

Музичний театр ХХІ століття
в умовах видозміни парадигми
художньої культури



МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ МИХАЙЛА ДРАГОМАНОВА
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ
ІМ. М. Т. РИЛЬСЬКОГО НАН УКРАЇНИ
ЄРУСАЛИМСЬКА АКАДЕМІЯ МУЗИКИ І ТАНЦЮ ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА
КОНСЕРВАТОРІЯ ТРІЄСТУ ІМЕНІ ДЖУЗЕППЕ ТАРТІНІ
АКАДЕМІЯ МУЗИКИ Й ТЕАТРУ ЕСТОНІЇ
Центр музичної україністики імені Героя України М. Скорика
Рада молодих вчених НМАУ ім. П. І. Чайковського
Кафедра оперної підготовки та музичної режисури

Музичний театр ХХІ століття

в умовах видозміни парадигми художньої культури

24-26 лютого 2025
Київ – 2025

Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Музичний театр ХХІ століття в умовах видозміни парадигми художньої культури»

*Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради НМАУ ім. П. І. Чайковського
(протокол №13 від 30 червня 2025 року)*

«Музичний театр ХХІ століття в умовах видозміни парадигми художньої культури»:
зб. матеріалів міжнар. наук. конф. (м. Київ, 24-26 лютого 2025 р.) / Нац. муз. акад. України
ім. П. І. Чайковського. Київ, 2025. – 220 с.

У виданні подано матеріали науково-практичної конференції «Музичний театр ХХІ століття в умовах видозміни парадигми художньої культури». Збірник буде корисним для режисерів музичних театрів, музикантів-фахівців, викладачів фахових дисциплін, науковців-гуманітаріїв, культурологів, диригентів та виконавців.

Редакційна колегія:

Тимошенко М. О., доктор філософії, професор, член-кореспондент НАМ України, заслужений діяч мистецтв України, ректор НМАУ ім. П. І. Чайковського (головний редактор).

Скорик А. Я., доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, проректор з наукової роботи НМАУ ім. П. І. Чайковського (заступник головного редактора).

Бондарчук В. О., доктор мистецтвознавства, професор, проректор з навчальної роботи НМАУ ім. П. І. Чайковського, член-кореспондент НАМ України.

Антіпіна І. О., доктор філософії, начальник науково-інформаційного відділу Центру музичної україністики імені Героя України М. М. Скорика НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Касьянова О. Ю., кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Колесник Є. В., народна артистка України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, професор, завідувач кафедри оперної підготовки та музичної режисури НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Леванова Л. В., заслужений діяч мистецтв України, головний режисер оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського. (Київ, Україна)

Шевельова О. В., доктор мистецтва, викладач кафедри оперної підготовки та музичної режисури, здобувач кафедри теорії та історії культури НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Голубничий С. В., головний диригент Оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського, доцент кафедри оперної підготовки та музичної режисури НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Юник О. О., технічний редактор Центру музичної україністики імені Героя України М. М. Скорика НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Юрова І. Ю., кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри мов НМАУ ім. П. І. Чайковського.

ЗМІСТ

Інна Антіпіна Інтеграція штучного інтелекту в сучасну культуру та мистецтво: нові горизонти творчості та культурної взаємодії.....	6
Яніна Бєлай Музичний театр як місце міждисциплінарного діалогу: концептуальна музика в контексті театральних інновацій ХХІ століття ...	9
Віра Біляєва Творча постать А. Понк'єллі між романтизмом та веризмом ...	12
Олександр Бондар Образ Саломеї у творах мистецтва різних епох як драматургічне підґрунтя лібрето однойменної опери Р. Штрауса	15
Володимир Бордонюк Розвиток технологій у мистецтві французького театру	18
Наталія Бородіна Опера під час війни: реінтерпретація жанру «opera aperta» та принципів «театру жорстокості»	22
Світлана Балінова Іван Вулпе – фундатор болгарської вокальної школи	27
Ганна Веселовська Класична українська опера в інтерпретаціях режисерів-новаторів: від «Купала» Сергія Каргальського до «На Русалчин Великдень» Івана Уривського	29
Микола Гамкало Співпраця режисера та диригента: пошук консенсусу	38
Олексій Гончар Пандемійні обмеження як фактор трансформації театральних процесів	41
Олександр Гончаров Оволодіння сценічною виразною пластикою у сценічному русі	46
Оксана Гонка-Омельченко Гастролі Марії Бієшу на музичних сценах Дніпропетровщини як фактор культурного розвитку регіону	52
Мирослав Гринишин Впровадження методології Леся Курбаса в освітнє мистецьке навчання	56
Наталя Громченко Театр внутрішньої правди Вальтера Фельзенштейна....	63
Олександр Дегтяренко Опера Анатолія Вахнянина «Купало» в сучасному науковому дискурсі.....	66
Євген Дробенюк Режисерське прочитання масових сцен в оперних проєктах ХХІ століття.....	69
Олексій Дугінов Аспекти та виклики сьогодення щодо формування репертуарної політики у професійному та навчальному театрах	75
Людмила Іванова Український ментальний ліризм у формуванні традиціоналістських засад національної музики	82
Наталя Ізуграфова Сучасний оперний театр: формування нової сценічної мови	86
Тетяна Казначєєва Мистецтво руху у формуванні драматургії театральної дії вертепної традиції	91

Лариса Кадирова Творчий портрет Марії Заньковецької крізь призму театральної культури України кінця XIX – початку XX ст.....	94
Маріамна Канітула Звичаї та обряди українського етносу в репертуарі театрів малих форм	96
Олена Касьянова Принципи формування репертуарної політики в музичному театрі України на тлі сучасної парадигми сценічного мистецтва	100
Олена Кацалан Дебют співачки Зої Гайдай на київській оперній сцені (1928-1930 роки)	104
Євдокія Колесник Шляхи оновлення виховання здобувачів вищої освіти на кафедрі оперної підготовки та музичної режисури Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського.....	112
Марина Латогуз Актуальна затребуваність міжнародної презентації опери М. Аркаса «Катерина»: виклики та перспективи культурного співробітництва	115
Надія Міліченкова (Шакун) Жанрова специфіка італійської «драми бельканто» першої половини XIX століття.....	118
Катерина Муренець Реалізація оперних проєктів на тлі естетики метамодерну: повернення до високого призначення театру	121
Олена Осока Особливості роботи піаніста-концертмейстера з оперним репертуаром: педагогічний та практичний аспекти	127
Тетяна Острецова Використання штучного інтелекту в сучасному музичному театрі.....	132
Віталій Пальчиков Сценічні локації Київської опери як експериментальний простір для режисерських пошуків	136
Наталя Пархоменко Драматургічне підґрунтя першоджерела лібрето опери С. Монюшка «Галька» в контексті соціокультурних реалій Польщі XVIII-XIX століть.....	140
Наталя Пархоменко Вокально-сценічний образ Гальки з однойменної опери С. Монюшка в концептуальному баченні С. Крушельницької.....	144
Антон Перегуда Взаємодія режисера і співака-актора у реалізації міжнародних оперних проєктів.....	150
Олена Пономаренко Сценічні новації оперних вистав Джузеппе Верді в театральному житті сучасної Італії	156
Станіслав Рябуха Творчість оперної співачки Лілії Гавриленко крізь призму традицій школи колоратурного сопрано професора Марії Донець-Тессейр.....	159
Віталій Сініков Музично-драматичний театр України в соціокультурних реаліях сьогодення	163
Олена Спольська Театр як засіб соціальної комунікації в умовах збройного конфлікту	166

6. Юдова-Романова, К., Стрельчук, В. та Чубукова, Ю., 2019. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Сценічне мистецтво*, 1(2), сс.52–72.

ОЛЕНА КАЦАЛАП

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8217-480X>

*старший викладач кафедри академічного та естрадного вокалу
факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(Київ, Україна)*

© Кацалап О., 2025.

ДЕБЮТ СПІВАЧКИ ЗОЇ ГАЙДАЙ НА КИЇВСЬКІЙ ОПЕРНІЙ СЦЕНІ (1928-1930 РОКИ)

Підготовка професійного співака завжди передбачала його фахово-творчу реалізацію на оперній сцені. І це закономірно, адже виникнення мистецтва *bel canto* (з італ. – прекрасний спів) було напряду пов'язано з народженням у кінці ХVI – на початку ХVII століття опери – синтетичного музично-драматичного жанру. Саме спів став головним засобом відтворення оперних творів. Відтак майже кожен професійний співак прагне спробувати свої сили на оперній сцені, яка потребує виняткових здібностей, умінь і працездатності. Серед них є чимало таких, які здобули славу видатних артистів. Безумовно, бажання підкорити оперну сцену було і в Золі Гайдай. Вочевидь плани на майбутнє остаточно сформувалися в неї ще під час навчання в Музично-драматичному інституті імені Миколи Лисенка у класі талановитої викладачки, у минулому оперної артистки Олени Муравйової. Саме в цей період вокалістка-початківця почала виступати, формуючи репертуар, виконавський стиль та набуваючи професійного досвіду. Готуючись навесні-влітку 1927 року до випускних екзаменів, вона вже була серйозно націленою на оперну сцену Києва, а тому пройшла попереднє прослуховування, де, з її слів, справила добре враження [Гайдай, лист матері, 06.06.1927, од. зб. 54, арк. 7–8]. Однак новий театральний сезон 1927–1928 рр. у Київській опері розпочався без участі випускниці, що змусило її продовжити роботу з удосконалення голосу з Оленою Муравйовою і виступати у складі вокального квартету. Від запрошення працювати в капелі «Думка» амбітна співачка відмовилася [Гайдай, лист матері, 17.02.1928, од. зб. 54, арк. 15]. Крапку на нетривкому періоді невизначеності поставило несподіване запрошення навесні

1928 року, посеред театрального сезону, до омріяного театру. Безумовно, Зоя Гайдай не зволікала з рішенням і з радістю та великими надіями переступила поріг Київської опери [Гайдай, лист матері, 19.04.1928, од. зб. 54, арк. 21], куди офіційно працевлаштувалася солісткою першого вересня 1928 року сезону 1928–1929 рр. [Довідки, 1929–1930, арк. 2].

Її захват від пропозиції поповнити трупі навіть у ролі стажерки [Савінов, 1941, с. 14] був зрозумілим, адже Київська опера, яка була заснована в другій половині ХІХ ст., на той час уже мала багаторічні мистецькі традиції. Проте роки більшовицького панування призвели до кардинальних змін у діяльності театру. Київська опера була націоналізована, а з середини 1920-х рр. разом із Харківською та Одеською набула статусу державної, що визначило характер і напрями діяльності цих творчих установ як складових новоствореної системи українських державних оперних театрів [Ізваріна, 2012, с. 89]. Очолив її, очевидно, і з метою контролю, російський режисер Йосип Лапицький [Лапицький]. У рамках більшовицької українізації в театральному сезоні 1923-1924 рр. особливу увагу було приділено здійсненню постановок опер українською мовою [Матеріали, 1924–1935, арк. 3 зв.]. Крім того, у контексті новітніх тенденцій у тогочасній європейській музиці об'єктом зацікавлення спраглих до сценічних експериментів вітчизняних митців, зокрема театральних постановників, стала творчість європейських композиторів-експресіоністів [Веселовська, 2010, с. 261–262, с. 267–268]. Ще однією тогочасною тенденцією, що вплинула на формування репертуару Київської опери та визначила його якість, стали так зване осучаснення деяких класичних спектаклів та поява згодом новостворених опер на революційно-пролетарську тематику [Ізваріна, 2018, с. 68–69], які, на відміну від класичних та нових західноєвропейських творів, були носіями іншої ідеології, стилістики, естетики тощо. І це було закономірним, адже попри впровадження політики українізації та орієнтування на загальноєвропейські культурні процеси, пріоритетною в радянській країні залишалася ідея побудови комуністичного суспільства, в якому провідна роль належала офіційно звеличеному і вивершеному в соціально-політичних правах порівняно з іншими суспільними групами пролетаріату. Отже, Зої Гайдай судилося розпочати роботу в суттєво

реорганізованій Київській опері, діяльність якої було насамперед підпорядковано ідеологічним вимогам радянської країни в період її становлення, і формувати свій репертуар та виконавський стиль, готуючи партії в абсолютно різних оперних постановках.

Її театральний дебют відбувся в жовтні 1928 року сезону 1928-1929 рр. не в експресіоністській чи революційно-пролетарській постановці, а в опері «Турандот» авторства одного з представників веризму в музиці Джакомо Пуччіні. Оскільки дебютантка перебувала в другому складі виконавиць партії Ліу, у неї майже не було репетицій, але після трьох спектаклів, в яких добре виступила виконавиця першого складу Ірина Воликівська, постановники раптом вирішили на четверту і п'яту вистави призначити її [Гайдай, лист матері, 14.10.1928, од. зб. 54, арк. 24]. Зі спогадів Зої Гайдай, її перший виступ на оперній сцені, починаючи від моменту гримування і до виходу на сцену, був сповнений хвилюванням, розгубленістю і сумбуром, але з іншого боку став справжнім екзаменом на здатність бути артисткою, яка, попри хвилювання, вміє створювати на сцені повноцінний образ. І, на її переконання, у неї вийшло опанувати себе, відчувати магію театрального дійства, коли навіть грим та костюм допомагали вжитися в роль, і відспівати спектакль [Савінов, 1941, с. 14–16]. Диригента Олександра Орлова вона потім назвала «хрещеним батьком в опері» [Гайдай, лист матері, без дати, од. зб. 55, арк. 91]. Невдовзі, у листопаді 1928 року, Зоя Гайдай вийшла на сцену в ролі Тат'яни в опері «Євгеній Онегін» Петра Чайковського, постановку якої було приурочено до 35-ї річниці з дня смерті композитора. Молоду співачку, яка щойно вивчила доволі складну партію і не мала репетицій, було введено диригентом Левом Брагінським замість захворілої колеги. Разом із великим хвилюванням за долю виступу цей спектакль приніс їй і перші позитивні відгуки в пресі, де з двох виконавиць партії Тат'яни перевагу було віддано саме її голосовим даним, які краще підходили для виконання вказаної ролі [Альбом, 1928–1934, арк. 9–10]. Слідом за цією роллю вона втілила ліричний образ Мікаели в опері «Кармен» Жоржа Бізе [Гайдай, лист матері, 1928 рік, од. зб. 54, арк. 26–27]. Грудень 1928 року відзнаменувався ще однією новою роботою: виступом у партії Маргарити в опері «Фауст» Шарля Гуно, постановку якої було присвячено

20-літтю сценічної діяльності режисера театру Михайла Дисковського [Альбом, 1928–1934, арк. 23 зв.]. Безперечно, критики знову не змогли оминати увагою роботу нової солістки. Зокрема, у «Вечернем Киеве» за січень 1929 року [Альбом, 1928–1934, арк. 27–27 зв., арк. 32] можна було ознайомитися з таким враженням: «Для молодой артистки, як Гайдай, важка, відповідальна партія Маргарити є экзаменом, як сценічно, так і, ще більше, вокально. Необходимо сказати, що, незважаючи на окремі недоліки, экзамен загалом добре витриманий. Як на недолік слід вказати на деяку розгубленість у дуеті з Фаустом, у чому винен і надто (у цьому місці) гучний акомпанемент оркестру» [Альбом, 1928–1934, арк. 33]. Позитивні відгуки отримали також Олександр Колодуб, який виконав партію Фауста, та вже відомий на той час корифей українського оперного театру Михайло Донець – виконавець ролі Мефістофеля [Альбом, 1928–1934, арк. 31]. Однак до нової постановки у критиків виникли серйозні питання. Так, автор Гама у своїй статті «Невдале новаторство («Фауст» у постанові М. Г. Дисковського)», де вказувалося на осучаснення спектаклю відповідно до тогочасної антирелігійної політики («не визнаємо жодних вищих сил», «немає чудес» тощо), розкритикував роботу режисера [Альбом, 1928–1934, арк. 35-35 зв., арк. 40], стверджуючи, що за допомогою блискучих молодих виконавців, серед яких згадувалась і Зоя Гайдай, «дирекція <...> прикрила багато гріхів постанови» [Альбом, 1928–1934, арк. 41]. Невдалою визнав постановку оновленої опери «Фауст» і музикознавець Ігор Белза. Зокрема, неприпустимою, на його думку, була вставка до фіналу музики Гектора Берліоза [Статті, 1930, арк. 8], з чим важко не погодитися, якщо при оцінюванні твору мистецтва брати до уваги високий художній смак. Втім, Зоя Гайдай, з огляду на її активне залучення до участі в постановках, та ще й з іменитими партнерами, була окрилена і в листі до матері повідомляла про подальші плани: «Далі йде «Майська ніч». У ній я співаю панночку. Роботи безліч. Весь час занята. Зараз також біжу в театр на репетицію» [Гайдай, лист матері, 06.01.1929, од. зб. 54, арк. 28]. Відтак добре зарекомендувавши себе, отримавши гарні відгуки в пресі з резюмуванням, що майстерне виконання проспіваних партій Ліу та Маргарити «ставить її у лави серйозних оперових виконавців» [Альбом, 1928–1934, арк. 86–87], вона могла і в подальшому розраховувати на

участь у постановках, зокрема й прем'єрних. Така нагода випала в театральному сезоні 1929-1930 рр., а саме 26 листопада 1929 року, коли Зоя Гайдай вийшла на сцену в образі Марини в новоствореній вітчизняній опері «Дума Чорноморська» Бориса Яновського, постановку якої здійснив режисер Юхим Лішанський. В основу лібрето лягла народна дума про козацького отамана війська Запорозького Самійла Кішку. Втім, відповідно до характерного для того часу переакцентування ролей, на перший план вийшла не постать легендарної особистості, а невольницька маса [Ізваріна, 2018, с. 68–69], яка уособлювала провідного героя радянської доби – простий народ, пролетаріат тощо. Крім того, у деяких критиків виникли питання щодо якості музики [Статті, 1930, арк. 8]. На відміну від оцінки опери, робота Зої Гайдай вкотре отримала гарні відгуки [Альбом, 1928–1934, арк. 96, арк. 105, арк. 111]. Наступною прем'єрою, що відбулася на сцені Київської опери в грудні 1929 року і в якій також було задіяно Зою Гайдай, став контрастний «Думі Чорноморській» твір – західноєвропейська опера «Джонні награв» авторства сучасного австрійського композитора-експресіоніста Ернста Кшенека. Цей спектакль, музика якого, відповідно до експресіоністичних тенденцій, містила елементи джазу та атональну музичну структуру, вже пройшовся деякими європейськими сценами і зміг проникнути на театральні підмостки Ленінграду (нині – Санкт-Петербург, РФ) і Москви [Веселовська, 2010, с. 265–267]. Наступними були спектаклі в Києві та Одесі. Київською постановкою «Джонні награв» займалися досвідчені митці: режисер Михайло Дисковський, диригент Лев Брагінський і художник-авангардист Олександр Хвостенко-Хвостов. Вона готувалася довго й ретельно, оскільки матеріал для всіх постановників та артистів був новим і потребував ґрунтовного опрацювання та належного сценографічного втілення. І воно врешті-решт вийшло новаторським, адже були застосовані видовищні трюки, засоби кіно й цирку. Головні ролі дісталися артистам Миколі Зубарєву (Джонні), Олександрі Бишевській (Аніта), Юрію Лисянському (Даніель) та ін. Зої Гайдай було довірено невеличку роль Івонни [Веселовська, 2010, с. 268–269, с. 271]. Якщо розглянути пам'ятну світлину, на якій зображені Микола Зубарєв і Зоя Гайдай у гримі та костюмах своїх колоритних персонажів, не важко дійти висновку, з яким натхненням і

задоволенням працювали артисти в цій постановці та наскільки вони вийшли органічними. Недаремно на звороті цієї світлини співачка залишила такий автограф: «25.XII.29 року. «Джонні награс». <...>. Це моя найкраща роля (поки що)» [Альбом з фотографіями, 1928–1945, арк. 8–8 зв.]. Однак відгуки на оперу більшості рецензентів виявилися негативними, оскільки вони вважали її зміст нецікавим і неактуальним для радянського суспільства. Хоча твір «Джонні награс» насправді був здатний якісно урізноманітнити репертуар Київського опери і привабити аудиторію. Введення режисером Михайлом Дисковським поза задумом автора деяких соціальних та ідеологічних акцентів могло забезпечити йому довге сценічне життя в умовах радянської кон'юнктури. Та все ж опера пройшла лише 12 разів і, незважаючи на витрачені значні кошти, була назавжди знята з репертуару [Веселовська, 2010, с. 270–271]. Всупереч неоднозначній оцінці опери «Джонні награс» та її постановки, робота Зої Гайдай знову не залишила байдужими рецензентів. Більше того, насамперед відзначили саме її [Веселовська, 2010, с. 271]. Зокрема, у виданні «Пролетарська правда» можна було прочитати такий відгук: «Гайдай чудово провела роллю Івонни з численними і дотепними нюансами сценічними (чіткі жести, міміка, танок) та вокальними (прекрасна декламація). Це свідчить за дальший чималий зріст молододі артистки» [Альбом, 1928–1934, арк. 131–131 зв.]. Про зіграну невеличку партію Івонни «з ритмічною легкістю та сценічною невимушеністю» зазначив театрознавець Марк Шелюбський [Альбом, 1928–1934, арк. 125]. «Легка розмовна грайливість музичних фраз Івони» запам'яталася і критику Алегро з «Вечернего Києва» [Альбом, 1928–1934, арк. 139–139 зв.]. Безумовно, участь у цьому неординарному спектаклі розширила творчий діапазон Зої Гайдай і стала наступною сходинкою в її професійному зростанні, а чергові гарні рецензії слід було розцінювати як показник успіху та визнання. Можливо саме тому вона забажала спробувати підкорити сцену на той час столичної Харківської опери. Тим паче, що спроби «показати себе музичному Харкову» були здійснені ще навесні 1929 року в театральному сезоні 1928-1929 рр. [Гайдай, лист матері, 19.04.1929, од. зб. 54, арк. 34]. Не могла не укріпити це бажання наявна в Київській опері висока конкуренція, що спричиняла й скандальні ситуації [Гайдай, лист матері,

28.05.1930, од. зб. 54, арк. 40]. Не міг не приголомшувати і факт нехтування театральними постановниками професійною етикою й допуск артистів до участі в спектаклях без ґрунтовної підготовчої роботи. На контрпродуктивності таких підходів наголошувалося в статті «Про молодняк в оперному театрі», яка вийшла у виданні «Вечерний Киев» у січні 1929 року [Альбом, 1928–1934, арк. 46–46 зв., арк. 49–49 зв.]. Автор В. Г. не без гіркоти зазначив, що молодим солістам, зокрема й Зої Гайдай, доводиться співати серйозні партії без достатньої кількості репетицій і при цьому досить успішно, однак який би був ефект, «якби молодь не губити, привчаючи на академічній сцені до халтурних виступів, якби її добре вчити на самому виробництві?» [Альбом, 1928–1934, арк. 50–51]. Зрештою, провівши два насичені театральні сезони в Київській опері, Зоя Гайдай мала на меті розпочати сезон 1930-1931 рр. в столичному Харківському театрі [Гайдай, лист матері, 13.09.1930, од. зб. 54, арк. 44], на сцені якого сподівалася досягти нових висот.

Отже, два дебютні роки в Київській опері не пройшли для Зої Гайдай безрезультатно, адже, будучи щиро захопленою діяльністю на оперній сцені, вона опанувала партії в класичних та новостворених операх. Попри не завжди вдалі постановки і відповідну реакцію музичних критиків, зняття з репертуару непересічного спектаклю «Джонні награв» Ернста Кшенека, що, зокрема, відбувалося в рамках впровадження комуністичної системи цінностей, часом відсутність повноцінного репетиційного процесу і, як наслідок, стрес перед виходом на сцену, робота Зої Гайдай отримала здебільшого схвальні відгуки. До того ж співачкою був здобутий цінний досвід, який вона мала на меті використати для подальшого професійного зростання в на той час столичній Харківській опері.

Список використаних джерел

1. Альбом газетних і журнальних вирізок з рецензіями і замітками про концертні виступи артистів та оперні спектаклі — «Євгеній Онегін», «Джонні грає», «Дума чорноморська» тощо. 1928–1934 рр. Фонд Гайдай Зої Михайлівни (1902–1965), оперної співачки. Ф. 147. Оп. 1. Од. зб. 329. 432 арк. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.

2. Альбом з фотографіями в ролі Ксенії з оп. «Розлом», Мікаели з оп. «Кармен», Івонни з оп. «Джонні грає» та ін. 1928 р.–1945 р. Фонд Гайдай Зої Михайлівни (1902–1965), оперної співачки. Ф. 147. Оп. 1. Од. зб. 1. 34 арк. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.

3. Веселовська, Г. І., 2010. *Український театральний авангард*. Київ: Фенікс.

4. Гайдай, З. М., 1929. *Лист матері від 06.01.1929*. Фонд Гайдай Зої Михайлівни (1902–1965), оперної співачки. Ф. 147. Оп. 1. Од. зб. 54. Арк. 28. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
5. Гайдай, З. М., 1927. *Лист матері від 06.06.1927*. Фонд Гайдай Зої Михайлівни (1902–1965), оперної співачки. Ф. 147. Оп. 1. Од. зб. 54. Арк. 7–8. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
6. Гайдай, З. М., 1930. *Лист матері від 13.09.1930*. Фонд Гайдай Зої Михайлівни (1902–1965), оперної співачки. Ф. 147. Оп. 1. Од. зб. 54. Арк. 44. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
7. Гайдай, З. М., 1928. *Лист матері від 14.10.1928*. Фонд Гайдай Зої Михайлівни (1902–1965), оперної співачки. Ф. 147. Оп. 1. Од. зб. 54. Арк. 24. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
8. Гайдай, З. М., 1928. *Лист матері від 17.02.1928*. Фонд Гайдай Зої Михайлівни (1902–1965), оперної співачки. Ф. 147. Оп. 1. Од. зб. 54. Арк. 15. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
9. Гайдай, З. М., 1928. *Лист матері від 19.04.1928*. Фонд Гайдай Зої Михайлівни (1902–1965), оперної співачки. Ф. 147. Оп. 1. Од. зб. 54. Арк. 21. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
10. Гайдай, З. М., 1929. *Лист матері від 19.04.1929*. Фонд Гайдай Зої Михайлівни (1902–1965), оперної співачки. Ф. 147. Оп. 1. Од. зб. 54. Арк. 34. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
11. Гайдай, З. М., 1930. *Лист матері від 28.05.1930*. Фонд Гайдай Зої Михайлівни (1902–1965), оперної співачки. Ф. 147. Оп. 1. Од. зб. 54. Арк. 40. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
12. Гайдай, З. М., 1928. *Лист матері, 1928 рік*. Фонд Гайдай Зої Михайлівни (1902–1965), оперної співачки. Ф. 147. Оп. 1. Од. зб. 54. Арк. 26–27. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
13. Гайдай, З. М., б.д. *Лист матері, без дати*. Фонд Гайдай Зої Михайлівни (1902–1965), оперної співачки. Ф. 147. Оп. 1. Од. зб. 55. Арк. 91. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
14. *Довідки, видані під час роботи в Державній Академічній опері в м. Києві. Оригінал. 30 березня 1929 р.–14 квітня 1930 р.* Фонд Гайдай Зої Михайлівни (1902–1965), оперної співачки. Ф. 147. Оп. 1. Од. зб. 279. 2 арк. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
15. Изваріна, О. М., 2012. Оперна режисура в Україні: кінець 20-х — початок 30-х років ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки*, 21, сс.88–94.
16. Изваріна, О. М., 2018. Оперна режисура в українському музичному театрі 20-х років ХХ століття. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*, 3, сс.66–70.
17. Лапицький Йосип Михайлович, 2016. У кн.: І. Дзюба, А. Жуковський та ін, ред., *Енциклопедія Сучасної України*, [online]. Режим доступу: <<https://esu.com.ua/article-53221>> [дата звернення: 02.02.2025].
18. *Матеріали к истории оперного театра в Киеве, 1935*. [Чорнові замітки в 2 зошитах. Рукопис. 1924–1935 рр.]. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
19. *Фонд Стефановича Михайла Павловича (1898–1970)*, оперного режисера, співака і музикознавця. Ф. 146. Оп. 1. Од. зб. 58. 176 арк. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.
20. Савінов, Б., 1941. *Зоя Михайлівна Гайдай*. Харків: Мистецтво.
21. Статті, в яких згадується творчість З. М. Гайдай. *Друк. Журн. «Радянське мистецтво» (1930 р.), вирізки з газ. та журн. 1930 р.–1971 р.*, 1971. Фонд Гайдай Зої Михайлівни (1902–1965), оперної співачки. Ф. 147. Оп. 1. Од. зб. 417. 31 арк. Київ: Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.