

УДК 784.1 (477) «20»

Каравецька Людмила Іванівна,
здобувач Київського національного університету культури і мистецтв

ОПЕРНИЙ ХОР У КОНТЕКСТІ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КИЇВСЬКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРУ (1917–1955 РР.): ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО

За матеріалами архівних документів та преси в історичній ретроспективі проаналізовано процес формування естетичного світогляду у творчій діяльності київського оперного театру. Використаний масив інформації дозволив широкому історичному та культурному контексті дослідити фактори, які відіграли роль у становленні естетичної платформи українського оперного мистецтва. Визначено трактування ролі хору в контексті створення образно-сміслової драматургії оперного спектаклю. Розкриті основні етапи формування та оновлення ролі хорової функції у структурі оперно-драматургічної дії: від періоду пошуків та становлення, до періоду удосконалення в контексті поставлених стильових задач.

Ключові слова: оперний хор, хорова драматургія, естетичний світогляд, концептуальні засади.

По материалам архивных документов и прессы в исторической ретроспективе проанализирован процесс формирования эстетического мировоззрения в творческой деятельности киевского оперного театра. Проанализированы массивы информации позволил в широком историческом и культурном контексте исследовать факторы, сыгравшие свою роль в становлении эстетической платформы украинского оперного искусства. Определена трактовка роли хоров в контексте построения образно-смысловой драматургии оперного спектакля. Раскрыты основные этапы формирования и обновления роли хоровой функции в структуре оперно-драматургического действия: от периода поисков и становления, до периода усовершенствования в контексте поставленных стилевых задач.

Ключевые слова: оперный хор, хоровая драматургия, эстетическое мировоззрение, концептуальные основы.

According to the materials of archive documents and media in historical perspective to analyze the process of formation of aesthetic outlook in the creative activity of the Kiev Opera House. Analyzed data arrays allowed in a wider historical and cultural context to investigate the factors that played a role in the development of aesthetic platform Ukrainian opera. Defined interpretation of the role of the choir in the context of building a figurative sense of drama opera. It outlines the main stages of formation and renewal of the role of choral function in the structure of opera and dramatic action from the search period and becoming, to a period of improvement within the context of stylistic problems.

Key words: opera, choral drama, aesthetics, conceptual framework.

Національна опера України є одним з провідних музично-театральних центрів з багаторічною історією, усталеними професійними виконавськими традиціями, а також світовим визнанням та популярністю. Оперний хор є фундаментальною, значущою складовою творчої театральної структури. У контексті історичного розвитку, в руслі нових естетичних поглядів оперний хор, розвиваючись і вдосконалюючись, сприяє розширенню творчих, світоглядних можливостей театру, а також є носієм професійних виконавських традицій.

Аналіз процесу розвитку і становлення концептуальних засад театральної естетики означеного періоду, а також оперного хору, в контексті даної проблеми, потребує звернення до наукових праць музикознавців, які відображають дану проблематику.

Так, в історичних нарисах М. Стефановича «Київський державний ордену Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка» [1] є матеріал, що висвітлює творчу діяльність київського оперного театру радянського періоду в історико-культурному контексті.

У роботі Ю. Станішевського «Український радянський музичний театр (1917–1967). Нариси історії» [2] аналізується театральний постановочний процес у Київському оперному театрі, в руслі історичних і культурних змін у суспільстві досліджуваного періоду. Функціонування Національної опери України періоду ХІХ – початку ХХ ст. отримало своє відображення в роботі Ю. Станішевського «Національний академічний театр опери та балету України ім. Тараса Шевченка» [3]. У центрі авторської уваги – найкращі спектаклі, творчі досягнення солістів, режисерів, хормейстерів, балетмейстерів, сценографів.

У збірці Н. Шиповича «Музичне життя Києва. Музичний театр» (т. 2) [4], представлено матеріал на основі опублікованих у різних друкованих виданнях рецензій на вистави київського оперного театру. Автором у хронологічній послідовності сконцентрована раніше розрізнена інформація.

На основі спогадів та архівних документів мешканців Києва, в роботі В. Гайдабури «Театр, захований в архівах. Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944)» [5] висвітлена діяльність київської опери в окупаційний період. У контексті історичних негативних тенденцій, охарактеризована репертуарна політика театру, а також професійний рівень виконавського складу та оперного хору.

Розглянуті інформаційні джерела містять фактологічний матеріал в широкому історико-культурному контексті, де оперний хор не є об'єктом дослідження. У зв'язку з цим, поза увагою залишаються питання еволюційного розвитку оперного хору, в контексті його ролевої функції в образно-художній, змістовій структурі сценічної дії.

Мета статті полягає в необхідності простежити еволюційний процес розвитку естетичного світогляду творчості Київського оперного театру, в контексті історичних реалій, на основі синтезу класичних і новаторських естетичних тенденцій, які формують нові сценічні форми. У руслі формування естетичної платформи театру, охарактеризувати виконавську роль хору, в контексті означених тенденцій.

Оперний сезон 1917/18 років відкрився в нових історичних реаліях – завершено період діяльності київського оперного театру в умовах царської Росії. Права на

антрепренерство в даному сезоні належали М. Топор-Багрову, тому що приватна антреприза як форма управління театральною діяльністю залишалася незмінною. Складні суспільно-політичні процеси, безсумнівно, відбилися на творчій діяльності оперного колективу. Так, відкриття нового сезону було ускладнене конфліктом між артистами оркестру, хору та антрепренером. Хор театру працював інтенсивно, однак фінансування було непропорційним його великій завантаженості. Артисти вимагали оплати та гарантованого терміну роботи. Демократичні процеси, що набирали силу в суспільстві, справляли свій вплив, викликаючи протестні настрої. У результаті, сезон 1918/19 років відкрився без участі хору та оркестру. В окупованому Києві в оркестровій ямі сиділи німецькі солдати, які ледве володіли навичками гри на музичних інструментах. Тижневик «Тиждень літератури, мистецтва і театру» відгукувався про професійний рівень «оркестру»: «... дуділи в «Онегіні» щось таке, про що навіть через півроку згадати страшно» [1, 62]. Хорове звучання обмежувалося репліками артистів другого рівня. Критики відзначали низький професійний рівень оперних спектаклів цього періоду. «Последние новости» відгукувалися на постановку опери М. Римського-Корсакова «Снігуронька»: «Дуже шкода, що наш оперний театр поставився до шедевра Римського-Корсакова з такою легковажністю, з такою недбалістю» [4, 181].

Приватна антреприза, яка зіграла позитивну роль в організації театральної справи (постійне оновлення виконавського складу, цілеспрямована репертуарна політика, становлення основ режисури та сценографії), виявилася фундаментальною основою в подальшій розбудові національного професійного музично-драматичного театру.

І Всеукраїнським з'їздом Рад, що відбувся в Харкові 25 грудня 1917 р., Україна проголошена Українською Республікою Рад [1, 61] – ця подія знайшла відображення в театральній сфері. 15 березня 1919 р. міський театр був націоналізований і перейменований в Державний оперний театр ім. К. Лібкнехта. У такий спосіб отримала зміни форма управління театральною діяльністю – антреприза поступилася права на управління театром державі.

Нові суспільно-економічні реалії розгортали функціонування київського оперного театру в руслі пропаганди класичного оперного репертуару, таким чином залучаючи на свої вистави різні соціальні верстви населення. Контролювала репертуарну і художню діяльність театру державна структура – художня рада з представників Музичного товариства ім. М. Леонтовича, створена в 1922 році, яка об'єднала композиторів, виконавців, музикознавців, зробила значний внесок у розвиток художньої творчості в Києві.

Незважаючи на негативні обставини, які не сприяли стабільній професійній роботі творчого колективу, журнал «Театр» позитивно відгукувався про постановку опери «Хованщина» М. Мусоргського: «...геніальний психолог-музикант Мусоргський... розгортає перед нами трагедію мас: боротьбу старої, московської Русі і Русі нової, Петровської... ця психологічна підоснова «Хованщини» не вислизнула від поглядів виконавців, тому в трактуванні всіх хорів... опери відчувалася вдумлива, ретельна робота» [4, 93]. Про виконання опери «Князь Ігор» О. Бородіна те ж джерело писало: «... звертаємо увагу на постановку богатирської поеми «Князь Ігор»: вистава йшла у хорошому складі і була відзначена художнім успіхом, якому рівною мірою сприяли як солісти, так і хор і оркестр...» [4, 194].

У цей період відбувалися концертні виступи оперного хору. Ця традиція була закладена в ХІХ ст. та отримала своє продовження в ХХ ст. Так, хором, оркестром і солістами була виконана 7 листопада 1922 р. «Кантата» Л. Штейнберга [1, 65].

У такий спосіб, незважаючи на революційні і військові потрясіння, хор оперного театру і весь його творчий склад зберігали належні професійні якості та відповідний рівень.

У зв'язку зі зміною суспільно-економічних відносин виникає потреба в створенні нових сценічних форм. Починається період експериментів, іноді надзвичайно сміливих і навіть епатажних. У сучасній оперній драматургії необхідно відзначити два протилежних один одному фактори: перший – традиційно-старомодний штамп у режисурі та сценографії; другий – недбале ставлення до авторського задуму в ім'я епігонського трюкацтва, а також захоплення приземленим побутовим натуралізмом, стилістичним гротеском. Служіння новій ідеологічній спрямованості призвело до спроб змінити лібрето класичних опер. У результаті подібних сумнівних експериментів опера Д. Пуччіні «Тоска» отримала назву «Боротьба за комуну», «Гугеноти» Д. Мейєрбера названі «Декабристи», «Життя за царя» М. Глинки – «За владу рад» [3, 131]. Однак пошуки нових музично-сценічних форм, новаторський, не обтяжений рутинним вантажем минулого, режисерський підхід до оперної постановки – це був етапний період розвитку вітчизняного мистецтва, який вніс у творчу скарбничку київського оперного театру нові художні можливості.

У такий спосіб традиції «антрепризного» оперного театру ХІХ ст. (це період діяльності антрепренера Й. Сетова, який уперше ставив артистам хору акторські завдання) були продовжені і збагачені в оперному театрі ХХ ст. Новий режисерський погляд на драматургію оперного спектаклю, безумовно, збагатив творчі можливості хору, який втілював свою художньо-сценічну функцію.

Важлива подія відбулась 1 жовтня 1926 р. – київська російська опера була реорганізована в Українську державну оперу, театр отримав звання академічного. Відгук «Київського пролетаря» про нову театральну структуру: «Правильний курс, узятий керівниками української державної опери, відзначає в її роботі неухильне художнє зростання. ...Хор поповнений свіжими голосами» [4, 239]. Про виконавські якості хору київської опери в сезоні 1925/26 років, можна судити з публікацій «Київського пролетаря» про виставу «Аїда»: «Режисер Гречнев добре використовує масові сцени опери. Вони створюють у нього яскраве і красиве видовище. ...Приємно було слухати стрункий спів хору (у ньому чути свіжі голоси) [4, 223]. Про виставу «Садко» те ж джерело писало: «Треба віддати належне ... хору – багато праці вкладено в «Садко». Це особливо було видно в складній картині торжища в Новгороді, де весь ансамбль надавав врівноважену компактну милозвучність» [4, 212].

Значною подією цього періоду стала прем'єра опери Р. Вагнера «Нюрнберзькі майстерзінгери», що відбулася в листопаді 1926 р. У рецензії, опублікованій в «Київському пролетарі» відзначена робота режисера Й. Лапицького: «Він буквально робить з масами хористів все, що хоче. Сценічна дія підпорядкована енергії та волі майстра. Кожен артист знає своє місце, кожен хорист пам'ятає свій пластичний малюнок. Такої режисерської культури і такого розмаху київська сцена ще не знала. Виключно

високої оцінки заслуговують оркестр і хор» [4, 146]. Про оперу Ж. Бізе «Кармен», здійсненої в 1927 р. «Київський пролетар» писав: «Лапицький у тлумаченні опери «Кармен» прагне звільнити почуття дійових осіб від побутової фальші, прагне змалювати їх у психологічно-правдивих тонах. У сценах масового характеру... Лапицький надає масам живий рух, надає глядачеві багато динамічно яскравих моментів» [4, 242].

Незважаючи на нові віяння, базовою репертуарною основою театру залишалися класичні оперні твори. Театр сміливо звертався до оперних творів, де значною і важливою в драматургії вистави була функція хору, тому що оперний хор був професійно потужним, демонстрував високу якість своєї роботи, у своїй творчості спирався на глибокі народно-пісенні хорові традиції, з'єднані з традиціями професійного оперного театру. У цьому контексті «Київський пролетар» писав про пісенно-хорові традиції, які справляють вплив на якості виконання: «... Яким глибоким і яскравим художником її є український народ! Чи не тому, що сама піснетворчість народу-співця спрямована до початку множинного, хорового?.. Капели і капели сотнями вуст розмножують їх пісні» [4, 208].

У другій половині 30-х років відбулася реорганізація російської опери, пов'язана з перекладом репертуару українською мовою. Це ознаменувало новий напрямок розвитку українського оперного театру. У цьому контексті М. Грінченко писав: «Беручи українську оперну справу у масштабі не «хуторянського аматорства», а в плані наближення її до форм оперного мистецтва європейського...» [2, 46]. Важливо зазначити деякі вади в руслі новаторських явищ: прагнення до українізації репертуару призводило до впровадження елементів українського колориту в російський репертуар там, де це було абсолютно недоречно. У процесі розвитку режисури, сценографії, професійної роботи з лібрето ці недоліки з часом були усунуті.

30-ті роки ХХ ст. – це період стабілізації, культурного будівництва. Процес розвитку культури в цей період патрунувала держава. Позитивним явищем у контексті державного нагляду у сфері мистецтва, стало зміцнення матеріальної бази творчих організацій, що, безумовно, стабілізувало їх роботу.

У 1934 р. столиця УРСР перенесена з Харкова до Києва. Київський оперний театр отримує статус Державного академічного театру опери та балету УРСР. Збільшено його штат, у нього вливаються кращі сили (головний диригент – А. Пазовський, хормейстер – М. Тараканов). Хор складається з 80 співаків-хористів [1, 117]. У цей період для театру актуальним є співвідношення експериментального і традиційного. Так, перший сезон столичного театру відкривається постановками опер Ж. Бізе «Кармен» і М. Римського-Корсакова «Снігуронька», які поставлені з урахуванням естетичних законів оперного спектаклю, дбайливим ставленням до природи оперного жанру, тонким прочитанням партитури великих класиків. Преса відзначила роботу хору: «...живі та дієві хорові масові сцени» [1, 123].

У період 1928–1932 років у театрі починається захоплення так званим «єдиним сценічним рухом» – безперечний вплив творчих об'єднань (Асоціації сучасної музики – АСМ, Асоціації пролетарських музикантів України – АПМУ), які заперечували традиційний погляд на класичне мистецтво, постулювали формалістичний напрямок у мистецтві. Прикладом, що ілюстрував цей напрямок, була постановка опери О. Бородіна

«Князь Ігор», за режисерським рішенням задумана у вигляді стилізованих фресок. У виставі артисти хору по єдиній команді одночасно роблять одноманітні ритмізовані рухи, застосовуючи також статичний пластичний малюнок, що нівелювало органіку сценічного руху, руйнувало авторський задум.

В умовах суперечливих художніх течій, захоплення формальними сценічними пошуками, такі постановочні рішення все ж були фактом позитивним. Вони відкривали нові засоби виразності, нові сценічні форми, удосконалювали акторську майстерність артистів хору. У результаті взаємозв'язку та взаємозбагачення різними художніми напрямками, інтелектуальної еволюції творців оперного жанру, поступово формувалися стильові ознаки українського оперного мистецтва, згодом впізнаваного у світовому культурному просторі: це опора на класичну спадщину - вірність авторському задуму, глибоке його прочитання, психологічна точність і реалістичність у втіленні образів; з іншого боку – здатність сприймати сучасні художні тенденції, тим самим збагачуючи свої творчі можливості.

30-ті роки відрізняються монументальними принципами сценічного втілення оперних творів. Характерні риси цього явища: надмірна кількість хористів і статистів, могутнє звучання оркестру, сценографія постановок пов'язана з великою кількістю зовнішніх ефектів. У контексті стильових особливостей досліджуваного періоду, оперний хор, який вперше виїхав з театром на гастролі, мав у своєму складі 110 співаків. Гастролю в Москві пройшли з грандіозним успіхом. Преса писала про виставу «Снігуронька»: «Спектакль продемонстрував високий рівень вокальної та театральної культури, ... а також виконавський рівень оркестру і хору» [1, 130]. У виставі «Запорожець за Дунаєм» було відзначено високий рівень виконавської культури оперного хору: «Хор співає чудово. Голоси хороші і робота хормейстера Тараканова цілком вдала». Отримавши визнання, київський оперний театр стає в один ряд з кращими оперними театрами країни. 5 березня 1939 р., до 125-річчя від дня народження Т. Шевченка, театру присвоєно ім'я поета.

22 червня 1941 р. функціонування театру перериває німецько-фашистська агресія. В евакуації, об'єднавшись з Харківським оперним театром, творчий колектив продовжував своє служіння оперному мистецтву. В окупованому Києві, силами артистів, які не встигли залишити місто, продовжував функціонувати оперний театр. Київська Велика Опера (Гроссе Опер Київ – нова назва театру) функціонувала два сезони. Художнє керівництво очолив М. Тараканов, диригенти В. Брюкнер, Л. Яновська, О. Пресіч, хормейстер П. Григор'єв-Гончаров. Неблагонадійного М. Тараканова замінює німець В. Брюкнер, що вплинуло на репертуар – пріоритетною стає робота над операми Р. Вагнера. Вистави йдуть переважно німецькою мовою. Зі спогадів киянки І. Хорошунової: «Люди ходять чорні від недоїдання і жахливих настроїв» [5, 164]. Проте, незважаючи на нестатки, принесені війною, кияни відвідували оперні спектаклі. Про це свідчать «Київські записки» І. Хорошунової: «Біля опери стояли величезні черги. Були і ми в театрі. Там німці займають 90 відсотків. ... Брюкнер диригує, як дерев'яний. Хор тільки величезний і дуже хороший» [5, 162]. На початку діяльності Київської Великої Опери художнє керівництво, під орудою М. Тараканова, вкривало киян від примусового вивезення до Німеччини, таким чином, хор театру поповнювався гарними голосами. Із

записок І. Хорошунової: «...слухали «Тангейзера»... Хороший тепер у нас хор. Там чимало зібралось гарних голосів, люди поховались від Німеччини» [5, 162–163]. Укомплектований гарними голосами, хор брав участь у концертних виступах, продовжуючи традиції театру. І. Хорошунова відзначала: «Вчора в опері був перший симфонічний концерт ... Сьогодні Брюкнер диригує дев'ятою симфонією Бетховена. Надумали німці ставити «Оду радості»» [5, 162–163].

Розділений війною київський оперний театр жив і продовжував свою творчу діяльність, зберігаючи свої традиції. Акцентуючи увагу на діяльності артистів, що працювали в київській опері в період окупаційного режиму, варто зазначити: незважаючи на дискримінаційні умови, оперний хор демонстрував якісну роботу, зберігаючи багаторічні професійні традиції, здійснюючи двосторонній зв'язок з київською публікою, що знаходилася в найскладніших життєвих умовах. У щоденнику з архіву Н. Кузьміної можна прочитати слова, які повною мірою характеризують київську публіку і артистів київської опери цього періоду: «І те, що сьогодні є люди, чиє серце, незважаючи на гуркіт гармат и зливу бомб, хоче слухати музику чи читати піднесену лірику, береже нас від цього диявольського, що придумав для нас гинучий світ» [5, 206].

У червні 1944 р. театр повертається до Києва. Творчий колектив поповнюється талановитими музикантами: це диригенти В. Тольба, В. Пірадов К. Сімеонов, О. Клімов; хормейстери М. Купер, М. Берденніков, В. Колесник, що внесли величезний внесок у розвиток київської опери. Одна з перших вистав продемонструвала високу професійну якість вистав, збережені і збагачені в складних умовах професійні традиції, про що свідчить рецензія в газеті «Радянське мистецтво»: «Насамперед слід відзначити загальну художню дисципліну цієї вражаючої вистави ... вокальна стихія – образи головних героїв і хорові сцени – в цій опері сягає такої виразності, такого складного й тонкого розвитку, що найменше відхилення від високого рівня культури співу сильно вражає художнє сприйняття слухача й порушує всю поетичну тканину твору» [3, 216].

Київський оперний театр продовжував свою творчу діяльність, виявляючи її в різних формах. Так, у період 1944–1946 рр., починає концертну діяльність жіночий хоровий колектив, що виник в надрах театральному оперному хорі, «Жінхоранс» під керівництвом М. Ручко [6, 1].

У цей період відбувається процес удосконалення естетичних принципів творчого колективу театру. Ще не подолана перебільшена монументальність, фальшива помпезність постановочних засобів, не виключено використання натуралістичних дріб'язкових подробиць у сценічному вираженні. Так, у контексті утвердження фундаментальних основ естетичного світогляду театру, що, без сумніву, впливало і на творчу діяльність оперного хору, велася робота над оперою «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, прем'єра якої відбулася 29 січня 1951 р. Перебільшене, форсоване хорове звучання було одним із виразних засобів у цьому спектаклі. У рецензії «Подарунок народові» Б. Лятошинський зазначав: «Хоровий колектив, керований М. Берденніковим, гідно здійснив покладене на нього завдання. Хорове звучання було посилене через введення у виставу хору і ансамблю пісні і танцю УРСР» [7, 2].

У другій редакції зовнішня видовищність перестає бути головним компонентом оперної дії. А. Філіпенко в рецензії «Богдан Хмельницький у київському оперному театрі ім. Т. Г. Шевченка» на прем'єру опери, яка відбулася 21 червня 1953 р. зазначав:

«Складне і вдячне завдання передачі почуттів і переживань народу в хороших епізодах вдало виконує колектив хору Київського театру опери та балету (хормейстер – В. Колесник)» [8, 6]. Режисером спектаклю М. Крушельницьким відбитий концептуальний підхід до нової постановочної версії: «...Опера, сприйнята як театральне дійство, на відміну від «костюмованого концерту», ...нічим не відрізняється від драми. ...У роботі над «Богданом Хмельницьким» ми прагнули вселити кожному акторові – від виконавців головних ролей, до учасників хорового ансамблю – саме цю важливу думку. ...Поняттям «опера умовність» занадто зловживали..., намагаючись виправдати цією самою «умовністю» відсутність життєвої правди» [8, 17].

Отже, наполегливе прагнення художників-постановників київського оперного театру до втілення на оперній сцені справжніх людських переживань витісняло з арсеналу художньо-виражальних засобів парадну помпезність або приземлений натуралізм, що суперечать поставленим творчим завданням.

Повоєнне десятиліття було періодом пошуків естетичних принципів українського радянського оперного театру. Долаючи беззмістовні зовнішні постановочні ефекти (пихата монументальність, вульгарний побутовізм), київський оперний театр слідував у руслі класичної режисури і виконавських традицій правдивого, психологічно точного втілення музично-сценічних образів, створюючи чудові високохудожні оперні твори, демонструючи високий професіоналізм творчого колективу, незмінним фундаментом якого був і залишається оркестр і оперний хор.

Проаналізований масив інформації, основою якого є архівні матеріали, критичні відгуки преси, авторські рецензії, а також роботи музикознавців відповідного періоду, дав змогу простежити та відобразити фактори в широкому історичному і культурному контексті, що впливають на складний, іноді суперечливий, різноманітний процес становлення естетичної платформи українського оперного мистецтва. У контексті побудови образно-сислової драматургії оперного спектаклю, визначено трактування ролі хорів на таких етапах:

– у 20-ті роки відбулось становлення та пошук нових художніх форм, що вносять додаткові засоби виразності, удосконалюють рольову функцію хору в драматургії вистави;

– у 30-ті роки – стильові особливості даного періоду, знайшли своє відображення в режисерській інтерпретації хороших сцен;

– у 40-ві роки – професійна діяльність оперного хору продовжувалась у дискримінаційних окупаційних умовах;

– у 50-ті роки – аналіз процесу роботи театру над оперою К. Данькевича «Богдан Хмельницький» дозволив здійснити огляд етапів удосконалення постановочних естетичних принципів та ролі хорової функції у контексті поставлених стильових завдань.

Література:

- 1. Стефанович М. Київський державний ордена Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка / М. Стефанович. – Київ : Мистецтво, 1968. – С. 273.*
- 2. Станішевський Ю. О. Український радянський музичний театр (1917–1967). Нариси історії / Ю. О. Станішевський. – Київ : Наукова думка, 1970. – С. 290.*
- 3. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України ім. Тараса Шевченка /*

*ОПЕРНИЙ ХОР У КОНТЕКСТІ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КИЇВСЬКОГО ОПЕРНОГО
ТЕАТРУ (1917–1955 РР.): ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО*

Ю. Станішевський. – Київ : Музична Україна, 2002. – С. 734. 4. Шипович Н. А. Музыкальная жизнь Киева. Музыкальный театр, т. 2 / Н. А. Шипович. – К.: 1990. – С.328. 5. Гайдабура В. Театр, захований в архівах сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944) / В. Гайдабура. – Київ : Мистецтво, 1998. – С. 220. 6. Хор Киевской оперы «Жінхоранс». 1944–1946 – Центральный государственный архив-музей литературы и искусства. – Ф. 310. – Оп. 1. – Д. 53. – С. 1. 7. Лятошинський Б. Подарунок народові. 1951. – рецензія на оперу К.Данькевича «Богдан Хмельницький» / Б. Лятошинський. – Центральный государственный архив-музей литературы и искусства. – Ф. 158. – Оп. 1. – Д. 18. – С. 2. 8. Філіпенко А. «Богдан Хмельницький» у Київському оперному театрі ім. Т.Г.Шевченка 21 жовтня 1953 р. / А. Філіпенко. – Центральный государственный архив-музей литературы и искусства. – Ф. 158. – Оп. 1. – Д. 18. – С. 6. 9. Крушельницький М. Рождение спектакля 1954 / М. Крушельницький. – Центральный государственный архив-музей литературы и искусства. – Ф. 1132. – Оп. 1. – Д. 63. – С. 17.