

МАТЕРІАЛИ ДЛЯ ГІДІВ

# СКЛАДНІ СТОРІНКИ СПІЛЬНОЇ ІСТОРІЇ: РОЗПОВІДАЮЧИ ПРО ДРУГУ СВІТОВУ ВІЙНУ У ЛЬВОВІ



REHERIT



4 ПЛОСКОЇ ПІДПИСИ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ СОЦІАЛЬНОЇ



Центр міської історії Центрально-Східної Європи

# ЗМІСТ

Про програму.....	5
Вступ.....	7
<b>Тема 1. РАДЯНСЬКА ОКУПАЦІЯ (1939–1941)</b> .....	<b>14</b>
Впровадження.....	15
Вступ радянських військ у Львів: очікування та страхи.....	20
Політичний спектакль у театрі: Народні Збори.....	25
Між національним визволенням і класовою рівністю.....	28
Кінотеатр “Рай”.....	34
Націоналізація чи продовження традицій?	
Колишня шоколадна фабрика “Бранка”.....	38
Нові сусіди. Будинок Яна і Фридерики Лілль.....	42
Не/власник. Будинок Гуго Штейнгауза.....	44
Будинок Соломії Крушельницької.....	47
Освіта і культура: кому пощастило? Галина Левицька.....	49
Нові можливості? Людвік Флек.....	54
Стефан Банах. Кав’ярня “Шкоцька”.....	56
<b>Тема 2. ТОПОГРАФІЯ ГОЛОКОСТУ</b> .....	<b>60</b>
Впровадження.....	61
Політичні вбивства як інструмент пропаганди.....	67
Індустрія розваг як засіб пропаганди.....	74
“Шумовиння”, націоналісти чи звичайні люди: міжетнічне насилля на вулицях Львова.....	80
Вибір без вибору? Юденрат.....	88
IV район міста: вдома, але без дому. Гетто.....	93
Гібридний табір. Янівський табір.....	100
Роль транспорту у Голокості.....	105
Вбивство міста.....	110
Колаборація чи виживання: Єврейська служба порядку.....	115
Військовополонені у Львові. Шталаг 328.....	118
Місця примусової роботи.....	122
<b>Тема 3. КОЛАБОРАЦІЯ</b> .....	<b>126</b>
Впровадження.....	127
Фольксдойче — “п’ята колона” дистрикту Галичина Центральне бюро німецького народу.....	136

Українська допоміжна поліція як поширений приклад колаборації.....	145
Діяльність “Маслосоюзу” — стратегія виживання чи економічна колаборація?.....	149
Юрій Полянський: проблема однієї біографії.....	154
ОУН: початок і кінець незалежності.....	159
Оперний театр: між ідеологією і культурою.....	164
Преса на продаж.....	176
Дивізія Ваффен СС “Галичина”.....	181
Кгіро — поліцейська служба Третього Райху.....	185
Український центральний комітет.....	188
<b>Тема 4. ІЗ ГЕНОЦИДОМ ПО-СУСІДСТВУ.....</b>	<b>196</b>
Впровадження.....	197
В одному будинку: сусіди, доморядники та консьєржі.....	202
Особисті мережі в умовах екстремального насилля.....	208
Чорний ринок як простір контакту.....	211
Робота, що (не) рятує.....	214
Церква і Голокост.....	217
Рада допомоги євреям “Жегота” у Львові.....	221
Інститут Рудольфа Вайгля.....	225
Максиміліан Гольдштейн: врятована колекція.....	228
Історії рятівників: Владислав Ружицький.....	231
Історії рятівників: Здзіслав та Зофія Белінські.....	233
Історії рятівників: Ремігіуш Венгжинович.....	235
Вижити у Львові: Марія Гуц-Борусінська (мапа-історія).....	237
Вижити у Львові: родина Аллерхандів (мапа-історія).....	239
Вижити у Львові: родина Хіґерів (мапа-історія).....	240
<b>Тема 5. ЕПІЛОГ ВІЙНИ.....</b>	<b>241</b>
Впровадження.....	242
Бої за Львів.....	245
Операція “Буря”.....	249
Втрачений дім: повоєнні примусові переселення.....	252
Забрати Львів з собою: переселення та культурна спадщина.....	258
Після Катастрофи: повоєнне життя єврейської громади у Львові.....	262
Особливості радянського правосуддя.....	265
Нові львів’яни та їхнє місто.....	268
Автори.....	273

## Оперний театр: між ідеологією і культурою

просп. Свободи, 28

### Театр в окупації: мистецтво, колаборація, тривожність

Друга світова війна, радянська та нацистська окупації радикально змінили динаміку владних відносин у головній театральній установі Львова — Оперному театрі. Театр, що засновувався як місце творення і репрезентації польської високої культури, під час радянської і нацистської окупації став чільною українською культурною інституцією. Вперше український театр став домінувати у мистецькому ландшафті. Справді, доступ до культурної інфраструктури з її численними ресурсами дав значний поштовх до розвитку українського театрального мистецтва. Проблематичним, однак, залишається факт, що піднесення українського театру було наслідком взаємодії з радянським і нацистським окупаційними режимами. У той час, коли українці святкували тріумф першої в історії українського театру постановки шекспірівського “Гамлета”, поруч відбувалися переслідування і вбивства євреїв. Однак моральна лімінальність (пороговість) досвіду українських митців під час війни була радше типовою, аніж винятковою, характеристикою життя в умовах змінних ворожих режимів.



*Перший секретар ЦК КП(б) України Микита Хрущов (перший справа) під час виступу перед делегатами Народних Зборів. Біля секретаря: маршал СРСР Семен Тимошенко, Бурмістренко, Гречуха, 26 жовтня 1940 р. Джерело: з колекції польського Національного цифрового архіву (2-17057)*

## Будівля театру: влада, пропаганда і насильство

Театр займав важливе місце в управлінні краєм. Він був не тільки ключовою культурною установою міста, але й магістральною архітектурною спорудою. Саме оперний театр був точкою відліку міського центру. Відтак окупаційні режими обрали театр і його архітектурний ансамбль місцем маніфестації своєї влади. Промежа, що починалася від оперного театру, постійно перейменовувалася відповідно до нової ідеологічної моди. За часів радянської окупації вулиця отримала назву 1 травня, тоді як за нацистської — Адольф Гітлер Рінг. Також площа перед театром була місцем встановлення офіційних монументів. У 1939 році неподалік від театру було споруджено пам'ятник сталінській конституції. З приходом нацистських військ його зруйнували. Натомість перед входом у театр нова адміністрація встановила пам'ятний куб на честь Адольфа Гітлера.

Окрім того, будівля театру і простір навколо стали центральним місцем політичних перформенсів. Наприклад, після входу радянських військ у місто, 26–28 жовтня 1939 року в театрі відбувалися Народні Збори Західної України. Збори проголосували за “возз'єднання” окупованих територій з Радянською Україною [більше про перебіг Народних Зборів можна прочитати у статті “Політичний спектакль у театрі: Народні Збори”]. Проте вже у серпні 1942 року господарями театральної площі стали нацисти, які відзначали тут річницю приєднання дистрикту Галичина до Генерал-губернаторства. У 1944 році воєнна рулетка змінилася знову. У липні 1944-го масовою демонстрацією перед театром радянська влада ознакувала своє тріумфальне повернення в місто. Непересічності подіям додавала також присутність чільних політичних лідерів. Серед учасників офіційних церемоній були, наприклад, Нікіта Хрущов і Ганс Франк.

Під час війни театральна площа стала не тільки місцем політичних ритуалів, але й простором насильства. Уже в перші дні вступу нацистів до Львова, завдяки їхньому неформальному толеруванню й ідеологічному стимулюванню, тут була одна з центральних локацій погрому. Стягнувши групу євреїв до театру, погромники змушували єврейських чоловіків і жінок навколішки чистити театральну площу.

Те, що над євреями знущалися на центральній площі, надавало акту додаткової символічної ваги. Місце мало значення. Центральність події артикулювала нові владні ієрархії, у яких українці і поляки займали домінуюче місце. Прагнучи задекларувати вищість, погромники не тільки не приховували своїх злочинів, але, навпаки, намагалися привернути увагу мешканців міста до переслідування євреїв. Зокрема, насильство не тільки відбувалося в центральній частині міста, але й документувалося на фото. Окрім того, погром і переслідування євреїв у місці, що асоціювалося з розвагами та відпочинком, трансформували соціальний досвід населення. Уявлення про межі допустимого розширювалися. Насильство нормалізувалося, перетворюючись на соціально прийнятну практику.

## Театр в окупаційних політиках

Підтримка українського театру була складовою частиною загальної політики пріоритезації українців Львова радянською і нацистською окупаційними адміністраціями. Через українізацію Львова радянська влада прагнула полегшити інкорпорацію окупованих західноукраїнських територій у політичне тіло Радянської України. Своєю чергою, маніпулюючи українськими державницькими амбіціями, нацистський режим використовував українську громаду як противагу полякам та євреям.



*Оперний театр, 1942 р. Джерело: Fortepan.hu (ID: 107592)*

Попри те, що обидва режими підтримували український театр, вони мали різні уявлення про його роль і значення. Для радянської влади театр повинен був стати одним з рупорів української радянської культури, а Львів перетворитися на форпост "радянської музично-театральної культури у західних областях республіки". Однак під час радянської окупації упривілеювання української культури не означало заборони діяльності інших театрів. Польські та єврейські митці і надалі працювали в місті. Більше того, певний час актори з різних національних театрів працювали на одній сцені. Така добровільна чи вимушена комунікація між митцями під час радянської окупації була особливістю радянської політики. Тож у радянському пантеоні національних культур Західної України український театр мав стати не єдиним, а "першим серед рівних".

Важливо, що радянські уявлення про національні культури суттєво відрізнялися від бачення самих національних громад. Намагаючись деполітизувати “національне”, радянська адміністрація пропагувала “національні” культури у їхніх етнографічних варіантах. Затим на сцені, наприклад, з успіхом демонструвалася українська класична опера “Наталка Полтавка” Миколи Лисенка. Паралельно театр мав стати платформою для пропаганди радянського театрального мистецтва. Не дивно, що одразу зі створенням театру на його сцені з’явилися п’єси Олександра Корнійчука. На той час Корнійчук був не просто успішним радянським драматургом, він був втіленням нового радянського театру. Як зазначає дослідниця Мейхіл Фовлер:

Корнійчук не просто домінував у культурі радянської України [...], але він радше був радянською українською культурою.

Загалом театр у Львові мав репрезентувати нову культуру, що була гібридним поєднанням української етнографічної та радянської ідеологічної культури. Однак радянській владі не вдалося повністю реалізувати ці плани через вторгнення німецьких військ влітку 1941 року.

На відміну від радянської влади, нацистська адміністрація не намагалася інкорпорувати український театр у німецький культурний простір. Як зазначає дослідниця Світлана Максименко, театр мав виконувати передусім розважальну функцію для німецьких військових. Хоч більшість вистав ставилися українською мовою, німці вважалися пріоритетними глядачами, які отримували першочерговий доступ на вистави. Прикметно, що балетний відділ було створено спеціально з огляду на німецьку публіку, яка не розуміла української мови.

Нацистська адміністрація була зацікавлена в якісних і різноманітних постановках. Тому театр отримував постійне фінансування. Також актори і режисери отримали більше простору для творчої ініціативи. Своєю чергою, наявність чотирьох відділів драми, опери, оперети і балету ставили нові виклики перед трупом, стимулюючи її розвиток. Справді, більшість акторів вперше виступали на великій сцені. Окрім того, з огляду на брак кадрів багато молодих українських митців отримали роботу в театрі. Незважаючи на те, що існувала воєнна цензура, драматична частина, яка ставила суто україномовні п’єси, розвивалася у відносній автономії. Не дивно, що багато митців згадувало період німецької окупації як золоту добу українського театру. Подальша романтизація німецького періоду окупації українськими митцями відбувалася ще й з огляду на повоєнні переслідування радянською владою митців, що пережили нацистську окупацію. Водночас працюючи переважно на низькокваліфікованих роботах у Північній Америці, актори-емігранти теж трактували воєнне театральне життя у Львові як пік своєї кар’єри.

## Творення українського національного театру

Що ж особливого відбулося в українському театрі Львова під час війни? Насамперед вперше в історії галицького театру українці отримали доступ до головної сцени міста. Якщо під час радянської окупації українці ділили сцену з польськими і єврейськими акторами, то в нацистський період центральна театральна інституція міста стала виключно українською. Це була разюча зміна. Адже ні в австро-угорській, ні, тим паче, в польській період український театр не мав навіть часткового доступу до найбільшого міського театру.

Утворення українського театру мало важливе не тільки символічне, а й практичне значення. На сцені було працевлаштовано близько 600 осіб. Матеріальне становище і соціальний статус митців радикально змінилися. Адже до війни більшість українських акторів виступали або на малих орендованих сценах міста, або постійно гастролювали по провінції. Натомість під час війни вони отримали стабільну роботу у провідному театрі Галичини.



*Святкування першої річниці приєднання дистрикту Галичина до Генерал-губернаторства. Урочистості на дощі перед Оперним театром, серпень 1942 р. Джерело: з колекції польського Національного цифрового архіву (2-3501)*



Проте найбільшим досягненням театру під час окупації була можливість творчої діяльності. Якщо під час радянської окупації театр був ідеологічно обмежений, то під час нацистської окупації молодше покоління українських митців отримало можливості й ресурси для розвитку. Цікаво, що зміна окупаційної влади також стала часом зміни театральних поколінь. Якщо під час радянської окупації домінуючим місцем в театрі займав режисер Стадник, що формувався у традиційному середовищі театру “Руської бесіди”, то нацистський період ознакував прихід нового покоління, що розвинулося під впливом експериментальних ідей Курбаса.

Українські митці були свідомі виключних можливостей, що отримали під час нацистського режиму, й активно їх використовували. Діяльність театру була справді дуже продуктивною. Тільки в одному 1942 році було зіграно 305 вистав. Піком діяльності театру була постановка шекспірівського “Гамлета”. Прем’єра “Гамлета”, що відбулася 21 вересня 1943 року, стала першою постановкою цієї шекспірівської п’єси на українській сцені. Режисером постановки був колишній актор “Березоля” Йосип Гірняк, а роль Гамлета виконував очільник театру Володимир Блавацький. Пізніше він згадував:

Я вложив в свою роль всю свою душу, весь акторський хист і досвід та довгі місяці важкої, муравлиної праці.

І виконання Блавацького, і сама вистава стали справжнім театральним успіхом. “Гамлет” отримав позитивні рецензії української і закордонної преси, а на всіх 25 показах постійно був аншлаґ. Театральний критик Іван Німчук писав у “Наших днях”:

Вчорашня вистава “Гамлета” мала всі ознаки великої прем’єри: театр виповнений ущерть, настрої повний очікування. [...] а по виставі признавали всі загалом, що Львівський Театр, зваживши його можливості, зробив максимум зусилля, даючи таку виставу “Гамлета”, яка приносить йому справді велику честь і славу.

Безумовно, постановка “Гамлета” стала віхою не тільки в історії львівського, але й українського театру загалом.

### **Взаємодія з режимом: ентузіазм, співпраця, відсторонення Радянська окупація**

Підтримка радянською владою українського театру поставила галицьких митців перед багатьма дилематами. З одного боку, наявність власного театру давала багато переваг: робота в театрі відкривала нові кар’єрні можливості, давала змогу реалі-

зувати творчі амбіції на великій сцені, а також забезпечувала матеріально у важкий воєнний час. З іншого боку, театр, що насаджувала радянська влада, не цілком відповідав місцевим очікуванням. Українським митцям доводилося конкурувати з місцевими польськими і єврейськими акторами, водночас пристосовуватися і до акторів, що приїжджали з Радянського Союзу. Адаптовуватися треба було не тільки до нових людей, але й до нових радянських культурних цінностей.



*Промова Ганса Франка в Оперному театрі на мітингу Націонал-соціалістичної робітничої партії Німеччини з нагоди першої річниці об'єднання дистрикту Галичина з Генерал-губернаторством, серпень 1942 р. Джерело: з колекції польського Національного цифрового архіву (2-3491)*

Львівські митці по-різному реагували на встановлення радянського режиму. Дехто завзято допомагав створювати нову радянську культурну ієрархію, сподіваючись отримати високі посади. Актор і режисер Йосип Стадник одним з перших долучився до побудови нового радянського українського театру. Стадник, ім'я якого було пов'язане передусім з єдиним професійним українським театром Галичини "Руською бесідою", став активним апологетом нового режиму. Він не тільки був призначений художнім керівником новоствореного Львівського драматичного театру імені Лесі Українки (офіційна назва оперного театру), але й розпочав активну партійну кар'єру. У 1940 році його обрали депутатом Верховної Ради Української Радянської

Соціалістичної Республіки (ВР УРСР). Важко, однак, сказати про реальне ставлення Стадника до радянської влади. Видається, що його підтримка радянської влади була зумовлена кар'єрними амбіціями, а лобювання впливових акторів-друзів з радянської України допомогло йому їх реалізувати.



Дошка оголошень Бюро культури у Львові, квітень 1943 р. Джерело: з колекції польського Національного цифрового архіву (2-10627)

Однак навіть якщо актори не прагнули промоції чи привілеїв, уникнути контакту з радянською владою не вдавалося. Як згадував Блавацький, театр був оповитий мережею енкаведистів і “партійних товаришів”, що доносили при першій нагоді. Деякі актори, прагнучи влитися в систему, ставали інформаторами. Акторка Людмила Сердюк, яка кілька разів ставала жертвою наклепів, згадувала про свій страх висловлюватися не тільки перед новоприбулими зі СРСР, але й давніми колегами-акторами.

Не дивно, що в атмосфері тотального контролю багато митців з різним рівнем щирості висловлювали публічну підтримку новій владі. Видається, наприклад, що прорадянська риторика Блавацького була намаганням вберегтися від потенційного переслідування. Блавацький боявся, що його німецьке походження та колишня співпраця з Лесем Курбасом можуть стати причиною арешту. Подібно до Блавацького, деякі актори не втрачали нагоди активно прославляти здобутки радянського театру у пресі чи на офіційних зібраннях. Незважаючи на надуманість чи автентичність, підтримка культурних еліт радянського режиму сприяла його легітимізації в Галичині.

Однак більшість акторів уникали публічних висловлювань, побоюючись перекручень і доносів. Загалом вичікування та ухиляння від будь-яких контактів з адміністрацією були головною характеристикою ставлення театральної спільноти до радянської влади. Одним з прикладів ескапізму митців був перехід на нейтральні й безпечні види діяльності. Поет і критик Остап Тарнавський згадував, що футбольні змагання між акторами й письменниками стали одними з найпопулярніших занять під час окупації. Справді, “мовчання” було важливою тактикою виживання.

## Нацистська окупація

Прихід нацистських військ черговий раз змінив владні ієрархії в місті. Митці, що відігравали другорядні ролі під час радянської окупації, отримали нові можливості. Наприклад, Володимир Блавацький, що чувся некомфортно за радянської влади, під час нацистської окупації очолив театр, усунувши з посади “прорадянського” художнього керівника Йосипа Стадника. Стадник залишався в театрі ще кілька місяців як актор, а потім виїхав до Дрогобича, де очолив місцевий театр. Блавацький, що належав до нового “курбасівського” покоління, критично ставився до традиційного підходу Стадника. Тож прихід нацистів був для Блавацького сприятливою можливістю вирішити давній творчий конфлікт зі Стадником.

Зі встановленням нацистської влади змінилися не тільки кадри, але й підходи до управління театром. Зацікавлені в якісному театральному продукті, нацисти дава-

ли більше простору для творчих експериментів. Окрім того, у театрі був менший ідеологічний тиск. Не дивно, наприклад, що виснажений гулагівським засланням, переслідуваннями друзів і загрозою нового ув'язнення, актор Йосип Гірняк почувся набагато комфортніше в нацистському Львові.

Якщо для Блавацького і Гірняка нацистська окупація означала передусім можливість створення нового українського театру, то радикальніше налаштовані актори долучилися до збройної боротьби. Наприклад, актор Євген Левицький активно підтримував українських націоналістів і зголосився до дивізії "Галичина". Однак більшість акторів трупи, подібно як і під час радянської окупації, намагалися пристосуватися, щоб вижити. Війна затягувалася, погіршуючи матеріальне становище акторів. Дружина Левицького, Віра Левицька, згадувала, що мистецький успіх вимірювався харчами, які приносили прихильні німецькі військові і чиновники. Не дивно, що актори згодом нейтрально або навіть схвально висловлювалися про окремих нацистів, котрі матеріально допомагали театру.

Незважаючи на випадки поодинокі позитивної взаємодії, німецька окупація поставила українських митців у морально скрутне становище. У час тотального нацистського расового насильства навіть відверте дистанціювання від окупаційного режиму було етично проблематичним. Репресивна політика нацистської влади не становила таємниці для української громади. Хоч українські митці не брали безпосередньої участі у злочинних діях нацистів, діяльність театру була розрадою та емоційною підтримкою нацистських військ й адміністрації. Більше того, український театр був одним з місць реалізації расової й етнічної дискримінації. З нього було усунуто не тільки єврейських та польських акторів, але й глядачів. Євреям було повністю заборонено відвідувати театр. Водночас після заборони власного національного театру польські містяни почали відвідувати театр у підпіллі. Оскільки перебування поруч з нацистами на культурних заходах прирівнювалося в польській громаді до колаборації, діяльність у підпіллі була єдиною прийнятною формою театрального життя в окупації. На відміну від поляків та євреїв, українці були упривілейовані й могли відвідувати театр чотири рази на тиждень завдяки посвідці особи (кенкарті) з літерою "U". На відміну від поляків, українці сприймали походи до театру як підтримку власної національної культури і відновлення історичної справедливості. Нарешті пригноблена українська культура отримала шанс на розвиток. Натомість євреї й поляки постійну присутність українців поруч з нацистами на сцені, у кулуарах і глядацькому залі трактували як співпрацю з нацистським режимом. Різні інтерпретації взаємодії з німцями поглиблювали культурну прірву між національними громадами. Взаємне міжнаціональне іншування інтенсифікувалося, змащуючи насильницькі механізми.

## Тривожність: замість висновку

Якщо діяльність українського театру під час війни була мистецьким успіхом, то досвіди акторів були складними і суперечливими. Повсякденне життя було пронизане тривожністю. Окупація означала непевність і тимчасовість. Митцям було важко зорієнтуватися в нових таксономіях окупаційних адміністрацій. Не існувало інструкції з правильної поведінки. До того ж ієрархії постійно змінювалися. Ті, хто підтримував радянську владу, опинилися під прицілом нацистів. Своєю чергою, після війни радянська влада маркувала колаборантами і переслідувала всіх, хто залишився на окупованій нацистами території. Ситуація, однак, змінювалася і в межах одного окупаційного режиму. Навіть “відтінок гри”, за словами Блавацького, міг змінити прихильність на немилість. Що більше, відсутність безпосереднього контакту з владою також не зменшувала напруги. Недовіра до колег особливо підривала почуття безпеки. В умовах постійної тривоги моральна нечутливість до всіх, хто не входив у найближче коло, не була чимось винятковим. “Мовчання” було не тільки стратегією виживання в театрі, але й способом існування в окупації загалом.

*Оксана Дудко*

## БІБЛІОГРАФІЯ

- Майя Гарбузюк, “Гамлет” В. Шекспіра на українській сцені: “дзеркало й відбиток часу” (на матеріалі львівських постанов), *Ренесансні студії*, 18–19, 2012, 157–180.
- Світлана Максименко, “Йосип Стадник: маловідомі сторінки творчої біографії (1941–1942 рр.)”, *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 16, 2015, 37–46.
- Валер’ян Ревуцький, *В орбіті світового театру* (Київ — Харків — Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 1995), 129.
- Валер’ян Ревуцький, Віра Левицька. *Життя і сцена* (Торонто — Нью-Йорк: Об’єднання українських письменників “Слово”, 1998), 269.
- Валеріян Ревуцький, *Нескорені березільці. Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська* (Нью-Йорк: Об’єднання Українських Письменників “Слово”, 1985), 201.
- Світлана Максименко, *Український театр у Львові у період німецької окупації (1941–1944)* (Львів, 2015), 328.
- Світлана Максименко, *Театральне життя Львова 1941–1944 рр. Театральне мистецтво*, 2008, 67–84.
- Львівський театр опери та балету імені Івана Франка. Фотонарис* (Львів: Каменяр, 1989), 79.
- Оля Гнатюк, *Відвага і Страх* (Київ: Дух і Літера, 2015), 496.
- Михайло Івасівка, *“Український оперний театр у Львові”*, *Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва 1915–1975, Том 1* (Нью-Йорк: Об’єднання Мистців Української Сцени (ОМУС), 1975), 321–357.

- Роман Любінецький, "Оперний сезон 1941–1942 у Львові", Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва 1915–1975, Том 1 (Нью-Йорк: Об'єднання Мистців Української Сцени (ОМУС), 1975), 357–361.
- Mayhill C. Fowler, *Beau Monde on Empire's Edge: State and Stage in Soviet Ukraine* (Toronto: University of Toronto Press, 2017), 304.
- Остап Тарнавський, Літературний Львів 1939–1944. Спомини (Львів: Просвіта, 1995), 135.
- Віра Левицька, "Вдячність Глядача", Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва 1915–1975, Том 1 (Нью-Йорк: Об'єднання Мистців Української Сцени (ОМУС), 1975), 733–737.
- Валерій Гайдабура, Театр між Гітлером і Сталіним (Київ: Факт, 2004), 320.
- Іван Німчук, "Вистава "Гамлета" у Львові", Наші дні, 1943, 4 жовт., 8.
- Йосип Гірняк, Спомини (Нью-Йорк: Сучасність, 1982), 487.
- Stanisław Marczak-Oborski, *Teatr czasu wojny: polskie życie teatralne w latach II wojny światowej (1939–1945)* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967), 458.
- Danuta Szul, *Tajny teatr młodzieżowy Lwów-Sodaliskowo 1942–1945*, *Nasza Przeszłość*, 36, 1971, 53–79.
- Мілена Рудницька, *Західна Україна під большевиками* (Нью-Йорк: Наукове товариство імені Шевченка, 1958), 494.
- Паньківський Кость, *Роки німецької окупації* (Нью-Йорк — Торонто: Життя і мислі, 1965), 480.