

УДК 792.54:78.071.2 (477)

Віктор Бондарчук

«ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ» У РЕЖИСЕРСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ДМИТРА ГНАТЮКА

Досліджується важливий період творчої біографії Д. М. Гнатюка – його режисерська діяльність. З'ясовується, що в протистоянні усталеним канонам вітчизняної оперної режисури та культурно-мистецьких реалій кінця 70-х років у майстра формується потужне ядро національної самобутності та ідентифікації. Апелюючи до проблеми сценічного втілення опери С. Гулака-Артемівського, у режисерській інтерпретації Д. Гнатюка, відзначається динаміка мистецького анастасису української оперної традиції та відчуття реалії мистецьких віань ХХ століття.

Ключові слова: виконавська інтерпретація, творча особистість, соціокультурне середовище, драматургія твору, режисерська концепція, виконавський репертуар.

Значення творчого доробку Дмитра Михайловича Гнатюка визначається силою його таланту, відчуттям мистецьких коливань часу, прагненням до звершень власних творчих задумів, що сформували його сутність як творчої і неповторної особистості. Закріплюючи проблему творчої біографії митця в координати культурологічного та мистецтвознавчого дискурсу, ми маємо можливість відслідкувати не тільки послідовність сходження артиста на п'єдестал світового визнання, а й заповнити прогалини в історії вітчизняного культурно-мистецького простору кінця ХХ століття.

Методологія дослідження полягає в застосуванні історичного, порівняльного, мистецтвознавчого та культурологічного методів, що дає можливість аналізу опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» у новому вимірі, відкриваючи малодосліджені сторінки творчої біографії митця. Застосовуючи у дослідженні значну частину архівних матеріалів, рецензій періодичних видань, епістолярної спадщини, ми маємо можливість заповнити прогалини культурно-мистецького простору України кінця ХХ століття і, акцентуючи увагу на феномені творчої біографії митця, розкрити його сутність в контексті соціокультурних тенденцій даного періоду.

Після вдалих репрезентацій Д. Гнатюком своїх режисерських постановок 70-х років у виконавській практиці митця відчувається певна інертність. Така тенденція детермінована соціальними стандартами, вектори яких активно визначає діюче керівництво театру, зокрема В. Кулаков. Д. Гнатюк апелює до всіх інстанцій з метою реалізації власних режисерських проєктів, та, на жаль, його режисерська практика зазнає герметизації виключно до 1978 року.

1979 року Д. Гнатюка було призначено на посаду директора Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка, і він призначає на посаду директора-розпорядника А. Котка, на посаду головного адміністратора – О. Красноплахіна.

Займаючи посаду директора театру, Д. Гнатюк завзято працює над розширенням його репертуарного простору, консолідує мистецькі традиції київської опери. Кредо режисера – відродження і закріплення в системі ідеологічного перетворення суспільства національних традицій, етнічно детермінованих стерео-

типів розвитку вітчизняного мистецтва, культивування української думки в контексті жанрової трансформації театральних координат.

Дмитро Михайлович розпочинає з української оперної класики – опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм», яка закріпилася у виконавській практиці театру ще з 1956 року. З часу її постановки режисерська концепція В. Скляренка втратила свою актуальність, художнє оформлення А. Волненка вже не відповідало тенденціям нових концептуальних рішень театру, анахронічні стереотипи слід було руйнувати і формувати нові, хронометрично-детерміновані театральні стереотипи.

Виставу запланували до гастрольних поїздок театру до Москви 1979 року, відтак постановчі орієнтири координувалися конкретним часовим періодом, що стало стимулюючим аспектом активізації колективу над поновленням вистави.

Разом із диригентом І. Гамкалом режисер розпочинає роботу щодо формування нової виконавської концепції класики оперного простору українського театального мистецтва. Д. Гнатюк, за основу постановки використовує виконавські традиції, закладені видатними майстрами театальної практики, такими як І. С. Паторжинський та М. Литвиненко-Вольгемут. Режисерська модель вистави Д. Гнатюка формувалася на основі збереження головних засад вітчизняної оперної школи з інтерпретуванням концептуальних основ вистави. Головне завдання режисера, яке ставив для себе Дмитро Михайлович, – не тільки не розпорошити театральні стереотипи акторсько-виконавської техніки провідних корифеїв вітчизняного жанру, а й зберегти основні стильові координати твору з проекцією в ньому нових режисерських механізмів.

Важливим елементом динаміки опери, в новому її трактуванні, режисер вбачав її художнє оформлення. Разом з художником-постановником О. Бурліним було розроблено ескізи сценічного оформлення, які збагачували динаміку естетичного сприйняття глядачем вистави і проектували нове розв'язання драматургічної композиції твору.

За рішенням режисера, в опері було внесено корективи і до хореографічного декорування деяких сцен, що надало танцювальним композиціям П. Вірського нового забарвлення й естетичного пієтету. Ю. Станішевський наводить фрагмент одного з інтерв'ю Д. Гнатюка щодо постановки опери: «Для мене зустріч з цією оперою була особливо хвилюючою та відповідальною. Адже в ній колись із величезним успіхом співав мій учитель Іван Сергійович Паторжинський. У своїй режисерській роботі я намагався підкреслити перш за все героїко-патріотичний зміст яскраво-мелодійного твору чудового українського композитора, тему любові до Батьківщини, духовну красу, щедрість душі рідного народу» [8].

3 листопада 1979 року відбулася прем'єра опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського. У складі постановчої групи були представлені такі імена: диригент – І. Гамкало, режисер – Д. Гнатюк, художник – О. Бурлін. Трупа солістів-вокалістів складалася з таких артистів: В. Грицюк – Іван Карась, В. Любимова – Одарка, Д. Гнатюк – Султан, А. Солов'яненко (В. Федотов, С. Прісич) – Андрій [5, с. 132].

Класика українського оперного жанру – «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського – стала третьою режисерською роботою Д. Гнатюка. Нова драма-

тургічна основа, створена режисером, уособлювала собою багатозначність образної і смислової організації твору. Залишивши константу вистави – комічний аспект, Д. Гнатюк динамічно культивує героїко-патріотичну концепцію, оскільки козацька складова, яка формує преферентні засади твору в розрізі українських реалій, символізує патріотизм, високий рівень відданості традиціям і самотності етнічної моделі козацтва, продукує класичну українську театральну складову у просторі світового оперного мистецтва [6]. Режисер уособлює увесь патріотичний стержень вистави в образі Івана Карася, який, за концепцією Д. Гнатюка, стає символом вітчизняної справедливості, гідності та самотності. В. Грицюк якнайкраще відтворив принцип смислової організації ролі, сформованої режисером. Актор свідомо робить акцент на декламаційному матеріалі опери, оскільки слово розглядається режисером не тільки як елемент жанрової координації твору, а як модель, сутність якої сформована потребою у вираженні людиною власного «єго», свого внутрішнього світу, думки народу, його ідеології.

Паралельно з лінією патріотизму та самотності українського народу, втіленого в образі Карася, режисер чітко вибудував і окреслив тему любові, кохання, що відображена у партіях Андрія і Оксани. Провідні актори театру А. Солов'яненко та В. Соколик, сформувавши потужний ансамблевий конгломерат, чітко витримали засади драматургії твору і механізми режисерського вирішення сценічної задачі.

У новому форматі режисерського вирішення Д. Гнатюк підійшов до партії Султана, яку сам і виконував у прем'єрі. «Дещо незвично трактує партію Султана Д. Гнатюк. Відчутне бажання подолати парадну статичність образу, його солодкувату умовність. Артист відмовляється від традиційної незворушності у поведінці східного самодержця, прагне вичавити його політичні клопоти і тривоги в русі, динаміці» – описуючи гру Д. Гнатюка, зазначає Г. Деревенко [2].

Впровадження нових механізмів сценічного вирішення у традиційно сформовані моделі показу вистави, обумовлені прагненням режисера до пошуків стимулювання динаміки розвитку драматургії твору, уникнення статичності та інертності композиторської думки. «Негарно дивитися деякі постановки – до того ж у погоні за розвагами скривлюють образи героїв деякі виконавці. Особливо не повезло у цьому питанні Одарці та Карасю, яких відтворюють на примітивно-комічному рівні. Намагаюся користуватися кожною нагодою, щоб повернути цій лірико-комічній і патріотичній опері все багатство музичних і психологічних фарб, допомогти глядачу оцінити її переваги», – заявляє Д. Гнатюк в інтерв'ю Е. Фатьяновій [7]. Режисерська модель Івана Карася, створена Д. Гнатюком, має оригінальні механізми свого сценічного обґрунтування і сценічного втілення. У третій дії вистави, коли Карась відвертається від Султана, театральна фактура не заповнена мелодично, відсутність акомпанементу стимулює до втрати динаміки розвитку сюжетної лінії, драматургії твору. Д. Гнатюк, разом з диригентом заповнює прогалини оркестрової структури, акцентуючи увагу на вставних номерах, у даному випадку бравурної мелодії, яка чітко презентує настрій героя і розкриває одну з його індивідуальних особливостей.

Дмитро Михайлович, працюючи над драматургією опери, окреслює нові концептуальні вектори її проєкції. Режисер будує динаміку розвитку вистави на важ-

ливих елементах сценічної комунікації – співставлення загального (народ, масові сцени) та одиничного (на перший план режисер виносить проблему буття людини у просторі соціальної нерівноправності на безсилля). На таких засадах Дмитро Михайлович вибудовує стратегію розвитку драматургії твору. З початку вистави, де засобами музичної виразності та елементами сценічної проекції окреслюється образна сфера вистави, поверхова характеристика героїв, відбувається консолідація смислової організації вистави, посилюються вектори її жанрової координації та психологічного навантаження. Як зазначає Г. Деревенко: «Розвиток вистави йде від особистого, від ігрових чи ліричних сцен до патетичного за звучанням, гордовито прекрасного фіналу, урочистого хорового „tutti” „Блаженний день, блаженний час”, що об’єднує у світлому патріотичному пориві всіх присутніх на сцені» [2]. Важливою складовою поновленої опери, як зазначає Д. Гнатюк, став фінал вистави. За життя С. Гулака-Артемівського вистава закінчувалася піснею «Там за тихим за Дунаєм». З часом, у процесі проведених редакцій та оркестрових коректувань, опера закінчувалася урочистим гопаком – символом волелюбності та свободи козацтва.

Дмитро Михайлович запропонував художній раді театру вибудувати фінал опери на пісні «Рідний край», яка стала уособленням самотності українського народу, його патріотичної суті та незалежності [1].

Оновлена вистава впевнено увійшла в діючий репертуар театру і зайняла своє почесне місце в театральному середовищі української культури. У такій постановці опера існувала майже десятиліття.

В цей період структурна цілісність репертуарної політики театру дещо трансформувалася, і на авансцені театральних реалій фігурують, здебільшого, зразки західноєвропейського оперного мистецтва. Дмитро Михайлович перманентно апелює до членів художньої ради театру з метою консолідації вітчизняної оперної палітри, оскільки український глядач втрачає координати самотнього культурно-мистецького продукту. Тема, яка завжди стояла на порядку денному в роботі Д. Гнатюка, – це змінення концептуальних критеріїв щодо мови проведення вистав у театрі. Режисер наполягав на преференції української мови, оскільки театр, маючи статус національної опери, повинен відповідати рівню його високої фахової компетенції [4].

На засіданні художньої ради театру 2 вересня 1987 року Д. Гнатюк вкотре ініціює створення комісії, яка б зробила аналітичний зріз діючого репертуару театру й окреслила координати виконавської парадигми, яка вже втратила свою потенцію в естетичному та мистецькому просторі української опери. Режисер зазначає, що в репертуарі багато творів, які ніколи не бачили сценічної рампи, відтак слід зробити їх редакції та ввести до діючого репертуару. Д. Гнатюк ставить до уваги членів художньої ради той факт, що театр матиме статус потенційної установи тоді, коли він щороку буде готувати щонайменше по п’ять-шість прем’єр з одночасним поновленням діючих опер [4].

С. Турчак підтримав пропозицію Дмитра Михайловича і зазначив, що кому як не Національній опері займатися культивуванням українського оперного простору. С. Турчак також ініціює створення комісії з контролю за введенням до репертуару творів українських композиторів і наводить яскравий приклад з оперою М. Ли-

сенка, яка тільки завдяки здійсненій редакції Л. Ревуцького та проведеній роботі М. Рильського отримала статус символу національного оперного жанру [4].

С. Турчак ставить питання про поновлення опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» та М. Лисенка «Наталка Полтавка», оскільки заявлені вистави є не тільки широко відомими в глядацьких колах України, але й уособленням національної самобутності українського народу, взірцем вітчизняного ренесансу оперного жанру і відправною точкою популяризації та закріплення в практиці класичної композиторської школи етнічно-детермінованих елементів побутового матеріалу. До постановки опер М. Лисенка та С. Гулака-Артемівського повинні бути залучені кращі солісти театру – це візитна картка національного культурно-мистецького середовища України, тому театр повинен виконати всі умови для того, щоб вистави були діючими і потенційно конкуруючими [4].

Побажання Д. М. Гнатюка та С. В. Турчака було враховано, і перед театром було поставлено питання поновлення опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» в репертуарі театру.

Відродження вистави відбулося 15 вересня 1988 року, а вже 22 вересня 1988 року на засіданні художньої ради театру відбулося її обговорення щодо прийняття опери до діючого репертуару. За рішенням членів ради було визначено постановочну частину у складі: диригент – І. Гамкало, режисер – Д. Гнатюк, розробка ескізів та елементів оформлення – А. Волненко та О. Волненко. Трупа солістів-вокалістів представлена таким складом: В. Грицюк (Карась), О. Яценко (Одарка), Л. Забіляста (Оксана), С. Фіщич (Андрій), Д. Гнатюк (Султан), О. Чюлюк-Заграй (Імама), Ю. Хомич (Селіг-Ага).

Обговорення ґрунтувалося на основі двох попередньо проведених вистав – 12 вересня та 15 вересня 1988 року.

Враховуючи концепцію постановки даної опери, слід зауважити, що це відбулося поновлення вистави, а не її прем'єра, як зазначається у багатьох джерелах. На ці моменти вказують і ті обставини, що трупа солістів-вокалістів у повному обсязі представлена попереднім складом виконавців.

Відмежуватися від означення прем'єри вистави спонукає і той факт, що, практично, не змінилася внутрішня структура вистави, залишаючи координати режисерської концепції у сталому, незмінному вигляді. Як ми пам'ятаємо, постановка опери Д. Гнатюка 1978 року віддзеркалювала естетичні координати режисерської інтерпретації з превалюванням національних, героїко-патріотичних векторів розвитку драматургічної концепції. Така ж направленість залишилася й у постановці 1988 року, що вказує на її базові координати.

Як зазначає диригент вистави І. Гамкало, було дещо змінено базові положення в системі опрацювання музичної партитури твору. Завдяки маркуванню національно-патріотичних лейтмотивів, стало можливим, певною мірою, метафоризувати ідейний зміст опери. Такі концептуальні засади трактування музичного матеріалу значно розширили кордони національної символіки в контексті європейської оперної практики.

Ці засади, що знайшли свій прояв у динаміці роботи з оркестровим колективом, у механізмах диригентської практики І. Гамкала, сформували новий зріз трактування вистави на сцені оперного театру. Героїко-патріотична основа твору

формувала засади узагальненої концептуальної моделі, яка давала можливість пластичного нашарування виконавських партій солістів-вокалістів на оркестрову тканину з дотриманням виконавського балансу у структурі загально-музичної фактури твору.

Велику продуктивну і професійно-виконавську роботу було проведено хормейстером опери Л. Венедиктовим. Хоровий колектив продемонстрував виконавську модель, вектори якої спрямовані на проекцію важливих, практично-концептуальних засад синтетичного жанру, де хор являє собою складну структуру загального театрального механізму. Витримуючи режисерські настанови під чіткою координацією хормейстера, хоровий колектив представив до огляду динамічно-потенційний мистецький аспект, суть якого була сформована на засадах активної, динамічно-виконавської лексики з продукування загальної драматургічної концепції. Системна організація хору являла собою потужне доповнення розвитку сюжетної лінії вистави, де такі виконавські категорії як дикція та артикуляція дали можливість передачі основного принципу смислової організації твору, завантажити детерміновані авторською інтерпретацією механізми сценічного втілення.

Аналізуючи деякі моменти режисури хорових сцен, В. П. Борищенко вніс побажання та зауваження щодо їх сценічного вирішення. Член художньої ради зазначив, що в контексті всіх постановок опери в театрі, починаючи з 1932 року, в яких брали участь корифеї театрального мистецтва українського оперного простору такі як: І. С. Паторжинський, М. Литвиненко-Вольгемут, сформувався певний алгоритм режисерської думки, яка проектує нам практично-обумовлені і виконавсько-детерміновані механізми елементів сценічного рішення виконавських проблем. Як зазначив В. П. Борищенко, у І дії хор повинен бути закулісним, що створює ефект значних просторових координат з розширенням горизонтів для втілення подальших режисерських комбінацій. При виставленні хору на деякі масові театральні сцени порушується виконавський баланс, що стимулює до втрати відчуття драматургічного просторово-часового континууму з нівелюванням загальних режисерських концепцій. З такою думкою погодився і Г. О. Демчук, який зауважив, що коли на сцену виходить хор у складі вісімдесяти чоловік і при цьому не знає що робити, втрачається не тільки динаміка загального розвитку опери, а й логіка режисерської думки в цілому.

В деяких епізодах режисерського рішення відчувається невідповідність системі загальної смислової організації твору. Спекуюючи механізмами сценічного рішення, режисер створює незрозумілий алгоритм вирішення драматургічних завдань. Так, коли звучить чоловічий хор, через сценічний майданчик проходять жінки, що є відображенням релятивних концепцій у підході до опрацювання сценічного матеріалу. Це дивує, адже опера «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського – це не просто класика українського оперного мистецтва, це сутність жанрової ідентифікації українського театру, і такі невідповідності, які демонструються на сцені, вказують на розпорошення виконавських традицій у просторі театральної практики українського мистецтва.

Як зазначає Г. О. Демчук, хорові сцени подають обрядові дійства, пов'язані з періодом жнив, але за оформленням та механізмами сценічного втілення спостерігаємо елементи купальських свят, що суперечить одне одному принципово.

Проведення на сцені теми турків, які за драматургічною організацією твору повинні розганяти козаків, представлене звичайним пересуванням акторів по майданчику, що асоціюється з невідповідністю сценічного малюнку композиторській моделі вистави.

Незрозумілим є момент в останній дії вистави, коли на сцені звучить молитва. Це сакральне явище уособлює собою складну динамічно кульмінаційну вершину, сутність якої представлена потужним смисловим навантаженням. В такому разі всі повинні сконцентрувати свою увагу на екзистенційних проявах і стояти непорушно, дотримуючись таким чином етнічно-детермінованих обрядових аспектів. Однак, всупереч цій концепції, артисти хору перманентно пересуваються по сцені, що, безумовно, не відповідає канонам української ідеологічної парадигми і театральним традиціям зокрема.

Багато запитань викликали і деякі моменти режисерського вирішення сценічних завдань. Відтак, І. Гамкало зауважив про суттєве порушення канонів режисерської практики, коли увертюра опери звучить на відкритій завісі сцени з повним її висвітленням. Такий підхід нівелює традиції оперного виконавства і порушує всі принципи театральної моделі. Диригент вимагає, щоб увертюра виконувалася або при закритій сцені, або на повному її затемненні. Такий механізм є канонічним в структурі театального виконавства і дає можливість повної концентрації як глядачам, так і артистам на подальшому розгортанні музичної тканини. Таку пропозицію підтримала й І. Молостова, яка погодилася з думкою диригента про виконання увертюри при закритій інтермедійній завісі.

Особливо багато зауважень було зроблено щодо виготовлення декорацій, станків та інших елементів заповнення сценічного простору.

Незважаючи на зауваження і побажання художньої ради театру, виставу було включено до репертуару театру, і, як зазначає Н. Дунаєвська: «Незгасна прив'язаність публіки до «Запорожця за Дунаєм», нестаріюча краса музики, яка вийшла далеко за межі театральних підмостків, перестала бути предметом уваги лише фахівців та знавців оперного мистецтва, завжди свіжа і пізнавана. [...] Повернення «Запорожця» до життя – це дань розвитку національної культури, вихованню молоді на кращих зразках української класики, уваги до національної історії» [3]. Неодноразово вистава була представлена на сценічних майданчиках інших театрів, зокрема Донецьку та Югославії 1964 року.

Viktor Bondarchuk. "Zaporozhets behind the Danube" in the director's interpretation by Dmytro Gnatiuk.

The theme chosen for the study highlights the important page of the creative biography of D. M. Gnatiuk – the period of his directing activity. In opposition to the established canons of the national opera directing and cultural and artistic realities of the late 70's, the master forms a powerful core of national identity and identification. The thirst for the revival of national traditions, the need for the identification of Ukrainian identity in the space of not only the near abroad, but also the world, encouraged D. Gnatiuk to take decisive and diligent steps. Applying to the problem of the stage performance of S. Gulak-Artemovsky's opera in the director's interpretation of D. Gnatiuk, we have the opportunity to follow the dynamics of the artistic anastasis of the Ukrainian operatic tradition and to experience the realities of artistic trends of the twentieth century.

Key words: *performing interpretation, creative person, socio-cultural environment, dramatic works, directing concept, performing repertoire.*

Література

1. Гнатюк Д. М. Вторая жизнь спектакля // *Говорит и показывает Москва*. 1980. № 5, 23 января.
2. Деревенко Г. Непідвладне часу // *Культура і життя*. 1979. 14 січня.
3. Дунаевская Н. Успеху более века // *Вечерний Донецк*. 1990. 4 июня.
4. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 02.09.1987 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.
5. Станішевський Ю. О. *Дмитро Гнатюк*. – Київ: Муз. Україна, 1991. – 167 с.
6. Туркевич В. Д. Звучати правдиво, достовірно // *Театрально-концертний Київ*. 1980. № 6.
7. Фатьянова Э. Раскрыть народный характер // *Социалистический Донецк*. 1990. 12 мая.
8. Цикора С. Возрождение классики // *Известия советов народных депутатов*. 1978. 21 ноября.

