

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 782.1 (470):792.071.2 274+78.071.2 (477)

Бондарчук Віктор Олексійович
кандидат мистецтвознавства,
доцент Національної музичної академії
ім. П.І.Чайковського
art2603@ukr.net

**РЕЖИСЕРСЬКА КОМУНІКАТИВНА МОДЕЛЬ Д.М.ГНАТЮКА:
ДО ПРОБЛЕМИ ПОСТАНОВКИ ОПЕРИ П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО "ПІКОВА ДАМА"**

Мета роботи – дослідити творчий шлях Д.М.Гнатюка, пов'язаний з його режисерською практикою у Національній опері України імені Т.Шевченка. Увагу дослідження сконцентровано на механізмах режисерської інтерпретації митця під час роботи над постановкою опери П.І.Чайковського "Пікова дама" 1996 р. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історичного, біографічного та культурологічного методів з метою раціонального і послідовного висвітлення біографічних етапів Д.Гнатюка та формування його виконавського професіоналізму в координатах мистецьких реалій 90-х років ХХ століття. **Наукова новизна** полягає в розширенні уявлень щодо становлення оперного жанру в координатах вітчизняного культурного простору та закріплення його статусу в площині міжнародної мистецької комунікації ХХ століття. До огляду пропонуються нові сторінки творчої біографії Д.М.Гнатюка, які в проєкції на тему дослідження стимулюють до перманентного переосмислення структури розвитку оперного жанру в контексті творчих реалій часу. **Висновки.** Представлена система пошуку механізмів реалізації режисерської концепції, вираження авторської думки елементами виконавської інтерпретації стала результатом поточного, перманентно зумовленого пошуку, апробацій та концептуальних переосмислень стратегії втілення оперної драматургії Д.Гнатюком. Представлена до огляду опера П.І.Чайковського "Пікова дама" є уособленням творчого діалогу всіх складових складної моделі синтетичного жанру – режисерського, диригентського, хормейстерського та сценографічного втілення, що стало запорукою включення до діючого репертуару театру одного з кращих зразків оперного доробку П.І.Чайковського.

Ключові слова: сценографічне рішення, режисерська інтерпретація, оперний жанр, драматургія твору.

Бондарчук Віктор Алексеевич, кандидат искусствоведения, доцент Национальной музыкальной академии им. П.И.Чайковского

Режиссерская коммуникативная модель Д.М.Гнатюка: к проблеме постановки оперы П. И. Чайковского "Пиковая дама"

Цель работы. Исследование обуславливает анализ творческого пути Д.М.Гнатюка, который связан с его режиссерской практикой в Национальной опере Украины имени Т. Шевченка. Внимание исследования сконцентрированы на механизмах режиссерской интерпретации художника во время работы над постановкой оперы П. И. Чайковского "Пиковая дама" 1996 г. **Методология** исследования заключается в применении исторического, биографического и культурологического методов с целью рационального и последовательного освещения биографических этапов Д. Гнатюка и формирования его исполнительного профессионализма в координатах художественных реалий 90-х годов ХХ века. **Научная новизна** заключается в расширении представлений о становлении оперного жанра в координатах отечественного культурного пространства и закреплении его статуса в плоскости международной художественной коммуникации ХХ века. К осмотру предлагаются новые страницы творческой биографии Д. М. Гнатюка, которые в проекции на тему исследования, стимулируют к перманентному переосмыслению структуры развития оперного жанра в контексте творческих реалий времени. **Выводы.** Представленная система поиска механизмов реализации режиссерской концепции, выражения авторской мысли элементами исполнительской интерпретации стала результатом текущего, перманентно обусловленного поиска, апробаций и концептуальных переосмыслений стратегии воплощения оперной драматургии Д. Гнатюк. Представленная обзору опера П. И. Чайковского "Пиковая дама" является олицетворением творческого диалога всех составляющих сложной модели синтетического жанра – режиссерского, дирижерского, хормейстерском сцена графического воплощения, стало залогом включения в репертуар театра одного из лучших образцов оперного наследия П. И. Чайковского.

Ключевые слова: сценографическое решение, режиссерская интерпретация, оперный жанр, драматургия произведения.

Bondarchuk Viktor, Associate Professor, Candidate of Art, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
Director's communicative model D. M. Gnatyuk: to the problem of staging the opera of P. I. Tchaikovsky "Queen of Spades"

The purpose of the article. The research determines the analysis of the creative way of D.M. Gnatyuk, which is related to his directorial practice at the National Opera of Ukraine named after T. Shevchenko. The attention of the research is concentrated on the mechanisms of director's interpretation of the artist during the performance of the production of P. Chaikovsky's "Peak Lady" in 1996. The **methodology** of the research is to apply historical, biographical and cultural methods for balanced and consistent coverage of the biographical stages of D. Gnatyuk and the formation of his performing professionalism in the coordinates of the artistic realities of the 90s of the twentieth century. The **scientific novelty** of the work is to broaden ideas about the formation of the operatic genre in the coordinates of the national cultural space and to consolidate its status in the plane of international artistic communication of the twentieth century. The review offers new pages of D. M. Gnatyuk's creative biography which is the projection on the topic of research, stimulate a permanent rethinking of the structure of the development of the operatic genre in the context of creative realities of the time. **Conclusions.** The system of the search of mechanisms for the implementation of the director's conception, the expression of the author's thought by the elements of performing interpretation, was the result of the current, permanent search, approbation and conceptual rethinking of the strategy of the opera drama D. Hnatyuk. Presented to the review opera by P. I. Tchaikovsky "The Queen of Spades" is an embodiment of the creative dialogue of all the components of a sophisticated model of the synthetic genre – directing, conductor, choirmaster and stage graphics incarnation, which became the key to including in the acting repertoire of the theater one of the best examples of opera production P. I. Tchaikovsky.

Key words: scenographic decision, directing interpretation, opera genre, the drama of the work.

Актуальність теми дослідження. Основний фокус сучасних поступів гуманітаристики зумовлений проблемою дослідження творчих біографій видатних майстрів музичного мистецтва. Апелюючи до проблеми ідентифікації особистості у просторі наукових дискусій, формується певна невідповідність щодо інструментарію дослідження її творчого шляху, методів та механізмів їх практичного застосування. Закріплюючи проблему в координати культурологічного та мистецтвознавчого дискурсу, ми маємо можливість всебічно охопити проблему творчої біографії, уникаючи редукціонізму та нівеляції значних її контекстуальних елементів.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження творчої біографії Д.М.Гнатюка, зокрема його життєвої сторінки, пов'язаної з режисерською практикою, стає можливим за умови аналізу значної джерельної бази. Аналізуючи діяльність Національної опери України, Б.Гнидь глибоко і всебічно висвітлює творчі здобутки Д.Гнатюка; важливе місце займають рецензії Б.Білейчук, Р.Гринник, В.Рожка у періодичних видання, які формують картину об'єктивного і незаангажованого часовими реаліями розуміння соціокультурного простору України в яких відбувалася сутнісна ідентифікація Майстра; незамінною складовою вивчення творчості Д.Гнатюка є наукові розвідки Т.Василенко, К.Майбурової, М.Черкашиної-Губаренко [3; 1; 4; 6; 2; 8].

Мета дослідження – аналіз режисерської діяльності Д.М.Гнатюка на прикладі постановки опери П.І.Чайковського "Пікова дама". Виявлення системи стійких ознак індивідуального стилю Майстра, методів його практичної роботи, комунікативних механізмів у сфері музичного театру.

Виклад основного матеріалу. Оперна творчість П.І.Чайковського яскраво представлена в мистецькому доробку театральних традицій українського театру. Як зазначає В.І.Рожок, репертуар Київського оперного театру у різні роки включав усі опери П.І.Чайковського, що є яскравим підтвердженням герметичності його постановчих традицій [6, 8]. Вистава увійшла у світ оперного мистецтва київської сцени ще у далекому ХІХ столітті. Прем'єра відбулася 19 грудня 1890 року у виконанні оперної трупи, очолюваної І.П.Прянишниковим [5]. Як зазначає К.Майбурова, після прем'єри "Пікової дами", у Києві протягом дванадцяти років не було поставлено жодної прем'єри з оперного доробку П.І.Чайковського, а через постійну зміну антрепренерів прослідковується і взагалі тимчасове припинення дії оперних сезонів [5].

Новим витком театрального життя опери став 1933 рік, коли твір було представлено до огляду диригентом – Л.Брагінським, режисером – В.Манзієм, художником – В.Соколовим. Як зазначає Т.Василенко: "...зважаючи на тогочасну ідеологічну ситуацію, вони мали на меті показати пролетарському глядачеві видатний музичний твір П.Чайковського в соціальному освітленні сьогодення, дати картину зовнішньо блискучого, внутрішньо-порожнього, приреченого історією на загибель феодално-дворянського суспільства, відкинути усі містичні та мелодраматичні нашарування, зосередившись на реалістичному показі соціальних елементів опери" [2].

1966 року відбулася чергова постановка опери під керівництвом режисера – В.Скляренка, диригента – Л.Венедиктова, хормейстера – В.Колесник. Постановчою концепцією вистави даного періоду стало формування режисерської моделі у часових координатах ХІХ століття. Режисер, використовуючи за основу стенографічного рішення не обумовлені практичним рішенням проекції, нівелював традиції попередніх

постановчих практик чим значно послабив систему візуального сприймання сценічного матеріалу, а відтак і кінцевий результат заявленої постановки. "Зображені у темряві проекції відвертали увагу від сценічної дії. Невдалими були і кілька мізансцен, зокрема поява Германа зі свічкою у вступі до четвертої картини: примітивно ілюструючи музику, ця мізансцена знижувала її глибокий психологічний зміст" [2], – зазначає Т.Василенко.

Чергове поновлення опери було здійснено 1978 року під керівництвом Д.Смолича (режисер-постановник), С.Турчака (диригент-постановник), Л.Венедиктова (хормейстер-постановник) та В.Чемодурова (художник). Координатами поновленого спектаклю стали реалістичні тенденції, що вимагало нового режисерського вирішення драматургії твору, його сценічної проекції та механізмів графічного заповнення сценічного простору. Підходи художньої групи до постановки концептуально були протилежними попередньому показу опери – музично-просторова структура вистави окреслена стильовими ознаками VIII століття, що відповідає композиторському замислу П.І.Чайковського, а відтак принцип смислової організації вистави чітко координувався елементами сценічного оформлення, костюмами, реквізитом, манерою сценічних рухів виключно в контексті заявленої епохи [2]. "Така доля опер великого композитора в Україні набула значення своєрідної "матриці". Для музичного життя Києва, Харкова, Одеси оперні прем'єри П.І.Чайковського мали особливе значення. Кожна з них ставала новим етапом у розвитку театрів, сприяючи постійному вдосконаленню рівня постановок, звучання оркестру і хору, виховуючи публіку, допомагаючи їй сприймати сучасну оперну драматургію" [6, 8], – зазначає В.Рожок На творчо-виконавських моделях, втілених у образних сферах героїв композитора, було сформовано когорту видатних, титулованих і визнаних світовою мистецькою спільнотою оперних майстрів, таких як: М.Литвиненко-Вольгемут, І.Паторжинський, М.Гришко, І.Козловський, В.Третяк, А.Солов'яненко, Г.Туфтіна і звичайно Дмитро Гнатюк [6, 8].

Усю свою мистецьку реальність, Дмитро Михайлович будуватиме на основі творчості видатного П.І.Чайковського. Перші його кроки на шляху до обізнаності у різних стильових сферах, орієнтації у специфіці течій та напрямів музичного мистецтва розпочнуться з класики оперного жанру, вистави "Євгеній Онегін", в якій, працюючи над партією головного героя опери Онегіна, під чітким контролем викладача І.С.Паторжинського, зумів вибудувати чітку ієрархічну структуру в опрацюванні стильових векторів композитора. Через тривалий і складний шлях в освоєнні механізмів драматургічного розвитку образів, сформованих П.І.Чайковським, у актора сформувався потужний мотиваційний комплекс, який став його перманентним стимулюючим фактором подальшого становлення та закріплення в площині жанрових координат оперного виконавства. Засвоївши систему інтонаційної комунікації опери "Євгеній Онегін", Дмитро Михайлович значно розширив власні координати виконавської техніки, сформувавши для себе і закріпив як основу виконавської майстерності актора поняття співвідношення звукових образних систем з графічно-окресленою координацією їх на сценічному майданчику.

Через призму осмисленої стильової координації П.І.Чайковського в опері "Євгеній Онегін", Дмитро Михайлович опановує наступну оперну вершину композитора – виставу "Пікова Дама", виконуючи партію Томського. Беручи участь у постановках опери, Д.Гнатюк значно скорочує ту просторову дистанцію, яка відокремлювала його від подальшого звернення до опери, але вже у статусі режисера з власними поглядами на практику режисерського моделювання та елементи сценічного втілення. В інтерв'ю журналісту Б.Білейчуку Дмитро Михайлович зазначив: "Опера житиме вічно. Звичайно, на кожному етапі розвитку опері необхідні нові засоби вираження" [1].

Всі, зазначені вище виконавські традиції, сформовані Д.Гнатюком під час акторської оперної практики дали можливість митцю узагальнити і втілити досвід у новому творчому амплуа – режисерській діяльності. Опері П.І.Чайковського сформували у Д.Гнатюка інтонаційний довідник соліста-вокаліста, його основу комунікативної моделі виконавця, манеру та сценічну культуру в контексті жанрового простору. Зазначаючи про творчість композитора, Дмитро Михайлович говорив: "Частіше всього, я співав у операх Петра Ілліча Чайковського. Раніше, виконуючи ту, чи іншу партію, більше уваги приділяв вокалу. Зараз мене, насамперед, хвилює партитура. Чайковський був великим драматургом. Свою драматургію він закладав у музику, пропонуючи, ти самим нам, майбутнім виконавцям, думати разом з композитором. Чайковський, на мій погляд, був людиною великою внутрішньої сили. По силі емоційного впливу, я можу порівняти його тільки з Шекспіром" [7]. Саме через оперну творчість видатного композитора Дмитро Михайлович ідентифікував театральну потенцію українського оперного мистецтва, стимулюючи до перманентного переосмислення не тільки її жанрових стереотипів, а й деяких історичних аспектів української самобутності та народності.

"Пікова дама" – опера, яка вимагає поглибленого знання естетичних закономірностей побудови драматургії твору, це твір, який потребує від режисера відчуття часових координат темпорально-процесуальної структури вистави і беручись за поновлення в діючому репертуару театру, Дмитро Михайлович зробив свідомий, логічно-обґрунтований і творчо-вмотивований крок. У новому, реанімованому

сучасними методами режисерських механізмів та стереотипів, опера П.І.Чайковського "Пікова Дама" була представлена 16 лютого 1996 року. Постановча група над роботою у підготовці прем'єри складалася з провідних майстрів оперного жанру таких як: диригент-постановник – В.Кожухар, режисер-постановник – Д.Гнатюк, хормейстер-постановник – Л.Венедиктов, художник – М.Левитська. Згадуючи постановчий період Д.Гнатюк зазначав: "У нашому театрі я співав у трьох постановках "Пікової дами". Першу здійснив відомий режисер Микола Смолич, другу – В.Скларенко, третю – Дмитро Смолич. І ось я тепер щасливий, що здійснилася моя мрія стати постановником цього багатогранного, поліфонічного, як музично, так і драматургічно, оперного твору. Мені, як режисеру, випала нелегка місія. Адже опера має велику сценічну біографію, можна сказати традицію постановки, як із своїми відкриттями, так і своїми штампами. Хотілося знайти свої нюанси, свої підходи до розкриття образів, донести стилістику епохи, окреслити коло тих морально-етичних проблем, які вічні у поступі часу" [3, 144].

Система режисерської організації вистави, побудована Д.Гнатюком, фокусувала увагу на стильових координатах екатерининської епохи, на основі якої було сформовано і драматургічно-концептуальні механізми сценічного втілення твору. Прокладаючи помітні мистецькі кроки в простір оперного мистецтва, музичної режисури, опановуючи принцип смислової організації драматургії "Пікової дами", Дмитро Михайлович зазначав: "Його високопрофесійне мистецтво завжди насичене глибоким почуттям, тією особливою відвертістю, задушевністю, які ніколи і нікого не зможуть залишити байдужими" [4]. Відтак, у системі концептуально-окреслених режисерських поглядів митця, рельєфність внутрішнього стану героя була на першому плані, визначаючи подальші вектори перманентного розвитку драматургії твору, її сценічної географії: "За зовнішньою простотою режисерського вирішення криються продумані мізансцени, мета яких – глибше розкрити психологічний стан героїв, підкреслити розвиток їхніх характерів" [2]. Попередні варіанти постановки опери на сцені київського театру опери та балету, більшою мірою, формувалися на традиційних методах сценічної драматургії: домінування зовнішнього, візуального ефекту, сутність якого побудована на елементах розкоші, пишності сценічного оформлення, елементів реквізиторського та бутафорного оснащення. Проблема внутрішнього стану героя з його індивідуальними проявами в контексті соціальних моделей епохи залишалася осторонь диригентсько-режисерської концепції у постановках: "Таке спрощення призвело до значних втрат у змісті твору, збіднило його до рівня плакатно-агітаційного" [2], – зауважує Т.Василенко.

За результатами рецензій, викладених у періодичній пресі та фахових виданнях, можна беззапечно стверджувати, що Д.Гнатюк ґрунтовно і раціонально-вдумливо підійшов до постановки твору. Як свідчить М.Черкашина-Губаренко: "...простота та відповідність авторському тексту є результатом продуманої роботи над твором, а також врахування досвіду попередніх постановок цієї опери" [8, 185].

Традиційно Д.Гнатюк використовує практику режисерського втілення монументальних епізодів опери через режисерські моделі хорових сцен. Хор, у режисерській проекції Д.Гнатюка та чіткій координації хормейстера Л.Венедиктова, стає повноцінним і повноправним учасником оперного дійства, він проходить елементом наскрізного розвитку драматургії твору. Д.Гнатюк, на основі хорових сцен формує стратегію подальшої динамізації та концентрації образної сфери персонажів вистави. Як зазначає Т.Василенко, хорова палітра опери є відображенням поліжанрових та багатогранних драматургічних функцій: "Так, хори виконують усі драматургічні функції, притаманні жанру опери: фонову, дієву, жанрово-колеристичну, коментування та просторову (для закулісних хорів)" [2].

Драматургія твору, обумовлена повним осмисленням механізмів її сценічного втілення, розумінням завдань та методів їх вирішення, відданість оперним традиціям та відчуття театральних тенденцій, що вимагають негайного реагування і впровадження ситали результатом режисерського рішення вистави Д.Гнатюком. Синтез мистецтв пройшов наскрізною ниткою його сценічного рішення, оскільки, як стверджував сам режисер, лише осмислене поєднання всіх складових оперного жанру має право на існування у вирі потужних і динамічних мистецьких реалій.

Висновки. Представлена система пошуку механізмів реалізації режисерської концепції, вираження авторської думки елементами виконавської інтерпретації стала результатом поточного, перманентно обумовленого пошуку, апробацій та концептуальних переосмислень стратегії втілення оперної драматургії Д.Гнатюком. Представлена до огляду опера П.І.Чайковського "Пікова дама" є уособленням творчого діалогу всіх складових складної моделі синтетичного жанру – режисерського, диригентського, хормейстерського та сценографічного втілення, що стало запорукою включення до діючого репертуару театру одного з кращих зразків оперного доробку П.І.Чайковського. Творчість П.І.Чайковського у мистецькому сходженні Дмитра Михайловича Гнатюка, стала тією естетичною координацією, яка сформувала і чітко окреслила поняття інтонаційного наповнення музичної тканини, її смислової та драматургічної організації, фундаментального розуміння стильових висловлювань композиторської техніки потужної російської оперної класики.

Література

1. Білейчук Б. Спів для народу // Україна. 1985. № 6. С. 6–7.
2. Василенко Т. О. Хорові сцени з опери Петра Чайковського "Пікова дама" як об'єкт режисерської і хормейстерської роботи (на прикладі постановок Національної опери України) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2010. № 2 (7). С. 159–166.
3. Гнидь Б. До історії національної опери України. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. 199 с.
4. Гриник Р. Поющий сердцем // Львовская правда. 1982. 14 февраля.
5. Майбурова К. В. Прем'єри опер П. Чайковського на київській сцені (XIX – початок XX ст.) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2009. № 4 (5). С. 14–23.
6. Рожок В. І. Геній П. І. Чайковського та українська музична культура // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2009. № 4 (5). С. 4–13.
7. Ручкин А. Музыка – моя жизнь // Ленинское знамя. 1983. 2 ноября.
8. Черкашина-Губаренко М.Р. "Пиковая дама" – путешествие во времени // Черкашина-Губаренко М.Р. Музыка і театр на перехресті епох: у 2 т.Т. 2. Суми: Наука, 2002. С. 180–187.

References

1. Belyuchuk B. (1985). Singing for the people [Ukraine].
2. Vasilenko T. (2010). Choral scenes from the opera of Peter Tchaikovsky "Queen of Spades" as an object of directing and choirmaster work. [Ukraine].
3. Gnid B. (2003). To the history of the national opera of Ukraine. [Ukraine].
4. Grinick R. (1982). Singing with the heart. [Ukraine].
5. Mayburov K. (2009). The premiere of P. Tchaikovsky's opera on the Kyiv stage. [Ukraine].
6. Rozhok V. (2009). Genius P. I. Tchaikovsky and Ukrainian music culture. [Ukraine].
7. Ruchkin A. (1983). Music – my life. [Ukraine].
8. Cherkashina-Gubarenko M. (2002). "The Queen of Spades" is a journey in time. [Ukraine].

Стаття надійшла до редакції 20.02.2018 р.

УДК 793/3+003

Герц Ірина Іванівна

доцент кафедри сучасної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
ira-herts@ukr.net

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ТАНЦЮ ЯК ФОРМИ КОМУНІКАЦІЇ

Мета статті – з'ясувати культурологічні засади вивчення танцю як форми комунікації. **Методологічну основу** дослідження становлять загальнонаукові методи пізнання, а також методи культурної антропології. **Новизна дослідження** визначається загальною культурологічною нерозробленістю питання комунікативної природи танцю і полягає в формулюванні проблеми танцю в культурологічному контексті, у виявленні специфіки комунікативних властивостей хореографічного мистецтва. **Висновки.** З'ясовано, що виявлення комунікативного аспекту феномена танцю обґрунтовує і розкриває таку функцію танцю, як засіб передавання інформації, у тому числі думок, ідей і почуттів. Танець – комунікативний процес, що в цілому підтверджує теорію походження танцю в результаті реалізації потреби первісної людини висловлювати свої емоції і знання про світ, використовуючи своє тіло. Танець є формою комунікації в просторі культури і визначається як актуальне художнє висловлювання, в якому знаходять своє вираження світоглядні установки.

Ключові слова: танець, хореографічне мистецтво, комунікація, тілесність, знакова система.

Герц Ірина Іванівна, доцент кафедри сучасної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв

Культурологіческие основания изучения танца как формы коммуникации

Цель статьи – выяснить культурологические основы изучения танца как формы коммуникации. **Методологическую основу** исследования составляют общенаучные методы познания, а также методы культурной антропології. **Новизна исследования** определяется общей культурологической неразработанностью вопроса коммуникативной природы танца и заключается в формулировке проблемы танца в культурологическом контексте, в выявлении специфики коммуникативных свойств хореографического искусства. **Выводы.** Выяснено, что выявление коммуникативного аспекта феномена танца обосновывает и раскрывает такую функцию танца,