Мейгіл Фавлер,
Стетсонський університет
Mayhill Fowler, Stetson University
mfowler@stetson.edu

ВІД «БЕРЕЗОЛЯ» ДО «ПрикВО»: НОВІ ПІДХОДИ В ДОСЛІДЖЕННІ УКРАЇНСЬКОГО РАДЯНСЬКОГО ТЕАТРУ

Наукові дослідження радянської культури, як правило, зосереджуються на взаємовідносинах з державою та/або на знищенні/виживанні національної культури. Цей розділ пропонує нові підходи до вивчення української радянської культури, зокрема театру. Вже є багато досліджень, присвячених театру «Березіль», наприклад, з фокусом на змінну географію революційної культури, яка підкреслює його новаторство. Проте маємо мало досліджень про «найбільш радянський» з усіх радянських театрів – «Російський драматичний театр Прикарпатського військового округу», або просто «Театр ПрикВО», у Львові. «Військові» театри висвітлюють «невидимі інфраструктури», які формували радянську культуру та придушували/підтримували історію війни. Нарешті, фокус на гендері може відкрити нові перспективи для подальшого дослідження. Початок радянського періоду (і не тільки) характеризувався відсутністю жіночого голосу в театрі, браком жіночого представництва в репертуарі та управлінні. Отже, географія, невидимі інфраструктури та гендер дають нам нові підходи до дослідження театру в радянській Україні.

Ключові слова: театр, радянська культура, «Березіль», методологія, гендер.

Назва цієї статті потребує додаткового пояснення. Навіщо нам нові підходи до вивчення українського радянського театру? Безумовно, незліченна кількість книг про Леся Курбаса і театр «Березіль», не кажучи вже про численні статті та збірники, присвячені окремим театрам чи митцям, свідчить про те, що науковці

активно займалися дослідженням театру радянського періоду. Проте увага дослідників була зосереджена передусім на відносинах театру з радянською державою, на дихотомії між «радянськістю» та «українськістю» і на феномені появи, розвитку та занепаду власне «українського» театру. Інакше кажучи, дослідження фокусувалися на радянській імперії та українській нації.

А як же сам театр? Насправді моє запитання не можна вважати наївним. Будучи надмірно зосередженими на проблемі утиску з боку держави та на українській ідентичності, ми не бачимо світу реального театру, а саме: справжніх артистів, які творили новаторське мистецтво (та й не тільки новаторське), реальних глядачів, які відвідували театр (навіть якщо це було в рамках небажаного профспілкового виїзду), уповноважених чиновників, які довгі години обговорювали дрібниці радянського репертуару. Загублено тут радянське *ми* і те, наскільки театр був частиною радянського суспільства, культури та повсякденного життя. Надмірна увага до радянського гніту або ж до української нації не дає можливості проаналізувати дуже складну категорію «української радянської культури». А для науковців викликом є її описати. Адже Радянська Україна була частиною радянського контексту. Її характеризували такі особливості радянської культури, як тотальна державна монополія, відсутність «ринку» театральних квитків і централізована ідеологія. Проте, з іншого боку, необхідно все-таки визнати «потрібне місце» (*place-ness*) театру в самій радянській Україні. Бо театр у ній розвивався по-іншому, ніж у РРФСР та інших республіках СРСР. Як включити і специфічність українського контексту, і реальність радянських структур?

Насправді для закордонних науковців непростою річчю є дослідження площини, яка перебуває на межі «радянськості» та «українськості». Адже в ширшому колі Slavic Studies на Заході можна зустріти закид щодо надмірного позиціонування себе як прихильника українства, а в середовищі україністів – закид щодо надмірного позиціонування себе як прихильника радянського, що мене шокує, адже йдеться про наукову роботу, присвячену специфіці культурного ландшафту в Україні. Проте я зацікавлена в аналізі феномена української радянської культури як такої, розглядаючи її як частину радянської імперської інфраструктури, а також як певне місце, де завдяки концентрації різноманітних впливів витворилося щось особливе. Протягом усього радянського періоду місце радянської України – як республіки, як прикордонної території, як перехрестя культур – створювало як можливості, так і обмеження в діяльності митців, чиновників та глядацької аудиторії.[1]

У своїй статті я маю на меті представити три підходи, які дозволять переключити нашу увагу з ідеї, що стосується держави і нації, на світ радянського *ми* в Радянській Україні та на людей, які створюють цей театр. Моя мета – помістити театральну культуру в Україні в ширший контекст проблематики та дослідження Східної Європи (а також Росії). Лише пов'язуючи Україну з ширшими мережами,

[1] Див. мої коментарі в статті «Дискусійний форум – Українська революція та її історіографії: локальна, транснаціональна і глобальна перспективи», *Україна Модерна* 29 (2020): 31–61.

показуючи, що вона є частиною Східної Європи та радянського простору, можна побачити специфіку театру в Україні та специфіку української радянської культури.

Перший підхід буде географічний. Він передбачає вивчення і представлення мережі мистецьких впливів та особистих зв'язків, які пов'язують Радянську Україну з іншими регіонами міжвоєнної Європи. Я використовуватиму цей підхід для того, щоб запропонувати новий погляд на раніше озвучену тематику театру «Березіль». Значна частина дослідників «Березоля» переважно зосереджується на постановці Курбасом п'єс Миколи Куліша. Проте я спробую зосередити свою увагу на іншому – першому українському радянському мюзиклі 1929 року під назвою «Алло на хвилі 477!», що є квінтесенцією цієї культури і вирізняє «Березіль» на тлі радянського та східноєвропейського ландшафту. Цей театральний продукт особливий для радянської України: він є цілком місцевим продуктом, а водночас залишається частиною і радянської культури, і східноєвропейської міжвоєнної культури. Це явище варто досліджувати не лише вченим, які займаються українським театром, а й науковцям, що вивчають радянський та східноєвропейський театри. Насправді Курбас і його команда були єдиним державним академічним театром у Радянському Союзі, який створив такий культурний продукт, що кидав виклик мистецьким жанрам та очікуванням і намагався залучити нову аудиторію.[2]

«Алло» виник через транснаціоналізм. Спонсоровані державою поїздки до Берліна в 1927 та 1928 роках надихнули учасників «Березоля» на створення мюзиклу. В 1927 році Лесь Курбас, актор Йосип Гірняк та головний директор Михайло Дацків відвідали Німеччину. Саме там Курбас та Гірняк ознайомилися з Берлінським театром, а Дацків шукав сценічне освітлення для театру. Лист від Берлінської фірми «*Schwabe and Co*» засвідчує, що обладнання справді було придбане, а це у свою чергу забезпечило «Березіль» сучасним сценічним освітленням. У сценографії Вадима Меллера для «Алло!», безумовно, використовували це освітлення, проте із Заходу на Схід мандрували не лише освітлювальні вогні, а й мистецькі ідеї. Після повернення Курбас представив своїм колегам «паризьке ревю», з яким він ознайомився, та мріяв створити щось подібне в театрі «Березіль».[3]

Театральна культура Веймару наприкінці 1920-х років характеризувалася постановками-ревю, як у клубах, так й у великих театрах на зразок театру Макса Райнхардта.[4] Гірняк описує «паризьке ревю», яке мало багато дій, між собою поєднувалися жарти, інтермедії та «чари модного тоді балету "гірлс"»[5]. Остап Вишня

[2] Про виставу див.: Наталія Єрмакова, «"Алло на хвилі 477" – перше українське ревю» у: *Проценіум* 17 (2007): 7–13; Роман Черкашин і Юлія Фоміна, *Ми – Березільці* (Харків: Акта, 2006), 55–64; Єрмакова, *Березільська культура: історія, досвід* (382–390; та моя книга *Beau Monde on Empire's Edge: State and Stage in Soviet Ukraine* (Toronto: University of Toronto Press, 2017), розділ 3, перекладений Ярославою Стріхою в *Україні Модерній,* 2020. Український переклад книги передбачається в 2023 році.

[3] ЦДАВОВ, ф. 166, оп. 6, с. 6389, арк. 11–13 зв; ЦДАВОВ ф. 166, оп. 7, с. 1003, арк. 12 зв.

[4] Peter Jelavich, *Berlin Cabaret* (Cambridge: Harvard University Press, 1993), ch. 6; Alan Lareau, «The German Cabaret Movement during the Weimar Republic», *Theatre Journal*, vol. 43, no. 4 (Dec. 1991): 471–490.

[5] Йосип Гірняк, *Спомини* (Нью-Йорк: Сучасність, 1982), 254–258.

зазначив, що вони дивилися шоу в «Скала», одному з найвідоміших естрадних театрів міста.[6] Але «Скала» була відома також феноменом «Scala Girls», дівчатами на зразок «*Ziegfield Follies*», які танцювали в унісон. Фотографії їхніх виступів дозволяють припустити, що постановка танцю дівчат, технології та стиль «Scala» надихнули на створення «Алло на хвилі 477!». Лесь Курбас і команда театру «Березіль» перетворили ці веймарські впливи – танці дівчат, жарти та джаз – у мюзикл для радянської України.[7] В архіві музею театру «Березіль» можна ознайомитися з «ескізами» до жартів та інтермедій, а також фотографіями з театрального музею в Києві, які Вірляна Ткач і Тетяна Руденко роздобули для мистецького проєкту «Курбас: Нові світи» в Мистецькому Арсеналі в 2018 р. Вони демонструють особливу інноваційність мюзиклу «*Алло*».[8]

По-перше, мюзикл-ревю чітко відображав глибоку рефлексію над радянською культурою. Перша дія включала серію коротких гумористичних етюдів на тему нестачі в крамницях продуктів та інші актуальні новини.[9] Декілька етюдів стосувалися взаємин між Радянською Україною та Москвою, наприклад, зображали конкурентні відносини між сатиричними журналами «Крокодил» та «Червоний перець». Ці жарти представляли те, що я називаю «внутрішнім транснаціоналізмом» у побудові радянської культури, – динамічні відносини не між СРСР і Заходом, а між різними регіонами Радянського Союзу.[10]

Натомість друга дія відображала веймарські впливи з Європи. Ця дія відбулася в готелі західного типу, де портьє, якого зіграв режисер і хореограф Борис Балабан, разом зі своєю подругою, роль якої виконала дружина Курбаса Валентина Чистякова, відпочивали в розкішному готельному номері. Імітуючи Чарлі Чапліна, Чистякова зіграла на фортепіано, в той час як Балабан виконав різноманітні «американські» танці типу чарльстону, танго та шимі. Очевидно, тут є вплив кабаре, яке бачили митці «Березоля» в Берліні.[11]

Нарешті, в третій дії мюзикл став абсолютно локальним. Тут актором був геніальний комік Остап Вишня, одягнений у мисливця на полюванні. В лісі він

[6] Гірняк, 254–258; Остап Вишня, «Берлін увечері», *Твори*, т. 2; Про «Скала» див.: Леонид Утесов, *С песней по жизни* (Москва: Искусство, 1961), 112.

[7] ЦДАВОВ, ф. 166, оп. 9, с. 1177, арк. 91.

[8] Я сама дивилася фотографії й тексти в архіві театру «Березіль» у Харкові, папка 29 «Алло на хвилі 477», а також величезну виставку та каталог «Курбас Нові Світи» в Мистецькому Арсеналі. Дякую Вірляні Ткач за можливість презентувати доповідь про «Алло» в 2018 році, базовану на моїй книзі та новому дослідженні про Веймарський театр.

[9] Черкашин; Єрмакова, 7–13, архів «Березіль», папка 29, аркуші 7–8, сторінка починається зі слів «Крокодил і Червоний перець».

[10] Mayhill Fowler, «Mikhail Bulgakov, Mykola Kulish, and Soviet Theater: How Internal Transnationalism Remade Cen–ter and Periphery», *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, vol. 16, no. 2 (Spring 2015): 263–290.

[11] Див. про Чапліна та Захід: Stephen Kotkin, «Modern Times: The Soviet Union and the Interwar Conjuncture», *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 2/1 (Winter 2001), 111–164), Martin Lucke, «Vilified, Venerated, Forbidden: Jazz in the Stalinist Era», *Music and Politics*, vol. 1, no. 2 (summer 2007), DOI: http://dx.doi.org/10.3998/mp.9460447.0001.201.

зустрічає групу танцюючих дівчат, у кафе з назвою «Пекло» співає арію про алкоголь у той час, коли Баба Яга ставить йому пляшку вишняку. В цій дії також були представлені актори з ляльковими головами місцевих літераторів.[12]

Отже, в шоу відображалися транснаціональні зв'язки з європейською міжвоєнною культурою, широкі радянські реалії та вузька місцева специфіка – все це супроводжувалося джазовим саундтреком, сценографією з найсучаснішим сценічним освітленням та враженням, що цей феномен був цілковито як радянським, так і українським, а також повністю «українським радянським» явищем. Звичайно, цей радянський український культурний продукт не «вижив»; однак проєкт «Алло на хвилі 477!» як спроба створення сучасної міської культури, яка була радянською, але не московською, варто включити в більш широке дослідження радянської та східноєвропейської культури.

Мій другий підхід – інфраструктурний. Він передусім стосується «невидимої інфраструктури», яка допоможе краще зрозуміти мистецтво. Тут я перейду від «Березоля», який кожен відносить до категорії українського театру, до «ПрикВО» [Театр Прикарпатського військового округу / Театр Прикарпатского военного округа], який ніхто не включає до цієї категорії. «ПрикВО» як російськомовному театру в повоєнному Львові, що підпорядковувався Радянській армії, дослідники театру приділяють мало уваги.[13] Проте Радянська армія була величезною меценаткою мистецтв, а сама діяльність «ПрикВО» свідчить про дивне явище «військово-розважального комплексу». Під цією фразою, що походить від симбіозу індустрії відеоігор та військової підготовки в Silicon Valley в США, я маю на увазі способи, якими Радянська армія забезпечувала розваги для військових, а також формувала театральний продукт.[14] Армія впливала на формування театру в різні способи. Йдеться не лише про окремі виступи театральних діячів перед військовими, які опісля щедро отримували грамоти від збройних сил, а й про факт, що радянські збройні сили займалися фінансуванням і керівництвом семи драматичних театрів на кордонах Радянського Союзу з метою підняти моральний дух та розважити військових, які в часи Холодної війни вели боротьбу вдома та за кордоном. Одним із таких театрів був «ПрикВО». Ба більше, під диктатом військових обирався репертуар, оскільки постановки про Другу світову війну були обов'язковими не лише у «військових» театрах, а й у решті, адже багаторічні святкування ювілеїв перемоги в Другій світовій війні вимагали наявності в репертуарі постановок про війну. Отже, військово-розважальний комплекс можна

[12] Фотографії в папці 29 в архіві театру «Березіль» та на виставці «Курбас: Нові світи».

[13] Про театр див.: Н. Захаров, *Лаборатория военной пьеси: Драматический театр прикарпатского военного округа* (Львів: Слава родини, 1981); И. Давыдова, *Театр боевой славы* (Київ: Мистецтво, 1975); ГДА Міністерства Оборони України, ф. 5682, оп. 46052, с. 1 «Історична довідка»; ЦДАМЛМ, ф. 1216 «Давидова»; Усні історії з колекції «Театри Львова після 1945», Центр міської історії, Міський медіаархів, https://uma.lvivcenter.org/uk/collections/123/interviews.

[14] Tim Lenoir, «All but war is simulation», *Configurations*, vol. 8 (2000), 289–335.

розглядати як якусь «невидиму інфраструктуру», яка хоча й не була такою очевидною, як обком або партбюро, проте значною мірою впливала на театральну продукцію та її сприйняття суспільством.

Незважаючи на схильність науковців ігнорувати «ПрикВО», цей театр виявився частиною більшої радянської мережі. Що кілька місяців головний режисер Анатолій Ротенштейн разом з літературним керівником Тетяною Зоріною їздили до Москви, щоб зустрітися з колективом Центрального академічного театру Радянської Армії та побачити театральні постановки, а також отримати вказівки щодо репертуару. В 1981 році, коли в Польщі було введено воєнний стан, Ротенштейн в екстреному порядку поїхав до Москви, щоб обговорити останню п'єсу Аркадія Пінчука, яку визнали занадто суперечливою, оскільки в ній могли відображатися поточні події в Польській Народній Республіці. «ПрикВО» був єдиним театром, який на початку 1984 року гастролював в Афганістані з концертним репертуаром. У цих двох прикладах ми бачимо широкий діапазон радянського *ми* як невидимої інфраструктури, що пов'язувала Львів, Москву, Варшаву та Кабул.[15]

Історія «ПрикВО» свідчить про силу невидимої інфраструктури військово-розважального комплексу, а саме про те, як створювалися і трактувалися розповіді про Другу світову війну та в кінцевому результаті витіснялися будь-які інші розповіді про війни. Хоча твори радянської військової літератури – п'єси таких авторів, як Афанасій Салинський, Аркадій Пінчук, Іван Рачада – зараз рідко ставляться на сценах, вони були повсюдними в повоєнний період у всьому Радянському Союзі, і не лише у військових театрах, які підтримувалися Міністерством оборони, а й у невійськових. Згадані письменники були ветеранами Другої світової, які почали писати в прифронтових газетах, а потім змогли вступити до лав Спілки письменників, розповідаючи про жертовність, моральну мужність і патріотизм радянського народу.[16]

Одна акторка, яка працювала в театрі Чорноморського Флоту (другий військовий театр у радянській Україні, що розташовувався в Севастополі),[17] чітко пояснила, що вона хотіла, аби син зрозумів справжній патріотизм: «Партия – отечество, любовь к Родине. Любовь не к тем тряпкам и джинсам, которыми увлекается молодёжь, а к Родине». Отже, місія театру полягала в тому, щоб створювати розповіді про війну, «більш значущі, ніж джинси».[18]

[15] Про Польщу: приватна колекція Богдана Козака, Бібліотека Стефаника, Відділ рукописів, папка «1981», Протокол худсовета 4/II, арк. 1–8; про Кабул: ГДА МОУ, ф. 5682, оп. 60806, с. 14, арк. 19, 33; інтерв'ю авторки з Жанною Тугай у 2018 р.

[16] Про п'єси див.: А. Салынский, *Драмы и комедии* (Москва: Искусство, 1977); И. Рачада, *Бессмертие* (Київ: Мистецтво, 1967); Пинчук (білоруською), *Лейтенанты* (Минск: Мастацкая літаратура, 1973).

[17] Цей театр ще існує в окупованому Криму як *Драматический театр черноморского флота им. Б. Лавренева*.

[18] ЦДАМЛМ, ф. 616, оп. 1, с. 1542, арк. 28.

Незважаючи на цю місію, театр понад 500 разів грав комедію Рацера та Константинова «Стихийное бедствие» в санаторно-армійських комплексах Трускавця та Моршина, де чимало людей бачило це шоу. Отже, якщо ми хочемо подискутувати про культурний продукт, глядачами якого були радянські українці, то це була комедія «ПрикВО» «Стихийное бедствие», в якій розповідалося про вдову зрілого віку, яка, маючи 45 років (!), знайшла своє кохання. Цей театр та його (невидима) інфраструктура стали частиною радянської української культури не лише в ідеологічному її складнику, а й у гумористичному секторі. Чомусь радянські збройні сили, задіявши невидиму інфраструктуру військово-розважального комплексу, формували сферу розваг.[19]

Нарешті, мій третій підхід стосується гендеру. Світ жінок-мисткинь недостатньо досліджений. Наприклад, дружина письменника-гумориста Остапа Вишні, Варвара Маслюченко, була актрисою, але згодом покинула сцену, після арешту чоловіка в 1934 р. переїхала вслід за ним до ГУЛАГу, як це робили справжні дружини декабристів. Вишня яскраво присутній у мемуарних та архівних документах, але яка була життєва історія його дружини? Актриса Валентина Чистякова, дружина легендарного театрального режисера Леся Курбаса, після його арешту і далі жила з його матір'ю Вандою та продовжувала виступати в театрі, яким раніше керував її чоловік. Яким було життя дружини Курбаса після його арешту? Актриса Ганна Бабіївна пережила п'ять років у ГУЛАГу. Її подруга Софія Федорцева, теж актриса, відстежила місце перебування дочки Бабіївни після арешту матері. Бабіївна (з дочкою) повернулася до Харкова після війни та продовжувала працювати в колишньому «Березолі» – як це було для неї та для інших співробітників театру? Ці історії про виживання актрис та їхні долі після арешту зазвичай не розглядаються як частина культурної спадщини «Золотого харківського періоду». Хоча Чистякова, Федорцева та Бабіївна насправді були талановитими актрисами, проте керівні посади обіймали переважно чоловіки, і саме вони приймали рішення.[20]

Тепер можна запитати: чому це взагалі важливо? Багато світла було пролито на роль жінок у створенні радянського суспільства, але дуже мало уваги присвячено радянським актрисам як окремій категорії жінок. Ганна Веселовська написала статтю про зміну жіночого образу на сцені, вказавши на недостатнє вивчення доль актрис у дослідженнях[21]. Ярина Цимбал в авторському проєкті «Наші 20-ті» підтвердила факт відсутності уваги науковців до жінок-письменниць

[19] Приватна колекція Богдана Козака, Бібліотека Стефаника, Відділ рукописів, папка «1981», протокол худсовета 22/V, протокол 27/IX, папка «1983», протокол 22/III; ГДА МОУ, ф. 5682, оп. 60806, с. 21, арк. 121.

[20] Щодо Бабіївни: «Сповідь про маму», Приватний архів Зоряни Іващенко; Дія Бабіївна, «Кілька слів на добру пам'ять Мар'яна Крушельницького», *Proscenium* 2008: 49–59.

[21] Ганна Веселовська, «Простір жінки в українському авангардному театрі», *Сучасне мистецтво*, 14 (2018): 107–113.

і дружин письменників[22]. Алі Ігмен та Бет Хольмгрен проаналізували діяльність актрис у Центральній Азії та Польщі, а їхні статті містять чимало запитань, відповіді на які можна було б шукати також у ставленні до актрис в Україні[23]. І, звісно, є багато біографій та агіографій про радянських актрис, проте назагал ця тема залишається вкрай малодослідженою.[24]

Чи може історія авангардного театрального вибуху 1920-х років виглядати по-іншому, якщо зосередити розповідь на актрисах? Можна повернутися до «військового театру»: звісно, в «ПрикВО» на керівних посадах переважали чоловіки, проте зірка Зінаїда Дехтярьова протягом десятиліть була його примою; фотографії свідчать про її спілкування з військовими після вистав в окрузі.[25] Тетяна Зоріна роками працювала завліткою цього театру, і тільки завдяки її знайомим та зв'язкам у Москві театр отримував найсвіжіший військовий репертуар.[26] Безумовно, місце жінок у двох установах, де переважають чоловіки, – в армії та театрі, може стати темою плідних досліджень радянського суспільства. Якщо розглянути гендерну проблематику ще ширше, то, безумовно, існує потреба в дослідженнях маскулінності в радянському театрі, де, наприклад, проблема вживання алкогольних напоїв стояла більш гостро серед чоловіків-акторів, ніж серед жінок-актрис. Але це – тема іншого дослідження.

* * *

Географія, інфраструктура, гендер: три елементи, завдяки яким можна проаналізувати створення радянської української культури саме як радянської та української, не звертаючи уваги на запитання типу: «Що означає радянська?» або «Що означає українська?». Проте, фокусуючись на цих елементах, можна поглянути на радянську Україну як таку, що кидає виклик загальному розумінню культури радянського періоду, що зосереджується на митцях, які створюють радянське мистецтво, працюючи в Москві, або на неросійських митцях (чи то українських, чи то єврейських, чи то польських), які створюють «національне» мистецтво в «регіонах». Жодна парадигма не відображає реальності театрального ландшафту для радянських українських артистів та публіки. Театр був важливою частиною радянського життя, а спадщина радянського театру залишається

[22] Ярина Цимбал, «Література 1920-х», *Локальна історія,* 30 серпня 2022.

[23] Ali Igman, «Four Daughters of Tokoldosh: Kyrgyz Actresses Define Soviet Modernity», Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East, vol. 32, no. 1: 40–56; Beth Holmgren, «War, Women, and Song: The Case of Hanna Ordonowna», *Aspasia*, vol. 2 (2010): 1391–54.

[24] Про гендер і театр взагалі див.: Susan Bennett, «Decomposing History (Why Are There So Few Women in Theatre History?», in W. B. Worthen and Peter Holland, *Theorizing Practice: Redefining Theatre History* (Palgrave, 2003): 71–87.

[25] Фотографії з приватньої колекції Богдана Козака.

[26] ХУДОЖНИЦЯ ПО СВІТЛУ, 55, Запис зроблено 25 травня 2013 року вдома в оповідачки. Інтерв'юерка – Марія Антонюк, Архів Центру міської історії Центрально-Східної Європи «Міські розповіді», колекція «Театри Львова після 1945 року», арк. 5–6.

й досі: в архітектурі театрів, у традиції людей відвідувати театр та культурній інфраструктурі, яка на сьогодні зазнала змін, однак продовжує формувати те, що в театрі діється, думається і продукується. Лише завдяки новим підходам, які дозволять ученим оцінити феномен радянського театру в усіх його аспектах, ми зможемо сьогодні оцінити театральну спадщину цього періоду.

Переклад з англійської: Оля Зброжко