

УДК 792.54(477.54)

orcid.org/0000-0002-8929-5532; doi: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.20.2019.10621>

ПОСТАНОВКИ РЕЖИСЕРА ЕМІЛЯ-ОЛЬГЕРДА ЮНГВАЛЬД-ХІЛЬКЕВИЧА НА СЦЕНІ УКРАЇНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ

Інга ЛОБАНОВА

*Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського,
кафедра театрознавства,
вул. Чернишевська, 79, Харків, Україна, 61002,
тел.: +38057700-36-40; e-mail: inga.v.dolganova@gmail.com*

Одним із найважливіших для розвитку українського музично-театрального мистецтва епізодів можна вважати створення 1925 року в Харкові національного оперно-балетного театру. Серед режисерів, які формували репертуар перших сезонів Українського державного театру опери та балету був Еміль-Ольгерд Юнгвальд-Хількевич, про якого навіть фахівці у цій сфері знають небагато. Між тим, він був неординарною творчою особистістю. Менше як через десять років після подій, що розглядаються, Е. Юнгвальд-Хількевич став головним режисером і художнім керівником двох, російського та узбецького, оперних театрів Ташкента – тож, відповідно, одним із фундаторів та організаторів професійного узбецького музичного театру як такого. Залишив він слід і в оперному мистецтві України, хоча український сегмент його творчої біографії досі не вивчений.

Мета роботи – систематизувати окремі факти біографії Е. Юнгвальд-Хількевича, проаналізувати його постановки на харківській сцені, виявити значення діяльності режисера в контексті перших сезонів існування Українського державного театру опери та балету. У процесі аналізу застосовано історичний, аналітичний методи, а також метод реконструкції вистав, що дало змогу провести комплексне дослідження постановок Е. Юнгвальд-Хількевича. Уперше в українському театрознавстві розглянуто постать режисера Е. Юнгвальд-Хількевича та його постановки на оперній сцені Харкова.

Зокрема, Е. Юнгвальд-Хількевич запропонував нове трактування відомих творів: “Фауста” Ш. Гуно, “Аїди” Дж. Верді, “Пікової дами” П. Чайковського, які викликали жваві дискусії у музично-театральних колах. Майже не вносячи змін у лібрето та музичний матеріал, постановник суттєво переосмислив образи героїв та надав нового змістовного навантаження окремим епізодам. Він створив абсолютно самостійні й суголосні часові концепції вистав, що свідчили про зрілість режисера, його уміння працювати в екстремальних умовах, захопити й надихнути труп своєю ідеєю.

Ключові слова: опера, “Фауст”, “Аїда”, “Пікова дама”, Е. Юнгвальд-Хількевич, експеримент, інтерпретація.

Постановка проблеми. Одним із найважливіших для розвитку українського музично-театрального мистецтва епізодів можна вважати створення 1925 року в Харкові національного оперно-балетного театру. Серед режисерів, які формували

репертуар першого сезону Українського державного театру опери та балету був Еміль-Ольгерд Юнгвальд-Хількевич, про якого навіть фахівці у цій сфері знають небагато. Між тим, він був неординарною творчою особистістю. Менш як через десять років після подій, що розглянуто, Е. Юнгвальд-Хількевич став головним режисером і художнім керівником двох, російського та узбецького, оперних театрів Ташкента – тож, відповідно, одним із фундаторів та організаторів професійного узбецького музичного театру як такого. Залишив він слід і в оперному мистецтві України, хоча український сегмент його творчої біографії досі не вивчений.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Театрознавчих досліджень режисерського доробку Е. Юнгвальд-Хількевича знайти не вдалося – принаймні, доступними мовами (публікації узбецькою, якщо такі існують, не розглядали). Нечисленними джерелами інформації про Е. Юнгвальд-Хількевича є статті з видання “Театральная энциклопедия” [19, стб. 1058] та “Полтавщина: Енциклопедичний довідник” [11] (в статті “Полтавський оперний театр” [11, с. 766] його прізвище фігурує без ініціала, в статті “Полтавський мандрівний робітничий театр опери та балету” [11, с. 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 [9, с. 602–603], згадує про нього І. Козловський [7, с. 31]. Згадки про Е. Юнгвальд-Хількевича знаходимо й у книзі “Українська опера радянського періоду: З критичної спадщини 20-х років”, упорядкованій О. Рудневою, але там прізвище режисера згадано побіжно – і з помилковим ініціалом В. [14]. Взагалі відомостей про нього збереглося дуже мало – здебільшого це розкидані по різних засобах масової інформації крихти спогадів, що іноді наявні в інтерв’ю його сина, відомого кінорежисера Георгія Юнгвальд-Хількевича. І в них чимало протиріч, навіть у датах смерті Е. Юнгвальд-Хількевича. Є також книга, видана сином та онукою режисера Г. Юнгвальд-Хількевичем та Н. Юнгвальд-Хількевич, що містить дуже лаконічні відомості про Е. Юнгвальд-Хількевича [17]. Інформацію про роботи режисера у Харкові знаходимо на сторінках місцевої преси 1920-х років, а також у дописах харківських кореспондентів до столичних видань.

Український сегмент діяльності Е. Юнгвальд-Хількевича донедавна лишався абсолютно недослідженим, що й становить **раніше не з’ясовану частину загальної проблеми**. Єдиною театрознавчою розвідкою на цю тему стала стаття автора цього дослідження “Опера “Фауст” Ш. Гуно як дебютна постановка Е. Юнгвальд-Хількевича на сцені Українського державного театру опери та балету (1925)” [10].

Формулювання цілей статті (постановка завдань). Мета статті – систематизувати окремі факти біографії режисера Е. Юнгвальд-Хількевича, проаналізувати його постановки на харківській сцені, виявити значення діяльності режисера в контексті перших сезонів існування Українського державного театру опери та балету.

Виклад основного матеріалу. Період, коли Харків був столицею України (1917–1934), до цього часу залишається для дослідників-мистецтвознавців свого роду професійним “Клондайком”. Адже деякі значні художні явища, досі до кінця не осмислені й не проаналізовані, беруть свій початок саме в цих роках. Дослідник О. Руднева зауважив: “Обсяг проблем, які треба було розв’язати у найстисліші строки, їх складність, масштаб були колосальними. Серед них – відкриття національних оперних театрів і розроблення програми їх діяльності; освоєння на великій оперній сцені національної класики; створення фундаментальних

основ національної оперної школи – виконавської, режисерсько-сценічної, композиторської; подолання відставання української оперної творчості від європейської оперної школи, розширення жанрового діапазону української опери” [14, с. 10]. Першим кроком на цьому шляху стало заснування у тодішній столиці УСРР Українського державного театру опери та балету.

Оперно-балетне мистецтво у Харкові вже мало на той час міцні традиції. Водночас, не позбавлене воно було певної провінційності та наслідувальності. Власне, це й довелося долати Українській державній опері. Якщо зі створенням візуального образу вистав (переважну частину їх оформлювали такі майстри, як А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов) проблем не виникало, до виконавського складу також входило чимало яскравих особистостей – і досвідчених музикантів, і талановитої молоді, то питання сучасної та адекватної часу режисури постало як ніколи гостро.

Усі намагання дирекції новоствореного театру залучити до постановок найрадикальніших режисерів-новаторів, які працювали тоді у Харкові, – спочатку Бориса Глаголіна, а згодом і Леся Курбаса – з різних причин успіху не мали. Важливою подією першого сезону Українського державного театру опери та балету став приїзд режисера Великого та Маріїнського театрів і фундатора Театру музичної драми Йосипа Лапицького. Прихильник новацій Московського Художнього театру, він скерував зусилля на подолання оперної “вампуки”, намагаючись надати дії психологічного обґрунтування. І хоча його експерименти нерідко зазнавали гострої критики, з позицій сьогодення стає очевидною 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 Еміля-Ольгерда Йосиповича Юнгвальд-Хількевича навіть фахівці у цій сфері знають небагато. А між тим він був неординарною творчою особистістю.

Зі слів Г. Юнгвальд-Хількевича відомо, що батьки не дуже вітали захоплення Е. Юнгвальд-Хількевича театром, тож він рано залишився без батьківської підтримки. Закінчивши 1920 року Київську академію музики, почав працювати у Київському оперному театрі [19, стб. 1058], а згодом отримав запрошення керівництва Полтавської опери на посаду головного режисера. За спогадами С. Левіка, з 1923 року молодий режисер став асистентом Й. Лапицького на час гастрольних постановок маестро в Ленінграді, Ташкенті та деяких українських містах [9, с. 602]. Ймовірно, робота у полтавському театрі дала йому такий необхідний для професійного становлення самостійний досвід, тож до української столиці його запрошують не тільки як асистента Й. Лапицького, а й на окрему постановку.

Детальна інформація про постановку “Фауста” викладена в статті “Опера “Фауст” Ш. Гуно як дебютна постановка Е. Юнгвальд-Хількевича на сцені Українського державного театру опери та балету” [10]. Для повноти цього дослідження зазначимо стисло, що на підготовку вистави керівництво виділило молодому режисеру мало часу та обмаль матеріальних і творчих ресурсів (у виставі не були задіяні найбільш імениті виконавці, жоден із провідних художників театру, А. Петрицький або О. Хвостенко-Хвостов, не брали участь у роботі над сценічним оформленням). Тим не менше, постановнику вдається досягти значного художнього

ефекту. Режисер переосмислив деякі епізоди та окремі образи. Передусім це стосувалося головного героя. Як послідовник психологічної вмотивованості дій героїв, Е. Юнгвальд-Хількевич ввів ще одного персонажа – молодого Фауста. По-іншому потрактував режисер і Мефістофеля – не як потойбічну диявольську силу, а як друге “я” самого Фауста, як темну частину його особистості. Намагаючись бути послідовним у пошуках сценічної правди, Е. Юнгвальд-Хількевич замінив виконавця ролі Зібеля – замість актриси-травесті (альт або сопрано) режисер ввів тенора. Конфлікт, який запропонував режисер, є конфліктом між інтелектуальним і чуттєвим, що наближує його постановку до першоджерела, трагедії Й. В. Гете, філософські підтексти якої були певною мірою прибрані авторами опери. Відомий критик І. Туркельгауб тричі звертався у своїх статтях до цієї постановки і, розуміючи окремі її негаразди, дійшов висновку: “...те, що було показано, виявилось доволі цікавим, місцями значним за досягненням. Хількевич вніс у виставу багато яскравого, свіжого, того, що відходило від оперної рутини” [13, с. 36].

Не тільки висока оцінка авторитетного критика, а й думки його колег переконують, що дебютна робота 28-річного Е. Юнгвальд-Хількевича на головній оперній сцені України була доволі успішною. Невдовзі після прем'єри в своєму “огляді визначних моментів” музичного життя української столиці відомий композитор і музикознавець П. Козицький визнав значення Української державної опери для розвитку музичної культури і згадав деякі її постановки, зокрема й “Фауста”, як приклад того, що театр “виявляє тенденцію створити **своєрідний музично-мистецький центр у Харкові**, центр, що жив би не запозиченими ідеями та формами, а **своїми власними досягненнями**” [6].

Через деякий час по тому, як відбулися перші покази дебютної роботи молодого режисера, до Харкова приїздить Й. Лапицький. Про те, що він має прибути у середині листопада, в мистецькій хроніці повідомила газета “Вісті ВУЦВК” [12]. Вже наприкінці грудня відбулася прем'єра опери Д'Альбера “Долина”, в рецензії на яку критик, котрий писав під псевдонімом Allegro, констатував рідкісний випадок, “[...] коли кожен з виконавців не порушує загального тону вистави” [2]. В перші дні січня 1926 року це ж видання інформувало про те, що Й. Лапицький веде репетиції “Севільського цирюльника” [3], а за два дні – що прем'єру призначено на 13 січня.

Також Е. Юнгвальд-Хількевич брав активну участь у репетиціях, у анонсах обох вистав його згадують як режисера. Звичайно, для молодого митця це стало школою копіткої праці та високої професійної майстерності, адже репетирував Й. Лапицький з величезною фантазією, придумуючи такі тонкі деталі для створення образів, що виконавці були у захваті. Значним досвідом, який передав майстер своєму асистентові, стала ретельна робота з хором. Навіть не надто прихильний до сповідуваної Й. Лапицьким естетики Ю. Шевельов (Юрій Шерех) зазначав, що його роботи були “великим осягом порівняно з тією “вампукою”, що панувала на сцені нашої опери перед тим”, хоча й не погоджувався, що це було “кроком вперед у світовому мистецтві” [16, с. 170]. Щодо режисури Й. Лапицького та її значення для світового контексту – це окрема тема, розвивати яку в межах цієї статті не ставимо за мету. Єдине, про що хочеться зауважити: Ю. Шевельов писав свої спогади через багато років після згадуваних подій, а ось дехто зі сучасників режисера зазначав, що у Європі не бачили нічого, подібного до “Севільського цирюльника”.

Наступний сезон виявився для Й. Лапицького та Е. Юнгвальд-Хількевича непростим. Адже давно визрівала ідея фундації “тресту” ДАО (Державних оперних

театрів), до якого, окрім Харківської, мали увійти новостворена Київська, а також Одеська опери (остання була у процесі відбудови й розпочала свою діяльність восени 1926 року). Ця ідея виявилася дійсно своєрідною: театри збиралися обмінюватися оперними трупами, головні міста країни мали бачити кращі постановки, кращих артистів... Якщо на рівні ідеї це виглядало доволі привабливо, то в реальності цей громіздкий механізм швидко загальмував, що, ймовірно, створило чимало проблем і Й. Лапицькому, котрому запропонували очолити це об'єднання, і його асистенту.

Тим не менше, у жовтні 1926 року виходить чергова прем'єра Е. Юнгвальд-Хількевича – “Пікова дама” П. Чайковського. Деякі висловлені рецензентом зауваження свідчать про те, що молодий митець хоч і діяв цілком самостійно, домагаючись вагомих художніх результатів, загалом поділяв естетичні уподобання Й. Лапицького. Він так само детально намагався опрацювати масові сцени: “Режисер Хількевич, ставлючи цю оперу, намагався, очевидно, уникнути, а у деяких місцях пом'якшити застарілу сентиментальну трактовку цієї опери. До певної міри, йому це вдалося зробити. В масових сценах, ансамблях та мізансценах відчувається новий підхід” [4]. І так само, як і щодо Й. Лапицького, критики звертають увагу на байдужість Е. Юнгвальд-Хількевича до сценічної умовності, дорікаючи йому за зайве, з їхнього погляду, занурення у побут. Про відхилення його від ультрасучасних тенденцій, заданих сценографами-авангардистами Державної опери, говорять і дорікання, висловлені автором статті, підписаної псевдонімом Музика: “Не треба забувати, що оперне мистецтво – цілковита й своєрідна умовність. Всі явища реального життя перетворюються тут у своєрідно-мистецькі форми. Отже, докладне фотографування й копіювання фактів реального життя ще не є досягнення в умовному художньому реалізмі оперного мистецтва” [4]. Як приклад такого “фотографування й копіювання” рецензент навів сцену смерті Германа, де режисер використав “непотрібне “хресне знамення” Томського, платочки й сльози присутніх”, а також “зайву біганину під час дощу” у першому акті.

Водночас, очевидне захоплення автора статті постановкою. Надзвичайно вдалою здається критикові пастораль, витримана режисером у стилі А. Ватто та трактування третьої й четвертої картини (в чому була специфічність їхнього вирішення, він, на жаль, не згадував). Багато компліментів отримують рухливий хор, чутливий до потреб вокалістів оркестр. Молодих солістів – зокрема, Олеся Чижка в дебютній для нього великій ролі Германа – хвалять за хороші вокальні дані, цікаві розробки образів та їх “правдивість” (хоч іноді сварять за “побутовість”, проте, зі слів рецензента не дуже зрозуміло, де пролягає межа, яка розділяє ці поняття). Характерно, що не тільки молодь бере цього разу участь у творчих експериментах Е. Юнгвальд-Хількевича – в партії Лізи виступає провідна солістка театру Марія Літвиненко-Вольгемут. За думкою рецензента, найсильнішого художнього ефекту їй вдалося досягти в сцені у Зимньої канавки – в аріозо Лізи та її дуєті з Германом. Отже, можна констатувати, що у другому сезоні молодий постановник користувався більшою довірою керівництва театру. Можливо, виставу готували не в таких складних умовах, як попередню, було більше часу для репетицій, вдосконалення художніх деталей.

Наступна зустріч Е. Юнгвальд-Хількевича з харківською публікою відбулася за рік, восени 1927-го. Режисер випустив паралельно одразу дві вистави. Він переробив “Аїду” Дж. Верді, яка вже йшла у першому сезоні (більш консервативна інтерпретація М. Боголюбова, після якої той остаточно пішов з театру, не викликала

особливого ентузіазму ні в публіки, ні в преси), та зробив нову, вдосконалену версію своєї позаторішньої постановки “Фауст” Ш. Гуно.

Обидві вистави в журналі “Нове мистецтво” рецензував все той же Музика. За його думкою, “Аїда” являє собою блискучий зразок оперного твору, при постановці якого режисер може використати весь арсенал засобів сучасного мистецтва. Що, власне, і зробив Е. Юнгвальд-Хількевич: “Він зумів дати масові сцени в ефектному вигляді, притяг інші технічні засоби (освітлення, річове оформлення тощо) й надав усій виставі піднесено-героїчного характеру” [1, с. 8]. Але, вважає рецензент, “він не цілком уникнув того фальшивого ухилу, що є властивий “великим операм”: неприродність ситуацій, неправдивість поведження дієвих осіб (особливо народних мас), специфічність розвитку дії в душі “Вампуки” тощо” [1, с. 8]. Остання теза, швидше, є даниною певній тенденції, яка сформувалася у тогочасних радянських рецензентів – апіорі визнавати зразки “старого мистецтва” чимось недосконалим за формою і змістом, що має обов’язково виправлятися постановником. Тож, навряд чи в цьому випадку варто звинувачувати режисера, котрий обрав шлях “поміркованого прогресу”, еволюції, а не революції, яка погоджувалася будувати нове винятково на руїнах старого.

Що стосується виконавців – цього разу був представлений “зоряний” склад, який продемонстрував потужні сили харківської Української державної опери. Виразний образ Аїди створила Марія Литвиненко-Вольгемут. “Соковиту і яскраву”, за визначенням автора статті, постать Амнеріс представила Катерина Копйова. Партію Радамеса виконував досвідчений співак Олександр Мосін (саме в ній, до речі, він свого часу дебютував на сцені Великого театру). Як здалося рецензентові, майстер створив образ значно цікавіший з боку драматичного, ніж його попередник Юрій Кипоренко-Даманський, котрий співав Радамеса в першій, боголюбівській версії опери, хоча за вокальними даними йому більше пасувала ця роль. Невдовзі харків’яни почують у цій партії ще одного непересічного співака – Михайла Голинського, котрий тільки-но приїхав до Харкова після сезону в Київській опері, успішно дебютувавши у попередні роки на сценах відомих оперних театрів – Львова, Варшави, інших польських міст... Гармонійно вписалися в ансамбль і Віктор Будневич (Амонасро) та Іван Паторжинський (Жрець).

Вистава справляла на глядачів цілісне враження і завдяки злагодженому поєднанню усіх її компонентів. Як завжди, на висоті була у Е. Юнгвальд-Хількевича робота з хором, якому критик знов-таки дав визначення “рухливий”, що свідчить про ретельно пророблений режисером пластичний малюнок. Разом з добре вивченими і точно виконаними партіями він дав привід рецензентові говорити про “хороше тло” для всієї вистави. Цілком задовільною вийшла вистава і в плані хореографії. Балетмейстер Михайло Моїсеев, за свідченням автора статті, навіть вдало подолав проблему постановки таких важких для хореографів священних танців з першого та другого актів. Точно й виважено провів оркестровий супровід диригент Арнольд Маргулян. Знайшлося у виставі місце і для візуальних експериментів. На постановку був запрошений молодий художник Анатолій Волненко, який навчався у Харківському художньому інституті в майстерні одного з провідних сценографів театру Олександра Хвостенка-Хвостова. Йому вдалося створити простір, від якого вистава дуже виграла. Скажімо, рецензентові особливо сподобався третій акт, хоча критик не міг не відзначити, що сценограф-початківець ще не визначився остаточно з індивідуальним стилем: “Його робота в “Аїді” справляла чудне вражіння мішанини

декоративних елементів із суто-конструктивними” [1, с. 8]. Втім, що Музика аж ніяк не заперечував – то це здібностей молодого художника. І, зазначимо, з прогнозами він дійсно не помилився – А. Волненку ще не раз довелося співпрацювати з харківською оперою та з іншими музичними театрами, в тому числі з київським. Отже, цілком очевидно, що нова постановка Е. Юнгвальд-Хількевича була на висоті, і він по праву міг пишатися нею та вважати її гідною столичного кону.

Як вже було зазначено, паралельно молодий режисер займався поновленням своєї першої на харківській сцені постановки – опери Ш. Гуно “Фауст”. Ймовірно, необхідність у такій роботі виникла через плінність вокальних кадрів, оскільки в постановці був зайнятий зовсім новий склад виконавців. Коментуючи традиції постановок цього твору, принаймні в СРСР, рецензент констатував, що мало хто так сміливо, як Е. Юнгвальд-Хількевич, ризикував відходити від шаблонів, оскільки інші “[...] новаторства що-до цієї опери не сягають над мінімальні межі” [15, с. 11]. І його тішило, що нова версія вистави була зроблена саме в новаторському ключі. Тим більше, за професійними якостями вона явно піднялася на новий щабель: “Порівнюючи з постановками минулих років, звітна вистава справляє значно краще вражіння. Окремі партії старанно оброблено, ансамблі майже бездоганні, на протязі всіх актів чувається продуманий підхід до розвитку драматичної дії” [15, с. 11]. Надзвичайно позитивну реакцію викликала молода виконавиця ролі Маргарити – Марія Сокіл, яка мала не тільки хороші вокальні здібності, а й драматичний хист. Гідним партнером для неї став артист Микола Серета (молодий Фауст). Трохи менш вдалим з погляду драматичної гри рецензент вважає образи, створені Михайлом Гришком (Валентин), Олександром Ропською (Зібель).

З якихось причин, з’ясувати які поки не вдалося, Е. Юнгвальд-Хількевич знову віддає партію Зібеля співачці мецо-сопрано, хоча в першій своїй версії опери він рішуче руйнує цей канон, призначаючи на цю роль тенора. І те рішення було для режисера принциповим – адже надто умовним і по-оперному ходульним було виконання жінкою ролі закоханого у Маргариту студента. Причому О. Ропська співала цю партію з різними складами. Можливо, на цей момент у театрі не знайшлося співака з відповідним голосом, або якісь інші причини завадили Е. Юнгвальд-Хількевичу застосувати цього разу такий же підхід, як і раніше.

Щодо інших компонентів вистави – інформації про них не так багато. Зовсім нічого не сказано, яким було оформлення сцени, зроблене художником В. Ріфтіним, не описано роботу балетмейстера М. Моїсеєва, хоча у виставі був такий великий хореографічний номер, як “Вальпургієва ніч”. Але велику увагу рецензент приділив виступу відомого диригента Фріца Штідрі (у рецензії взята транскрипція Стідрі; ймовірно йдеться про прем’єру. – *І. Л.*). Як вважає критик: “Він у значній мірі сприяв успіхові “Фауста” і надав виставі експресії і темпераменту. Оригінальність підходу його особливо виявлялася у висуванні тих дрібниць супроводу, що ними у нас так нехтують” [15, с. 11]. Навіть певна неузгодженість, яка іноді траплялася між диригентом і співаками (критик пояснив це незнанням диригентом мови), не зіпсувало у глядачів і фахівців загального враження від опери.

Щоправда, не тільки позитивні відгуки на свої постановки довелося читати Е. Юнгвальд-Хількевичу в харківській пресі. Буквально в тому ж номері “Нового мистецтва”, де були надруковані дві рецензії на дві прем’єрні вистави режисера (причому, зазначимо, це рецензії, що демонструють якщо не високопрофесійну оцінку, то принаймні певну обізнаність автора у питаннях музичного театру),

міститься стаття автора М. Корлякова, котра піддає “Фауста” гострій критиці – щоправда, доволі беззмістовній. Полемізуючи з усіма, хто бачив майбутнє українського театру опери та балету в активності молоді з її свіжим світосприйняттям, він зауважував, “що ця молодь не має практичної школи, що вона не досить кваліфікована і культурна, що вона через свій найбільший плюс, через свою гойну й вогневу молодість не може оговтатись у складних критеріях сучасного мистецького життя” [8, с. 5]. Авторіві статті не хочеться бачити молоді в авангарді сценічних експериментів, вважаючи, що такі експерименти тільки гальмують розвиток музично-театрального мистецтва: “Але яка ціна тим експериментам і шуканням, коли експериментатори й шукачі – молоді ще робітники опери, недосвідчені, замало знайомі з засобами та прийомами. Цінний оригінальний мистецький витвір може виникнути на ґрунті глибокого знайомства з мистецтвом попередників при умові перетравлення й розуміння цього мистецтва. А саме цього в нашій мистецькій молоді й нема” [8, с. 6]. Як приклад критик навів саме “Фауста” Е. Юнгвальд-Хількевича: “Нагадаймо про один експеримент в Харківській Опері. Провадив його режисер Хількевич [...]. Наскільки він обізнаний з оперною справою, наскільки він вдумливий та серйозний робітник, видно з наслідків його шукань. Він намагався [...] “осучаснити” “Фауста”. Не будемо говорити про безбарвність та ідейну кастрованість цього “осучаснення”. Режисер осучаснив (наскільки йому поталанило) філософський зміст твору Гьоте, а пафосу містично-релігійної музики Гуно він і не намагався осучаснити. Стався колосальний розрив між текстом, інтерпретацією персонажів і характером музики” [8, с. 6]. Важко уявити, як молодий режисер міг зробити подібну “операцію”, вилучаючи із загального контексту такий ефемерний елемент, як “пафос” “містично-релігійної” (!) музики Ш. Гуно. Подібні сентенції не є аргументом на користь визнання неупередженості або якісної професійної музичної підготовки оглядача.

Мабуть, одним із фінальних епізодів практичної роботи на харківській сцені Е. Юнгвальд-Хількевича стала підготовка опери “Кармен”, постановку якої виконав Й. Лапицький (щоправда, в рекламних оголошеннях прізвища режисера і режисера-постановника взагалі не згадано). Але для нас має значення рецензія на неї, де ми бачимо й непряму характеристику виконання Михайлом Голинським партії Радамеса, у поставленій молодим режисером “Аїді”: “Виконавець ролі Хозе – арт. Голинський, як і в партії Радамеса виявив себе прекрасним співцем з виключно добрим голосом, почуттям фрази і ритму”. Також рецензент Nevermore зазначає, що в співакові приваблює “строга витриманість образу, без зайвої рухливості, без дешевої ефектності пози, на що часто хворіють оперові артисти” [5, с. 6].

Завершуючи розповідь про діяльність Е. Юнгвальд-Хількевича на харківській сцені, хочеться звернутися до однієї статті, яка є доволі важливою. Це полемічні нотатки самого режисера, які з’явилися на шпальтах журналу “Нове мистецтво” в межах дискусії про оперу і чітко окреслюють його погляди на шляхи розвитку цього виду музично-театрального мистецтва.

Однією з центральних тез статті стає міркування про те, як треба розставляти пріоритети у підготовці вистави і яким же має бути оперний режисер. Так, Е. Юнгвальд-Хількевич ставить питання – що ж, зрештою, зможе врятувати оперу? І дає однозначну відповідь: “Оперу врятує той оперний режисер, який зрозуміє, що лише синтетична система сучасна, і той оперний директор, що дасть спроможність цю систему перевести в життя, раз назавжди поставивши режисерську думку, гнучку

й співзвучну часові, вище за музичний догматизм диригента та безмежну, часто ворожу музиці фантазію художника. Коли не річ буде головним діячем вистави, не будівля й не фарба – а людина, голос і звук стануть її центром, все ж останнє правитиме лише за аксесуар. [...] виховання музичної людини, як сценічного матеріалу – центр ваги роботи оперного режисера. [...] Оперному режисеру треба знати й уміти об'єднати в своїй творчій роботі всі методи театрального мистецтва й мати свою випробовану систему виховання актора. Тоді він зробить оперну виставу емоціональною, живою й театральною. Театральність у формі і змісті, строга музикальність і рухливість в принципах музичної драми, синтетична організація вистави й режисерська система – ось підвалини нового оперного театру” [18, с. 9]. Як видається, ці думки, хоч і не беззаперечні, демонструють професійну зрілість режисера, наявність чітко окресленої позиції і його готовність йти власним шляхом. Невдовзі він прийняв запрошення Г. Вольгемута і став штатним режисером Пересувного оперного театру, а ще за кілька років вирушить до Ташкента, з яким і буде пов'язане все його подальше творче життя.

Висновки й перспективи подальших розвідок. Не тільки високі оцінки деяких авторитетних та ерудованих харківських критиків, а й розкриті у їхніх статтях деталі режисерських задумів Е. Юнгвальд-Хількевича переконують, що його роботи на головній оперній сцені української столиці були зовсім не наслідувальними і не учнівськими.

Будуючи свої постановки за психологічними законами, що було результатом впливу його вчителя Й. Лапицького, він запропонував абсолютно самостійні й суголосні часові концепції, котрі свідчать про зрілість молодого режисера, його уміння працювати в екстремальних умовах, захопити й надихнути трупю своїми ідеями. Вистави Е. Юнгвальд-Хількевича стали “родзинками” перших сезонів Українського державного театру опери та балету. І творчий спадок митця, зокрема український сегмент його діяльності, ще потребує подальшого вивчення.

Список використаної літератури

1. Аїда (Державна опера) // Нове мистецтво. 1927. № 20. 2 жовт. С. 8–9. [Підпис Музика].
2. Державна опера: “Долина”, музика Д'Альбера // Вісті ВУЦВК. – 1925. 18 жовт. [Підпис Allegro].
3. Державна опера // Вісті ВУЦВК. 1926. 6 січ.
4. Державна опера : “Винна краля” // Вісті ВУЦВК. 1926. 2 листоп. [Підпис Музика].
5. “Кармен” в Харківській державній опері // Нове мистецтво. 1927. № 28. 20 груд. С. 6. [Підпис Nevermore].
6. *Козицький П.* Музичне життя (огляд визначних моментів) // “Культура і побут”. 1925. 5 листоп.
7. *Козловский И.* Музыка – радость и боль моя: Воспоминания, письма, ст., интервью. Москва : ОЛМА-пресс, 2003. 381, [1] с., 32 л. ил.
8. *Корляков М.* Українська й українізована опера // Нове мистецтво. 1927. № 20. 2 жовт. С. 4–6.
9. *Левик С.* Записки оперного певца. 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Искусство, 1962. 713 с.

10. Лобанова І. Опера “Фауст” Ш. Гуно як дебютна постановка Е. Юнгвальд-Хилькевича на сцені Українського державного театру опери та балету (1925) // “Аспекти історичного музикознавства”. Вип. XIV. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2018. С. 50–62.
11. Полтавщина: енцикл. довідник / за ред. А. В. Кудрицького. Київ : УЕ, 1992. 1024 с., іл.
12. Приїзд режисера Лапицького // Вісті ВУЦВК. 1925. 30 жовт. [Підпис А. Т.]
13. [Туркельтауб І.] Харьков // Жизнь искусства. Москва; Ленинград, 1925. №49. С. 36.
14. Українська опера радянського періоду: 3 критичної спадщини 20-х років / упоряд., передм., комент. та бібліогр. покажч. О. М. Рудневої. Харків : Оригінал, 1993. 279 с.
15. “Фауст” (в Харківській Державній Опері) // Нове мистецтво. – 1927. № 20. 2 жовт. С. 11. [Підпис Музика].
16. Шевельов Ю. Я, мені, мене... (і довкруги): Спогади. 1. В Україні; передм. С. Вакуленко; прим. С. Вакуленко, К. Карунік, Ю. Полякова, В. Романовський; упоряд. С. Вакуленко, О. Савчук; художн. оформ. О. Чекаль. – Харків: Видавець Олександр Савчук, 2017. 728 с., 248 іл. (Серія “Слобожанський світ”. Вип. 11).
17. Юнгвальд-Хилькевич Г., Юнгвальд-Хилькевич Н. За кадром. Москва: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2000. 375 с.
18. Юнгвальд-Хилькевич Е. В чім полягає криза оперної режисури // Нове мистецтво. 1928. № 12. 3 квіт. С. 8–9.
19. Юнгвальд-Хилькевич, Эмиль-Ольгерд Иосифович // Театральная энциклопедия. Москва, 1967. Т. 5. Стб. 1058. [Подпись Г. Рах.]

References

1. Aida (Derzhavna opera) // Nove mystetstvo. 1927. № 20. 2 zhovt. S. 8–9. [Pidpys Muzyka]. [in Ukrainian].
2. Derzhavna opera: «Dolyna», muzyka DALbera // Visti VUTsVK. 1925. 18 zhovt. [Pidpys Allegro]. [in Ukrainian].
3. Derzhavna opera // Visti VUTsVK. 1926. 6 sich. [in Ukrainian].
4. Derzhavna opera : «Vynova kralia» // Visti VUTsVK. 1926. 2 lystop. [Pidpys Muzyka]. [in Ukrainian].
5. «Karmen» v Kharkivskii derzhavnii operi // Nove mystetstvo. 1927. № 28. 20 hrud. S. 6. [Pidpys Nevermore]. [in Ukrainian].
6. Kozytskyi P. Muzychne zhyttia (ohliad vyznachnykh momentiv) // «Kultura i pobut». 1925. 5 lystop. [in Ukrainian].
7. Kozlovskiy Y. Muzyka – radost y bol moia: Vospomynanyia, pysma, st., ynterviu. Moskva : OLMA-press, 2003. 381, [1] s., 32 l. yl. [in Ukrainian].
8. Korliakov M. Ukrainka y ukrainizovana opera // Nove mystetstvo. 1927. № 20. 2 zhovt. S. 4–6. [in Ukrainian].
9. Levyk S. Zapysky opernoho pevtsa. 2-e yzd., pererab. y dop. Moskva: Yskusstvo, 1962. 713 s. [in Russian].
10. Lobanova I. Opera «Faust» Sh. Huno yak debiutna postanovka E. Yunhvald-Khilkevycha na stseni Ukrainskoho derzhavnogo teatru opery ta baletu (1925) // «Aspekty

istorychnoho muzykoznavstva». Vyp. XIV. Kharkiv: KhNUM im. I. P. Kotliarevskoho, 2018. S. 50–62. [in Ukrainian].

11. Poltavshchyna: entsykl. dovidnyk / za red. A. V. Kudrytskoho. Kyiv : UE, 1992. 1024 s., il. [in Ukrainian].

12. Pryezd rezhysera Lapytskoho // Visti VUTsVK. 1925. 30 zhovt. [Pidpys A. T.]. [in Ukrainian].

13. [Turkeltaub Y.] Kharkov // Zhyzn yskusstva. Moskva; Lenynhrad, 1925. №49. S. 36. [in Ukrainian].

14. Ukrainska opera radianskoho periodu: Z krytychnoi spadshchyny 20-kh rokiv / uporiad., peredm., koment. ta bibliohr. pokazhch. O. M. Rudnievoi. Kharkiv : Oryhinal, 1993. 279 s. [in Ukrainian].

15. «Faust» (v Kharkivskii Derzhavnii Operi) // Nove mystetstvo. – 1927. № 20. 2 zhovt. S. 11. [Pidpys Muzyka]. [in Ukrainian].

16. Shevelov Yu. Ya, meni, mene... (i dovkruhy): Spohady. 1. V Ukraini; peredm. S. Vakulenko; prym. S. Vakulenko, K. Karunyk, Yu. Poliakova, V. Romanovskiy; uporiad. S. Vakulenko, O. Savchuk; khudozhn. oform. O. Chekal. – Kharkiv: Vydavets Oleksandr Savchuk, 2017. 728 s., 248 il. (Ceriia «Slobozhanskyi svit». Vyp. 11). [in Ukrainian].

17. Iunhvald-Khylkevych H., Yunhvald-Khylkevych N. Za kadrom. Moskva: ZAO Yzd-vo Tsentrpolyhraf, 2000. 375 s. [in Ukrainian].

18. Iunhvald-Khylkevych E. V chim poliahaie kryza opernoi rezhysury // Nove mystetstvo. 1928. № 12. 3 kvit. S. 8–9. [in Ukrainian].

19. Iunhvald-Khylkevych, Emyl-Olherd Yosyfovych // Teatralnaia entsyklopedyia. Moskva, 1967. T. 5. Stb. 1058. [Podpys H. Rakh.]. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редколегії 11.06.2019.

Прийнята до друку 27.09.2019.

DIRECTED BY EMIL' - OLGHERD YUNGVALD-HILKEVYCH ON THE STAGE OF UKRAINIAN NATIONAL OPERA AND BALLET THEATER

Inga LOBANOVA

Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts

Theatre Studies Department

79, Chernyshevs'ka Str., Kharkiv, Ukraine, 61002,

phone: +380971050116; e-mail: inga.v.dolganova@gmail.com

The National Opera and Ballet Theater was set up in Kharkiv in 1925. That event can be considered one of the most important episodes within the process of development of Ukrainian musical and theatrical arts. Among the stage directors, who worked out the first season's repertoire of the new theater, was Emil Olgerd Jungwald-Khilkevych, an obscure figure even for expert historians of Arts. Yet, his creativity made him stand out from the ranks of his colleagues. Less than in ten years after the mentioned event in Kharkiv, E. O. Jungwald-Khilkevych was appointed stage director-in-chief of the two opera theaters in Tashkent, Russian and Uzbek, and thus became one of the founders of Uzbek professional musical theater as such. Traces of his individuality's

influence can be successfully found in the art of Ukrainian opera as well, though the said traces have not yet been adequately brought to light.

Purpose of this research lies in systematizing the scattered facts of E. O. Jungwald-Khilkevych's biography as well as in the analysis of his performances on Kharkiv stage. That may lead us to defining his personal role in the context of the Ukrainian National Opera and Ballet Theater's first seasons.

Methods of research. In the process of analysis we applied historical and analytical methods as well as the method of performances reconstruction. That enabled us to carry out a complex research of Jungwald-Khilkevych's stage performances.

Novelty of the research. The figure and personality of stage director E. O. Jungwald-Khilkevych and the performances executed by him in the Opera and Ballet Theater in Kharkiv have been researched for the first time in Ukrainian Art studies.

E. O. Jungwald-Khilkevych offered the audience some new interpretations of a number of famous operas, such as "Faust" by C. F. Gounaud, "Aida" by G. Verdi, "The Queen of Spades" by P. I. Tchaikovsky, all of which provoked lively discussions among musical and theatrical critics. Leaving original musical material and libretti practically intact, the director seriously reconsidered the heroes' images, introduced fresh interpretation into certain episodes of the operas. He managed to create his own conceptions of these masterpieces, in keeping with new times. This testifies to the director's maturity, to his ability of working under extreme conditions, thrilling and inspiring the company with his ideas.

Keywords: opera, "Faust", "Aida", "The Queen of Spades", E. O. Jungwald-Khilkevych, experiment, interpretation.