

УДК: 792.5:78.071.2 (477) (450)

Віктор Бондарчук

ПОСТАНОВКА ОПЕРИ ДЖ. ПУЧЧІНІ «ТОСКА» У СЦЕНІЧНОМУ РІШЕННІ ДМИТРА ГНАТЮКА

Тема, обрана для дослідження висвітлює одну зі сторінок творчої біографії Д. М. Гнатюка, що пов'язана з його режисерською практикою. Режисерська діяльність митця сформувала орієнтир його подальшого сходження на вершину творчого визнання та мистецького звершення. Саме у творчих пошуках майстра, у методах його сценічного вирішення питань, у механізмах інтерпретаційних втілень, ми маємо можливість відчутти естетичну сутність митця, пізнати внутрішній світ особистості, сформований потужними світоглядними та соціо-політичними тенденціями ХХ століття. Апелюючи до постановки опери Дж. Пуччіні «Тоска», перед нами відкривається закулісся мистецького простору театру опери та балету, яке представлено видатними постатями оперного жанру, визнаними не тільки українським глядачем, а й світовою театральною критикою.

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

Дмитро Михайлович Гнатюк – особистість, сутність якої сформована несамо-вним бажанням до творчості, до високого звершення у просторі мистецьких пошуків, втілень та реалізацій. Пройшовши тривалий і складний шлях становлення як провідного артиста в координатах оперного жанру, він ствердив власне кредо і на поприщі режисерської практики, про що свідчить його значний доробок сценічних постановок на сценічному майданчику Національної опери України. Творча біографія митця, закріплена в контексті культурологічного та мистецтвознавчого дискурсу наповнила простір вітчизняного мистецького спадку новими творчими досягненнями, зверненнями та визнаннями.

Методологія дослідження полягає в застосуванні історичного, порівняльного, мистецтвознавчого та культурологічного методів, що дає можливість аналізу опери Дж. Пуччіні «Тоска» у новому зрізі, відкриваючи малодосліджені сторінки творчої біографії митця.

Наукова новизна. 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.

Виклад основного матеріалу. «Мистецтво – це поклик, який народжує натхнення. Мистецтво скорочує відстані між людьми і єдне їх, дає нам тепло барв і звуків, гармонію форм і ліній, ідей і образів. Художник – завжди в стрімкому руслі часу, бо має розуміти сучасників, передавати їм своє натхнення, свою віру в прекрасне і добрі надії» – зазначає Д. Гнатюк [1].

В контексті динамічного соціополітичного та культурно-мистецького життя, Д. Гнатюк не перестає формувати вектори режисерської майстерності. Наступною режисерською роботою митця стала опера «Тоска» Дж. Пуччіні, яка представлена як перша апеляція Д. Гнатюка до західноєвропейської класики. Опера, за тривалий

період свого сценічного життя вже окреслила стійкі координати потужного, динамічно-драматичного твору а драматургічна концепція, сформована В. Тольбою та Б. Бабочкіним надовго і ґрунтовно закріпилася у переліку потенційних та пріоритетних вистав театру.

Дмитру Михайловичу сутність твору була близько знайома, оскільки він детально опрацював музичний матеріал, готуючи партію Скарпіо 1978 року [3]. Та за об'єктивних обставин, що склалися у театрі, соліст так і не зміг виконати цю оперну партію. За покликами долі, Д. Гнатюк все-ж-таки опановує виставу, але вже в іншому амплу – як режисер. У розмові з Г. Садовською він зазначає: «В режисурі потрібен пошук. Цікаво спробувати свої сили на новому поприщі. А потім – обов'язок перед моїми наставниками. Я вчився у талановитих педагогів і великих співаків: народних артистів СРСР І. С. Паторжинського, М. М. Крушельницького, народного артиста УРСР М. П. Стефановича. Вони передавали мені свої надбання і науку своїх вчителів, теж великих майстрів: Ф. Шаляпіна, К. Станіславського. Тепер моя черга передати свої знання і вміння молодим. Оперне мистецтво синтетичне. Актор мусить мати гарний голос, певні артистичні дані, бездоганне відчуття партнера, оркестру, хору. І щастя, коли біля тебе в такий період знаючий вчитель» [6]. Рішення про поновлення опери у діючому репертуарі вистави не було спонтанним, воно обумовлено чіткою потребою консолідації репертуарної площини провідної мистецької установи. На засіданні художньої ради театру 26 травня 1979 року відбулося обговорення сценічного оформлення опери «Тоска» Дж. Пуччіні з метою подальшого її поновлення в репертуарі [4]. За рішенням художньої ради театру було призначено робочу групу, до складу якої увійшли: диригент-постановник – С. Турчак, режисер-постановник – Д. Гнатюк, художник-постановник – Ф. Нірод, хормейстер – Л. Венедиктов, диригент – Р. Дорожівський, асистент диригента – А. Власенко, ведучі режисери – Г. Волков, В. Клочко, концертмейстери – О. Вишневич, Л. Гутковська, О. Нечипоренко, С. Орлюк, К. Фесенко, А. Ямпольська.

Щодо формування складу солістів вистави, виникли певні розбіжності у їх визначенні. С. Турчак поставив питання категорично і заявив про підготовку двох, а то й трьох складів солістів. Диригент зробив акцент на залученні провідних виконавців театру, таких як Г. Ципола, Є. Колесник, В. Тришин, А. Солов'яненко, В. Третяк, А. Розуменко, Д. Гнатюк, А. Мокренко. Для консолідації складу, диригент пропонує запросити із Одеси соліста Пономаренка (ім'я у джерелі не вказане). С. Турчак аргументує таку практику домовленістю з Міністерством культури України і виплатою артисту 400 карбованців. З метою консолідації творчого процесу, С. Турчак стимулює керівництво театру до створення наказу про початок підготовки до поновлення опери з зазначенням чітких часових координат по виконанню встановленого завдання⁶.

⁶ З метою чіткого контролю за підготовкою опери до показу та з метою дотримання усіх складових з точки зору правового обґрунтування, між режисером-постановником, народним артистом СРСР Д. М. Гнатюком та директором-розпорядником Державного академічного театру опери та балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка А. Котком було укладено трудовий договір, сутність якого була викладена наступними аспектами:

1. Режисер-постановник Гнатюк Д. М. приймає на себе зобов'язання поставити оперу Д. Пуччіні «Тоска»;
2. Режисер-постановник приступив до роботи з липня 1979 року;

За розпорядженням диригента, трупа солістів-вокалістів, визначена постановочною частиною приступає до вивчення партій вже наступного дня – 27.05.1979 року [4].

Обговорюючи механізми підготовки опери до поновлення хормейстер Л. Венедиктов зазначив про те, що композитором у партитурі прописано хор хлопчиків, що створює постановчій групі додаткові незручності. Рішенням членів художньої ради театру вирішено підписати договір з дитячим будинком піонерів для залучення до постановки вистави хору хлопчиків будинку піонерів міста Києва з метою повноцінної і безперервної роботи над постановкою [4].

Наступним аспектом у поновленні твору, стало питання мовної ідентифікації опери. А. Мокренко зазначив, що останнім часом у театрі з'явилася динамічна тенденція – багато артистів виконують твір різними мовами: італійською, російською, українською, що значно ускладнює роботу як диригента, так і режисера в процесі підготовки матеріалу. Виконання опери на різних мовах значно розпорошує і стильові координати твору, оскільки виконавська манера, дикція, артикуляція, система смислової організації музичної структури артистом нівелюється в результаті зміни мовних алгоритмів [4]. С. Турчак підсумовує питання мови під час вивчення і виконання опер та приймає рішення, що репертуар російських композиторів повинен виконуватися російською мовою, всі інші – українською. В результаті цього необхідно створити робочу групу, яка буде відповідати за систему перекладу тексту, манери його вимови, артикулювання та механізмів трансформації тексту під час співу [4].

Д. Гнатюк чітко розумів рівень відповідальності, який на нього покладається, оскільки вистави вже мала свої, практично сформовані і перевірені часом театральні стереотипи. Режисер вже мав уявлення про драматургічні особливості постановки «Тоски» видатним Б. Покровським, який здійснив прем'єру в контексті масштабного, патетичного і трагедійно окресленого формату. Велич, глибина почуттів і рівень екзистенційної напруги опери, сформувавши виразні координати сценічного втілення вистави, тому створення нової режисерської концепції вимагало від Д. Гнатюка виваженого, практично обумовленого та стильово-раціонального рішення. Режисер вивчав методи драматургічного вирішення та механізмів їх сценічної реалізації Б. Покровським, переймав методику режисерської концепції та формував

3. Репетиції у класах і на сцені проводяться згідно плану режисерського управління з випуском прем'єри 29 грудня 1979 року;
4. Театр, за вище вказану роботу сплачує режисеру постановнику Гнатюку Д. М. 1400 рублів у наступні терміни:
5. Після прийняття вистави художньою радою – 50%;
6. Після прем'єри вистави – 50%.
7. Всі спори по даному договору розглядаються в установленому законом порядку;
8. Розрахунок винагороди додається: у зв'язку з тим, що Київський театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка є позакатегорійним, згідно роз'яснення Міністерства культури СРСР (тов. Новікова Є. М.), і циркулярного листа Міністерства культури СРСР від 22 жовтня 1966 року (№29-106) розрахунок винагородження за постановку Д. М. Гнатюку проводиться виходячи з окладу режисера-постановника театру – 350 рублів і норми постановок – 3.
 $350 \text{ рублів} \times 12 \text{ місяців} = 4200,00 \text{ рублів};$
 $4200,00 \text{ рублів} : 3 \text{ постановки} = 1400,00 \text{ рублів}$ (розрахунок склала Л. А. Токаренко за підписом директора А. Котко 4.09.1979 року) [9].

модель власної інтерпретаційної моделі постановки. Д. Гнатюк закарбував у своїй свідомості слова видатного режисера, який говорив, що: «Опера – це театр, а оперний режисер – музикант, що мислить дією, чує в музиці розвиток музичної дії, що режисер – раб композитора, тобто музичної драматургії і що його головне завдання – розкрити авторський задум у вражаючих, яскравих театральних і акторських образах» [8, с. 138]. Для Дмитра Михайловича завжди було пріоритетом і показником рівня професійної компетенції смислова організація побудови драматургічної концепції твору. Витримати стильові кордони вистави, втримати принцип смислової організації і не порушити простір жанрової сутності твору – це те режисерське кредо, яке стимулювало Д. Гнатюка до пошуків, апробацій та сценічного моделювання з повним контролем системи координат режисерської думки.

Дмитро Михайлович, враховуючи драматургію твору, прагнув донести до глядача два важливі аспекти розвитку сюжетної лінії вистави – романтичне різнобарв'я італійської Венеції та відлуння об'єктивної реальності бідних соціальних категорій. Така поліфонічність драматургічної концепції, на думку режисера, вимагає, відповідно, професійної концентрації на преферентних аспектах вистави, не розпорошуючи увагу виконавського складу на другорядних елементах. Допомогою такої режисерської комбінації стало сценічне рішення художнього оформлення Ф. Нірода, який повністю підтримав режисера і запропонував ескіз оперного оформлення. В основі художньої концепції оформлення сцени було закладено традиції класичного загальноновизнаного декорування. Ф. Нірод, враховуючи статус вистави, практику її драматургічного втілення та визначені глядачем критерії, намагався бути тактичним по відношенню до музичного матеріалу. Його ідея формувалася на паритетності музичної тканими з елементами оформлення. Витримати баланс і не втратити відчуття стильових ознак – завдання, яке чітко поставив перед художником режисер. На сцені повинен відчуватися простір, артист має оперувати сценічними координатами і відповідності до мізансценічних елементів, формуючи цим самим механізми розвитку рольової моделі. Відтак функція художника, в такому випадку, вимагає утриматися від перенасичення сценічним декоруванням, не форсувати розвиток сюжетної лінії елементами сценічного оформлення. Сценічне рішення художнього оформлення має проектувати незначні, стримані комбінації, з механізмами сценічного втілення на основі світлих, затушованих тонів [4]. Ф. Нірод повністю витримує стильові ознаки опери, що ґрунтуються на відповідності костюмів та елементів оформлення сценічного простору італійським тенденціям епохи, її реалістичного втілення.

Поновлення вистави на сцені оперного театру Києва проходило в контексті перманентного переосмислення музичної структури, закладеної класиком італійської оперної школи Дж. Пуччіні. Новий концептуальний підхід до системи інтерпретування опери чітко і миттєво окреслив диригент-постановник С. Турчак, координати виконавської концепції якого, відображали новий, незаангажований погляд на механізми сценічного тлумачення драматургії твору. Стильові ознаки італійської композиторської школи, засоби музичної виразності, які проектують широкий мелодизм вокальної думки, її мобільність та повну злагодженість з оркестровою фактурою створюють комфортні умови для формування чіткої системи лейтмотивів кожного з героїв вистави. Відтак авторське бачення С. Турчака драматургії «Госки» ґрунтувалося на консолідації інтонаційної моделі опери, втриманні її стильових координат не порушуючи принципи композиторської організації звукової структури.

Як зазначав Дмитро Михайлович «Я мав щастя працювати з багатьма чудовими фахівцями: Климовим, Веніаміном Тольбою, Костянтином Симеоновим. Після Симеонова довго не було такого висококласного диригента. Аж з'явилася у нас зірка – Степан Турчак. Це надзвичайно обдарований диригент, самородок із власним стилем. Я дуже щасливий, що працюю з такою особистістю» [7]. Диригентське відчуття динамічного балансу оркестру і артистів проектувало картину повної відповідності музичної фактури і драматургії мізансценічних елементів. Хоча, в рецензіях періодичних видань зафіксовані і певні зауваження щодо розпорошення виконавського балансу оркестрової групи і солістів-вокалістів. Так, М. Головащенко у газеті «Культура і життя» 27.03.1980 року зазначає, що диригент часом форсує оркестрове звучання, порушуючи цим самим закони оперної драматургії [2]. Такі зауваження є суттєвими, але враховуючи драматургічні основи вистави, С. Турчак намагався максимально поглибити систему смислового навантаження твору, утримувати динаміку внутрішнього розвитку твору зі збереження єдиного механізму сценічної взаємодії всієї музичної фактури. «У новій постановці від початкових акордів оркестрового вступу і до глибокого трагедійного фіналу на сцені панувала відверта, часом жорстока боротьба почуттів» – характеризуючи рівень оркестрового звучання, зазначає В. Рожок [5].

Особлива увага у підготовці вистави приділялася рівню виконавського професіоналізму трупи солістів-вокалістів. Диригент С. Турчак, митець, практика діяльності якого детермінує формування високих критеріїв у просторі оперного мистецтва не тільки України, а й світу, тому питання фахової компетенції вокалістів стояло гостро і радикально. Визначивши склад артистів, розпочався кропіткий, виснажливий, але творчий етап підготовки виконавського складу. Творчий акцент було зроблено на провідних солістах опери, тому питання до критеріїв їх фахової компетенції у диригента не виникало. Проходив плідний і взаємодоповнюючий процес створення драматургічної концепції твору, формування акторської філігранності та витонченості. Потужний акторський механізм у складі Г. Циполі (Флорія Тоска), В. Федотова (Каварадоссі) та А. Мокренко (Скарпіо) сформували нерозривний творчий алгоритм, який, інтерпретуючи диригентську та режисерську виконавську модель, досягали повного розуміння, сценічного комфорту та психологічного доповнення один одного. Описуючи принцип роботи з вокалістами над образами з опери «Тоска», Ю. Станішевський наводить приклад однієї з розмов, під час якої С. Турчак говорив: «Опанувати мистецтво перевтілення для оперного співака настільки ж важливо і необхідно, як і для артиста драматичної сцени. Вся різниця в тому, що у співака-актора це важче мистецтво починається з уміння втілювати образ, характер героя через виразний, дійовий, осмислений спів» [8, с. 139].

У протоколі художньої ради театру 26.05.1979 року С. Турчак визначив склад солістів-вокалістів, які задіяні до постановки опери. Пріоритети щодо виконання головної ролі – Тоски – було віддано Г. Циполі [4]. Як зазначає М. Головащенко, такий підхід диригента до підготовки твору сформував багато негативних моментів, які знайшли своє відображення як в період підготовки вистави, так і під час самих прем'єрних показів. Принцип роботи соліста-вокаліста складний, специфічний і концептуально залежний від численних факторів, як зовнішнього середовища, так і суб'єктивних (психофізичних). В цьому контексті, підготовка твору до показу обумовлена можливістю соліста працювати в певний період часу. Для того, щоб

уникнути зриву і відтермінування показу опер, повинен вестися чіткий контроль за регуляцією складу артистів, їх готовністю і здатністю до концертного виступу. З рецензії М. Головащенко ми переконуємося в тому, що було порушено механізм підготовки твору прем'єри, а саме, готувалася одна солістка, не маючи при цьому дублера серед трупи вокалістів театру. Напередодні прем'єрного показу Г. Ципола захворіла, і оперу переносили декілька разів, що значно порушувало емоційний баланс серед театральної маси, та й самого колективу театру. Вихід було знайдено – на виконання головної партії було запрошено солістів з Москви та Кишинєва [2].

Вокально, партія Тоски досить складна і вимагає високого рівня фахової компетенції, осмислення, психологічної готовності та глибокої відповідальності. Складна вокальна фактура, висока виконавська теситура вимагає досконалого і філігранного оперування всіма механізмами виконавської техніки у вокаліста, майстерністю оперного співу та високим рівнем акторської практики з повним відчуттям сценічного простору, об'єму та театральних координат.

Серед запрошених виконавців уваги потребує солістка Московського академічного музичного театру імені К. С. Станіславського і В. І. Немировича-Данченко, заслужена артистка РРФСР Л. Захаренко. М. Головащенко зазначає про високий виконавський потенціал актриси, яка досконало володіє матеріалом і не викликає сумнівів щодо участі у виставі. Сутність акторської майстерності полягає у здатності виконавця змодельовати напрацьований досвід в контексті інтерпретаторської думки режисера та диригента. Якщо втілення диригентської концепції потребує менше затрат, то здатність сформулювати чітке уявлення щодо режисерського бачення сценічного завдання є набагато складнішим і вимагає повного контролю виконавцем. Акторська адаптація Л. Захаренко до режисерської концепції Д. Гнатюка відбулася швидко, і, відчувши взаєморозуміння, артистка взяла участь у прем'єрі «Тоски». «Вона успішно проводить цю складну партію, і лише на крайніх нотах верхнього регістру подекуди відчувається деяке напружене розширене звучання. Але красивий голос і неабияке артистичне обдарування дозволяють співачці відтворювати багатогранний, повнокровний образ дівчини, яка заради коханого готова піти на все, навіть на вбивство і на смерть» – саме таку характеристику виконанню партії Тоски Л. Захаренко дає М. Головащенко [2].

Наступну прем'єру опери виконала народна артистка СРСР, солістка Кишинєвського театру опери та балету М. Бієшу. Виконання, представлене професійною співачкою, представило твір в іншому зрізі, оскільки система поняттєвого осмислення ролі, сформована специфікою внутрішнього сприймання та розкодування образної сутності партії, є виключно індивідуальною і тому кожна виконавсько-інтерпретаційна модель формує власну драматургічну ідею. «Марія Бієшу не лише прекрасна співачка, а й талановита артистка, якій притаманні відкрита емоційність, щирість переживань, повна творча самовіддача, завдяки яким вона досягає органічного поєднання співу і гри, справжнього драматизму» – зазначено у рецензії М. Головащенко [2]. Режисерська концепція Д. Гнатюка у формуванні образної системи головної героїні будувалася на повній відповідності мізансценічного матеріалу з системою координат вокальної партії. М. Головащенко відмічає глибокий осмислений підхід актриси до сценічного втілення образу Тоски. Виконавське амплуа, запропоноване М. Бієшу, ґрунтувалося на повній відповідності вокального матеріалу акторській лексичі, стильовій обумовленості, відчуттю виконавської патетики. «Кожен

звук, кожна фраза у неї відповідно тембрально забарвлені, кожний рух настільки продуманий і зумовлений природою дії, що їй віриш від початку і до кінця, захоплюєшся, співчуваєш, глибоко переживаєш, забуваючи про театральну умовність, настільки повне і досконале у неї злиття з образом», – пише М. Головащенко [2].

Аналізуючи виступ А. Мокренка в ролі барона Скарпіо, на основі рецензії М. Головащенко, можна переконливо стверджувати, що актор повністю визначив для себе координати смислового та образного наповнення ролі, механізми їх сценічного втілення в контексті виконавської інтерпретації. Д. Гнатюк досконало знав партію Скарпіо, внутрішньо і глибоко її осмислив, тому взаєморозуміння з виконавцем дало змогу проєкції композиторського та режисерського задуму на високому професійному рівні. Режисер допоміг артисту сформувати виконавську лексику, яка повною мірою відповідала рівню акторської майстерності – пластика рухів, динаміка розвитку драматургії образу, свобода дії на сцені з повним контролем та осмислення сценічних завдань, рельєфність і багатоплановість системи інтерпретації образу героя [2]. У рецензії є зауваження до соліста В. Федотова, який виконував партію Каварадоссі. За класифікацією голосів, він належить, як зазначає М. Головащенко, до ліричних тенорів, яким притаманна легкість виконання, польотність, вільне володіння високим регістром без форсування і порушення вокальної техніки при виконавстві. Враховуючи те, що голосовий апарат В. Федотова ще не повністю сформувався і окріп, закріплення його за виконанням партії драматичного тенора не є логічним, оскільки нераціональне навантаження на голосові зв'язки стимулює до виникнення професійних хвороб у виконавця і може призвести до втрати професійних характеристик.

Д. Гнатюк, глибоко осмисливши систему драматичного наповнення образної моделі твору, зумів максимально точно вибудувати закономірну концепцію розвитку драматургії образів в контексті загальної динаміки твору. В роботі з акторами, режисер визначив кульмінаційний момент, який обумовлює всю патетику жанрового простору вистави і в єдності творчих поглядів досяг взаєморозуміння та професійної виконавської проєкції їх умінь на сценічному майданчику. «Вони послідовно розкривали хвилюючу тему становлення людської особистості, яка знаходить себе й утверджується у боротьбі з підступністю і тиранією. Вистава натхненно оспівувала щире і жертвоне кохання героїв і захоплювала своєю емоційною щедрістю й правдивістю», – зазначає Ю. Станішевський [8, с. 140].

Результатом режисерської роботи Д. Гнатюка стало поновлення опери на високому професійному рівні. Головними складовими, які сформували режисерську концепцію вистави, був глибокий аналіз музичної фактури твору як стратегії побудови драматургії сценічних образів. Режисерське рішення Д. Гнатюка ґрунтувалося на синтетичній моделі виконавської інтерпретації диригента, хормейстера, художника-постановника, які створили координати драматургічного простору твору і окреслили критерії побудови вистави. Режисерська концепція орієнтувалася, насамперед, на розкриття індивідуальності героя, створення всіх умов для втілення внутрішнього відчуття образу, його смислової організації. Працюючи над виставою, Дмитро Михайлович ставив за творчий орієнтир слова: «Самовіддано й чесно служити мистецтву. Саме служити. Якщо вирішив присвятити життя Мельпомені, то мусиш наполегливо йти до мети. Ти – митець. І ставлення до цього звання має бути священним. Здобувати його потрібно наполегливо, щоденною працею» [10].

Основою режисури Д. Гнатюка є класичні, об'єктивно виправдані мізансценічні рішення, що базуються на вітчизняних реалістичних традиціях оперної режисури. Головне завдання, яке ставив для себе Дмитро Михайлович, не втратити відчуття міри у розробці мізансценічного матеріалу масових сцен та комбінування їх з сюжетною лінією окремих солістів на сцені. Режисура була вибудована чітко, раціонально і театральньо-логічно. Кожна мізансцена формувалася на відчутті соліста, його сценічного сприйняття і повного комфорту під час виконання. Тобто, на авансцені театрального дійства превалював соліст, його екзистенційний простір, а всі інші елементи сценічного рішення лише доповнювали його функцію, що значно посилювало відчуття динаміки розвитку драматургії твору, логіки формування його кульмінаційних точок та логічного розв'язання.

Вистава отримала своє театральне визнання і знайшла місце в репертуарі театру. Д. Гнатюк розширив кордони свого режисерського амплуа і вкотре підтвердив статус провідного професійного майстра театральної справи.

Viktor Bondarchuk. The production of J. Puccini's opera "Tosca" in the scenario of Dmytro Gnatyuk. The topic chosen for the study highlights one of the pages of D. M. Gnatyuk's creative biography, which is related to his directing practice. The director's activity of the artist formed the benchmark for his subsequent ascent to the peak of creative recognition and artistic achievement. It is in the creative quest of the master, in the methods of his stage decision of the questions, in the mechanisms of interpretive incarnations, we have the opportunity to feel the aesthetic essence of the artist, to know the inner world of the individual, formed by powerful ideological and socio-political tendencies of the twentieth century. Appealing to the production of the opera by J. Puccini "Tosca", we open the backyard of the artistic space of the opera and ballet theater, which is represented by prominent figures of the operatic genre, recognized not only by Ukrainian spectator but also by world theater criticism.

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

Література

1. Гнатюк Д. М. Натхнення // Літературна Україна. Київ. 1976. 5 листопада.
2. Головащенко М. Непідвладна часу // Культура і життя. 1980. 27 березня.
3. Жолдак В. Дмитро Гнатюк: зустрічі, які наснажують // Культура і життя. 1978. 2 квітня.
4. Протокол № 22 засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 26.05.1979 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.
5. Рожок В. І. І знову «Тоска» // Прапор комунізму. Київ 1980. 15 березня.
6. Садовська Г. Моя краща роль – ще попереду // Вільне життя. Тернопіль, 1976. 28 листопада.
7. Стадник Н. «Україно моя, Україно, я для тебе на світі живу» // Шлях до перемоги. 2000. 20 грудня. Ч. 51. (2434).
8. Станішевський Ю. О. Дмитро Гнатюк. Київ: Муз. Україна, 1991. 167 с.
9. Трудовое соглашение о постановке оперы Дж. Пуччини «Тоска» от 4.09.1979 г. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк.
10. Чубук М. І зацвіте, і забує сад // Молодь України. 1977. 13 листопада.

