

УДК 7.071.2:316.75(477) «1920/1930»

*Кацалап Олена Вікторівна,
аспірант Інституту мистецтв
Київського університету імені Бориса Грінченка
o.katsalap@kubg.edu.ua*

ОСОБИСТІТЬ СПІВАКА В УМОВАХ ІДЕОЛОГІЧНИХ ПЕРЕТВОРЕНЬ У КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ЖИТТІ УКРАЇНИ 1920-1930-х рр.

Мета роботи. Дослідження пов'язане з визначенням місця і ролі співака в культурно-мистецькому житті України 1920-1930-х рр., бачення представниками влади особистості співака в культурному житті України та в суспільній ієрархії, усвідомлення ним власної участі в культуротворчих процесах в умовах підпорядкування радянській ідеологічній системі. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні конкретно-історичного методу для детального вивчення соціально-політичних умов, за яких протікало культурно-мистецьке життя України в 1920-1930-х рр., структурно-функціонального методу для дослідження функціонування класичного вокального мистецтва в системі культурно-ідеологічних і суспільних відносин, також загальнонаукових методів (аналіз, синтез, порівняння тощо) для проведення ґрунтовного дослідження культуротворчих процесів та їх зумовленості в Україні 1920-1930-х рр. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про особистісне становлення і спрямованість професійної діяльності співаків у тоталітарних умовах радянської дійсності 1920-1930-х рр., у інтерпретації драматичних за своєю сутністю фактів, пов'язаних із їхнім життям та мистецькою діяльністю, а також здобутків у вокально-виконавській творчості. **Висновки.** Здійснений аналіз особливостей репертуарної політики та режисури у вітчизняних оперних театрах, а також оцінка соціокультурної діяльності співаків, її обумовленості, дали змогу виокремити основні важелі впливу тоталітарної держави на оперне мистецтво і суспільство в цілому та адаптацію співаків до радянської дійсності.

Ключові слова: особистість співака, культурно-мистецьке життя, репертуарна політика, оперне мистецтво, тоталітарна держава.

Кацалап Елена Викторовна, аспирант Института искусств Киевского университета имени Бориса Гринченко

Личность певца в условиях идеологических преобразований в культурно-художественной жизни Украины 1920-1930-х гг.

Цель работы. Исследование связано с определением места и роли певца в культурно-художественной жизни Украины 1920-1930-х гг., видения представителями власти личности певца в культурной жизни Украины и в общественной иерархии, осознания им собственного участия в культуротворческих процессах в условиях подчинения советской идеологической системе. **Методология** исследования заключается в применении конкретно-исторического метода для детального изучения социально-политических условий, в которых проходила культурно-художественная жизнь Украины в 1920-1930-х гг., структурно-функционального метода для исследования функционирования классического вокального искусства в системе культурно-идеологических и общественных отношений, также общенаучных методов (анализ, синтез, сравнение и др.) для проведения основательного исследования культуротворческих процессов и их предопределенности в Украине 1920-1930-х гг. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений о личностном становлении и направленности профессиональной деятельности певцов в тоталитарных усло-

виях советской действительности 1920-1930-х гг., в интерпретации драматических по своей сути фактов, связанных с их жизнью и художественной деятельностью, а также достижений в вокально-исполнительском творчестве. **Выводы.** Осуществленный анализ особенностей репертуарной политики и режиссуры в отечественных оперных театрах, а также оценка социокультурной деятельности певцов, ее обусловленности, дали возможность выделить основные рычаги влияния тоталитарного государства на оперное искусство и общество в целом и адаптацию певцов к советской действительности.

Ключевые слова: личность певца, культурно-художественная жизнь, репертуарная политика, оперное искусство, тоталитарное государство.

Katsalap Olena, postgraduate of Institute of Arts Borys Grinchenko Kyiv University.

The identity of the singer in terms of the ideological transformations in the cultural and artistic life of Ukraine of the 1920s-1930s.

Work objective. The study deals with determining the place and role of the singer in the cultural and artistic life of Ukraine of the 1920s-1930s, the vision by the authorities of the singer identity in the cultural life of Ukraine and in the social hierarchy, his understanding of his participation in culture-making processes in terms of subordination to the Soviet ideological system. **Methodology** of research consists in the use of specific historical method for detailed studies of the social and political conditions that preceded the cultural and artistic life of Ukraine in 1920-1930s, the structural and functional method to study the functioning of the classical vocal art in the cultural, ideological, and public relations, also general scientific methods (analysis, synthesis, comparison, etc.) to conduct a thorough study of culture-making processes and their predetermination in Ukraine of 1920-1930s. **Scientific novelty** of the work consists in expansion of ideas about personal formation and direction of activities of professional singers in the totalitarian conditions of the Soviet reality of the 1920s-1930s, in the interpretation of the facts, dramatic in its essence, connected with their life and artistic activity as well as achievements in vocal performances. **Conclusions.** The analysis of the peculiarities of the repertoire policy and directing in the national opera theatres, as well as the assessment of social and cultural activity of singers and its conditionality provided the opportunity to identify the main levers of influence of the totalitarian state on opera art and society in general and adaptation of singers to the Soviet reality.

Key words: identity of the singer, cultural and artistic life, repertoire policy, opera art, totalitarian state.

У будь-які історичні епохи природним і незмінним прагненням митця залишається творче самовираження та максимальна реалізація свого потенціалу на мистецькій ниві. Поєднання таких рис, як творче обдарування, індивідуальність, неповторність внутрішнього світу і притаманна йому свобода мислення та чуттєвості, приналежність до певної національної культури тощо здатні були б утілити в життя надзвичайно своєрідний, особливий та ні з чим незрівнянний витвір мистецтва. Проте на заваді вільного творчого волевиявлення митця завжди поставали суспільні запити й вимоги, громадська думка та владні інтереси, які здійснювали вплив на формування поглядів, ціннісних орієнтацій і скеровували його діяльність у «потрібному» напрямку. Почасти, аби залишитися в професії, митець був змушений свідомо поступатися власними баченнями, креативними ідеями тощо. Перед ним завжди поставала дилема у вигляді вибору конформного або нонконформного шляху в мистецтві.

У СРСР у 1920-1930-х рр. діяльність митця згідно з державною політикою скеровувалася в ідеологічне русло, тому цей історичний період додав дослідникам у галузі мистецтва безліч нез'ясованих питань стосовно ролі радянських митців у соціальних і культурно-творчих процесах, їх життєдіяльності в умовах тоталітаризму та внеску в мистецьку скарбницю української культури.

Актуальність теми дослідження полягає у висвітленні ролі співака в культурно-мистецькому житті України 1920-1930-х рр., історичних та політичних чинників, що вплинули на становлення його особистості, умов, за яких відбувалося професійне гартування і реалізація творчого потенціалу, в констатації його творчої значущості та оцінці впливу на формування політичних поглядів і мистецьких уподобань представників радянського суспільства.

Аналіз досліджень і публікацій. На сьогодні існує чимало наукових праць, які висвітлюють політичну ситуацію в Україні в 1920-1930-х рр. (В. Бабюх, О. Корнєв, В. Майстренко, М. Старченко та ін.); особливості культурно-мистецького, соціокультурного та творчого життя в ці роки (Л. Баканова, Д. Буравченко, Г. Веселовська, Н. Гончарова, Н. Горішна, Н. Зимогляд, О. Изваріна, В. Прудько, Г. Романенко, Т. Сідлецька, К. Учитель, О. Черкашина, Ю. Шутко та ін.); специфіку радянського повсякдення (О. Белозьорова, Є. Кричко, Н. Левіна, І. Тажидінова, Т. Хлиніна та ін.); творчість митців, діяльність яких припала на 1920-1930-ті рр. (О. Ковальчук, М. Костриця, О. Москалець, О. Паламаренко, В. Холоденко та ін.). Але бракує конкретних досліджень, які б торкалися проблеми співака, його соціокультурної та творчої діяльності у складний період української історії 1920-1930-х рр.

Метою дослідження є визначення місця та орієнтирів творчої діяльності співака в умовах ідеологізації культурно-мистецької сфери в Україні в 1920-1930-х рр., його відносин з публікою, внеску у вітчизняну мистецьку скарбницю та вплив на політичне і культурне виховання різних верств суспільства в ці роки. Для цього поставлені такі завдання:

- зосередити увагу на політичних подіях, які вплинули на перебіг культурно-мистецьких процесів в Україні;
- надати характеристику репертуарній політиці та режисурі у вітчизняних оперних театрах у контексті творчої діяльності співаків;
- висвітлити умови, в яких формувалися ідеали та ціннісні орієнтації співаків, протікала їхня творча і соціокультурна діяльність;
- здійснити соціокультурні характеристики шанувальників творчої діяльності співаків з метою розуміння сутності культурно-мистецького життя в умовах ідеологічних перетворень в Україні в 1920-1930-х рр.

Виклад основного матеріалу. Перші десятиліття радянської влади стали переламними в історії України цього періоду, оскільки після поразки національних сил у боротьбі за українську державність з 1922-го р. розпочалися роки розбудови СРСР, формування нового суспільства з так званою комуністичною формою буття, в якому пролетаріат, офіційно підвищений у соціально-політичних правах у порівнянні з іншими суспільними групами, проголошувався панівним, та впровадження політичної ідеології в усі сфери життєдіяльності громадян. Звісно, процеси, які відбувалися в культурно-мистецькому житті підрадянської України того періоду, теж мали бути підпорядкованими радянській ідеологічній системі. Це також можна пояснити й тим, що на початку ХХ ст. історичний чинник вивів у ранг ключових функцій мистецтва соціальну функцію, і мистецтво, на переконання провідних митців того часу (зокрема В. Маяковського, В. Мейєрхольда, С. Ейзенштейна – в Росії, О. Довженка, Ф. Кричевського – в Україні), мало політично та ідеологічно виховувати народ.

Такий стан речей зумовив виникнення так званих «політичних замовлень» у культурній сфері, які в свою чергу стали своєрідним відображенням тогочасного буття [16]. Реалізатором різноманітних творчих ідей, у тому числі й замовних кон'юнктурних, а також носієм визначених владою «еталонних цінностей» повинна була стати в силу своєї публічності творча інтелігенція, зокрема, співаки. А полем реалізації таких «цінностей» мали бути святкові дійства, концертні майданчики, сцени оперних театрів тощо.

1920-ті рр. стали роками театрального буму в підрадянській Україні, чому посприяло впровадження нової економічної політики (НЕПу), що тривала з початку 1922-го по 1928-й рр., та, в культурно-освітній сфері, політики «українізації», яка проходила в рамках загальносоюзного процесу «коренізації» і охопила всі сфери життя суспільства в період з 1922-го по 1932-й рр. У цей час був створений один із найпрогресивніших українських театрів ХХ ст. – театр «Березіль» Л. Курбаса, сформовані державні оперні театри в Харкові (1925 р.), Києві та Одесі (1926 р.) [12, 47]. Також із метою найшвидшого поширення оперного мистецтва в «народні маси» був упроваджений неординарний мистецький експеримент – пересувні оперні театри: в 1928 р. – Державний робітничий оперний театр (ДРОТ) [12, 47], у 1929 р. – Державна українська Правобережна опера, в 1930 р. – Державна українська Лівобережна опера та Четверта пересувна українська опера [12, 49-50]. І хоча процес «коренізації» був стратегічним кроком радянської влади для зміцнення своїх позицій у союзних республіках і мав коротку історію з трагічним завершенням, за цей час спостерігалось пожвавлення в усіх сферах життя суспільства, певна політична лібералізація, а головне – з'явилася можливість для прояву творчого потенціалу митців, прагнення мистецького волевиявлення, пошуків, відродження та збереження національних культурних традицій тощо. Особливості репертуарної політики й режисури у вітчизняних оперних театрах, зокрема, в Київському, дзеркально відображають політичну ситуацію в країні та зумовлену цими процесами спрямованість професійної діяльності режисерів і співаків. Тут почергово йшли опери світової та російської класики в українському перекладі, що було принциповою вимогою політики «українізації», опери української музичної класики та різні за ступенем художньої вартості новостворені опери. Зокрема, в другій половині 1920-х рр. на київській сцені з'явився новаторський балет С. Прокоф'єва «Шут», у 1931 р. – радянська опера «Північний вітер» авторства Л. Кніппера. А найважливішою подією в розвитку українського оперного мистецтва тих років можна вважати постановку опери «Золотий обруч» Б. Лятошинського» [19, 448], яка на київській сцені йшла під назвою «Беркути» (аби глядач не переплутав її з ще однією прем'єрою – балетом Д. Шостаковича «Золота доба») [3, 277]. Але не варто забувати, що мистецький вектор навіть у період «українізації» та НЕПу був скерований, у першу чергу, на ідеологічну пропаганду існуючого ладу, на виховання колективізованого «пролетарського» суспільства, тому у зв'язку з цим було очевидним бажання керівництва українських театрів оновити оперний репертуар за рахунок постановок нових «замовних» опер, створених у дусі часу на «робітничо-пролетарську» тематику. Саме це мало наблизити репертуар до розуміння простого люду та ствердити політичну «надійність» театральних керманічів в очах представників владних структур задля отримання певних привілеїв. Таким чином, у якості оперних персонажів «на сцену оперного театру вийшли трудівники-шахтарі» («Вибух» Б. Яновського, м. Харків, 1927 р.) [10].

Постановники оперних творів кінця 1920-х – початку 1930-х рр. стояли біля витоків вітчизняної радянської оперної режисури, адже в період кардинальних історичних змін і перед оперним мистецтвом ставилися відповідні завдання з висвітлення «конфлікту віджилого і нового, героїзацію образу сучасника» тощо [10]. Пройшовши кризь масу прикрих помилок, пов'язаних із так званим «осучасненням» сюжетів класичних опер у дусі часу, як це було, наприклад, у постановці на сцені Державної української Лівобережної опери «Євгенія Онегіна» П. Чайковського, де режисер О. Улуханов намагався висвітлити «події декабристського руху та кріпацтва» [12, 48], в період виникнення нових українських оперних творів деякі режисери вже намагалися більш фахово підійти до постановок з урахуванням як специфіки новостворених опер, написаних здебільшого на революційну тематику, так і оперного мистецтва в цілому. Яскраво демонструє подібні спроби у професійній діяльності режисер Київської опери В. Манзій, який у постановці 1932 р. опери В. Фемеліди «Розлам» врахував «не тільки особливості партитури, а й індивідуальність співака з метою глибшого розкриття втілюваного ним сценічного образу <...>, намагався досягти індивідуалізації кожного учасника масової сцени <...>, дотримався композиторського задуму» [11, 91]. А в постановці «Яблуневого полону» О. Чишка він наважився знехтувати авторським задумом і внести зміни до лібрето, переінакшивши в ідеологічному ключі характери деяких персонажів та, відповідно, вокальні партії [11, 93].

Враховуючи політичні реалії в Україні, змін ідеологічного характеру знало навіть авторське лібрето опери з експресіоністичними рисами та елементами джазу «Джонні грає» («Jonny spielt auf») молодого австрійського композитора Е. Кшенека, яка, будучи поставленою в багатьох театрах світу, змогла проникнути й на сцені провідних радянських оперних театрів. Київська постановка цієї новоствореної опери, що являла собою високопрофесійний зразок сучасної музики та новаторського сценічного втілення, була здійснена 1929 р. режисером М. Дисковським «у дусі радянського агітаційного театру» [19, 448]. Вболіваючи за впровадження сучасних сюжетів у вітчизняне оперне мистецтво та їх відповідне відтворення на сценічних майданчиках, він разом з цим у даному випадку дозволив собі ввести «поза задумом автора опери певні соціальні акценти» [3, 270]. Музика Е. Кшенека та сценічні новації в постановці були позитивно оцінені українським композитором Л. Ревуцьким, а участь артистів у цьому проекті стала для них новим та цікавим творчим досвідом, особливо для виконавиці невеличкої партії покоївки Івонни З. Гайдай, оскільки це був її перший успіх на київській оперній сцені [19, 449]. Про це вона написала на звороті пам'ятної фотографії: «Моїй матусі від проказниці Івони. З. Гайдай. Це моя найкраща роля (поки що)» [22, 8]. Проте опера «Джонні грає» була розкритикована радянськими рецензентами, адже, попри всі свої мистецькі переваги, вона не відповідала тогочасним ідеологічним запитам. «Величезний успіх цієї опери, – писали одеські «Вечерние известия», – пояснюється у значній мірі її фокстротами та чарльстонами. Робочому ж глядачеві це, зрозуміло, не потрібно. «Джонні» тому опера не класова, а касова, і на неї охоче відгукнулись одеське міщанство й обивательщина» [18, 81].

«Міщанство й обивателі», особливо в роки НЕПу, дійсно могли дозволити собі відстежувати новітні тенденції в мистецтві, моді, відвідувати, окрім театрів, кабаре та ресторани, які в той час функціонували в Європі як розважальні заклади [2, 70]. Натомість представники пролетаріату – малоосвічені та майже необізнані з культурними надбаннями людства трударі – на той момент були не в змозі долучитися до «високого» мистецтва в якості активних його поціновувачів, адже в умовах прискореної індустріалізації та колективізації на селі робітничий клас і селяни опинилися у стані виживання: нестача продовольства і, як наслідок, введення в містах з 1929 р. карткової системи на продовольчі товари першої необхідності, а з 1931 р. – на всі основні продукти харчування і непродовольчі товари [14, 155], високі ціни при порівняно низьких заробітках, чималу частину яких окрім всього «“з’їдали” примусові підписки на державні позики, кошти від яких ішли на індустріалізацію країни» [14, 156], відсутність нормальних умов для проживання й побутова невлаштованість тощо. Трагічна ситуація, в якій опинився радянський трудовий народ, суттєво обмежувала його прагнення та можливості духовно розвиватися, породжувала зневіру й нівелювала мотивацію досягнень. Показовим є резюмування в листі радянського працівника текстильної фабрики «Більшовик» м. Родники, що на території РСФРР, до представників влади: «Немає такого культурного життя, яке має бути, як ви пишете в усіх книжках. Ми живемо як дикуни, як первісні люди. Але ми живемо так некультурно не тому, що ми не вміємо жити, ні, дорогі товариші Молотов, Куйбишев і Каганович, у нас не вистачає коштів. Нас заїла нужда. З нестатків ми не можемо ніяк вибратися. Я день і ніч мрію жити добре. Я хочу жити культурно, але не можу, ніяк не вистачає коштів» [14, 158].

Більшість представників творчої інтелігенції, зокрема, співаків, також не стали винятком і сповна відчували на собі всю складність епохи політичних змін. Вони, як і решта людей, стали свідками націоналізації 1919 р., під яку поряд із приватними підприємствами потрапили театри й музичні навчальні заклади. Скажімо, студенти та викладачі Київської консерваторії змушені були виживати в ситуації хаосу та суцільних нестатків – «нотної кризи» [6, 19], в 1920 р. – «повної нез’ясованості ставок винагороди для викладачів і службовців», проблем з «опаленням, адже своїх коштів на купівлю дров Консерваторія не мала, а від Уряду поки ні дров, ні грошей на це не отримувалося» [7, 6] та ін. В 1924 р. у зв’язку з політизацією всіх сфер життя суспільства банальне нескладання політграмоти могло спричинити виключення зі складу студентів Київського Музтехнікуму [8, 34]. «Недобори по платні за право навчання» [8, 36] в ці складні роки (хоча оплата здійснювалася відповідно до категорійності, визначеної в ході соціальної реєстрації) [8, 21], неприбуття на концерт у «робітничі та червоноармійські клуби», коли було виявлено недостатню старанність у їх «обслуговуванні концертними силами», теж могло коштувати місця студентам Музтехнікума і Музінститута та учням Музпрофшколи [8, 38]. Фізично виснажливим та психологічно напруженим був процес обміну театральними трупами між трьома державними оперними театрами – Харківським, Київським та Одеським – у середині 1920-х рр. Це робилося з метою урізноманітнення репертуару, і, не виключено, вирішення проблеми дефіциту кадрів у виконавських колективах. Артисти пересуваних оперних театрів потерпали від постійних пере-

їздів. Наприклад, гастрольний шлях Четвертої пересувної української опери пролягав через Житомир, Черкаси, Чернігів, Маріуполь, Кривий Ріг [12, 50]. Пов'язані з частими переїздами побутові проблеми, які впливали на вокально-виконавську якість оперних творів, не завжди вдалі режисерські пошуки тощо призвели в подальшому до занепаду цієї справи і реорганізації пересувних оперних театрів у стаціонарні.

Порівняно краще за пересічних робітників та артистів жилося так званим ударникам виробництва і, звичайно, добре в умовах нормованого постачання забезпечувалося життя верхівки науково-технічної та творчої інтелігенції [14, 159]. Представники прорадянської мистецької еліти, маючи привілейоване становище в суспільстві, на відміну від простого люду, могли задовольнятися наявністю власного житла, пристойною заробітною платнею та іншими «елітарними» можливостями. Зокрема, українська співачка З. Гайдай у 1934 р., коли ще не було відмінено карткову систему, мала власну квартиру і змогу оплачувати роботу домашньої працівниці, яка організовувала побут співачки, допомагаючи їй по господарству [23, 3]. А російський співак, народний артист Республіки Л. Собінов у червні 1933 р., коли в Україні та на Кубані нищівним смерчем пронісся голодомор, подав заяву до Урядової комісії з керівництва Більшим театром, що містила прохання надати «валютну можливість» для поїздки разом із родиною до Латвії та Італії терміном до п'ятнадцятого жовтня з метою проведення відпустки і лікування [4]. Та найліпше були забезпечені всім необхідним представники владних структур. За таких реалій утопічна ідея про класову рівність зазнавала нищівного краху вже у своєму зародку, що спричиняло зростання невдоволення робітничих верств населення. Відоме гасло про те, що мистецтво належить народові, також не виправдовувало себе до кінця. Наприклад, після реорганізації пересувних оперних театрів у стаціонарні зникла одна з реальних можливостей культурно-просвітницького розвитку трудівників, адже, скажімо, в колишній «Правобережній Українській Опері» «для того, щоб зробити вистави більш доступними для глядача, були введені низькі розцінки на білети, до того ж, дві вистави на тиждень давались безкоштовно» [24, 181], що не могло не привабити відвідувачів.

Маючи право святкувати дванадцять релігійних свят, які в 1920-х рр. ще залишалися вихідними днями [15], культурне виховання простого народу разом із його призвичаюванням до нової ідеології відбувалося з допомогою залучення до святкування 7 листопада, 1 травня та інших свят політико-ідеологічного характеру (й то інколи примусово, оскільки далеко не завжди усвідомлювалася необхідність тих чи інших святкувань). З 1930-х рр. почався процес приохочення до святкування Нового року, «відвідування кінотеатрів, музеїв, поїздок до санаторіїв» тощо [14, 210]. Але разом з цими позитивними зрушеннями вишукане класичне мистецтво, зокрема, оперне, все ж, перебувало за межами його духовного осягнення, залишаючись в основному прерогативою творчої інтелігенції міста та представників влади, які, в своїй більшості, не мали шляхетного походження і високого рівня освіченості, проте прагнули певним чином долучитися до культурно-мистецького середовища та божественного життя артистів.

Ставлення представників влади до діячів мистецтв, зокрема, до співаків, і бачення ними їхнього місця в культурно-мистецькому житті України та, загалом,

у суспільній ієрархії, не було однозначним. Безперечно, митець вбачався складовою комуністичної системи, який засобами мистецтва в умовах ідеологічної пропаганди повинен був впливати на свідомість радянських людей, здійснюючи таким чином формування нової «радянської особистості». Безпрецедентним можна вважати випадок, пов'язаний із діяльністю юної хористки Першого Волинського хору З. Гайдай – майбутньої української оперної співачки, сповнені юнацького запалу спогади якої висвітлюють враження від концертного життя на зорі радянської влади: «Хор жив дружно, як велика сім'я. Час був досить скрутний – голодний та холодний. Ми їздили по селах Житомирщини, допомагали збирати продподаток, їздили возами, саньми, часто страшенно мерзли. Проте жарти, веселощі ніколи не залишали наш молодий, життєрадісний гурт» [21, 1]. Таким чином, збираючи продовольчий податок з селянських господарств, співаки, можливо навіть непомітно для самих себе, були перетворені комуністично-більшовицькою системою на виконавців агітаційно-пропагандистських замовлень влади, на своєрідних спільників у «класовій боротьбі».

Незважаючи на почасті «непролетарське походження», особистість співака цінувалася владою, оскільки він приносив не лише суспільну користь, а, перш за все, був носієм іскри таланту, індивідуальної неповторності, культурності, на що неможливо було закрити очі й повністю залишитися байдужим. Якщо звернутися до мемуарів співачки, солістки Большого театру Г. Вишневської, кар'єра якої, щоправда, розпочалася на початку 1950-х рр., довідуємося, що Й. Сталін особисто відвідував найвідоміші оперні спектаклі російського репертуару цього театру: «Князя Ігоря» О. Бородіна, «Хованщину» і «Бориса Годунова» М. Мусоргського, «Садко» М. Римського-Корсакова, «Пікову даму» П. Чайковського та ін., і хоча він не так любив музику, як прагнув відчути себе володарем цього храму мистецтва, – столичним театром особисто опікувався, вбачаючи в ньому «мистецьку візитівку» країни. Виступи артистів означали не лише їхню участь у творчому дійстві, а й визначали їхній статус в очах публіки. Репресії 1937 р. майже не зачепили Большого театру, принаймні його провідних артистів [17]. Ця особлива увага пояснюється тим, що від початку 1930-х рр. столичний Большой театр (разом зі славнозвісним МХАТом) знаходився під прямим керуванням Комісії Президії ЦВК, до якої входили п'ять секретарів ЦК. З 1936 р. театр увійшов до сфери підпорядкування Комітету у справах мистецтв. Таким чином, Большой театр став привілейованим, із широким спектром пільг для колективу. Його провідні солісти (співаки й танцівники) мали тривалі закордонні гастрольні поїздки, високі посадові оклади та входили до вищої номенклатури країни нарівні з великими державними і партійними чиновниками [4].

На відміну від Большого театру, який перетворився на «парадний культурний фасад сталінського режиму» [4], віддалений від центру театр нестолічного значення, не міг похизуватися подібними привілеями і перспективами та неодноразово ставав ареною жорстокого свавілля у ставленні до артистів. І важко збагнути, що тут було головним: чи політична розправа, чи сфабрикована справа як наслідок конкуренції або зведення особистих рахунків, чи всі ці причини разом. Так, 1937 р. став останнім роком сценічної діяльності співачки,

солістки Харківського опери К. Оловейникової, яка була ув'язнена слідом за репресованим чоловіком як «дружина учасника антирадянської терористичної організації правих» [20]. Після відбуття «покарання» вона так і не змогла повернутися на велику сцену. В тому ж 1937 р. внаслідок доносу в «контрреволюційній діяльності» було звинувачено ще одного співака, колишнього соліста Маріїнського театру, засновника та директора Херсонського музичного училища Я. Дюміна. Його життя урвалося невдовзі після арешту [5]. Список таких «справ» з трагічним кінцем, яких зазнали різнобічно обдаровані українські музиканти, мав продовження. В ньому – й ім'я композитора, хорового диригента та хореографа В. Верховинця, бандуриста, композитора і письменника Г. Хоткевича, хормейстера П. Стеценка – брата композитора К. Стеценка [5] та ін.

Усвідомлення митцями свого призначення, власної ролі в культурно-мистецькому житті України різнилося у відповідності до поставлених цілей, які формувалися під впливом моральних та духовних чинників: виховання, життєвого досвіду, ціннісних орієнтацій, потреб тощо. Деякі таланти-титани, окрилені ідеями «українізації», щиро прагнули вивести рідну культуру на європейський рівень, що фактично в тогочасних тоталітарних умовах радянської політики було неможливим. Тому трагічна доля спіткала таких яскравих особистостей, як талановитий прозаїк, поет, публіцист, засновник декількох літературних об'єднань М. Хвильовий і режисер-реформатор Л. Курбас. Як одвічні народні «трибуни», поети, письменники, режисери й композитори прийняли на себе головний удар від комуністичного режиму за непоступливість та щирість у мистецтві. Але творчість співаків мала дещо іншу специфіку. Зокрема, вокальний репертуар хоча й поповнювався новими творами, але, як і раніше, включав світові, українські та, безперечно, російські класичні вокальні твори, тим більше, що на початку 1930-х рр. у зв'язку з формуванням у театральній практиці СРСР нового «імперського стилю» класичний оперний репертуар знову став пріоритетним («Князь Ігор» О. Бородіна, «Борис Годунов» М. Мусоргського тощо) [3, 281-282]. До ідеологічних вимог та «новаторств» у вокально-виконавській практиці також можна було пристосуватися і сприймати, як пошук нових творчих форм, тому співаки у своїй більшості зробили вибір на користь спокійного та поміркованого творчого життя, дотримуючись офіційних ідеологічних канонів. Приймавши, принаймні зовні, «лінію партії», вони діяли в шаблонному форматі, без зайвих ініціатив і ризиків, проте й не з меншим ентузіазмом. Яскравий мистецький осередок Київської опери 1930-х рр., який складався з талановитих співаків того часу – М. Донця, З. Гайдай, М. Гришка, М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинського, О. Петрусенко, О. Ропської та ін., є красномовним тому підтвердженням. Почасті одностайними у своїх позитивних оцінках вокально-виконавських досягнень багатьох солістів були рецензенти відомих радянських видань [1, 110; 19, 449]. Безперечно, кожен із співаків володів певною інформацією стосовно ганебних наслідків незугарної радянської політики, відчував на собі вимоги «безапеляційного, сліпого підкорення командно-адміністративній системі» [16], але відкрито ніхто не смів протестувати. Навіть у трагічних 1930-х рр., коли політичні та мистецькі події були розведені по різні боки й існували ніби в окремих реальностях: злочинно організований більшовицькою владою голодомор в Україні й на Кубані в

1933 р. та проведений цього ж року в Москві 1-й Всесоюзний конкурс музикантів-виконавців, де серед володарів першої премії – українська співачка З. Гайдай [13, 14] і студент Одеської консерваторії Е. Гігельс – у майбутньому блискучий піаніст; у 1936 р., за рік до початку великого терору, – триумфальна участь трупі Київської опери в показово проведеній першій Декаді українського музичного мистецтва в Москві, де до уваги публіки було представлено вітчизняні опери «Запорожець за Дунаєм» і «Наталка Полтавка» (режисер В. Манзій) та перекладену українською мовою «Снігуроньку» М. Римського-Корсакова, поставлену Й. Лапицьким [1, 108]; масові репресії проти української інтелігенції в сумнозвісному 1937 р. та проведення цього ж року Першого республіканського конкурсу на краще виконання творів радянських композиторів, де звання лауреата знову здобула українська співачка З. Гайдай [13, 15]. У цьому ж 1937 р. вийшла платівка з піснями «Прощальна», що цілком могла бути конкурсною, та «Ой, у полі тихий вітер віє» [9]. З позицій сьогодення пісню «Прощальна», яка, з огляду на історичні передумови її створення, вже ніби «дихала» війною, навряд чи можна вважати вагомим художньо-естетичним здобутком З. Гайдай, хоча й виконала вона цю пісню з притаманною їй голосу тендітністю ліричної героїні. Цей приклад «мілітаристичної» вокальної творчості був типовим для того часу виконанням «політичного замовлення» в мистецтві, а також своєрідною даниною тоталітарній державі від митців за можливість бути успішними в творчій діяльності на радянських теренах.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в даній праці вдалося ґрунтовно дослідити історичне тло та політичні механізми, які здійснили вплив на професійне й особистісне становлення митців, зокрема, співаків, і на культурно-мистецьке життя України 1920-1930-х рр. у цілому, визначили вектори їхньої творчої діяльності та роль у формуванні нового «пролетарського» суспільства, проявилися у формі жорстоких політичних «чисток», які, з-поміж інших, зачепили й представників культурно-мистецького середовища. Вони, поділені владою на «привілейованих» та «опальних», мусили кожен окремо робити свій вибір у побудові відносин із тоталітарною державою. Крім того, в дослідженні вдалося констатувати й наявність певних здобутків на вокально-творчій ниві, здійснених талановитими митцями, які лягли в основу подальшого розвитку вокально-виконавського мистецтва України.

Висновки. Отже, в умовах ідеологічних перетворень у культурно-мистецькому житті України 1920-1930-х рр. у основному прорадянським співакам судилося побудувати успішну творчу кар'єру і в подальшому передати свою майстерність наступним поколінням, зберігши та примноживши тим самим професійні набутки національної школи. Не виключено, що серед них були й далеко не аполітичні люди, а такі, які щиро вірили в радянське майбуття, і їхня творча діяльність була осяяна цією вірою. Втім, ставши втіленням комформізму, що, враховуючи реалії радянського тоталітарного режиму, можна розцінити й як вимушений вибір, пропагуючи з допомогою мистецтва існуючий лад, їм вдалося в першу чергу добитися прихильності владних структур, представників інтелігенції міста тощо, проте набути великої популярності серед робітничих верств населення вповні не вдалося, оскільки впровадження високого класичного мистецтва збіглося в часі зі складними соціально-політичними змі-

нами та випробуваннями в житті простих людей. Ідея з пересувними оперними театрами, яка була однією з реальних можливостей масово призвичаїти їх до класичного мистецтва, не витримала перевірки часом. Справа з наближення класичного мистецтва до трудового народу з боку студентської й учнівської молоді також у той період не мала значного успіху. Ця ініціатива була вочевидь не на часі, адже тодішнє маргіналізоване суспільство ще не готове було сприйняти культурні надбання, гідно їх оцінити та й узагалі віднайти єдність у своїх мистецьких уподобаннях.

Попри це, вітчизняні співаки 1920-1930-х рр. усе-таки спромоглися здійснити посильний професійний внесок у збереження й подальшу розбудову української культурно-мистецької традиції, чому, безперечно, посприяла політика «українізації» та невичерпне прагнення творчого гартування за будь-яких умов. Здобутки солістів провідних оперних театрів України і викладачів музичних закладів освіти стали частиною вітчизняної історії та культури, яку варто поважати і в подальшому досліджувати як цінний досвід творчої діяльності в умовах тоталітаризму.

Література

1. Баканова Л. Н. «Вдохновенная поэтическая страница» в творчестве И. М. Лапицкого / Л. Н. Баканова // Вестник СПбГУКИ. – СПб, 2012. – № 2 (11) июнь. – С. 108-113.
2. Белозёрова А. А. Советская повседневность 1920-х гг. / А. А. Белозерова // Социология культуры. – 2014. – № 4 (13). – С. 69-71.
3. Веселовська Г. І. Український театральний авангард / Г. І. Веселовська // Ін-т проблем сучасного мист-ва Нац. акад. мист-в України. – К.: Фенікс, 2010. – 368 с.: 16 л. вкл.
4. Власова Е. С. Сталинское руководство Большим театром [Електронний ресурс] / Е. С. Власова. – Режим доступу: <http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XX/?id=4768>.
5. Гребенюк В. Херсонське музичне училище [Електронний ресурс] / В. Гребенюк // Музика. – Режим доступу: <http://mus.art.co.ua/hersonske-muzychne-uchylische/>.
6. Державний архів міста Києва (ДАК), ф. 297, оп. 1, спр. 192, 21 арк. [Переписка с военным министром и комиссариатом Киевского учебного округа контрреволюционного украинского буржуазно-националистического правительства Скоропадского, Киевской городской театральной комиссией и др. учреждениями и лицами об отсрочках от призыва на военную службу для учащихся консерватории, о назначении директора гимназии при консерватории и по др. вопросам. Нач. сентябрь 1918 г. Конч. февраль 1919 г.].
7. Державний архів міста Києва (ДАК), ф. Р-810, оп. 1, спр. 1, 19 арк. [Протоколы заседаний Художественного совета и списки профессорско-преподавательского состава. 1919 г.].
8. Державний архів міста Києва (ДАК), ф. Р-810, оп. 1, спр. 16, 72 арк. [Приказы. 1924 г.].
9. Зоя Гайдай – Прощальна / Ой у полі тихий вітер віє [Електронний ресурс] // Каталог советских пластинок. – 1937. – Режим доступу: <http://records.su/album/40906>.
10. Ізваріна О. Українське оперне мистецтво у першій третині ХХ ст.: творчі пошуки [Електронний ресурс] / О. Ізваріна. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Mmik/2011_13/Izvar.htm.
11. Ізваріна О. М. Опера режисура в Україні: кінець 20-х – початок 30-х років ХХ століття / О. М. Ізваріна // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. – К.: Міленіум, 2012. – Вип. 21. – С. 88-94.

12. Изваріна О. М. Пересувні оперні театри в Україні першої третини ХХ ст. / О. М. Изваріна // *Ars musicae: музично-освітологічний дискурс*. – 2015. – № 1. – С. 47-51.
13. Костриця М. Ю. Солов'їна полісянка. Зоя Гайдай / М. Ю. Костриця. – Житомир: М. Косенко, 2011. – 52 с.: іл. – (Уславлені імена Житомирщини. – Вип. 2).
14. Кринко Е. Ф. Повседневный мир советского человека 1920-1940-х гг.: жизнь в условиях социальных трансформаций / Е. Ф. Кринко, И. Г. Тажидинова, Т. П. Хлынина. – Ростов н/Д: Изд-во ЮНЦ РАН, 2011. – 360 с.
15. Левина Н. Б. Повседневность 1920-1930-х годов: «борьба с пережитками прошлого» [Электронный ресурс] / Н. Б. Левина. – Режим доступа: <http://you1917-91.narod.ru/levina20-30.html>.
16. Основні функції мистецтва [Електронний ресурс] / Культура // Освіта.ua. – Режим доступу: <http://osvita.ua/vnz/reports/culture/10742/>.
17. Сталин и Большой театр. (Из мемуаров Галины Вишневской) [Электронный ресурс] / Блог Игоря Курляндского. Записки историка советской эпохи. – Режим доступа: <http://igorkurl.livejournal.com/228952.html>.
18. Учитель К. Четыре «Джонни». Опера Эрнста Кшенека в СССР / Константин Учитель // *Музыкальная жизнь*. – 2013. – № 4. – С. 78-81.
19. Учитель К. А. «Джонни играет» Эрнста Кшенека на сцене Киевской государственной оперы / К. А. Учитель // *Мир науки, культуры, образования*. – 2014. – № 6 (49). – С. 448-449.
20. Хвостенко Г. Арешт за лаштунками [Електронний ресурс] / Григорій Хвостенко // Сумський історичний портал. – Режим доступу: <http://history.sumynews.com/research/article/51khvostenkohryhoriiarshhtzalashtunkamy.html>.
21. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ (ЦДАМЛМ України), ф. 147, оп. 1, спр. 418, 10 арк. [Статті про творчість З. М. Гайдай. Вирізки з газет та журналів. 1935-1977 pp.].
22. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ (ЦДАМЛМ України), ф. 147, оп. 1, спр. 1, 34 арк. [Альбом з фотографіями в ролі Ксенії з оп. «Розлом», Мікаели з оп. «Кармен», Івонни з оп. «Джонні грає» та ін. 1928-1945 pp.].
23. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, м. Київ (ЦДАМЛМ України), ф. 147, оп. 1, спр. 56, 35 арк. [Листи сестрі Олені Михайлівні Гайдай. Рос. та укр. мови. 1 листопада 1936 р. – 27 травня 1964 р.].
24. Черкашина О. В. Вінницький театр опери та балету: передумови становлення / О. В. Черкашина // *Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць*. – К.: Міленіум, 2010. – Вип. 18. – С. 174-183.

References

1. Bakanova, L. N. (2012). «Inspirational Verses» in the works of Iosif M. Lapitski. *Vestnik SPbGUKI*, 2 (11) June, 108-113 [in Russian].
2. Belozyorova, A. A. (2014). Soviet daily occurrence of the 1920th. *Sotsiologiya kultury*, 4 (13), 69-71 [in Russian].
3. Veselovska, H. I. *Ukrainian Theatrical Avant-garde*. Kyiv: Fenix [in Ukrainian].
4. Vlasova, Ye.S. The Stalinist leadership of the Bolshoi theatre. Retrieved from: <http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XX/?id=4768>.
5. Hrebenuk, V. Kherson Music College. *Muzyka*. Retrieved from: <http://mus.art.co.ua/hersonske-muzychne-uchylysche/>.
6. State archive of the city of Kyiv, f. 297, op. 1, case 192, 21 sh. [Correspondence with the Secretary of war and the Commissariat of the Kyiv educational district of the Ukrainian counter-revolutionary bourgeois-nationalist government of Skoropadsky, the Kyiv city theatre Commission and other institutions and individuals on deferment from military service for students of the Conservatory, on the appointment of the headmaster of the gymnasium and other issues. Start in September 1918. Finish in February 1919] [in Ukrainian].

7. State archive of the city of Kyiv, f. P-810, op. 1, case 1, 19 sh. [Minutes of the meetings of the Arts Council and lists of the teachers and professors. 1919] [in Ukrainian].
8. State archive of the city of Kyiv, f. P-810, op. 1, case 16, 72 sh. [Orders. 1924] [in Ukrainian].
9. Zoya Gaidai – Farewell / In the field a quiet wind blows (1937). Directory of Soviet records. Retrieved from: <http://records.su/album/40906> [in Ukrainian].
10. Izvarina, H. Ukrainian Opera Art of The First Third of the XX Century: Creative Searching. Retrieved from: http://www.nbu.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Mmik/2011_13/Izvar.htm [in Ukrainian].
11. Izvarina, O. M. (2012). Opera directing in Ukraine: late 20's – early 30-ies of XX century. *Mystetstvoznachchi zapysky*, 21, 88-94 [in Ukrainian].
12. Izvarina, O. M. (2015). Moving Opera houses in Ukraine in the first third of the XX century. *Ars musicae: muzychno-osvitolohichni dyskurs*, 1, 47-51 [in Ukrainian].
13. Kostrytsia, M. Yu. (2011). Nightingale Polisiianka. Zoya Gaidai. Zhytomyr: M. Kosenko [in Ukrainian].
14. Krinko, Ye. F., & Tazhidinova, I.G., & Khlynina, T.P. (2011). Everyday world of the Soviet person of 1920-1940s: life in the conditions of social transformation. Rostov-on-Don: Izd-vo YUNTS RAN [in Russian].
15. Levina, N.B. Everyday life of 1920-1930s: «struggle against vestiges of the past». Retrieved from: <http://you1917-91.narod.ru/levina20-30.html> [in Russian].
16. The main function of art. *Kultura*. *Osvita.ua*. Retrieved from: <http://osvita.ua/vnz/reports/culture/10742/> [in Ukrainian].
17. Stalin and the Bolshoi Theatre. (From the memoirs of Galina Vishnevskaya). Igor Kourliandski's blog. Notes of the historian of the Soviet era. Retrieved from: <http://igorkurl.livejournal.com/228952.html> [in Russian].
18. Uchitel, K. (2013). Four «Johnny». Opera by Ernst Křenek in the Soviet Union. *Muzykalnaya zhizn*, 4, 78-81 [in Russian].
19. Uchitel, K.A. (2014). «Johnny spielt auf» at the stage of Kiev state opera. *Mir nauki, kultury, obrazovaniya*, 6 (49), 448-449 [in Russian].
20. Khvostenko, H. Arrest behind the scenes. *Sumskyi istorychnyi portal*. Retrieved from: <http://history.sumynews.com/research/article/51khvostenkohryhoriiarshhtalashtunkamy.html> [in Ukrainian].
21. Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine, the city of Kyiv, f. 147, op. 1, case 418, 10 sh. [Article on the creative work of Z. M. Haidai. Clippings from Newspapers and magazines. 1935-1977.] [in Ukrainian].
22. Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine, the city of Kyiv, f. 147, op. 1, case 1, 34 sh. [Album of photographs as Ksenia from the opera «Breakdown», Micaela from the opera «Carmen», Ivonna from the opera «Johnny plays», etc. 1928-1945] [in Ukrainian].
23. Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine, the city of Kyiv, f. 147, op. 1, case 56, 35 sh. [Letters to sister Olena Mykhailivna Haidai. Russian and Ukrainian languages. 1 November 1936 – 27 May 1964.] [in Ukrainian].
24. Cherkashyna, O.V. (2010). Vinnytsia Theatre of Opera and Ballet: preconditions of formation. *Mystetstvoznachchi zapysky*, 18, 174-183 [in Ukrainian].