

Розділ 3.
РЕПЕРТУАРНА ПОЛІТИКА ДЕРЖАВНОЇ
СТОЛИЧНОЇ ОПЕРИ (ХАРКІВ, 1925–1934)
У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО
ОПЕРНО-БАЛЕТНОГО МИСТЕЦТВА

Умови розвитку українського оперно-балетного
мистецтва у 1920-х — 1930-х роках

У 1920–1930-х роках у культурному просторі Радянського Союзу сформувалася подвійна й внутрішньо суперечлива ситуація. Суспільство ще не оговталось від жахів років жовтневого перевороту і громадянської війни, як у його глибині починала визрівати нова, ще суворіша тоталітарна система. Політика коренізації, запроваджена 1923 року, сприяла швидкому розвитку національних культур і залученню до процесу радянського будівництва національних мистецьких еліт, але водночас заклала підґрунтя для подальшого оголошення їхніх провідних діячів «націоналістами» та їхнього переслідування під час кампаній уніфікації. Авангардні мистецькі напрями, які тільки-но досягли зрілості й почали відмовлятися від простої, агітаційної мови ранніх революційних років, розвиваючи складніші й витонченіші форми, уже відчули тиск нового курсу, що 1932-го отримав офіційне найменування — «соціалістичний реалізм».

Цей дуалізм знайшов свій прояв і у музичному театрі. Критики, постановники, представники «робочих мас», занурювалися у нескінченні дискусії щодо того, чи потрібне «новому» радянському глядачеві оперно-балетне мистецтво, а воно вже неухильно повертало собі позиції, частково втрачені у буремні роки суспільного протистояння. Поява «імперського» стилю в мистецтві, що віддзеркалювала прагнення радянської влади, якнайкраще відповідала масштабності й монументальності

оперно-балетних форм, перетворюючи музичний театр на парадну вітрину величі радянської культури. Безумовно, це накладало певний відбиток і на репертуарну політику першого українського театру опери та балету, діяльність якого після піврічної підготовки розпочалася 3 жовтня 1925 року.

До використання термінів «перший український театр опери та балету» або «перший національний театр опери та балету»

Перш, ніж аналізуватимемо репертуарну політику театру, який в різні роки іменувався «Українською державною столичною оперою», «Харківським академічним театром опери та балету» та ін., коротко торкнемося питання, чому ми саме його позиціонуємо як перший український театр опери та балету, в той час як на право «першості» претендують також інші колективи.

Проблема визначення ХНАТОБу імені М. В. Лисенка як першого українського театру опери та балету має не лише історико-культурне, а й національно-ідентифікаційне значення. Адже в українській театральній історіографії Харківська Опера посідає особливе місце — як інституція, що заклала системні основи української оперно-балетної справи на державному рівні. Саме у Харкові ідея створення українського оперного-балетного театру пройшла всі етапи інституалізації. Спочатку визріла на концептуальному рівні. Потім була ретельно «протестована» (мається на увазі постановка кількох вистав українською мовою та світова прем'єра на харківській сцені опери «Тарас Бульба» М. Лисенка восени 1924-го). Згодом, у жовтні 1925-го, позиціонована відкриттям у Харкові Української державної столичної опери. «Відшліфована» в рамках дискусій про оперу, що розгорнулася на шпальтах української преси. І, нарешті, закріплена багаторічним сталим розвитком театру — восени 2025 року він відзначив 100-ліття заснування.

Ідея створити музичний театр нового типу виникла 1919 року, у Києві, і серед його засновників почесне місце займає Лесь Курбас. Через це дослідниця Ганна Веселовська, авторка статті «Музична драма» в Енциклопедії сучасної України, цілком слушно саме цю структуру називає «першим спеціалізованим музичним українським театром» (Веселовська, 2020). І в цьому плані, безумовно, має рацію. Оскільки потреба у створенні української опери дійсно назріла, ця структура встигла пройти перші важливі етапи інституалізації — створення концепції, перевірка її на практиці і формування колективу.

Проте, на цьому процес інституалізації не закінчується. На думку дослідника сучасної інтерпретації поняття «інституалізація» С. Ковбасюка, «знов створений інститут повинен пройти перевірку часом, соціальна практика може істотно видозмінити закріплені в ньому моделі поведінки, змінити його структуру і організацію» (Ковбасюк, 2009). І в цьому плані процес інституалізації першої національної оперно-балетної формації в київському Державному театрі музичної драми не відбувся до кінця. Минув місяць з його відкриття, і бойові дії у місті унеможливили подальше існування театру — майно його згоріло, учасники колективу роз'їхалися. Тож, ідея створення першого українського театру опери та балету була реалізована, але не закріплена функціонуванням цієї інституції.

Є відомості, що спроби поновити діяльність цього театру відбувалися і 1920 року, і пізніше. Серед ініціаторів такого поновлення був і учень Леся Курбаса, актор театру «Березіль» Сергій Каргальський. Але всі намагання виявилися невдалими. Нове «вікно можливостей» для цього відкрилося 1925 року, вже в тодішній українській столиці — Харкові, причому саме там на той момент перебували й ті, хто свого часу сприяв створенню київської Музичної драми — зокрема, такі непересічні особистості, як художники Анатоль Петрицький, Олександр Хвостенко-Хвостов, оперна співачка Марія Литвиненко-Вольгемут... Директором же новоствореного театру опери та

балету став Сергій Каргальський, який крім різнобічних акторських і режисерських талантів мав і яскраво виражений адміністративний хист.

Передумови створення першого національного театру опери та балету

Перший український театр опери та балету не був структурою, створеною з чистого листа. Йому передували тривалі пошуки в естетичній, організаційній, репертуарній сферах. Оперно-балетне мистецтво пройшло у місті довгий шлях від того моменту, коли 1780 року в місті була показана перша музична вистава, до завершення ери приватних оперних антреприз у 1920-му. Саме відтоді, як оперний театр став стаціонарним і державним, і розпочався процес безпосередньої підготовки до створення національного оперно-балетного колективу.

Спочатку вистави державної опери йшли російською. Вочевидь, це була певна данина традиції. Адже у ХІХ столітті Харків навідували і польські, і французькі оперні трупи, а також відомі зарубіжні виконавці, котрі співали оперні твори мовою оригіналу. Звичайно, серед відвідувачів опери було чимало тих, чия освіта передбачала вільне володіння іноземною мовою, а іноді й кількома. І все ж можемо з впевненістю припустити, що ця частина публіки була в меншості. Для великої частини аудиторії використання іноземних мов значно утруднювало сприйняття. Тому введення в репертуар російських опер і опер російською, якою володіло все населення міста, зокрема потенційні відвідувачі оперного театру, давало певні переваги і було у певний історичний період процесом позитивним.

Але ж водночас не можемо не акцентувати увагу на тому, у якій складній, по суті катастрофічній ситуації знаходилося

впродовж тривалого часу українське мистецтво. Його природний розвиток імперія перервала на тривалий час. І навіть коли дозволили публічний показ українських п'єс на професійній сцені, що сталося приблизно за сорок років до означених подій, процес відновлення йшов досить болісно та повільно, незважаючи на бажання української спільноти його прискорити, і супроводжувався значними обмеженнями. Це ж саме стосувалося і українського музичного мистецтва. Українська пісня звучала в концертах, у драматичних виставах, але публіці вкрай рідко вдавалося почути українську музику на оперній сцені. І навіть поява опер фундатора національного професійного музичного мистецтва М. Лисенка ситуацію радикально не змінила, хоча Харків завжди охоче приймав композитора і його твори. А що відомі європейські опери йтимуть на харківській сцені українською, публіці наприкінці ХІХ-го — початку ХХ-го століття було важко й уявити. Отже, було цілком очевидно, що як українська опера, так і опера українською у Харкові ще мали пройти процес інституалізації.

Непростим було і загальне становище хореографічного мистецтва. Незважаючи на те, що перша відома поставлена у Харкові вистава була саме балетним дивертисментом, динаміка розвитку балету в місті характеризується нерівномірністю. Упродовж тривалого часу тут не було постійної балетної трупи, що зумовлювалося низкою соціокультурних чинників. Балет поступався місцем драматичному театру й опері. А поодинокі гастрольні виступи не здатні були забезпечити сталий інтерес публіки до цього виду сценічного мистецтва. Оперні антрепризи, як правило, мали 2-3 балетні пари для показу дивертисментів, але на подальше розширення кількості балетних артистів не йшли. Мало уваги приділяли хореографічному мистецтву місцеві газети і журнали. І навіть виступати балетним артистам іноді доводилося не у театрі, а в цирку.

Проте навіть за таких умов харків'яни могли побачити високоякісні постановки, що мали значний мистецький вплив. Так, приміром, помітним явищем стала діяльність варшавської трупи Моріса Піона, виступи якої засвідчили наявність запиту на якісний балетний репертуар та відкрили нові обрії для місцевої сцени. Значну роль у популяризації балету в Харкові відіграв Томаш Ніжинський — визнаний танцівник і хореограф, батько Вацлава Ніжинського. Його візити до Харкова не були поодинокими; кожне з таких відвідувань супроводжувалося постановками балетних вистав та дивертисментів, що суттєво відрізнялися від загалу як технічним рівнем, так і наявністю художніх концепцій. Постановки Т. Ніжинського ставали для міста справжніми культурними подіями, формуючи нові естетичні стандарти та надихаючи місцеву громаду на підтримку й розвиток хореографічного мистецтва. Його сценічна мова поєднувала класичні традиції з новаціями, що забезпечувало особливий резонанс у мистецькому середовищі Харкова.

Зростання інтересу до балету в Харкові на початку ХХ століття зрештою призвело до структурних змін у сфері мистецької освіти. Знаковою подією стало заснування у місті першої балетної школи, що стало можливим завдяки ініціативі й зусиллям Наталії Дудинської-Тальорі — професійної танцівниці, хореографки та педагогині. Її внесок у розвиток хореографічної освіти був не лише організаційним, а й концептуальним: вона запровадила системну підготовку молодих виконавців, орієнтовану на європейські зразки професійної балетної школи. Цей крок можна розглядати як початок інституалізації балетного мистецтва у Харкові. Він відкрив нові перспективи для молодих талантів, сприяв формуванню місцевої школи хореографії та інтеграції українського балету у ширший контекст європейської культурної традиції. Що ж до розуміння перспектив появи саме українського балетного репертуару —

мине ще кілька років, перш ніж на сцені першого національного театру опери та балету з'являться «Ференджі» Б. Яновського та «Пан Каньовський» М. Вериківського, які символізуватимуть початок нової ери в розвитку українського хореографічного мистецтва.

Отже, певні вектори в репертуарній політиці нового театру були визначені ще до його офіційного створення і базувалися на тому суспільному запиті, який формувався в цей період. Першим таким запитом було формування національного репертуару, другим — знайомство із зарубіжними і вітчизняним новинками і відбір найцікавіших з них. І, звичайно, на часі було питання про відповідність репертуару ідеологічним вимогам.

Є ще один аспект, який треба врахувати для розуміння специфіки ситуації — доволі сильна плинність кадрів. Стаціонарний театр опери та балету був створений 1920 року. Але у свідомості багатьох артистів жила певна звичка до міграції — щороку укладати новий контракт, подорожувати іншими містами, шукати нові враження. Така ж звичка була і у керівників театральних процесів — щоразу труп формувалася на сезон, і для залучення публіки, з їхньої точки зору, виникала необхідність запрошення кількох нових зірок. Прагнучи залучити кращі мистецькі сили, керівництво оперного театру допускало таку міграцію. Ця нестабільність акторсько-режисерсько-диригентського «ринку» приводила до того, що формування творчих угруповань, які мали спільну естетичну позицію, відбувалося не завжди. Харків не був у цьому плані якимось винятком.

Створення Української державної столичної опери

До середини 1920-х поступово сформувалася труппа, артисти якої — Катерина Копйова, Віктор Будневич, Марія Литвиненко-Вольгемут, Юрій Кіпоренко-Доманський, Іван Паторжинський — стали невдовзі основою принципово нового колективу. Переламним став сезон 1924–1925 років. Восени 1924-го на сцені Державного оперного театру за ініціативою М. Литвиненко-Вольгемут вперше було повністю поставлено оперу «Тарас Бульба» Миколи Лисенка в оркестровій редакції Лева Штейнберга, що стало її світовою прем'єрою. За винятком окремих постановок «Наталки Полтавки» та ще однієї-двох вистав, українська мова на оперній сцені практично не використовувалася. Тому в «Тарасі Бульбі» вона ледь не вперше зазвучала з вуст артистів оперного театру на повний голос. І це підтвердило готовність колективу до створення першого національного театру опери та балету. Впродовж цього сезону в пресі неодноразово підіймалося питання про новий театр, виявлялися помилки на основі аналізу попереднього досвіду роботи колективу, велася активна підготовча робота.

Коментуючи, як пройшов для театру сезон 1924–1925 років відомий критик І. Туркельтауб писав: «На початку сезону багатьом із нас здавалося, що оперний театр — на шляху мистецького відродження. Там появилася цінна керовнича верхушка. Правда, ідеологічно вона вся і досі в минулому, але з естетичного боку можна було бути спокійними за вибір високої марки. Ми не особливо надіялися на зближення оперного репертуару з революційною сучасністю, зате певно вірили, що опера дійде високого художнього рівня з формального боку. Перші місяці так воно й було, але кілька маніпуляцій адміністративно-господарчого характеру, і — все покотилося вниз. Пішло розладдя в ділі, захитався матеріальний ґрунт під ногами, все стало хитатися, і тепер в опері думають тільки про одне: як би звести кінці з кінцями» (Туркельтауб, Наслідки мистецького сезону в Харкові, 1925).

У середині 1920-х років Харків, як політична та культурна столиця Радянської України, став осередком амбітного проекту створення Державного українського оперного театру. Заснування театру в 1925 році відбувалося в умовах інтенсивних мистецьких експериментів, що відображали прагнення молодії радянської держави до модернізації культурного простору. Концепція театру полягала в радикальному оновленні оперно-балетного мистецтва, яке вважалося консервативним і відірваним від сучасних реалій. Керівництво, зокрема директор новоствореного закладу С. Каргальський, ставило за мету створення цілісного сценічного продукту, де вокальна майстерність, режисура та сценографія гармонійно поєднувалися б, відходячи від етнографічного «шароварництва» та застарілих шаблонів. Для реалізації цієї мети було проведено конкурс на відбір артистів хору та солістів, де однією з ключових вимог, окрім голосових даних і знання музичної грамоти, було володіння українською мовою, що підкреслювало національний вектор реформ (Мистецька хроніка, 1925).

Підготовка до створення першого національного оперного театру не зводилася до простого кадрового оновлення або формального впровадження україномовного репертуару. С. Каргальський та його однодумці здійснили ґрунтовну реорганізацію художньо-організаційних засад театру. Основною метою цієї діяльності стало принципове переосмислення концепції постановки оперно-балетного мистецтва, зокрема перехід від домінування вокального начала до створення комплексного сценічного дійства. Такий підхід відповідав новим естетичним і соціокультурним запитам доби й передбачав активне залучення молодого покоління до участі в розбудові сучасного національного театру.

Ранній період оперно-балетних реформ (1925–1927)

Відкриття театру 3 жовтня 1925 року ознаменувалося прем'єрою опери «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського за повістю М. Гоголя у переробці С. Жука з додатками Остапа Вишні, яка стала символом нової ери в українському оперному мистецтві. Вибір цього твору викликав гострі дискусії в мистецьких колах. Композитор і критик В. Костенко висловлював обурення, зазначаючи, що відкриття національного театру неукраїнським твором є помилкою, адже, за його точкою зору, опери Миколи Лисенка могли б гідно репрезентувати українську культуру: «<...> на жаль, доводиться вже й тепер вказати на деякі прикрі промахи в роботі молоді опери. Одним з таких промахів треба вважати не повністю продумане репертуарне питання. Відкривати перший сезон національної опери неукраїнським твором, за наявності високохудожніх опер національного композитора Лисенка, — щонайменше дивно» (Костенко, Відкриття оперного сезону. «Сорочинський ярмарок», 1925). Проте постановники обґрунтовували вибір органічним синтезом музики Мусоргського та гоголівського сюжету, який мав виразний український колорит. Постановка прагнула поєднати фольклорні мотиви з новаторською сценічною мовою, відходячи від традиційних оперних канонів. Вистава здобула визнання завдяки яскравій візуальній естетиці та оригінальному трактуванню, хоча компромісний характер вибору твору залишався предметом суперечок. В. Костенко й надалі критикував репертуарну політику Столичної опери, вважаючи, акцентуючи, що в репертуарі відсутні твори «соціального характеру», мало представлена українська література, як і сучасна європейська. Втім, звернімо увагу на те, що дана стаття вийшла усього лише на третій день роботи першого українського театру опери та балету, і висувати йому подібні звинувачення вочевидь було зарано. Тим більше, в майбутньому все це буде присутнє в репертуарі цього колективу.

Якщо рецензент не завжди готовий був погодитися з доцільністю окремих моментів постановки, то все ж «оригінальність, стильність і барвистість її імпонували й вказували на продуманий підхід». В. Костенко змушений був констатувати: «Постановку опери треба визнати цілком вдалою, особливо стосовно сценічного оформлення» (Костенко, Відкриття оперного сезону. «Сорочинський ярмарок», 1925). Наводимо зараз саме цю статтю, оскільки у ній піднімається питання репертуарної політики театру. Інші рецензії, які не увійшли до даного дослідження лише через певні обмеження обсягу, мають значно менш критичний характер.

Ключову роль у формуванні новаторського обличчя театру на зорі його існування відіграв, безперечно, його головний художник Анатоль Петрицький, чия сценографія стала рушійною силою реформ. Його конструктивістський підхід до оформлення «Сорочинського ярмарку» кардинально відрізнявся від традиційних реалістичних декорацій. Анатоль Петрицький запропонував динамічну конструкцію на поворотному колі, де кожен сегмент відповідав новому місцю дії — кузні, шинку чи хати Черевика. «Замість застосування у сценічному оформленні звичного для всіх принципу життєподібності, А. Петрицький вперше в історії української опери виніс на кін елементи конструкції, створив унікальну систему, де архітектурні ритми геометричних об'ємів вступали у своєрідний діалог з кольором, окремими предметами, де актор “оживлював” костюм, давав можливість “зазвучати” його пластичній мелодії, де світло набувало самостійного значення. Використанням цієї нової, сучасної та істинно революційної для оперного театру художньої лексики митець змусив інших учасників процесу (режисера, диригента, оперних виконавців — як, пізніше, і глядачів) активізувати своє образне мислення, відійти від шаблонів та шукати зовсім інших пристосувань» (Лобанова, 2012, с. 106).

Завіса, створена А. Петрицьким, стала «декоративною увертюрою» до опери, уособлюючи «дух і розум української

опери» (Іволгін, 1925, с. 6). Його костюми поєднували українські стилістичні елементи з європейськими тенденціями, створюючи гармонію кольорів і форм. Критик В. Хмурий підкреслював майстерність художника у створенні костюмів. Сценографія Петрицького не лише задавала тон виставі, а й стала зразком надзвичайно ефективного авангардного підходу в українському театрі. «Велике й ґрунтовне знання строїв взагалі й особливо українських відіграє поважну роль у театральних постановках А. Петрицького, — відзначав В. Хмурий. — Строї в його є досить часто половиною постановки. Це тільки його умілість будувати художнє оформлення п'єси в значній мірі на строях, які не лишень підкреслюють і влучно та оригінально характеризують персонажів, а одночасно й правлять за тони барвної гами оформлення» (Хмурий, 1925, с. 5). Надзвичайно високо оцінив роботу А. Петрицького і дуже прискіпливий І. Туркельтауб: «У конструкції, гротескних костюмах і буфонній бутафорії — гострий відхід від оперного шаблону. Видовисько не тільки красиве, але і сучасно нове, що найменше у харківській опері ще небувале» (Туркельтауб, «Сорочинський Ярмарок» — опера на 3 дії Мусоргського, 1925).

Коментуючи початкові кроки Української столичної опери, її директор С. Каргальський відзначав: «Ми не переоцінюємо наших досягнень, але і не бажаємо їх зменшувати. <...> Виставою “Сорочинський ярмарок” ми показали, що ми позбавили того трафарету й шаблонщини, яка й дотепер існує в оперових підприємствах. Ми й надалі ставимо своїм завданням демонструвати в опері не лише голоси, а й оригінальні трактовки тієї чи іншої опери, по можливості пристосовуючи її до сучасності» (Анкета журналу «Нове мистецтво», с. 6).

Авангардна естетика, зокрема конструктивізм, стала визначальною для художньої політики театру в 1925–1927 роках. Цей напрям, що здобув офіційне визнання після постановки «Газ» у Мистецькому об'єднанні «Березіль» у 1923 році, отри-

мав активний розвиток у діяльності Державної опери. Новаторські пошуки підтримувалися передовою харківською пресою, зокрема журналом «Нове мистецтво», який активно підтримував зв'язки з європейськими колами, висвітлюючи різні мистецькі течії. Репертуар театру включав постановки, що поєднували класичні оперні форми з експериментальними сценічними рішеннями, такими як «Севільський цирульник» Дж. Россіні. І саме авангардна естетика формувала репертуар, орієнтований на синтез музики, сценографії та режисури, що відповідало духу часу.

Реакція преси на перші кроки театру була переважно позитивною, хоча й не позбавленою критики. Журнал «Нове мистецтво» відзначав новаторський дух постановок і високо оцінював внесок А. Петрицького та О. Хвостенка-Хвостова. Рецензентами неодноразово зазначалося, що саме художники йдуть в авангарді оперно-балетних новацій, а іноді їхньою вигадливістю ці новації і обмежуються.

Водночас акторське середовище зіткнулося з викликами, пов'язаними з новаторством художників. Оперні та балетні артисти, які звикли до традиційних сценічних умов, важко адаптувалися до динамічних конструктивістських декорацій, а іноді й костюмів, що вимагали нових підходів до руху та вокалу.

Зупинимось дещо детальніше на першому сезоні Державної опери, оскільки у ньому проглядають тенденції, характерні для всього початкового періоду розвитку даного театру. У більшості оперних колективів існують акцентні знакові постановки, що знаходяться на вістрі сучасної культури. Разом з тим, іноді в репертуарі зберігаються і вистави, які не вражають гострою актуальністю. Як правило, їх тримають через те, що вони чимось важливі для театру, мають концептуальне значення, або, можливо, допомагають театру урізноманітнити репертуарну афішу. Були такі вистави і у новоствореній Столичній

опері. Деякі з них могли б і не привернути особливої уваги глядача, хіба що купки меломанів, закоханих у конкретний музичний твір... Але тільки-но їх торкалася рука постановника, здатного глянути на звичний матеріал під новим кутом зору, вистава могла заграти новими барвами.

До таких постановників належав учень-асистент відомого режисера Йосипа Лапицького Еміль-Ольгерд Юнгвальд-Хількевич. Опрацювавши зовсім не новий для репертуару твір, він зміг добитися успіху, оновивши матеріал, вже досить добре відомий глядачеві. В першому сезоні він поставив «Фауста» Ш. Гуно, пізніше попрацював над «Аїдою» Дж. Верді — і результат вийшов доволі переконливий.

Що стосується «Аїди», поставленої у першому сезоні режисером М. Боголюбовим, відгуки про неї були діаметрально протилежні. Радикально налаштовані рецензенти називали її провальною і традиціоналістською, звинувачуючи режисера в недбалості. Після цього шквалу не дуже доброзичливої критики М. Боголюбов залишає Харківську оперу. Тим не менше, твердження ці були неоднозначними і досить спірними. Так, В. Костенко вважав цю постановку «прекрасною», «продуманою» і «стильною» (Костенко, «Аїда», 1925). А жартівливий відгук Остапа Вишні, що відображає реалії часу, наповнений веселою іронією: «Приємно в “Аїді” вражає те, що всі ефіопи й єгиптяни вже українізовані, хоч термін українізації ще аж 1-го січня 1926 року» (Вишня, 1925, с. 5).

Характерною рисою репертуарної політики театру в цей період стало активне залучення творів сучасних зарубіжних композиторів, оскільки сучасний національний оперно-балетний репертуар ще не був напрацьований. З такою оперною новинкою — з «Долиною» Е. д'Альбера, над якою артисти працювали у захваті, дивуючись фантазії режисера — невдовзі приїздить до Харкова Йосип Лапицький. Постановка викликала великий резонанс. Ще однією репертуарною родзинкою

стала опера «Намисто Мадонни» Е. Вольф-Феррарі у постановці Володимира Манзія, друге й останнє прочитання твору в оперно-балетному театрі України.

Неоднозначну реакцію та гостру дискусію на сторінках харківської преси спровокувала вистава «Севільський цирульник» Дж. Россіні у постановці Й. Лапицького, яка побачила світло рампи у лютому 1926 року. Вона стала блискучим зразком сучасного прочитання класичного репертуару. Характерним є резюме німецького диригента К. Веллера, котрий відзначив: «За двадцять років життя в Німеччині я не бачив в опері нічого кращого за постановку “Севільського цирульника”. Всі німецькі режисери можуть повчитися на цій постановці» (Туркельтауб, «Севільський цирульник», 1926, с. 9).

Якраз Й. Лапицький наступного сезону став на чолі театрального «тресту» — об'єднання трьох Державних оперних театрів, Київського, Одеського і Харківського. Вони періодично впродовж сезону обмінювалися артистами, постановними групами. Сутність ідеї була позитивною — не тільки столиця мала бачити кращих майстрів і репертуарні новинки, а щонайменше ще два великих оперних центри. Втім, на практиці такі тривалі гастролі не виявилися популярними в артистичному середовищі, створювали вони й чимало організаційних труднощів, і зрештою експеримент закрили.

Загалом за перший сезон існування першого українського театру опери та балету здійснили 11 постановок, дві балетні і дев'ять оперних. Не всі вони були рівноцінні як за постановницьким рівнем, так і за мірою новаторства. Слабкою вважали окремі рецензенти версію «Паяців» Р. Леонкавалло. Деякі постановки, як опера «Князь Ігор» О. Бородіна, явно стали свого роду реанімацією вистав ще з сезонів російської опери і були поставлені заради урізноманітнення репертуару. Наступного сезону цю оперу чекало оновлення, здійснене Й. Лапицьким, а згодом вона зазнала ще більш суттєвої трансформації у режисерській інтерпретації М. Фореггера.

Загалом це стало однією з тенденцій часу: один і той же твір зазнавав упродовж нетривалого часу численних переробок, причому, траплялося, їх робив один і той же постановник (приміром, Е.-О. Юнгвальд-Хількевич з оперою «Фауст» Ш. Гуно, Й. Лапицький з оперою «Кармен»), а іноді — різні (М. Мойсеев, Є. Вігільов та ін. з балетом «Корсар» А. Адана). І значущість цих змін, моментами доволі радикальних, змушувало говорити не стільки про поновлення вистави, скільки про повноцінну прем'єру, в якій від попередньої постановки могло залишитися хіба що художнє оформлення. І це значною мірою утруднює створення детальної спектаклеграфії театру в цей період, оскільки через не таку вже й значну кількість і невелику міру деталізації рецензій важко оцінити, чи є той чи інший твір поновленням або прем'єрою. Разом з тим, очевидно, що керівництво театру йшло на подібні трансформації одного й того ж матеріалу цілком свідомо. В театрі не вистачало коштів, репетиційних приміщень і часу на постановку новинок. В одній з рецензій 1927 року критика Ю. Ткаченка разом з констатацією цих фактів бачимо фразу про те, що постановку однієї з опер «залишено тогорічну», що свідчить про системний характер такого «перелицювання» (Ткаченко, 1927).

Також характерним для першого сезону є дисбаланс між кількістю оперних і хореографічних постановок. Вочевидь, кваліфікованих балетних артистів театру не вистачало, про що неодноразово говорили рецензенти. Поповнення та комплектація балетної трупи відбулися вже у наступних сезонах. Щодо балетних прем'єр — то вони в ранній період розвитку театру явно не відрізнялися репертуарною оригінальністю. Роберт Баланотті, балетмейстер, який працював у Харкові впродовж першої половини першого сезону, поки відбудовувалася після пожежі Одеська опера, поставив «Лебедине озеро» П. Чайковського (диригент — Йосип Вейсенберг). І новації цього балету торкалися не стільки його хореографічної мови, скільки візуальної складової (художник Олександр Хвостенко-Хвостов).

Другою хореографічною виставою став «Корсар» А. Адана (диригент — Йосип Вейсенберг) у постановці нового головного балетмейстера Михайла Мойсеєва, який, за думкою рецензента «Нового мистецтва» Б., «використовує здоровий танок без його рафінації і декадентщини». Разом зі сценографом Анатолем Петрицьким «постановник дає балетові оригінальну трактовку, відкидаючи трафарет старих постановок Моск.театрів» (Б., 1927). Як вважає І. Туркельтауб, «все на місці, все зв'язане і виправдане» (Туркельтауб, «Корсар, с. 11).

Завершувала перший сезон опера «Казка про царя Салтана» Н. Римського-Корсакова, ще один твір цього ж автора — «Садко» — був поставлений наступного сезону, а до них додалися інші твори російських класиків — «Пікова дама» («Винова краля») П. Чайковського, нова постановка «Князя Ігоря» О. Бородіна. Загалом у даний період домінував вектор на постановку творів західноєвропейських авторів (окрім вже згаданих поставлених, зокрема, «Кармен» Ж. Бізе, «Чіо-Чіо-сан» Дж. Пуччіні, нова версія «Корсара» А. Адана, «Дон Кіхот» Л. Мінкуса та ін.). Певний репертуарний сегмент зберігався за російськими композиторами, почалися перші, поки що невдалі спроби підготовки українських балетів і більш переконливі намагання ввести до репертуарної афіші театру українські опери.

Завершивши перший сезон Української столичної опери, виїздить до Одеси, щоб очолити місцеву українську оперу директор Сергій Каргальський. З ним зустрічають новий сезон в Одесі Іван Паторжинський, Юрій Кипоренко-Доманський та інші артисти, до цього ж міста приїздить нова «зірка» — соліст варшавської опери Михайло Голинський. Сергій Каргальський ще повернеться до Харкова, щоб реалізуватися в театрі як режисер, а згодом розділить долю багатьох представників української інтелігенції — буде репресований. Його наступники в наступні роки Г. Рибак та А. Воробйов теж надовго не затрималися на цьому місці: один загинув за невідомих обставин, доля іншого невідома — можливо, також потрапив до коліщат

сталінської репресивної машини... До Свердловська поїхав по закінченні першого сезону головний диригент Лев Штейнберг, якого змінив Михайло Штейман, а згодом Арнольд Маргулян. Ще раніше, в середині сезону, залишає свою посаду і повертається до рідної Одеси головний балетмейстер Роберт Баланотті, на зміну якому посеред сезону прийшов Михайло Мойсеев. Змінювалися й керівники хорового колективу. Отже, кадрових перестановок і різноманітних організаційних проблем у новоствореному театрі на самому початку його існування вистачало.

Коротко окреслимо події наступного сезону 1926–1927 років. Планів у нового керівництва театру було багато, і вже у серпні 1926 воно заявило про амбітну мету — дати впродовж першої декади жовтня одразу шість прем'єр, чотири опери та два балети. Навіть зважаючи на те, що музичний матеріал був артистам в основному знайомий, ця ініціатива виглядала досить авантюрною. Якщо додати до цього факт не менш претензійних планів щодо введення щонедільних денних симфонічних концертів (загальною кількістю 25), причому з видатними диригентами і виконавцями, очевидно, що далеко не всі задуми керівників молодого театру були реалістичними. Адже 19 грудня вже мала відбутися ротація між театрами.

Разом з тим, задана висока планка стимулювала артистів і постановників Української столичної опери зробити все, щоб ці ідеї здійснилися. Хоч не за першу декаду жовтня, а впродовж всього місяця, але задумані прем'єри все ж таки були реалізовані — опери «Кармен» Ж. Бізе, «Аїда» Дж. Верді, «Снігуронька» Н. Римського-Корсакова, «Винова краля» П. Чайковського, балети «Дон Кіхот» Л. Мінкуса та «Корсар» А. Адана. Спеціально до приїзду артиста Л. Собінова був також поставлений вагнерівський «Лоенгрін»: партію головного героя запрошений соліст виконував українською мовою. З'явилися в репертуарній афіші театру «Чіо-Чіо-сан» Дж. Пуччіні,

«Євген Онегін» П. Чайковського та інші оперні та балетні твори.

Незважаючи на всі труднощі, зміни акторських складів, керівництва театру репертуарна політика 1925–1927 років заклала в Державній опері міцний фундамент для подальших експериментів, спрямованих на оновлення оперно-балетного мистецтва.

Естетичне розмаїття та репертуарні експерименти (1927–1929)

У період 1927–1929 років Державний український оперний театр у Харкові увійшов у фазу активного розвитку, позначену розширенням складу трупі та залученням нових виконавців і постановників. Цей етап також характеризувався прагненням до інтеграції з європейськими мистецькими тенденціями та зміцненням кадрового потенціалу. До театральної трупі приєдналися нові талановиті артисти. Ці зміни сприяли формуванню репертуару, орієнтованого на синтез класичних і новаторських підходів.

Третій сезон 1927–1928 років відкрився постановкою В. Манзія — оперою «Вільгельм Телль» Дж. Россіні. Цей твір являв собою характерний зразок того, як театр продовжував ставити класичні твори, але їх інтерпретація дедалі більше підпорядковувалася політичним вимогам. Він трактувався як історія боротьби за свободу, що відповідала соціалістичній риторичі. Подібні тенденції свідчили про поступовий рух від вільних авангардних експериментів до ідеологічно орієнтованого репертуару. Разом з тим у цьому сезоні з'являються і яскраві зразки класичного («Тарас Бульба» М. Лисенка) та сучасного («Вибух» Б. Яновського) національного оперного мистецтва. Була підготовлена до громадського обговорення опера М. Лисенка «Різдвяна ніч», але зрештою вона до репертуару не ввійшла.

Натомість в репертуарі з'явився сучасний балет Р. Глієра «Червоний мак» у постановці М. Мойсеева, що став свого роду сенсацією. Він був прикладом ідеологічно витриманої постановки, яка прославляла революційні ідеали через історію боротьби китайських робітників. У дещо іншій, вишукано-естетичній площині розгорталися пошуки балетмейстера К. Голейзовського, який запропонував харківському глядачу версії балетів «Йосип Прекрасний» і «Гротеск» С. Василенка, поставлених ним раніше в Одеському театрі опери та балету.

Опера «Вільгельм Телль» у постановці В. Манзія та балет «Червоний мак», здійснений М. Мойсеевим і перероблений наступного сезону Є. Вігільовим, стали центром активних дискусій, що відображали ідеологічний перелом. Ці дискусії підкреслювали напругу між художньою цінністю та ідеологічними вимогами, що визначали репертуарну політику театру. Вочевидь, вона була спрямована на створення видовищ, які б поєднували новаторство з доступністю для масового глядача, що відповідало заявам наркома освіти А. Луначарського про необхідність створення монументального реалістичного мистецтва, зрозумілого великому пролетарському загалові.

Особливо хочеться відзначити важливу тенденцію, характерну для цього періоду — створення й зміцнення творчих зв'язків Слобожанщини і Галичини, властивих для цього періоду. Молоді митці із західної України були настільки щиро захоплені ідеєю працювати саме на українській сцені, говорити з неї рідною мовою, що втратили обережність, приїхавши до Радянської України, повіривши і у щирість представників влади, що розгортали перед ними небачені перспективи, і в те, що процеси українізації призведуть до стрімкого розвитку української культури.

Так, до театру був запрошений тенор, якого вважали новою зіркою сучасного оперного театру — Михайло Голинський. Йому вже рукоплескала публіка Львова, Варшави і Берліна, в

сезон 1926/1927 рр. він блискуче зарекомендував себе на одеській і київській сценах. Щире захоплення аудиторії чекало його і в Харкові. Уродженцем Львівщини був і диригент Антін Рудницький, який приїхав до тодішньої столиці України з Берліна. Їхня поява певною мірою вплинула на деякі репертуарні новинки Харківської опери. Завдяки цим митцям на харківській сцені відбулася знакова музична подія — прем'єра опери галицького композитора Анатолія Вахнянина «Купало».

Ще одним митцем, який був родом із тієї частини України, що на той момент знаходилася під владою Австро-Угорської імперії, був Луї Лабер (справжнє ім'я Соломон Лабер, деякі газети називали його на німецький манер Людвігом Лабером), який мав досвід роботи в європейських театрах. Фавст Лопатинський, призначений на той момент головним режисером театру опери та балету, зазначав: «Це режисер, що багато років працював на найкращих сценах Західно-Європейських столиць, і в його роботі ми маємо надто побачити квинтесенцію того найкращого в постановочному розумінні, що зараз має Оперний Театр Європи» (Лопатинський, 1928). Луї Лабер був одним з перших постановників «Принцеси Турандот» Дж. Пуччіні в світі. А його харківська версія цієї опери стала одним з найвищих досягнень початкового періоду розвитку театру.

Взагалі особистість цього режисера викликає великий інтерес. Виходець із Галичини, він опинився в Австрії, а потім перебрався до Праги. Можливо, ставши в юні роки свідком погромів, Л. Лабер поїхав навчатися якнайдалі від місць, де народився — селища Чорний острів Львівської області. В Італії навчався співу і розпочав успішну кар'єру оперного виконавця-тенора. Будучи учнем Макса Райнгардта, він плідно працював у німецьких театрах і навчальних закладах Чехії, зокрема у Pragua Königliches Deutschen Landestheater (Празький Королівський німецький земський театр) та Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag (Німецька академія музики і театру в Празі).

Напередодні відкриття першого українського театру опери та балету 1925 року, перебуваючи в Празі, з Луї Лабером спілкувався Борис Глаголін, якого керівництво Харківської опери запрошувало обійняти посаду головного режисера. В цій розмові торкалися питання тих репертуарних новинок, з якими режисер празького Німецького театру міг би познайомити харківського глядача. Це була, зокрема, творчість сучасних композиторів Е. Кшенека, Дж. Пуччіні та ін. (П.Ж., 1928).

Борис Глаголін так і не став режисером Харківської опери, але до Харкова Луї Лабер все ж таки приїхав, хоча й значно пізніше. В Європі зростали антисемітські настрої, поступово визрівала фашистська ідеологія. Ймовірно і Луї Лабер, який мав частину «неправильної» крові, з цієї або з іншої причини відчув неможливість роботи у німецьких театрах Чехії. На сьогоднішній день не знаємо, за яких обставин з'явився у нього радянський паспорт, про який згадували у пресі. Але, вочевидь, режисер, як і ціла низка музикантів Європи, що зіткнулася з цією проблемою, вирішив пошукати можливостей для самореалізації в Україні. Однією із зупинок на шляху цього неординарного режисера з трагічною долею і стала тодішня столиця України. Ймовірно, від нього у Харківському національному театрі опери та балету імені М. В. Лисенка залишився німецькомовний клавір опери «Турандот» Дж. Пуччіні. І, звичайно ж, блискуча постановка, яка стала легендарною.

Прем'єра відбулася 3 жовтня 1928 року, усього лише через два з половиною роки після світової у Мілані і стала третьою на території Радянського Союзу після бакінської та київської (відповідно — березень та вересень 1928 року). Власне, опера була відрепетирувана ще весною 1928-го, і, вочевидь, її збиралися показати спочатку в Харкові, а потім у Києві. Точно невідомо, що стало причиною затримки. Маємо цілком вірогідну версію: сталося це через те, що керівництво театру планувало поставити на роль Калафа «металевого» тенора Михайла Голінського, контракт якого передбачав, що весною 1928-го він

працюватиме у Харкові. Але через непорозуміння з директором Київської опери той передчасно розірвав контракт і до столиці не приїхав. Лише після настирливих умовлянь розчарований київською дирекцією співак погодився після літньої відпустки приїхати до Харкова, де він провів два дуже плідних сезони і блискуче відспівав низку партій, серед яких був і Калаф.

Ймовірно, чекав на нього і Луї Лабер, який в цілому вже підготував оперу до перегляду ще весною. Для нього вона вже давно «визріла». Запрошений постановник, який мав до того ж неабияке художнє обдарування і виступав сценографом деяких своїх вистав, високо оцінив співпрацю з головним художником Столичної опери. «Я дуже радий, — відзначав Луї Лабер — що маю можливість співробітничати з таким видатним художником, як Анатоль Петрицький. З певністю можна сказати, що це артист світового масштабу, і за кордоном мені доводилося зустрічати таких талановитих художників дуже рідко» («Принцесу Турандот» ставитиме Луї Лабер, 1928).

Відзначимо, що в цей період значно тіснішим і органічнішим стає зв'язок між постановниками музично-театрального дійства, зокрема режисером і художником оперно-балетних вистав. Якщо на початку діяльності Української столичної опери бачимо певний конфлікт між ультрасучасною сценографією і традиціоналістським режисерським підходом, як у не дуже органічному тандемі Петрицький–Боголюбов, то до цього часу ці гострі грані стираються. Режисери охоче йшли на експеримент і активно співпрацювали з художниками, диригентами, балетмейстерами, щоб досягти синтезу музики, руху та сценографії. Диригенти, зокрема А. Маргулян, Й. Вейсенберг, адаптували музичне виконання до новаторських художньо-сценічних рішень, що вимагало гнучкості та налаштування на експеримент. Така зміна підходів сприяла створенню більш цілісного

театрального продукту, але також генерувала нові творчі виклики, зокрема у координації між різними частинами постановницько-виконавської групи.

Ще одна новинка анонсувалася напередодні відкриття сезону 1928 — 1929 років — опера «Джонні награв» Е. Кшенека. Про неї неодноразово згадувала харківська преса, в колективі навіть велася певна робота з її підготовки, але попри це керівництво театру так і не ризикнуло довести цей твір до прем'єри, і це виглядає досить симптоматичним: було очевидно, що подібна «нова» музика аж ніяк не гарантувала успіх, швидше — чергову хвилю звинувачень у «шкідництві» на культурному фронті.

Період 1927–1929 років ознаменувався активними суспільними дискусіями про майбутнє українського театру. Одним з найбільш гострих було зіткнення між митцями різних естетичних спрямувань під час театрального диспуту 1929 року в Харкові. Центральною стала суперечка між школами Леся Курбаса (Театр «Березіль»), який відстоював авангардні підходи, та Гната Юри (Театр імені І. Франка), що схилився до більш традиційних форм. Торкалися в цій дискусії також оперно-балетного мистецтва.

Брав участь у дискусії і нарком освіти Микола Скрипник, який відігравав ключову роль у формуванні культурної політики України в цей період. Він підтримував розвиток національного мистецтва. І ця його підтримка дозволяла оперному театру, як і іншим театральним колективам міста, певний час зберігати експериментальний дух, однак політичний тиск обмежував можливості для радикальних новацій. М. Скрипник намагався балансувати між національними амбіціями та партійними вимогами, але його вплив поступово слабшав через посилення централізації культурної політики з Москви. Загалом він відстоював плюралістичний підхід, закликаючи до розвитку всіх форм театру, що відповідали б комуністичним

ідеалам. Проте ці дискусії виявили перші серйозні ознаки ідеологічного тиску, який невдовзі остаточно обмежить творчу свободу українських митців.

Зміна ідеологічних пріоритетів (1929–1932)

Наприкінці 1920-х — початку 1930-х років політичний клімат в Україні зазнав значних змін, що позначилося на репертуарній політиці Державного українського оперного театру. Зростання ідеологічного тиску з боку радянської влади обмежувало творчу свободу, яка була характерною для попередніх періодів. 1929 року почали з'являтися перші серйозні ознаки контролю над художніми пошуками, коли мистецькі експерименти, особливо авангардного спрямування, стали асоціюватися з «буржуазним формалізмом». Мистецтво має служити пролетаріату, а не бути забавкою для мистецьких кіл — така думка постійно просувалася на сторінках тогочасної преси. Цей тиск змушував театр переглядати репертуар, надаючи перевагу творам, які відповідали офіційним ідеологічним настановам. Водночас колектив ще намагався зберегти баланс між художньою свободою та політичними вимогами.

Парадоксально, але саме в період, який дуже яскраво ілюструє тезу про дуалізм у творчих і суспільних процесах цього часу, до театру приходить Микола Фореггер, постановник «Танців машин», відомий своїми радикальними ідеями. Його експериментам було покладено край у Москві — «Майстерня Фореггера» («Мастфор») згоріла як у прямому, так і в переносному сенсах. Митець перебував у Харкові на постановці, коли його зустрів головний художник театру Анатоль Петрицький і запропонував співпрацю й нові можливості для самореалізації. А перспективи були небачені — вперше в країні одна людина, хоча й упродовж одного лише сезону, посіла одразу дві керівні посади, головного режисера і головного балетмейстера.

Майстер дебютував як балетмейстер, хореограф-постановник і режисер у «Князі Ігорі» О. Бородіна в Українській Столичній опері, серед іншого суттєво оновивши «половецький акт» — яскраві описи його новацій можна знайти у тогочасній пресі. «Родзинкою» сезону 1929–1930 років став поставлений М. Фореггером балет В. Оранського «Футболіст». Незважаючи на те, що багато аспектів постановки піддавалися гострій критиці, рецензенти мали констатувати, що «матеріал балету “Футболіст” мимо всіх його серйозних недоліках міг би стати за трамплін до корінної реконструкції балетного театру» (Гец, 1930). Ця дійсно важлива подія стала лише одним з перших зразків сучасного балету, а на часі були значно важливіші для українського мистецтва постановки — балети «Ференджі» («Вогонь над Гангом») Б. Яновського (1930) та «Пан Каньовський» М. Вериківського (1931).

На відкритті сезону 1930–1931 років відбулася знакова для української опери подія — постановка опери «Золотий обруч» Бориса Лятошинського (1930). Згодом харківська публіка побачила опера «Машиніст Гопкінс» Макса Брандта (1931). Детальніше ці постановки, здійснені М. Фореггером, аналізує театрознавиця Ганна Веселовська, чие дослідження представлене у даній монографії.

Деякі зі створених у цей період оперних і балетних прем'єр намагалися резонувати з часом, але з плином років втратили актуальність. Втім, окремі твори мали безсумнівну художню цінність і залишилися в історії. Так, опера «Золотий обруч» вже отримала переосмислення на сцені Незалежної України, хоча свого часу вона не була прийнята ані пресою ані фахівцями і була знята з репертуару всього лише після шести показів.

Цікавою була доля балету «Ференджі», який будувався на досить схематичному сюжеті, пов'язаному з антиколоніальним спротивом в Індії. Основний драматичний акцент було перене-

сено постановниками на особисту історію героїв — почуття індійки Індори до англійського офіцера Кемпбелла, який виявляється провокатором. Постановка вирізнялася активним використанням новаторських для свого часу засобів: монтажною побудовою дії з короткими епізодами, стрімкою зміною сцен, застосуванням титрів для пояснення окремих сюжетних переходів, а також синтезом класичної та модерної пластики. Попри значний сценічний успіх, балет не був сприйнятий як зразок саме українського національного мистецтва — як через походження композитора Б. Яновського (який був нащадком німецького роду), так і через східну екзотичну тематику. У результаті першість у створенні українського національного балету закріпилася за Михайлом Вериківським та його «Паном Каньовським», хоча, з часової дистанції, це питання видається доволі спірним.

Лібрето «Пана Каньовського» також формувалося відповідно до актуальних на той час ідеологічних тенденцій. Його автор Юрій Ткаченко, колишній оперний співак і здібний театральний оглядач, відомий під псевдонімом «Nevermore», звернувся до сюжету народної «Думи про Бондарівну», побудованої навколо трагічної долі дівчини, яка гине через сваволю пана. М. Вериківський, котрий уже кілька сезонів працював у театрі диригентом, прагнув уникнути недоліків попередніх балетних експериментів. Основою музичної концепції стало активне використання фольклорного матеріалу: композитор поєднав фрагменти двох своїх незавершених балетів із музикою сюїти «Веснянки». Ця його ідея отримала купу іронічних коментарів у пресі, що стосувалися невдалих спроб митця створити «радянський» балет (маємо зазначити, що авторами подібних коментарів були здебільшого не театральні критики або журналісти, а колеги автора з композиторського цеху).

Постановку здійснював молодий балетмейстер Василь Литвиненко. Усвідомлюючи обмеженість власного досвіду у

сфері сценічного опрацювання народної хореографії, він звернувся по допомогу до Василя Верховинця, знаного дослідника й популяризатора українського танцювального мистецтва.

Образ головної героїні створювався з урахуванням виконавської манери Валентини Дуленко, для якої партію фактично й було задумано. Саме тому постановники вирішили використати пуантову техніку — такий підхід мав поєднати елементи народної пластики з академічною традицією та продемонструвати професійний рівень українського балету. Інша виконавиця ролі, Галина Лерхе, обрала альтернативний спосіб сценічного втілення, без використання танцю на пальцях. На поєднанні двох систем, народної та класичної, будувалося і художнє оформлення вистави, створене Іваном Курочкою-Армашевським. Уже в процесі роботи постановники усвідомлювали, що йдеться не лише про чергову прем'єру, а про спробу вироблення нової моделі українського балетного театру.

Історія вистави виявилася складною. Попри появу нових постановочних версій у Києві та Дніпропетровську, балет не затримався в репертуарі надовго. Долі митців, пов'язаних із ним, також склалися драматично. Втім, значення їхньої роботи для української хореографії важко переоцінити. Саме вони заклали підвалини нового етапу розвитку національного балету, окресливши напрям, який згодом визначив подальший рух українського хореографічного мистецтва.

Також варто зазначити, що конструктивізм, який домінував у сценографії театру в попередні роки, наприкінці цього періоду став об'єктом дедалі жорсткішої критики. Преса почала звинувачувати конструктивістські декорації в надмірній абстрактності та відірваності від потреб масового глядача. Критика акцентувала на тому, що авангардні форми відволікають від змісту твору, а іноді навіть ускладнюють роботу артистів. Ці нападки відображали ширшу кампанію проти «формалізму» в мистецтві, яка набирала обертів у радянській пресі.

У сценографії театру цього періоду почали з'являтися натуралістичні тенденції, що стало реакцією на критику абстракціонізму. Художники змушені були вводити більш реалістичні елементи в оформлення вистав, щоб відповідати вимогам «доступності» для масового глядача. Ця зміна відображала ідеологічний зсув до простіших і більш зрозумілих форм, які вважалися придатними для пропаганди соціалістичних ідей. Іноді подібні трансформації призводили до появи невиправдано еkleктичних елементів у сценографічному оформленні, які відзначалися рецензентами як малохудожні прояви. Втім, зважаючи на тематичні рамки даної статті, цей аспект видається темою для інших досліджень.

Очевидно, що репертуарна політика театру зазнала змін, спрямованих на «ідеологічно витримані» теми. У репертуарі з'явилися твори, які прославляли революційні ідеали та пролетарську боротьбу, навіть якщо йшлося про давні часи. Ці постановки мали на меті відповідати партійним настановам, хоча часто втрачали художню глибину через надмірну ідеологізацію. Тим не менше, цей період виявився надзвичайно плідним через те, що через роки «визрівання» нових для українського мистецтва форм нарешті дочекалися «плодів», і на сцені з'явилися сучасні національні опери та балети.

Занепад авангардних експериментів (1932–1934)

У 1932 році в радянському мистецтві офіційно закріпився термін «соціалістичний реалізм», який став єдиним дозволеним художнім методом. Цей ідеологічний концепт вимагав від мистецтва прославлення соціалістичного суспільства, відображаючи його в «максимально правдивій», як наполягали ідеологи, та «історично конкретній» формі. Для Державного українського оперного театру. Як, власне для усіх театральних колективів, проголошення соціалістичного реалізму єдиною можливістю методом радянських митців означало остаточне підпорядкування репертуарної політики партійним директивам.

Експериментальні пошуки, що визначали діяльність театру з середини 1920-х до початку 1930-х років, були визнані «формалістичними» і такими, що суперечать новим ідеологічним стандартам. Мистецтво мало бути зрозумілим масам і служити справі революції. Про суто естетичні пошуки вже не йшлося. Цей зсув кардинально змінив підходи до постановок, обмеживши творчу свободу митців.

Привертає до себе увагу розклад діяльності колективу. Упродовж тривалого часу «законним» вихідним для всіх театральних діячів був понеділок. Так було і в перші роки існування Української столичної опери. Але зовсім інша ситуація спостерігається у 1930-х роках. Виникає відчуття, що переважна більшість театрів буквально судомно намагалася довести своє право на існування, і Харківський театр опери та балету винятком не став. Вихідні з театрального розкладу практично зникають. «Все вище, все вище і вище» — фраза з популярної у ті роки пісні стає ледь не гіпнотичною настановою-вектором для більшості митців.

Приїзд Павла Постишева до Харкова в січні 1933 року як уповноваженого ЦК ВКП(б) став переломним моментом для культурного життя України. Він очолив кампанію проти «українського буржуазного націоналізму», що супроводжувалася масовими репресіями та «чистками» в мистецьких колах. У цей період політика підтримки національного мистецтва наркома освіти Миколи Скрипника була оголошена «шкідницькою». Передчуваючи всі наслідки подібних звинувачень і бажаючи хоч якось убезпечити від знищення свою родину, він покінчив життя самогубством. І став далеко не першим і не останнім, хто в такий спосіб намагався уникнути потрапляння до сталінської каральної машини. Репресивні заходи до цього часу вже створили атмосферу страху, що паралізувала будь-які творчі ініціативи.

Репертуарна політика театру в 1932–1934 роках зазнала жорсткого ідеологічного контролю. Нові постановки мали відповідати принципам соціалістичного реалізму, прославляючи пролетарську боротьбу та радянський спосіб життя. Твори, які раніше вважалися класикою, або перероблялися для відповідності партійним вимогам, або вилучалися з репертуару. Водночас з'явилися нові твори, що оспівували радянських героїв, але часто поступалися художньою якістю — як, приміром опера О. Чишка «Яблуневий полон».

Гострі звинувачення нерідко не мали ніякого обґрунтування, але слугували інструментом для придушення будь-яких відхилень від офіційної лінії. Преса дедалі частіше використовувала політичну риторику, ігноруючи естетичні аспекти постановок. У 1932–1934 роках рецензії на театральні постановки втратили естетичну спрямованість, перетворившись на політичні оцінки. Преса зосереджувалася на відповідності вистав ідеологічним стандартам, а не на їхній художній цінності.

Досить широко використовувалися класичні опери — «Аїда», «Кармен», «Ріголетто», «Севільський цирульник», «Фауст», «Чіо-Чіо-сан» та інші, що залишилися в репертуарі з попередніх сезонів. Український репертуар був представлений абсолютно «безпечною» оперою-«новинкою» «Запорожець за Дунаєм» — разом із невмирущою «Наталкою Полтавкою» (вона буде поставлена дещо пізніше) вони успішно пережили усі гоніння років політичних репресій. Значно більш ризикованою, втім, касовою постановкою був балет «Ференджі». Поступово в афіші з'являється все більше творів російських композиторів. Заново беруться до постановки такі твори, як «Євгеній Онегін» та «Лебедине озеро» П. Чайковського, демонструється прем'єра балету «Раймонда» А. Глазунова. Характерно, що якраз у цей момент надзвичайно популярною стає опера «Борис Годунов» М. Мусоргського, взята до постановки в крупних оперних центрах країни приблизно у той час, коли на вулицях української

столиці з'являються тіла жертв Голодомору. Тож, можна уявити, як сприймався глядачами хор «Хліба! Хліба! Хліба голодним»... Те, що на такі епізоди не зафіксовано негативної реакції можновладців, було б гідно подиву, якби не той факт, що доволі популярною ця опера стає і в Москві. Ймовірно, це відбувалося через певні історичні паралелі, які вона викликала. У першу чергу — через особистість головного героя. Складний і в чомусь привабливий образ царя Бориса мимоволі міг асоціюватися у глядачів з образом тодішнього лідера країни. Але навіть на неї з'являлися негативні відгуки. Подібні рецензії ставали частиною ширшої кампанії з уніфікації мистецтва, де критика використовувалася як механізм тиску на театр. Естетичні дискусії поступилася місцем прямим партійним директивам. Ця тенденція остаточно знищила простір для творчих дискусій, що раніше живили розвиток театру.

Висновки

Репертуарна політика Державного українського оперного театру в Харкові, що відображала складну динаміку мистецьких і суспільних процесів в Україні, у 1925–1934 роках пройшла кілька етапів трансформації, відображаючи як мистецькі амбіції, так і політичні реалії часу. У період 1925–1927 років, позначений ейфорією мистецьких експериментів, театр закладав основи новаторського підходу, спираючись на авангардну естетику та конструктивізм. У 1927–1929 роках театр продовжував активно експериментувати, використовуючи авангардні форми конструктивізму та залучаючи національний матеріал, що відповідало духу українського «ренесансу». Репертуар розширювався за рахунок європейських зразків та сміливих дебютів, зберігаючи баланс між класикою і новаторством. Переломний етап 1929–1932 років характеризувався посиленням ідеологічного тиску, що призвело до появи натуралістичних тенденцій і акценту на «ідеологічно витриманих» темах, як у балеті «Червоний мак» Р. Глієра. Разом з тим, саме в цей період

з'являються такі знакові для розвитку українського мистецтва твори, як «Пан Каньовський» М. Вериківського, «Золотий обруч» Б. Лятошинського та ін. Нарешті, у 1932–1934 роках із введенням соціалістичного реалізму та репресіями репертуар остаточно підпорядковувався пропагандистським завданням, втративши експериментальний дух. У цих роках, позначених трагічними подіями для української культури, зокрема арештами інтелігенції та самогубством М. Скрипника, театр змушений був адаптуватися до нових ідеологічних вимог. Ця хронологія ілюструє поступовий занепад творчої свободи під впливом політичних обставин.

Авангардний підхід, зокрема використання естетики конструктивізму, відіграв визначальну роль у формуванні унікального обличчя українського оперного театру в 1920-х роках. Сценографія Анатолія Петрицького та Олександра Хвостенка-Хвостова, що поєднувала динамічні конструкції з національними мотивами, стала рушійною силою оновлення оперно-балетного мистецтва. Конструктивізм А. Петрицького не лише змінив сцену, а й задав європейський рівень українській опері. Постановки цього періоду продемонстрували синтез музики, режисури та візуального мистецтва, що виводив український театр на міжнародну арену.

Ідеологічний наступ не лише обмежив репертуар, а й знищив ціле покоління авангардних митців, змінивши траєкторію розвитку українського театру. Тим не менше, авангардні пошуки заклали фундамент для розвитку сучасної театральної естетики, вплинувши на подальші покоління митців. Ідеологічні чинники стали основним інструментом тиску на репертуарну політику театру, особливо після 1929 року. Початковий плюралізм, підтримуваний владою, поступився місцем жорсткому контролю, що посилювався з введенням соціалістичного реалізму в 1932 році та репресіями після приїзду П. Постишева в 1933 році. Мистецтво стало заручником партійних директив,

втративши право на експеримент. Звинувачення у «націоналізмі» чи «формалізмі» стали формою придушення творчої свободи.

Визначаючи перспективи подальших досліджень, маємо зазначити, що окремого розгляду потребують ті твори, які так і не були поставлені на харківській оперно-балетній сцені, хоча робота над ними велася. Точну кількість їх визначити неможливо — адже далеко не всі вони згадувалися на сторінках преси. Серед найяскравіших згадаємо вагнерівську «Валькірію», так і не здійснену Фавстом Лопатинським, від якої залишилися прекрасні ескізи Олександра Хвостенка-Хвостова, розрекламовану в пресі, але так і не поставлену оперу Е. Кшенека «Джоні награє» або невідомий «оригінальний український балет», що над ним у першому ж сезоні працювали Лев Штейнберг, Кость Кошевський та Анатоль Петрицький, приховуючи сюжет і використовуючи «незнану ще до нині творчу методу» (З музики й драматургії, 1925, с. 11). Ці та інші твори, які могли збагатити репертуарну палітру театру, але так і не увійшли до репертуарної афіші колективу, ще потребують подальших досліджень. Але сам факт їхнього існування розширює наше уявлення про роботу Державної опери та потенційні напрямки її розвитку.

Спадщина Української державної столичної опери залишається унікальним феноменом в історії українського мистецтва. Незважаючи на короткий період творчої свободи, театр зумів створити низку знакових постановок, які поєднували національну ідентичність із європейськими тенденціями. Робота митців, таких як А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов, В. Манзій і М. Фореггер, залишила слід у світовій театральній культурі, а їхні експерименти з конструктивізмом і синтезом мистецтв передбачили сучасні підходи до оперної режисури. Спадщина театру продовжує надихати сучасних постановників, а його історія, фактично, є пересторогою про небезпеку й фатальні наслідки ідеологічного втручання в мистецтво.

Список використаних джерел

- Анкета журналу «Нове мистецтво» : С. І. Каргальський. Директор Державної опери (1925). *Нове мистецтво*. (3). 6.
- Б. (1926). До постановки балета «Корсар». *Нове мистецтво*. (7). 7.
- [Іволгін, В.] (1925). Державна Українська опера. *Нове мистецтво*. (1). 6–7. [Підпис В.І.].
- Вишня, О. (1925). «Аїда». *Нове мистецтво*. (1). 4–5.
- Веселовська, Г. (2020). Музична драма. Енциклопедія сучасної України. Retrived from: <https://esu.com.ua/article-69917>
- Веселовська, Г. (2010). *Український театральний авангард*. Київ: Фенікс.
- Гец, С. (1930, 9 лют.). «Зернини» в полові. Плюси й мінуси постанови «Футболіста». За дальше перероблення вистави! *Комсомолец України*.
- З музики й драматургії. (1925). *Нове мистецтво*. (5). 11.
- Ковбасюк, С. (2009). Сучасна інтерпретація поняття «інституалізація». *Актуальні проблеми держави і права*. Одеса: Юридична література. (50). 177–182.
- Костенко, В. (1925, 13 жовт.) «Аїда». *Комуніст*.
- Костенко, В. (1925, 6 жовт.). Відкриття оперного сезону. «Сорочинський ярмарок». *Комуніст*.
- Лобанова, І. В. (2014). Вистава «Сорочинський ярмарок» як перший конструктивістський досвід Української державної опери. *Соціально-гуманітарний вісник*. Харків : Print House, (11). 101–106.
- Лопатинський, Ф. (1928, 22 вер.). Перед початком театального сезону : В державній столичній опері. *Культура і побут*.
- Мистецька хроніка (1925, 7 черв.). Державна опера. *Вісті ВУЦВК*.
- П.Ж. (1928, 20 серп.). Бесіда з Б.С. Глаголіним. *Вечірнє радіо*.
- «Принцесу Турандот» ставитиме Луї Лабер. (1928, 29 серп.). *Вісті ВУЦВК*.
- Руді, Г. (1928). Про річeve оформлення сцени. *Нове мистецтво*. (3). 6–7.
- Ткаченко, Ю. (1927, 26 жовт.). Культура й мистецтво. Українська державна опера. «Чіо-Чіо-сан» — 22 жовтня. «Євген Онегін» — 23 жовтня. *Вісті ВУЦВК*.
- Туркельтауб, І. (1926). «Корсар». *Нове мистецтво*. (10). 11.

- Туркельтауб, І. 1925. (20 бер.). Наслідки мистецького сезону в Харкові. *Культура і побут*. (11).
- [Туркельтауб, І.]. (1926). Севільський цирульник. *Нове мистецтво*. (6). 9. [Підпис І. Т-ауб].
- Туркельтауб, І. (1925, 6 жовт.). «Сорочинський Ярмарок» — опера на 3 дії Мусоргського. *Вісті ВУЦВК*.
- Хмурий, В. (1925). Анатоль Петрицький. *Нове мистецтво*. (1). 3–5.