

---

## ВИКОНАВСЬКА ТВОРЧІСТЬ

---

УДК 792.54:7.071.2 (477) “19”

Олена Ізваріна

### УКРАЇНСЬКА ОПЕРНА РЕЖИСУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 20-х рр. ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті висвітлюється формування режисерського мистецтва в українському оперному театрі другої половини 20-х рр. ХХ століття. Розглядаються творчі пошуки Г.Юри, С.Каргальського, О.Улукханова, В.Манзія, Е.Юнгвальд-Хількевича, Ю.Лішанського, С.Бутовського в галузі оперної режисури.*

**Ключові слова:** оперна режисура, режисерське мистецтво, оперне мистецтво.

Оперне мистецтво як масове видовище завжди слугувало певним орієнтиром розвиненості суспільної свідомості, показником його історико-культурної зрілості. Єдиним реальним пропагандистом української музичної культури тривалий час залишався національний музично-драматичний театр, зокрема, Перший український музично-драматичний театр М.Садовського, на сцені якого були поставлені всі тодішні українські опери в його режисурі. Режисерські здобутки М.Старицького, М.Садовського, О.Улукханова стали підмурком подальшого розвитку оперної режисури в другій половині 20-х років ХХ століття в Україні.

Питання оперної режисури висвітлювалося в працях К.Станіславського, А.Попова, М.Савінова, Т.Куришевої, Ю.Станішевського, Б.Покровського, М.Боголюбова, І.Вериківської та наукових роботах М.Черкашиної-Губаренко. Частково досліджуваний період розглядався Ю.Станішевським і М.Боголюбовим, а також у дослідженнях А.Горбенка, Н.Лінник, М.Волкова, А.Солов'яненка, П.Чуприни, але всебічного аналізу проблеми оперної режисури названого періоду немає. Певну інформацію про стан оперної режисури того часу надають музично-критичні статті у тодішній періодиці. У дослідженні цієї проблеми використані рідкісні видання з фондів Сектору зберігання друкованих видань відділу забезпечення збереженості документів Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України. Джерельною базою дослідження слугувала також газетна та журнальна періодика другої половини ХХ століття, яка зберігається у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І.Вернадського.

Актуальність статті полягає у висвітленні проблеми формування й розвитку української режисури в національному оперному театрі.

**Мета** роботи полягає у висвітленні формування режисерського мистецтва в українському оперному театрі другої половини 20-х років ХХ століття.

Для активізації діяльності щойно створених державних опер (у Харкові – 1925, Києві й Одесі – 1926) Радою народних комісарів УРСР було вирішено створити Об'єднання цих театрів. Й.Лапицький (директор, художній керівник, оперний режисер Об'єднання), висловлюючи свої погляди на розвиток українського оперного мистецтва, підкреслив, що “конечний наш шлях – зразкова українська опера, цеб-то зразкове виконання талановитим і досконалим колективом граних творів українських композиторів” [8, с.3]. Для оперних театрів настав час панування режисури: ширилися експерименти, у яких брали участь усі рівні музично-театрального виконавства й постановочного корпусу (художники, солісти, хор, оркестр, механічні й декораторські цехи тощо): “Щедра розмаїтість, а скоріше надмірна строкатість спрямувань тогочасної оперної режисури яскраво віддзеркалювала бурхливе змагання різних художніх течій та естетичних концепцій” [15, с.168].

Режисери начебто змагалися в новаторських трактуваннях класичного оперного спадку, “підправляли”, “оновлювали”, “осучаснювали”, “переакцентували”, “приспосовували”, “пролетаризували” і т. ін. Оперна критика того часу безапеляційно стверджувала, що вже сама “спроба відсвіжити – спроба зовсім невідома нашому театрові – це все є такий великий поступ, що його може недооцінити тільки безнадійний міщанин у мистецтві” [18]. Режисерів закликали “потрусити стареньку оперу, витрусити з неї її консерватизм, умовності й показати видовисько, співзвучне сучасному життю!” [6, с.2].

Й.Лапицький як керівник оперного “тресту” прагнув до репертуару новостворених театрів вводити “лише твори, що дають можливість своїми творчими даними виявити принципи справжньої музичної драми” [9]. Таких на той час у загальному репертуарі трьох театрів значилося аж 30 одиниць, але з постановочного списку були зняті вже оголошені й розрекламо-

вані українські опери “Тарас Бульба” та “Енеїда”. Це довело, що укладання репертуару йшло “механічно і непродумано..., не ураховано місцевих умов роботи опер у Харкові, Києві та Одесі в цілому, що відразу сплутало проект перекидання оперових колективів” [4, с.43]. Отже, перший і єдиний сезон дії оперного Об’єднання довів усю непродуманість і неорганізованість цієї справи.

Ідея наблизити оперне мистецтво до трудящих мас знайшла своє продовження у створенні так званих “пересувних опер”, щоб “познайомити робітництво з тією високою формою мистецтва, яка раніше була привілеєю тільки так званої «вищої класи»” [2, с.26]. У кінці 20-х років їх було створено чотири: Перший пересувний державний робітничий оперний театр або ДРОТ (Полтава, 1928), Державна українська Правобережна опера (Вінниця, 1929), Державна українська Лівобережна опера (Полтава, 1930), Четверта пересувна українська опера (Херсон, 1930). До їхнього репертуару входили українські опери “Тарас Бульба” М.Лисенка (ДРОТ, Правобережна опера, Четверта пересувна), “Кармелюк” В.Костенка (Правобережна опера), “Золотий обруч” Б.Лятошинського (Лівобережна опера), “Кармелюк” В.Йориша (ДРОТ). Особливості праці пересувних опер висвітлювала тогочасна критика. Так, робота Правобережної опери відзначалася тим, що “пересувна в своїй праці відкинула старі театральні традиції давати відповідальні ролі артистам – “із стажем” і широко відкрила двері для молоді, що закінчила Радянські музично-виховні заклади. Більшість артистів пересувної молодняк з великими вокально-музикальними здібностями” [17, с.35–36].

Стаціонарні театри намагалися “українізувати” твори російської оперної класики, сюжетно пов’язані з Україною. Так, Київський оперний театр поставив усі російські опери, написані на сюжет “Ночі на Різдво” М.Гоголя: “Черевички” П.Чайковського, “Ніч на Різдво” М.Римського-Корсакова й українську “Різдвяну ніч” М.Лисенка. Харків та Одеса поставили “Сорочинський ярмарок” М.Мусоргського. Надалі “українізації” підлягли “Князь Ігор” О.Бородіна, “Русалка” О.Даргомижського, “Майська ніч” М.Римського-Корсакова. Поступово оперні театри переходили до втілення оригінальних українських опер: “Ми переробляли опери, написані російською мовою, але які мають український характер. Тепер же мусимо скерувати всю свою роботу, щоб зробити наголос на оригінальні українські твори” [11]. Українські класичні оперні твори також підлягали певній “модернізації”: “Рішуче відмовитися від старих сценічних та декоративних форм [...]. Прагнути в поставах українських оригінальних опер утворення свого національного українського стилю і систематичного й поступово-технічного виховання актора-співака, відкидаючи традиції старої опери” [19].

Однією із центральних постановок оперних театрів був “Тарас Бульба” М.Лисенка в 1924 р. на сцені Харківської російської опери. Наступна постановка здійснилася 1927 року в Київській державній опері. Режисером вистави був запрошений художній керівник Київського українського драматичного театру ім. І.Франка Гнат Юра. Він привніс у постановку досягнення театру драми й орієнтувався більше на лібрето, ніж на партитуру, адже не був музикантом. Готували спектакль як визначне свято української культури: “Це – центральна постановка в сезоні. Нею оперовий театр хоче перемогти навіть тих, хто найбільш вороже ставиться до української опери” [3, с.17]. Постановник вважав, що фінал опери слід змінити й дати, як у М.Гоголя. Передбачалося, що текст фіналу та музику буде писати М.Вериківський. На партію Тараса запрошували П.Цесевича. Отже, режисерська версія Г.Юри нагадувала постановку М.Боголюбова 1924 р. Проте в ході підготовки спектаклю режисер відмовився від свого попереднього задуму й фінал пішов за М.Лисенком. Позбувшись проблеми вирішення фіналу, режисер наразився на нову – в особі сценографа-реформатора А.Петрицького. Саме 20-ті роки стали для нього періодом творчих шукань у плані сценічного та декоративного оформлення, костюмів і реквізиту. Він був далекий від реалістичного відбиття Г.Юрою сценічного втілення опери. Таке різне бачення постановниками твору не могло не призвести до суттєвих концептуальних протиріч, що й стало на заваді цілісного сприйняття вистави.

На сцені зіткнулися реалізм режисури та символізм і конструктивізм сценографії. Для А.Петрицького це була вже друга зустріч з “Тарасом”, адже він працював над оформленням вистави ще 1919 року, проте тоді спектакль не відбувся, а декорації, костюми й реквізит загнинули. Залишилися декілька фотографій ескізів костюмів до постановки. Завданням декоратора постановки 1927 р. було прагнення цілком уникати історичного опису місця дії, створення яск-

равої вистави завдяки мінімізованому оформленню незвичними матеріалами – залізом, деревом, соломою. Г.Юра представив суворий стиль постановки, який визначав як “монументальний реалізм”, що проявився в підкреслено масштабних масових сценах, акцентуванні значущості відображуваних історичних подій, висуванні на перший план колективного образу народних мас. При цьому вирішальне значення надавалося індивідуалізації образу кожного учасника сценічної дії. Цінність постановки була саме в єднанні головних персонажів з яскравими індивідуалізованими народними образами.

Наступного, 1928 року, “Тарас Бульба” ставився Харківською оперою. Режисером виступив С.Каргальський, а художником – знову А.Петрицький. Проте цей дует постановників був більш злагодженим, оскільки умовність декораційного оформлення була співзвучною умовності режисерській. На різновисоких площинах сценічних конструкцій режисер упроваджував у масових сценах модний тоді прийом “єдиного руху”. Цю постановку С.Каргальський невдовзі переніс на сцену Правобережної опери. Вистава вплинула на розв’язання постановочних рішень режисером Е.Юнгвальд-Хількевичем у ДРОТі. З метою динамізації опери режисер вдався до купюр, скоротивши оперу з п’яти актів до чотирьох шляхом скорочення першої дії, сцени вибору кошового й облоги Дубна. Композиції масових сцен надмірно “грішили” прийомом “єдиного руху”, який у такому разі просто набридав. У цілому рішення Е.Юнгвальд-Хількевича було далеким від образно-стильового задуму композитора.

Одеська вистава “Тараса Бульби” (1929) відбулася в режисерській версії С.Бутовського та декораціях А.Петрицького. Режисер прагнув привернути увагу до психологічних характеристик героїв і масових народних сцен.

Київська постановка “Тараса Бульби” 1929 року під керівництвом режисера В.Манзій вражала новаторськими “знахідками” стосовно розподілу подій: були перемонтовані картини опери, уведена пісня “Коло млина, коло броду”, відсутня в автора. До того ж В.Манзій пішов шляхом типового “осучаснення” твору: був включений новий фінал “На Дніпрельстані”, постійно використовувався сценічний прийом “єдиного руху”. Зловживання цим “єдиним рухом” особливо позначилося на першій картині, у якій учасники масової сцени були поділені на десять груп по чотири артисти в кожній і кожна група мала свій “єдиний рух”, своє місце на сценічній конструкції.

Певного “осучаснення” зазнала й “Різдвяна ніч” М.Лисенка на київській сцені під режисурою М.Бойченка. Постановник не враховував емоційного плану опери, а йшов власним шляхом боротьби з культурною “відсталістю”, прагнучи “висміяти старі забобони та різні святкові церемонії. Акцентувалася відсутність всякої містики – за реальне життя!” [5, с.4]. “Осучасненню” підлягали й опери російських і західноєвропейських композиторів: “Кармен” (режисер В.Манзій), “Євгеній Онегін” і “Борис Годунов” (режисер Е.Юнгвальд-Хількевич), “Русалка” (режисер С.Каргальський). Такі постановки були даниною часові бунтарських експериментів, “дитячою хворобою” “лівизни” на оперній сцені. Вичерпавши можливості “осучаснення” і “пролетаризації” оперної класики, постановники повернулися до композиторського задуму й трактування оперних творів. Водночас завершується й етап наближення опери до робітника – пересувні театри реорганізовано в стаціонарні: ДРОТ – у Дніпропетровський театр опери і балету, Правобережна опера стала Вінницькою оперою, Лівобережна – Луганським оперним театром, а Четверту пересувну оперу було ліквідовано.

Таким чином, завершився період створення державних українських оперних театрів як музично-культурних закладів, випрацювалася оцінка національної оперної класики, ставлення до неї й особливості сценічного відбиття на сцені. Пошуки режисерських рішень ішли часто екстремістськими шляхами, навіть руйнівними для постановки класичних оперних творів, але це був шлях, висунутий часом й оминати його тоді було неможливо.

У згадуваний період другої половини 20-х рр. ХХ століття відбувається значна активізація театрального керівництва й оперних режисерів щодо показу творів сучасних українських композиторів. Оперні театри укладають спеціальні угоди з композиторами на створення певних оперних творів з метою їхнього подальшого показу на сцені театру-замовника. За досить стислий час такі угоди на написання опер були укладені з Б.Лятошинським (“Золотий обруч”), Б.Яновським (“Дума чорноморська”, або “Самійло Кішка”), В.Костенком (“Кармелюк”), В.Феміліді (“Розлам”).

Першими поставленими операми сучасних українських композиторів стали “Іскри” І.Ройзентура та “Вибух” Б.Яновського. Постановки цих творів були пристосовані до святкування 10-ї річниці Жовтня. Прем'єра “Іскор” відбулася на сцені Київського оперного театру. Режисером-постановником став О.Улуханов.

Опера “Іскри” за своїми художніми якостями була маловартісним твором з боку лібрето, збудованого схематично й прямолінійно до сюжету: дочка фабриканта закохується в робітника-революціонера, виступає проти батька й стає прибічником революційного народу. З музичного боку це скоріше була не опера, а музичні ілюстрації, тому критика досить різко оцінила її, назвавши “музичним оформленням” оперного лібрето [7, с.12]. Режисер О.Улуханов разом з диригентом О.Орловим наполегливо співпрацювали з композитором, намагаючись покращити музичну сторону опери: замовляли авторіві переопрацювання фрагментів, додавання нових номерів, зокрема, танцювальних дивертисментів. Проте особливих результатів це не дало. І все ж таки, незважаючи на відверто слабкий оперний твір, київський оперний поставив його на своїй сцені: далася взнаки сучасність теми й повна відсутність опер такої спрямованості.

О.Улуханов у своїй режисерській версії використав досвід постановників драматичного театру, де спектаклі “революційної” тематики вже стали явищем майже буденним і жоден театр не обходився без них. Головна увага приділялася показу революційного пориву мас, видовищності масових сцен. Із цією метою хори в мальовничих мізансценах були розташовані на двоповерховій конструкції, що зорозово надавало сценам масштабності. Особливо вражав фінал вистави, де на тлі декорації, що показувала панораму світлого майбутнього (індустріальний пейзаж), височіла статуя Леніна, майоріли прапори, а двоповерхова сценічна конструкція заповнювалася робітниками, робітницями, піонерами та озброєними червоноармійцями. В оперних партіях виступили В.Гужова (Ольга), В.Войтенко (Панас), М.Шуйський (Фабрикант), які намагалися створити психологічно правдиві образи. І хоча сам твір був доволі слабкий за музикою і схематичний за лібрето, критика радо вітала первістка сучасної української опери: “Сталася нечувана й невидана в історії опери подія – постановка робітничої революційної опери «Іскри»” [7, с.12].

Поставити “Іскри” прагнули й в Одеському оперному театрі. Вони навіть розрекламували спектакль на шпальтах місцевих газет [13]. Проте слабкість цього оперного твору змусила адміністрацію театру відмовитися від постановки.

Вистава опери “Вибух” (“Капітан Каштанов”) відбулася на сцені Харківської опери. В основу твору покладено п'єсу Т.Макар'єва “Тимошева рудня” про революційні події на Донбасі. Ще на святкуванні 25-річчя своєї композиторської діяльності Б.Яновський дав слово написати українську оперу, і слова він додержав. Композитор сам виступив лібретистом опери: “Сюжет довелося ґрунтовно переробити, а що до “музичного оформлення”, то я (Б.Яновський. – *О.І.*) вирішив іти цілком новим шляхом, що його можна визначити так: не сюжет для музики, а музика для сюжету. Інакше кажучи, перше місце я віддаю драмі й дії, підкоряючи їй музику” [1, с.54].

Постановка здійснювалася творчим колективом у складі композитора Б.Яновського, режисера В.Манзія, диригента І.Вайсенберга, художника А.Волненка. За своїми художніми якостями цей твір був набагато якіснішим за “Іскри”, однак намагання автора показати “реальні картини” призвели до порушень традиційної оперної драматургії. Були введені звичайна розмова в сцені засідання рудкому та кіноматеріали. Критика схвально поставилася і до персонажів “нового часу”, і до “сучасних” засобів відбиття сюжету: “Замість королів, фараонів, “травіат” з'явилися шахтарі, робітники, червоноармійці. Дія з палаців та “дворянських гнізд” перенеслася в рудню, на майдан, в рудком. [...] Зміст опери визначив і його музичне оформлення: нема звичайних арій та ансамблів італійської опери, натомість вагнерівська музична розмова, що іноді переходить і в звичайну розмову...” [12, с.4]. Проте були й інші думки стосовно музики опери. Так, писали про недбалість композитора, який до твору поставився “безтурботно і дав нам, по суті, не зовсім те, чого ми від нього сподівалися” [10, с.55].

Головну увагу режисер приділив розкриттю психологічних рис персонажів: душевній боротьбі Наташі між коханням й обов'язком, підступності Каштанова, відданості пролетарській справі секретаря рудкому Ганни. У цих партіях блискуче виступили М.Литвиненко-Вольгемут, О.Мосін та О.Ропська. Для сценічного вирішення масових сцен В.Манзія та А.Волненко ско-

ристаліся вже традиційними на оперній сцені рухливими конструкціями, які дозволяли швидко змінювати місце дії.

Швидкоплинність була майже калейдоскопічною: паризьке кабаре, лісовий прихисток бандитів, рудком, шахтна лава. У картинах кабаре й бандитського лігва режисер звернувся до глибокої психологізації негативних персонажів (Май-Маєвський, Каштанов, Хрущ). Проте картини шахтарської праці показані схематично, за принципом “єдиного руху”, що перетворювало шахтарську масу на бездушних маріонеток. Вірогідно, що режисер ніколи не бачив шахтарської праці в реальності.

Рецензента вистави прикро вразила бідність музичної характеристики шахтарської маси: “Головну дієву силу, робітників-шаhtarів, змальовано в манісінькому ембріональному хорикові та беззвучно оркестрованому «Танкові праці»” [10, с.60]. Фінальна масова сцена проходила на тлі величезної червоної зірки, поруч з якою з’являвся портрет Леніна. Незважаючи на певну плакатність постановки, музична критика того часу відзначала, що “в цілому «Вибух» був новим словом в оперному мистецтві, першою дійсно революційною оперою і поява його мала дійсно історичне значення” [16].

“Вибух” надихнув на створення своєї сценічної версії і постановників ДРОТу – режисера Е.Юнгвальд-Хількевича, художника Є.Артамакіна й диригента В.Йориша. Тут також сценографічний акцент ставився на калейдоскоп картин, була присутня рухлива механічна конструкція. Своєрідним стало рішення фіналу: режисер використав документальні кіноматеріали, які відбивали битву за Перекоп, героїку соціалістичного будівництва, досягнення першого року п’ятирічки, показували щасливу молодь – піонерів та комсомольців, і на завершення – великий портрет Леніна.

Стосовно ж музики опера зовсім не була “новим словом в оперному мистецтві”, адже мала забагато слабких місць, чого від такого досвідченого композитора, яким був Б.Яновський, годі й було чекати. Авторів закидали, що музика є буквально зшитою “на живу нитку, у великій мірі зліпленою з шматків минулої творчості”, отже, і претендувати на роль “першої ластівки в майбутній новій оперовій літературі” не може аж ніяк [10, с.59]. Судження досить різке, хоча й правдиве: композитор увів до музики опери фрагменти зі своїх попередніх творів, зокрема, балету “Біля моря” (лейтмотив Каштанова, танець бандитів). Найбільш “ефектними” щодо музики сучасники вважали всі балетні номери та фрагменти V і VI картин (у конторі інженера; частушки Ганни з хором).

Наступним оперним твором Б.Яновського стала “Дума чорноморська”, або “Самійло Кішка” за українською народною думою на лібрето Л.Углай-Красицького. Прем’єра опери відбулася на сцені Київського оперного театру в постановці Ю.Лішанського. Режисер на перший план висунув невольницьку масу, зробивши її головним героєм твору, а не заглавного Самійла Кішку, тож він виступав на тлі масових сцен, чим підкреслювалася нерозривність його з народом. Винахідливість постановника проявилася в показі турецької в’язниці під час виконання увертюри: з-за ґрат до глядачів простягаються сотні скутих кайданами рук, які благають про допомогу. Ю.Лішанський сполучав у масових сценах індивідуалізацію сценічної поведінки кожного учасника з поєднанням колективних дій – “єдиного руху”. Найяскравіші образи створили М.Зубарев (Самійло Кішка) і З.Гайдай (Марина).

В одеській постановці (режисер С.Бутовський) підкреслювалася тяжка праця невольників (масові сцени), знущання турків-наглядачів. У цілому вистава була вирішена в дусі традиційних “новаций” над партитурою. Сама ж музика опери справедливо визначалася критикою як факт, “що не становив особливого досягнення у створенні оригінальної української опери” [14, с.8].

**Висновки.** Отже, за попередній період була створена система українських державних оперних театрів (Харківський – 1925, Київський та Одеський – 1926), апарат керівництва, політика в галузі репертуару та режисури. Політика влади проводилася з метою засобами оперного мистецтва виховувати сучасного трударя в межах “пролетарської” ідеології. Проте в той час опер на сучасну тематику написано не було, і режисери вдалися до “оновлення”, “осучаснення” і “пролетаризації” оперних творів української оперної класики. Тут експериментальній фантазії режисерів не було меж: кожен зміг показати своє “сучасне” бачення “старої” опери, навіть усупереч задуму композитора й оперній драматургії твору.

Справи покращилися з другої половини 20-х років, а саме – з 1927 року, коли почали з'являтися оперні твори сучасних українських композиторів. Першими й не зовсім вдалим виявилися опери І.Ройзентура “Іскри” і Б.Яновського “Вибух”. Сценічне життя цих опер було недовгим, і нині про них можна говорити лише як про факт історії українського оперного театру, для свого ж часу їх поява мала величезне значення. Вони проторили шлях до справжніх досягнень в оперному мистецтві, які не забарилися з'явитись у доробку Б.Лятошинського, В.Костенка, В.Феміліди.

1. Борис Карлович Яновський (автобіографія) // Музика. – 1927. – № 5–6. – С. 54.
2. Вольгемут Г. Державний Робітничий пересувний оперний театр / Г. Вольгемут // Музика – масам. – 1929. – № 4. – С. 26.
3. Григоренко О. Українська академічна опера в Києві / О. Григоренко // Нове мистецтво. – 1926. – № 27. – С.17.
4. Грінченко М. Українська опера / М. Грінченко // Музика. – 1927. – № 1. – С. 43.
5. Київська опера на новому етапі. До постановки “Різдвяної ночі” // Радянське мистецтво. – 1929. – № 1. – С. 4.
6. Козицький П. Перша половина сезону в столичній опері / П. Козицький // Нове мистецтво. – 1928. – № 4. – С. 2.
7. Кравченко О. Опера “Іскри” / О. Кравченко // Нове мистецтво. – 1927. – № 24. – С. 12.
8. Лапицький Й. Шляхи оперного мистецтва / Й. Лапицький // Нове мистецтво. – 1926. – № 24. – С. 3.
9. Лапицький Й. До відкриття сезону в українських операх / Й. Лапицький // Вісті ВУЦВК. Культура і побут. – 1926. – 17 серпня.
10. Лісовський Л. Опера “Вибух” Бориса Яновського : [начерк] / Л. Лісовський // Музика. – 1927. – № 5–6. – С. 55–60.
11. М. Д. Масовий робітничий глядач оцінює роботу опери / М. Д. // Пролетарська правда. – 1929. – 16 квіт.
12. Nevermore. “Вибух” // Нове мистецтво. – 1927. – № 24. – С. 4.
13. Новая опера к десятой годовщине Октября : [заметки] // Известия. – 1927. – 20 сентяб.
14. Ревуцький Л. Про дві нові постанови Київської держопери / Л. Ревуцький // Радянське мистецтво. – 1930. – № 2. – С. 8.
15. Станішевський Ю. Режисюра в українському радянському оперному театрі / Ю. Станішевський. – К. : Наук. думка, 1973. – 278 с.
16. Ткаченко Ю. “Вибух” – музика і текст Б.Яновського (Харківська державна опера) / Ю. Ткаченко // Вісті ВУЦВК. – 1927. – 15 листоп.
17. Томашівський Є. Державна пересувна опера Правобережжя / Є. Томашівський // Музика – масам. – № 10–11. – С. 35–36.
18. Туркельтауб І. Державна опера. “Фауст” / І. Туркельтауб // Вісті ВУЦВК. Культура і побут. – 1925. – 6 листоп.
19. Ш. Художньо-ідеологічні шляхи української опери / Ш. // Пролетарська правда. – 1929. – 20 лип.

*В статтє освещаеться проблема формирования режиссёрского искусства в украинском оперном театре второй половины 20-х годов XX столетия. Рассматриваются творческие искания Г.Юры, С.Каргальского, О.Улуханова, В.Манзия, Е.Юнгвальд-Хилькевича, Ю.Лишанского, С.Бутовского в области оперной режиссуры.*

**Ключевые слова:** оперная режиссура, режиссёрское искусство, оперное искусство.

*There are considered the forming of the stage-managers art in Ukrainian Opera's theatre of the half past of the 20-th years of the XX century. Examining creations searchings by G.Ura, S.Kargalsky, A.Uluhanov, V.Manziy, E.Ungvald-Hilkevich in province opera's stage a play.*

**Key words:** opera's stage-management, stage-manager's art, Ukrainian opera art.