

УДК 78.071.2Гайдай:782.03(477-25)"1946/1953"
DOI 10.32461/2226-3209.4.2025.351999

Цитування:

Кацалап О. В. Діяльність Зої Гайдай на київській оперній сцені в період пізнього сталінізму (1946–1953 роки). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 4. С. 373–379.

Кацалап Олена Вікторівна,
старший викладач кафедри
академічного та естрадного вокалу
Київського столичного університету
імені Бориса Грінченка
<https://orcid.org/0000-0002-8217-480X>
o.katsalap@kubg.edu.ua

Katsalap O. (2025). Activities of Zoia Haidai on Kyiv Opera Stage during the Period of Late Stalinism (1946-1953). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 4, 373–379 [in Ukrainian].

ДІЯЛЬНІСТЬ ЗОЇ ГАЙДАЙ НА КИЇВСЬКІЙ ОПЕРНІЙ СЦЕНІ В ПЕРІОД ПІЗЬНОГО СТАЛІНІЗМУ (1946–1953 роки)

Мета роботи – дослідити особливості діяльності співачки З. Гайдай на сцені Київської опери в 1946–1953 рр., у період пізнього сталінізму, зокрема виявити умови праці, можливості творчої реалізації, перспективи, а також аналізувати творчі досягнення відомої артистки відповідно до засад репертуарної політики й визначити їх мистецьку цінність у контексті вимог сьогодення. **Методологія роботи** полягає у використанні джерелознавчого методу для аналізу архівних документів – рецензій на постановки, епістолярної спадщини З. Гайдай, а також інших матеріалів з теми дослідження, конкретно-історичного – для визначення впливу політичних процесів періоду пізнього сталінізму на функціонування Київської опери та діяльність її солістки З. Гайдай, загальнонаукових методів (аналіз, синтез, узагальнення тощо) – з метою ретельного вивчення питання і формування обґрунтованого висновку. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що в ній досліджено особливості діяльності співачки З. Гайдай на сцені Київської опери в період пізнього сталінізму 1946–1953 рр. Завдяки опрацюванню архівних джерел вдалося з'ясувати, якими були умови праці, можливості реалізації творчого потенціалу, перспективи на майбутнє внаслідок виходу постанов ЦК КП(б) України, що здійснили вплив на функціонування театру, формування його репертуарної політики. **Висновки.** Діяльність співачки З. Гайдай на київській оперній сцені в період пізнього сталінізму (1946–1953) на сьогодні не можна вважати надто успішною, адже деструктивний вплив репресивних постанов означеної вище доби на формування репертуарної політики театру вкрай політизував цей процес, обмеживши право митців на свободу творчості та унеможлививши безперешкодне здійснення постановок найкращих спектаклів українського й західноєвропейського оперного репертуару. Насамперед ставили ті вистави, що вкладалися в ідеологічні межі сталінського тоталітарного режиму, хоча це не гарантувало їм стабільний успіх у публіки. За таких умов праці З. Гайдай не змогла вповні реалізувати свій творчий потенціал на оперній сцені. Характеризуючи її доробок 1946–1953 рр., передусім участь у прем'єрних спектаклях, найбільш значущими з погляду сьогодення стали виконані нею партії Манон Леско в опері-монтажі «Манон» Ж. Массне, Гальки в однойменній опері С. Монюшка та Галі в «Утоплений» М. Лисенка. У межах процесу декомунізації в пропагандистських опер доби пізнього сталінізму немає шансів повернутися на сцени українських театрів.

Ключові слова: З. Гайдай, Київська опера, період пізнього сталінізму, постанови ЦК КП(б) України, репертуарна політика.

Katsalap Olena, Senior Lecturer, Faculty of Musical Art and Choreography, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

Activities of Zoia Haidai on Kyiv Opera Stage during the Period of Late Stalinism (1946-1953)

The purpose of the article is to investigate the specifics of the activities of singer Z. Haidai on the stage of the Kyiv Opera in 1946–1953, which took place during the period of late Stalinism, in particular, to identify working conditions, opportunities for creative realisation, prospects, as well as to analyse the creative achievements of the famous artist in accordance with the principles of repertoire policy and determine their artistic value in the context of today's requirements. **The methodology** of the work consists of the use of source study method to analyse archival documents – reviews of productions, epistolary heritage of Z. Haidai, as well as other materials on the topic of the study, specifically historical – to determine the influence of political processes of the late Stalinist period on the functioning of the Kyiv Opera and the activities of its soloist Z. Haidai, general scientific methods (analysis, synthesis, generalisation) – in order to thoroughly study the issue and form a substantiated conclusion. **The scientific novelty** of the article lies in its examination of the specifics of work of singer Z. Haidai on the stage of the Kyiv Opera during the period of late Stalinism,

1946–1953. Thanks to the processing of archival sources, it was possible to find out what the working conditions were, the possibilities of realising creative potential, prospects for the future, as a result of the issuance of resolutions of the Central Committee of the Communist Party of Ukraine (Bolsheviks), which influenced the functioning of the theatre and the formation of its repertoire policy. **Conclusions.** The activities of singer Z. Haidai on the Kyiv Opera stage during the period of late Stalinism (1946–1953) cannot be considered very successful today, because the destructive influence of repressive resolutions of the above-mentioned period on the formation of the theatre's repertoire policy extremely politicized this process, limiting the right of artists to freedom of creativity and making it impossible to stage the best performances of the Ukrainian and Western European opera repertoire without hindrance. First of all, those performances that fit into the ideological framework of Stalin's totalitarian regime were staged, although this did not guarantee them stable success with the public. Under such working conditions, Z. Haidai was unable to fully realise her creative potential on the opera stage. Characterising her work of 1946–1953, first of all, participation in premiere performances, the most significant from the point of view of the present were the parts she performed as Manon Lescaut in the opera-montage 'Manon' by J. Massenet, Halka in the opera of the same name by S. Moniuszko, and Halia in 'Drowned' by M. Lysenko. Within the framework of the decommunisation process, there is no chance for the propaganda operas of the late Stalinism to return to the stages of Ukrainian theatres.

Keywords: Z. Haidai, Kyiv Opera, the period of late Stalinism, resolutions of the Central Committee of the Communist Party of Ukraine (Bolsheviks), repertoire policy.

Актуальність теми дослідження. Дослідження діяльності українських митців у добу сталінського тоталітаризму на сьогодні є одними з актуальних, адже наша держава нині вкотре переживає складний період у своїй історії – веде боротьбу за право на існування, якого її воліє позбавити РФ – типова тоталітарна країна, де, зокрема, заново встановлюються пам'ятники Й. Сталіну й виправдовуються злочини його режиму проти людяності. Попри складні часи, сучасні українські митці вільні у творчому виборі, національно свідомі, а тому на даному етапі чимала їх кількість обрала службу в лавах Збройних сил України, займається волонтерською діяльністю тощо. Безумовно, цьому посприяли демократичні зміни років незалежності. А що ж митці радянської доби, роки творчої активності яких збіглися в часі з періодом сталінського тоталітарно-репресивного режиму? Зокрема, співачка З. Гайдай, якій вдалося зробити кар'єру оперної та концертно-камерної співачки, отримати найвищу відзнаку митців у СРСР, стати відомою мисткинею. У другій половині 1940-х рр. її кар'єра досягла свого піку. Однак чи відчувала вона в той період ідеологічний тиск і чи змогла вповні реалізуватися на сцені Київської опери, наскільки вартісним є її творчий доробок тих років у контексті вивчення й збереження культурної спадщини України? Отже, актуальність теми дослідження полягає в аналізуванні діяльності співачки З. Гайдай на київській оперній сцені в добу пізнього сталінізму з метою вивчення можливостей для здійснення творчої діяльності, її мистецького спадку та виявлення його значущості.

Аналіз досліджень і публікацій. У роботі над статтею використані архівні джерела: епістолярна спадщина З. Гайдай, рецензії на

постановки, протоколи і стенограми засідань Художнього ради Київської опери тощо, за допомогою яких можна проаналізувати творчу діяльність співачки на оперній сцені в 1946–1953 рр. Відомості щодо репресивних постанов доби пізнього сталінізму, які вплинули на функціонування Київської опери й діяльність її солістки З. Гайдай, а також додаткова інформація про політико-ідеологічний контроль за культурними процесами в Україні у вище зазначений період і творчість окремих персоналій містяться в працях вітчизняних науковців О. Берегової, Н. Сірук, Л. Скорини, О. Титаренко та ін.

Метою статті є висвітлення особливостей діяльності співачки З. Гайдай на сцені Київської опери в 1946–1953 рр., у період пізнього сталінізму, а саме: виявлення умов праці, можливостей реалізації творчого потенціалу, ризиків, перспектив на майбутнє, а також дослідження творчих здобутків відомої артистки згідно з напрямками репертуарної політики й визначення їх мистецької цінності відповідно до сучасних запитів.

Виклад основного матеріалу. У другій половині 1940-х рр. українська співачка З. Гайдай стала доволі відомою оперною й концертно-камерною співачкою, була пошанована званням народної артистки СРСР, а відтак, маючи багаторічний досвід та високий статус, сподівалася на успішне продовження сценічної кар'єри, зокрема і в Київській опері. Енергійність і натхненність перших післявоєнних років у поєднанні з прагненням нових звершень підштовхнули виконавицю та її чоловіка співака М. Платонова до реалізації в театральному сезоні 1945–1946 рр. нового творчого проєкту – постановки на сцені філармонії вистави-монтажу опери «Манон» Ж. Массне. Це була їхня спільна ініціатива. Звісно, З. Гайдай взялася за виконання головної

партії – Манон Леско, М. Платонов – її коханого де Гріє. В постановці також були задіяні читець літературного тексту народний артист республіки М. Романов та оркестр Українського радіокомітету під орудою диригента Я. Карасика. Результат перевершив усі сподівання, що засвідчили гарні рецензії. Так, у статті театрознавця М. Шелюбського «Хороше починання. Опера “Манон” на концертній естраді», яка вийшла в травні 1946 р. у виданні «Радянське мистецтво», мовилося: «Близкучих художніх наслідків досягла народна артистка СРСР З. Гайдай у відтворенні образу Манон. Надзвичайно тонкими вокально-сценічними штрихами вона малює Манон – жадібною до веселого життя, з палким люблячим серцем. Ніжність і пристрасть Манон, відчутні в мелодіях Массне, артистка передає з винятковою майстерністю» [1, 263; 1, 265]. Успіх досвідченої співачки в постановках нового для неї формату цілком міг повторитись, адже з її листування з поетом та перекладачем Борисом Теном довідуємося про його роботу над перекладом опери «Ромео та Джульєтта» ймовірно авторства Ш. Гуно, аби в подальшому створити монтаж і для її концертного виконання [5, 4–5]. Однак про дану постановку інформації немає, швидше за все, цей задум реалізувати не вдалося. Не виключено, на заваді відносно вільної творчості, що запанувала в період Другої світової війни, коли владі було не до мистецтва, стали спроби втілити вимоги прийнятої в 1946 р. постанови ЦК КП(б) України «Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР і заходи щодо його поліпшення». Цей документ вийшов услід за постановою ЦК ВКП(б) (Центрального комітету Всесоюзної комуністичної партії (більшовиків)) і був складовою частиною ідеологічних кампаній повоєнних 1946–1948 рр., спрямованих на встановлення політико-ідеологічного контролю влади за діяльністю творчої інтелігенції. В постанові йшлося про переважання в репертуарах театрів творів дореволюційних та зарубіжних авторів, зокрема й ідеологічно неприйнятних, і відсутність творів радянських авторів на сучасну тематику, що вважалося головним недоліком [9, 158; 9, 160]. Відтак у театральному сезоні 1946–1947 рр. цей документ було взято до уваги керівництвом Київської опери. Як наслідок, голова Комітету у справах мистецтв при Раді Міністрів УРСР М. Компанієць, який став директором театру, виніс догану режисеру та художньому керівникові М. Смоличу за відсутність

належної роботи зі збагачення репертуару театру сучасним матеріалом [6, 189–190].

Виконання умов вище згаданої постанови ЦК КП(б) України збіглося в часі з підготовкою Київської опери до святкування 30-річчя «великого Жовтня». Відтак у театральному сезоні 1947–1948 рр. готувалася постановка новоствореної опери «Молода гвардія» Ю. Мейтуса, написаної за сюжетом однойменного роману О. Фадєєва. Над прем'єрою працювали режисер М. Стефанович, диригент В. Тольба та художник О. Хвостенко-Хвостов [1, 301–301 зв.]. Звісно, підготовка відверто замовного твору не могла обійтись без участі партійних функціонерів, які б контролювали цей процес. Один зі спектаклів відвідали члени Політбюро ЦК КП(б) України Л. Каганович і М. Хрущов. Протокол засідання Художньої ради театру, що відбулося 1 листопада 1947 р., ряснів зауваженнями та пропозиціями Л. Кагановича, які озвучив голова й директор Київської опери М. Компанієць: мало української пісні, образи німецьких загарбників висвітлені більше в карикатурному плані, фінал повинен змусити глядачів встати й аплодувати і тому подібне [7, 4–6]. Звичайно, побажання партійних посадовців неможливо було проігнорувати, тому робота над постановкою обіцяла бути напруженою аж до показу 7 листопада 1947 р. З. Гайдай, яка виконувала партію Люби Шевцової, також брала участь в обговоренні: висловлювала думки стосовно внесення деяких змін в окремі частини опери, у властивій їй манері вболівала за якість виконавської майстерності тощо [7, 10; 7, 25]. Старання артистки були винагороджені гарними відгуками в пресі, зокрема, у виданні «Радянське мистецтво» [1, 290 зв.; 1, 300]. Однак саму оперу автор рецензії не зміг назвати «закінченим повноцінним твором, який не потребує подальшої роботи» [1, 290 зв.]. Про недоліки в лібрето та музиці опери, в якій не знайшла повного відображення «висока жага до подвигу в ім'я Батьківщини, в ім'я партії», було висловлено в статті «Героическая опера», що вийшла у виданні «Советское искусство» тоді ж, у листопаді 1947 р. [1, 301–301 зв.]. Після показового спектаклю 7 листопада 1947 р. обговорення щодо «поглиблення та подальшого розвитку спектаклю» не вщухли [7, 25–27]. На думку головного режисера М. Стефановича, «надзвичайно важливим є питання про розвиток і проведення до кінця теми організуючого впливу партії, про зв'язок партії та народу, про згуртування народу навколо партії. <...> про керівництво партії

діяльністю молодшої гвардії – комсомолу», що й було внесено до спектаклю. Корегування планувалися й надалі [7, 26–27]. На сьогодні залишається лише дивуватися, в якому антитворчому абсурді змушені були брати участь митці, зокрема і З. Гайдай. Але попри заполітизованість та творчу зашкарублість, які панували в Київській опері, співачку не покидала надія більше працювати зі світовим оперним репертуаром. Саме тому, коли на засіданнях Художньої ради театру заходила мова про планування постановки відомого оперного твору, вона завжди намагалася підтримати цю ідею. Так, щодо «Балу-маскараду» Д. Верді співачка висловила таке бачення: «Для вокалістів це чудова школа. Музичні переваги “Бал-маскараду” Верді настільки загальноновизнані, що додати нічого» [7, 30; 7, 40]. Однак почасти далі слів справа не йшла.

Значно серйозніші випробування, ніж виконання політичних замовлень у мистецтві відповідно до вище згадуваної постанови ЦК КП(б) України «Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР і заходи щодо його поліпшення», чекали на митців у 1948 р. На цей раз приводом для цькування та переслідувань послужили постанови ЦК ВКП(б) від 10 лютого 1948 р. «Про оперу “Велика дружба” В. Мураделі» та її український аналог – постанови ЦК КП(б) України «Про стан і заходи поліпшення музичного мистецтва на Україні у зв’язку з рішенням ЦК ВКП(б) “Про оперу “Велика дружба” В. Мураделі”», що вийшла 23 травня 1948 р. В ній засуджувалися так звані формалістичні напрями у творчості українських композиторів, в діяльності закладів музичного мистецтва [9, 160]. Ще однією ганебною ідеологічною кампанією того періоду стала боротьба з так званими космополітизмом та низькопоклонством перед Заходом. Одночасно посилювався процес русифікації. Як наслідок, українська культура зазнала утисків [9, 158]. Відтак на одному з засідань Художньої ради Київської опери, де, звісно, була присутня й З. Гайдай, було обговорено вище вказану постанову ЦК ВКП(б) та, відповідно, репертуарну політику театру. В задачі театрального керівництва і митців віднині входив перегляд репертуару, аби уникнути помилок не лише в постановці нових опер, а й у трактуванні класики [10, 21]. Вочевидь такі рішення були керовані не просто бажанням пристосуватися до нових реалій, а й страхом. У театральному репертуарі фігурувало чимало творів російських композиторів: опери «Іван Сусанін»

М. Глинки, «Демон» А. Рубінштейна, «Казка про царя Салтана» М. Римського-Корсакова, балет «Попелюшка» С. Прокоф’єва та ін. [10, 141–142], що дійсно вказувало на впровадження політики русифікації. На вибір тих чи інших опер мав вплив і політичний аспект. Особливо, якщо йшлося про твори західноєвропейського репертуару в період боротьби з «низькопоклонством перед Заходом». Так, коли мова зайшла про те, щоб замінити оперу «Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно оперою «Лакме» Л. Деліба, режисер віддав перевагу «Ромео і Джульєтті», аргументувавши свій вибір якістю музики та високою ідейною складовою порівняно з «Лакме», де, згідно з сюжетом, «дівчина рятує свого поневолювача – англійця» [10, 182; 10, 191; 10, 215–216]. Безумовно, З. Гайдай не могла не відчувати загрозливої атмосфери того часу, в якому не було місця свободі творчості та, відповідно, новим неординарним проектам. Проте в театральному сезоні 1948–1949 рр. вона разом із колегами наважилася розпочати роботу в новій вітчизняній опері, створеній не на сучасний, а класичний сюжет: готувалася постановка «Собаки на сні» О. Сандлера, написаної в 1942–1944 рр. за мотивами однойменного твору Лопе де Веги. Удосконалення музичного матеріалу тривало протягом декількох років і незабаром мало бути завершено [1, 282 зв.]. Постановку взяв на себе соліст Київської опери і чоловік З. Гайдай М. Платонов. Окрім З. Гайдай (Діана), в опері мали співати сам М. Платонов (Теодоро), К. Снаговська (Анарда), К. Циперник (Федеріко) та інші солісти театру. На засіданні Художньої ради, яке відбулося 4 березня 1949 р., обговорювалася генеральна репетиція опери, роботу З. Гайдай назвали «великою, справжньою удачею», а оперу такою, яку «шкода втратити» [11, 15; 11, 39]. Торкнулися й, на думку митців, даремного «звинувачення в тенденції до космополітизму», яке під впливом сумнозвісної ідеологічної кампанії надійшло на адресу композитора О. Сандлера [11, 40]. З. Гайдай від себе додала, наскільки непростою для неї виявилася робота в цій опері. Проте вона дуже вболівала за нову постановку, щиро не розуміючи, чому О. Сандлеру дорікають за звернення до класики, а не сучасної тематики, адже робота над твором стартувала ще в роки Другої світової війни. В подальших своїх міркуваннях щодо долі спектаклю співачка озвучила серйозну проблему, яка намітилася в діяльності Київської опери в кінці 1940-х рр.: «<...> Але спустимося на землю. “Молода гвардія” йде в нас? Ні. Коли ми оголошуємо

“Молоду гвардію” – театр порожній. “Честь” Жуковського йшла в нас? Йшла. Але народ не йде. Ми говоримо, що народ піде на “Собаку на сні”, але це не той народ. Отже, є “той” народ і “не той” народ? <...>. У нас немає зборів. Нам треба жити. Ви пам’ятаєте, коли вийшла постановка про оперу “Велика дружба” [В. Мураделі], ми одразу перекреслили “Корневільські дзвони” [Р. Планкета], “Штраусіану” і т. д., а потім чуємо: там іде, там іде...» [11, 42–43]. Співачка благала залишити оперу «Собака на сні», над якою давно почали працювати, і не «відривати» цій новонародженій «дитині» «руки та ноги» [11, 43]. Звісно, вона не пропонувала боротися зі сталінською людиноненависницькою системою, яка, повсюдно несучи викривлення дійсності й пропаганду, руйнувала не лише мистецтво, а й долі. Вона прагнула достукатися принаймні до керівництва рідного театру, аби домогтися більш поміркованого підходу до планування репертуарної політики. Однак постановку опери «Собака на сні» було відкладено [11, 60; 11, 71]. Є припущення, що вона взагалі не побачила сцени. Про «катастрофічні збори» в театральному сезоні 1948-1949 рр. згадувалось і в щоденнику колеги З. Гайдай співака Б. Гмирі [4, 352].

Поруч із відсутністю свободи творчості й неможливістю втілити креативні задуми, в оперній кар’єрі З. Гайдай траплялися й обнадійливі зрушення. Так, у театральному сезоні 1949-1950 рр. їй випала нагода зануритися в новий матеріал, аби, задіявши весь свій професійний потенціал, втілити образ Гальки в однойменній опері С. Монюшка. Постановку здійснив молодий режисер Д. Смолич – син режисера М. Смолича. Враховуючи атмосферу в театрі, для співачки ця показна роль стала цінним творчим надбанням. Схвальні рецензії засвідчили її успіх [2, 30; 2, 31]. У театральному сезоні 1950-1951 рр. артистка нагадала про себе публіці ще в декількох прем’єрних виставах. Одна з них – опера «Утоплена» М. Лисенка в постановці режисера В. Манзія, де їй доручили виконання ролі Галі. Робота З. Гайдай і спектакль у цілому отримали позитивні відгуки [2, 32 зв.; 2, 35; 2, 38]. Не намагаючись применшити значення для Київської опери творів української музичного спадку, співачка при нагоді продовжувала наполягати на збагаченні репертуару театру західноєвропейською класикою. Однак постановники намагалися дотримуватися курсу на репрезентацію насамперед російських та українських опер, обґрунтовуючи це тим, що «ми у великому боргу перед російською

класикою. В нас далеко ще не все показано» [8, 7]. Та все ж серед українських опер, які, судячи з заяв, зобов’язувалися ставити разом із російськими на паритетних засадах, чомусь не знайшлося місця для знятої з репертуару «Наймички» М. Вериківського, на що знов же таки звернула увагу З. Гайдай [8, 7]. Пропозиція щодо прослуховування опери «Вій» цього ж автора для подальшого її введення до репертуару театру, що була озвучена раніше декількома членами Художньої ради, зокрема й З. Гайдай, [7, 35 зв.; 7, 38; 7, 40–40 зв.] так нічим і не завершилась. Відомість репертуару Київської опери, де були зазначені спектаклі, що йшли в період з 1944-го по 1950-й р., також засвідчує невелику кількість українських класичних та новостворених опер порівняно із західноєвропейським і російським репертуаром [6, 195–195 зв.]. Звісно, функціонування українського музичного мистецтва й театру за більш сприятливих умов хоча б в останнє десятиліття суттєво б змінило ситуацію. Однак створення нових опер та відбір оперного репертуару почасти відбувалися з огляду на політичну доцільність [8, 9], що продовжувало утримувати цей процес у лещатах заполітизованості, суцільних інсинуацій з одного боку і возвеличення псевдоподій з іншого. Так і народжувалися такі опери, як «Молода гвардія» Ю. Мейтуса або «Богдан Хмельницький» К. Данькевича. Останню було підготовлено до майбутніх святкувань 300-ліття так званого возз’єднання України з Росією. Її прем’єра відбулася в тому ж театральному сезоні 1950–1951 рр. в постановці режисера М. Стефановича, диригента В. Пірадова і художника О. Хвостенка-Хвостова. Головні ролі розподілили між солістами театру М. Гришком (Богдан Хмельницький), І. Паторжинським (дяк Гаврило), Б. Гмирею (Кривонос), З. Гайдай (Гелена) та ін. [2, 49; 2, 53]. У червні 1951 р. Київська опера вирушила до Москви (РФ) на Декаду українського мистецтва та літератури, де разом із «Запорожцем за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Царевою нареченою» М. Римського-Корсакова і балетом «Маруся Богуславка» А. Свечнікова, звісно, репрезентували й новостворену оперу «Богдан Хмельницький» [2, 192]. Втім, попри позитивні очікування постановників, її було розкритиковано у виданні «Правда». Одне зі звинувачень, що висувалося в статті авторові опери К. Данькевичу, – «прояви буржуазного націоналізму» [3, 115–116]. Це спонукало композитора до створення її другої редакції,

яку глядачі побачили 1953 р. [3, 117]. Саме таким був зворотний бік виконання політичних замовлень у мистецтві в епоху сталінізму, коли митці були змушені неодноразово вносити корективи у твори з псевдоісторичним сюжетом, що не ґрунтувався на достовірних історичних подіях. І далеко не факт, що після корегувань опера могла здобути популярність у публіки. Траплялося й навпаки, як, зокрема, з «Молодою гвардією» Ю. Мейтуса, що на той час уже стало очевидним і для постановників, і для артистів Київської опери.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній досліджено особливості діяльності співачки З. Гайдай на київській оперній сцені в період пізнього сталінізму (1946–1953). Завдяки опрацюванню архівних джерел вдалося з'ясувати, якими були умови праці в Київській опері, можливості реалізації творчого потенціалу, перспективи на майбутнє тощо внаслідок виходу постанов ЦК КП(б) України, що здійснили вплив на функціонування театру, формування його репертуарної політики.

Висновки. Отже, діяльність співачки З. Гайдай на сцені Київської опери в період пізнього сталінізму на сьогодні не можна вважати надто успішною, оскільки вплив репресивних постанов вище означеної доби на функціонування Київської опери, формування репертуарної політики виявився деструктивним. Процес підбору репертуару став українополітизованим. За таких умов праці неможливо було вповні реалізувати право на свободу творчості та безперешкодно здійснювати постановки найкращих спектаклів українського й західноєвропейського оперного репертуару. Насамперед ставилися ті, що вкладалися в ідеологічні межі сталінського тоталітарного режиму, хоча це, як виявилось, не гарантувало їм стабільний успіх у публіки. Відповідно, такі обмеження не сприяли повному розкриттю творчого потенціалу артистів і сподіванням на цікаві перспективи. Відтак, характеризуючи виконані З. Гайдай у 1946–1953 рр. партії, передусім, у прем'єрних спектаклях, найбільш значущими з точки зору сьогодення є Манон Леско в опері-монтажі «Манон» Ж. Массне, Галька в однойменній опері С. Монюшка та Галя в «Утоплений» М. Лисенка. Беручи до уваги натхненність і прагнення артистки співати в західноєвропейських операх, про її нездійснені плани нині доводиться лише здогадуватися. Завдяки процесу декомунізації пропагандистські опери доби пізнього

сталінізму не мають шансів повернутися на сцени українських театрів.

Література

1. Альбом газетних вирізок з рецензіями і замітками про концерти та оперні спектаклі – «Отелло», «Травіата», «Євгеній Онегін», «Молода гвардія» тощо. 1940-1948 рр. / Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 336. 365 арк.

2. Альбом газетних та журнальних вирізок з рецензіями та замітками про концерти, оперні спектаклі – «Утоплена», «Галька», про Декаду української літератури і мистецтва у Москві тощо. 1936-1960 рр. / Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 335. 195 арк.

3. Берегова О. Костянтин Данькевич. Парадокси творчої біографії. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2016. Вип. 114. С. 110–125.

4. Дневники. Щоденники. 1936–1969 / Б. Р. Гмыря; сост. и авт. сопроводительных текстов А. В. Принц; худож.-оформитель О. Н. Артёменко. Харьков : Фолио, 2010. 880 с.

5. Листи Бориса Тена до Гайдай З. М. 4 червня 1946 р. – 25 березня 1955 р. / Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 189. 10 арк.

6. «Материалы к истории оперного театра в Киеве». Чорнові замітки в 2 зошитах. Рукопис. 1936–1947 рр. / Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 146. Оп. 1. Спр. 59. 204 арк.

7. Протоколы заседаний Художественного Совета за 1947 г. 14 июня 1947 г. – 6 декабря 1947 г. / Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 573. Оп. 1. Спр. 61. 46 арк.

8. Протоколы совещаний творческих работников по обсуждению постановок спектаклей за 1952 год. 15 апреля 1952 г. – 20 декабря 1952 г. / Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 573. Оп. 1. Спр. 169. 11 арк.

9. Сірук Н. Постанови ЦК КП(б)У – документи вивчення ідеологічних кампаній в Україні (друга половина 40-х – початок 50-х років ХХ ст.). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2016. Вип. 2(3). С. 158–162.

10. Стенограммы заседаний Художественного Совета за 1948 г. 3 февраля 1948 г. – 23 ноября 1948 г. / Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 573. Оп. 1. Спр. 81. 224 арк.

11. Стенограммы заседаний Художественного Совета за 1949 г. 15 января 1949 г. – 18 ноября 1949 г. / Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 573. Оп. 1. Спр. 95. 126 арк.

References

1. Album of newspaper clippings with reviews and notes about concerts and opera performances – “Otello”, “La traviata”, “Eugene Onegin”, “The Young Guard”. (1940–1948). Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine. F. 147. Descr. 1. Case 336. 365 sheets [in Ukrainian and Russian].
2. Album of newspaper and magazine clippings with reviews and notes about concerts, opera performances – “Drowned”, “Halka”, about the Decade of Ukrainian Literature and Art in Moscow. (1936–1960). Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine. F. 147. Descr. 1. Case 335. 195 sheets [in Ukrainian and Russian].
3. Berehova, O. (2016). Kostiantyn Dankevych: Paradoxes of Creative Biography. *Scientific Bulletin of the Ukrainian Tchaikovsky National Academy of Music*, 114, 110–125 [in Ukrainian].
4. Prynts, A. V. (2010). Hmyria B. R. Diaries. 1936–1969. Folyo [in Russian and Ukrainian].
5. Letters of Borys Ten to Haidai Z. M. (June 4, 1946 – March 25, 1955). Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine F. 147. Descr. 1. Case 189. 10 sheets [in Ukrainian].
6. “Materials for the history of the opera theatre in Kyiv”. Draft notes in 2 notebooks. Manuscript. (1936–1947). Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine. F. 146. Descr. 1. Case 59. 204 sheets [in Ukrainian and Russian].
7. Minutes of the meetings of the Arts Council for 1947. (June 14, 1947 – December 6, 1947). Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine. F. 573. Descr. 1. Case 61. 46 sheets [in Russian and Ukrainian].
8. Minutes of the meetings of creative workers to discuss productions of performances for 1952. (April 15, 1952 – December 20, 1952). Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine. F. 573. Descr. 1. Case 169. 11 sheets [in Russian].
9. Siruk, N. (2016). Resolutions of the Central Committee of the Communist Party of Ukraine (Bolsheviks) – documents for the study of ideological campaigns in Ukraine (the second half of the 40s – the beginning of the 50s of the 20th century). *Scientific Notes of Volodymyr Hnatiuk Ternopil National Pedagogical University*, 2(3), 158–162 [in Ukrainian].
10. Transcripts of the meetings of the Arts Council for 1948. (February 3, 1948 – November 23, 1948). Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine. F. 573. Descr. 1. Case 81. 224 sheets [in Russian].
11. Transcripts of the meetings of the Arts Council for 1949. (January 15, 1949 – November 18, 1949). Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine. F. 573. Descr. 1. Case 95. 126 sheets [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 07.11.2025
Отримано після доопрацювання 08.12.2025
Прийнято до друку 17.12.2025
Опубліковано 29.12.2025