



УДК 792.54 (477.54) «1925» Юнгвальд-Хількевич

DOI 10.34064/khnum2-1404

**Лобанова І. В.**

ORCID 0000-0002-8929-5532

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
майдан Конституції, 11/13, 61003, м. Харків, Україна

**Опера «Фауст» Ш. Гуно як дебютна постановка  
Е. Юнгвальд-Хількевича на сцені  
Українського державного театру опери та балету (1925)**

**АНОТАЦІЯ** ■ Лобанова І. В. Опера «Фауст» Ш. Гуно як дебютна постановка Е. Юнгвальд-Хількевича на сцені Українського державного театру опери та балету (1925). ■ Стаття присвячена аналізу першої роботи режисера Е. Юнгвальд-Хількевича на оперній сцені тодішньої столиці України, Харкова. Вона була здійснена в той час, коли питання сучасної та адекватної часу режисури музичного театру постало дуже гостро. Молодий постановник запропонував нове трактування відомого твору Ш. Гуно, яке викликало жваві дискусії у музично-театральних колах. Практично не вносячи змін у лібрето та музичний матеріал, він суттєво переосмислює образи героїв та надає нового змістовного навантаження окремим епізодам. Конфлікт між інтелектуальним і чуттєвим, що є у виставі домінуючим, наближує його постановку до першоджерела, трагедії Й. Гете. Е. Юнгвальд-Хількевич створює абсолютно самостійну й суголосну часову концепцію, котра свідчить про зрілість молодого режисера, його вміння працювати в екстремальних умовах, захопити й надихнути труп своєї ідеями. ■ **Ключові слова:** Е. Юнгвальд-Хількевич, режисер, музичний театр, опера, Харків, «Фауст» Ш. Гуно, експеримент, інтерпретація.

**АННОТАЦИЯ** ■ Лобанова И. В. Опера «Фауст» Ш. Гуно как дебютная постановка Э. Юнгвальд-Хилькевича на сцене Украинского государственного театра оперы и балета (1925). ■ Статья посвящена анализу первой работы режиссера Э. Юнгвальд-Хилькевича на оперной

сцене тогдашньої столиці України, Харківка. Вона була здійснена в то время, когда вопрос современной и адекватной времени режиссуры встал очень остро. Молодой постановщик предложил новую трактовку известного произведения Ш. Гуно, которая вызвала оживлённые дискуссии в музыкально-театральных кругах. Практически не внося изменений в либретто и музыкальный материал, он существенно переосмысливает образы героев и даёт новую содержательную нагрузку отдельным эпизодам. Конфликт между интеллектуальным и чувственным, доминирующий в спектакле, приближает его постановку к первоисточнику, трагедии И. Гёте. Э. Юнгвальд-Хилькевич создаёт абсолютно самостоятельную и созвучную времени концепцию, свидетельствующую о зрелости молодого режиссёра, его умении работать в экстремальных условиях, воодушевить и вдохновить труппу своими идеями. ■ **Ключевые слова:** Э. Юнгвальд-Хилькевич, режиссёр, музыкальный театр, опера, Харьков, «Фауст» Ш. Гуно, эксперимент, интерпретация.

**ABSTRACT ■ Lobanova I. V. “Faust” by Ch.-F. Gounod as a debut of a director E. O. Jungwald-Khilkevych on the Ukrainian National Opera and Ballet Theater stage (1925).**

■ **Background.** When Kharkiv was the capital of Ukraine (1917–1934), many outstanding artistic events were happening there, which have not been studied properly up to this day. Among them – an experiment is, that started in 1925. In this time in Kharkiv the Ukrainian National Opera and Ballet Theater was founded. Strictly speaking, the new theater was not created completely anew: the art of opera and ballet had the established traditions in Kharkiv to that time. Yet, it had not been free from certain provincial features, trying to imitate the style of well-known theaters. The new theater was meant to overcome those drawbacks. The visual side of performances presented practically no problem, scenery being created mostly by avant-garde artists, but there was almost a total lack of stage directors, capable of creating performances adequate to the time and new contingent of spectators.

One of the most important events of the theater’s first season happened to be the appearance of Yosyp Lapytsky, famous for his stubbornness in overcoming stereotyped patterns of staging opera performances. Though his attempts were widely criticized, today we can fully appreciate the master’s creative ideas. Now the name of Y. Lapytsky is rather well-known as an example of a director’s



creativity within the framework of Ukrainian opera theaters of his time. However, only some peoples, even among professionals, remember his adherent and long-time assistant, Emil Olgerd Jungwald-Khilkevych. Yet, the latter was an extraordinary figure among his colleagues. Less than the decade afterward the Kharkiv performances, E. O. Jungwald-Khilkevych was appointed a chief stage director and an art director of two theaters simultaneously, the Russian and the Uzbek Operas in Tashkent. Thus, he became one of the founding fathers of the Uzbek professional musical theater and a figure worth remembering in the history of operatic art in Kharkiv.

The author was unable to find any studies into E.O. Jungwald-Khilkevych's activities as stage director. At least, no such publications have been found in Ukrainian, Russian or any widely known European languages, while materials in Uzbek were not searched as requiring a profound knowledge of that language. As far as *the Ukrainian segment of Jungwald-Khilkevych's activities* is concerned, *it has not been studied at all.*

**The objectives of this study** lie in an attempt to systematize isolated facts of the director's biography; to collect and analyze the information concerning his debut performance on Kharkiv stage; to reveal the significance of his activities within the context of the Ukrainian National Opera and Ballet Theater's first season.

**Results.** E. O. Jungwald-Khilkevych graduated from the Kyiv Academy of Music in 1920 and started his career at the Kyiv Opera Theater. In a short while, he was invited by the administration of the Poltava Opera Theater as a chief director. In 1923, the young director became an assistant to Y. Lapytsky, when the latter was on tours, staging performances in various cities. We may presume that his work in Poltava enriched him with the experience of independent actions, so important for anyone's professional progress. That why he was invited to Kharkiv not only as Y. Lapytsky's assistant, but as independent artistic figure as well. He got a special assignment of directing "Faust" performance.

The new theater's administration seems to have had little hope for the success of "Faust". There were too little material resources and time allocated for the performance and rehearsals. Too much work had to be done in a very short period. November 4, 1925, was the first night of the performance. It provoked a lively discussion among musical critics: the director's interpretation of Gounod's opera seemed to be too peculiar. It is worth noting that all the transformations in



action on stage were made strictly within the framework of the original musical material with minimal changes in the libretto. The director only implemented some new ideas as to the interpretation of certain episodes as well as characters' nature. They concerned, first and foremost, Dr. Faust, the hero of the opera. E. Jungwald-Khilkevych saw him as a medieval scholar who had lost his lifelong faith in science. So, Faust is in a desperate search of the way out, ready either to change his life drastically or to put an end to it. Thus, the conflict, as seen by the director, is the inconsistency of the intellectual and the sensual, and this point of view is much closer to Goethe's tragedy, whose philosophical intricacy was somewhat simplified in Gounod's opera.

Building up the logical and psychological motives of the characters' actions (where one can trace the influence of Y. Lapytsky and his ideas), E. Jungwald-Khilkevych introduced a supplementary personage, the young Faust. The director also interpreted in his own way the character of Mephistopheles – not as a devil from the other world, but as the “Alter Ego” of Faust himself, as the dark side of the doctor's personality. E. Jungwald-Khilkevych did not hesitate to break some respected operatic traditions. For example, he insisted on substituting traditional travesty actress (alto or soprano) in the part of Siebel with a male tenor. I. Turkeltaub, a famous musical critic of Kharkiv, maintained in his review that the director enriched the performance with new brilliant elements, which significantly broke off the opera routine.

**Conclusions.** Certain conclusions justly can be made not only from the praise by an authoritative erudite musical critic I. Turkeltaub, but also from the details of the director's conception, disclosed in his own articles. This materials prove that the debut of E. Jungwald-Khilkevych, then 28, on the main stage of the Ukraine's capital was far from being imitative or immature. He proposed an interpretation both independent artistically and adequate to his time. This performance testifies to maturity of rather a young director, his ability to work under extreme conditions, to captivate the actors and inspire them with his ideas. It is obvious that the theater's administration did next to nothing to support the director of “Faust”: the leading singers were not included in the cast, the scenery was made by second-rate painters instead of A. Petrytsky and O. Khvostenko-Khvostov, which were the leading designers of the theater, and so on. In spite of all that, “Faust” became one of the real zests of the Ukrainian National Opera and Ballet Theater's first season. This result proves the real necessity of closer scholarly studies into the



Ukrainian period of E. Jungwald-Khilkevych's creative activities, precisely, the performances executed under his guidance on Kharkiv stage. ■ **Key words:** E. Jungwald-Khilkevych, stage director, opera, theater, Kharkiv, "Faust" by Ch.-F. Gounod, experiment, interpretation.



**Постановка проблеми.** Час, коли Харків був столицею України, ознаменований чималою кількістю значних художніх явищ, деякі з яких не досліджені повною мірою донині. Серед них – неординарний творчий експеримент, який розпочався 1925 року: створення у місті Українського державного театру опери та балету. Власне, будівництва нової структури відбувалося не на порожньому місці – оперно-балетне мистецтво у Харкові вже мало на той час міцні традиції. Разом з тим, не позбавлене воно було і певної провінційності та наслідувальності. Власне, це й довелося долати Українській державній опері. І, якщо зі створенням візуального образу вистав (переважну частину їх оформлювали сценографи-авангардисти) проблем не виникало, то питання сучасної та адекватної часу режисури постало дуже гостро.

Чи не найголовнішою подією першого сезону Українського державного театру опери та балету став приїзд Йосипа Лапицького, якого мистецтвознавець А. Кандинський вважав одним з тих, завдяки кому в оперному театрі з'явилася справжня режисура [2: 56]. Гарячий прихильник новацій Московського Художнього театру, Лапицький направив зусилля на подолання оперної «вампюки», намагаючись надати дії психологічне обґрунтування. І, хоча його експерименти нерідко піддавалися гострій критиці, з позицій сьогодення стає очевидно плідність творчих пошуків майстра.

Якщо ім'я Йосипа Лапицького доволі відоме в контексті режисерських пошуків в українському оперному театрі цього періоду, то про його однодумця і, впродовж кількох років, асистента, Емілія-Ольгерда Юнгвальд-Хількевича, навіть фахівці у цій сфері знають небагато. А між тим, творчою особистістю він був неординарною. Менш, як через десять років після подій, що розглядаються, Е. Юнгвальд-Хількевич стане головним режисером і художнім керівником двох, росій-

ського та узбецького, оперних театрів Ташкента – отже, відповідно, одним з фундаторів та організаторів професійного узбецького музичного театру як такого, за що 1939 року він був нагороджений званням народного артиста Узбецької РСР. Залишив він свій слід і в оперному мистецтві Харкова.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Театрознавчих досліджень режисерського доробку Е. Юнгвальд-Хількевича знайти не вдалося – принаймні, доступними мовами (публікації узбецькою, якщо такі існують, не розглядалися). Що стосується українського сегменту його діяльності – він лишається абсолютно **недослідженим**. Нечисленними джерелами інформації про Е. Юнгвальд-Хількевича є статті з видання «Театральная энциклопедия» [12] та «Полтавщина: Енциклопедичний довідник» [5] (в статті «Полтавський оперний театр» [5: 766] його прізвище згадується без ініціала, в статті «Полтавський мандрівний робітничий театр опери та балету» [5: 761] – з помилковим ініціалом «Є.». Цілком очевидно, що його знали та з ним спілкувалися відомі співаки: на листи режисера посилається у своїх мемуарах С. Левік [4: 602–603], згадує про нього І. Козловський [3: 31]. Згадки про нього знаходимо й у книзі «Українська опера радянського періоду: з критичної спадщини 20-х років», упорядкованій О. Рудневою, але там прізвище режисера неодноразово вживається з помилковим ініціалом «В.» [10]. Взагалі відомостей про нього збереглося дуже мало – здебільшого це розкидані по різних засобах масової інформації крихти спогадів, що іноді зустрічаються в інтерв'ю його сина, відомого кінорежисера Георгія Юнгвальд-Хількевича. І в них чимало протиріч, навіть у датах смерті Е. Юнгвальд-Хількевича. Інформацію про діяльність режисера у Харкові знаходимо на сторінках місцевої преси 1920 років, а також у дописах харківських кореспондентів до столичних видань.

**Постановка завдання.** Завдання даної роботи – систематизувати окремі факти біографії режисера, зібрати та проаналізувати інформацію, пов'язану з дебютною постановкою Е. Юнгвальд-Хількевича на харківській сцені, виявити значення діяльності режисера в контексті подій першого сезону існування Українського державного театру опери та балету.



**Виклад основного матеріалу.** Зі слів Г. Юнгвальд-Хількевича відомо, що батьки не дуже вітали захоплення Е. Юнгвальд-Хількевича театром, отже, він рано залишився без батьківської підтримки. Закінчивши 1920 року Київську академію музики, починає працювати у Київському оперному театрі [12], а згодом отримує запрошення керівництва Полтавської опери на посаду головного режисера. За спогадами С. Левіка, з 1923 року молодий режисер стає асистентом Й. Лапицького на час гастрольних постановок маестро в Ленінграді, Ташкенті та деяких українських містах [4: 602]. Ймовірно, робота у полтавському театрі дала йому такий необхідний для професійного становлення самостійний досвід, отже, до української столиці його запрошують не тільки як асистента Й. Лапицького, а і як незалежну «творчу одиницю» – на окрему постановку. Приїздить до Харкова Е. Юнгвальд-Хількевич раніше за свого майстра, і першу свою харківську виставу встигає поставити до його появи.

Щоправда, навряд чи на «Фауста» керівництво новоствореного театру поклало багато надій – про це свідчить, зокрема, те, що на підготовку вистави було виділено мало часу та обмаль матеріальних ресурсів. Так, ім'я художника в надрукованому у мистецьких виданнях переліку членів творчої групи взагалі не згадується, як чомусь і ім'я хормейстера – тільки постановника Е. Юнгвальд-Хількевича та диригента О. Брона. Тому можна припустити: оформлення робилося «на підборі», а хор, хоч і мав у своєму складі певну кількість зовсім молодих виконавців-початківців, все ж, в основі своїй, складався з фахівців, котрі добре знали відповідні партії ще з попередніх років. Хоча, відзначимо, що це – лише припущення, поки що не підтвержене документально. Але точно відомо: за три роки до цього, у грудні 1922 року, прем'єра «Фауста» відбулася у Російській опері, від якої Український державний театр опери та балету, вочевидь, успадкував не тільки приміщення та майно, а й частину трупі. Постановка ця, за свідченням молодого композитора Б. Яновського, чий відгук був надрукований у щотижневику «Художественная жизнь», виявилася найтрафаретнішою. Що й спровокувало категоричний висновок автора замітки: «Але Держопера не сучасний оперний театр, а лише продовження театру старого, тому поява “Фауста” в її репертуарі цілком

природна» [13]. За три роки, що минули відтоді, у театрі відбулися радикальні зміни, отже, подібна сентенція аж ніяк не могла стосуватись тенденцій його розвитку в сезон 1925/1926 рр. Та й вистава Е. Юнгвальд-Хількевича, хоча це й був той самий «Фауст», несла в собі чимало нового.

Робота над постановкою велася надзвичайно інтенсивно, що зазначалося навіть у анонсі. Там же говорилося й про новації, які молодий режисер намагався ввести у сценічний текст популярного твору, та своєрідність запропонованої ним інтерпретації: «В своїй постановці режисер Хількевич цілком викреслює дьяволізм і містику, що ними насичена п'єса. Ролью Мефістофеля він трактує як друге “я” Фауста. В складі виконавців зроблено теж зміни. Партію Зібеля замість сопрано співатиме тенор, збільшено партію Марти» [1]. Оскільки велика увага приділялася тому, щоб лібрето опери і тексти музичних номерів хоч якоюсь мірою відповідали сучасним тенденціям, була створена спеціальна комісія у складі режисера С. Каргальського, композитора П. Козицького та критика І. Туркельтауба, яка займалася літературною обробкою твору.

Прем'єра вийшла з деяким запізненням – у середу, четвертого, а не у неділю, першого листопада, як передбачалося, про що й повідомила газета «Вісті ВУЦВК» [11]. Власне, подібні затримки були не рідкістю – це траплялося і з іншими виставами, анонси яких виходили зі словами «ймовірно відбудеться...». Це пояснюється тим, що справа у Державній опері ще не була налагоджена. Адже наситити потребу глядача у повноцінному репертуарі виявилось не так просто. Рішення про створення національної опери, хоч і було само по собі надзвичайно важливим, ще не гарантувало готовність всіх цехів і структур театру до цього процесу. Так, скажімо, лише наприкінці жовтня, коли прийняли ще 25 музикантів, був остаточно укомплектований і доведений до запланованих 100 осіб склад оркестру [6]. Через ці та подібні речі (не встигли перекласти тексти українською мовою, не вистачило коштів на задумане оформлення, etc.) в перший сезон Українського державного театру опери та балету, як і у деякі наступні, траплялися «випадкові» постановки, нашвидкуруч реанімовані з попереднього репертуару російської опери, котрі





давали можливість основній творчій групі принаймні зробити хоч якусь паузу.

Нова сценічна версія «Фауста» викликала гострі дискусії у музично-театральних колах: надто своєрідним здалося трактування, до того ж, один з виконавців – Сердюков, котрий виконував партію Мефістофеля – на прем'єрі був «не у голосі», і це викликало додаткові нарікання. Але чогось трафаретного – принаймні, в тому, що стосувалося режисерського рішення – в ній годі було й шукати.

Надзвичайно цікавим лишається те, що всі трансформації відбулися при повній недоторканості музичного матеріалу і практично не зміненому лібрето. Режисер просто переосмислив деякі епізоди та окремі образи. В першу чергу це стосувалося головного героя, Фауста. За свідченням І. Туркельтауба, він постає як середньовічний вчений, котрий зневірився у тій схоластичній науці, що їй присвятив усе життя. І тепер шукає виходу, бажаючи або змінити своє життя, або обірвати його [7]. Отже, конфлікт, який пропонує режисер, є конфліктом між інтелектуальним і чуттєвим, що наближує його постановку до першоджерела, трагедії Й. Гете, філософські підтексти якої були певною мірою приборані авторами опери.

Як послідовник психологічної вмотивованості дій героїв (тут, безперечно, відчувається вплив ідей Й. Лапицького), Е. Юнгвальд-Хількевич вводить ще одного персонажа – молодого Фауста. За думкою критика, це сприяє позитивному сприйняттю вистави: «<...> не може бути нічого більш недоречного, як той машкарад у традиційних постановках, коли старий Фауст на сцені при очах у глядача скидає свою сиву бороду й обертається в юнака. Антихудожньо, антисценічно, аж кумедно» [8]. По-іншому трактує режисер і Мефістофеля – не як потойбічну діявольську силу, а як друге «я» самого Фауста, як темну частину його особистості. Найбільш послідовно ця ідея втілюється у сцені дуелі Фауста і Валентина, де Мефістофель «по-зрадницькому накриває Валентина плащем і цим самим примушує Фауста замість стати до одвертого бою, вдарити свого супротивника в спину» [7].

Образ Маргарити режисер також вибудовує, спираючись на психологічну правду, показуючи, як у цнотливій дівчині починає пробуджуватися жінка. Отже, деякі епізоди, зокрема, любовна сцена Мар-

гарити і Фауста, мають еротичне забарвлення. Намагаючись бути послідовним у пошуках сценічної правди, Е. Юнгвальд-Хількевич не боїться порушувати й усталені оперні традиції. Цим, власне, пояснюється заміна виконавця ролі Зібеля – замість актриси-травесті (альт або сопрано) режисер вводить тенора.

Характерно, що І. Туркельтауб навіть тричі повертається у своїх публікаціях до «Фауста». Перша рецензія у «Вістях ВУЦВК» написана «по гарячих слідах», друга – «Ще раз про Фауста» – через десять днів після прем'єри. І зрештою, опера згадується в огляді, поданому для друку в московсько-ленінградському журналі «Жизнь искусства». При цьому в усіх згаданих статтях критик, зазвичай обережний у позитивних оцінках, не жаліє епітетів. Високо оцінює він виконавця ролі старого Фауста: «Образ середньовічного вченого, що дійшов до безпорадного стану від своєї схоластичної науки, артист Гайдамака змальовує з такою драматичною силою, що глядач забуває, що він в опері. Це – образ із справжньої музичної драми, при чім музична частина в Гайдамаки вийшла хорошо. Прегарно звучить голос, мелодія передається – чудо, речитатив виразний, який може тільки бути» [8]. Коментуючи, який «сир-бор» викликала на прем'єрі поява Мефістофеля «без різок» та ще й «не в голосі», рецензент зазначає, що тепер голос виконавця цієї ролі «бринить бездоганно, і з вокального боку роллю виконано більш ніж задовольняюче», хоча й радить співакові Сердюкову глибше задуматися над новою трактовкою образу. Чимало схвальних слів адресує І. Туркельтауб і всім іншим виконавцям. Не обминаючи окремі негаразди в оформленні або трактуванні деяких епізодів (приміром, «Вальпургієвої ночі» як вечірки афінських юнаків та дівчат), І. Туркельтауб рішуче резюмує: «Сама спроба відсвіжити стару оперу, спроба зовсім невідома нашому театрові, це вже є такий величезний поступ, що його може недооцінити лише безнадійний міщанин у мистецтві» [8].

Як завжди, більш стриманий у своїх оцінках в огляді до столичного видання «Жизнь искусства», І. Туркельтауб, тим не менш, знову підкреслює позитивне враження від прем'єри Харківської державної опери: «При постановці “Фауста” режисер Хількевич задумав трактувати оперу по-новому. Він взяв за основу ідею про два початки



Фауста, інтелектуальний та почуттєвий, і відповідно до цього побудував сценічну частину вистави, залишивши недоторканою музичну. Режисеру не дали на постановку ані грошей, ані часу, і, відповідно, постановка вийшла кучою. Тим не менше, і те, що було показано, виявилось доволі цікавим, місцями значним за досягненням. Хількевич вніс у виставу багато яскравого, свіжого, того, що відходило від оперної рутини» [9].

**Висновки й перспективи подальших розвідок.** Не тільки висока оцінка авторитетного й ерудованого харківського критика, а й розкриті у його статтях деталі режисерського задуму переконують, що дебютна робота 28-річного Е. Юнгвальд-Хількевича на головній оперній сцені української столиці була зовсім не наслідувальною і не учнівською. Будуючи свій задум за психологічними законами, що було результатом впливу його вчителя, він пропонує абсолютно самостійну й суголосну часові концепцію, котра свідчить про зрілість молодого режисера, його вміння працювати в екстремальних умовах, захопити й надихнути труп своєю ідеєю. І, хоча очевидним було те, що керівництво театру практично не надало постановнику ані матеріальних, ані значних творчих ресурсів (у виставі не були задіяні найбільш імениті виконавці, жоден з провідних художників театру, А. Петрицький або О. Хвостенко-Хвостов, не брали участь у роботі над сценічним оформленням), «Фауст» став однією з «родзинок» першого сезону Української державної опери. І це переконує в тому, що існує потреба у більш ґрунтовному дослідженні українського періоду творчості Е. Юнгвальд-Хількевича, зокрема, його постановок, здійснених на харківській сцені.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Державна опера. *Вісті ВУЦВК*. 1925. 18 жовт.
2. Кандинский А. Заметки о Глинке и его «Руслане»: новый спектакль в Большом театре. *Алексей Иванович Кандинский : Воспоминания. Статьи. Материалы* : [сб. ст.]. Москва : Прогресс-Традиция, 2005. С. 54–68.
3. Козловский И. Музыка – радость и боль моя. *Воспоминания, письма, статьи, интервью*. Москва : ОЛМА-Пресс, 2003. 381 [1] с.



4. Левик С. Записки оперного певца. 2-е изд., перераб. и доп. Москва : Искусство, 1962. 713 с.
5. Полтавщина : енцикл. довідник / за ред. А. В. Кудрицького. Київ : УЕ, 1992. 1024 с.
6. Поповнення оркестру. *Вісті ВУЦВК*. 1925. 30 жовт.
7. [Туркельтауб І.] [Помилковий підпис «К.»]. Державна опера: «Фауст». *Вісті ВУЦВК*. 1925. 6 листоп.
8. Туркельтауб І. (1925). Ще раз про «Фауста». *Вісті ВУЦВК*. 1925. 17 листоп.
9. [Туркельтауб І.]. Харків. *Жизнь искусства*. Москва ; Ленинград, 1925. № 49. С. 36.
10. Українська опера радянського періоду: 3 критичної спадщини 20-х років / упоряд., передм., комент. та бібліогр. покажч. О. М. Рудневої. Харків : Оригінал, 1993. 279 с.
11. «Фауст» у державній опері. *Вісті ВУЦВК*. 1925. 31 жовт.
12. Юнгвальд-Хилькевич, Эмиль-Ольгерд Иосифович. *Театральная энциклопедия*. Москва, 1967. Т. 5. Стб. 1058. [Подпись «Г. Рах.»].
13. Яновский Б. Госопера: «Фауст». *Художественная жизнь*. Харьков, 1922. № 2 (23–30 груд.). С. 7.

## REFERENCES

1. Derzhavna opera [State opera] (1925, October 18). *Visti VUTsVK – News of All-Ukrainian Central Executive Committee* [in Ukrainian].
2. Kandinskiy, A. (2005). Zametki o Glinke i ego «Ruslane»: novyy spektakl v Bolshom teatre [Notes about Glinka and his “Ruslan”: the new spectacle in the Bolshoi Theatre]. *Aleksey Ivanovich Kandinskiy: Vospominaniya. Stati. Materialyi – Aleksey Ivanovich Kandinskiy: Memoires. Articles. Materials*. Moscow: Progress-Traditsiya, 54–68 [in Russian].
3. Kozlovskiy, I. (2003). *Muzyka – radost i bol moya. Vospominaniya, pisma, stati, intervyyu* [Music is my joy and pain. Memoires, letters, articles, interviews]. Moscow: OLMA-Press, 381 [in Russian].
4. Levik, S. (1962). *Zapiski opernogo pevtsa* [Notes of an opera singer]. (2<sup>nd</sup>ed.). Moscow: Iskuststvo, 713 [in Russian].



5. *Poltavshchyna: entsyklopedychnyi dovidnyk [Poltava Region: encyclopedic reference book]* (1992). Kyiv: UE,1024 [in Ukrainian].
6. Popovnennya orkestru [Refill of the orchestra] (1925, October 30). *Visti VUTsVK – News of All-Ukrainian Central Executive Committee* [in Ukrainian].
7. [Turkel'taub, I.] (1925, November 6). Derzhavna opera: «Faust» [State opera: “Faust”]. *Visti VUTsVK – News of All-Ukrainian Central Executive Committee* [in Ukrainian].
8. Turkel'taub, I. (1925, November 17). Shche raz pro «Fausta» [Once again about “Faust”]. *Visti VUTsVK – News of All-Ukrainian Central Executive Committee* [in Ukrainian].
9. [Turkel'taub, I.] (1925). Kharkov [Kharkov]. *Жизнь искусства [Life of art]*. Moscow; Leningrad, (49), 36 [in Russian].
10. *Ukrainska opera radianskoho periodu: Zkrytychnoi spadshchyny 20-kh rokiv [The Ukrainian opera of the Soviet period : From the critical heritage of 20<sup>th</sup> years]* (1993). (O. M. Rudnieva Ed.). Kharkiv: Oryhinal, 279 [in Ukrainian].
11. «Faust» u derzhavni operi [“Faust” in the State opera] (1925, October 31). *Visti VUTsVK – News of All-Ukrainian Central Executive Committee* [in Ukrainian].
12. Yungvald-Hilkevich Emil-Olgerd Iosifovich [Yungvald-Hilkevich Emil-Olgerd Iosifovich] (1967). *Teatralnaya entsiklopediya – Theatrical encyclopedia in 5 vols.* Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. Vol. 5, column 1058 [in Russian].
13. Yanovskiy, B. (1922). Gosopera: «Faust» [The State Opera: “Faust”]. *Hudozhestvennaya zhizn – Artistic life*, (2), 7 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15.11.2018 р.