understanding of art logic of the Voitenko's work.

Key words: Method of Analyzing the Integrity of a Musical Piece, Gestalt, Chronotope, structural combination theory, Spectromorphology, Aural Sonology, Dynamic Profile of a work.

Віктор Бондарчук

СУТНІСНІ ОСНОВИ ЕСТЕТИЧНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ОПЕРНОГО ВИКОНАВЦЯ: ДМИТРО ГНАТЮК У РОЗРІЗІ СТИЛЬОВИХ ТА ЖАНРОВИХ ІННОВАЦІЙ КИЇВСЬКОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ 1953 РОКУ

Актуальність теми. В континуумі творчих звершень вітчизняного оперного мистецтва XX століття формується вектор сходження до визнання видатної постаті часу – Д. М. Гнатюка. У полемічних поступах мистецьких реалій, коли світоглядні засади людини були чітко скоординованими ідеологічною доктриною влади, формується нова генерація української інтелігенції, яка, розсікаючи загерметизоване тло буденності, динамічно формувала орієнтири анастазису української нації. Д. М. Гнатюк – творча особистість, котра, осягаючи реальність часу, занурилася у виміри творчого простору, розширюючи діапазон мистецької комунікації на рівні національного та світового визнання.

Мета статті. Дослідження обумовлює аналіз творчого шляху Д. М. Гнатюка, що пов'язаний з його діяльністю у київському театрі опери та балету 1953 року. Закріплення теми у простір міждисциплінарної комунікації дає можливість проаналізувати творчу особистість у контексті потужної динаміки відновлення та конструювання суспільної та культурно-мистецької площини України.

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 50-х років XX століття.

Наукова ***новизна*** роботи полягає у розширенні уявлень щодо становлення оперного жанру в координатах вітчизняного культурного простору та закріплення його статусу в площині міжнаціональної мистецької комунікації XX століття. До огляду пропонуються нові сторінки творчої біографії Д. М. Гнатюка, які в проекції на тему дослідження стимулюють до перманентного переосмислення структури розвитку оперного виконавства в контексті творчих реалій часу.

Д. М. Гнатюк – особистість, яка акумулювала у собі потужний енергетичний досвід української мистецької ланки з її самобутніми і неповторними виконавськими традиціями у просторі вокального та акторського мистецтва, локалізуючи з цього континуума режисерську практику як модель узагальненого та осмисленого рішення. Загострене і глибоке відчуття часу, його плинності та незворотності, концентрована потреба у реалізації задумів та внутрішньо-нестерпна необхідність самовираження – це ті ознаки, які є характерними людині, що прагне змінити світ, розглядаючи його крізь оптику творчої одержимості, мистецького катарсису. Дмитро Михайлович уособлює постать, яка не тільки здійснила власну мрію, а й виконала важливу суспільно-громадську та мистецьку функцію – створила символ українського оперного мистецтва, доповнила народну пісню проникливо-філігранними окрасами баритонового співу, вдихаючи у неї все тепло і терпке відчуття патріотизму, заклала наріжний камінь нової генерації, яка чітко окреслить вітчизняні соціо-політичні, світоглядні та мистецькі вектори на мапі світових координат.

Увагу дослідження сконцентровано на періоді, коли Д. М. Гнатюк став на шлях професійного оперного зростання, відкриваючи маловідомі сторінки акторської практики. Початок 50-х років сформує чіткі орієнтири виконавця у діапазоні його оперної обізнаності, окреслить коло завдань, залишаючи в минулому тривалий і складний шлях адаптації та визначеності. Відтак, 1953 року Дмитро Михайлович розпочинає роботу над втіленням сценічного образу партії Ігоря з опери «Князь Ігор» О. Бородіна, у складі творчої групи якої працювали відомі і досвідчені митці, зокрема: диригент-постановник В. Пірадов, режисер-постановник М. Стефанович з художнім оформленням А. Петрицького, хоровою постановкою В. Колесника, балетними сценами С. Сергєєва.

Драматургія твору, проникліва сюжетна лінія глибоко закарбувалася у свідомості Дмитра Михайловича. Його внутрішня потреба полягала у ідентифікації самобутності національних традицій, продукуванні морально-етичних та ідеологічних поглядів суспільства щодо свого генеалогічного коріння, його відродження і закріплення в пам’яті поколінь, формуванні образу особистості зі сталими світоглядними моделями, окресленими реалістичними тенденціями. Детермінована внутрішнім відчуттям драматургії вистави, чітко кристалізувалася акторська позиція Дмитра Михайловича: «Важке, але почесне завдання поставив переді мною, молодим артистом, колектив театру, запропонувавши головну роль у новій виставі „Князь Ігор”. Під час роботи над образом я намагався якнайповніше розкрити його внутрішній зміст» – згадує Д. Гнатюк [6, с. 52].

Основним виконавцем партії Ігоря був народний артист М. Гришко, у грі якого відчувалася монументальність і потужна практична переконливість, високий рівень виконавської техніки та глибокий, осмислений механізм сценічного втілення образу. М. Гришко акумулював у собі значний доробок практичних навичок акторської майстерності, принципів сценічного руху, механізмів драматургічного втілення і вирішення режисерських завдань. Дмитро Михайлович був заявлений у другому складі солістів із перспективою подальшого закріплення провідним виконавцем ролі. Робота з досвідченим актором формувала власні критерії професіоналізму Д. Гнатюка в розрізі жанру. Ігор у виконанні Дмитра Михайловича – це відмінна від монументальної моделі образу М. Гришка історична постать. Особистісна мотивація Дмитра Михайловича до створення і втілення образу героя культивувала новий підхід та нову концепцію сценічних поглядів, відмінні від традиційних втілень, методів авторської інтерпретації. Образ головного персонажу, інтерпретований Д. Гнатюком, уособлював більш складну виконавську структуру. Л. Серпилін у рецензії на виставу писав: «Його Ігор – віднині не сусальний казковий князь із золотистою борідкою і невинно-блакитними очима. Ні, це цілком земний, реалістичний образ людини тієї епохи, людини, заполоненої ідеєю визволення своєї вітчизни від хижих ворогів» [5]. Жанрова детермінованість сформувала потужний, патетично-величний і внутрішньо-вольовий образ героя. Його сюжетна лінія активно консолідує всю драматургію вистави і зосереджує на собі увагу глядачів. Дмитро Михайлович переконливо сформував і витримав драматургічне навантаження всієї опери з першої мізансцени вистави. Як зазначає Ю. Луцький у рецензії на виставу: «Інший виконавець партії Ігоря – Д. Гнатюк – зовнішньо більш активний, сценічна поведінка його психологічно виправдана, якщо не зважати на певну скованість рухів молодого виконавця, що вперше виступає в такій великій ролі» [4].

Аріозні номери опери якнайглибше і відвертіше відкривають тонкі, зворушливі риси виконавця. Відома арія «Ні сну, ні спочину» уособлює в собі всю драматичність і патетичність образу головного героя. Дмитро Михайлович з особливим пієтетом і внутрішнім трепетом виконував дану сцену. Глибина його співу в контексті філософських роздумів, втілених акторськими засобами, надовго закарбувалися у свідомості глядацького кола. У цих словах відчувався не тільки біль драматургічно обумовленого переживання; його арія – це рефлексія героя на проблеми вітчизняного відродження, катарсис української самобутності, ствердження національних традицій у світовому мистецькому просторі.

Образ головного героя у виконанні Дмитра Михайловича «…поставав як виразник патріотичних прагнень, як воїн-вождь, носій ідеї російської державності, захисник рідної землі. Артист добре, вразно співає, характеризуючи цілеспрямованого, вольового, чесного і благородного військового начальника. Є всі підстави сподіватися, що артист, продовжуючи роботу над роллю, досягне повного художнього завершення образу» – зазначав Д. Євтушенко [5]. Акторська модель Д. М. Гнатюка сформувала індивідуальний, особистісно-орієнтований образ Ігоря, характерними ознаками якого стали енергетика і невтримний норов артиста, його стійкий, позиціонований внутрішнім генеруванням виконавський стиль та характер героя, який докорінно відрізнявся від виконавської моделі М. Гришка, чим викликав динамічний резонанс серед театральної критики.

В результаті подальшої роботи над роллю, перманентності її переосмислення, формування нових концепцій сценічного втілення, акторського вдосконалення та внутрішньої консолідації, Дмитро Михайлович залишив в історії оперного мистецтва України один із пріоритетних і потенційно-домінуючих образів могутнього князя Ігоря, асоціюючи дану роль з величчю та ступенем високого професіоналізму вітчизняного оперного мистецтва. У спогадах про роль Князя Ігора Дмитро Михайлович напише: «Ще в школі на мене велике враження справив безсмертний пам’ятник староруської літератури – „Слово о полку Ігоревім”. Важке, але почесне завдання поставив переді мною, молодим артистом, колектив театру, запропонувавши головну роль у новій виставі „Князь Ігор”. При роботі над образом я намагався якнайповніше розкрити його внутрішній зміст. Режисер спектаклю М. Стефанович та головний диригент В. Пірадов, старші товариші допомогли мені зрозуміти усю багатогранність образу Ігоря. Мені хотілося показати глибокий органічний зв'язок Ігоря з народом, його почуття відповідальності за долю руської землі. Ці риси особливо виразно звучать в арії „Ідем на ворога Русі, ідем на ханів половецьких”. І кращою нагородою мені, молодому виконавцю цієї ролі, є відчуття, що глядач глибоко співчуває діям великого князя, сприймає його заклики, як вираз думок і прагнень народу» [1].

Потужною роботою колективу був представлений 86 театральний сезон: продовжувалися прем’єрні покази опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький»; під керівництвом балетмейстера С. Сергєєва, диригента Б. Чистякова та художника Т. Бруні було здійснено постановки балетів Л. Мінкуса «Дон-Кіхот» (прем’єра відбулася 6 січня 1953 року) та Ц. Пуні «Коник-Горбоконик» (прем’єра відбулася 3 червня 1953 року). В контексті гастрольної діяльності театром було представлено до огляду такі вистави,

як: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Маруся Богуславка» А. Свєчникова, «Пікова Дама» П. І. Чайковського, «Князь Ігор» О. Бородіна, «Аїда» Дж. Верді, балети «Лебедине озеро» П. І. Чайковського та «Галька» С. Монюшка.

У 86 театральному сезоні Дмитро Михайлович розпочинає роботу над вивченням партії Януша з опери С. Монюшко «Галька» та Ріголетто з опери Дж. Верді «Ріголетто»; митець поринає у світ активних пошуків, апробацій, вироблення власного творчого амплуа та опрацювання нових стильових та жанрових тенденцій мистецького простору. Стійкі, монолітні партії класичних європейський опер закладали основу виконавської техніки артиста, стимулювали до формування його власної стильової організації, манери співу та гри. Дмитро Михайлович прискіпливо опановує семантичні засади європейської виконавської традиції, але його цікавить і інший паралельний простір оперних звершень, в центрі якої стоїть нова людина з її внутрішніми потребами, мотиваціями та думками. Реалістичність, щирість і відвертість виконавської лексики, актуальність і обумовленість реаліями часу – це ті складові, які віднайшов для себе артист під час сценічного втілення ролі Проценка з опери Ю. Мейтуса «Молода Гвардія». Над постановкою твору працювали досвідчені майстри сцени, серед яких: диригент-постановник В. Тольба, режисер-постановник Д. Смолич, художник В. Борисовець. Вистава готувалася до випуску у складі такої трупи солістів-вокалістів як: Б. Пузін (партія Олега Кошового), Є. Чавдар (партія Люби Шевцової), Л. Руденко (партія Улі Громової), П. Білинник (партія Сергія Тюленіна), І. Клякун (партія Вані Земнухова), М. Роменський (партія Валька) [8, с. 164].

Драматургія твору, зумовлена комуністичними світоглядними засадами, вимагала від Д. Гнатюка повного і перманентного переосмислення механізмів втілення сценічного образу. Близька актору сутність ролі збуджувала у Дмитра Михайловича відчуття піднесеного вітчизняного патріотизму, окриленого суспільними та соціальними ідеями формування особистості як взірця моральних та естетичних пріоритетів часу. Близька за стилем, суспільно- обумовлена концепція образної організації ролі, знайшла своє продовження на сцені театру під час блискучого виступу Д. М. Гнатюка. Молодий, енергійний і впевнений у собі, актор продемонстрував всі риси героя в контексті диригентських вимог та режисерської інтерпретації. Згадуючи роботу над оперою «Молода гвардія», Дмитро Михайлович зазначав: «В цьому сезоні візьму участь у спектаклі, що відтворює душевну красу і героїчні подвиги нашої сучасної молоді – опері Ю. Мейтуса „Молода гвардія”. Роль керівника підпільної партійної

організації Проценка, яку я виконуватиму, складна і відповідальна. Хочеться якнайповніше розкрити образ комуніста, донести до слухача найкращі його риси – принциповість, силу волі, глибокий патріотизм» [2].

Період творчих пошуків Д. Гнатюка припав на перше десятиліття повоєнних подій. Період, сутність якого полягала у ренесансі традицій вітчизняного оперного жанру, подоланні труднощів і негативних впливів «…вульгаризаторської теорії безконфліктності і офіційних установок на помпезність та лакування дійсності», – як зазначає Ю. Станішевський [7, с. 242]. Театральний простір продукував модернові сценічні моделі, структура яких відображала епос українського народу, його потужні культурно-мистецькі традиції. Театральний репертуар консолідувався реалістичними концепціями в контексті оперного жанру, новою виконавської лексикою та методами сценічного вирішення. Початок 50-х років, як зазначає Ю. Станішевський, позначений активізацією мистецьких пошуків музично-театральних колективів, оновленням усієї багатонаціональної художньої культури [7, с. 242].

1953 року зі зміною ідеологічних та суспільних форматів у просторі українського оперного жанру відбуваються помітні і практично-значимі зрушення. Рішенням Ради Міністрів СРСР Київський академічний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка було прирівняно до Великого театру СССР. Очолив театральну установу В. П. Гонтар, диригентом було призначено О. Климова, режисером – В. Скляренка. Своїм головним завданням митці вбачали відродження національного театру, піднесення його до рівня пріоритетного та консолідованого, оновленою трупою солістів-вокалістів, творчого осередку світового масштабу.

Музично-театральне мистецтво розпочало продукувати суспільні інтерес та попит, культивуючи традиції визнаних світовою театральною спільнотою мистецьких осередків. Відтак, оновлена і пріоритетно-потужна оперна трупа під керівництвом амбіційного і титулованого в урядових прошарках директора сформувала раціональні та детерміновані потребами часу вектори свого руху, розвитку та популяризації. Відхід від анахронічних тенденцій в організації та веденні театральної справи проектували молодим виконавцям нові горизонти оперного становлення та закріплення у практиці жанру XX століття. Орієнтири на соціальне відродження дало перспективи популяризації та зміни стереотипів щодо вітчизняного мистецтва як в оперному жанрі, так і в інших виконавських формах.

Середина 50-х років презентує потужний процес консолідації української мистецької думки, культивує і активно пропагує виконавську традицію вітчизняного простору. Редукція соціальних стандартів дає можливість естетичної ідентифікації українського

мистецтва на сценічних майданчиках не тільки близького зарубіжжя, а й Канади, США, що створило умови для адаптації вітчизняного акторського доробку до світових мистецьких тенденцій, переосмислення пріоритетів української виконавської панорами, стильової структури, акторської лексики та масштабів оперного жанру. Як зазначає Л. Корній, 50-ті роки є періодом тріумфу вокального виконавства [3, с. 489]. На п'єдесталі вокально-сценічної майстерності продукують свою творчість видатні майстри сцени: П. Білинник, М. Ворвулєв, Д. Гнатюк, А. Григор'єва, М. Гришко, Ю. Гуляєв, А. Кікоть, М. Кондратюк, К. Лаптєв, Л. Лобанова, Є. Мірошниченко, Д. Петриненко, М. Роменський, Б. Руденко, Л. Руденко, Г. Сухорукова, В. Тимохіна, К. Огнєвий, З. Христич, Є. Чавдар, Я. Ялкут та ін. [3, с. 489].

Період середини 50-х років XX століття відтворює континуум загального піднесення вітчизняної композиторської творчості, різних виконавських практик, педагогіки, музикознавства. Концепція десталінізації вітчизняного простору консолідує детерміновану суспільною парадигмою часу потребу проекції творчого потенціалу на сценічних майданчиках театрів, філармоній, концертних організацій. У цей час Дмитро Михайлович формує орієнтири професійного оперного мистецтва, створює потужне і надійне підґрунтя національного визнання на олімпі світових мистецьких досягнень.

Дослідження та вивчення творчого шляху митця зумовлена потребами часу, реаліями сьогодення, що формують орієнтири вітчизняної самобутності, ідентичності та неповторності. Функція, покладена на творчу особистість, полягає у консолідації національної спадщини, її доробку з подальшим прогнозуванням її розвитку та закріплення у генетичній пам'яті соціуму. Саме митець, майстер формує і закріплює в історичному та мистецькому просторі координати індивідуальності, неповторності та самобутності.

1. *Гнатюк Д. Відповідальна роль//Вечірній Київ. 8.05.1953 р.*
2. *Гнатюк Д. Образ комуніста//Вечірній Київ. 24.10.1953 р.*
3. *Корній, Лідія Пилипівна, Сюта, Богдан Омелянович. Українська музична культура. Погляд крізь віки. К.: Муз. Україна, 2014. 592 с.*
4. *Луцький Ю. «Князь Ігор»//Радянське мистецтво. 6.05.1953 р.*
5. *Серпилин Л. «Князь Игорь»//Сталинское племя. 7.05.1953 г.*
6. *Станішевський Ю.О. Дмитро Гнатюк. К.: Муз. Україна, 1991. 167 с.*
7. *Станішевський Ю.О. Національна опера України 2001–2011. К.: Муз. Україна, 2012. 304 с.*
8. *Стефанович М. Київський державний ордена Леніна академічний театр опери та балету УРСР імені Т.Г. Шевченка. Історичний нарис. Київ, 1960. 208 с.*

Бондарчук Віктор. **Сутнісні основи естетичної ідентифікації оперного виконавця: Дмитро Гнатюк у розрізі стильових та жанрових інновацій театру опери та балету 1953 року.** Тема висвітлює період становлення Дмитра Гнатюка в різних стильових та жанрових координатах оперного мистецтва, пов'язаних з його виконавською практикою 1953 року. Увагу дослідження сконцентровано на проблемі формування структурної сутності оперного виконавця в контексті різностильової та різножанрової виконавської комунікації. За основу аналізу взято опери «Князь Ігор» О. Бородіна та «Молода Гвардія» Ю. Мейтуса як сферу естетичної ідентифікації актора.

Ключові слова: творче амплуа оперного виконавця, концепція сценічного втілення ролі, психофізична будова артиста, драматургічне завдання.

Бондарчук Виктор. **Сущностные основы эстетической идентификации оперного исполнителя: Дмитрий Гнатюк в разрезе стилевых и жанровых инноваций театра оперы и балета 1953 года.** Тема освещает период становления Дмитрия Гнатюка в разных стилевых и жанровых координатах оперного искусства, связанных с его исполнительской практикой 1953 года. Внимание исследования сконцентрировано на проблеме формирования сущности оперного исполнителя в контексте разностилевой и разножанровой исполнительской коммуникации. За основу анализа взяты оперы «Князь Игорь» А. Бородина и «Молодая Гвардия» Ю. Мейтуса как сферу эстетической идентификации актера.

Ключевые слова: творческое амплуа оперного исполнителя, концепция сценического воплощения роли, психофизическое строение артиста, драматургическая задача.

Bondarchuk Viktor. **The essential foundations of aesthetic identification of the opera performer: Dmytro Gnatiuk in the context of stylistic and genre innovations of opera theatre and ballet 1953 year.** The theme covers the period of formation of Dmytro Gnatiuk in different stylistic and genre coordinates of opera art that related to his performance practice of 1953 year. The attention of research is focused on the problem of forming a structural essence of opera performer in the context of the multi-style and multi-genre performing communication. As the basis of analysis was taken operas of O. Borodin «Prince Igor» and «Young Guard» of Yu. Meitus as a sphere of aesthetic identification of the actor.

Key words: creative role of opera performer, the concept of stage realization of the role , the psychophysical structure of the actor, dramatic task.