

Розділ 2.
СТАНОВЛЕННЯ ХАРКІВСЬКОГО ТЕАТРУ
ОПЕРИ І БАЛЕТУ 1930-х РОКІВ
У СПОГАДАХ МИХАЙЛА ГОЛИНСЬКОГО
І АНТОНА РУДНИЦЬКОГО

Вступ

Від народження оперного театру в Італії на початку XVII століття як розваги для аристократії в її палацах — до загальнодоступного демократичного у спеціальних приміщеннях, від локального культурного явища — до глобального масового жанру у XVIII столітті — такий шлях утвердження цього феномену.

Юрій Чекан так характеризує його: «Відтак опера затвердилась як перший концепційний жанр новоевропейської музики. Вона поширилася в усій Європі, потім в Америці, а другої половини XX століття — і в азійських країнах, ставши своєрідним знаком високої європейської культури. Три провідні європейські композиторські школи другої половини XVII та цілого XVIII століття (італійська, австро-німецька та французька) першими освоїли жанр, створивши еталонні його інваріанти, що відрізнялись один від одного орієнтацією на вокальність чи інструменталізм, питомою вагою кантилени або ж танцювальності. Поява опери в доробку “молодих” національних шкіл XIX століття стала означати зрілість та самодостатність тієї чи іншої школи (чеської, угорської, польської, української та ін.). Дуже бурхливо цей процес відбувається у добу Романтизму саме в Центральній Європі, де “неісторичні нації” проходять фазу трансформації з ранньомодерних у модерні» (Чекан, 2024, с. 102).

Власне, українська нація, формування котрої відбувається в цей час, робить свої перші кроки у створенні перших

зразків цього жанру (Семен Гулак-Артемівський, Микола Лисенко, Анатоль Вахнянин).

Розглядаючи оперний театр як інфраструктурний об'єкт, Юрій Чекач виокремлює три ланки агентів музичної комунікації — композитор, виконавець, слухач. Виконавець «...є носієм та транслятором створеної композитором художньої інформації, на ньому сконцентровано увагу аудиторії, він — центральна фігура комунікації» (Чекач, 2024, с. 110). Цю комунікацію оперний співак забезпечує арією, котра «...автономізується, стаючи опорним компонентом власне музичної будови твору; арія стає головним засобом характеристики героя; арія маркує фази розгортання конфлікту, місцеві та генеральні кульмінації; зрештою, арія репрезентує конкретну оперу, сконцентровано втілюючи одну з її інтонаційних ідей» (Чекач, 2024, с. 110).

Тож, ставлячи собі за мету розглянути становлення Харківського театру опери і балету у 1930-х роках, звертаємось до агентів музичної комунікації — співака Михайла Голинського і диригента Антона Рудницького.

Перші роки Харківського театру опери і балету

Народження українського професійного театру опери і балету відбувалося не тільки «...у боротьбі творчих напрямів та естетичних платформ, різнопланових експериментів, пошуків синтезу мистецтв, кристалізації репертуарних основ» (Беляєва, 1992, с. 456), а й формуванні національної і культурної ідентичності саме **українського** театру. Маріанна Беляєва узагальнює дискусії і роздуми провідних майстрів (композиторів, режисерів, балетмейстерів, критиків, художників, літераторів) щодо вироблення принципів нового театру і наголошує: «У перші роки музичному театрові необхідно було не лише виробляти нові естетичні критерії і принципи культури, а й відстоювати право на існування» (Беляєва, 1992, с. 457). Ця обставина

була зумовлена відсутністю в Україні державних музичних театрів, оскільки вона знаходилась в ролі провінції російської імперії, а тому могли діяти тільки приватні антрепризи.

Молода українська держава у складі радянської системи була підпорядкована ідеологічним догмам, а музичний театр у ній «... був покликаний поєднувати кілька функцій: послідовно проводити волелюбні ідеї, відображати революційну боротьбу, правдиво відтворювати життя народу, відстоювати народність, виробляти критерії високої художності, виховувати нову слухацьку аудиторію» (Беляєва, 1992, с. 457).

Якщо вести мову про 1930-ті роки, то на думку американської ученої Ханни Арендт, «...нові класи й національності стали на шляху Сталіна, коли він розпочав готувати країну до тоталітарного правління. Щоб витворити атомізовану й безструктурну масу, спочатку він мав знищити решти влади рад, які, як головні органи народного представництва, ще відігравали певну роль і запобігали абсолютному правлінню партійної ієрархії. <...> До 1930 року останні залишки колишніх громадських інституцій зникли й були заміщені жорстко централізованою партійною бюрократією, чиї русифікаторські нахили не дуже відрізнялися від устремлінь царського режиму...» (Арендт, 2005, с. 369).

Ірина Автушенко, розглядаючи питання впливу комуністичного тоталітарного режиму на культурний розвиток України (1920 — перша половина 30-х рр.), пише: «Тоталітаризм формував інше мистецтво — кероване й залежне, прищеплене партійною політикою. Отже, є підстави стверджувати, що, на відміну від мистецтва попередніх епох, радянське мистецтво 30-х років виникло не внаслідок розвитку художнього процесу, а підпорядковане владою, стало державним інструментом для втілення ідеологічних догм» (Автушенко, 2000, с. 120).

Андрій Лягущенко, досліджуючи організаційно-правові форми функціонування українського сценічного мистецтва в перші десятиліття радянської влади, наголошує: «Пильна

увага держави до театрального мистецтва пояснювалася його потужним комунікативним потенціалом. Соціальний злам, викликаний революцією 1917 р., вкинув у вихор політичного життя мільйони людей, для яких театр в умовах тодішньої неписьменності став головним засобом масового спілкування. <...> для будь якої влади сценічне мистецтво було ефективним провідником проголошуваних ідей у широкі маси. Але якщо національні уряди дивилися на театр з культурно-просвітницької дзвіниці, то більшовицька влада відразу почала вбачати в ньому важливий політико-пропагандистський чинник» (Лягущенко, 2021, с. 424).

В період НЕПу, коли відроджуються ринкові відносини, змінюються підходи до театру: «Система державного регулювання та керівництва театальною справою, хоч і перебувала тоді під більшовицькою п'ятою, але її управлінські принципи все одно були ближчі до демократичних, ніж до авторитарних. Визначалися вони політикою українізації та ще не витравленим духом національно-визвольних змагань...» (Лягущенко, 2021, с. 424).

Розмислюючи над новими лініями в національно-культурному будівництві, народний комісар освіти Микола Скрипник, віддавав належне просвітителям минулого: «Свого часу буквар нашого геніального поета Тараса Шевченка, що він його склав на те, щоб навчати письменности трудящу людність, яка щойно визволялася з кріпацтва, був історичною подією. Був час, коли вірші, літературні твори, видавані українською мовою, що царський уряд їх забороняв і переслідував, являли собою епохальний ступінь у розвитку нашого народу. Був час, коли таку роль відіграв театр М. Кропивницького, М. Старицького та ін.

Оскільки питання керівництво закладами культури і мистецтва були при кінці 1930-х років у віданні народного комісаріату освіти, «Влада поступово просуvalася в питанні створення окремого від освіти органу управління мистецтвом і

театром. Спочатку було поставлене завдання про виведення цих справ з управління Політосвіти й підпорядкування їх безпосередньо народному комісару освіти. На цьому наголошував у грудні 1928 р. комісар Микола Скрипник у статті “Завдання і перспективи роботи Управління мистецтв Наркомосвіти”. Думка тут зрозуміла — він хотів відокремити галузь від кондової опіки твердолобих партійних ідеологів» (Лягущенко, 2021, с. 406).

Однак це не вдалося — партійний вплив тільки посилювався.

Борис Смільський писав з цього приводу: «З величезними труднощами й перешкодами проходила організація української опери. Саму думку про організацію української опери зустріли багнетами з обох боків. Їй довелося витримувати наступ і великодержавних елементів, і українського націоналізму. Один плакав, що гине “висока культура”, другий вбачав у цьому остаточний удар по хуторянству і просвітянству, за якими так шкодують деякі націоналісти» (Станішевський, 2002, с. 132).

Щоб виробляти основи національного стилю музичного театру, необхідно було спиратися на традиції і досвід, а їх майже не було. Більшість творів українських композиторів кінця ХІХ — початку ХХ століття (Семена Гулака-Артемовського, Миколи Лисенка та інших) виконувалися в драматичних театрах як музично-драматичні, «... і їх сценічне вирішення здійснювалося за законами драматичного, а не музичного театру» (Станішевський, 2002, с. 132).

Микола Грінченко, роздумуючи над проблемою розвитку опери в нових реаліях, на перше місце ставив її українізацію, на друге — момент досконалої й бездоганної техніки. З цього приводу він писав: «... ми мусимо рішуче відкинути орієнтацію опери на продукти чисто своєї української національної творчості, — для того рівня, на якому стоїть оперова справа зараз, наших національно-музичних придбань для цього замало;

надзвичайно розвинена, надзвичайно складна ця форма мистецтва, щоб можна було закути її в ту невелику кількість опер, що їх має українська музична культура; а коли додати, що із тої невеличкої кількості українських опер більша частина далеко недосконала по своїй техніці, що вона розрахована на інші часи, на інші вимоги, на іншу публіку, стане зрозумілою неможливість базову українське оперове діло на виключно українському оперовому матеріалі» (Грінченко, 1927, с. 41).

Оскільки Харків був столицею України на початку 1919-го року і потім, з 1920-го до 1934-го, то саме в Харкові в 1925-му році постає Українська Державна Столична Опера, котра від 1931-го іменувалася Харківським театром опери і балету, у 1934-му отримала статус академічного, з того ж часу широко відома під аббревіатурою ХАТОБ, згодом, з отриманням статусу національного - ХНАТОБ.

Свідченням створення українського, а не українізованого оперного театру було прийняття спеціального рішення Ради Народних Комісарів УРСР від 24 квітня 1925 року про створення у Харкові Державної української опери та урочисте відкриття її 3 жовтня того ж року (Беляєва, 1992, с. 462).

Передова стаття часопису «Нове мистецтво» за 1925 рік № 1 наголошувала: «Дата 3 жовтня — дата історична — тому що відкриття української опери це не тільки народження ще однієї культурної установи — це нова доба! Перша українська опера повинна бути центром, кругом якого групуватимуться співаки, музиканти, композитори, художники, танцюристи» (Станішевський, 2002, с. 135).

Маріанна Беляєва підкреслює: «З перших же вистав театр обрав шлях сполучення експериментально-пошукових постановок з виставами традиційно-реалістичного напрямку» (Беляєва, 1992, с. 463). Однак, як підкреслює Ю. Станішевський, «...жодної національної класичної опери в репертуарі харків'ян не було. Це не могло не викликати гострої критики з боку мистецької громадськості й особливо київської преси, яка

гаряче й активно обговорювала актуальну проблему якнайшвидшого створення українського державного оперно-балетного театру в Києві» (Станішевський, 2002, с. 138). Саме в цей період становлення Харківського театру опери і балету тут працюють два митці з Галичини — співак Михайло Голинський (1890–1973) і диригент Антін Рудницький (1902–1975), залишивши яскравий слід в історії театру. Якщо перший написав досить ґрунтовні спогади про Харків того часу, своїх колег-співаків Марію Литвиненко-Вольґемут та Івана Паторжинського, становлення театру, то Антін Рудницький віддав данину пам'яті цим яскравим постатям в історико-критичному огляді «Українська музика» та пропам'ятних замітках в газеті «Свобода» у США, котрі пізніше ввійшли до його збірки «Про музику і музик». Ці публікації обрано джерелами для висвітлення обраної теми дослідження.

Харківський театр опери і балету в рецепції Антіна Рудницького

Творча діяльність українського піаніста, диригента, композитора, педагога, музикознавця і музично-громадського діяча Антона Івановича Рудницького (07. 02. 1902, с. Луки на Львівщині — 30. 10. 1975, м. Томс Рівер, США) у довоєнний час протікала в Галичині і Радянській Україні, згодом — у США. Митець здобув блискучу освіту — закінчив Львівську (польську) консерваторію (1917–1922; клас фортепіано В. Курца і Є. Лялевича); брав уроки гармонії у Василя Барвінського; навчався у відомого віденського піаніста Лео Сироти; закінчив Вищу музичну школу в Берліні (Hochschule für Musik, 1922–1926; клас фортепіано Еґона Петрі, Артура Шнабеля, клас композиції Франца Шрекера, клас диригування Юліуса Прювера), в Академії мистецтв (у Феруччо Бузоні), музикологію вивчав у Берлінському університеті (професори А. Аберт, К. Закс).

Як піаніст А. Рудницький почав виступати з сольними концертами від 1922 року: гастролював у Берліні, Львові, містах Галичини, Харкові (1927), Києві (1930), Варшаві, Кракові, Вільнюсі, Ризі та ін. Постійно акомпанував своїй дружині оперній і концертно-камерній співачці Марії Сокіл. У 1937 та 1945 роках здійснив з нею великі концертні турне у США і Канаді, кошти від яких пішли на будівництво лікарні у Львові (1937) та на відбудову народного господарства України, зруйнованого фашистами (1945).

Свою виконавську майстерність А. Рудницький вдосконалював постійно, працюючи диригентом оперних театрів у Харкові (1927–1930), Києві (1930–1932), Львові (1932–1934) та симфонічних оркестрів у Києві, Львові, Варшаві, Каунасі.

Від 1937 року митець жив і працював у США: виступав як піаніст, симфонічний та хоровий диригент (за його безпосередньої участі відбулися концерти української симфонічної та хорової музики), організатор Української оперної кампанії, яка виступала в Нью-Йорку, Чикаго, Детройті.

Антін Рудницький викладав у Київській консерваторії, музичних школах у Харкові, Львові, Філадельфії. Він — засновник, директор і професор «Українських Професійних Музичних курсів» у Філадельфії та «Ocean County School of Music» у Томс Рівер, від 1958 року — професор музичної академії та «Academy of Vocal Arts» у Філадельфії, від 1962-го — музичної академії, від 1953-го — диригент хору «Кобзар», від 1959-го — мистецький керівник і головний диригент «Союзу Українських хорів в Америці» (СУХА), голова «Світової Асоціації Українських Професійних Музик» (1975). Також А. Рудницький працював як музикознавець, музичний критик і публіцист.

В історико-критичному огляді «Українська музика» (1963) Антін Рудницький про Марію Литвиненко-Вольгемут (1892–1966) писатиме як про володарку чудового голосу з небуденною музикальністю, як драматичну примадонну театру, про Марію Сокіл (1902–1999) — як ліричну примадонну, яка дебютувала

на сцені Харківської опери в партії Маргарити (опера «Фауст») в 1927 році, про Михайла Голинського — як володаря феноменального голосу, якості якого залишалася неперевершеною між українськими співаками, про Івана Паторжинського (1896–1960) — як музикального співака, вдумливого артиста (Рудницький, 1963, с. 270-274).

Спогади «Мої зустрічі з Марією Литвиненко-Вольгемут» А. Рудницький розпочинає з характеристики 1927-го року, коли Харківська опера, за його твердженням, вперше в історії перейшла на українську мову¹⁷. Для всіх, хто відчував себе українцем, це були роки ентузіазму, захоплення своєю історичною місією — «...уперше в історії творити власний український оперовий театр та ставити під ним тривкі основи» (Рудницький, 1980, с. 181). У відповідь всім недоброзичливцям «... українська опера не тільки здобула собі право громадянства і вже після перших, початкових років свого існування, стала самозрозумілою, *необхідною* складовою частиною культурного життя України і українського народу. Однією з постатей, які найбільше причинилися до закріплення основ української опери й її буйного розвитку, була Марія Литвиненко-Вольгемут, найкраща співачка, її передова зірка на протязі тридцятих і сорокових років» (Рудницький, 1980, с. 181).

Зустріч диригента і співачки відбувається восени 1927 року, коли А. Рудницький приїжджає до Харкова на запрошення дирекції театру. Диригент дає таку характеристику чарівного голосу співачки: «...повний тепла, ніжності, сили й блиску, її глибока музикальність і знамените знання своїх партій, її високо-інтелектуальна драматична інтерпретація кожної своєї партії, врешті її безпретенціональність, скромність і дисципліна на пробах і на сцені, у взаємовідносинах з диригентами і режисерами — складалися в особі Марії Литвиненко-

¹⁷ У 1924 році в Харкові відбулася світова прем'єра опери М. Лисенка «Тарас Бульба», на той час в репертуарі харківської опери вже була вистава «Галька» українською. Від осені 1925 року перша Українська державна опера виконувала оперний репертуар переважно українською. — прим. ред.

Вольгемут на справді ідеальне, незвичайно рідкісне явище в оперовому театрі. Співпраця з цією співачкою була найбільшою приємністю» (Рудницький, 1980, с. 182-183). Виокремлена ще одна прикмета Марії Литвиненко-Вольгемут, котра робила її особливо цінною для всього численного складу оперного театру — «... вона ніколи не належала до будь-яких груп, чи “клік”, ніколи не вмішувалася у внутрішню “політику” театру, з її інтригами, сплетнями, заздрощами, амбіціями... У театрі її цікавила тільки її праця» (Рудницький, 1980, с. 183). Підсумовуючи спогади про співачку, А. Рудницький пише: «В розвитку українського оперового театру і української музичної культури — постать справжнього велетня» (Рудницький, 1980, с. 185).

У посмертній статті «Іван Паторжинський (з приводу смерти великого співака й товариша праці)» А. Рудницький називає театральний сезон 1927–1928 рр., в якому він розпочав свою діяльність у Харківській опері як диригент, як і кілька наступних, — «золотою добою» українського оперного мистецтва. «Перші вистави опер в цих декількох сезонах були не тільки повні мистецької напруги, але й хвилюючі та приголомшуючі осягами в них, співочими й драматично-виконавчими, окремих передових артистів. Залишилися воно в моїй пам'яті незабутніми, дарма що стільки сотень оперових вистав прийшлося чути в наступних десятках літ» (Рудницький, 1980, с. 224).

Серед незабутніх інтерпретацій Івана Паторжинського (1896–1960) А. Рудницький вважає особливо яскравою заголовну партію в опері «Тарас Бульба» М. Лисенка.

Цей найбільший твір композитора не був поставлений за його життя. Перша спроба його постанови у Києві була невдалою. Тож коли восени 1924-го Харківська опера вирішила здійснити її як першу спробу створення українського оперного репертуару, деякі кола театральної публіки, вороже налаштовані щодо українізації, відкидали можливість успіху опери і не сприйняли її постановку. Наступна прем'єра опери відбулася 15

січня 1928 року під музичним керівництвом Антона Рудницького і від того часу «...вона стала не тільки постійною в репертуарі харківської опери, але зразком цієї постанови й її музичної редакції й частини користувалися в наступні роки всі інші українські оперові театри. Нема сумніву, що головну залогу успіху “Тараса Бульби” треба було завдячувати Іванові Паторжинському. Завжди дуже чутливий до драматичної сторони виконуваних партій і дуже талановитий актор, Паторжинський створив просто класичну постать героя Гоголівського оповідання, на основі якого Лисенко написав свою оперу — козацького старшини, непохитного в своїй відданості Україні» (Рудницький, 1980, с. 226).

В 1946 році, перебуваючи в Нью-Йорку, диригент і співак зустрілися після чотирнадцяти років розлуки А. Рудницького з Україною, згадували спільну працю в Харкові.

Свого земляка-галичанина Михайла Голинського А. Рудницький називав «золотим голосом»: «Цей голос був феноменальний. Своєю якістю — тенор темного, героїчного тембру, шляхетного кольору, металевісної звучності, могутньої сили, ідеально рівний і кришталевіс чистий голос світового масштабу» (Рудницький, 1980, с. 178).

Приязельські стосунки митців сформувалися ще в 1920-х роках в Галичині, продовжились в Державній опері в Харкові в 1930-х, у виступі з гала-концертом оперних співаків Харківської опери Марії Литвиненко-Вольгемут, Марії Сокіл, Івана Паторжинського та Михайла Голинського в Москві, спільному відпочинку в Карпатах на віллі «Мирослава» в Дорі, якою володів співак, а потім у Нью-Джерсі у сімействі Рудницьких та в Канаді у сімействі Голинських. Та найбільш приємними були спогади про спільні оперні вистави, в яких А. Рудницький виступав диригентом, а М. Голинський виконував провідні тенорові партії — «Турандот» Дж. Пуччіні, «Пікова дама» П. Чайковського, «Аїда» Дж. Верді, «Кармен» Ж. Бізе, «Паяци» Р. Леонкавалло.

Відзначаючи роль співака у розвитку української опери, А. Рудницький писав: «В історії української вокальної ділянки ім'я Михайла Голинського залишиться назавжди не тільки тому, що був першим українським співаком, який виступав у Берлінській Опері, у московському “Великому Театрі” і в Тифлісі, в Грузії, в обох цих операх, співаючи партію Радамеса в “Аїді” по-українськи, але головно тому, що його голос між українцями не мав собі рівного на протязі цілого півстоліття — а може й на довго в майбутньому» (Рудницький, 1980, с. 180).

Підсумовуючи перші роки діяльності Харківського театру опери і балету в рецепції Антона Рудницького, виокремлюємо персонологічні аспекти провідних оперних співаків. У своїх публікаціях диригент високо оцінює їхні професіональні якості, роль у розвитку української опери. Зважаючи на те, що А. Рудницький тісно співпрацював з ними, така характеристика є об'єктивною і разом з тим особистісно забарвленою.

Харківський театр опери і балету у спогадах Михайла Голинського

В сучасній історії української музики Михайла Голинського називають одним з найвідоміших тенорів світу, котрий «...виконував провідні партії на сценах оперних театрів Відня, Праги, Цюриху, Варшави тощо» (Шевчук, Якименко, 1992, с. 450). До цього переліку додаємо і Харківський театр опери і балету у перші роки його становлення.

Найперше звернемось до життєпису співака.

Михайло Голинський народився 2 січня 1890 року у селянській родині в селі Вербівці Городенківського повіту на Станиславщині (нині — Івано-Франківщина). Розпочинає навчання співу у відомого львівського професора Чеслава Заремби, проте перша світова війна стала перешкодою цим студіям. Він воює на сербському фронті, де був тяжко поранений. В серпні 1917 року М. Голинський в чині старшини Галицької армії переїжджає до Львова на службу у військову канцелярію,

стає свідком «листопадового зриву», учасником створення Західно-Української Народної Республіки. У 1918 році Михайло повертається на навчання до професора Ч. Заремби і один рік у Варшаві бере у нього уроки як «героїчний тенор». За допомогою професора їде на навчання у маестро Едуардо Гарбіна в Мілані. В 1925 році М. Голинський повертається до Львова, готує головні партії в операх «Галька», «Кармен», «Тоска» та інших. У перші роки на сцені співак блискуче виступає у Варшаві, Берліні, допомагає будувати українську оперу в Харкові, Києві і Одесі.

В 1938 році М. Голинський їде на гастролі до США і Канади, де і залишився до кінця свого життя. Його блискучі виступи музичний і культурний світ належно оцінюють. Його називають «українським Карузо», а композитор, диригент і музикознавець Антін Рудницький характеризує його голос «як феноменальний: чудової барви, з блискучими верхами, яскраво-металічного, шляхетного відтінку... На театральній сцені при оркестрі зумів він показати свій голос у найкращому блискі. Якість його голосу є й досі між українськими співаками неперевершена» (Рудницький, 1963, с. 274). Мистецтвознавець Павло Маценко називає М. Голинського «великим інтерпретатором»: «Манера і способи виконання репертуару, помножені на притаманну українському співу сердечність і глибину почуттів, обумовлюють його стиль “бельканто” (красивий спів)...» (Михайло Голинський..., 2006, с. 26).

На сотнях сторінок своїх «Спогадів», які він писав в останні роки свого життя, М. Голинський майже нічого не пише про своє життя в еміграції. Всі його думки — в Україні. 1 грудня 1973 року перестало битися серце великого співака. Не судилося спочити в рідній землі. Незалежна Україна завжди пам'ятатиме свого вірного сина, який своєю піснею доносив до народів світу, що є на світі Україна.

Отож, повернемось до 1930-х років. В 1926–1930-х роках М. Голинський був окрасою українського оперного мистецтва.

Разом з іншими блискучими оперними співаками він утверджував новонароджену українську оперу.

В цей час українізації, здобувши визнання на сцені Берліна, М. Голинський в 1927 році отримує листа з Харкова від друга — Олекси Бадана, на той час секретаря народного комісара освіти Миколи Скрипника. В ньому митцю запропоновано працю у столичній Опері в Харкові. Після консультацій М. Голинський приймає пропозицію і підписує контракт як драматичний прем'єр-тенор.

Гостинно зустрічали співака на вокзалі у Харкові друзі — Олекса Бадан, Микола Ерстенюк, директор опери — В. Воробйов¹⁸ та господар будинку ім. В. Еллан-Блакитного Максим Лебідь. М. Голинський характеризував директора опери як скромного, щиро усміхненого, з чистою українською мовою (Михайло Голинський..., 2006, с. 360). Співаку запропонували поселитися не в готелі, а в єврейській сім'ї Минухіних, де йому дійсно було зручно проживати. М. Голинський відзначає, що в цій родині намагалися говорити українською мовою «...бо ж то був час українізації. Тоді кождий на Вкраїні чи хотів, чи ні, мусив виучувати українську мову» (Михайло Голинський..., 2006, с. 360–361).

¹⁸ У першому в Україні виданні мемуарів М. Голинського 1993 року прізвище директора харківської опери подано без ініціала. У перевиданні 2006 року, яке цитує Г. Карась, зазначено ініціал В. Воробйов. В архіві ХНАТОБ імені М.В. Лисенка зберігається надрукований у типографії документ з переліком адміністрації та художнього складу театру сезону 1928–1929 рр., у якому першим номером згадується директор А. Воробйов. На запит редакторів цього видання завідувачка наукового відділу Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької Д. Білавич, яка входила до робочої групи перевидання Спогадів М. Голинського 2006 року, відповіла: «Ми дуже ретельно опрацювали рукопис Спогадів Михайла Голинського і в 2006 році опублікували їх. Він неодноразово згадує прізвище директора театру Воробйова, але без ініціалів. У "Списку імен" в книжці він значиться як В. Воробйов, але в "Коментарях" цього прізвища немає. У коментарях ми намагалися подати інформацію про всіх осіб, яких М. Голинський згадував у Спогадах, але про Воробйова нічого не знайшли» (лист Д. Білавич до І. Лобанової від 23.01.2026).

На першій вечері-зустрічі були також письменник Остап Вишня і художник Анатоль Петрицький, «... які втішалися великою пошаною і популярністю в цілій Україні. Мое знайомство з ними я вважав великою честю для мене, і вже при першій зустрічі ми зі собою заприязнилися» (Михайло Голинський..., 2006, с. 361).

Згодом Остап Вишня напише мистецький силует співака, розмислюючи над терміном «героїчний тенор» (Михайло Голинський..., 2006, с. 378–380).

Михайло Голинський залишив свою характеристику наркома освіти Миколи Скрипника, який «...зробив на мене від першого погляду дуже приємне враження. Подобалася мені його діловитість і вміння бути лідером-вождем. Була у ньому гейби німецька акуратність, без нашої типової балакучости і пустомельства. <...> Він не говорив чистою українською мовою, часті мішав російські слова, але в нього було українське серце, любов до нашого народу, його культури, його мови, яскравим доказом чого була введена ним строга українізація всіх і вся» (Михайло Голинський..., 2006, с. 362).

Андрій Лягущенко тонко підмітив, що «...народний комісар освіти Микола Скрипник був, може, останньою на цій посаді людиною з совістю, що й змусило його невдовзі натиснути на курок пістолета, приставленого до своєї скроні» (Лягущенко, 2021, с. 406).

У жовтні 1927 року М. Голинський з успіхом розпочинає свої концертні виступи в будинку літератури ім. В. Еллан-Блакитного, про що писала тодішня преса (Михайло Голинський..., 2006, с. 363–364), а 19 жовтня дебютує на сцені оперного театру в партії Радамеса в опері «Аїда» Дж. Верді і також здобуває прихильну критику. Так, Юрій Ткаченко в газеті «Вісти» відзначав великий діапазон, красивий тембр голосу, добру італійську вокальну школу співака і підкреслював, що в особі М. Голинського українська опера зробила цінне надбання (Михайло Голинський..., 2006, с. 364–365).

Інший критик під псевдо «Allegro» наголошує на художній витримці співака, його вокальній культурі, а також відзначає добрий ансамбль солістів, акцентуючи увагу на примадонні Марії Литвиненко-Вольгемут (Михайло Голинський..., 2006, с. 365–366).

Виступ поруч із такими відомими співаками як Марія Литвиненко-Вольгемут, Віктор Будневич, Катерина Копйова і таким блискучим диригентом як Арнольд Маргулян, сильно підбадьорили М. Голинського: «Я чувся в душі щасливий, що виїхав з Польщі і з Берліна, бо на Україні, в її столичній Опері, в Харкові, співаючи моєю рідною мовою, я буду почуватися на правду як у себе вдома між рідними» (Михайло Голинський..., 2006, с. 366). Щирі сподівання співака, що українізація буде утверджуватися, згодом були розвіяні тоталітарним режимом, однак цього він вже не відчув, емігрувавши за кордон.

Критику в газеті «Комуніст» за 21 жовтня 1927 року (Михайло Голинський..., 2006, с. 371–373). М. Голинський вважав найбільш точною, щодо характеристики його голосу і майстерності. Вона «...є доказом, що на Україні були дійсно фахові знавці-критики правильного знання співу» (Михайло Голинський..., 2006, с. 373).

Михайло Голинський, який вже на той час виступав на багатьох сценах України, Польщі, Німеччини, негативно оцінював приміщення тодішньої опери: «Як на столичну Оперу, будинок Опері був замалий, неакустичний і взагалі не надавався на столичну оперу. <...> Недоліки самого будинку винагороджувала харківська чудова публіка, яка все виповнювала театр по береги, а артистів прямо на руках носила» (Михайло Голинський..., 2006, с. 367).

Арнольд Маргулян (1879–1950) був головним диригентом театру в 1927–1937 роках та вів вокальний клас Харківського музично-драматичного інституту. Саме він поставив оперу «Купало» А. Вахнянина. Поруч з ним диригентами в часи пе-

ребування М. Голинського в Харкові були Михайло Вериківський та Антін Рудницький. Співак відзначає добрі відносини зі всіма диригентами, однак «...найближчим моєму серцю з харківських диригентів був і залишився (до сьогодні!) Антін Рудницький. Він — поза своїми здібностями (диригента, композитора, піаніста), мав особистий життєвий “магнес”, був культурним, мав талант журналістичний і дуже тонкий жарт» (Михайло Голинський..., 2006, с. 478). В час праці у Харкові А. Рудницький запримітив молоду гарну співачку Марію Сокіл, котра в 1932 році стала його дружиною.

Важливо, що у своїх спогадах М. Голинський наводить ансамбль Харківської столичної опери за 1927–1930 роки (директорів, диригентів, режисерів, художників, артистів, технічний персонал) та список опер, які виконувалися в цей час (Михайло Голинський..., 2006, с. 368-371).

Він засвідчує виконання співаком партій в операх «Аїда» Дж. Верді (Радамес), «Кармен» Ж. Бізе (Дон Хозе), «Паяци» Р. Леонкавалло (Каніо), «Купало» А. Вахнянина (Степан), «Пікова дама» П. Чайковського разом з Марією Литвиненко-Вольгемут, Марією Сокіл, Іваном Паторжинським під батUTOю А. Маргуляна, М. Вериківського та А. Рудницького. Співак змальовує театральну атмосферу: «В Опері йшла праця спокійно, мирно, між солістами-артистами не було зависти і позакулісної інтриги, яку в театрах не раз муситься переживати» (Михайло Голинський..., 2006, с. 374).

М. Голинський залишив цікаві спогади про закулісся опери — про технічну проблему, яка ледве не забрала життя Марії Литвиненко-Вольгемут (Михайло Голинський..., 2006, с. 376-378), про комічний випадок на виставі «Кармен», пов'язаний із Катериною Копйовою (Михайло Голинський..., 2006, с. 383-385), про запізнення суфлера на виставі «Пікова дама» (Михайло Голинський..., 2006, с. 421-423), про болючо-неприємний випадок під час вистави опери «Турандот» (Михайло Голинський..., 2006, с. 381-383).

Щодо першого епізоду. Він пов'язаний із випадком під час вистави «Аїда». Після так званої великої сцені в опері захоплена публіка оплесками неодноразово викликали виконавців на авансцену. В цей час робітники сцени змінювали декорації для чергової дії. Коли артисти вийшли сьомий раз перед кулісою, величезна колона вирвалася з рук робітників із розмахом вдарила у цю кулісу, зачепивши праве плече М. Голинського і голову М. Литвиненко-Вольгемут так, що вона впала і знепритомніла. Одяг Радамеса був продертий, кусок шкіри співака було поранено і йшла кров: «...публіка прямо зааніміла, побачивши, що Литвиненко-Вольгемут лежить “мертва”, а мені з рамена стікає кров» (Михайло Голинський..., 2006, с. 376). Співачку винесли до її гардеробної і після консультації з лікарем їй було заборонено продовжувати виступ. До того вона була настільки знервованою, що про спів вже й не йшлося. Її замінила молода співачка, а М. Голинський знайшов в собі сили продовжити виступ.

Великий успіх опери «Турандот» був зумовлений старанною її підготовкою головним диригентом Арнольдом Маргуляном і виконавцями двох основних складних партій — Калафа (М. Голинський) і Турандот (М. Литвиненко-Вольгемут). На прем'єрі опери був присутнім німецький диригент Хайнц Унгер, висловивши своє захоплення співом М. Голинського не тільки того вечора, а й нагадавши його успішні виступи в Берліні в опері «Аїда». Перед виходом на сцену М. Голинський зачепив ногою якийсь гострий предмет, котрий продер сукняні чоботи, і до кості пробив шкіру. Прем'єри не можна було зірвати, тож співак із пораненою ногою співає свою арію, а після закінчення дії вдається до лікування.

Комічний випадок, котрий відбувся на виставі «Кармен», пов'язаний із співачкою Катериною Копйовою. М. Голинський характеризує її як знамениту артистку, співачку з дуже гарним і великим голосом. Вона було росіянкою з Сибіру і часто акцентувала, що вона не українка. У ролі Кармен К. Копйова, на

думку М. Голинського була знаменитою голосово і артистично. Одного разу, коли співачка захворіла, її замінила Броніслава Златогорова. Знехтувавши репетиціями, вона зіпсувала виставу — змінила мізансцену, чим поставила М. Голинського в незручне становище. Співак вирішив провчити зарозумілу партнерку. Двері, в котрі вона самовільно виходила замість руху сходами, було забито і коли співачка знову повторила незаплановану мізансцену, а двері не відкривалися, вона розгублена і знервована вибігла між кулісами. Цей епізод показує, що між партнерами у виставі має бути узгодженість і довіра. Якщо ж хтось нехтує цими засадами, то буде покараний колегами.

Неприємний момент під час роботи в Харківській опері стався у М. Голинського у зв'язку із запізненням суфлера на виставі «Пікова дама» П. Чайковського. Співак не любив партії Германа, оскільки вона не переконувала його акторськи: «Герман — картяр, якийсь неврастенік, а я вдачі спокійної і ненавиджу карти. Тратити час і гроші на карти вважаю марнотратним, а “обігравання” в гроші свого противника вважаю нечесним» (Михайло Голинський..., 2006, с. 423). Під час прем'єри опери М. Голинський розраховував на суфлера, оскільки не був впевнений в доброму знанні тексту. Однак, суфлер не з'явився у своїй будці, а сидів у буфеті і спокійно слухав радіо. Необачно зачепивши перуку партнерки в ролі Графині, і скинувши її з голови, співак був знервованим, до того ж не було підтримки суфлера. Прем'єра відбулася з пригодами, котрі коштували М. Голинському нервового напруження.

Сезон в Харківській опері тривав десять місяців, М. Голинський мав виступати вісім разів на місяць, тобто вісімдесят разів за сезон. У зв'язку з проведенням процесу Спілки Визволення України з 9 березня до 19 квітня 1930 року в приміщенні Харківського оперного театру над сорока п'ятьма «учасниками» фіктивної організації, створеної органами ГПУ з метою дискредитації і фізичного винищення української еліти, опера

не працювала і М. Голинський виїхав на гостинні виступи до столичної опери в Грузії — до Тифлісу (Тбілісі) та до Москви.

Після успішного виступу в Колонному залі в присутності членів російського (на чолі із Й. Сталіним) та українського урядів поряд із Марією Литвиненко-Вольгемут, Марією Сокіл, Оксаною Колодуб та Іваном Паторжинським Михайло Голинський отримав запрошення виступити у Большому театрі. Це була велика честь і визначна подія в житті митця та в історії української опери. Співак вибрав партію Дона Хозе з опери «Кармен» Ж. Бізе і партію Радамеса в опері Дж. Верді «Аїда», відкинувши вимогу співати другу російською мовою, оскільки не знав цієї мови, не мав приготовленої партії нею, а вивчати партію російською мовою заради одного виступу не вважав за потрібне. Коли секретар директора Большого театру доводив, що ще ніхто на співав на цій сцені українською мовою, М. Голинський відповів: «То, може, я буду мати щастя бути першим?» (Михайло Голинський..., 2006, с. 429). На пропозицію співати італійською, співак навів аргумент — в цій опері спі-вачка з Риги буде виконувати свою партію латвійською: «Якщо вона, представниця несповна двох мільйонів латвійців може співати своєю незрозумілою мовою, то чому я, представник сорока п'яти мільйонів, не міг би співати зрозумілою слов'янською, українською мовою?» (Михайло Голинський..., 2006, с. 429).

Питання дозволу виконати партію українською мовою тривало певний час, адже вперше на прославленій сцені мала звучати українська мова. З цього приводу велось офіційне листування між директором Большого театру, наркомом освіти Росії Анатолієм Луначарським, наркомом освіти України М. Скрипником і дирекцією Харківської опери. Врешті-решт такий дозвіл було дано.

Під час аудієнції нарком освіти М. Скрипник сказав співаку: «Михайле Теодоровичу, я в першій мірі хочу тебе погратувувати, що ти своєю неуступчивістю, скажу впертістю,

добився дозволу співати по-українському в “Большому театрі” в Москві. Старайся, аби цей виступ відбувся якнайкраще, бо це принесе славу не лише тобі, але й нашій столичній Опері» (Михайло Голинський..., 2006, с. 434). Співак був вдячний наркому за підтримку і запевнив, що докладе всіх сил, що оправдати довіру.

У спогадах М. Голинський описує свою подорож до Москви разом із поетом Павлом Тичиною, репетиції і підготовку до вистави «Аїда» під керівництвом народного артистка РРФСР, головного диригента театру В'ячеслава Сука. Вперше прийшовши на репетицію, співак зустрів холодне прийняття і незацікавленість присутніх (співаків, режисера, піаністів), однак після виконання своєї партії, яка, до речі, була його улюбленою, ставлення змінилося кардинально. Успішна генеральна репетиція додала М. Голинському впевненості, тож і виставу він провів спокійно. Опера з участю українського співака транслювалася радіо на весь Радянський Союз, тож до кінця вечора йому надходили вітальні телеграми від друзів з Харкова, Києва і Одеси, а після тріумфального виступу співака вітала публіка і видатні співаки — Іван Козловський і Михайло Микиша.

Другої партії — партії Дона Хозе з опери «Кармен» Ж. Бізе — М. Голинський не виконував через непорозуміння із другим диригентом, який цинічно-злобно обізвав українську мову малоросійською і призначив репетицію як дебютантові. Співака це образило, він відмовився виступати і повернувся до Харкова.

Виступаючи пропагандистом музики західноукраїнських композиторів, М. Голинський за підтримки Наркома освіти М. Скрипника домагається того, що у всіх трьох Державних театрах України вперше була поставлена опера Анатолія Вахнянина «Купало». Першою була поставлена у Харкові в сезоні 1929–1930 рр. (Одарка — Марія Литвиненко-Вольгемут, Сте-

пан — Михайло Голинський, Максим — Іван Паторжинський) під диригуванням Михайла Вериківського. Про всі перепетії, пов'язані з постановкою цієї опери, співак докладно пише у своїх спогадах, не оминаючи ролі Миколи Скрипника у цій справі, участі родини Студинських на прем'єрі (Михайло Голинський..., 2006, с. 397–403, 423–427).

Отримавши листа від професора Кирила Студинського про те, що більше як півроку той відправив партитуру опери «Купало» А. Вахнянина директору Харківського оперного театру В. Воробйову і диригенту Арнольду Маргуляну і немає жодної відповіді, М. Голинський йде на прийом до наркома освіти М. Скрипника. Завдяки його втручання, процес постановки опери набув блискавичного розвитку — відбулося обговорення на засіданні художньої ради, композиторові Михайлу Вериківському було запропоновано поправити оркестровку і скомпонувати балет до вистави, музика котрого мала гармонізувати з музикою А. Вахнянина, А. Петрицький зголосився виконати оформлення сцени, ескізи костюмів, головні ролі мали виконувати М. Литвиненко-Вольгемут (Оксана) і М. Голинський (Стефан).

Через три тижні була призначена перша публічна репетиція з хором та оркестром, на котру прийшов М. Скрипник та представники преси. Після виконання опери нарком запросив журналістів висловити свою думку про неї. Всі мовчали і ситуація була гнітючою. Згодом молодий критик Юрій Ткаченко висловився негативно і вважав, що композитор в музиці «...послуговувався старими засобами, а в теперішній час треба йти з духом часу і придержуватися новітніх модерних форм» (Михайло Голинський..., 2006, с. 402). М. Скрипникові не сподобалася така оцінка і він, апелюючи до критика, висловився на підтримку музики: «...я знову вважаю, що якраз ті застарілі (як кажеш) засоби слухачеві подобаються, беруть його за серце, і він цю оперу полюбить. І я вірю, що опера “Купало” буде мати

найбільший успіх і найбільшу фреквенцію у публіки» (Михайло Голинський..., 2006, с. 402).

Ця перша опера галицького композитора після генеральної репетиції була ще доопрацьована. В тому числі до правок долучився диригент-композитор Антін Рудницький. М. Голинський дуже тепло відгукується у спогадах про цього диригента і композитора як про свого найближчого друга в часі перебування у Харкові: «Він — поза своїми здібностями (диригента, композитора, піаніста), мав особистий життєвий “магнес”, був культурним, мав талант журналістичний і дуже тонкий жарт, так, що товаришувати з ним — це велика була моя приємність» (Михайло Голинський..., 2006, с. 478).

На прем'єру опери «Купало» приїхала родина Студинських — професор Кирило Студинський з дружиною Леонтилою — дочкою композитора Анатолія Вахнянина. Вони сиділи в ложі Уряду поряд із М. Скрипником. Опера мала блискучий успіх, оскільки, як пише М. Голинський, «...була дуже добре вивчена і приготовлена великим числом проб. Публіка щораз когось оплескувала: артистів, Петрицького за сценічне оформлення, хор за чудовий спів, Вериківського за його чудовий балет» (Михайло Голинський..., 2006, с. 425). Професор К. Студинський щиро дякував від себе і дружини всьому складу опери і публіці за таке сердечне прийняття їх у Харкові: «Осібнo подякував Скрипникові, бо якби не він, то опера “Купало” не була би включена в репертуар Харківської столичної Опери, а опісля в Операх Києва і Одеси» (Михайло Голинський..., 2006, с. 425).

Дійсно, народний комісар освіти Микола Скрипник відіграв дуже важливу роль у постановці опери «Купало» Анатолія Вахнянина, чим засвідчив щирі намагання проводити українізацію, ідеологом якої він був. Користуючись підтримкою М. Скрипника, М. Голинський ініціював допомогу хворим письменникам Ользі Кобилянській, Володимирі Гнатюку і Василю Стефанику у вигляді субсидії-помочі від Уряду України,

що виплачували їм два роки (Михайло Голинський..., 2006, с. 387–388).

Стоячи на засадах державного об'єднання всіх українських земель, М. Скрипник надавав великої уваги українцям Галичини і охоче гуртував національно свідомі постаті.

Повертаючись до опери «Купало» Анатолія Вахнянина, М. Голинський підкреслює, що вона йшла весь сезон 1929/1930 років у Харківській опері з великим успіхом. Квитки на виставу викуплялися блискавично, і проходили її покази з піднесеним настроєм. Саме нею завершилися виступи співака на сцені Харківської опери.

Михайло Голинський описує творчі зустрічі в Будинку літератури ім. В. Еллана-Блакитного з О. Довженком, В. Маяковським, відвідування вистав славного театру «Березіль» під проводом Леся Курбаса. Це засвідчує багатогранність культурно-мистецького життя Харкова того часу і зв'язки співака з провідними діячами культури того часу.

Михайло Голинський працював солістом Харківської опери у 1927–1930 роках. На жаль, як пише у своїх спогадах співак, керівництво театру пересилало щомісяця родині тільки одну п'яту частину оплати його праці, і Харківська опера залишилася боржником перед ним до останніх днів співака (Михайло Голинський..., 2006, с. 475–476). Коли закінчився театральний сезон 1930-го року і директор Г. Рибак не запропонував М. Голинському нового контракту і не виконав попередніх зобов'язань, співак повернувся в Галичину, а згодом виїхав в еміграцію до Канади.

У передмові до спогадів співака народний артист України, професор Сергій Козак писав, що «...назрівали складні часи в житті українського народу, Голинський відчував це по цілому ряду, здавалося б, дрібних обставин: з оплатою його роботи, з нечітким дотриманням з боку нового директора угоди і контракту на наступний період. З великим душевним болем повертається Голинський з дорогої серцю України до Польщі»

(Михайло Голинський..., 2006, с. 17). Разом з тим: «Харківський період творчості Голинського можна вважати найпродуктивнішими. Не випадково сам Михайло Теодорович не раз підкреслює, що ті чотири роки в Україні, зокрема в Харкові, були найщасливішими в його довгому і такому багатому на цікаві події житті. Тут він почував себе щасливим сіячем на рідній українській ниві» (Михайло Голинський..., 2006, с. 15). Шкода, що на сайті сьогоденньої Харківської опери немає згадки про цього видатного співака, в серці якого Харків залишився теплим спогадом на все життя.

Висновки

Утворення і становлення Державних оперних театрів в Харкові, Києві та Одесі відбувалося у складний час 1930-х років. Серед блискучих талантів оперних співаків того часу виокремлюється героїчний тенор Михайло Голинський. Здобувши визнання в Європі, він приїжджає до України на запрошення уряду республіки в час українізації. Співак розкриває грані свого таланту саме на українській рідній землі, хоч волею історичних обставин був на той час польським громадянином. Саме йому належить ініціатива постановки опери «Купало» галицького композитора Анатолія Вахнянина, що свідчить про нього як організатора збагачення оперного репертуару творами українських композиторів. Спогади співака — це не тільки історичні факти, це — особистісне сприйняття часу, обставин і місць перебування.

Список використаних джерел

- Автушенко, І. (2000). Вплив комуністичного тоталітарного режиму на культурний розвиток України (1920 — перша половина 30-х рр.). *Етнічна історія народів Європи*, (5), 118-122.
- Арендт, Х. (2005). *Джерела тоталітаризму*. (2-ге вид.) Київ: Дух і літера.
- Беляева, М.В. (1992). Музично-театральне життя. *Історія української музики*. (Т. 4: 1917–1941, с. 456-482). Київ: Наукова думка.
- Грінченко, М. (1927). Українська опера. *Музика*, (1), 39-44.
- Лягущенко, А. (2021). *Український театр. Видатні діячі та менеджмент*. Київ: Мистецтво.
- Михайло Голинський. Спогади (2006) / Упорядкув., комент., прим.: Г.Тихобаєва, І. Криворучка, Д. Білавич; Вступ. ст. «Героїчний тенор Михайло Голинський» С. Козака. Львів: АПРІОРІ.
- Рудницький, А. (1980). Золотий голос (пам'яті Михайла Голинського). *Про музику і музик* (с. 177-180). Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто.
- Рудницький, А. (1980). Іван Паторжинський (з приводу смерти великого співака й товариша праці). *Про музику і музик* (с. 224-228). Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто.
- Рудницький, А. (1980). Мої зустрічі з Марією Литвиненко-Вольгемут. *Про музику і музик* (с. 181-185). Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто.
- Рудницький, А. (1963). *Українська музика. Історико-критичний огляд*. Мюнхен: Дніпрова хвиля.
- Скрипник, М. (1974). *Статті й промови з національного питання*. І. Кошелівець (упоряд.). Мюнхен: Сучасність.
- Станішевський, Ю. (2002). *Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність*. Київ: Музична Україна.
- Чекан, Ю. (2024). *Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя*. Львів: Видавництво Українського Католицького Університету.
- Шевчук, О.В., Якименко, Н.Д. (1992). Концертне життя. *Історія української музики*. (Т. 4. 1917-1941, с. 428-456). Київ: Наукова думка.