і опери (Кіровоград, Тернопіль), драми і оперети (Харків, Житомир, Ніколаєв, Херсон, Станіславів, Коломия). Синтетичність труп часто стає наслідком необхідності забезпечити роботою акторів різних жанрів та зібрати їх кількісний "кворум". На цьому принципі, зокрема, побудовано у Києві російськомовний колектив малих форм "Кляйнкунсттеатр" (директор та художній керівник Ганс Телен), що об'єднав вокалістів, танцюристів, артистів естрадного жанру, цирку та відомих спортсменів. Більшу жанрову стрункість і національне виявлення мав український театр малих форм "Веселий Львів" під керівництвом Зенона Тарнавського.

У інформації, вміщеній в "Енциклопедії українознавства" 1949 року, констатується: "Театральне життя в провінції під німецьким тиском звелось до більш чи менш випадкових виступів

<sup>1</sup> Культурологія. XX век. Словарь. — СПб., 1997. — С. 295-296.

побутово-етнографічних труп, що не мали мистецького значення"<sup>1</sup>. Спираючись на реконструйовану в дослідженні топографію ТОУ, автор спростовує цю точку зору з кількох позицій. По-перше, не можна називати випадковими виступи труп, котрі регулярно працювали практично в усіх містах і містечках України. Театральному процесові 1941-1944 років усупереч усім негараздам властива стабільність. По-друге, вистави високого мистецького гатунку з'являлись і в провінції — Запоріжжі, Коломиї, Ковелі, Станиславові, Ромні тощо. По-третє, до тематики і стилю українського побутово-етнографічного театру в цей період звертаються усі без винятку трупи як до абетки творчості, джерел традиції. Це збігалось із духовними потребами та смаками театрального глядача, особливо в провінції.

Уперше за всю попередню історію українського театру йому доводиться у вигляді тривалих гастролей працювати за межами Батьківщини. Ще до початку еміграційного процесу, коли на території Німеччини облаштовуються так звані таборів театри, до рейху з окупованих територій України, Росії, Білорусії та інших європейських країн виїждить близько двох тисяч артистів. Через організацію "Europäischer Künstlerdienst" (ЕКД), розділені по 12 осіб на концертні групи, вони об'їжджають з виступами кількомільйонний загал "остарбайтерів". Два роки працював у рейху, зробивши близько трьохсот виступів, Київський театр-студія "Троно" під керівництвом Г.Затворницького, колишнього викладача студії при Київському театрі ім.І.Франка, учня Вс.Мейерхольда, Л.Курбаса. У своєму часі це був своєрідний "прогнозуючий" педагогічний осередок, що привертая увагу громадськості пошуками у царині Курбасових традицій (коріння — Музично-драматична академія України імені М.В.Лисенка, розігнана німцями). У Львові педагогічна робота велась Й.Гірняком, О.Добровольською, В.Блавацьким у театральній студії при УЦК (Українському Центральному Комітеті).

У випадку виступів у Німеччині організаційно-керівною силою була німецька біржа праці.

**§ 3. Творчі проблеми ТОУ** значною мірою віддзеркалили специфіку його історико-політичного існування, межу між прагненнями і можливостями.

Відкинувши "радянську лінію", театр в окупації одночасно не приймає ідеологію фашизму, не висловлює зі сцени в художній структурі бодай однієї вистави нацистських політичних чи моральних доктрин. Відтак сцена стає духовним щитом між людинамненависницькою, расово дискримінаційною програмою завойовників та свідомістю українського народу. Внутрішньо ТОУ існує дистанційовано від німецької влади.

<sup>1</sup> Енциклопедія українознавства : Загальна частина. Перевидання в Україні. — К., 1995. — Т. 3. — С. 863.

Варто ще раз наголосити, що позицію "поза політикою" театрові запропонувала служба пропаганди ворога, надаючи у воєнних умовах перевагу мистецтву демонстративного відсторонення від дійсності. Подібне у порівнянні із заполітизованістю радянського "тилового" і "фронтового" мистецтва здається парадоксом нацистського режиму. В цьому ж був психологічно виважений розрахунок, запрограмований, зокрема, в девізі "Kraft durch Freude" — "сила через радість". Відкидався варіант політико-пропагандистський, котрий тримав би душу вояків у стані напруги.

Щодо українського театру, він не адаптував свій історичний доробок і пропонував його глядачам з усіма складними та болючими проблемами.

Відкинувши нав'язаний комуністичний світогляд, театр за умов бездержавного існування та історично переривчастого процесу націотворення стверджує себе як реальна сила збереження нації. Преса констатує: "У своїй високій національній культурі народ черпає живучу силу, що штовхає його на шлях дальшої боротьби за кращу долю"<sup>1</sup>. Сцена виступає носієм могутніх засобів націонавиразу — українського слова і пісні. ГОУ підвищує ступінь вербального впливу вистав.

В атмосфері нищення суспільних інститутів, звуженого літературно-мистецького життя (особливо в невеликих містах), відсутності вітчизняного кінематографа, закриття музеїв, бібліотек, обмеженого до чотирьох класів шкільного навчання та припиненої діяльності вищої школи, театр як художньо-естетичний, виховний заклад перебирає на себе панівну роль і характеризується поліфункціональністю. Виокремлюємо кілька моделей.

1. На початковому етапі війни, коли самовідчуття театрів забарвлене ейфорією удаваної національної свободи, вони перебирають на себе повноваження ідеологічного провідника. Типовий приклад у Кривому Розі: "Приміщення театру зразково оздоблено гаслами та світлинами. Портрети вождів українського народу — Симона Петлюри та Коновальця бачимо в театрі на першому плані. Цими днями відбулася постава геніального твору М.Голя "Тарас Бульба". Великий приклад подано цим народом"<sup>2</sup>.

Полювання фашистів на українських націоналістів і радянських партизанів примушує театри згорнути лозунги, увійти на береги певної мімікрії. Прийшло розуміння, що відвертий "самостійницький" чи антифашистський жест призведе до загибелі. Так сталося із співачкою Київського оперного театру Раїсою Окіпною, із закриттям за "націоналістичний" репертуар київських театрів імені М.Садовського, імені Г.Затиркевич-Карпинської. За підпільну антифашистську боротьбу були засуджені до розстрілу

<sup>1</sup> Національна культура — непереможне забороло // Голос Підкарпаття. — Дрогобич, 1943. — 18 липня.

<sup>2</sup> На благо народу // Дзвін. — Кривий Ріг, 1941. — 24 жовтня.

та каторги працівники Новгород-Сіверського театру на чолі з режисером і артистом Й.Смолянським та завідувачем музичної частини М.Хомичевським (Борисом Теном).

2. Посилюються, передусім, просвітницькі можливості сцени. До кінця війни театри не перестають бути чи не єдиними легальними місцями патріотичного контакту та духовно-естетичного співпереживання широкого загалу людей. Митці запроваджують публіцистично-культурницькі звернення до глядача. Театр подекуди комбінує себе із клубною установою.

3. Патріотична тематика вистав знаходить активне відбиття у пресі. Ланцюг театр — преса — глядач — читач легалізує і ширить розголос ідей гуманізму та націотворення.

4. Театр виконує освітньо-виховні завдання серед дітей і підлітків. Варто назвати "Будинок дитини", організований у Києві М.Тобілевич-Кресан, дочкою І.Карпенка-Карого, із залученням до роботи таких відомих митців, як співачка О.Петляш, актриси Є.Ожеговська, М.Склярова, хореограф О.Манасевич, режисер М.Ізапольська, художник О.Судомора. Повсюдно в Україні дітей обслуговують драматичні та лялькові театри.

5. Робота сцени включає благочинні акції і наближається до функцій соціально-адаптаційних. Сотні концертів та вистав відбуваються на користь українців-полонених, нужденного населення, евакуйованих зі східних областей, бідних дітей, самотніх матерів тощо. Паралельно митці вимушені збирати кошти на потреби німецького війська.

6. Цинізовмі війни сцена протиставляє етику та філософію гуманізму, ідею недоторканості божої істоти, християнський постулат "Не убий!" В екстремальних умовах суспільної дисфункції театр стає засобом психологічної релаксації глядачів.

7. Театр як інститут інтернаціонального взаєморозуміння "блокує" расові настанови фашистів. Їхня антисемітська жорстокість спонукає українських режисерів і артистів вносити виконавські корективи в ті твори української класики, де образи євреїв подані у сатиричному плані. Скориставшись тим, що німців не обходить "циганська" тема на театрі, хоча в реальному житті вони знищували цей народ, як і євреїв, театральні митці створюють низку музично-поетичних постановок "Циганського барона" Й.Штрауса (на 11-ти сценах), "Циганського кохання" Ф.Легара (в 13-ти театрах). Популярна "Циганка Аза" М.Старницького йшла на 20-ти сценах. Народ, що за арійською доктриною вважався неповновартісним і прирікався на небуття, у світлі рампи чарував глядачів фізичною красою, духовною поезією і екзотичною неповторністю своєї ментальності.

Антимосковські настрої українського націоналістичного середовища <sup>1</sup> не впливають на практику ТООУ. В його репертуарі — російська класика. Там, де того вимагають інтереси російського населення, грають російські трупи — або в одному приміщенні з українськими (Дніпропетровськ, Житомир, Чернігів, Херсон, Донецьк, Ніколаєв), або як окремі колективи (Одеський російський театр драми і комедії — антреприза В.Вронського, котра за роки окупації дала 100 прем'єр). Обопільно корисним стає спілкування в Запоріжжі місцевого українського театру під керівництвом режисера М.Макаренка і Ленінградського російського драматичного театру імені Ленради, очолюваного відомим режисером С.Радловим.

8. Театр використовувався досить активно як захисне середовище існування — від переховування там молоді, приреченої на вербування до Німеччини, військовополонених, євреїв — до матеріального забезпечення акторів та їх родин, як це було в київському "Кляйнкунсттеатрі".

Проблема театрального глядача в усі часи була центральною у життєдіяльності театрів. Масовість глядацького залу, характерна для ТООУ, не завжди означала ідеальні стосунки зі сценою. У відгуках наших співвітчизників про німців-глядачів підкреслюється культура поведінки, вихованість, закоханість у музику, пошана до акторської професії. Щодо цивільного населення, то картина не була однорідною. На фоні традиційного національного пістетного ставлення до мистецтва сцени декласовані елементи, нувориші приносили до глядацького залу анархію і безкультурність. "Чому вони прийшли до театру? Та просто тому, що в них багато грошей, тому, що їм ці несподівані і шальні гроші, здобуті спекуляцією, продажом добра, нагробованого в останні дні панування большевиків, нікуди дівати" <sup>2</sup>. Трапляється, що в театрах німці потерпають від злодійства. Це впливає на рішення військової адміністрації влаштовувати переважно вистави "Nur für Deutsche", оголошувати через газети попередження про можливість закриття театру для цивільного населення.

Театр не розділяє глядачів на своїх та чужих, встановлюючи для співвітчизників і німців спільну систему моральних координатів. Увага до "мистецького обличчя" одне одного означала, по суті, пізнання душі одне одного. Присутність німців як нового, європейського глядача орієнтує театр на посилену відповідальність за результати праці. У початковий період було визначене одне з важливих завдань ТООУ: "Не треба забувати, що театр,

<sup>1</sup> Див. праці Л.Залізняка, П.Голубенка, Т.Гунчака, Г.Костюка, І.Нагаєвського, збірник "Російщення України" (К., 1992).

<sup>2</sup> Шевчук Гр. [Шевельов Юрій]. Замість рецензії (міркування в театральній залі) // Нова Україна. — Харків, 1942. — 15 листопада.

поруч з малярством є репрезентацією нашої культури перед народами Західньої Європи. Український театр під цю пору відіграє — по волі чи по неволі ролю нашого амбасадора"<sup>1</sup>.

Паралельно існувала небезпека денационалізації театру. Керівництво колективами (особливо музичного жанру) все більше стало прерогативою німців. Вони посідають місця директорів, режисерів, диригентів. Оперні театри Кисва (інтендант і диригент Вольфганг Брюкнер), Юзівки (режисер і директор Тоні Гражбергер) культивують німецьку мову. Курси її вивчення впроваджують і в драматичних театрах — вона звучить у концертах. На оперних сценах ідуть твори Р.Вагнера, Л.Бетховена, гастролюють вокалісти з рейха. Загалом цей процес слід охарактеризувати як початковий етап поліфункціонування української та німецької культур як культур колонії і метрополії.

Проблема різнобіжності творчого рівня вистав ТОУ в різних регіонах залежала від кількох чинників, серед яких на першому місці — наявність відповідних творчих кадрів. Проте був і глобальний історико-політичний чинник. Україну німці поділили на "Райхскомісаріат Україна", дистрикт "Галичина" у складі "Генерал-губернаторства" та "Трансністрію". Намір фашистів: "Коли ми самі закріпимо назву "Україна", то українці будуть з неї виводити певні права і захочуть колись самі правити своєю державою"<sup>2</sup>. Театральне життя на цих територіях залежало від ступеня політичних утисків. У "Райхскомісаріаті Україна" (центр у Рівному) панував відвертий терор. Він був слабшим у "Трансністрії" (центр — Одеса), окупованій Румунією південно-західній частині України, але національне культурне життя придушувалося, натомість протегувалося румунське мистецтво. Щодо Галичини, з'єднаної з Генеральною Губернією (центр у Варшаві), то це був простір найбільш сприятливого українського мистецького виявлення.

Враховуючи цю градацію, що її подає "Енциклопедія українознавства", автор дослідження пропонує власну лаконічну класифікацію мистецтва ТОУ: на історичній осі Київ-Львів. Київський, або східноукраїнський простір, зазнавши фашистського нищення, багато втратив щодо самовиразу. Терен львівський, себто західноукраїнський, в роки 1941-1944 скористався історичним шансом і мав змогу виявити "пульсуючий п'ємонтизм Галичини" (І.Волицька) та відіграти компенсаторську роль у загальній картині українського театру.

Західна Україна породжує унікальне мистецьке явище — "Український театр міста Львова", перейменований за вимогою німців на Львівський оперний театр (ЛОТ). Під керівництвом ви-

<sup>1</sup> Завдання нашого театру // Голос Охтирщини. — Охтирка, 1942. — 25 листопада.

<sup>2</sup> Каменецький І. Україна в тоталітарних схемах нацизму // Український історик. — Нью-Йорк—Мюнхен, 1972. — Ч. 3-4 (35-36). — С. 119.

датного митця В.Блавацького тут працювало чотири секції — опери, балету, оперети, драми. Стовідсотково професіональний колектив на західному кордоні України знаходився у виграшних умовах — перебіг війни на максимальний час забезпечив йому тилове положення. Львівське "культурне гніздо" характеризується припустимою на той час мірою творчого радикалізму, жанровим синтетизмом і стильовою свободою, цільністю орієнтації на курбасівську традицію, врешті, виходом на широку міжнародну глядацьку оцінку своєї творчості.

ЛОТ у рамках біографії В.Блавацького є продовженням і вищим щаблем його режисерських та виконавських пошуків, ідей-супутників з часів роботи в театрі "Заграда". ЛОТ на тодішньому всеукраїнському тлі — взірцеве узагальнення практики ТОУ, піднесення кращих постановок на рівень європейської культури. ЛОТ в історичній перспективі (В.Блавацький пророчо назвав його "мистецьким метеором") — зародкове ядро повоєнного театру діаспори з новою змістовністю та естетикою, зокрема, "Ансамблю українських акторів" у Німеччині та "Ансамблю українських акторів під мистецьким керівництвом Володимира Блавацького" у США.

ЛОТ мав північний вплив на розвій театрів західного регіону — у містах Станіславові, Тернополі, Дрогобичі, Коломиї, Стрию, Перемишлі, влаштуовуючи там гастролі своїх провідних митців, консультації для художнього керівництва.

§ 4. Тематика і естетика ТОУ увиразнює його як явище яскраво національне, із міцною, подекуди суперечливою владою традицій та пошуком шляхів художнього оновлення.

У творчості ЛОТ по суті типологізовано весь проблемно-тематичний обсяг ТОУ, на вищому галузевому рівні засвідчено традиціоналізм і певною мірою консерватизм українського сценічного мистецтва як його історично сформованої та функціонально дієвої особливості. Із професійною досконалістю цей колектив "академізує" напрямки театральної України 1941-1944 років:

- українська класика XIX — початку XX століття (морально-етична, героїко-патріотична теми, філософська проблематика);
- музичний жанр (національна музична драма, естрада, світова опера, балет, оперета);
- антибільшовицька тема та антифашистські алюзії (нова історико-ситуаційна проблематика);
- російська та європейська класика (пошук невідкритого).

Корегуючою силою в розвитку театру 1941-1944 років намагалися бути тогочасні театральні критики, літератори і журналісти І.Багрянний, Ю.Бойко, В.Гаєвський, В.Дубровський, Н.Кибалюк, Ю.Косач, І.Костецький, С.Ледянський, І.Німчук, В.Ревуцький, У.Самчук, О.Тарнавський, Ю.Шевельов та ін. Вони про-

повідують поєднання двох ідей: 1) про життєспроможність традицій класичного національного театру, очищеного від намулу штампів та фальсифікацій (свого часу думки з цього питання висловлювали І.Франко, Г.Хоткевич, П.Саксаганський, В.Чаговець, С.Петлюра, С.Єфремов, О.Кисіль); 2) творення національного театру європейської орієнтації (цим опікувалися Леся Українка, В.Винниченко, С.Черкасенко, Л.Курбас, М.Вороний, Д.Антонович, М.Зеров, М.Хвильовий, О.Вишня, О.Довженко).

У рамках ТОУ перша ідея реалізувалася із стихійною мавовістю, але й з великою кількістю антихудожніх виявів. Інше спрямування дало хоч і обмежену кількість зразків, проте високого мистецького рівня (згадаймо, що Ю.Шевельов виводив історичне значення восьмирічної діяльності "Березоля" харківського періоду в основному за трьома постановками Л.Курбаса).

Одностайна порада критиків творити мистецтво сучасної тематики окреслила тупикову ситуацію: подібні твори не могли з'явитися з причин цензурного нагляду фашистів (в цей час евакуйовані радянські театри ставили п'єси "Фронт" О.Корнійчука, "Навала" Л.Леонова, "Російські люди" К.Симонова та ін.).

Українське безмежжя 1941-1944 років характеризується вибуховою акцією демонтажу радянського мистецтва, його методу "соціалістичного реалізму" з домінуючим принципом партійності. Цим майже на півстоліття були випереджені процеси, якими позначений український театр кінця 80-х — початку 90-х років. Зі сцени водночас зникає імперська ідеологічна міфологія (позитивний герой — будівник комунізму, партія — натхненник усіх перемог народу тощо). Усвідомлюється злочинність сталінського режиму, його ворожість національному розвоєві України. Замість соціально-класового підходу театрові повертається історико-філософське і психологічне підґрунтя світового класичного мистецтва, етичний максималізм без спекулятивно-примусового культу світлого майбутнього. Водночас ТОУ успадковує від радянського мистецького періоду активну кадрово-будівничу енергію, натреновану технологію постановочної роботи.

ТОУ створює новий міфопоетичний ряд із власною системою морально-цінносних координатів. Мистецтво сцени має моноцентричний характер, ядро якого — дореволюційна і пореволюційна українська класична драматургія. Сюди входять і автори, котрих за радянського часу було зараховано до "українських буржуазних націоналістів" (Л.Старицька-Черняхівська, В.Винниченко, С.Черкасенко, О.Олесь). Спонукальне значення має героїко-патріотична, історична драматургія, здебільшого заборонена більшовицькою владою, та патріотична драма нового часу (Ю.Косач, М.Чирський). Ці категорії становлять близько 70-ти відсотків діючого репертуару, в якому "глядач знаходить ідеалістичний настрій, служіння високим ідеалам світла, правди і кра-

си; ту первісну, сильну, барвну свіжість, яку театр черпав з плідного українського ґрунту, молодого, багатого, повного невитрачених мистецьких можливостей"<sup>1</sup>.

Даний період — рецепція глобальних ідей таких авторитетів, як М.Кропивницький, М.Садовський, Л.Курбас. Максимі ТОУ — від архетипу класичних творів І.Котляревського, Г.Квітки-Основ'яненка, Т.Шевченка, М.Кропивницького, М.Старицького, І.Карпенка-Карого, Панаса Мирного до естетичного таїнства п'єс І.Франка, Лесі Українки, В.Винниченка, С.Черкасенка, О.Олеся, Л.Старицької-Черняхівської, М.Куліша, Я.Мамонтова.

Як і в попередні історичні періоди, в межах ТОУ поруч з високою драматургією існує репертуар, котрий традиційно називають касовим, заробітчанським, на зразок мелодрами "Воскресіння" В.Калішевського (Чубатого), поставленої в 13-ти театрах. Йдеться про співіснування національного мистецтва класичних зразків і "масового". Спираючись на розробку цієї проблеми М.Вороним, О.Грищенком, Н.Єрмаковою, Н.Корнієнко, О.Мірошніченком, автор робить висновок, що в специфічних умовах ТОУ загострюється особливість культури як цілісного способу життя народу, а тому затребуване "масове" мистецтво не втрачає в моральній ціні і має широку комунікативну нішу.

Сцена повертає народові зруйноване радянською системою відчуття патріархальної родини та релігії як духовної сили нації, її історичного морального ґрунту.

Етична спрямованість ТОУ вбирає в себе чинники громадянські, сформовані народною історичною свідомістю, і творить фундаментальну міфологічну модель: Людина — Мораль — Батьківщина. Гуманізм утверджується як національний і загальнолюдський суспільний ідеал. У цьому плані проблемно-тематичне звучання мистецтва накреслюється так: від національного "я" до історичного "ми".

У Київському українському драматичному театрі (1943 р.) "якось на одній з репетицій "Назара Стодолі" Т.Шевченка і "Вечорниць" П.Ніщинського режисер П.Гордійчук звернувся до учасників вистави з проханням врахувати, що події в п'єсі відбуваються того історичного часу, коли український народ під прапорами Б.Хмельницького прогнав з України польських окупантів. Тому на сцені треба грати не просто селян, а вільних громадян вільної країни, грати з відчуттям власної гідності, почувати себе на святі"<sup>2</sup>.

Театр відновлює стародавню міфологію козаччини, створює ідеалізовані образи пращурів. Фігура кобзаря на сцені ТОУ стає

<sup>1</sup> Кибалюк Неофіт. Український театр // Дзвін волі. — Біла Церква, 1943. — 15 серпня.

<sup>2</sup> Спогади О.Кайданова (машинопис). — С. 2. — З архіву П.Гордійчука.

символічним знаком і несе мотиви волелюбства, історичної пам'яті.

Лірика і патріотичність максимально зближені. У моральній площині Наталка Полтавка — рідна сестра Марусі Богуславки, а Назар Стодоля — духовний брат Тараса Бульби. "Ми бачимо непереможну силу там, де є єднання душ, де є жива свята любов і згода"<sup>1</sup>. З 56-ти назв української класики на 45-ти сценах "Наталка Полтавка" йде у 39-ти театрах і за рейтингом популярності — на першому місці: від просвітянських драмгуртків до найповажнішої сцени Львівського оперного театру. Заголовна роль виявляє ряд прекрасних актрис-вокалісток, як О.Круликівська в Житомирському театрі, про яку пише українська преса в Берліні.

У 35-ти театрах іде "Запорожець за Дунаєм" С.Гулака-Артемовського, у 27-ми театрах — "Сватання на Гончарівці" Г.Квітки-Основ'яненка, у 26-ти театрах — "Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці" М.Старицького, у 22-х театрах — "Безталанна" І.Карпенка-Карого — своєрідна ієрархія класичних цінностей нації.

Оптимістичне світовідчуття, енергетичний потік патріотизму, що несе ТОУ, спирається на музичне забарвлення творів видатних композиторів С.Гулака-Артемовського, М.Лисенка, П.Ніщинського, М.Аркаса та ін.

Активізується культ "нашого могутнього всевладного селянського короля — великого Шевченка" (У.Самчук). У цілому на 44-х сценах ідуть "Назар Стодоля", "Катерина" (опера М.Аркаса), "Мати-наймичка" (інсценізація І.Тогобочного), "Великий льох", інсценізація "Гайдамаків". У концертах актори читають вірші поета, співають пісні на його тексти. Повсюдно з ритуальною регулярністю святкуються Шевченкові роковини.

Драматичне мистецтво торкається емоційних глибин життя людей, занурених в жахи війни. Замордована доля сценічних героїв із соціально-психологічних драм "Безталанна" та "Наймичка" І.Карпенка-Карого, "Лимерівна" Панаса Мирного, "Невольник" М.Кропивницького, "Украдене щастя" І.Франка відгукуються в серцях глядачів з гостротою особистісних подій. Можна говорити про уподіблення функції театрального катарсису до психологічного акту.

Гоголівські сюжети про Україну ідилічних часів — своєрідні міфологеми, що викликають ностальгію за мирним сонячним часом. Рецензент вистав Вінницького театру, опісля знаменитий письменник І.Костецький, подивившись "Майську ніч", помічає психотропний вплив озвученого музикою романтичного сюжету.

У багатьох виставах за гоголівськими сюжетами відбите

<sup>1</sup> Гайдар С. "Наталка Полтавка" і "Запорожець за Дунаєм" // Відродження. — Ромен, 1941. — 26 листопада.

традиційне народне осміяння диявола та демонічного в людині: "Ніч під Івана Купала" М.Старицького (ЛОТ, режисер О.Яковлев, 1941 р.), "Страшна помста" С.Черкасенка (Охтирка, режисер О.Рішко, 1942 р.), "Вій" М.Кропивницького (Дніпропетровськ, режисер І.Ірван, 1942 р.), "Сорочинський ярмарок" М.Старицького (Житомир, режисер П.Борисовський, 1943 р.).

Режисер Й.Гірняк, дистанціювавшись від історично відомої виконавської моделі Л.Курбаса ролі Хлестакова в "Ревізорі" М.Гоголя як трагічного П'єро (О.Дейч), створює в 1944 році на сцені ЛОТу комедійну виставу, де центральний образ, створений Ст.Залеським, уособлював феномен безсоромного пристосовництва.

У невеликих театрах часто бракувало режисури, і тоді їхня сила базувалася на акторському таланті, стихійному хистові виконавців. На сцені актуалізувалося особистісне начало. За своєю естетикою ТОУ, особливо в початковій фазі, — переважно театр акторський.

ТОУ притаманні загострені виконавські емоції, своєрідна гіперестезія — підвищена, а часом і хвороблива збудливість, згущений трагізм. У таких випадках класика (наприклад, "Наймичка" І.Карпенка-Карого) подекуди перебирає на себе особливості "нової драми" з її екзистенційним відчуттям людського існування, коли береться до уваги не тільки "трагедія в житті, а трагедія життя" <sup>1</sup>.

Духовну бадьорість дарувала аудиторії сміхова культура українського театру. Іронія, глузування, уїдлива сардонічність постають як елементи естетики і світогляду. Характерна особливість часу — "сміх без берегів" у виставах комедійного жанру. Страх, життя без надії як психокомплекс окупації знаходить спонтанне вивільнення у комедійному лицедійстві. Межі художньої міри часто переступаються, перетворюючи комедію на шарж.

Абсурдистського відтінку набувало сатирично-гротескове звучання образу Стецька у "Сватанні на Гончарівці" Г.Квітки-Основа-Яненка. За спогадами артистів і глядачів, агресивна нахабність і прищелепуватість героя робили алюзійною цю класичну фольклорну маску.

Європейську витонченість поєднано з національною красою і філософською глибиною в Лесиних п'єсах. "Разовість" таких постановок, як "Камінний господар", "На полі крові" та "Йоганна — жінка Хусова" (тема двох останніх актуальна — віра в Христа і Юдина зрада Христа), перекривається тим, що це високої художньої вартості режисерські та акторські прочитання на сцені ЛОТу. Сюди треба додати струнке концептуальне першопрочитання лесиної "Блакитної троянди" режисером П.Гордійчуком у

<sup>1</sup> Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20века. — М., 1979. — С. 19.

Ковельському театрі. Як і твори О.Олеся "Осінь", "На свій шлях", втілені Львівським клубним театром.

Символістська драматургія з її системою згущеного узагальнення, етичного та емоційного контрасту виявляється на часі.

Час вдихає нове життя в п'єси С.Черкасенка "Про що тирса шелестіла" і "Казка старого млина". Перша драма — про Івана Сірка, не відмовляючись від патріотичної апофеозності, зосереджує увагу на зворотному боці війни. Людина у крові самознищення постає як потворне явище. У фіналі постарілий і напівпричинний Сірко мріє зібрати "полки численні", щоб повести їх "на бій безкровний з тими, хто квіти сіє скрізь червоні".

У виставі Ніколаївського театру (режисер і виконавець ролі Сірка Я.Возіян, 1942 р.) формувався наскрізний образ рідної землі — Батьківщини, що потребує захисту: "П'єса добре зіграна і яскраво оформлена. Зокрема, відзначаємо декорацію ланів, які сягають в далечинь і справді манять різати землю не списом, а ралом, підкреслюючи мрію кошового; і особливо живу картину: заporожці пишуть листа турецькому султанові"<sup>1</sup>.

Символістська манера мислення С.Черкасенка у час спротиву "злочинному германцю" (О.Довженко) проливає на образи і події "Казки старого млина" реально-документальне світло. Негативний герой драми інженер-колоніст Густав Вагнер — за національністю німець. Він грабує Україну, зневажає її поетичну природу. Риси його природи близькі до фашистського ідеалу "героя нації", "надлюдини". Крамольні натяки звучали в театрах Коломиї, Перемишля, Дрогобича, Ніколаєва, Таращі. Створене художником Д.Нарбутом на коломийській сцені як тло дії графічне "віяло марень" (на ньому в агресивній динаміці зображалися чорти, скелети, черепи, кажани, павуки та інша нечисть) сприймалося як зашифрований емоційний парафраз свастики і алюзійно коментувало душу напасника України. У цієї мистецької акції є історичні традиції: і Шевченкова зневага до "німецької мудрості", і Курбасова постановка в Молодому театрі 1918 року, за умов присутності німців у Києві, "Горя брехунові" Ф.Грільпарцера з відчутним антинімецьким звучанням.

Символічне узагальнення стає в ТОУ активним елементом сценічної мови. Антифашистський настрій, політичний нонконформізм зашифровано висловлювався в ряді постановок. До вистави "Ніч під Різдво" за М.Гоголем (Ковельський театр, 1943 р.) режисер П.Гордійчук і художник Д.Нарбут ввели популярний на Волині фольклорний сюжет "Цар Максимйон" (місцева трансформація назви "Цар Максиміліан"). Виконавці ролей в ньому були в масках. Негативний персонаж Черкес говорив ламаною німецькою мовою. Його перемагав Великовоїн, маска якого нага-

<sup>1</sup> Р.Ст. "Про що тирса шелестіла" // Українська думка. — Ніколаєв, 1942. — 5 грудня.

дувала риси обличчя артиста М.Черкасова в образі Олександра Невського з однойменного кінофільму режисера С.Ейзенштейна.

Символом невмирущості українства звучав у театрі Перемишля фінал комедії "Чумаки" І.Карпенка-Карого (режисер М.Орел, художник П.Коваль, 1944 р.): на сцену вибігало чотирнадцятеро дітей Віталія Нерука, одягнених в білі українські сорочки. Вистава йшла з присвятою 80-літтю українського театру в Галичині.

Усупереч ворожому наглядюві за театром та численним заборонам, західноукраїнська сцена збагачується низкою патріотичних творів: "Гетьман Дорошенко" А.Старицької-Черняхівської (Коломия), п'єсами Ю.Косача "Облога" (Львів, Дрогобич), "Марш Чернігівського полку" та "Петро Конашевич Сагайдачний" — обидві у Станиславові. На цій же сцені — "Ой, Морозе, Морозенку" Гр.Лужницького і "Шаріка" Я.Барнича.

Відроджується ім'я М.Чирського, своєрідного українського Байрона, колишнього старшини армії УНР, політичного емігранта, поета літературно-політичного кола Д.Донцова. Новаторська патріотична драма М.Чирського "П'яний рейд", а також нетрадиційні оперети "Лев з Абессинії" та "Місяць і зоря" поставлені Підкарпатським театром у Дрогобичі; антибільшовицького спрямування п'єса "Отаман Пісня" — театром в Сокалі.

Риси героїчної драми, народжуваної в обставинах світової війни, Ю.Косач розглядає в контексті європейському: "В заграві величезної війни родився новий стиль мистецтва Європи. Нехай же наша земля викує стиль української драми чіткий, як дзенькіт сталі, суворий, як тверда доба битв і побоевищ, ясний, як майбутність, до якої йдемо — непоборна і вічна нація"<sup>1</sup>.

Разом з тим час відбиває хронічну кризу театрального стилю. Згадаймо сприйняття О.Мандельштамом у статті "Березіль" українського побутового театру, котрий "поєднуючи рутину з живим блиским, жив навромацки і навманья"<sup>2</sup>. Від копії, кліше, стереотипу як рівня втілення української класики до творчо гідного діалогу з драматургією пройшло багато сценічних колективів. А.Любченко записує у щоденнику 25-го травня 1942 року: "Вистава "Марусі Богуславки" в колишньому театрі "Березіль". Безпорадність, безкультурність, найгірше провінціяльне аматорство"<sup>3</sup>. Пізніше в Охтирці І.Багрянний по-іншому відгукнеться про виставу місцевого театру "Запорожець за Дунаєм" С.Гулака-Артемовського в режисурі О.Рішка: "Це достатня культурність,

<sup>1</sup> Прокопчук Гр. Театр // Вісті. — Берлін, 1943. — 20 січня.

<sup>2</sup> Мандельштам О. Слово и культура. — М., 1987. — С. 227.

<sup>3</sup> Щоденник Аркадія Любченка. — Львів — Нью-Йорк. — 1995. — С. 90.

відсутність вульгаризації, такої прикροї і так властивої для більшості провінційних театрів"<sup>1</sup>.

Семантичний контекст сцени цього часу не однозначний і виходить за межі етнографічних прикмет та стилістики театру корифеїв. Зразки психологічні, умовно-ігрові, символіко-метафоричні, публіцистичні давала практика режисерів Г.Безкоровайного, П.Білоконя, П.Борисовського, А.Гарника, Ф.Гладкова, П.Гордійчука, Ю.Григоренка, О.Зарічного, І.Ірвана, А.Ірія, Я.Коваленка, В.Лісовського, М.Макаренка, П.Миронова, Г.Пелашенка, І.Сагатовського, Й.Стадника, І.Сябра, М.Тінського, Р.Тимчука.

Антибільшовицька ідея, котра в цей час асимілюється культурою України, в царині театру знаходить суперечливе виявлення. У західному регіоні глядачі захоплено підтримали антисталінську акцію театрального мистецтва: на сцені Львівського оперного театру В.Блавацький вдало втілював драму "Тріумф прокурора Дальського" (1942 р.), знайшовши з художником М.Радишем образне перетворення колізії публіцистичного твору К.Гупала. Таке ж ставлення глядацького залу до вистав за цією п'єсою було в театрах Тернополя (режисер М.Комаровський), Коломиї (режисер П.Миронов, художник Д.Нарбут, 1942 р.). Щодо східної України, то тут у масовій свідомості антибільшовицька тема не була популярною.

Нова драматургія, що побачила світло рампи, мала напівамакторський характер: "Божа кульбаба" П.Першина (Одеський російський театр драми і комедії, режисер В.Вронський, 1942 р.), "Директива з центру" С.Ледянського (Київський український драматичний театр, режисер П.Гордійчук, 1943 р.), "Діти чорної землі" П.Козія (Підкарпатський театр у Дрогобичі, режисер Р.Тимчук, 1943 р.), "Марко Отава" О.Сеника (Кам'янський український драматичний театр ім.Т.Шевченка, режисер Ф.Гладков, 1943 р.), "Поворот до Європи" В.Дубровського (Кременчуцький театр ім.І.Тобілевича, режисер Г.Пелашенко, 1943 р.).

Прикладом внутрішнього опору цій темі в театрах східної України є робота над виставою "Директива з центру" С.Ледянського. Режисер П.Гордійчук і художник Д.Нарбут, нівелюючи сатиричне спрямування п'єси, під час репетицій моделювали картини благополучного колгоспного життя на зразок вистав за п'єсою О.Корнійчука "В степах України". Переробляти "скалічену" виставу довелося самому драматургові. Про художню небалість та недовге життя подібних постановок дізнаємося з поданих у монографії матеріалів радянського судового процесу над режисером Ф.Гладковим і артистом Л.Семеновим.

Сценічні пристрасті в цих виставах відштовхували глядачів натуралізмом. Театри жбурнули людей в полон недавніх спогадів,

<sup>1</sup> С.С. [Багрянний І.] По-за іспитом часу // Голос Охтирщини. — Охтирка, 1942. — 4 грудня.

що збіглися з муками в умовах фашистської реальності. Осмислення фактів вимагало від сцени часової дистанції та художнього "перетравлення". І все ж в історичній перспективі тема провіщала своє право на продовження і новий рівень художнього зондування.

У всеукраїнському прокаті — 36 назв світової оперної та балетної класики. Найпопулярніші "Травіата" Дж.Верді (у 9-ти театрах), "Кармен" Ж.Бізе (у 8-ми театрах), "Мадам Баттерфляй" Дж.Пуччіні (у 7-ми театрах). В оперетковому репертуарі — 32 назви. На перших місцях — твори Ф.Легара, Й.Штрауса, О.Рябова. Взірцево музичні вистави йдуть у Львівському оперному театрі. Динамічна режисура В.Блавацького художньо увиразнює тут десять оперних постановок.

У Києві осередком музично-концертної діяльності та підготовки вокалістів стає організована на базі консерваторії та театрального інституту Музично-драматична академія України імені М.В.Лисенка, котру очолював О.М.Лисенко.

Мобільність концерту як сценічного жанру надає йому в тих умовах першочергового значення. Створюється безліч модифікацій концертних програм, що мають, передусім, планово-прагматичну мету — обслуговування німецького війська. У таких випадках прикметою концертної естетики стає поєднання європейського естрадного стилю, рис реву з українськими вокальними і танцювальними номерами. Про подібне у 20-і роки писав австрієць Йозеф Рот, поціновувач українського музичного фольклору: "Варто нації втратити державну незалежність, як вона починає панувати в оперетах і вар'єте"<sup>1</sup>. Проте і в подібних "кітчевих" комбінаціях український мистецький голос вражав генетичною красою і силою духу.

Серед західноєвропейських класиків за кількістю постановок на першому місці були не німецькі драматурги, як на те можна було б чекати, а Ж.-Б.Мольєр і К.Гольдоні. Художні відкриття української сцени пов'язані з іменем В.Шекспіра.

Концепції постановок "Сон літньої ночі" (Запоріжжя) та "Гамлет" (Львів), реконструйованих автором дослідження, укорінені як в національній свідомості, так і в психологічних комплексах війни та окупації і відбивають пошуки митцями відповіді на проблеми існування в неволі.

У квітні 1943 року, за півроку до визволення Запоріжжя, М.Макаренко створив виставу "Сон літньої ночі" В.Шекспіра, котра стала однією з найяскравіших сценічних алузій ГОУ і здобула, зокрема, високу оцінку російських митців С.Радлова та А.Радлової. По війні М.Макаренко напише про фашистів у своєму романі "Дві зими надії": "Вони можуть врятувати твоє

<sup>1</sup> Рот Йозеф. Білі міста. — К., 1998. — С. 163.

життя, щоб потім перетворити тебе на суку" <sup>1</sup>. В цих умовах режисер думає про долю художника в світі та про межі свободи і конформізму в умовах окупації. У контактах герцогського двору і акторів-ремісників він "портретує" роботу свого театру і тих, хто "замовляє музику".

Псевдовеличний портик і масивні колони герцогського палацу нагадують Бранденбурзькі ворота (художник Г.Шумилов). Герцогський двір у виставі мілітаризований, він ворожий ремісникам-плебеям, наївним театральним аматорам. Останні за експресіоністським гримом, що символізує дисгармонію життя, схожі на жертви долі. Та сильніша за суспільну приниженість їхня енергія самоврятування і самоствердження. Дієва характеристика цих справжніх героїв вистави народжується у контрапунктній взаємодії сумних гримів-масок та карнавально бадьорої, гротесково-комедійної поведінки в ключі українського вертепу.

М.Макаренко вдається до абсурдистського мотиву деформованості часу: літо ремісники відчувають як зиму. Вони хронічно голодні, мерзнуть, туляться до розпаленої пічки. Ця деталь мала "біографічну" прив'язку — така пічка стояла в репетиційному залі театру, її ж використали на сцені як деталь оформлення. Вона відтворена на одному з малюнків роману "Дві зими надії".

Режисер мислив образно й цілеспрямовано, досягаючи поліфонічного настрою. Після епізоду розподілу ролей ремісники йдуть репетирувати до Князєвого дуба. На сцені було споруджено високий підвісний місток, "загримований" під дерево, перекинута через болото. По ньому, ніби по вузькій льодовій смужці, переходили до галявини аматори, балансуючи, чіпляючись один за одного, лякаючи і водночас звеселяючи глядачів. Звуки маршу Бетховена до п'єси "Афінські руїни" А.Коцебу надавали атмосфері дії величного відтінку. Театр творив трагіфарсову метафору небезпеки над пріркою.

Вистава закінчувалася не приготуванням ефемерних ельфів і фей до освячення княжого дому (ця сцена відкидалась), а можливим "бергамським" танком ремісників. В оркестрі звучав танок лицарів з балету "Ромео і Джульєтта" С.Прокоф'єва. В його урочисто-гордовитому ритмі незалежними залишали сцену смішні і зворушливі брати Чарлі Чапліна, родичі усіх акторів, котрим відомо, чого коштує фунт лиха.

У вересні 1943 року в ЛОТі 48-річний Й.Гірняк, якому не поталанило зіграти Гамлета у "Березолі", уперше в історії українського театру ставить цей твір з неостиглим жахом від запаху смерті в Ухт-Печорському таборі, де він перебував, та з усвідомленням хижацтва нових "хазяїв". Вистава автобіографічна, як голівське "ніяк не могу писати повз себе". Її проймає ідея не-

<sup>1</sup> Макаренко Микола. Дві зими надії. — К., 1970. — С. 109.

прощення зла (до речі, Сталін містично боявся потаємного смислу цієї п'єси).

На початку 1970-х у листі до І.Стешенко Й.Гірняк ділиться заповітним: "Завдання, яке я поставив перед собою, "у те люте врем'я" показати людину, яка має у собі Бога, але заперече світ, створений Богом. До того ж мені здавалося, що "Гамлет" конденсував у собі багато такого, що через тодішні обставини лежало за десятьма печатями всіляких обмежень і цензурних заборон. А виговоритись — ох, як хотілося!"<sup>1</sup> По суті режисер коментує свій давній задум як модель у певній мірі підпільну і психоаналітичну.

У виставі була відсутньою фінальна сцена з Фортінбрасом. Дія уривалася на словах Гамлета "Далі — тиша..." Об'єктивно у постановці смерть героя лишалася неоплаканою, життя — неоціненим. Й.Гірняк завершує сюжет скорботною нотою: сцена, вкрита тілами загиблих, — поле бою...

Ніщо не затьмарювало вольового героїчного спрямування дій Гамлета-Блавацького. Рішучість і цілеспрямованість — спільна риса в сценічному прочитанні ролі в роки другої світової війни різними виконавцями на сценах "по обидва боки". Відкритий, видовжений лоб, волосся до плечей та піднесена голова — ці зовнішні прикмети Гамлета-Блавацького продовжували Курбасову портретну модель трагічних мислителів — Падура - М.Крушельницького з "Маклени Граси" М.Куліша, та шекспірівського короля Ліра (підготовча робота із С.Міхоелсом).

Гамлет-Блавацький у цілому не був романтиком. Виконавець вів роль у психологічно-філософському ключі. Шал не виходив назовні, а облікав його зсередини. Роль ніби відтворювала тип розуму і темпераменту львівських інтелігентів, котрі бували на виставі, — артистів, письменників, поетів, журналістів, художників, музикантів, вчителів, лікарів, студентів. Вони, як і Гамлет, ставили тоді перед собою питання про сенс буття та людської гідності. Психологічний струмінь ролі переплавлявся із поетичним піднесенням. Природу власного стилю актор визначив так: "На сцені я прагну пробудити в собі те, що Курбас називав "радістю від гри"<sup>2</sup>.

Дещо парадоксальним, проте ймовірним психологічним підґрунтям ролі Гамлета для В.Блавацького міг стати створений ним заголовний образ у драмі "Тріумф прокурора Дальського" К.Гупала, яка вийшла за півтора року до шекспірівської прем'єри, а опісля актор тривалий час грав ці ролі паралельно (часто вистави чергувалися поденно). При всій художній різновисокості п'єс

<sup>1</sup> Ревуцький Валеріян. Нескорені березільці: Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська. — Нью-Йорк, 1985. — С. 159-160.

<sup>2</sup> Мелянський Богдан. З таємних глибин акторської творчості (розмова з дир. В.Блавацьким про його працю над ролю Гамлета) // Львівські вісті. — Львів, 1943. — 31 жовтня — 1 листопада.

та образів їх поєднував схожий внутрішній контрапункт: і служба сталінського режиму Дальський, і гуманіст Гамлет дихають отруйним повітрям ворожнечі людей у своїх країнах-тюрмах, діють у морально-психологічному режимі життя підпільників, розвідників. Суть цих людей і машкара, котру вони носять, щільно припосовані одна до одної. Час і машкара — злободенний образний мотив, спільний для обох вистав.

Сценічне тлумачення двох шекспірівських п'єс торкається основних тогочасних екзистенціальій людини: комедія вивільняла від синдрому страху, трагедія наводила на шлях спасіння душі.

Стихійна "шекспірівсько-курбасівська" вісь Запоріжжя-Львів висвітлює повсюдні в Україні 1941-1944 років резерви художності й стратегічного наміру митців виходити на широкі простори творчості.

Можна твердити, що український театр цього часу, спираючись на свої базові цінності та творчу методологію, торкнувся у сфері режисерській, виконавській, сценографічній елементів мистецтва модерну — символізму, експресіонізму, екзистенціалізму, абсурдизму, театру жорстокості. Аби не повторення полону соцреалізму по війні, вірогідно, що драматургія і сцена експериментували б у цьому напрямку.

Воєнна веремія зіткнула українську сцену з європейським глядачем і активізувала її репрезентативну функцію. Йдеться не тільки про німців, італійців, румунів, угорців. На пробах вистав ЛОТу досить часто були неофіційно присутні полонені англійці, французи, американці. Перед новим глядачем український театр виявив себе як культура самодостатня.

**Висновки роботи** відбивають основні результати дослідження:

— реконструйована і науково проаналізована автором театральна топографія України, окупованої фашистами (1941-1944 рр.), засвідчує виняткове значення національного сценічного мистецтва у соціокультурному просторі трагічного часу;

— аналіз обставин та змісту роботи ГОУ дає підстави кваліфікувати цей період як розрив українського театру з методом соцреалізму та підключення до процесу світового класичного мистецтва;

— прагматичним девізом "споживання" театру під час війни у німців був "Kraft durch Freude" — "сила через радість"; українській сцені близькі власні національні етико-моральні настанови, що збігаються з ідеалами давньогрецького мистецтва: "краса і добро"; на часі стає психотропний вплив сцени;

— український театр використовує легітимне становище (за умови обслуговування німецької армії) для найширшого спілку-

вання з цивільним населенням і відтак стає мистецьким механізмом самозбереження нації;

— театр виявляє себе категорією самоналагоджуваною і могутнім стратегічним різновидом культури, він спирається на спільну з глядачем морально-етичну і патріотичну міфологію;

— феномен театру в окупації став можливим за умови підключення до професійного мистецтва резервів народної культури;

— масовий театр окупованої України (ТОУ), базуючись на музичній природі та традиціоналізмі національного мистецтва, одночасно спрямований на новаторські естетичні пошуки;

— естетика ТОУ тяжіє до екзистенціально-психологічного зондування драматургії та укрупнених образно-сміслових узагальнень, котрі відбивають контрастний вияв світу як категорій добра і зла;

— вершиною художньо-ціннісної піраміди часу є Львівський оперний театр (ЛОТ) із секціями опери, балету, оперети і драми під керівництвом В.Блавацького і за участю Й.Гірняка; здійснені ними першопрочитання на українській сцені "Гамлета" В.Шекспіра, жанровий синтетизм і художня довершеність репертуару визначають можливості ЛОТу як сцени світового рівня;

— український театр в окупації (1941-1944 рр.) — чітко окреслена система національної театральної культури; її вписано, передусім, в історію антибільшовицького та антифашистського духовного спротиву і національного визволення. Ціннісно-смісловий та естетичний потенціал роботи сцени за тих обставин мусить прислужитися сьогодні в усвідомленні унікальної ролі театру в процесі націотворення, державотворення, гуманізації суспільства.

Здійснивши вперше історико-мистецтвознавчий та соціокультурний аналіз важливої теми, автор вбачає в ній для себе та інших театрознавців резерви для подальших наукових студій.

Крім монографії "Театр, захований в архівах. Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941-1944)". — К.: Мистецтво, 1998 (19,35 д.а.), представленої як дисертація, автором за темою дослідження опубліковані такі роботи:

1. Театральні сни журнального часу // Український театр. — К., 1989. — № 5. — С. 28-31 — 0,5 д.а.

2. "Русский" рисунок Жана Кокто, или Наша ностальгия по гуманности // Театральная жизнь. — М., 1990. — № 8. — С. 27-28. — 0,2 д.а.
3. Гамлет говорить українською // Український театр. — К. — 1990. — № 4. — С. 27-29. — 0,2 д.а.
4. "И наша первая любовь горит последнею любовью..." // Театр. — М. — 1992. — № 10. — С. 101-126. — 2,5 д.а.
5. "Мина Мазайло" проти геноциду // Український театр. — К. — 1992. — № 6. — С. 19-20. — 0,1 д.а.
6. Правда про "Гроно" // Вітчизна. — К. — 1993. — № 9-10. — С. 145-154. — 1,1 д.а.
7. Радлов — зранене ім'я // Український театр. — К. — 1993. — № 1. — С. 30-32. — 0,3 д.а.
8. Версія не підтвердилась // Музика. — К. — 1993. — № 6. — С. 24-25. — 0,1 д.а.
9. На терезах долі // Український театр. — К. — 1996. — № 1. — С. 6-11. — 0,5 д.а.
10. Автографи любові Мирослава Радіша // Український театр. — К. — 1996. — № 4. — С. 24-27. — 0,5 д.а.
11. Сповідь, напоєна болем // Хроніка 2000. — К., 1997. — Випуск 17-18. — С. 331-338. — 0,5 д.а.
12. Так минає слава земна // Український театр. — К. — 1997. — № 6. — С. 30-31. — 0,3 д.а.
13. "Де ж мій жереб?.." // Український театр. — К. — 1998. — № 1. — С. 11-14. — 0,4 д.а.
14. "Славушкины записки о войне" // Ренессанс. — К., 1996. — № 2. — С. 99-113. — 0,8 д.а.
15. Під колесами військової машини // Український театр. — К. — 1998. — № 3. — С. 25-28. — 0,4 д.а.
16. Який театр був у Таращі! // Український театр. — К. — 1998. — № 4. — С. 24-28. — 0,4 д.а.
17. Публіка в сіро-зеленому // Український театр. — К. — 1999. — № 1-2. — С. 22-25. — 0,5 д.а.
18. Музика Вагнера під зливою бомб // Кіно-театр. — К. — 1998. — № 5. — С. 30-31. — 0,3 д.а.
19. Ренесанс із зашморгом на шиї // Art Line. — К. — 1998. — № 5-6. — С. 18-20. — 0,5 д.а.
20. Пророцтво // Кіно-театр. — К. — 1999. — № 2. — С. 33-35. — 0,2 д.а.
21. Рейхсмарки для дитини Чіо-Чіо-Сан // Art Line. — К. — 1999. — № 3. — С. 64-67. — 0,5 д.а.
22. Очима європейців // Art Line. — К. — 1999. — № 5-6 — С. 90-92. — 0,35 д.а.
23. "Покажу вам добру стежку..." (М.І.Тобілевич-Кресан у роки німецько-фашистської окупації Києва) // Українська біографістика. — К. — 1999. — Випуск 2. — С. 110-115. — 0,4 д.а.

**Гайдабура В.М. Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941-1944). — Монографія.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.01 — теорія та історія культури. — Національна музична академія України імені П.І.Чайковського. — Київ, 1999.

Автор уперше розкриває тему, табуїзовану понад півстоліття радянською політико-ідеологічною системою. Феномен театру в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941-1944 рр.) розглянуто в мистецтвознавчому та соціокультурному вимірі. За умов фашистського нищення української культури, сцена, скориставшись відстрочкою свого маргінального фіналу, компенсує втрачену силу стагнуючих видів мистецтва, посилює психокорегувальні функції, виявляє себе як фактор націотворення.

У дослідженні визначені витоки легітимності, історична динаміка театру в окупації, особливості його організаційної та художньої структури. У центрі уваги — творчі проблеми, тематико-естетичні параметри сцени. Відкинувши радянську ідеологічну запрограмованість, вона звертається до духовно продуктивних національних міфологем. Рятівним резервом театру, як і культури в цілому, стає традиціоналізм. Разом з новаторськими пошуками видатних митців це забезпечує стабільність творчого процесу, спілкування із співвітчизниками. Вперше в історії національного мистецтва його пізнає та високо оцінює широка маса європейців. Енергією мистецтва в окупації жилилися повоєнний театр української діаспори і — приховано — театр в УРСР.

Ключові слова: український театр, національне мистецтво, друга світова війна, німецько-фашистська окупація України, легітимність, міфологеми, українська діаспора.

**Гайдабура В.М. Сценическое искусство в Украине периода немецко-фашистской оккупации (1941-1944). — Монография.**

Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.01 — теория и история культуры. — Национальная музыкальная академия Украины имени П.И.Чайковского. — Киев, 1999.

Автор впервые раскрывает тему, находившуюся под запретом советской политико-идеологической системы. Феномен театра в Украине периода немецко-фашистской оккупации (1941-1944 рр.) исследован в искусствоведческом и социокультурном измерении.

История театра в оккупации как части украинской культуры протекала на драматическом и изменчивом фоне войны. Это определило, с одной стороны, ломкость и непредсказуемость его судьбы, а с другой, — форсированную энергию творческого процесса. Отсутствие государства, внутреннее сопротивление фа-

шистскому террору активизировало искусство как средство национального самоутверждения.

В целом театр в оккупации — результат интеграционного процесса, в котором объединились на платформе народного творчества люди часто антагонистических общественно-политических симпатий.

В условиях фашистского уничтожения украинской культуры, сцена, воспользовавшись отсрочкой своего маргинального финала, компенсирует энергию стагнирующих видов искусства, усиливает психокорректирующее воздействие на зрительный зал.

В исследовании определена историческая динамика театра в оккупации, особенности его организационной и художественной структуры.

Правовым фундаментом деятельности сцены становится "дарованная" ей легитимность. Но театр, ангажированный врагом для собственных нужд, целеустремленно и результативно общается со своим народом.

В центре внимания исследователя — творческие проблемы, тематико-эстетические параметры сцены. Отбросив советскую идеологическую запрограммированность, она обращается к духовно продуктивным национальным мифологемам. Спасительным резервом театра, как и культуры в целом, становится традиционализм. Вместе с новаторскими поисками выдающихся деятелей искусства это обеспечивает стабильность творчества.

Объемная картина сценической деятельности в Украине 1941-1944 годов предстает в работе в результате всестороннего анализа репертуара театров 50-ти городов, среди которых уникальное место занимал Львовский оперный театр (ЛОТ) под руководством В.Блавацкого и при участии И.Гирняка.

В оккупации с украинской сценой впервые широко знакомятся (пусть в парадоксально-трагических условиях) зарубежные зрители, одетые в военную униформу. Театр получает их высокую оценку как неповторимое явление мировой культуры. Автор исследования представляет национальное искусство в оккупации обращенным к общечеловеческому миротворческому инстинкту.

Энергия творчества в оккупации откликнулась в послевоенном театре украинской диаспоры и — подспудно — в театре УССР.

Ключевые слова: украинский театр, национальное искусство, вторая мировая война, немецко-фашистская оккупация Украины, легитимность, мифологема, украинская диаспора.

**V.M.Gaydabura. Theatrics in Ukraine during Nazi military occupation (1941-1944). — Monography.**

Dissertation for the degree of Doctor of Art Criticism. Speciality 17.00.01 — Theory and History of Culture. — National Music Academy of Ukraine named after P.I.Chaykovsky. — Kiev, 1999.

The author is the first investigator who had studied the theme previously prohibited by Soviet political and ideological system. Phenomenon of theater in Ukraine during Nazi military occupation (1941-1944) was studied both in culturological dimension and as the object of fine arts. Under pressure of fascist policy of destruction of Ukrainian culture, theatrics snatched an opportunity to postpone its inevitable final and has accumulated potential of other stagnating performing arts; moreover, the theatrics has increased its psychological corrective functions and showed itself to be a factor of national self-affirmation of Ukrainians.

The study describes origins of legitimacy and historical dynamics of theatrics during occupation, as well as specific characteristics of organisational and art structure of theatrics. This investigation is concentrated on problems of creation, on thematic and aesthetic parameters of theatrics. While rejecting Soviet preprogrammed ideology, the Ukrainian theatrics is turning to spiritual and national productive mythologemes. Traditionalism is becoming now a heaven-sent opportunity both for the theatre and for the culture as a whole. This, along with trailblazing experiments of prominent artists, ensures stability of creative process and communication with compatriots. It is the first chance in the history of national fine arts, when broad masses of Europeans would have a chance to know and highly appreciate the Ukrainian culture.

Energy of art during occupation found its implementation in the post-war theater of Ukrainian Diaspora and in a latent form in theater of the UkrSSR.

Keywords: Ukrainian theatre, national arts, Second World War, Nazi occupation of Ukraine, legitimacy, mythologemes, Ukrainian Diaspora.



---

Підписано до друку 14.09.99 р. Формат 60х90/16.  
Ум. друк. арк. 2,0. Обл.-вид. арк. 2,0.  
Наклад 100. Зам. 381.

---

м. Київ-5, вул. Червоноармійська, 57/3, к.201.  
Товариство "Знання" України  
Видавництво та оперативна поліграфія  
227-41-23, 294-71-27

451899

АВ 43.896

М И С Т.

ПЕРЕНЕСЕНА

МИСТ