

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 78.792.5 (782)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209700>**Валентина АНДРЕЄВА,***orcid.org/0000-0001-9511-4577**в. о. доцента кафедри оперного співу,
пошукувач кафедри історії української музики та музичної фольклористики
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна) valandrz@rambler.ru***ПОЛІТИКА УКРАЇНІЗАЦІЇ ТА МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНЕ ЖИТТЯ ПОЛТАВИ
КІНЦЯ 20-Х – ПОЧАТКУ 30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ:
ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ**

У статті розглянуто період музично-театрального життя Полтави кінця 20-х – початку 30-х рр. ХХ ст., коли в Україні розпочалася активна українізація оперного мистецтва. Цей процес значною мірою вплинув на репертуарну лінію пересувних оперних театрів, що саме в цей час почали утворюватися в Україні. Два з цих колективів – Державний робітничий оперний театр (ДРОТ) та Державна українська лівобережна опера (ДУЛО) – розпочали свою діяльність саме в Полтаві. Поряд із традиційною західноєвропейською та російською оперною класикою полтавській публіці були представлені опери українських композиторів: «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Купало» А. Вахнянина, «Кармелюк» В. Йориша та В. Костенка, «Іван Каштанов» («Вибух») Б. Яновського та «Золотий обруч» Б. Лятошинського. Аналіз національного репертуару в контексті загальної українізації оперного мистецтва став метою дослідження.

Політика українізації сприяла появі великої кількості нових оперних творів, які почали одразу включатися в репертуар оперних театрів. У цей час спостерігається різкий стрибок у розвитку оперного жанру, що був позначений творчими пошуками та сміливими експериментами композиторів.

На жаль, бурхливий розвиток національного мистецтва в Україні тривав недовго. Постійні звинувачення української інтелігенції в «буржуазному націоналізмі» та «націонал-ухильництві» в кінцевому результаті привели до згорання українізації, перших судових процесів та репресій. Жорстка регламентація творчого процесу спричинила появу кон'юнктурних творів, які не мали високої художньої цінності, а лише ідеологічну спрямованість.

Втім, не дивлячись на неоднозначність розглядуваного періоду, для Полтави він мав і позитивне значення. Адже завдяки діяльності пересувних оперних театрів полтавська публіка отримала унікальну можливість ознайомлення з національною оперною класикою.

***Ключові слова:** політика українізації, музично-театральне життя Полтави, пересувні оперні театри, українська опера.*

Valentyna ANDREEVA,*orcid.org/0000-0001-9511-4577**acting Associate Professor at the Department of Opera Singing,
Doctoral Candidate at the Department of History of Ukrainian Music and Musical Folklore
of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) valandrz@rambler.ru***THE POLICY OF UKRAINIANIZATION AND THE MUSICAL-THEATRICAL LIFE
OF POLTAVA IN THE LATE 20s – EARLY 30s
OF THE 20th CENTURY SOURCE-RESEARCH ASPECT**

The article considers the period of the musical and theatrical life of Poltava in the late 1920s – early 1930s, when active Ukrainianization of opera art began in Ukraine. This process has greatly influenced on the repertoire line of mobile opera houses that began to form in Ukraine at that time. Two of these groups: the State Workers' Opera House (SWOH) and the State Ukrainian Left Bank Opera House (SULBOH) started their activity in Poltava. Along with traditional Western European and Russian opera classics, the operas of Ukrainian composers were presented to the Poltava public: "Taras Bulba" by M. Lysenko, "Kupalo" by A. Vakhnashin, "Karmelyuk" by V. Yorish and V. Kostenko, "Ivan Kashтанov" ("The Explosion") by B. Yanovsky and the "Gold Hoop" by B. Lyatoshynsky. The analysis of the national repertoire in the context of the general Ukrainianization of opera art became the main objective of the research.

The policy of Ukrainization contributed to the emergence of a large number of new operas, which immediately were included in the repertoire of opera houses. At that time, there was "an abrupt jump" in the development of the opera genre, which was followed by creative searches and bold experiments of composers.

Unfortunately, the rapid development of national art in Ukraine did not last long. The constant accusations against the Ukrainian intelligentsia of "bourgeois nationalism" and "national evasion" eventually led to the curtailment of Ukrainization, the first lawsuits and repression. The strict regulation of the creative process caused the emergence of works that were not of high artistic value, but only ideological ones.

However, despite the ambiguity of the reviewed period, it also had a positive value for Poltava. Due to the activity of mobile opera theaters, the Poltava audience had a unique opportunity to get acquainted with the national opera classics.

Key words: policy of Ukrainization, musical and theatrical life of Poltava, mobile opera houses, Ukrainian opera.

Постановка проблеми. Детальне вивчення музичного життя України здебільшого стосується великих культурних осередків (Київ, Харків та Одеса). Менш дослідженою залишається історія музично-театрального життя регіональних міст України, в яких також відбувалися активні мистецькі зрушення.

Вивчення культурного життя «на периферії» все більше привертає увагу сучасних дослідників. Однак на цьому полі діяльності музикознавців-істориків нині все ще залишається багато білих плям. Більшої уваги заслуговує і музично-театральне життя Полтави. Особливо це стосується одного з найскладніших і неоднозначних для міста періодів 1927–1936 років. У той час через грубе втручання владних структур у культурний процес міста Полтава на декілька років залишилася без єдиного стаціонарного театрального колективу.

Однак, переглянувши матеріали полтавської преси та української спеціалізованої періодики кінця 20-х – початку 30-х рр. ХХ ст., які стосувалися цього, здавалося б, несприятливого для Полтави періоду, можна стверджувати, що музично-театральне життя міста не зупиняється. Саме тоді в Полтаві розпочинають свою діяльність два з чотирьох створених у цей час в Україні пересувних оперних театри: Державний робітничий оперний театр (ДРОТ) та Державна українська лівобережна опера (ДУЛО). Завдяки цьому місто опиняється в центрі музичного-театрального життя України. Особливо цінним для полтавської публіки став представлений цими колективами національний репертуар, що відображав загальні тенденції процесу українізації оперного мистецтва.

Аналіз досліджень. Пересувні оперні театри стали об'єктом небагатьох наукових досліджень. Інформація про них міститься в роботах О. Ізваріної, А. Тулянцева, Ю. Станішевського. Проте діяльність пересувних опер саме в Полтаві вони не розглядають. Регіональні дослідники не вважали за потрібне вивчати період музично-театрального життя міста в той час, коли в ньому не діяв жодний стаціонарний колектив.

Мета статті – розглянути репертуар пересувних оперних колективів, що діяли в Полтаві в кінці 20-х – початку 30-х років ХХ ст. в контексті його українізації, а також оцінити важливість діяльності цих колективів у музично-театральному житті Полтави.

Джерелознавчу базу дослідження становлять критичні статті, присвячені проблемам реорганізації українського оперного мистецтва кінця 20-х – початку 30-х років, вміщені в спеціалізованій періодиці того часу, матеріали Полтавського державного обласного архіву, Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтв України та музею Музична Полтавщина, що знаходиться в Полтавському музичному коледжі. Основним джерелом для аналізу національного репертуару, показаного в Полтаві пересувними оперними театрами, стали в переважній більшості критичні статті відомого полтавського письменника П. Капельгородського, що були надруковані в газетах «Робітник Полтавщини» 1930 р., «Більшовик Полтавщини» 1930 р. та часописі «Мистецька трибуна» 1931 р.

Виклад основного матеріалу. Знайомство з українським оперним репертуаром у Полтаві відбулося ще в період національно-визвольних змагань в Україні. У 1920 році в місті була створена Українська опера, першою виставою якої стала опера М. Лисенка «Утоплена». Однак, як згадував диригент опери О. Єрофєєв, після двох прем'єрних вистав Губернська народна освіта, виявивши, що їй не під силу утримувати оперний колектив, вирішила його ліквідувати (Музей «Музична Полтавщина». Інв. № 7/4. Арк. 5). Проте вже через рік у місті було відкрито Полтавський оперний театр, репертуар якого складався переважно з творів західноєвропейських та російських композиторів. Здійснивши більше двадцяти оперних постановок, у 1927 році цей колектив припинив свою діяльність через відсутність державного фінансування. У цей же час в Україні починається зміцнення театрального колективів великих міст за рахунок притягнення кращих музично-артистичних сил із провінції. Такі дії

культурного керівництва країни майже повністю зруйнували музично-театральну інфраструктуру Полтави. У 1927 році Управління Мистецтв України ліквідувало стаціонарну українську музично-драматичну трупу міста (Білокриницький, 19); в 1928 році постановою НКО від 12 червня Полтавський музичний технікум був переведений до Харкова і злитий з музично-драматичним інститутом (ДАПО. Ф. 8811. Оп. 1. Спр. 5. Арк 14); разом із ним припинив свою діяльність і Полтавський симфонічний оркестр, а місто покинули його провідні музично-театральні сили. На щастя, саме в цей час в Україні вирішено створити декілька пересувних оперних театрів, два з яких розпочали свою роботу саме в Полтаві. Вплив на репертуар цих колективів визначався загальною політикою українізації. Саме тому серед вистав, що пропонувалися глядачеві, особливе місце відводилось оперним творам українських композиторів.

Політика українізації проходила в три етапи: 1923–1925 рр. – початок українізації; 1925–1928 рр. – вершина українізації та доба дискусій; 1928–1932 рр. – згорнення українізації. (Николишин, 1947: 17, Семчишин, 1985: 425). На завершальному етапі цей процес очолив Нарком освіти України, більшовик М. Скрипник. На відміну від своїх попередників, він «вважав, що справжнє й остаточне розв’язання національного питання може бути здійснено не на шляху самостійності, а внаслідок світової пролетарської революції» (Кошелівець, 1972: 98), і тому скерував українізацію в русло інтернаціоналізму. Завдання самої культури М. Скрипник розумів дуже утилітарно – як служіння «переможному пролетаріатові». «Ми стоїмо на вірному шляху до нового театру, – говорив Нарком, – себто театру, розрахованого на пролетарські маси, на трудящі маси». (Скрипник, 1930: 116). Вважаючи театральне мистецтво «одним із наймогутніших засобів виховання людства й одним із наймогутніших засобів ідейного й психологічного впливу на глядачів» (Скрипник, 1930: 84), він вимагав уважно стежити за тим, щоб у репертуарі театрів «не було хибних, ідеологічно ворожих напрямків та впливів» (Скрипник, 1930: 85). Таким чином, пролетаризація, соціалізація, народність і масовість, а також вірна ідеологічна спрямованість стали основними чинниками, що впливали на формування репертуарної лінії стаціонарних оперних театрів, що в цей час продовжували активно українізуватися. В освоєнні національного репертуару вони працювали в таких напрямках:

– Реставрація національної української класики шляхом її переробок та доповнень;

– Втілення на сцені нових опер українських композиторів на сюжети з історичного минулого України;

– Активна співпраця з композиторами зі створення оперного репертуару з відображенням радянської дійсності.

Продовжили роботу в цьому напрямі й пересувні оперні колективи. Перший із них Державний робітничий оперний театр (далі – ДРОТ) розпочав свою роботу в Полтаві 16 жовтня 1928 року. Розуміючи важливість цієї події, полтавська преса писала: «Кожен робітник Полтави мусить побувати на виставах. Ми певні, що державна опера дасть велику культурну розвагу й користь трудящій Полтаві» (Мірінгоф, 5). Репертуар першого сезону ДРОТ’у складався з традиційного оперно-балетного репертуару: «Фауст» Ш. Гуно, «Кармен», Ж. Бізе, «Аїда» Дж. Верді, «Пригоди Гофмана» Ж. Оффенбаха, «Лебедине озеро» П. Чайковського та «Червоний мак» Р. Глера, а також української опери «Тарас Бульба» М. Лисенка. Якщо із західноєвропейськими та російськими операми полтавська публіка була добре знайома, то національний репертуар був для неї зовсім новим.

«Тарас Бульба» М. Лисенка – один із небагатьох творів національної класики, що з’явився в репертуарі тогочасних оперних театрів. Окрім незаперечних художніх якостей, ця опера привернула увагу і своїм сюжетом, що давав постановникам можливість розкрити сторінки української історії, де головною рушійною силою виступав народ. Закінчена М. Лисенком ще в 1912 році, ця опера з різних причин побачила світло рампи лише в 1924 році на сцені Харківського оперного театру. Пізніше її включили у свій репертуар Київський та Одеський оперні театри. Цією ж оперою 28 жовтня 1928 року відкрив свій перший оперний сезон і ДРОТ. Однак у тому вигляді, в якому опера була написана М. Лисенком, тогочасних постановників вона не задовольняла. Адже, як писав в одній зі своїх статей музикознавець П. Козицький, «гегемоном сучасного театру став не автор і не актор, а режисер, що має тенденцію стати водночас і автором» (Козицький, 7). Керуючись такими настановами, кожен із постановників вважав за потрібне «вдосконалити» авторський текст М. Лисенка, створюючи свою власну редакцію «Тараса Бульби». Для того щоб перенести акцент з романтичної лінії на героїчну, режисери на свій розсуд та смак робили в опері купюри, наближали лібрето до літературного першоджерела, перемонтували музику, вводили нові персонажі й навіть змінювали їх значимість. У такому ж

ключі відбувалася робота над оперою М. Лисенка «Тарас Бульба» і в ДРОТ'і. Молоді митці-експериментатори режисер Е. Юнгвальд-Хількевич, диригент В. Йориш та художник І. Курочка-Армашевський намагалися оригінально подати переважно масові сцени, які підкреслювалися рухами і позами артистів. Також важливим завданням прем'єрної постановки було «показати постать Тараса Бульби як національного героя – борця за визволення пригнобленого шляхтою українського селянства, тлумачити цю постать у героїчному, а не в побутовому плані, підвести його з епізодичної (другорядної) дієвої особи на центральне місце вистави» (Г. Ш., 5). Прем'єра опери викликала великий інтерес не лише в мистецьких та громадських колах Полтави, а й всієї України. Дирекція полтавського театру одержала багато привітань, на відкритті були присутні представники Наркомосвіти, столичної опери, преси, мистецьких та громадських організацій. Проте відомий столичний критик Ю. Ткаченко, визнаючи загальну постановку опери «досить проробленою і стройною», гостро розкритикував шукання режисера Е. Юнгвальд-Хількевича. На думку Ю. Ткаченка, режисер «виявив повне нерозуміння характеру й стилю опери і в бажанні виявити й окреслити соціальне тло сюжету цілком знехтував історичну перспективу і наробив багато недоречностей. Найгірше те, писав критик, що режисер (не розуміємо, як міг допустити це диригент) безсоромно перекутив Лисенкову партитуру. Ми вважаємо, що таким безцеремонним і безграмотним експериментам треба дати рішучу відсіч» (Ткаченко, 6). Полтавській публіці, яка вперше знайомилася зі справжньою українською оперою, «Тарас Бульба» М. Лисенка сподобався, і вона охоче відвідувала наступні вистави. Прошли з успіхом у Полтаві й інші постановки молодого оперного колективу, після чого він залишив місто і продовжив свій культурний похід по Донбасові та інших робітничих районах.

У січні–березні 1930 року ДРОТ завітав до Полтави вдруге. За півтора року роботи театр значно розширив свій репертуар, в якому з'явилися нові класичні опери «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Князь Ігор» О. Бородіна та «Євгеній Онегін» П. Чайковського. Із творів українських композиторів, окрім «Тараса Бульби» М. Лисенка, полтавській публіці були представлені ще й опери «Кармелюк» В. Йориша, «Інженер Каштанов» («Вибух») Б. Яновського та «Купало» А. Вахнянина.

Розпочалися гастролі новою українською оперою «Кармелюк», нещодавно написаною дири-

гентом театру В. Йоришем. Взнявши за основу опери відому народну легенду про Кармелюка, композитор подав її в соціальному розрізі, переніши події в часи кріпацтва на Поділля за часів Миколи I-го. Прем'єра відбулася під час гастролей театру в Дніпропетровську в червні 1929 року.

Оцінюючи виставу, показану в Полтаві в січні 1930 року, місцевий рецензент П. Капельгородський позитивно оцінив використання композитором багатих народних музичних тем, що розгорталися на тлі музичної драми. Деякі місця, на його думку, вражали своєю художньою насиченістю, як наприклад, хорова увертюра першої дії, що ніби змальовувала перед слухачами селянську долю (Капельгородський, «Кармелюк», 4). Натомість занадто романтичне зображення Кармелюка та його любовних відносин з пані Хойнацькою було визнано за недолік опери. Як і події останнього акту, де «соціальна драма перетворюється на цілковитий водевіль, в якому бере участь і сам Кармелюк, коли переодягнений блискучим офіцером-графом прибуває на бенкет до своєї пані й влаштовує досить таки веселий спектакль для глядачів. Ісправник «стріляє» в Кармелюка з огризка ковбаси, а пані ведуть наступ на нього з виделками в руках». (Капельгородський, «Кармелюк», 4). Проте, незважаючи на недоліки, опера мала значний успіх тогочасної публіки.

Наступною оперною новинкою, представленою ДРОТ'ом у Полтаві, став новий експериментальний твір «Вибух» Б. Яновського на тему радянської дійсності, що в ДРОТ'і йшов під назвою «Інженер Каштанов». За основу опери композитор узяв п'єсу Л. Макар'єва «Тимошева рудня», для якої незадовго до того написав музику. Як згадував сам композитор, його привабив сюжет п'єси, що видався надзвичайно вдячним матеріалом для перетворення на оперу, оскільки він був тісно пов'язаний з подіями громадянської війни. Доброволець-офіцер із грішми Антанти з'являється на Донбас для того, щоб за допомогою ватаги бандитів підірвати рудню, але йому завадять це зробити робітники й червоноармійці, що встають на її оборону. Беручись за новий твір, композитор поставив собі завдання для більшої реальності картин відступити від звичайного оперного трафарету. Так, поруч із вокальним речитативом композитор, зображаючи засідання рудкому, використав звичайну розмову, що йшла під музику, а також ввів кінофрагмент (Яновський, 7). Незважаючи на те, що сам Б. Яновський своєю роботою був цілком задоволений, рецензії на першу постановку «Вибуху», що відбулася на сцені Харківського оперного театру в 1928 році,

були неоднозначними. Якщо Ю. Ткаченко вважав її «новим словом в оперному мистецтві», то у П. Козицького новий твір викликав багато «але» (Станішевський, 1970: 81). Не зрозумів новітніх тенденцій опери і полтавський критик П. Капельгородський та досить негативно висловився на її прем'єрну постановку в Полтаві. Він звинуватив композитора в тому, що той безпідставно назвав свій твір оперою. «Принаймні, у тій переробці й з тими додатками, що зробив ДРОТ, – це не опера, – писав критик, – а цілком невдалий вінегрет з оперних уривків, оперетки, драми, комедії, фарсу, вечорів клубної самодіяльності й кіно» (Капельгородський, «Вибух», 4). Весь музичний матеріал, на його думку, був малооригінальним, шаблонним, а драматичний – цілком невдалим. Не зовсім сподобався новий твір і полтавській публіці, про що засвідчила майже порожня глядацька зала (Капельгородський, «Вибух», 4).

Завершувалися гастролі ДРОТ'у в Полтаві прем'єрною постановкою опери А. Вахнянина «Купало». Єдина опера галицького композитора при житті автора ніколи не виконувалась. Вперше вона була виконана лише в 1929 році на сцені Харківського оперного театру. Ця подія відбулася в рамках здійснення міжкультурних зв'язків Східної та Західної України. Ініціатором виступив галицький співак М. Голинський, який на той час працював в Україні. Прем'єра опери мала великий успіх, чому сприяла вдала музична редакція твору М. Вериківського та майстерне виконання головних партій видатними співаками М. Голинським, М. Литвиненко-Вольгемут та І. Паторжинським. Одразу після харків'ян оперу «Купало» включив у свій репертуар ДРОТ. Оцінюючи прем'єрну постановку, здійснену в Полтаві в лютому 1930 року, П. Капельгородський відзначив «соковиту й характерну музику опери, написану на основі галицьких мелодій», але при цьому назвав її «застарілою, як з технічно-музичної сторони, так і з технічно-театральної» (Капельгородський, «Купало», 4). На його думку, в опері не було соціальних мотивів, що на той час вважалося неприпустимим. «Про непримирену боротьбу Вахнянин і не чув, – писав критик. – У нього все закінчується миром. Герої женяться, лютий султан Омар перетворюється на любого тата й приймає у свою родину простого козака Степана. Драмі кінець... Всякі економічні й національні протиріччя й суперечності між кримчанами й українцями автор легко поладнав, породичавши Степана з Омаром. Історично-побутова драма закінчується урочистим святом» (Капельгородський, «Купало», 4). Долаючи недоліки лібрето опери, постановники

ДРОТ'у подавали її як історичну драму, дія якої відбувається уві сні, як важке марево минулих часів. Справжніми залишилися лише щасливе кохання молодої пари Одарки й Степана, парубоцько-дівчачі ігри та ворожіння, що відбувалися під час купальських свят на Галичині. Прекрасні народні танки, що відтворювали старовинне селянське свято Івана Купала, за консультацією професора В. Верховинця, були виконані з етнографічною достовірністю. Як і у випадку з «Гарасом Бульбою» полтавські глядачі одразу позитивно сприйняли нову оперу. «Вже після першого акту публіка гарячими оплесками викликала на сцену всіх виконавців і керівників». Особливо сподобалися виконавці головних партій Є. Лаптева – Одарка та М. Бозенсон – Омар (Капельгородський, «Купало», 4).

1 листопада 1930 року в Полтаві розпочав свою роботу ще один пересувний колектив – Державна Українська Лівобережна опера (далі –ДУЛО). В її складі працювало 116 чоловік, здебільшого молодь, що вперше почала працювати в опері. Режисуру здійснював С. Бутовський, музичну частину очолював колишній диригент Полтавського театру О. Єрофєєв (Мироненко, 16). Окрім стандартного комплекту західноєвропейських опер: «Фауст» Г. Гуно, «Аїда» Дж. Верді, «Кармен» Ж. Бізе, ДУЛО представила в Полтаві також українську оперну новинку «Золотий обруч» Б. Лятошинського.

Опера була створена на державне замовлення партійного керівництва, зацікавленого у втіленні на сцені творів на «історичні сюжети, перейняті духом патріотизму, якими можна було, експлуатуючи національне минуле, скористатися для пропаганди прорадянської агітації» (Веселовська, 48). Сюжет опери взятий з поеми І. Франка «Беркути». У ньому йдеться про боротьбу двох соціальних сил – Тухольської громади на чолі із Захаром Беркутом та боярина Тугара Вовка під час великого наступу Чингіз-хана в XIII столітті. Після написання опера в 1930 році під різними назвами була поставлена відразу трьома провідними оперними театрами України: як «Захар Беркут» в Одесі, «Беркути» в Києві та «Золотий обруч» у Харкові. Нею ж відкрила свій перший театральний сезон у Полтаві Лівобережна опера. Полтавська преса відзначала, що новий оперний колектив дуже влучно почав свою роботу прем'єрою «Золотого обруча» Б. Лятошинського. Опера повинна була привабити тогочасних глядачів трьома моментами: 1) загостренням інтересу до Галичини; 2) соціально-класовим характером твору; 3) високою музичною вартістю його та новими музич-

ними шуканнями. «Тему опери автор подав у оригінальному музичному оформленні, – писав П. Капельгородський, – що справді ставить новий етап у розвитку українського оперного мистецтва. Своєю технікою музика опери дорівнюється загальноєвропейським зразкам. Оркестровка мистецька. Музика виразно передає драматичну дію» (Капельгородський, «Золотий обруч», 4). Проте в наступній своїй статті критик зауважив, що «постійне напруження в оркестровці втомлює слухача. Оперу дотримано в стилі героїки: відбуваються героїчні події, виступають героїчні люди, виявляють героїчні думки й почування, і героїчно гримить металева музика, ледве пом'якшивши весь цей епос лірикою народної мелодики (1-ша дія). Все це робить дієвих осіб малореальними й не викликає відповідних емоцій. Але всі ці хиби відступають перед безперечними високими якостями опери як музичної драми (Капельгородський, «Лівобережна опера», 20).

Колектив Лівобережної опери опрацював «Золотий обруч» надзвичайно сумлінно. Режисуру здійснив С. Бутовський, автор всеукраїнської прем'єри цього твору в Одесі. Тоді його творчі шукання оцінив позитивно сам Б. Лятошинський, що був присутній на репетиціях та прем'єрі опери. У листі до Р. Глієра композитор писав: «Режисер непоганий. Він досить точно в усьому розібрався, і якщо я не згоден з ним в окремих деталях, то загальний характер і стиль постановки, як на мене, вірний. (Лятошинський, Листи, 2002: 179). Балетмейстер Пінно створив оригінальні, стильні форми балету, а професор В. Верховинець відтворив народні тухольські танки. Серед солістів особливо відзначилася виконавиця партії Мирослави, колишня провідна солістка Полтавського оперного театру В. Старостинецька, а також виконавці головних партій Строганов (Максим), Кравцов (Захар Беркут), Зубко (Тугар Вовк). Мистецьки звучав оркестр під орудою талановитого диригента О. Г. Єрофєєва. Полтавською публікою опера була сприйнята неоднозначно: складність і модерність музики була незрозумілою робітничій масі, натомість музичні фахівці вважали її проривом в українському оперному мистецтві.

Під час наступного візиту до Полтави в жовтні 1931 року Лівобережна опера показала полтавчанам ще одну оперу на тему відомого історичного сюжету про народного месника Кармелюка, написану композитором В. Костенком. Як і «Золотий обруч» Б. Лятошинського, ця опера також була створена на державне замовлення. І знову результат не зовсім виправдав очікування замовників. В. Костенка звинуватили в неправильному зро-

зумінні невдачі селянського руху. «Створюється враження, – писалося в буклеті харківського оперного театру, – що причина цієї невдачі в самому Кармелюкові, в його індивідуалістичній природі, в його неспроможності перебороти в собі особисте, суб'єктивне, а не в тогочасних економічних та суспільних умовах, а не в тому, що цей рух селянський не може мати тих перспектив, що їх заховає в собі рух робітничої класи. Звідси впливає й помилкова акцентація на Кармелюкові, а не на масі, не на рухові в цілому». (ЦДАМЛМ. Ф. 328. Оп. 1. Од. зб. 46. Арк. 27.). Однак за всіх недоліків опера «Кармелюк» В. Костенка була визнана однією з найбільш вдалих творів того часу. Вона приваблювала природнім мелодійно-речитативним стилем, основаним на народній основі, яскравою музичною характеристикою персонажів та барвистою й насиченою інструментовкою. Тому не дивно, що постановки цієї опери були здійснені майже одночасно всіма оперними театрами України. В Полтаві вистави «Кармелюка» В. Костенка пройшли двічі 28 та 29 жовтня 1931 року і були завершальними в тогорічних гастрольях Лівобережної опери. Через деякий час пересувні театри, що гастролювали в Полтаві, припинили свою діяльність і з 1932 року реорганізувалися в стаціонарні оперні колективи: ДРОТ у м. Дніпропетровськ, Лівобережна опера в м. Луганськ.

У цей же час починається поступове згорнення українізації, а трохи пізніше – і поголовна ліквідація багатьох її здобутків (Семчишин, 1985: 433). Впродовж усього процесу українізації найактивніших його учасників звинувачували в «буржуазному націоналізмі» та «націонал-ухильництві», що в кінцевому результаті призвело до перших судових процесів та репресій. Жертвами великого терору стала ціла низка українських митців, серед яких були й згадувані вище хореограф В. Верховинець та письменник П. Капельгородський. Не оминули звинувачення в «націоналізмі» й Наркома освіти України більшовика М. Скрипника, який, не витримавши цькування з боку партійної влади, покінчив у 1933 році життям самогубством.

Згорання українізації відразу позначилося на репертуарній політиці театральних колективів. Коли в березні–квітні 1933 року до Полтави на гастролі прибула Державна Українська опера (м. Вінниця), вона не показала полтавським глядачам жодного українського твору. Не представлений був український репертуар і Донецькою оперою (м. Луганськ), створеною на базі колишньої Лівобережної опери, що гастролювала в Полтаві в 1934 році. Знайти полтавську публіку з музич-

ними виставами продовжила створена в 1936 році Музична драма, яка пізніше була реорганізована в Полтавський музично-драматичний театр, що діє і сьогодні.

Висновки. Діяльність пересувних оперних театрів у Полтаві дозволила місцевій публіці залишатися в центрі музичного життя України. Полтавці отримали можливість познайомитися з національною класикою та оперними новинками того часу. Український репертуар, що був продемонстрований пересувними оперними театрами в Полтаві, в повній мірі відображав основні тенденції того часу.

На жаль, радянське керівництво, оголосивши політику українізації, не створило сприятливих умов для її вільного розвитку. Цей процес супроводжувався погіршеннями заборонами та утисками і був спрямований в русло «служіння» пролетаріатові. Мистецтво повинно було бути доступним, національним лише за формою, а за змістом – інтернаціональним та народним. Культуривалася колективна естетика. Ідейно-тема-

тичне спрямування позначилося не лише на тематиці репертуару, а й на музичній мові творів та режисерських концепціях. В оперному репертуарі віддавалась перевага героїчному минулому українського народу («Тарас Бульба» М. Лисенка), боротьбі проти соціального гноблення («Кармелюк» В. Йориша та В. Костенка, «Золотий обруч» Б. Лятошинського), подіям громадянської війни та пафосу соціалістичного будівництва («Інженер Каштанов» Б. Яновського). Критикувалися твори, в яких на передній план виходили не колективні, а особисті переживання персонажів («Купало» А. Вахнянина). Безцеремонно перероблялася і підганялася під радянську ідеологію національна класика. Нові опери часто оцінювалися не стільки за їхній художній рівень, скільки за ідеологічну правильність. Це завадило об'єктивно оцінити оперу Б. Лятошинського «Золотий обруч», яка сьогодні визнана однією з вершин національного оперного мистецтва, а в той час була нещадно розкритикована і майже відразу знята з репертуару.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білокриницький Ф. Анархія в театральному процесі й реорганізація системи правління театральними справами. *Радянський театр*. 1930. № 1–2. С. 19.
2. Веселовська Г. Життя сценічного твору: з історії першовтілення опери Б. Лятошинського «Золотий обруч» за повістю І. Франка «Захар Беркут» *Вісник Львівського університету. Серія Мистецтво*. 2006. Вип. 6. С. 47–54.
3. На відкритті Української Державної опери. «Тарас Бульба», музика Лисенка. *Більшовик Полтавщини*. 1928. № 120 (683). 18 жовтня.
4. Єрофєєв О. Автобіографія // Музей «Музична Полтавщина» Полтавського музичного коледжу імені М. В. Лисенка. Інв. № 7/4. Арк. 5.
5. Капельгородський П. «Вибух», музично-драматична п'єса. *Робітник Полтавщини*. 1930. Ч. 33. (306). 8 лютого.
6. Капельгородський П. «Золотий обруч», оп. Лятошинського. *Більшовик Полтавщини*. 1930. № 192 (946). 4 листопада.
7. Капельгородський П. «Кармелюк» В. Я. Йориша. *Робітник Полтавщини*. 1930. Ч. 6 (279). 8 січня.
8. Капельгородський П. «Купало», опера Вахнянина. *Робітник Полтавщини*. 1930. Ч. 50 (323). 28 лютого.
9. Капельгородський П. Лівобережна опера на фоні кульсоцбудівництва. (Сезон 1930 року в Полтаві). *Мистецька трибуна*. 1931. № 4 (25). 25 лютого. С. 20–21.
10. Козицький П. Підсумки й перспективи оперної справи на Україні. *Культура і життя*. 1927. № 17. 14 травня.
11. Кошелівець І. Микола Скрипник. Мюнхен : Сучасність, 1972. 268 с.
12. Лятошинський Б. Епістолярна спадщина. Київ, 2002. Т. 1. Борис Лятошинський – Рейнгольд Глієр. Листи (1914–1956). 768 с.
13. Мироненко П. Державна Українська Лівобережна Опера (ДУЛО) *Радянське мистецтво*. 1931 № 7–8 (61–62). С. 16–18.
14. Мірінгоф Б. Увага Державній Пересувній Опері. *Більшовик Полтавщини*. 1928. № 117 (680). 11 жовтня.
15. Николишин С. Культурна політика більшовиків і український культурний процес: публіцистичні рефлексії. *На чужині*. 1947. 119 с.
16. Програма вистави «Кармелюк» // ЦДАМЛМ. Ф. 328. Оп. 1. Од. зб. 46. Арк. 27.
17. Семчишин М. Тисяча років української культури: істор. огляд культ. процесу. *Наук. т-во ім. Шевченка*. Нью-Йорк ; Париж ; Торонто, 1985. 550 с.
18. Скрипник М. Статті й промови. Харків : Держвидав України, 1930. Т. 5. 290 с.
19. Станішевський Ю. Український радянський музичний театр. 1917–1967. *Нариси історії*. Київ : Наукова думка, 1970. 291 с.
20. Ткаченко Ю. Відкриття пересувної державної опери. «Тарас Бульба» Лисенка. *Вісті ВУЦВК*. 1928. № 247 (2437). 21 жовтня.
21. Шевченко С. А. Олександр Гаврилович Єрофєєв // ДАПО. Ф. 8811. Оп. 1. Спр. 5. Арк. 14.
22. Яновський Б. До постановки опери «Вибух». *Культура і життя*. 1927. № 42. 10 листопада.

REFERENCES

1. Bilokrynytskyi F. Anarkhiia v teatralnomu protsesi y reorganizatsiia systemy pravlinnia teatralnymy spravamy [Anarchy in the theatrical process and the reorganization of the system of government by theatrical affairs]. Radianskyi teatr, 1930. Nr 1-2. p. 19 [in Ukrainian].
2. Veselovska H. Zhyttia stsenichnoho tvorcu: z istorii pershovtilennia opery B. Liatoshynskoho «Zoloty obruch» za povistiu I. Franka «Zakhar Berkut» [Stage Life: From the History of the First Incarnation of B. Lyatoshynsky's Opera "The Gold Hoop" by I. Franko's story "Zakhar Berkut"]. Bulletin of the University of Lviv. Art series, 2006. V. 6. pp. 47–54 [in Ukrainian].
3. H. Sh. Na vidkrytti Ukrainskoi Derzhavnoi opery. «Taras Bulba», muzyka Lysenka [At the opening of the Ukrainian State Opera. Taras Bulba, music by Lysenko]. Bilshovyk Poltavshchyny, 1928. Nr 120 (683). October 18 [in Ukrainian].
4. Ierofieiev O. Avtobiohrafia [Autobiography]. Museum "Musical Poltava Region" of the M. Lysenko Poltava Music College Inv. 7/4. 5 p. [in Ukrainian].
5. Kapelhorodskyi P. «Vybukh», muzychno-dramatychna piesa ["Explosion", a musical-dramatic play]. Robitnyk Poltavshchyny, 1930. V. 33. (306). February 8 [in Ukrainian].
6. Kapelhorodskyi P. «Zoloty obruch», op. Liatoshynskoho ["Gold Hoop", op. by Lyatoshynsky]. Bilshovyk Poltavshchyny, 1930. Nr 192 (946). November 4 [in Ukrainian].
7. Kapelhorodskyi P. «Karmeliuk» V. Ya. Iorysha ["Karmelyuk" by V.Ya. Iorysh]. Robitnyk Poltavshchyny, 1930. V. 6 (279), January 8. p. 4 [in Ukrainian].
8. Kapelhorodskyi P. «Kupalo», opera Vakhnianyna ["Kupalo", opera by Vakhnyanin]. Robitnyk Poltavshchyny, 1930. Nr 50 (323). February 28. p. 4 [in Ukrainian].
9. Kapelhorodskyi P. Livoberezhna opera na foni kulsotsbudivnytstva. (Sezon 1930 roku v Poltavi) [Left-bank opera on the background of cultural construction. (1930 season in Poltava)]. Mystetska trybuna, 1931. Nr 4 (25). February 25. p. 20 – 21 [in Ukrainian].
10. Kozhytskyi P. Pidsumky y perspektyvy opernoi spravy na Ukraini [Results and Prospects of Opera in Ukraine]. Kultura i zhyttia, 1927. Nr 17. May 14 [in Ukrainian].
11. Koshelivets I. Mykola Skrypnyk. Logos GmbH, Munchen. 1972. 268 p. [in Ukrainian].
12. Liatoshynskyi B. Epistolarna spadshchyna. T. 1. Borys Liatoshynskyi – Reinhold Hlier. Lysty (1914–1956) [Epistolary heritage. T. 1. Boris Lyatoshynskiy - Reingold Glier. Letters (1914–1956)]. Kyiv, 2002. 768 p. [in Ukrainian].
13. Myronenko P. Derzhavna Ukrainka Livoberezhna Opera (DULO) [State Ukrainian Left Bank Opera (DULO)]. Radianske mystetstvo, 1931. Nr 7-8 (61-62). pp. 16 – 18 [in Ukrainian].
14. Mirinhof B. Uvaha Derzhavnii Peresuvnii Operi [Attention to the State Mobile Opera]. Bilshovyk Poltavshchyny, 1928. Nr 117 (680). October 11. [in Ukrainian].
15. Nykolyshyn S. Kulturna polityka bolshevykiv i ukrainskyi kulturnyi protses: publitsystychni refleksii [Bolshevik cultural policy and the Ukrainian cultural process: journalistic reflections]. Abroad, 1947. 119 p. [in Ukrainian].
16. Prohrama vystavy «Karmeliuk» [Program of the play "Carmeluk"]. Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine F.328. Inv. 1. File 46. p. 27 [in Ukrainian].
17. Semchyshyn M. Tysiacha rokiv ukrainskoi kultury: istor. ohliad kult. protsesu [One thousand years of Ukrainian culture: A Historical Outline of Cultural Process]. Shevchenko Scientific Society. Ukrainian Studies Vol. 52. New York – Paris – Toronto, 1985. 550 p. [in Ukrainian].
18. Skrypnyk M. Statti y promovy [Articles and speeches]. V.5. Ukrainian Institute of Marxism-Leninism. National question department. Kharkiv: Derzhvy'dav Ukrayiny', 1930. 290 p. [in Ukrainian].
19. Stanishevskyi Yu. Ukrainskyi radianskyi muzychnyi teatr [Ukrainian Soviet Music Theater]. Kyiv, 1970. 291 pp. [in Ukrainian].
20. Tkachenko Yu. Vidkryttia peresuvnoi derzhavnoi opery. «Taras Bulba» Lysenka [Opening of the Mobile State Opera. "Taras Bulba" by Lysenko]. Visti VUTsVK, 1928. Nr 247 (2437), October 21. [in Ukrainian].
21. Shevchenko S. A. Oleksandr Havrylovych Erofeiev. State Archive of Poltava Region. F. 8811. Inventory. 1. File. 5. P. 14. [in Ukrainian].
22. Ianovskyi B. Do postanovky opery «Vybukh» [To the staging of the opera "The Explosion"]. Kultura i zhyttia, 1927. Nr 42. October 10. p. 7 [in Ukrainian].