

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**

**НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**

**Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису**

**БОНДАРЧУК ВІКТОР ОЛЕКСІЙОВИЧ**

**УДК 78.071.2 (477)**

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ФЕНОМЕН ТВОРЧОСТІ ДМИТРА ГНАТЮКА  
В МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ  
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

**Спеціальність 26.00.01 – Теорія та історія культури  
(мистецтвознавство)**

**Подається на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства**  
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

---

**В. О. Бондарчук**

**Науковий консультант:**

**Рожок Володимир Іванович,**  
доктор мистецтвознавства, професор,  
народний артист України,  
академік НАМ України,

**Київ – 2019**

## АНОТАЦІЯ

**Бондарчук В. О. Феномен творчості Дмитра Гнатюка в музично-театральній культурі України другої половини ХХ – початку ХХІ століття.** Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури України. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури України. Київ, 2019.

Дослідження присвячене мистецтвознавчій експертизі феномена творчості Дмитра Гнатюка в музично-театральній культурі України другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Науковою проблемою дисертації є комплексне мистецтвознавче та культурологічне дослідження феномена творчості Дмитра Михайловича Гнатюка – видатного оперного співака, режисера-постановника, педагога та громадського діяча, що спонукає до об'єктивного аналізу історичних процесів музичної культури України другої половини ХХ – початку ХХІ століття, а відтак і осмислити витoki сучасних мистецьких явищ у національному духовному просторі доби оновлення, виявити сутність художньої творчості в контексті загально-гуманітарного дискурсу. У часи сьогодення, якнайбільше відчувається потреба ідентифікації української духовної спадщини, кристалізації в її основі ментальних сутнісно-неповторних особливостей. Такі імена як Євгенія Мірошніченко, Анатолій Солов'яненко, Дмитро Гнатюк – це є прорив української ментальності у сферу її світового мистецького визнання, створюючи орієнтир національної самобутності та ідентичності.

Упродовж останніх десятиліть дослідження в царині творчої біографістики стали одними з найзатребуваніших у вітчизняній гуманітаристиці. Адже соціокультурний розвиток суспільства значною мірою зумовлюється діяльністю особистостей, які володіють особливою волею та потенціалом, що здійснюють активний мистецький поступ і художні відкриття. Виокремлюючи поняття Митця в окрему площину аналізу, сучасна гуманітаристика значно розширила науковий тезаурус, структуруючи його синонімічну послідовність, що виражена такими моделями як: майстер, художник, митець, рефлексивний художник, стимулюючи до перманентного переосмислення категоріального апарату не тільки мистецтвознавства, а й культурології, філософії, соціології, психології. Закріплюючи проблему в обраний контекст, ми маємо можливість відслідкувати чіткий механізм адаптації особистості, її акультурації, самоактуалізації, саморепрезентації, саморефлексії, послідовного становлення та звершення у складному комунікативному середовищі. Саме крізь призму біографістики, біографічного методу дослідження стає можливим реконструкція прихованих раніше і маловивчених аспектів творчої активності, рефлексія якої зумовлена систематизованими емпіричними

надбаннями, їх осмисленням з подальшим включенням у вимір теоретичного узагальнення та обґрунтування. Сформулювати визначення творчої особистості на вістрі сучасних наукових висновків є надзвичайно складним завданням, оскільки її смислова структура суттєво розпорошується в результаті перманентної зміни інструментарію пізнання її сутності. За умови включення поняття у зазначений комунікативний простір, порушуються відповідні граматичні та синтаксичні зв'язки, що, відповідно, стимулює до певних семантичних викривлень та порушень.

Головною властивістю особистості залишається здатність створювати навколо себе художній світ, тому особистість – це явище процесуальне, ширше – темпоральне, і лише закріпивши його в координатах просторово-часової організації, ми маємо можливість проведення її об'єктивно-повноцінного аналізу, розкривши всі рівні соціокультурної ідентифікації.

В українському науковому просторі, а музикознавстві насамперед, радикально переосмислюються найважливіші наукові категорії, відбувається інтенсивне збагачення поняттями та явищами запозиченими з інших галузей знань. Відтак, їх сутність формується на стереотипах конкретних наукових обґрунтувань, що певною мірою завуальовує загальну картину пізнання та розуміння. Закріплюючи проблему у широкий міждисциплінарний дискурс та дотримуючись принципу деконструкції, ми маємо можливість пізнати та вивчити нові властивості предметів і явищ, зрозуміти і переосмислити їх природу, сутність. Дотримання наукового синтезу створює потужну платформу сучасної теорії наукового знання, стимулюючи до розробки ефективних методів дослідження. Сучасна культурологія, як інтегративна наука, виходить далеко за межі усталених і канонізованих довідниками аксіом, де вектори особистості окреслювалися її соціальним статусом, національною ідентифікацією, розглядаючи її як соціальний тип, сутність якого детермінована численними факторами, в тому числі й культурними. Від первісного розуміння індивідуальності до особистості, надалі, суб'єкта культури – саме за таким принципом відбувається вивчення внутрішнього світу людини, руйнуючи формальні методи її досліджування та тлумачення. Індивідуальний хронотоп творчої долі митця можна розцінювати як вельми ефективний інструмент пізнання макросвіту мистецької особистості, можливо, найважливіший спосіб осягнення цього складноорганізованого амбівалентного феномену.

Застосовуючи біографічний метод дослідження, ми вивчаємо унікальну постать – Д. М. Гнатюка в контексті розвитку музичної культури України другої половини ХХ – початку ХХІ століття, творчість якого стала невід'ємною складовою не лише вітчизняного, а й світового оперного мистецтва. Його індивідуальні творчі звершення не тільки увійшли до золотого фонду національної культури, а й дають змогу переосмислити ключові аспекти в розвитку українського музично-театрального мистецтва. Для того, щоб здійснити об'єктивне, неупереджене дослідження об'ємної спадщини Дмитра Гнатюка не лише як унікального артефакту, а й збагнути його численні зв'язки з українською традицією, і зі світовими тенденціями музичного теат-

ру, варто висвітлити складні й багатогранні процеси становлення і розвитку цієї мистецької галузі в Україні загалом. Такий підхід вимагає залучення до аналітичного апарату дисертації актуального пласту сучасної культурологічно-мистецтвознавчої думки – психологічної характеристики Митця у світлі існуючих на сьогодні концепцій психології творчості, а також визначення естетико-світоглядних пріоритетів видатного Майстра як своєрідного механізму до пізнання сутності його індивідуальності та неповторності. Взята за основу дослідження системна послідовність – Дмитро Гнатюк: оперний співак, режисер-постановник, педагог дає можливість цілісно охопити творчу біографію Митця, комплексно проаналізувати накопичений досвід в контексті його матеріального та духовного надбання.

**Ключові слова:** творча біографія, феномен творчості, виконавська майстерність, режисерська практика, педагогічна діяльність, оперний жанр, драматургія образу.

### SUMMARY

**Bondarchuk V. O. The phenomenon of Dmytro Hnatyuk's creative work in the musical and theatrical culture of Ukraine in the second half of the 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries.** Qualification work on the rights of the manuscript.

The thesis for the degree of Doctor of Arts in specialty 26.00.01 Theory and History of Culture in the specialized academic council D 26.850.01 of the Ukrainian national Tchaikovsky Academy of music. National Academy of Culture and Arts Management, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2019.

The scientific problem of the presented dissertation is the complex study of art and culture of Dmytro Mykolaiovych Mykhaiovych Hnatyuk's creativity phenomenon, an outstanding opera singer, stage director, teacher and public figure, which prompts an objective analysis of the historical processes of musical culture in Ukraine in the second half of the 20<sup>th</sup> and the beginning of the 21<sup>st</sup> century, and thus, to understand the origins of modern artistic appearance in the national spiritual world of modernisation, to reveal the essence of artistic creativity in the context of the general humanitarian discourse. In the present times, the greatest need is for the identification of the Ukrainian spiritual heritage, the crystallisation of essentially-unique features in its mental basis. Names such as Eugenia Miroshnichenko, Anatoliy Solovyanenko, Dmytro Hnatyuk are a breakthrough in the Ukrainian mentality in the sphere of its world art recognition, creating a landmark for national identity.

Over the past decades, research in the field of creative biography has become one of the most popular in the national humanities. After all, the socio-cultural development of society is largely determined by the activities of individuals who have a special will and potential, engaged in active artistic progress and artistic discoveries.

Locating the Artist's phenomenon, contemporary humanitarianism has considerably expanded the scientific thesaurus by structuring its synonymic sequence, expressed by such concepts as: Master, Artist, a reflexive Artist, stimulating a permanent rethinking of categorical apparatus not only for art studies, but also for cultural studies, philosophy, sociology, psychology. By fixing the problem in the chosen context, we have the opportunity to observe a clear mechanism of adaptation of the person, its acculturation, self-actualisation, self-representation, self-reflection, successive formation and accomplishment in a complex communicative environment. It is through the prism of biography, biographical method of research, that makes it possible to reconstruct hidden and previously unknown aspects of creative activity, whose reflection is due to systematic empirical treasures, their comprehension with further inclusion in the measurement of theoretical generalisation. Forming the definition of a creative person on the verge of modern scientific conclusions becomes more difficult, due to its semantic nature being actively sprayed as a result of a permanent change in the tools of knowledge of its essence. If the concept is included in the specified communicative space, the corresponding grammatical and syntactic relationships are violated, which, accordingly, stimulates certain semantic distortions and violations.

Considering the personality in a single system plane of analysis, we obtain, rather, an illusion in which partially reflects only individual elements of the structure. Its main property is the ability to create an artistic world around itself, therefore the person is a procedural phenomenon, more broadly temporal, and only by consolidating it in the coordinates of the spatio-temporal organisation, we have the opportunity of its objective analysis, revealing all levels of socio-cultural identification.

In modern Ukrainian musicology, the most important scientific categories are radically reinterpreted, intensive enrichment of concepts and phenomena are being borrowed from other branches of knowledge. Consequently, their essence is formed on the stereotypes of concrete scientific substantiation, which to some extent overlaps the general picture of knowledge and understanding. By fixing the problem in a broad interdisciplinary discourse and adhering to the principle of deconstruction, we have the opportunity to learn and explore new properties of objects and phenomena, understand and rethink their nature, essence. Observance of scientific synthesis creates a powerful platform for the modern theory of scientific knowledge, stimulating the development of effective research methods.

Modern culturology, as an integrative science, goes far beyond the limits of the established and canonised reference books of the postulates, where the vectors of the individual were defined by its social positioning, national identity, considering it as a social type, the essence of which is determined by numerous factors, including cultural ones. From the initial understanding of the individuality to the individual, in the future, the subject of culture - it is in this sequence that an attempt is made to know the inner world of man, destroying the uniformity and monotony of its study and interpretation. An individual chronotope of Artist's creative destiny can be regarded as a very effective tool for knowledge of the macro-world of artis-

tic personality, perhaps the most important way of understanding this complicated, ambitious phenomenon.

Using the biographical method of research, we study the unique figure - D. M. Gnatyuk in the context of the Ukrainian musical culture development in the second half of the 20th and early 21st centuries, whose creativity has become an integral part of not only domestic but also world operatic art. His individual creative achievements not only entered the golden fund of the national culture, but also allow us to rethink the key aspects of the development of Ukrainian musical and theatrical art. In order to carry out an objective, unbiased study of Dmytro Hnatyuk's volumetric heritage not only as a unique artifact, but also to grasp his numerous connections with the Ukrainian tradition, and with the world tendencies of the musical theater, one should highlight the complex and multifaceted processes of formation and development of this artistic industry in Ukraine as a whole. Such an approach requires the inclusion of a contemporary cultural-artistic thought – the psychological characteristics of the artist in the light of existing psychological concepts of creativity, as well as the definition of the aesthetic-ideological priorities of the outstanding Master as a kind of mechanism for the knowledge of the essence of his personality and originality, to the analytical apparatus of the dissertation. Dmytro Hnatyuk: opera singer, director-director, teacher gives an opportunity to comprehensively cover the creative biography of the artist, comprehensively analyse the accumulated experience in the context of his material and spiritual heritage.

**Keywords:** creative biography, phenomenon of creativity, performing skills, directing practice, pedagogical activity, operatic genre, drama of the image.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Одноосібна монографія

1. Бондарчук В. О. Дмитро Гнатюк: оперний співак, музичний режисер, педагог : монографія. Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Звойленко Д. Г. 2018. 616 с.

### Статті у наукових фахових виданнях рекомендованих ДАК МОН України, в тому числі включених до міжнародних наукометричних базданих

2. Бондарчук В. О. Опера Бориса Лятошинського «Золотий обруч» у сценічній проекції Дмитра Гнатюка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 114 : Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941–2010-х роках : зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. С. 312–328.

3. Бондарчук В. О. Дмитро Гнатюк на оперній сцені (1951–1952) // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Вип. 43 / упоряд. М. Д. Копиця. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2017. С. 194–202.

4. Бондарчук В. О. Постановка опери М. Лисенка «Зима і весна» у режисерському рішенні Д. М. Гнатюка // Молодий вчений : зб. наук. пр. Херсон : Гельветика, 2017. № 9 (49). С. 178–181.

5. Бондарчук В. О. Переосмислення виконавської сутності майстра оперної сцени у проекції на творчі поступки Д. М. Гнатюка 70-х років // Молодий вчений : зб. наук. праць. Херсон : Гельветика, 2017. № 3 (43), березень. С. 160–164.

6. Бондарчук В. О. Вивчення творчої біографії митця в координатах біографічного методу дослідження // Молодий вчений : зб. наук. праць. Херсон : Гельветика, 2017. № 11 (51), листопад. С. 495–499.

7. Бондарчук В. О. Постановка опери Дж. Россіні «Севільський цирюльник» у режисерській інтерпретації Д. М. Гнатюка // Молодий вчений : зб. наук. праць. Херсон : Гельветика, 2017. № 10 (50), жовтень. С. 385–389.

8. Бондарчук В. О. Дмитро Гнатюк – професор НМАУ ім. П. І. Чайковського // Молодий вчений : зб. наук. праць. Херсон : Гельветика, 2017. № 12 (52), грудень. С. 150–154.

9. Бондарчук В. О. В протистоянні часу: тріумф Д. Гнатюка на оперній сцені 1954 року // Українська музика : наук. часопис. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. Число 2 (24). С. 80–87.

10. Бондарчук В. О. Дмитро Гнатюк в просторі культурно-мистецької парадигми ХХ століття (становлення особистості) // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти : зб. наук. праць. Вип. 22 (27). Ч. 2. Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017. С. 190–195.

11. Бондарчук В. О. Акторська діяльність Д. М. Гнатюка в координатах комунікативних механізмів вітчизняного музичного театру // Науковий ча-

сопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти : зб. наук. праць. Вип. 23 (28). Київ, 2017. С. 136–140.

12. Бондарчук В. О. Феномен творчої особистості Д. Гнатюка // Магістеріум : зб. наук. праць / Києво-Могилянська академія. Київ, 2017. Вип. 68. С. 53–58.

13. Бондарчук В. О. Сутнісні основи естетичної ідентифікації оперного виконавця: Дмитро Гнатюк у розрізі стильових та жанрових інновацій театру опери та балету 1953 року // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського ; КІМ ім. Р. М. Глієра, 2017. Вип. 55. С. 143–151.

14. Бондарчук В. О. Творчі звершення Дмитра Гнатюка: кінець 60-х – початок 70-х років ХХ століття // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журн. Київ : Міленіум, 2017. № 2. С. 74–79.

15. Бондарчук В. О. Дмитро Гнатюк – у боротьбі за естетичну ідентифікацію вітчизняного культурно-мистецького простору 1960-х років // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць. Вип. XXXVIII. Київ : Міленіум, 2017. С. 128–137.

16. Бондарчук В. О. Творча особистість Дмитра Гнатюка в мистецьких реаліях України кінця 60-х років ХХ століття // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Київ : Міленіум, 2017. Вип. I (8). С. 106–110.

17. Бондарчук В. О. Дмитро Гнатюк – від практики до теорії: узагальнення виконавського досвіду в Оперній студії // Культура і сучасність : альманах. Київ : Міленіум, 2017. № 1. С. 31–36.

18. Бондарчук В. О. «Запорожець за Дунаєм» у режисерській інтерпретації Дмитра Гнатюка // Українська музика : науковий часопис. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. Число 3 (25). С. 94–102.

19. Бондарчук В. О. Постановка опери Дж. Пуччіні «Тоска» у сценічному рішенні Дмитра Гнатюка // Українська музика : науковий часопис. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. Число 4 (26). С. 29–37.

20. Бондарчук В. О. Діяльність Дмитра Гнатюка у Національній музичній академії імені П. І. Чайковського: педагогічний досвід як результат і узагальнення виконавської та режисерської діяльності // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / за ред. О. С. Смоляка. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. Володимира Гнатюка, 2017. № 2. Вип. 37. С. 57–65.

21. Бондарчук В. О. Оперна студія НМАУ як площина втілення режисерського методу Д. Гнатюка на прикладі постановки опери Ш. Гуно «Фауст» // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. Вип. X. Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург, І. Ю. Сухленко. Харків : Водний спектр «Джі-Ем-Пі», 2017. С. 285–297.



22. Бондарчук В. О. Опера Миколи Лисенка «Наталка Полтавка» в режисерській інтерпретації Дмитра Гнатюка // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2017. № 4 (37). С. 47–55.

23. Бондарчук В. О. Дмитро Гнатюк і оперна режисура // Молодий вчений: зб. наук. Праць. Херсон : Гельветика, 2018. № 1 (53) січень. С. 123–127.

24. Бондарчук В. О. Творчість Дмитра Гнатюка: сторінками особистісного // Молодий вчений: зб. наук. Праць. Херсон : Гельветика, 2018. № 2. С. 496–501.

25. Бондарчук В. О. Дмитро Гнатюк: сторінками творчої біографії Мицця // Українська музика : наук. часопис. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2018. Число 1 (27). С. 52–59.

26. Бондарчук В. О. Творча біографія Дмитра Михайловича Гнатюка: історіографія проблеми // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / за ред. О. С. Смоляка. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. Володимира Гнатюка, 2018. № 1. Вип. 38. С. 40–47.

27. Бондарчук В. О. Режисерська комунікативна модель Д. М. Гнатюка: до проблеми постановки опери П. І. Чайковського «Пікова дама» // Культура і сучасність: альманах. Київ : Міленіум, 2018. № 1. С. 59–63.

28. Бондарчук В. О. Опера І. Дзержинського «Тихий Дон» у сценічному рішенні Д. Гнатюка // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Вип. 33. Київ : Міленіум, 2018. С. 398–407.

29. Бондарчук В. О. Опера С. Прокоф'єва «Війна і мир» у режисерській інтерпретації Д. М. Гнатюка // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Вип. XXXXI. Київ : Міленіум, 2018. С. 89–98.

30. Бондарчук В. О. У пошуках смислової організації ролі: постать Д. Гнатюка в практиці вітчизняного оперного виконавства 1958–1959 років // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Одеса, 2016. Вип. 23. С. 433–444.

31. Бондарчук В. О. Постановка опери Дж. Верді «Аїда» у режисерській інтерпретації Д. М. Гнатюка // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Вип. 24. Одеса, 2017. С. 31–41.

32. Бондарчук В. О. Д. М. Гнатюк і вітчизняне оперне виконавство (становлення особистості) // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. ст. Київ, 2018. Вип. 57. С. 201–211.

33. Бондарчук В. О. Опера Петра Чайковського «Мазепа» у режисерському рішенні Дмитра Гнатюка // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2018. № 3 (40). С. 111–121.

34. Бондарчук В. О. «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського у сценічному втіленні Д. М. Гнатюка // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Київ : Міленіум, 2018. Вип. I (10). С. 116–122.

35. Бондарчук В. О. Епічна традиція в координатах оперного жанру: на прикладі постановки опери О. Бородіна «Князь Ігор» Д. М. Гнатюка // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2018. № 3. С. 257–262.

### **Статті в інших виданнях та збірниках матеріалів конференцій**

36. Бондарчук В. О. Д. М. Гнатюк – від майстра сцени до режисера музичного театру» // Teoretyczne i praktyczne aspekty rozwoju współczesnej nauki. Czestochowa (PL). 30.03.2017 – 31.03.2017. Czestochowa, 2017. С. 36–38.

37. Бондарчук В. О. Творчість Дмитра Гнатюка: джерела та методи дослідження // Zbiór artykułow naukowych z Konferencji Miedzynarodoeuy Naukowo-Praktyczney (on-line) zorganizowanej dla pracownikow naukowych uczelni, yednostek naukowo-badnostek oraz badawczych z panstw obszaru bylego Zwiazku Radzieckiego oraz byley Yugoslawii. (29.12.2017). Warszawa, 2017. Str. 32–40.

38. Бондарчук В. О. Творчість Дмитра Гнатюка в контексті сучасної гуманітаристики // Zbiór artykułow naukowych recenzowanych. Zbiór artykułow naukowych z Konferencji Miedzynarodowej Naukowo-Praktycznej (on-line) zorganizowanej dla pracownikow naukowych uczelni, jednostek naukowo-badawczych oraz badawczych z państw obszaru byłego Związku Radzieckiego oraz byłej Jugosławii. (27.02.2018) Warszawa, 2018. Str. 54–62.

39. Бондарчук В. О. Творча біографія як явище культури. // Zbiór artykułow naukowych recenzowanych. Zbiór artykułow naukowych z Konferencji Miedzynarodowej Naukowo-Praktycznej (on-line) zorganizowanej dla pracownikow naukowych uczelni, jednostek naukowo-badawczych oraz badawczych z państw obszaru byłego Związku Radzieckiego oraz byłej Jugosławii (31.05.2018). Warszawa, 2018. Str. 19–29.

40. Бондарчук В. А. Дмитрий Гнатюк в преодолении пространственно-исполнительской дистанции оперного исполнителя 1955–1957 годы // Zbiór artykułow naukowych recenzowanych. Zbiór artykułow naukowych z Konferencji Miedzynarodowej Naukowo-Praktycznej (on-line) zorganizowanej dla pracownikow naukowych uczelni, jednostek naukowo-badawczych oraz badawczych z państw obszaru byłego Związku Radzieckiego oraz byłej Jugosławii (31.10.2018) Warszawa, 2018. str. 34–42.

41. Бондарчук В. О. Дмитро Гнатюк в просторі культурно-мистецької парадигми ХХ століття (становлення особистості) // Перспективи розвитку сучасної науки : мат-ли V міжнар. наук.-практич. конф. (м. Київ) : у 2 ч. Ч. 2. Херсон : Гельветика, 2017. С. 38–40.

42. Бондарчук В. О. Дмитро Гнатюк на сцені Київського театру опери та балету 1953 року // Теорія і практика актуальних досліджень : мат-ли міжнар. наук.-практич. конф. (м. Львів, 27–28 жовтня, 2017 року) : у 2 ч. Ч. 1. Херсон : Гельветика, 2017. С. 14–16.

43. Бондарчук В. О. Творча біографія як явище культури: сутність культурологічного поняття та методи дослідження // Теорія і практика актуальних досліджень : мат-ли міжнар. наук.-практич. конф. (м. Львів, 27–28 жовтня, 2017 року) : у 2 ч. Ч. 1. Херсон : Гельветика, 2017. С. 170–173.

44. Бондарчук В. О. Феномен творчості в українській музичній культурі // Теорія і практика сучасної науки : мат-ли II міжнар. наук.-практич. конф. (м. Чернівці, 24–25 листопада 2017 року) : у 2 ч. Ч. 1. Херсон : Гельветика, 2017. С. 28–30.

45. Бондарчук В. О. Вивчення творчої біографії митця в координатах біографічного методу дослідження // Теорія і практика сучасної науки : мат-ли II міжнар. наук.-практич. конф. (м. Чернівці, 24–25 листопада 2017 року) : у 2 ч. Ч. 1. Херсон : Гельветика, 2017. С. 185–188.

46. Бондарчук В. О. Вивчення творчого шляху митця в контексті культурологічного дискурсу // Культурно-мистецькі обрії : зб. наук. праць / за заг ред. К. І. Станіславської. Вип. 3. Київ : НАКККиМ. 2017. С. 100–101.

47. Бондарчук В. О. Постановка опери М. Лисенка «Зима і весна» у режисерському рішенні Д. М. Гнатюка // Гуманітарні студії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва. 2017 : мат-ли Міжнар. наук.-практич. конф. (Київ, 23 листопада 2017 р.). Київ, 2017. С. 109–111.

48. Бондарчук В. О. Дмитро Гнатюк – професор НМАУ ім. П. І. Чайковського // Інноваційний розвиток науки нового тисячоліття : мат-ли II міжнар. наук.-практич. конф. (м. Хмельницький, 24–25 листопада 2017 року) : у 2 ч. Ч. 1. Херсон : Гельветика, 2017. С. 8–10.

49. Бондарчук В. О. Біографічний метод дослідження у вивченні феномену творчості Дмитра Гнатюка // Інноваційний розвиток науки нового тисячоліття: мат-ли II міжнар. наук.-практич. конф. (м. Хмельницький, 24–25 листопада 2017 року) : у 2 ч. Ч. 1. Херсон : Гельветика, 2017. С. 110–112.

50. Бондарчук В. О. Творча особистість як феномен культури // Інноваційний розвиток науки нового тисячоліття : мат-ли II міжнар. наук.-практич. конф. (м. Хмельницький, 24–25 листопада 2017 року) : у 2 ч. Ч. 2. Херсон : Гельветика, 2017. С. 185–187.

51. Бондарчук В. О. Творча біографія в координатах сучасної гуманітаристики: історіографія та методи дослідження : монографія // *Relevant issues of development and modernization of the modern science: the experience of countries of Eastern Europe and prospects of Ukraine : monograph / edited by authors.* Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2018. С. 21–40.

52. Бондарчук В. О. «Наталка Полтавка» М. Лисенка в творчості Д. М. Гнатюка // Сучасні тенденції розвитку науки : мат-ли II міжнар. наук.-практич. конф. (м. Хмельницький, 23–24 лютого 2018 року) : у 2 ч. Ч. 1. Херсон : Вид. «Молодий вчений», 2018. С. 11–12.

53. Бондарчук В. О. Дмитро Михайлович Гнатюк – майстер вітчизняного музичного театру // Сучасні тенденції розвитку науки : мат-ли II міжнар. наук.-практич. конф. (м. Хмельницький, 23–24 лютого 2018 року) : у 2 ч. Ч. 2. Херсон : Вид. «Молодий вчений», 2018. С. 12–14.

54. Бондарчук В. О. Творча особистість (проблема дослідження). // Сучасні тенденції розвитку науки : мат-ли II міжнар. наук.-практич. конф. (м. Ужгород, 23–24 грудня 2018 року) : у 2 ч. Ч. 2. Херсон : Вид. «Молодий вчений», 2018. Ч. 2. С. 115–117.

55. Бондарчук В. О. Д. М. Гнатюк у роботі над «Мазепою» П. І. Чайковського. Сучасні тенденції розвитку науки : мат-ли II міжнар. наук.-практич. конф. (м. Ужгород, 23–24 грудня 2018 року) : у 2 ч. Ч. 2. Херсон : Вид. «Молодий вчений», 2018. С. 141–143.

56. Бондарчук В. О. Творча особистість в координатах культурологічного та мистецтвознавчого дискурсу // Соціально-гуманітарний вісник : зб. наук. пр. / гол. ред. С. П. Кучин. Вип. 18/19. Харків : Наук. тов. «Наука та знання», 2018. С. 89–94.

ВСТУП.....	15
<b>РОЗДІЛ 1 ДЖЕРЕЛЬНА І ТЕОРЕТИЧНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ</b> .....	<b>25</b>
1.1 Творча біографія як явище культури в наукових дослідженнях .....	25
1.2 Творча біографія Дмитра Гнатюка в джерельних матеріалах, наукових статтях, критико-публіцистичних і науково-популя- рних публікаціях.....	44
Висновки до першого розділу.....	54
<b>РОЗДІЛ 2 ДМИТРО ГНАТЮК ЯК ОПЕРНИЙ СПІВАК</b> <b>У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРНО-ТЕАТРАЛЬНОЇ КУ-</b> <b>ЛЬТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ</b> .....	<b>56</b>
2.1 Творча біографія Дмитра Гнатюка в соціокультурному та оперно-театральному контекстах. Періодизація життєвого і творчого шляху.....	56
2.2 Формування Дмитра Гнатюка як оперного співака-актора: передумови в юнацькі роки та основні детермінанти в період навчання в Київській консерваторії.....	77
2.3 Становлення фахової вокально-сценічної майстерності Дми- тра Гнатюка в Київському оперному театрі 1950-х років.....	95
2.4. Вокально-сценічна творчість Дмитра Гнатюка в Київському оперному театрі 1960-х–середини 1970-х років: фахова зрілість .....	140
Висновки до другого розділу.....	166
<b>РОЗДІЛ 3 ТВОРЧІСТЬ ДМИТРА ГНАТЮКА – ОПЕРНОГО РЕ-</b> <b>ЖИСЕРА ЯК УЗАГАЛЬНЕННЯ ЙОГО ФАХОВОГО ДОСВІДУ</b> .....	<b>169</b>
3.1 Режисерська діяльність Дмитра Гнатюка 1975–1988 років: від теорії до практики.....	169
3.1.1 «Князь Ігор» Олександра Бородіна.....	175
3.1.2 «Тихий Дон» Івана Дзержинського.....	191
3.1.3 «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемівського .....	211
3.1.4 «Севільський цирульник» Джоаккіно Россіні.....	221
3.1.5 «Зима і весна» Миколи Лисенка.....	225
3.2 Концепція режисури Дмитра Гнатюка у виставах 1988– 2011 років: мистецька зрілість.....	229

3.2.1 «Наталка Полтавка» Миколи Лисенка.....	230
3.2.2 «Тоска» Джакомо Пуччіні.....	238
3.2.3 «Золотий обруч» Бориса Лятошинського.....	248
3.2.4 «Тарас Бульба» Миколи Лисенка.....	262
3.2.5 «Мазепа» Петра Чайковського.....	281
3.2.6 «Сорочинський ярмарок» Модеста Мусоргського.....	288
3.2.7 «Травіата» Джузеппе Верді.....	300
3.2.8 «Пікова дама» Петра Чайковського.....	308
3.2.9 «Аїда» Джузеппе Верді.....	314
3.2.10 «Війна і мир» Сергія Прокоф'єва.....	337
Висновки до третього розділу.....	357
<b>РОЗДІЛ 4 ДОСВІД ДИТРА ГНАТЮКА ЯК ОПЕРНОГО СПІВ-АКА І РЕЖИСЕРА У ПЛОЩИНІ ЙОГО ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ.....</b>	<b>360</b>
4.1 Педагогічна діяльність Дитра Гнатюка у НМАУ ім. П. І. Чайковського як проєкція його фахового досвіду: основні принципи та здобутки.....	360
4.2 Оперна студія НМАУ ім. П. І. Чайковського як площина втілення режисерських принципів Дмитра Гнатюка.....	369
4.2.1 «Фауст» Шарля Гуно.....	371
4.2.2 «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемівського.....	375
4.2.3 «Майська ніч» Миколи Римського-Корсакова.....	379
4.2.4 «Севільський цирульник» Джоаккіно Россіні.....	381
4.2.5 «Наталка Полтавка» Миколи Лисенка.....	384
4.2.6 «Травіата» Джузеппе Верді.....	390
Висновки до четвертого розділу.....	395
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>397</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>403</b>
Література.....	403
Іншомовні джерела.....	471
Архівні джерела.....	474
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>498</b>
Додаток А. Список публікацій за темою дисертації.....	498
Додаток Б Наукові конференції.....	503

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Дмитро Гнатюк – оперний співак, режисер-постановник, педагог, талановитий організатор музично-театральної справи і визнаний громадський діяч – одна з тих творчих постатей, які сфокусували у своїй багатогранній фаховій діяльності найвищі злети українського оперного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст., стали одними з домінант української музичної культури й водночас провідними репрезентантами національних культурних надбань у світі. Непересічність його таланту, багатогранність діяльності, виняткова роль у збереженні та розвитку за радянського часу національних культурних традицій зумовили й відчутний вплив цієї унікальної особистості на вітчизняний оперний театр загалом. Проте вивчення різних сфер його творчої праці важливе не лише тому, що постать Д. Гнатюка є однією з найяскравіших в українській оперній культурі другої половини ХХ ст., а його творчі праці як оперного співака й режисера – її масштабною і вагомою складовою. У них фокусуються глибинні риси авторитетної вокальної школи, що є вагомим здобутком української художньої культури, режисерської традиції, яка сягає корінням славнозвісного театру корифеїв, що став національно визначеною творчою школою найвищого європейського рівня. Отже, дослідження творчості Д. Гнатюка є важливим для сучасної мистецтвознавчої думки з огляду на можливість доповнення новими істотними деталями вивчення музичної культури України цього часу, розкриття її в контексті загально-гуманітарного дискурсу. Тож зрозумілою є постійна увага музичних критиків, журналістів, театрознавців до творчості Д. Гнатюка. Відповідні публікації, зібрані в архіві видатного співака, насамперед численні рецензії у вітчизняній і зарубіжній періодиці, становлять величезне за обсягом зібрання, яке доповнюється кількома науковими статтями, а також монографіями й брошурами (Ю. Станішевський [756], В. Туркевич [806], В. Фольварочний [829], М. Стефанович [766]). Проте ці матеріали (за винятком статей у збірниках наукових праць) є критико-

публіцистичними, науково-популярними або суто популярними. Власне ж наукового аналізу творчого доробку Д. Гнатюка в його цілісності, у взаємодії вокальної, режисерської, педагогічної складових досі не зроблено, хоч кожна з них могла б стати об'єктом окремого наукового дослідження.

Отже, актуальність дисертаційного дослідження полягає в таких основних моментах:

– дисертацію виконано в межах одного з пріоритетних напрямів сучасної української музикознавчої науки – вивчення проблем музичного виконавського, зокрема вокального, мистецтва;

– попри те, що здобутки оперного театру другої половини ХХ – початку ХХІ століття є одними з найзначніших репрезентантів української художньої культури у світі, вони досі залишаються малодослідженими;

– Д. М. Гнатюк є однією з провідних постатей української оперної культури другої половини ХХ – початку ХХІ століття, його творчість сфокусувала в собі її найвидатніші здобутки, однак дотепер не набула свого наукового осмислення.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано згідно з планами науково-дослідної роботи кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського і пов'язано з темою ПТН НДД НМАУ 2015/2020 рр. № 28 «Дослідження творчих біографій українських та зарубіжних музикантів у контексті вітчизняної та світової культури».

Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол засідання № 3 від 29 жовтня 2015 року).

**Мета** дослідження – осмислити вокально-сценічну, режисерську, педагогічну творчість Дмитра Гнатюка в контексті української оперної культури України другої половини ХХ – початку ХХІ століття.



Метою дослідження зумовлено його основні **завдання**:

- на основі наукових досліджень охарактеризувати феномен творчої біографії як явища культури;
- проаналізувати і систематизувати джерельну базу дослідження вокально-сценічної, режисерської, педагогічної творчості Д. Гнатюка;
- на основі раніше не опублікованих матеріалів з особистого архіву Д. М. Гнатюка виявити і проаналізувати маловідомі або невідомі аспекти його творчої біографії;
- розкрити творчу особистість митця в контексті історико-культурних трансформацій українського суспільства, зокрема музичної культури впродовж другої половини ХХ – початку ХХІ століть;
- здійснити періодизацію творчого шляху Д. Гнатюка;
- визначити чинники, які безпосередньо вплинули на формування творчої особистості музиканта в дитячі та юнацькі роки;
- проаналізувати процес становлення Д. Гнатюка як оперного співака у процесі співпраці з диригентами, режисерами, співаками на сцені Київського оперного театру 1950-х років;
- охарактеризувати творчі звершення митця як оперного співака у 1960–1975-х роках, виявити особливості його виконавської майстерності;
- визначити специфіку режисерських принципів майстра та виявити їх генезис;
- розкрити особливості трактування вистав, поставлених у Київському оперному театрі під орудою Д. Гнатюка, виявити специфіку прочитання композиторського тексту – його стильових і жанрових рис, музичних образів, музичної драматургії, співпраці з диригентом, хормейстером, балетмейстером, художником-сценографом, роботи з акторами-співаками;
- здійснити періодизацію діяльності Д. Гнатюка як оперного режисера;
- осмислити провідні принципи його педагогічної праці у НМАУ ім. П. І. Чайковського;

– охарактеризувати поставлені митцем вистави Оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського щодо втілення в них режисерського методу Д. М. Гнатюка.

**Об’єктом** дослідження є оперна культура України другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

**Предмет** дослідження – специфіка оперно-виконавської, режисерської та педагогічної діяльності Д. М. Гнатюка в музично-театральній культурі України другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

**Методи дослідження.** Методологію дисертації спрямовано на осмислення творчості Д. М. Гнатюка в єдності її різних аспектів (оперного виконавства, режисерської та педагогічної праці) і в контексті української оперної культури другої половини ХХ – початку ХХІ століття. У зв’язку з цим у роботі використано такі методи й підходи:

– джерелознавчий, текстологічний методи – в опрацюванні архівних документів, їх часовій атрибуції;

– біографічний метод – у вивченні фактів життєвого й творчого шляху Д. Гнатюка;

– метод виконавського аналізу – у розкритті музично-сценічних образів, створених Д. Гнатюком на сцені Київського оперного театру;

– герменевтичний метод – в аналізі музично-сценічних образів, створених Д. М. Гнатюком, та його режисерських постановок;

– комплексний, історичний методи та культурологічний підхід – в осмисленні багатоаспектної творчості Д. М. Гнатюка як цілісного явища української художньої культури другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

**Джерельною базою** дослідження стали матеріали і документи: особистого архіву Д. Гнатюка; фонду НМАУ ім. П. І. Чайковського; архіву Національної опери України імені Т. Г. Шевченка.

Джерельна база дисертації містить матеріали, у яких відображено такі види діяльності Д. М. Гнатюка:

- оперно-виконавська;
- режисерська;
- педагогічна;
- інші аспекти життя і творчості.

**Теоретичною базою** дисертації є праці з таких питань:

– філософії та психології, які стосуються проблем творчої особистості (Мікеланджело Буонарроті [444], Леонардо да Вінчі [444], Б. Паскаль [597], М. Монтень [532], Д. Дідро [261], Н. Логінова [457], О. Леонтьєв [445], А. Маслоу [500]);

– культурології (В. Акоюн [4], Б. Головка [202], Т. Гуменюк [244], Т. Ємельянова [289], Д. Жуйков [301], Л. Ільчук [341], В. Климчук [375], І. Крицька [423], Н. Ковальова [380], В. Корнієнко [405], Л. Левчук [440], Н. Логінова [458], С. Ляшко [474], В. Сіверс [729], К. Станіславська [751], Л. Троєльнікова [800], О. Яковлев [908], В. Шульгіна [894] та ін.);

– біографістики (І. Беленький [45], О. Валєвський [101], Г. Винокур [112], В. Менжулін [507], В. Петровський [618], В. Попик [641], Т. Попова [645], А. Петрина [606], О. Попович [647], Л. Смолінчук [738] та ін.);

– творчої біографії в мистецтвознавстві (В. Антонюк [15], Н. Богданова [56], І. Драч [283], О. Козаренко [385], В. Жаркова [290], О. Зінькевич [320], Ю. Зільберман [317], М. Копиця [403], Л. Левчук [440], О. Немкович [566], В. Рожок [693], Н. Савицька [702], К. Семенюк [711], Ю. Симеонова [720], С. Тишко [818], А. Терещенко [789], М. Черкашина-Губаренко [857] та ін.);

– теоретичного музикознавства (Б. Асаф'єв [28], М. Арановський [19], В. Жаркова [290], О. Козаренко [385], О. Маркова [495], В. Москаленко [539], І. Назайкінський [557], В. Рєдя [682], О. Самойленко [707], Л. Шаповалова [872], С. Шип [886], Ю. Холопов [839] та ін.);

– історії української музичної культури (Л. Архімович [26], С. Грица [236], М. Гордійчук [223], М. Грінченко [239], В. Довженко [275], М. Загайкевич [307], Л. Корній [407], С. Павлишин [585], Л. Пархоменко [594], Б. Сюта [407], К. Майбурова [477], М. Михайлов [519], А. Терещенко [789], О. Немкович [568], Т. Шеффер [885], О. Шреєр-Ткаченко [892], багатотомні академічні видання «Історія української музики» [344] та «Українська музична енциклопедія» [819] тощо;

– теорії та історії українського музичного театру (Л. Архімович [27], Г. Веселовська [110], О. Волосатих [127], І. Гамкало [130], Т. Гнатів [139], М. Гордійчук [220], Б. Дерев'яно [256], О. Доманська [278], І. Драч [283], М. Загайкевич [307], О. Зінькевич [320], М. Ізваріна [340], Л. Кисельова [367], О. Клековкін [372], В. Курбанов [427], О. Левченко [439], М. Лисенко [450], І. Лисенко [447], Є. Лішанський [455], О. Мурзіна [553], С. Олексенко [577], О. Паламарчук [591], Р. Пилипчук [623], Т. Поліщук [637], З. Рашевський [680], В. Рожок [694], А. Солов'яненко [740], М. Стефанович [765], І. Таміліна [775], Г. Тітова [796], В. Туркевич [810], П. Чуприна [868]);

– української оперної культури, зокрема історії Київського оперного театру (В. Антонюк [14], Л. Архімович [26], І. Гамкало [130], Б. Гнидь [197], І. Драч [284], М. Загайкевич [307], О. Зінькевич [321], Л. Кияновська [369], О. Козаренко [385], М. Копиця [403], Г. Кабка [345], О. Немкович [566], О. Паламарчук [591], В. Рожок [690], Ю. Станішевський [752], М. Стефанович [767], І. Таміліна [775], А. Терещенко [789], В. Туркевич [812], М. Черкашина-Губаренко [855], Т. Швачко [876] та ін.);

– творчості Д. М. Гнатюка (Ю. Станішевський [756], В. Фольварочний [829], М. Стефанович [767] та ін.).

**Наукову новизну** дисертації зумовлено тим, що в ній уперше здійснено спробу комплексного аналізу багатогранної (вокально-сценічної, режисерської, педагогічної) творчої діяльності Д. М. Гнатюка в контексті мистецьких надбань Київського оперного театру та, ширше, української оперної культури

другої половини ХХ – початку ХХІ ст. До наукового обігу введено великий масив матеріалів архівів Національної опери України імені Тараса Шевченка, Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, особистого архіву родини Гнатюків.

У дисертації **вперше:**

- на основі опрацьованого джерельного матеріалу здійснено реконструкцію життєвого і творчого шляху Д. М. Гнатюка;
- здійснено періодизацію його творчого шляху;
- вивчено вокально-сценічну творчість митця;
- виявлено основні принципи режисерської діяльності майстра;
- проаналізовано вистави, поставлені Д. Гнатюком у Київському оперному театрі;
- розкрито специфіку його педагогічної діяльності;
- досліджено вистави Оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського та визначено в них режисерські принципи Д. Гнатюка;
- творчу біографію Д. Гнатюка розглянуто в контексті мистецького процесу в Київському оперному театрі та української оперної культури другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

**Теоретичне значення** отриманих результатів. Основні теоретичні положення й висновки дисертаційного дослідження можуть бути використані у вивченні проблем історії української музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ століття, оперного виконавства, режисури музичного театру, національних вокальних шкіл, при підготовці узагальнюючих досліджень музично-історичного та енциклопедичного характеру.

**Практичне значення** отриманих результатів полягає в тому, що вони можуть бути застосовані в освітньому процесі в закладах мистецтв різних рівнів акредитації, а саме в навчальних курсах із культурології, теорії та історії мистецтв, художньої культури, музичної режисури, а також у навчальних дисциплінах: «Мистецтво як естетичний феномен», «Тенденції розвитку

сучасної опери», «Вокальна педагогіка вищої школи», «Виконавська практика», «Практика в оперному театрі», «Оперна студія», «Культурно-мистецька політика в Україні», «Психологія творчості», «Теорія режисури музичного театру», «Майстерність актора», «Оперний клас», «Театральна критика», «Історія української музичної культури».

Основні матеріали дослідження апробовані в педагогічній діяльності автора у НМАУ ім. П. І. Чайковського, а саме у процесі здійснення наукового керівництва магістерськими науковими роботами студентів вокального та диригентського факультетів.

**Апробація результатів дисертації.** Дисертацію обговорено на засіданні кафедри історії та теорії культури НМАУ ім. П. І. Чайковського (протокол № 14 від 25 червня 2018 року).

Основні ідеї та положення дисертації викладено в доповідях на 30 науково-практичних конференціях, серед яких: *всеукраїнські* – «Народно-інструментальне мистецтво: історія і сучасність» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 28.11.2014); «Народно-інструментальне мистецтво: історія і сучасність» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 19.04.2015); «Народно-інструментальне мистецтво: історія і сучасність» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 26.03.2016); «Відкрита освіта та дистанційне навчання: від теорії до практики» (Київ, центральний інститут післядипломної педагогічної освіти, 26.10.2017); «Народно-інструментальне мистецтво: історія і сучасність» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 10.04.2017); «Культурологічна регіоналістика: теорія, історія, практика» (Полтава, 23–24.03.2017); «Актуальні проблеми вокальної педагогіки та виконавства», до 150-річчя від дня народження фундатора української вокальної школи Олени Муравйової та 100-річчя від дня народження народної артистки України та СРСР Лариси Руденко» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 21.02.2018); «Народно-інструментальне мистецтво: історія і сучасність» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 23.04.2018); *міжнародні* – «Традиційна культура України XXI століття як складова культур-

ної політики: стан та перспективи розвитку» (Київ, український центр культурних досліджень, 20.11.2015); «Микола Лисенко та світовий оперний театр», до 175-річчя від дня народження Миколи Лисенка та 20-річчя Київського Вагнерівського товариства (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 26–28.02.2017); «Teoretyczne I praktyczne aspekty rozwoju wspolczesney nauki» (Czestochowa (PL). 30–31.03.2017); «Zbior artykulow naukowych z Konferencji Miedzynarodoeuy Naukowo-Praktyczney (on-line) zorganizowanej dla pracownikow naukowych uczelni, yednostek naukowo-badnostek oraz badawczych z panstw obszaru bylego Zwiazku Radzieckiego oraz byley Yugoslawii» (Warszawa, 29.12.2017); «Перспективи розвитку сучасної науки» (Київ, 29–30.09.2017); «Теорія і практика сучасної науки» (Чернівці, 24–25.12.2017); «Теорія і практика актуальних досліджень» (Львів, 27–28.10.2017); «Теорія і практика актуальних досліджень» (Київ, 29–30.09.2017); «Теорія і практика сучасної науки» (Чернівці, 24–25.12.2017); «XVIII Сквородинські читання» (Переяслав-Хмельницький, 05–07.10.2017); «Культурно-мистецькі обрії» (Київ, 24.12.2017); «Гуманітарні студії НАКК-КіМ» (Київ, НАКККіМ, 23.12.2017); «XXVI Міжнародныя науковыя читанні пам'яті Л. С. Мухарынскай (1906–1987)» (04.07.2017); «Інноваційний розвиток науки нового тисячоліття» (Хмельницький, 22–23.12.2017); «Ференц Ліст і Україна» (Кам'янець-Подільський, 24–25.11.2017); «Микола Леонтович і сучасна освіта та культура» (Кам'янець-Подільський, 14–15.12.2017); «Україна в загальноєвропейському музично-театральному просторі: проблеми, здобутки та шляхи взаємозбагачення», до 145-річчя від дня народження Сергія Рахманінова, до 80-річчя від дня народження Стефана Турчака» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 26–28.11.2018); «[Science, Research, Development № 2](#)» ([London](#), 27.02.2018–28.02.2018); «Zbiór artykułów naukowych recenzowanych. (1) Z 40 Zbiór artykułów naukowych z Konferencji Miedzynarodowej Naukowo-Praktycznej (on-line) zorganizowanej dla pracowników naukowych uczelni, jednostek naukowo-badawczych oraz badawczych z państw obszaru byłego

Związku Radzieckiego oraz byłej Jugosławii. (31.05.2018)» (Warszawa, 2018); «Сучасні тенденції розвитку науки» (Хмельницький, 23–24.02.2018); «Сучасні тенденції розвитку науки» (Хмельницький, 23–24.11.2018); «Сучасні тенденції розвитку науки» (Ужгород, 23–24.12.2018).

**Публікації.** Основні результати дослідження викладено в 56 наукових працях, серед яких: одноосібна монографія «Дмитро Гнатюк: оперний співак, музичний режисер, педагог» (Кам'янець-Подільський, 2018), 27 статей у наукових фахових виданнях України; 28 публікацій в інших виданнях, збірниках матеріалів конференцій, зокрема включених до міжнародних наукометричних баз даних, які свідчать про апробацію теоретичних положень дисертації.

**Структура роботи.** Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків та додатків. У списку використаних джерел і літератури 1207 позицій, з яких 45 – іноземними мовами, 250 – архівні матеріали. Загальний обсяг дисертації – 504 сторінки, з них основного тексту – 388 сторінок.

Дисертація пройшла перевірку унікальності тексту на програмі «Анти-плагіат».

Монографія, що лягла в основі дисертації, отримала 2 позитивні рецензії, які опубліковані (див. список використаних джерел і літератури).

Кандидатська дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства на тему «Музичне життя Черкащини ХІХ – початку ХХ століття у контексті становлення професіоналізму в музичній культурі України» захищена 2012 року. Матеріали кандидатської дисертації в тексті докторської не використовувалися.



## РОЗДІЛІ

### ДЖЕРЕЛЬНА І ТЕОРЕТИЧНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

На перехресті століть, національний культурно-мистецький простір наповнюється знаковими подіями, в епіцентрі яких стоять нездолані часовою руйнацією талановиті особистості. Генетичний скарб, вкарбований у імена видатних, і вже канонізованих суспільством постатей, потужно маркує віхи історичного становлення України як незламної, самобутньої та визнаної держави. М. Березовський і А. Ведель, Г. Сковорода і Т. Шевченко, Леся Українка і І. Франко, М. Леонтович і М. Лисенко, Л. Ревуцький і Б. Лятошинський, І. Паторжинський і Є. Чавдар, Б. Руденко і Д. Гнатюк, А. Солов'яненко, І. Козловський і Є. Мірошніченко, Є. Станкович і М. Скорик – це лише частка того пульсуючого і незламного українського ядра, яке стрімким і динамічним кроком протягом багатьох століть розсікає простір національно-світоглядних і мистецьких звершень.

Творча особистість, у координатах різних часових послідовностей, в просторі численних творчих звершень завжди визначала вектори розвитку і становлення світоглядної системи нації, держави, людства. Та надзвичайно потужний прояв творча постать отримала у своєму духовному, мистецькому відображенні, стаючи структурним елементом науки, мистецтва.

#### **1.1 Творча біографія як явище культури в наукових дослідженнях**

Структурування сучасної культурно-мистецької моделі вітчизняного простору потребує перманентного переосмислення сутності численних його явищ, що формують потужну комунікаційну константу у вигляді міждисциплінарного та поліконтекстуального діалогу. У сфері сучасного мистецтвознавства, культурології, історії, соціології, психології, філософії кристалізується важлива категоріальна одиниця – біографія, яка, синтезуючи наукові погляди заявлених дисциплін, скеровуючи їх в окремий напрям дослідження, стимулює із простору емпіричних концепцій та закріплення у статусі си-

стемного поняття, яке стає магістральним вектором пізнання дійсності в усіх її проявах [647, с. 96].

Семантичні ознаки заявленого поняття представлені, насамперед, проблемою пізнання особистості, дослідження і вивчення якої спрямовані на висвітлення життєвого і творчого шляху людини за умови включення її в комунікативний контекст часу. Як зазначено в енциклопедичному словнику: «Біографія (від *біо* «...» і грецьк. *графо* – пишу)» – це життєпис [54, с. 179]. Це дає всі підстави для вивчення творчої біографії як історико-культурного явища, яке динамічно закріпилося у царині багатьох наукових теорій. Сучасні науковці відзначають, що сутність «біографістики» об'єднує різні види, роди й типи біографічного дослідження, історично спрямованих на предмет і напрям літературної та наукової діяльності, а також саме мистецтво створювати життєписи [641].

Засновник російської біографістики І. Беленький, концептуальні погляди якого формувалися на аналізі біографії як історико-пізнавального явища, дає визначення біографії як одного з найважливіших концептів особистісної свідомості людини і, водночас, культурно-історичної свідомості суспільства, що віддзеркалює: буття особистості в річищі історичного часу, її життя у відміряних для неї термінах, її смисловий зміст; сприйняття і оцінку індивідуальної особистості в соціумі, в культурі і в її пам'яті; численність форм опису і розуміння особистісної індивідуальності в соціально-комунікативній практиці буденності; образ конкретної особистості і її долі у творах художньої літератури і мистецтва; осмислення конкретного індивідуального буття в історичному пізнанні [45].

Старший науковий співробітник НАН України В. І. Попик, обґрунтовуючи позиціонування біографістики як окремої спеціальної історичної дисципліни, сутність якої сформована напрацюваннями теоретичних проблем біографічних досліджень, розглядає біографію як: проекцію індивідуального шляху особистості; наративну форму його відображення; літе-

ратурний жанр біографічної творчості; напрям дослідницької роботи науковців і його осмислення; вивчення в історичній науці; теорію й методіку; спрямування видавничої та інформаційної діяльності; розділ систематизації друків біографічного змісту в бібліотечній і книготорговельній практиці [641].

У результаті систематизації і узагальнених класифікацій сформовано типи біографій, представлених як: літопис життя і діяльності особистості; енциклопедія життя і творчості (хронологія); книги з позначенням «Матеріали для біографії»; монографії на зразок «Життя і творчість»; наукова біографія; літературна біографія; художня біографія; критико-біографічний опис; науково-популярна біографія; коротка біографічна довідка [641].

Формуючи концепцію історичного пізнання дійсності крізь призму історіографічної ситуації та окреслюючи стратегії сучасних біографічних досліджень, Т. Попова зазначає, що система типів біографічного аналізу має чітку власну структуротворчу організованість, та пропонує:

1) об'єднувати різні типи біографій в єдине тематичне поле: людина у просторі об'єктивної драми історії;

2) визначати конкретний ракурс аналізу: «внутрішня біографія», «еволюція душі», «екзистенціальна біографія», «приватна біографія», «зовнішня біографія», «кар'єрна біографія», «професійна біографія». Вчена стверджує, що за вихідними теоретичними позиціями слід орієнтуватися на принципово відмінні зразки, такі як – мікроісторія, психоісторія, модель раціонального вибору, теорія культурної і гендерної ідентичності [644]. Усі із запропонованих типів біографічного аналізу є рівноправними, але не рівнозначними, оскільки кожний із них має власну структурну організацію, що зумовлена конкретними завданнями та метою. Елементом, що об'єднує заявлені категоріальні одиниці в єдину поняттєву площину, є їх теоретико-аналітична сутність, яка в річищі своїх проявів – історико-пізнавальних, літературно-жанрових, науково-дискурсивних координат – викристалізується у

непорушну самодостатню культурно-історичну форму осягання і трансляції особистісного індивідуального досвіду людини [45].

Узагальнюючи сутність біографії як явища, з'ясовуємо, що вона перебуває в одному семантичному зрізі з такими понятійними моделями в українській та англійській мовах, як: «біографія» – «biographi», «історія» – «histori» та «література» – «literature» [641]. У контексті наукового розгалуження і трансформації означення утворилися такі семантично-структуровані поняття, як: колективна біографія, прагматична біографія, біограма, змістова біографія [641]. Запропонована диференціація спричинила стрімкий відхід від анахронічного лінійного соціалізованого життєпису і утворення нового явища з самостійним смисловим наповненням. Зазначена модель динамічно закріпилася у філософії, літературознавстві, культурології, формуючи ядро сучасного бачення проблеми [641].

Як зазначає Т. Попова, кожна культурно-історична епоха, логос кожної національної культури представлений власним дискурсом біографічної свідомості і власною типологією біографії, що вимагає свідомого врахування специфіки застосування відповідного інструментарію для її вивчення [644]. Осмислення біографії як форми пізнання сутності явищ в культурному і історичному просторі формувалося саме завдяки біографічним текстам різних культурних традицій [45]. Культурологічний дискурс дає можливість встановити лінії розвитку біографічного тексту як об'єкта інтелектуальної та творчої діяльності особистості.

Досліджуючи наукову біографію в контексті російської культурної та інтелектуальної традиції, історик А. Петрина підкреслює, що історизм розвивається у спостереженні за стадіями трансформації біографічного тексту, а культурологічний сегмент передбачає аналіз отриманих результатів на кожному опрацьованому етапі, що дає можливість розглядати культурологічну модель як рефлексію аналізу попередніх аналітичних операцій [606]. Відомий російський культуролог П. Гуревич позиціонує текст біографії у поєд-

нанні з предметом творчості особистості, що включає як життя конкретного митця, так і присвячені йому біографічні твори, що породжує культурно-творчий континуум, даючи можливість дослідження особистості в контексті єдиної духовної парадигми [606]. А. Петрина розширює семантичні кордони біографічного тексту і пропонує розглядати його у значно ширшому діапазоні, як «своєрідний твір мистецтва», що провокує та одночасно стимулює до формування нових підходів до вивчення особистості в координатах творчої біографії [606].

Кожна історична епоха у своєму часовому вимірі представлена власними стандартами біографічного опису, функція якого наспрямована на ідентифікацію особистості в перетині соціального та культурного контексту.

Біографія древніх народів, як система життєпису, представлена надгробними написами, що фіксували основні події життєвого циклу людини: соціальний статус, захоплення, уподобання тощо.

Біографія Античності – окреслена літературними жанровими координатами з чітко визначеним суспільним завданням – відтворити життєвий цикл людини в контексті соціокультурної динаміки, і як зазначає А. Петрина, характерною ознакою античного біографізму стала установка на візуальну складову, де предметом біографічного тексту стає реальна особистість з моменту народження і до смерті [606].

У Середньовіччі формується новий тип описання життєвого шляху особистості – агіографія, контури якої закріплені жанровими координатами життєвої літератури («Патерик», «Києво-Печерський Патерик»). Саме через символіку християнських оповідей формується картина дійсності, яка вмонтовує людину у річище протистояння внутрішнього і зовнішнього [606, с. 39].

У добу Відродження відбувається помітна трансформація ставлення до людини – особистість набуває статусу творця, що вказує на соціальне визнання її інтелекту і визнання загально-особистісної зрілості [606, с. 39]. Від-

родження представлене біографічними дослідженнями життєвого шляху відомих живописців, скульпторів, зодчих (життєпис Дж. Вазарі, Мікеланджело Буонарроті, Леонардо да Вінчі).

Ренесансна біографіка оспівує красу і велич суцього, створює поетичний та одухотворений, олюднений образ світу. Цей людський світ видатної епохи, переданий нам як через шедеври мистецтва, так і через біографіку їх творців, прекрасний своєю реальністю, конкретністю, але не приземленою, а високо опоетизованою де людина не протиставляється життю й повсякденності. В основі дослідження – історизм, достовірність і перевіреність фактів (біографії Ж. Б. Мольєра, Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта Л. В. Бетховена).

Особистість у біографічних та автобіографічних оповідях XVII століття – це людина складних, суперечливих почуттів, складних переживань: «Той подає великі надії стати великим майстром, хто з самого початку закінчує свої картини. Закінченістю відрізняються всі видатні майстри і люди, які користуються своєю особливістю, і якщо у них це відсутнє, то вони не гідні свого імені», – зазначає Франциско Пачеко у своєму трактаті XVII століття [601, с. 416].

Саме у XVIII столітті увійшло в життя слово, без якого ми вже не уявляємо нашої мови: – індивідуальність, яке з надзвичайною силою охоплює своєрідність, красу, особливу значущість людини-особистості. Ідеал цього часу – часу Просвітництва, відтворений у літературі, мистецтві й, зокрема, у творчій біографії видатних сучасників, – це сильна і владна розумом і духом діяльна людина, людина-громадянин, індивідуальність, яка належить не лише собі самій, а й входить до простору відповідних часових реалій, епох.

У часи романтизму проблема сутності людини постає по новому. Романтизм формує структурованість біографії як жанру і виводить чіткий алгоритм її написання. Біографічні описи творчого шляху Г. Берліоза, Р. Вагнера, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, М. Глінки та інших є тому підтвердженням. Біографія творчості митця, крім пізнання, дає розумін-

ня об'єктивної дійсності, процесів, які формують мистецький простір, його зміст та форму.

Творча особистість систематично переосмислює власні онтологічні реалії, наповнює життя смисловими категоріями, в основі яких прагнення до взаємодії з потужним генетичним досвідом творчості та самореалізації в ньому.

Мистецтво романтизму сприймається як засіб моделювання дійсності, життєтворчість, коли людина прагне знайти шлях, яким вона вийде з оточення реальності, безнадії [682, с. 3–9]. Дійсність, рефлексована особистістю часів романтизму, відтворена внутрішнім стражданням, спротивом реаліям часу, переживаннями: «Ми, щоправда, вже не спалюємо відьом, зате спалюємо кожного листа, в якому відображено відверту правду», – пише німецький філософ Г. К. Ліхтенберг [780, с. 498]. Неприйняття оголеного і відкритого простору реальності графічно маркує смислове наповнення творчості митців ХІХ століття.

Романтизм докорінно змінює сталі стереотипи зв'язин людини зі світом, мистецтвом, дійсністю. Людина цього часу є найбільшою таємницею, яка уособлює боротьбу внутрішнього із зовнішнім, матеріального з ілюзорним, свідомого з позасвідомим, розширюючи нові невидимі горизонти пізнання творчої особистості та її вчинків.

Вихід за межі сталих і канонізованих стереотипів суспільного світогляду ХІХ століття вказує на значні поступки у підході до творчої особистості як моделі, вектори якої сформовані відчуттям нової віхи у розвитку, розумінні та аналізі її внутрішнього світу, її власного «Его». Стає відчутним різниця між такими поняттями, як особистість та індивідуальність, де особистість розглядається, як: «абсолютно унікальне поєднання елементів соціального досвіду, специфіка композиції якого зумовлена різноманіттям умов свого формування та творчою спроможністю індивіда до інтерпретацій, наділення об'єктів та подій змістом, проектування себе назовні» [647, с. 99]. Індивідуа-

льність, у свою чергу, – носій унікального поєднання генів, із вираженими фізичними та психологічними особливостями. Різниця між заявленими категоріями полягає в тому, що особистість здатна до творчості, пошуку нового і неповторного, тоді як індивідуальність лише виконує загально-визнані культурні норми [647, с. 96–103].

З цього часу динамічно формується біографіка як сукупність філософсько-методологічних, історіографічних, історико-культурних, рецептурних знань і уявлень про окремі біографічні жанри, про значення, завдання і можливості біографічного мислення і пізнання, про методи біографічної реконструкції [45].

На зламі світоглядних засад романтизму народжується інша особистість з новим відчуттям часу, в якому вона представлена лише елементом складної системи. Одночасно розвивається і закріплює дисциплінарний статус біографіка, досліджуючи типологічні форми прояву особистостей в історії, філософії, мистецтві, культурології, психології» [45].

Проблема творчої особистості стає епіцентром «філософії життя» А. Шопенгауера, ірраціональний вектор якої позначений скептичним ставленням можливостей розуму пізнати світ, як неподільну цілісність, що акумулює сутність природи, життя людства та окремої особистості [527, с. 1]. Послідовники А. Шопенгауера – В. Дільтей, Ф. Ніцше, А. Бергсон, О. Шпенглер – трактують життя як категорію первинної реальності, у якій людина представлена елементом складної багатовекторної системи і є невід’ємною частиною розгалуженої діалектичної моделі. Людина прагне вивільнитися з ланцюгів соціального тиску, хоче мати право вибору, думки, активно творити свою долю, виявляти неповторність.

Модернізм формує новий тип особистості зі складним внутрішнім світом, який охоплює всі сфери її життя: людина хоче наблизитися до небес, будуючи монументальні хмарочоси; опановує нове розуміння швидкості, конструюючи літаки та потужні двигуни; відкриває радіоактивність й оберта-



льні магнітні поля. Людина акумулює в собі темперамент часу, сутність яко-го сформована відчуттям історичних зрушень, глобальністю змін і динамічністю розвитку, потребою самоактуалізації. Пізнання особистості, вивчення її внутрішнього світу значно розширює свій простір. Відображенням життєвого шляху особистості, її розвитку та звершень доповнюється її творчими досягненнями у мистецтві, архітектурі, поезії. Мистецький простір наповнюється внутрішньою суперечливістю та протистоянням людини часу, дійсності. Її «Его» представлене посиленою увагою до психологізму, проблемі внутрішнього протистояння зі світом, реальністю.

Творчість І. Стравінського, А. Шенберга, Д. Шостаковича формує новий тип людини, неординарної особистості, яка гостро відчуває час, його драматичну сутність, зумовлену дискусивним діалогом протистояння людини і часу. Біографія, як опис життя окремої індивідуальності, займає провідну позицію відповідної історичної сфери, культурологічних та мистецтвознавчих теорій, релігійної фактографії. Її семантика значно розширює свої координати, виокремлюючи із загальної сфери особистісне, інтимне.

У наслідок гострого наукового дискурсу біографіка змінює власні ключові орієнтири і спрямовує до формування семантичних структур таких, як: «біографічний жанр», «біографічна література», «біографічний метод», «мистецтво біографії», що герметизували багатозначність текстуально виражених життєписів, і всі форми їх дослідження [45]. Як зазначає О. В. Попович, для розкриття сутності заявлених явищ існує значна кількість наукового інструментарію, аналітичних концепцій та методів дослідження, серед яких: історико-генетичний метод, історико-порівняльний метод, метод аналізу символічних систем та біографічний метод [647].

Кожен із запропонованих методів має як переваги, так і обмеження, що потребує їх осмислення для отримання загального результату дослідження загалом. Для вивчення особистості протягом всього її життєвого циклу ми зупинимося на біографічному методі, як найбільш ефективному науковому

аспекті дослідження людини. Відомий психолог Б. Ананьєв, з ім'ям якого асоціюються новітні розробки теорії індивідуальності та індивідуального психічного розвитку, окреслив сутність біографічного методу і дав конкретне його визначення: «Біографічний метод – збирання і аналіз даних про життєвий шлях людини як особистості і суб'єкта діяльності (аналіз документації людини, свідчень сучасників, продуктів життєдіяльності самої людини)» [457, с. 105]. Психолог Н. Логінова, узагальнюючи наукові розробки Б. Ананьєва, апелює до онтогенетики та генетичної персоналістики, в контексті якої біографічний метод представлений як онтогенез (еволюція індивіда як психофізіологічного організму) та як життєвий шлях людини (як історія особистості в суспільстві) [457].

Генетична персоналістика формує власні концептуальні засади щодо тлумачення особистості як категорії, що повністю відображає епоху, час, суб'єкта і об'єкта комунікативних стосунків в історичному зрізі, поняття, яке проектує моральну свідомість соціокультурного простору [457]. Н. Логінова розглядає особистість як історичний феномен, вивчення якого стає історичним дослідженням не тільки на етапі становлення, а й у контексті тісного соціокультурного діалогу з часом та середовищем [457]. Це наштовхує до наукового узагальнення і висновку, в якому біографічне дослідження особистості, її життєвого і творчого шляху стає важливим аспектом історичного дослідження в теоріях мистецтвознавства, історії науки і техніки, психології, соціології, філософії, культурології [457]. Саме у просторі гуманітарних розгалужень біографічний метод став одним із основних елементів дослідження й вивчення особистості як соціально-історичного та культурного феномену. Його сутність сформована історичною та генетичною природою, в його основу закладено: дані життєвого шляху людини; стадії її соціалізації (сім'я, школа і інші соціальні інституції); середовище розвитку (місце проживання, навчальні установи, позанавчальні заклади); інтереси, уподобання та

улюблені заняття в різні періоди життя; стан здоров'я (наявність захворювань та їх вплив на процес соціалізації людини) [405].

Узагальнюючи і структуруючи проблему біографічного методу Н.Логінова зазначає, що:

– сутність біографічного методу сформована потребою аналізу людини в контексті її історичного становлення та розвитку;

– біографічний метод чітко окреслив предмет дослідження – життєвий шлях людини [457];

– основою біографічного методу є його генетична сутність, що дає можливість проаналізувати еволюцію індивіда у статусі психофізіологічного організму та як окремої особистості в соціально-визначених координатах;

– біографічний метод дає можливість розглядати особистість як у безпосередньому контакті з нею, так і уникаючи його;

– біографічний метод зумовлений синтетичним моделюванням численних механізмів різних методів дослідження, що дає можливість розгалуженого дискурсивного простору для дослідження;

– біографічний метод детермінує узагальнення в дослідженні творчої особистості, оскільки висвітлює не тільки її контекстуальний простір, об'єктивну дійсність, але й відкриває внутрішній простір особистості, динаміку її емоційних переживань та мистецьких поступів [457].

Врахування синтетичної зумовленості, використання біографічного методу позбавляє можливості суб'єктивного висвітлення подій у житті особистості і вимагає застосування наукового інструментарію у вивченні даної проблеми.

Узагальненням біографічного методу стає патографія, яка акцентує увагу на проблемі дослідження художньої творчості особистості, виявлення її мотивів і стимулів. Літературні портрети Ш. Сент-Бева, описи видатних особистостей П. Мебіуса відкривають інші шляхи пізнання людини, її сутності крізь призму нового підходу до проблеми.

Переломним у дослідженні особистості стає зміна структури біографічного методу через упровадження методу психоаналізу З. Фрейда, який визначає психологію художньої творчості як можливість пізнання людини, вивчення сутності митця, його внутрішнього світу [441, с. 17].

Розглядаючи особистість крізь оптику позачасовості, спадковості, інфантильності, активності та ірраціональності, вчений відкриває науці людину у новому вигляді, непохитним стрижнем якої стає структура підсвідомого – «Воно», свідомого – «Я» та надсвідомого «Над-Я» [441, с. 19]. Таким чином, З. Фрейд створює нову модель творчої особистості, дослідження і осмислення сутності якої стає можливим лише за умови врахування її генетичного досвіду, що закладений у структурі підсвідомого, взаємодії людини з реаліями дійсності, що відображено у просторі свідомого та урахування моральних, суспільно-зумовлених норм і правил, закріплених за її надсвідомим. Саме особистість з її багатогранною і неповторною самобутньою творчістю стає епіцентром його психоаналізу, практика використання якого активно застосовується у наукових обґрунтуваннях сучасної психології, соціології, філософії, культурології [441, с. 41].

Проблема дослідження біографії представлена багатогранним механізмом її вивчення. В ній значна частина складних традицій і різноманітних динамічних переходів. У залежності від мети, предмета дослідження, способів пізнання, методів джерельної бази, формується модель персоніфікованої, контекстної, модальної, екзистенціальної, інтелектуальної, ментальної, наукової, історичної, філософської біографії [474]. Всі запропоновані типи біографій взаємодоповнюють, взаємозумовлюють і взаємовизначають одне одного, одночасно виступаючи засобом організації біографічного матеріалу та інструментом його дослідження. Як зазначає Т. Попова, у розмаїтті типів біографії слід враховувати наступне: у чистому вигляді кожен із запропонованих типів не існує; дослідницький інструментарій представлений розгалуженими комбінаціями, які динамічно

стимулюють і одночасно провокують до типологічної варіативності; один і той же тип біографії у сучасному дослідницькому континуумі може бути представлений різними варіативними методологічними платформами [644, с. 22].

Сприймаючи образ, пізнаючи настрій його думок й почуттів, ми досягаємо людину, історичну епоху, навколишній світ. Філософ Е. Соловйов чітко зазначив, що дослідники біографій, як правило, працюють з особистостями, життя і діяльність яких вже піддавалися опису і дослідженню. Та все ж, в черговий раз апелюючи до життєпису людини, відкриваються нові сторінки її побуту, творчості, пошуків та звершень [741].

Розглядаючи особистість у контексті культурологічного дискурсу, ми розширюємо семантичні кордони поняття і фокусуємо увагу на особистості як предметі дослідження культурології, надаючи їй статусу як суб'єкта так і об'єкта, який формується в залежності від окресленої проблеми: «Я створюю культуру, культура створює мене. Для того, щоб пізнати людину – необхідно пізнати культуру, а для того, щоб пізнати культуру – необхідно пізнати людину» – зазначає А. Андреев [11, с. 38]. Досліджуючи тло культурологічного дискурсу, можна означити особистість як поняття, яке потребує системного вивчення, наукового обґрунтування і осмислення крізь призму біографічної концепції та методології [457]. Тож «творча біографіка» – категорія історико-культурна й художньо-естетична, що пов'язана з загальними тенденціями розвитку культури і людської індивідуальності. Г. Гегель відзначав, що прогрес мистецтва й осмислення останнього в теорії та історії художньої культури полягає в тому, «щоб дістатися до портрету», адже у мікрокосмі творчої біографії ми бачимо віддзеркалення питання про мистецтво, про художню культуру, взагалі [131, с. 74].

Дослідників завжди приваблювала таємниця, прихована у мистецтві, яка нерозривно пов'язана з психологією творчості. Інтерес до реальної конкретної людини-творця, і особливо наприкінці ХХ початку ХХІ століття,

зростає у всій світовій культурі, прагнучи до документально достовірного зображення реальної конкретної людини. Якщо ми хочемо пізнати творчу особистість, не обов'язково вдаватися до аналізу її особистих родинних архівів, нам достатньо вивчити її творчість, що синтезує, узагальнює і уособлює особистість, її неповторність та самотність.

Творча біографія – це дві лінії:

– абсолютний збіг;

– передісторія інших форм, опосередковані форми втілення образу та особистості художника у творчості.

Роздуми над творчою біографією, над різноманітними, і почасти дуже несхожими процесами творчості та їх результатами спонукають нас до пошуку витоків цього явища, цього надзвичайного феномену прояву людського духу і мислення на ранніх стадіях буття і свідомості, у стані збудження і афекту, до дослідження психології творчості актора, до аналізу механізмів перевтілення і механізму глядацького сприйняття актора в образі, до спостереження над моментом роздвоєння актора на «Я і не-Я» й подвійності сприйняття його, дволикого, глядачем «Він» – не-Він». Так виразно бачимо особистісні якості митця.

Звертаючись до проблеми творчої біографії особистості, Л. Левчук зосереджує увагу на потенційно-важливих складових, таких як: мотиви творчої діяльності особистості, стимули її творчої активності, життєвий і творчий шлях [441, с. 44].

Л. Шаповалова, узагальнюючи наукові здобутки в теорії дослідження творчого шляху особистості на основі полі контекстуальних зв'язків, упроваджує поняття «рефлексивний художник» [872, с. 10]. Крізь призму рефлексивного підходу, автор дає можливість зрозуміти психологію особистості в нерозривному зв'язку з «онтологією Буття», де простежується шлях її становлення у проекції – від індивідуума до особистості [872, с. 18]. Митець – поняття набагато ширше й глибше ніж образи, ним створювані. Воно

складається з основних рис його творчості й втілює елементи художньо трансформованої, художньо перевтіленої його біографії.

На думку мовознавця О. Потебні, у ліричному (тобто найбільш авторському, особистому) художник передає історію своєї душі і опосередковано – історію свого часу, що є процесом постійного творчого зусилля духу, і в цьому плані він ніколи не завершується, не застигає, як готовий результат» [512, с. 33].

Така позиція є стимулом до аналізу творчої біографії як неповторної, самобутньої та науково-важливої гносеологічної категорії. Біографічне дослідження особистості, її життєвого шляху і творчості розглядається нами як явище культури, що оминає лінійний життєпис (буттєва біографія) і зосереджується на відтворенні цілісності особистості в контексті її мистецьких звершень [647, с. 97]. Численні дослідження засвідчують механізми створення біографії, її методологічні властивості, асиміляцію у простір різних гуманітарних парадигм, що формувало тло, переконливу основу для виділення творчої біографії в окремий жанр, наповнений новим культурологічним та мистецьким змістом. Це дає можливість простежити семантичні координати біографії у форматі складного діалогу з розкриттям сутності явища у багатогранному аналітичному зрізі. Дослідження біографії особистості спонукає до проведення ґрунтовного і послідовного аналізу життєвого циклу людини, найважливіших етапів її розвитку та функціонування в системі взаємозв'язку соціальних та індивідуально-психологічних чинників впливу на її становлення, розвиток, закріплення у навколишньому середовищі. Наполягає на необхідності розглядати біографію як феномен та об'єкт культури, пропонує виокремити її з простору лінійної фіксації життєвого шляху людини і представити у статусі біографії, сутність якої сформована цілісною реконструкцією особистості як індивідуальності у всіх її проявах.

У процесі взаємодії людини з навколишнім середовищем формується і набирає семантичної ваги таке поняття як культура життєтворчості особи-

стості. Дослідниця Н. Богданова пропонує визначення життєтворчості як: «<...> Вищого прояву сутнісних сил, життєвого та творчого потенціалу особистості; духовно-практичної діяльності людини, спрямованої на свідоме, самостійне й творче визначення (проектування) та здійснення власного життя як індивідуально-особистісного життєвого проекту» [56, с. 11]. У координатах життєтворчості, особистість представлена суб'єктом культури, який є автором власного життя, роблячи його предметом власної волі та свідомості. Звідси, життєтворчість стає потенційним і стратегічним чинником, який проектує та реалізовує життєвий шлях особистості. Досліджуючи проблему життєтворчості, В. Акопян вводить до наукового тезаурусу таке поняття як «життєвий вибір», сутність якого сформована пошуком і подоланням проблемних та конфліктних ситуацій особистісного плану; творчою активністю, творчим здійсненням власного життя, активно творчим процесом [4, с. 194]. Відтак життєтворчість розглядається як рефлексійна дія особистості, спрямована на відтворення себе у всіх складових, із залученням творчих її складових але під впливом загальнолюдських імперативів [4, с. 196]. Вона стає рушійною силою, життєвою стратегією особистості, і як зазначає О. Демчук, кожна мить життя стає творчим актом [253, с. 63].

У свою чергу, Л. Левчук, яка, розглядаючи проблему творчої особистості, наголошує на необхідності типової класифікації поняття. Дослідниця ставить під сумнів запропоновану диференціацію поняття «творчість» на такі види як: художня, наукова, технічна і т. д., мотивуючи це тим, що розгалужені і розпорошені у науковому вжитку поняття легко і беззаперечно піддаються критиці, що вказує на їх спустошену і не вмотивовану стратифікацію. Л. Левчук дійшла висновку, що на сучасному рівні дослідження художньої творчості до наукового обігу динамічно увійшли такі поняття, як: «культура», «досвід», «самоаналіз митця», «самовираження», «калокагатія», «симулякр», «персоніфікація», які фактично не закріплені у конкретному гуманітарно-науковому напрямку, а лише виконують міжнаукову комунікати-



вну консолідує функцію, виносячи на авансцену дослідження психологічний, культурологічний, соціологічний чи філософський її аспект [440, с. 15].

Ключовим моментом у дослідженні біографії особистості є проблема хронометричної фіксації її життєвого циклу, у якому, як зазначає М. Копиця, інколи відбувається «розчинення» не тільки культурно-мистецької складової, а й біографій митців, їх однодумців та подвижників [403, с. 15]

. У таких реаліях, як результату особистісної рефлексії людини об'єктивної дійсності, кристалізується важлива складова біографічного дослідження – фактологічні матеріали особового походження, за допомогою яких: «акцентуються концепційні моменти, поглиблюються уявлення про важливі сторони творчого процесу загалом» [403, с. 16]. До визначених фактологічних матеріалів належать: епістолярія, мемуари, офіційна документація і ін.

Осягаючи проблему дослідження біографії особистості, М. Копиця вводить до наукового вжитку таке поняття, як «антропологічний фактор», сутність якого визначена координатами антропології, завдання якої полягає у розкритті «людського змісту історичного процесу» [403, с. 17]. Культуролог О. Господаренко зазначає, що вивчення минулого не можливе без занурення у внутрішній світ людини, і пропонує розглядати біографію особистості в контексті «нової історичної науки», динамічно закріпленої у просторі французької наукової школи та «історії ментальності», що знаходить своє ствердження у: «розмитості її предмета, у її спробах вловити «осад» історичного аналізу, відшукати те, що від нього вислизає» [230, с. 128]. Історія ментальності перебуває на зрізі перетину індивідуального і колективного, довготривалого і сьогочасного, несвідомого й свідомого, структурованого та плинного, маргінального та універсального, що дає можливість окреслити картину світу через призму суб'єктивної реконструкції реальності епохи, культурного простору. У контексті цього формується семантична аналогія визначення така, як «історія на перехресті», «двозначна історія» тощо [230]. У вимірі сучасних наукових пошуків та апробацій типологія біографічних опи-

сів представлена динамічним розмаїттям, серед якого, як зазначає Т. Попова, домінує: «традиційна біографія історичної особи»; «особиста історія» – дослідження життя індивіда через призму його приватних стосунків; «внутрішню біографію» (розвиток внутрішнього світу людини), «інтелектуальну біографію істориків» [644, с. 21]. Означення типології біографічних описів структурується на основі обраних дослідником джерел, сутнісні вектори яких будуються на їх фактах. М. Копиця, вказуючи на необхідність введення до наукового обігу якнайбільше фактологічного матеріалу зазначає, що факт є фундаментом історії, її основою, а вивчення його у контексті зв'язку з додатковим текстуальним матеріалом (документація, архівні і особисті матеріали) дають можливість широкого і об'єктивного аналізу не тільки окремої особистості, а й соціокультурного простору [403, с. 19]. Дослідниця пропонує ввести до наукового вжитку такі категорії фактів, як: науково-історичний факт; біографічний факт; музично-структурний факт; історичний, культурно-подієвий факт (відбиток епохи, історичної ситуації, музичної, біографічної, іншої життєвої події) [403, с. 20]. У результаті аналізу факту, як категорії, формується його функційне навантаження, де головними стають: факт-подія, факт-знання, факт-джерело, факт як історична реалія, факт-інформація, факт-знання. Як правило, жоден із типів запропонованих фактів не дає можливості всебічно охопити ту чи іншу подію, оскільки за своєю природою вони, здебільшого, окреслені суб'єктивними поглядами автора. Підкреслюємо, що для максимально-об'єктивної оцінки ситуації, тобто, події, факту, необхідним є залучення найбільш інформативного носія у вигляді: архівних документів, епістолярії, мемуарів, рукописів тощо.

*Висновок.* Застосовуючи обраний методологічний інструментарій, виділяються і тимчасово можуть домінувати різні типи біографій. Досліджуючи проблему історико-філософської біографістики, І. Менжулін загострює увагу на тому, що за текстуальною реальністю повинна залишитися центральна модель дослідження – особистість, людина. Науковець спирається на те, що

сучасні англомовні дослідники відмовляються від пошуків єдиного універсального методу біографічного дослідження, його уніфікації, а наполягають на відкритті унікальних методологічних прийомів для дослідження окремої постаті у динамічному і розгалуженому полі контекстуального простору [508, с. 23].

Творча особистість сьогодення формується у діапазоні безмежного інформаційного простору, що розгерметизовує генетично-заангажовані світоглядні моделі людини. Формуючи і одночасно руйнуючи відчуття реальності, піднімаючись на п'єдестал визнання і водночас падаючи у прірву внутрішнього спустошення, особистість утверджується у просторі сучасності, прикриваючись вигаданими іменами, неіснуючими фотозображеннями, фальшивою і вигаданою життєвою історією. Блоги, інстаграми, сайти – це той континуум, де будь-хто може віднайти своє визнання, стати лідером, маскуючись красномовними гаслами та сленгами.

При вивченні творчих біографій, важливою проблемою постає схильність науковців до спрощень та редукціоністичних висновків, що стимулює до певних викривлень та неоднозначних висновків. Будь-який біографічний матеріал набуває статусу наукового дослідження лише тоді, коли він використовується не для пояснення ідей особистості, а для їх прояснення, причому не стільки окремо взятих його характеристик, скільки усїєї постаті особистості у всіх її проявах і віддзеркаленнях [508, с. 24]. Т. Попова пропонує використання нового напрямку біографізму так званої «сіткової концепції», в координатах якої біографія представлена як: «вертикальна темпоральна послідовність горизонтальних зрізів, на кожному із яких просторово фіксується конфігурація соціальних зв'язків індивіда на відповідному відрізку його життєвого шляху» [644, с. 22].

Відтак зазначимо, що семантичною структурою творчої біографії є неповторна, самобутня особистість, дослідження якої вимагає міждисциплінарного та міжнаукового підходу, зокрема історії, мистецтвознавства та ку-

льтурології [606]. Творча біографія – це історико-культурологічне, історико-мистецтвознавче та історико-психологічне явище, тому ми розглядаємо творчу особистість як феномен історії та культури, який дає можливість аналізувати лінію загального розвитку як усього людства, так і окремої особистості, в контексті теорій філософії, соціології, історії. Творча біографія – це життєвий і творчий шлях митця, зумовлений культурно-історичними та особистісними чинниками, відображеними у його художній творчості. Творча біографія – це культурологічне дослідження, структура якого сформована за принципом хронологічного нашарування, в якому кожна віха біографії майстра представлена як чергова фаза творчого сходження, піднесення, в яких простежується єдність, цільність, що вирізняє особистості серед інших постатей, індивідуальностей.

Проблема творчої біографії не достатньо розроблена в культурології. Вивчаючи життя митців, ми опиняємося у сфері творчого процесу, в атмосфері того, що безпосередньо чи опосередковано впливає на цей процес. Ця проблема передбачає вивчення не лише результату праці художника, але й самого процесу творчості у всій його складності та найрізноманітніших його зв'язках з дійсністю. Дослідження творчої біографії розкриває не лише деталі життя митця, але й допомагає знайти відповідь на надважливі питання загальної теорії культури. Вивчення творчої біографії пов'язане з психологією творчості, теорією пізнання, ставлячи перед культурологічною наукою проблеми загальної теорії художньої культури, мистецтва й творчості.

## **1.2 Творча біографія Дмитра Гнатюка в джерельних матеріалах, наукових статтях, критико-публіцистичних і науково-популярних публікаціях**

Важливою проблемою, яка постає перед дослідниками у процесі вивчення творчих біографій стали: реконструкція, дослідження та опрацювання потужного масиву джерельної бази, її ґрунтового аналізу та введення до

наукового вжитку сучасної гуманітаристики. Документальна спадщина є носієм автентичного матеріалу, що всебічно висвітлює всю культурно-мистецьку сферу особистості, маловідомі факти з її життя, формуючи основу комплексного та науково-зумовленого дослідження.

Джерельну основу у вивченні феномену творчості Д. М. Гнатюка склали фонди НМАУ ім. П. І. Чайковського, архів Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка та матеріали родинного архіву Гнатюків. Важливим блоком у висвітленні проблеми дослідження стали монографічні дослідження, статі у наукових виданнях, рецензії у вітчизняній та міжнародній періодиці.

Опрацювання *архіву НМАУ ім. П. І. Чайковського* дало можливість структурувати розпорошені біографічні факти Д. Гнатюка, простежити адаптацію особистості в континуумі соціокультурної та політико-ідеологічної комунікації, розглянути етапи її становлення на ниві професійного сольного виконавства та педагогічної діяльності. Цінними матеріалами архіву стали: автобіографії [958], довідка про роботу на посаді соліста-вокаліста Оперної студії [1035], документи про присвоєння вчених звань [1036], заяви [1041], іспитові листки [1043], історична довідка оперної студії Київської державної ордену Леніна консерваторії ім. П. І. Чайковського [1044], характеристики [1204]. Зміст опрацьованих і введених в дисертацію документів архіву відображає життєві етапи виконавця, що пов'язані з періодом його навчання у консерваторії, висвітлюючи важливі факти виконавського становлення та звершення в царині оперної культури.

Під час роботи з фондами *Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка* було опрацьовано потужній пласт документальних ресурсів, яка представлена: матеріалами у періодичних виданнях (знаходяться у двох теках, систематизовані у хронологічній послідовності); матеріалами про постановки оперних вистав, в яких Д. М. Гнатюк представлений як режисер (опрацьовано і використано у дослідженні більше

15-ти загальних тек); фондovими записами, грамзаписами, фото та відео відеоматеріалами [1025]; протоколами засідань художньої ради театру (опрацьовано і використано у дослідженні близько 100 протоколів засідань) [1156]; протоколами засідань режисерського управління театру [1171]; афішами; квитанціями про сплату за гастрольні виступи за кордоном [1045]; купонними книжками та листками відрядження [1047]; партитурами вистав з власноручними позначеннями Д. М. Гнатюка; наказами про постановки опер Д. М. Гнатюка [1096]; заявами [1040]; телеграми; звітами про виконання виробничо-фінансових планів театру опери і балету ім. Т. Г. Шевченка [1179]; анотаціями режисерських постановок Д. М. Гнатюка [962]; планами підготовки і звітності про постановки оперних вистав [1125]; рекламною продукцією [1178]; репертуарними книгами [1179]; матеріалами виступів на сесії Верховної ради України [1082]; програмами проведення творчих заходів та вистав; стенограми громадських переглядів і обговорень оперних вистав [1085]; матеріалами громадських переглядів і обговорень оперних постановок театру [1028]. Залучення до наукового обігу архівних матеріалів НМАУ імені П. І. Чайковського та Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка дозволило комплексно та всебічно охопити біографію Д. М. Гнатюка, висвітлити основні етапи його оперної діяльності й режисерської практики та оприлюднити важливі факти культурно-мистецького середовища другої половини ХХ–початку ХХІ століття.

Незамінними для дослідження є опрацьовані факти, що зберігаються у *родинному архіві Гнатюків*. Звертаючись як до оригіналів, так і до копій документації, ми маємо можливість об'єктивного аналізу подій із біографії митця, які розвіюють численні полемічні явища навколо його життєвого шляху. Основу архіву склали мемуаристика (матеріали публічних виступів, щоденники) та епістологія (листи).

*Мемуарну спадщину митця* систематизовано за такими тематичними напрямками:

– мемуари про особисте життя («Епізоди мого життя» [1012], «Для себе я відкрив Тараса Григоровича Шевченка двічі» [1011], «Спів для Сталіна» [1009], «Розповідь про себе» [1012], «Як я ставлюся до хімії» [1023], «Моє творче життя» [1002], «Режисер-постановник оперних спектаклів» [1010], «Коментарій до опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» [981]);

– спогади про вчителів («Василь Степанович Кучер» [992], «Про Веніаміна Савельовича Тольбу» [1017], «К. Симеонов» [1024], «Ю. Станішевський» [1021], «Сіяч прекрасного з буковинського краю» [1015], «В одному із куточків серця» [992], «Сіді Таль» [1013], «М. Рильський і пісня» [998]);

– матеріали про видатних митців вокального та театрального виконавства («Майстер оперної партитури» [999], «Про єдину незабутню зустріч» [982], «Про ювілейні твори «Музичної України» [1022], «До 90-річчя М. Роменського» [1018], «Видатний український бас Є. Червонюк» [982]);

– спогади про політичних та суспільних діячів («Спогади про Олесь Гончара» [1019], «Спогади про М. Рильського» [998]);

– спогади про близьких та знайомих людей;

– спогади Галини Макарівни: «Відлуння найпам'ятнішого (Із розмов з обраницею долі)» [975], (І таке було)» [982], «Із спогадів Бориса Андрійовича Чернухи» [1015], «Прийом В. Терешкової» [982], «Прийом Г. Вишневічської і М. Ростроповича» [974], «Директор оперного театру» [1012], «Ще раз про «Рушник»» [1012]. Зібраний і систематизований матеріал розкриває маловідомі і недосліджені сторінки творчої біографії Д. М. Гнатюка, що знаходить своє відображення у вирішенні ступеня вірогідності фактів та їх часової атрибуції.

До переліку джерел, використаних у дослідженні, слід додати *матеріали публічних виступів* Дмитра Михайловича, які розкривають національну самобутність митця, його громадську і життєву позицію, заховані у сутності особистості і відшліфовані життєвими реаліями складного і суперечли-

вого століття. Серед них: «Матеріали виступу під час проведення опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» [987], «Матеріали виступу Д. М. Гнатюка перед батьками та випускниками школи (рукопис)» [], «Матеріали виступу Д. М. Гнатюка на XIV з'їзді радянських профспілок (рукопис)» [986], «Промова депутата 1977 року (рукопис)» [976]. Аналізуючи матеріали публічних виступів Д. М. Гнатюка, підкреслено його соціальне позиціонування, національний та громадський статус в яких кристалізуються естетичні та світоглядні засади.

Суттєвим доповненням дослідження творчої біографії Д. М. Гнатюка є *щоденники*. Століття, в якому ідентифікувалися орієнтири демократичної особистості, маркованими лініями чітко окреслило кон'юктуру культури, вмонтовуючи в ідейні вектори нації спекулятивне розуміння віри та релігії, наповнило генетичне тло українського народу вітражами завуальованої ідеологічної структурованості. Галина Макарівна у спогадах пише: «Дуже шкодую, ще не писала щоденника, не фіксувала цікавих фактів нашого життя, але це робилося абсолютно свідомо: ми знали випадки та це, мабуть, знають усі, як щоденники ставали причиною арешту і серйозних звинувачень їхніх авторів. В умовах такого режиму, підозри, обшук, могли спрямовуватися на будь-кого, тим більше на Дмитра, вихідця із Західної України і «націоналіста» [996]. Питання про ведення щоденників у родині Гнатюків поставало неодноразово. Культивування національних ідей та продукування мистецьких надбань українських композиторів стояло на першому місці громадської діяльності Д. Гнатюка. Тісне спілкування з М. Рильським та О. Гончаром викликало підозру і настороженість у партійних наставників українського мистецтва, проводячи комуністичну селекцію серед активістів та національно налаштованих діячів. У розмові з Г. Гнатюк щодо ведення щоденників, О. Гончар одного разу сказав: «Страх у наших людей в'ївся в мозок кісток. І це зрозуміло» [1019, арк. 17]. Відчуття настороги та побоювань пронизує записи, збережені в особистих архівах родини: «Так от, якби я



вела щоденник і записала про гостювання у нашій квартирі Вишневської і Ростроповича, після їхнього виїзду за кордон при певній ситуації як би це розцінювалося? Добре, що все пом'якшилося з часом, а не пішло в напрямку «закручування гайок. З погляду сучасності наші страхи можуть здатися найвними або навіть смішними. Але це тепер. Спробували б ви пожити тоді» – зазначає у одному зі своїх приватних записів дружина Дмитра Гнатюка – Галина Макарівна [974, арк. 1]. Шкода, що збереглася обмежена кількість записів про зустрічі Д. Гнатюка з видатними постатями ХХ століття, залишилися лише поодинокі описи таких приватних побачень, серед яких прийом Г. Вишневської і М. Ростроповича, зустріч з О. Гончаром та щоденник про участь Дмитра Михайловича у оперних виставах та інших культурно-мистецьких заходах з 1952 по 1962 рік включно [1026]. Унікальність вивчення щоденників та реконструкція на їх основі творчої біографії артиста, дає можливість відчувати спробу особистісного осмислення митцем подій, нанизуючи елементи документальності та внутрішнього стану, відображаючи часово-просторову перспективу їх застосування та введення до наукового вжитку.

Важливим аспектом дослідження біографії Д. М. Гнатюка є *епістолярії* які представлені близько п'ятдесятьма опрацьованими листами, серед яких:

– листи, написані особисто (лист В. Ющенку [1074], в комітет з Національної премії України імені Тараса Шевченка [1070], лист до Б. Рильського [1049], до В. Кучера [1051], Першому Секретареві ЦК Компартії України В. Щербицькому [1063], Міністру культури УРСР С. Безклубенку [1062], );

– листи, адресовані митцеві (лист вченого секретаря комітету Г. Донця [1055], лист відповідального секретаря правління Українського відділення товариства «СРСР-Канада» Р. Собко [1053], лист посла Фінляндії в Україні Л. Рейніля [1078], лист директора Державного музею книги і друкарства України Л. Косьміної [1066]). Епістолярна спадщина Д. М. Гнатюка являє собою першоджерело для рецепції його внутрішнього світу, визначаючи

координати комунікативного простору митця. Кореспонденція, зібрана в архівах артиста, має науковий інтерес не тільки у вивченні його творчої біографії, але і як оригінальний носій, що відображає всю цілісність кон'юктури культури, її пріоритети розвитку та трансформації.

Для дослідження продуктивними виявилися матеріали *монографічних досліджень*, зокрема праці Ю. Станішевського<sup>1</sup> з яким Д. Гнатюка перебував у тісних дружніх стосунках. У своїх спогадах митець зазначає: «Для мене він був просто Юрко. Знайомство наше відбулося дуже просто. Він зайшов у гримувальну кімнату Київського оперного театру в антракті і представився: «Юрко Станішевський» [1021, арк. 1]. Працюючи над статтями, рецензіями, дописами до наукових і публіцистичних видань, Ю. Станішевський вивчав роботу артиста «з середини», досліджуючи його творчу сутність, що ставало запорукою висвітлення важливих деталей не тільки для мистецтвознавців, а й культурологів, науковців та пересічних читачів, прихильників творчості Д. Гнатюка. «Юрій Олександрович активно вникав у мою роботу, допомагаючи краще осмислювати творчий процес. Для мене його думка як кваліфікованого спеціаліста багато важила», – згадує Д. Гнатюк [1021, арк. 4]. Для науки, є важливим той факт, що біля витоків творчої біографії митця стояв очевидець подій, його товариш і колега, що дає можливість відтворити найбільш правдиву і об'єктивну картину мистецького шляху Д. Гнатюка.

Важливою частиною реконструкції біографії Д. Гнатюка став роман-хроніка В. Фольварочного «На висотах орлиного лету», який програмно і послідовно подає біографію артиста на зрізі хронометричної пульсації, розкриває маловідомі і невисвітлені біографічні періоди митця, торкається його

---

<sup>1</sup> Саме зусиллями якого побачили світ такі праці: «Дмитро Гнатюк» (Київ : Муз. Україна, 1991) [756], «Режисура в українському радянському оперному театрі» (Київ : Наук. думка, 1973) [749]; енциклопедичні довідники: «Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність» (Київ : Наук. думка, 2002) [759], «Національна опера України 2001–2011» (Київ : Наук. думка, 2012) [760]; матеріали у періодичних виданнях газет «Вісті» [750], «Музика» [753], «Прапор комунізму» [748], «Урядовий кур'єр» [752], «Культура і життя» [761], «Радянська Україна» [762], «Українська культура» [763] та інші. Ю. Станішевський відомий не тільки як критик, журналіст, він знаний у просторі вітчизняного мистецтвознавства ще й як науковець, який захистив докторську дисертацію на тему «Режисура і балетмейстерське мистецтво в українському радянському музичному театрі (1917–1941 рр.)», чим заповнив значні прогалини в дослідженні становлення, розвитку та популяризації вітчизняного оперного та балетного виконавства.

творчих пошуків, пропонує читачеві спогади майстра, що фіксують важливі події щодення актора [829]. Роман написаний у публіцистичному стилі, його виклад, методи та система мистецтвознавчого узагальнення не відповідають рівню наукового видання, тому мають дотичне значення у аналізі творчості Д. Гнатюка в контексті музикознавчої та культурологічної думки.

Важливою складовою біографічного дослідження творчого шляху Д. Гнатюка є вивчення його діяльності в контексті мистецтвознавчого аналізу та культурологічних висновків, що представлені статтями у *наукових виданнях*. Залучення до біографії резюме науковців змушує уникати чітко-виражених редукційних висновків щодо його творчих поступів та відтворити систему стійких ознак, сформованих на вершині мистецьких перетинів вокальної творчості, режисерської практики, педагогічної та громадської діяльностей. Важливим і незамінним внеском у дослідження творчого шляху Д. Гнатюка є статті, анотації та рецензії Б. Гнидя [197], Т. Гнатів [139], М. Гордійчука [213], М. Жулинського [303], М. Загайкевич [306], О. Зінькевич [321], О. Малозьомової [483], К. Майбурової [480], В. Рожка [694], О. Сакало [705], М. Стефановича [767], М. Черкашиної-Губаренко [853]. Перелік наукових обґрунтувань є достатнім для того, щоб окреслити магістральний вектор його творчого шляху, виокремити звичні, традиційно-зумовлені інтенції артиста у просторі вокальної творчості та відчуті і зафіксувати трансформацію усталених канонів режисерської практики.

Всебічно, комплексно і аргументовано охопити творчу біографію Д. Гнатюка стає можливим за умови включення до аналітичної бази *рецензій вітчизняних та міжнародних періодичних видань*. Заявлені матеріали, відповідно до їх тематичного спрямування, представлено такими категоріями:

– періодика пасивного висвітлення життєвих і творчих шляхів митця (матеріали, інформаційний простір яких чітко окреслений риторикою планового висвітлення подій для задоволення потреб читача. Такі статті і публікації належать виданням: «Зоря», «Прапор комунізму», «Правда» та іншим,

які формували матеріал за принципом само подібності, де подія представлена ілюстративно, узагальнено, в діалозі з ідеєю партії, чиновника, спекулятивно-го механізму);

– матеріали критичного аналізу творчих звершень артиста (саме вони дають можливість виходу науковця за межі «ідеї чистого змісту», партійної структурованості і проведення узагальнень творчого сходження митця, включаючи останнього у полеміку інформаційного простору з інтенціями критиків, незаангажованих висновків, негативно налаштованих і завуальованих особистісно-заперечливим ставленням до особистості. До таких періодичних видань належать: «Культура і життя», «Музика», «Київські відомості», «Дзеркало тижня», «Вечірні вісті» тощо);

– матеріали закордонних періодичних видань (рецензії у: «Toronto Daily star», «Wiktoria Daily Tiems», «The province, Vancouvers», «The Zeiger – Post, Regina», «The Vancouver Sun», «Winnipeg Free Press», «The Winnipeg Tribune», «Baritones Performanse Exceeds All Expectations», «The Ukrainian Canadian», «The Telegramm, Toronto, Tues», «Montreal star», «The Vancouver Sun», «Progress», «The Ukrainian Canadian»; «The Edmonton Journal; Montreal Star», «Winnipeg Tribune», «Winnipeg Free Press», «The Globe And Mall», «Chicago Tribune», «The Philadelphia Inquirer», «The Philadelphia Inquirer», «Hontreats star», «Svoboda, The Ukrainian Weekly», «Festival 80 Edition», «The New York Times, Wednesday», «Buffalo Evening News»; «Toronto star», «Wpg. Free Press», «Victoria Times», «Edmonton Journal, Entertainment»).

Слід визнати, що матеріали періодичних видань розпорошені у численних фондах архівів, бібліотек, читальних залах та інших установах, а це значно ускладнює можливість їх аналізу, відтак і об'єктивної оцінки тих чи інших явищ. Досліджуючи творчу біографію Д. Гнатюка, зазначимо про основні джерела, використані під час локалізації постаті з динамічно-інформативного простору газет, журналів, брошур і ін. Вагомий і практично-значимий матеріал періодики, використаний у дослідженні, знаходиться у

архіві Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка.

Структурований і хронологічно систематизований матеріал театру, що зберігається у двох теках, дає можливість простежити біографію митця та його творчі сходження у культурних стихіях ХХ – початку ХХІ століття. Великих зусиль до збереження і систематизації матеріалів доклав В. Туркевич, результати досліджень якого охоплюють значну частину творчого життя Д. Гнатюка, дають читачеві можливість відчутти присмак епохи, часу, усвідомити чітко запрограмовані вектори культурної кон'юктури зазначеного періоду. Значну роботу зі зберігання та систематизації періодичних видань зробила Галина Макарівна - дружина Д. М. Гнатюка. Нею було сформовано папки у хронологічній послідовності, які містять: «Матеріали про гастрольні поїздки Дмитра Гнатюка (Канада – США, 1962–1974 рр., 142 арк.) », «Матеріали про творчу діяльність Дмитра Гнатюка, 1946–1962 рр. (146 арк.)», «Матеріали про творчу діяльність Дмитра Гнатюка, 1954–1964 рр. (133 арк.)», «Матеріали про творчу діяльність Дмитра Гнатюка, 1963–1969 рр. (285 арк.)», «Матеріали про творчу діяльність Дмитра Гнатюка, 1970–1975 рр. (286 арк.)», «Матеріали про творчу діяльність Дмитра Гнатюка, 1975–1979 рр. (124 арк.)», «Матеріали про творчу діяльність Дмитра Гнатюка, 1978–1985 рр. (113 арк.)». Такий архів дає можливість прослідкувати поступи Д. Гнатюка на теренах вокального сходження, режисерського закріплення, суспільно-політичного та громадського визнання.

Листи, мемуари, щоденники, рукописи та опубліковані твори, фондові записи, інтерв'ю, аудіо та відео доробок, монографічні дослідження, наукові праці, рецензії у періодиці – всі ці матеріали сформували сукупність продуктивних ідей, які спонукають до перманентного переосмислення сутності митця, дають можливість об'єктивного аналізу його життєвого і творчого шляху, узагальнюють і визначають напрямки майбутніх досліджень. Зрештою, розпорошений у фондах бібліотек, театрів, музеїв, родин-

них архівах, пласт біографічного матеріалу відкриває світ незримого і динамічного творчого шляху видатної постаті ХХ – початку ХХІ століття Д. М. Гнатюка.

### **Висновки до першого розділу**

За результатами дослідження першого розділу дисертації встановлено, що творча біографія, як феномен культури, не достатньо вивчена і обґрунтована в сучасній гуманітаристиці. Розкриття її сутності можливе лише за умови застосування міждисциплінарного аналізу, використовуючи наукові методи з історії, біографістики, культурології та мистецтвознавства.

Доведено, що творча біографія є конкретно-історичним поняттям яке передбачає відхід від лінійного життєпису особистості і вивчає її у процесі взаємодії з навколишнім соціокультурним середовищем.

Аргументовано, що у межах цілісного вивчення біографії особистості об'єднано різні види, роди, типи біографічних досліджень, на основі яких у дисертації сформульовано визначення *творчої біографії як життєвого і творчого шляху митця, зумовленого культурно-історичними й особистісними чинниками, відтвореними в його художній творчості*. Розкриваючи сутність творчої біографії, у розділі реконструйовано цілісність творчої особистості Д. Гнатюка на основі аналізу фактів його біографії та виконавської діяльності, що дало можливість розкрити унікальність і багатоаспектність проявів таланту артиста.

Зауважено, що опрацьований масив джерел, пов'язаних із творчою біографією Д. Гнатюка та їх ґрунтовний аналіз є основою комплексної реконструкції вокально-сценічного, режисерського та педагогічного аспектів мистецького здобутку майстра, доповнюючи його біографію маловідомими, однак цінними для осмислення його творчості фактами.

Опрацювання фондів НМАУ ім. П. І. Чайковського, архіву Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевче-

нка та матеріалів архіву родини Гнатюків дало можливість систематизувати розпорошені біографічні факти часів навчання, а потім праці митця в Київській консерваторії, згодом НМАУ ім. П. І. Чайковського, всебічно охопити творчу біографію Д. М. Гнатюка, висвітлити основні етапи його оперної діяльності й режисерської практики, реконструювати творчу біографію Д. Гнатюка в усій її багатоплановості й неповторній конкретності.

## РОЗДІЛ 2

### ДМИТРО ГНАТЮК ЯКО ПЕРНИЙ СПІВАК У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРНО-ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Дмитро Михайлович Гнатюк входить до когорти видатних співаків української оперної культури. Унікальний баритон широкого жанрово-стильового діапазону, який відрізняється філігранністю свого звучання у всіх регістрах. Шлях Д. М. Гнатюка як провідного соліста оперного театру тривав понад 25 років, протягом яких артистом було створено більше як 40 музично-сценічних образів, сформовано потужний концертний репертуар з творів національної і світової класики, створено фондові записи на Всесоюзному та Українському радіо, проведено безліч телевізійних програм з метою популяризації української музично-театральної культури у світовому просторі. Саме такими майстрами, як: М. Литвиненко-Вольгемут, М. Гришко, М. Роменський, М. Частій, П. Білинник, Є. Ценьов, В. Любимова, В. Грицюк, А. Солов'яненко, Т. Пономаренко, Н. Куделя, Л. Руденко, В. Тимохін, К. Огнєвой, М. Кондратюк, М. Ворвулев, Ю. Гуляєв, С. Козак, Б. Гмиря, А. Кікоть, Д. Гнатюк було увінчано період золотої епохи української оперної культури, її самобутності та неповторності.

#### **2.1 Творча біографія Дмитра Гнатюка в соціокультурному та оперно-театральному контекстах. Періодизація життєвого і творчого шляху**

Український культурно-мистецький простір другої половини ХХ століття сформований зіткненням як соціо-політичних, ідеологічних так і мистецьких протиріч. Це період, коли в українській культурі найбільш істотно кристалізується досвід попередніх епох, мистецькі вислови набирають нової виразності, зміст художніх творів висвітлює суспільні рішення багатьох етико-філософських, соціальних та художніх питань, у арсеналі різних видів худож-



ньої творчості, в тому числі й мистецької закладаються основи нових художньо-естетичних моделей, що винесли кураїнську культуру на рівень нових світових художніх цінностей. Друга половина ХХ століття – це час великих суперечностей та неоднозначностей, який представлений такою періодизацією:

- 1941 – 1945-ті роки (роки, що визначили сутність на основні напрями художнього процесу, зумовили його стильові та жанрові доміанти. Основна тематична лінія – патріотизм, тема захисту Батьківщини, її культурного надбання);

- 1950-ті роки ХХ століття (період тоталітарного режиму в якому домінує тематика партії, гальмуючи новаторські пошуки в культурі та мистецтві);

- період шестидесятництва (відчувається послаблення тоталітаризму, формується субкультура української інтелігенції, яка відображена захистом національної мови, культури, творчості);

- 1970-1980-ті роки ХХ століття (період відлиги, ліберезації, виходу за межі штучної ізоляції з домінуванням полістилістики та поліжанровості у мистецтві, відчувається оновлення національних традицій в контексті соціалістичних тенденцій);

- 1990-2000-ні роки (здобуття незалежності України стимулює до посилення національних ідей у політиці, науці, культурі та всіх видах мистецтва).

Кожний період, мистецький напрям, кожний жанр стимулював до формування творчої особистості як репрезентента часу, демонструючи світові українську культуру як модель, сутність якої наповнена екзальтованим прагненням до катарсису мистецтва, до очищення його внутрішнього ества від контекстних негативних аплікацій, до формування творчої інтелехії як результату динамічних зрушень та апробацій. Занурення у сферу ХХ століття дає можливість відчутти динаміку генераційного протистояння у творчості Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, ввібрати інтонації народного мелосу у

композиціях К. Стеценка, В. Косенка, Платона та Г. Майбороди, відчуті екзистенційну напругу композиторської техніки В. Губаренка, В. Кирейка, Ю. Мейтуса, полинати у вимір неперевершених координат композиторської техніки М. Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова, насолодитись неповторними зворотами вокальної творчості І. Шамо, О. Білаша, осмислити ідентифікацію народно-інструментальної традиції крізь оптичні проєкції В.Зубицького, замислитися над проблемою протистояння особистості і часу у творчості К. Симеонова, С. Турчака, відчуті сакральні лейтмотиви хорової звучності у інтерпретаціях Є. Савчука, переосмислити сутність вокальної культури у творчості вищезазначених корифеїв української оперної сцени. Кожне з цих імен являє собою віху українського професійного академічного мистецтва, яке не тільки віддзеркалює культурні та суспільно-політичні тенденції, а й звеличує мистецькі надбання України ХХ століття з потенцією їх ствердження у континуумі європейських та світових парадигм. Це ті особистості, які створюють сферу мистецького середовища, що сформувало, зросло і відпустило у простір соціального, політичного та культурного становлення постать, яка окреслила площину вітчизняних мистецьких звершень другої половини ХХ – початку ХХІ століття – Д. Гнатюка.

Розглядаючи біографію митця, ми дотримуємося принципу її хронологічного структурування, що дає можливість чітко і послідовно відслідкувати становлення та розвиток актора в контексті соціокультурної динаміки ХХ століття. Основні етапи його творчості представлені такими періодами: становлення особистості (до 1951 року); ранній період творчості (1950–1960-ті роки); кульмінаційний період сольної діяльності оперного виконавця (1960–1970-ті роки); період узагальнення виконавського досвіду (1970–1975 роки); від 1975-го до 2016-го року – домінування режисерської практики та педагогічної діяльності.

Дмитро Гнатюк – особистість, сформована реаліями потужних зламів ідеологічних, соціальних, політичних, культурних та мистецьких векторів

парадоксального і жорсткого часу для країни, часу, що представлений в історії генераційним протистоянням фашизму крізь призму втрат у Велику Вітчизняну війну; пекучим Сталінським тоталітаризмом; екстазом його руйнації та відлигою М. Хрущова, відлуння якої впевнено формує риторику ренесансу нації, її традицій та самобутності; період, що окреслений стихією шістдесятників, світоглядні моделі котрих були ледве помітними крізь оптику чіткої девальвації національної самобутності; періоду, в якому хаотична зміна векторів соціальної, політичної та ідеологічної деформації стимулює до творчої реабілітації нації 1980-х років, її досягнень та пріоритетів у літературі, кінематографі, освіті, науці, музичному мистецтві; періоду, який пронизаний потужним протистоянням національної свідомості хаотичним програмно-структурованим моделям тоталітарної ідеології радянської організованості з подальшим проголошенням незалежності України 1991 року; періоду, завуальовані і заангажовані координати якого стануть в основі породження невпинної синонімічної анархії у вигляді пафосних гасел «вільна особистість», «творчий художник», «культурно-мистецька реанімація» і т. д.; періоду, в якому мистецький олімп буде представлений плеядою видатних постатей мистецтва, зокрема: С. Турчака, Є. Мірошниченко, А. Солов'яненка, які сформують естетичні моделі національного надбання українців, винесуть його у простір європейського та світового визнання; періоду, в якому жага до національного відродження та визнання, потреба у переосмисленні та ідентифікації цінностей нації будуть обрамлені помаранчевим протистоянням та кривавими подіями революції гідності; періоду, в якому постать Дмитра Гнатюка відчує занурення у різні соціальні, політичні, ідеологічні та мистецькі стихії, вбираючи їх енергію та невпинно закарбовуючи у тло мистецтва, освіти, науки та соціальної парадигми.

Феномен Д. М. Гнатюка як творчої особистості наповнений багатогранністю проявів у різних сферах суспільної організації<sup>1</sup>. Такі зрушення ви-

<sup>1</sup> У 1958 році Дмитро Михайлович здобув звання заслуженого артиста УРСР; 1960-го [народного артиста УРСР](#); 1975 року отримує орден [Дружби народів](#); 1977 – нагороджений Державною премією СРСР. 1985 року отримує вчене звання доцента; 1987-го – професора; у 1985 році Д. Гнатюка нагороджують Золо-

значили потенцію митця до переоцінки етико-моральних цінностей дійсності, сформували напрямки подальшої самореалізації та самоактуалізації. Дмитро Михайлович згадує: «Коли у 1940 році Радянська армія звільнила Буковину і вона возз'єдналася із Радянської Буковиною, мої мрії були недалеко від здійснення, але почалася Велика Вітчизняна війна і вони знову відсунулися на довгий час» [1012, арк. 1]. Культурно-мистецьке середовище, як простір формування творчої особистості Д. Гнатюка, зазнає перманентного втручання механізмів зовнішньої політики держави, системно конструюючи вектори його становлення та розвитку. Події Великої Вітчизняної війни доповнюють сутність Д. Гнатюка жагою до свободи, любов'ю до батьківщини, прагненням зберегти її цінності та традиції. Війна – це явище, яке вимагає перманентного самооновлення людських цінностей, вироблення нових форм комунікації, засобів задоволення інтересів і суспільних потреб. Загострене відчуття реалій і безжалісного часу сформували у митця непохитність поглядів, уподобань та інтересів. У вирі буремних подій він стрімко входить у культурно-мистецьке середовище (організовує хорові колективи, продукуючи цим самим віру у перемогу над мороком фашизму), планує його розвиток, визначає координати естетичних світоглядних моделей.

Закінчення війни відкриває нові можливості розвитку Д. Гнатюка. «1945 рік був роком перемоги над страшною фашистською силою, початком мирного життя, початком здійснення мрій, які жевріли в серці кожного з нас. Моєю мрією була пісня, яка жадала вилетіти з душі на простори, бажання стати співаком, артистом, брати безпосередню участь у мистецькому житті» – згадує Дмитро Михайлович [1015, арк. 7]. Пізнання незнаного простору мистецтва буде пов'язане з його роботою артистом хору Чернівецького музично-драматичного театру ім. О. Кобилянської, а людиною, яка відкрила шлях на творчий олімп, був художній керівник театру В. Василько. «Добре

---

тою зіркою [Героя Соціалістичної Праці](#), орденом [Трудового Червоного Прапора](#) та [орденом Леніна](#); 1998–2002 - [Народний депутат України](#) та заступник голови [Комітету ВР з питань культури та духовності](#); 1999 року отримує звання [Народного артиста України](#); 2000 року – [Орден князя Ярослава Мудрого V ст.](#); 2005 – звання [Героя України](#) з врученням [ордена Держави](#); 2009 – [Орден князя Ярослава Мудрого IV ступеня](#); 2015 – [Орден князя Ярослава Мудрого III ступеня](#).

пам'ятаю той день, коли зайшов до нього в кабінет і попросив, щоб він мені дав маленьку роль. Не піднімаючи очей, Василь Степанович сказав: «Перш, ніж грати на сцені якусь роль, треба навчитися добре говорити». Потім пишно подивився на мене і додав: «Для того, щоб добре грати, щоб уміти запалити глядачів, треба багато знати, треба вчитися». З великою дякою, шаную, згадую ті хвилини, які, по суті, стали переломним моментом у моєму житті» [1015, арк. 7].

Дмитро Михайлович увійшов у вітчизняне професійне академічне мистецтво у складний і неоднозначний час – повоєнний період, що не тільки гальмував, а й нищив етнічні та соціокультурні нашарування в усіх ланках вітчизняної культури, освіти, науки. Становлення Дмитра Гнатюка як оперного виконавця збігається з періодом повоєнного відродження вітчизняного культурно-мистецького простору і з часом його вступу (1946) до Київської консерваторії. «Вступивши в 1946 році до Київської консерваторії імені П. І. Чайковського до творчої майстерні І. С. Паторжинського, я попав у справжню лабораторію високого вокально-музичного мистецтва», – згадує Д. М. Гнатюк [1007, арк. 2]. Період навчання у стінах славетного мистецького закладу став початком формування у Дмитра Михайловича засад професійного академічного мистецтва, поняття оперно-вокальної культури, зумовленого сильним мистецьким континуумом вчителя і учня, учня і однокласців, учня і корифеїв оперної сцени. Д. Гнатюк згадує як І. Паторжинський під час зустрічі з С. Мигаєм промовив: «Це росте Ваша зміна. Після таких слів хотілося перевернути гори, але не підвести свого вчителя» [1007, арк. 7]. Навчання у консерваторії відкрило для Д. Гнатюка обрії високого п'єдесталу професійної академічної музичної освіти, наповненої потужними інформаційними потоками, що сприяло його розвитку як соціальної особистості. Саме у стінах консерваторії Д. Гнатюк сформує напрям свого подальшого мистецького сходження на олімп світового оперного виконавства, саме тут він відкриє для себе сутність музичної режисури, що

прокладе магістраль його мистецької самовизначеності та самоактуалізації, саме у стінах консерваторії він відкриє для себе літературне надбання українського народу, його історію крізь призму обрамленого тоталітарною ідеологією часу.

Знаковою у творчій біографії митця була постать О. Гончара, яка пройшла крізь все життя Дмитра Михайловича, залишивши помітний слід у вигляді зашерхлої рани, яка вже й не болять, але все ще нагадує про себе. «Накрапав дощ. У Києві, на Володимирській вулиці, біля газетного кіоску стояла черга: у продаж надійшла остання частина трилогії Олеся Гончара «Прапорonosці» – «Злата Прага». Це був 1948 рік. І хоч дощ посилювався, черга не розходилася, кожному хотілося придбати книжку. Були в черзі й представники студентської братії, горлаті, голодні, але щирі і веселі. Склалися, купували одну книжку на кількох» – з великим пієтетом згадує Д. Гнатюк ту мить, коли він придбав для себе твір О. Гончара [1019, арк. 1]. Творчість письменника, сутність якої обрамлена ідеєю рівноправності та інтонаційно-загостреним відчуттям свободи і незалежності, боротьбою внутрішнього «Я» особистості з часом та його герметизацією суспільних поглядів, відкрила для Дмитра Михайловича новий, незнаний раніше простір, наповнений величчю національного українського здобутку. Як згадує Д. Гнатюк, особливий вплив на нього мав роман О. Гончара «Собор». «Його протест проти існуючих порядків, проти безправ'я народу, повної залежності селянства, нищення духовності, нищення безцінних пам'яток історії та культури, проти брехні, зведеної в ранг державної політики, проти процвітання чиновників, які ради кар'єри готові на все, – мав характер нищівної критики ладу. Для такої позиції треба було неабиякої мужності. Навіть порушити питання про збереження соборів, храмів духовності, було ризикованою справою. Адже офіційна настанова «релігія – опіум народу» ніким не була відмінена, і прекрасні собори, навіть тисячолітньої давності, гинули чи від

прямого руйнування, чи занедбані як склади або нікому не потрібні приміщення» – згадує О. Гончар [1019, арк. 2].

Дмитра Михайловича особливо переймала тема ідентифікації самобутності української нації, її традицій та ідентичності. У часи, коли переслідували О. Гончара владні тоталітарні структури і ганьбили ім'я славетного патріота, Д. Гнатюк, від'їжджаючи з концертами до Канади таємно вивозить декілька примірників «Собору», підтримуючи ідеологічну позицію товариша. У творах О. Гончара Д. Гнатюк знайшов для себе підтримку в протистоянні часу, його тоталітарній міцності і нещадності. «Мене, зокрема, як співака, для якого у ті часи навіть вибір пісні міг бути фатальним, його приклад наснажував, давав сили. Добре пам'ятаю я, як вперше проспівав, до речі на XXV з'їзді Компартії України, тобто не криючись перед керівництвом, свідомо, пісню О. Білаша на слова Д. Павличка «Україна моя». У ній є такі слова: «Україно моя, Україно, я для тебе на світі живу». І хоч там же для «урівноваження» є ще й інші – дуже інтернаціональні «лиш твоєю любов'ю я можу обняти всі народи й племена землі», мені добре влетіло. Ніхто інший, як сам перший секретар ЦК Компартії України В. Щербицький викликав мене до себе і сказав, що з мого боку це було неправильно, необачно, що до них надійшло багато листів від комуністів, які різко звинувачують мене в націоналізмі. Така ситуація могла закінчитися для мене погано, але я згадував, як тримався у важкі для себе часи Олесь Терентійович, і ні про що не шкодував. На щастя, цим історія з піснею обійшлася, але могло бути й гірше», – згадує митець [1019, арк. 4]. Долі О. Гончара і Д. Гнатюка переплелися в єдиній меті – вберегти національний дух українців, відстояти їх віру у справедливість. Робота їх депутатами Верховної Ради СРСР, у комітеті з присвоєння шевченківських премій, у комітеті захисту Миру, у всеукраїнському фонді відтворення видатних пам'яток історико-архітектурної спадщини, давала надію на досягнення цієї мети.

Середовище, в якому зростала творча особистість Д. Гнатюка увінчане іменами видатними діячів культури, мистецтва, освіти, науки, кожне з яких мало вплив на формування самобутності митця, його життєву та творчу позицію. 1946 року Д. Гнатюк знайомиться з М. Рильським, який наповнить молодого артиста відчуттям гідності, гармонії, поваги та взаємо-підтримки, збагатить лексику митця мелодичними зворотами, скоротить ту просторову генетичну дистанцію, яка відділяла його від рідної Буковини, родини, друзів. З великим піднесенням і хвилюванням Д. Гнатюк гортає сторінки віршів поета: «А ці рядки у вірші «Хлопчик», мені здавалося, були написані про мене, не стільки за збігом імені, скільки за виявом великої любові до музики», – зазначає у спогадах Дмитро Михайлович [998, арк. 2].

У період, коли Д. М. Гнатюк потрапив у поле зору політичних переслідувань за виконання на концертах козацької думи «Віє вітер, віє буйний», за що його навіть виключили з комсомолу, Максим Тадейович втрутився і Д. Гнатюкові дали спокій. М. Рильський став авторитетом для Д. Гнатюка як особистості, яка концентрує увагу на єдиній меті – зберегти автентичні засади народнопісенної культури українців, утримати статус одного зі співочих народів, який має, а головне поважає, своє надбання, з гордістю культивуєчи славетні традиції у вирі світового етнічного розмаїття. 1951 року під час поїздки до Москви на декаду українського мистецтва й літератури, Д. Гнатюк і М. Рильський їхали в одному купе вагона, обговорюючи проблему гідності особистості, знищення і плюндрування її духовної скарбниці. «Але за тих обставин про це говорилося натяками, з недомовками. Про незалежність України можна було тільки мріяти. Та нічна розмова залишила глибокий слід у моїй душі. Вона спонукала до ширшого бачення й розуміння мистецтва, зокрема, народної пісні у творчості народу, до різних аспектів добору, виконання вокальних творів. Ця розмова спонукала до формування високого, інтелігентного і інтелектуального. А ще його роздуми утверджували почуття національної самовідданості, патріотизму, посилювало любов



до України і її багатостраждального народу. Але у ті часи саме це треба було ховати у глибині душі», – згадує Д. Гнатюк [998, арк. 4]. М. Рильський все життя підтримував Д. Гнатюка у його поглядах, цілях, допомагав витримати життєві випробування, що не полишали митця. У той час, коли ім'я Дмитра Гнатюка лише вкарбовувалося у мистецький граніт української оперної сцени, він був заявлений у програмі культурного діалогу України з Росією до 300 річчя возз'єднання 1954 року. Артист виконував партію Остапа з опери М. Лисенка «Тарас Бульба» і відома арія «Прощай, прощай мій брате дорогий, вже не побачимось ніколи», яка з внутрішнім болем звучала над тлінним тілом брата Андрія попала в поле зору рецензії з подальшою рекомендацією купюри. Художня рада театру наполягала на тому, щоб зняти з опери цю мізансцену, оскільки оплакувати зрадника суперечить світоглядним засадам партійної організації. Для артиста зняти кульмінаційну сцену ролі є важким психологічним ударом, який знецінює його як актора, суперечить механізмам розвитку драматургії твору і внутрішньому еству як творчої особистості. У відчаї Д. Гнатюк звертається до М. Рильського за порадою і допомогою. Поет запропонував залишити арію, змінивши два останні рядки на такі: «Прощай, прощай, хоч жаль мене гнітить, але простить тебе не можу» [998, арк. 6]. Цей варіант непростення був прийнятий, арію врятовано, а Д. Гнатюк з відчуттям високого і піднесеного патріотизму виконував партію Остапа у повному обсязі в Москві, Києві і у всіх подальших постановках цієї славетної опери.

Творча особистість Д. М. Гнатюка формувалася у реаліях повоєнного часу, у стані перманентного очищення, творчого катарсису, координати якого визначали корифеї української культури, серед яких був і Г. Г. Верьовка. Ця особистість графічним контуром окреслила усю творчу біографію Дмитра Михайловича. Будучи солістом народного хору, яким керував диригент, Д. Гнатюк бере участь у святкуванні 70-річчя від дня народження Сталіна. «Добре пам'ятаю, в правій ложі театру (як дивитися зі сцени) сидів Сталін,

поряд Мао Цзе Дун, члени політбюро. Успіх хору був надзвичайний. Але можна уявити і наш стан – ми співали «самому» Сталіну», – згадує митець [1009, арк. 3]. Волею долі Д. Гнатюк був запрошений на приватну зустріч політичних вождів, де виконав пісню В. Заремби «Дивлюсь я на небо» та «Застольну» на честь Сталіна. Такі події стали віхою не тільки в біографії окремої особистості, а й в історії держави, нації. Тоталітарна блокада формувала свої напрямки розвитку суспільства, його культурно-мистецької сутності, підіймаючи на олімп слави одних та ламаючи у таборах долі інших.

Таким чином, це період в якому відбулося становлення особистості, який характеризується строкатістю виконавської лексики актора, пошуками індивідуального у просторі мистецьких узагальнень та аксіом. Етап раннього періоду біографії митця розглядається нами як системоутворювальний чинник його подальшої ідентифікації та мистецької актуалізації. Ранній період ілюструє процес становлення творчої позиції Д. Гнатюка, формування світоглядної парадигми, в якій заклалася його авторсько-виконавська манера, сценічна самобутність, стильова неповторність. Це певний творчий рубіж його мистецького зрощення, представлений динамічним входженням актора у світ академічно-професійного оперного виконавства. На цьому етапі у виконавській манері Д. Гнатюка відчувається чітко осмислена, послідовно-аналітична і дещо прямолінійна акторська структурованість. У його акторській техніці, манері інколи простежується певна схематичність, у характеристиці героїв переважає поверхова штриховість, яка завуальовує естетичну семантику, зумовлену драматургією жанру. Ранні образи Онегіна, князя Ігоря, Амонасро, Остапа і вже зріла й сформована сутність Валентина, Демона, Фігаро, Ренато стали етапними у творчості Д. Гнатюка як соліста опери, оскільки рівень їх смислової організації, драматургія і значимість є узагальнюваною, у їх виконанні вбачаються індивідуально-творчі кроки майстра від зовнішнього до внутрішнього, від загального до одиничного. Ці партії стали вершиною творчого надбання актора, засвідчивши його зростан-

ня як в жанровому, так і образному форматі, проектуючи чітко сформовану авторсько-виконавську манеру.

Після офіційного засудження культу особи Сталіна на XX з'їзді КПРС 1956 року в республіках СРСР настали суттєві зміни, і в Україні також стали відчутними тенденції національно-культурного пробудження, сформовані новою генерацією творчої інтелігенції, серед якої: І. Драч, В. Коротич, В. Симоненко, В. Стус, Л. Костенко, Є. Сверстюк. Період відлиги в українській культурі, освіті тісно вплив ім'я Д. Гнатюка у мистецький простір не тільки України, Європи, а й світу.

1960-ті роки у творчій біографії митця позначені всенародним визнанням його як оперного виконавця, артиста, що вільно почуває себе у всіх сферах жанрової координації мистецького середовища, і має власну громадську і соціальну позицію. Це був період, коли у митця кристалізувалося власне «Я», коли його ім'я уособлювало рівень високої естетичної довершеності, коли на зіткненні двох культурних епох, як результату протистояння часу, постав образ нової людини, особистості, яка стала одним із творців вітчизняного культурно-мистецького простору, подвижником, який тонко відчуває пульсацію часу з динамічними змінами ідеологічних та соціальних форматів суспільної організації. Д. Гнатюк доповнив імена видатних баритонів українського оперного світу таких як: М. Гришко, А. Іванов, М. Ворвулев, К. Лаптев, М. Кондратюк, Ю. Гуляев, тісний зв'язок комунікація з досвідченими диригентами В. Пірадовим, В. Тольбою, К. Симеоновим, О. Климовим, С. Турчаком, режисерами: М. Стефановичем, В. Манзієм, В. Склярєнком, Д. Смоличем, І. Молостовою допомогли увібрати в себе потужні мистецькі традиції, народжені кропіткою і виснажливою практикою у театрі.

Д. Гнатюк став символом української культури, відображеної народнопісенною творчістю, оперною класикою, міжнародною культурно-мистецькою комунікацією. Він з концертною урядовою програмою

представляє Україну як самобутню визнану державу у Литві, Австралії, Новій Зеландії, країнах Західної і Центральної Африки, Югославії, культивує мистецькі традиції в театрах Львова, Одеси, Донецька, Черкас, Чернігова, Дніпропетровська, бере участь у підготовці театру до Декади української літератури у мистецтва у Москві [883]. Прізвище Дмитра Гнатюка постане першим у списку складу правління Товариства культурних зв'язків з українцями за кордоном поруч з такими іменами, як: Ф. Паторжинський, Л. Ревуцький, М. Колесса, М. Рильський, С. Олійник, І. Крип'якевич [732]. У такій тісній комунікативно-творчій атмосфері Д. Гнатюк розширить мистецький обрій: ознайомиться з творчістю видатних виконавців, науковців, громадських діячів. В особі Б. Покровського, з яким його зведе доля у Москві, відкриє для себе традиції російської режисерської школи, що глибоко увійдуть у свідомість митця і знайдуть продовження у його режисерській практиці [632].

На теренах вітчизняного мистецького простору народжується нова генерація режисерів, акторів, діячів які спрямовують увагу на розкриття внутрішнього світу людини, її нескореності долі і часу. Концепція екзистенційного моделювання творчої особистості стає провідною у всіх мистецьких жанрах. Передові позиції естетичного простору вітчизняного класичного мистецтва посідають такі твори, як: «Комуніст» та «Арсенал» Г. Майбороди, «Червоні козаки» і «Маївка» Д. Клебанова, «Брати Ульянови» і «Ріхард Зорге» Ю. Мейтуса, поруч із «Загибеллю ескадри» створюються опери «Мамаї» та «Крізь полум'я» В. Губаренка, «Лейтенант Шмідт» Б. Яровинського, «Павло Корчагін» Н. Юхновської, «Пробудження» Л. Колодуба, «Десять днів, які вразили світ» М. Кармінського, балет «Чорне золото» та дитячий балет «Кіт у чоботях» В. Гомоляки, «Назар Стодоля» К. Данькевича, «Перша весна» Г. Жуковського балет «Тіні забутих предків» В. Кирейка, опера «Тарас Шевченко» Г. Майбороди [320]. Активно розвивається біографічний жанр кінематографа, прикладом чого є такі картини, як:

«Іван Франко» (режисер Т. Левчук), «Григорій Сковорода» (режисер І. Кавалерідзе), «Доля Марини» (режисер В. Івченко, І. Шмарук), «Весна на Зарічній вулиці» (режисер Ф. Миронер, М. Хуциєв), «Два Федори» (режисер М. Хуциєв). Надзвичайно актуальною є тема перемоги радянського народу над фашизмом. Привертають інтерес твори, скеровані на висвітлення автентичності українського, його самобутності («Лісова пісня» (режисер В. Івченко), «Вечір напередодні Івана Купала» (режисер Ю. Ілленко), «Кам'яний хрест» (режисер Л. Осика); активно продукується комедійний жанр («За двома зайцями» (режисер В. Іванов), «Катя-Катюша» (режисер Г. Липшиць), створюються фільми для дітей та юнацтва; народжується і активно упродовжується «українське поетичне кіно», – представлене творчістю С. Параджанова, Ю. Ілленка, Л. Осики, І. Миколайчука.

Творче прагнення Д. Гнатюка реалізується у багатьох жанрових видах вітчизняного мистецтва. У 1960 році київська кіностудія художніх фільмів імені О. Довженка екранізувала поетичну прозу М. Стельмаха «Кров людська – не водиця» (режисер М. Макаренко), де Дмитро Михайлович створив образ кобзаря – носія автентичних виконавських українських традицій.

У 1967 році Д. Гнатюк бере участь у зйомках фільму Р. Синька «Добрий день, зелені Карпати», в основі якого народнопісенний матеріал славетної Буковини та прагнення артиста до втілення його мистецької мрії [354].

Поруч з тим, Д. Гнатюк знову потрапляє на перетин різних ідеологічних поглядів та історичних деформацій. З початку 1960-х років розпочинається переслідування творчої інтелігенції у Москві, а вже 1965 року тенденції ганебного знищення творчої молоді з'являються і в Україні. Відтак розпочинається новий і вже відомий для мистецького середовища країни час – час застою, девальвації національних традицій, переслідування активістів та продукування тоталітарних, ідеологічно-конструйованих моделей. Період застою в українській культурі представлений утвердженням зневажливого, ні-

гілістичного ставлення до традицій, історії, літератури, мистецтва, що виявилось, зокрема, у звуженні сфери функціонування рідної мови, у забороні деяких художніх творів, пов'язаних зі сторінками боротьби за національну гідність, переслідуванні діячів культури. Зазнали переслідувань і репресій представники творчої інтелігенції, серед них: скульптор, живописець, етнограф І. Гончар, художники А. Горська, Л. Семикіна, О. Заливаха, Г. Севрук, поет В. Стус, письменник О. Гончар.

Перебуваючи у сфері партійної комунікації, Д. Гнатюк виконує програму загальної стратегії розвитку суспільства, його соціальних принципів та стандартів. Поняття «стандарт», «шаблон», «система» стають основними складовими суспільної організації українців, формуючи семантику не тільки мовленнєвої комунікації, а уособлюючи в собі принцип всього життя людини, її існування у просторі.

У такий час соціального гніту та тиску, як результат протистояння та потреба реанімування мистецького середовища, на поприщі культурної девальвації з'являється нова постать українського класичного мистецтва – С. Турчак, якого було призначено на посаду головного диригента опери 1967 року. Стефан Турчак – це одна з потужних і генеруючих в собі патріотичне кредо українців постать, це та творча особистість, яка принциповими і рішучими кроками ввела у простір світового мистецького середовища вітчизняну модель класичної оперної спадщини – оперу М. Лисенка «Тарас Бульба», це людина, самобутність і патріотичні погляди якої були скеровані на культивування національних традицій художніх та естетичних цінностей, патріот, гаслом якого було відродження української мови, історії, літератури. «Він любив людей, дбав про розвиток музичної культури власного народу, болісно переживав його духовне зубожіння. Був переконаний, що кожна людина від природи здатна мислити художніми образами, що, по суті, це одна з людських потреб. Та цей дар необхідно розвивати, вдосконалювати. Його вразлива душа митця була постійно настроєна на діалог із музикою. До

останньої хвилини він свідомо і віддано служив Україні, поклавши на її вітар свій невмирущий талант», – зазначає В. Рожок [692, с. 15].

У 1967 році С. Турчак звертається до творчості В. Губаренка і займається постановкою опери «Загибель ескадри», участь у якій принесла Д. Гнатюку нагороду Орден Леніна та звання лауреата всесоюзної премії Ленінського комсомолу. У творчому тандемі продовжується робота митців над прем'єрою опери «Абесалом і Етері», за участь у якій Д. Гнатюка відзначено премією Грузинської СРСР імені З. Паліашвілі 1972 року.

60-ті роки ХХ століття – це кульмінаційний період сольної діяльності Дмитра Михайловича. Творче багатство майстра визначається силою його таланту, неповторністю та оригінальністю. Якщо на ранніх етапах творчості він репрезентує доволі широкі, прямолінійні виконавські координати, то цей період, привнесені ззовні, нав'язані механізми сценічних рішень розпорощуються і посилюється вага самобутнього, індивідуального здобутку фахівця, його стиль, манера, акторська лексика. Д. Гнатюк веде широкий комунікативний діалог не тільки зі сценічного майданчика, він вступає у діалог з часом, його слово маніфестоване ваговими семантично наповненими мотивами щодо національної ідентифікації, виконавських тенденцій у просторі театральних зрушень. Його мистецтво звернене до кожного слухача театру, до кожної людини, у його слові відчувається магнетичний вплив – йому вірять, його поважають, до нього дослухаються. Творчість майстра виходить далеко за межі вітчизняних сценічних майданчиків. Він представляє славетну українську оперну традицію на багатьох континентах світу – від Австралії, Нової Зеландії до Америки. У виконуваних ним партіях відчувається потужне глибоко особистісне смислово-драматургічне наповнення. Валентин, Жермон, Ігор, Ріголетто, Мурман, Яго, Петруччо – винесені на якісно новий рівень діалогічного єднання. У їх інтерпретації відчувається протистояння роздумів митця над феноменом свободи, який розпоротився у тривалому часовому діапазоні. У спробі подолання усталених виконавських канонів відчу-

вається нездоланний мотив пам'яті, який стає головним у творчості актора, підпорядковуючи собі всі наступні, надаючи їм статусу другорядного.

Новим витком у формуванні творчої особистості Д. Гнатюка став період його входження у вимір режисерської практики 1975 року. Підготувавши прем'єру опери О. Бородіна «Князь Ігор», Дмитро Михайлович владно і переконливо відкриває новий простір майстра, конструюючи чергову вершину мистецьких перетинань творчої особистості. Відтак Д. Гнатюк вкотре розпочав складний мистецький діалог, інтенція якого була окреслена синтетичними координатами музичної режисури. Феномен Д. Гнатюка як режисера був сформований яскравим відблиском акторського досвіду. Завдяки цьому Дмитро Михайлович повністю осягнув мистецький тезаурус режисера музичного театру. Лише через призму полі мистецького дискурсу та в розрізі виконавського досвіду з діапазоном понад 30 років, Д. Гнатюк сформував непорушні виміри творчої особистості часу, естетичне і фахове ствердження якої детерміноване магматичною природою людини, котра гостро відчувала ритмічно-мінливі проєкції часу з сутністю пафосної конструкції тоталітаризму, екстазом руйнації націоналізму, парадоксальним і неоднозначним відблиском культурно-мистецької риторики. Ідентифікація Д. Гнатюка в новому амплуа консолідована і державницькими інтенціями: Магістральний вектор творчості Дмитра Михайловича був визначений, 1977 року режисер здійснює постановку опери І. Держинського «Тихий Дон», 1978 – С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм».

1979 року Д. М. Гнатюка було призначено на посаду директора Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка. Новий керівник динамічно відхилив попередні анахронічні концепції театрального функціонування, відмовився від клонованих часом методів управління і чітко визначив власне кредо – відродження і закріплення в системі ідеологічного перетворення суспільства національних традицій, етнічно детермінованих стереотипів розвитку вітчизняного мистецтва, культивування української думки в



контексті жанрової трансформації театральних координат. У мистецькому середовищі відчувся динамічний анастазис оперної справи. За рік на посаді директора Д. Гнатюк домігся випуску шести прем'єр, коли раніше готувалося по дві-три. Та життєва і творча позиція Д. Гнатюка не збігалася з орієнтирами партійного керівництва, і митець звертається до Першого секретаря ЦК компартії України В. Щербицького та міністра культури УРСР С. Безклубенка з проханням звільнити його з посади директора театру. 27 березня 1980 року Д. Гнатюк звільняється з посади директора театру і, продовжуючи активну режисерську діяльність, 1981 року здійснює постановку опери Дж. Россіні «Севільський цирульник». Залишивши осторонь адміністративні зобов'язання, творча особистість Д. Гнатюка розширює власні семантичні координати, доповнивши ланцюг творчих звершень педагогічною діяльністю. Генетично сформована любов до музики, доповнена подвижниками і корифеями вітчизняного мистецтва, вимагала свого продовження у традиціях виконавської та режисерської практики. У 1983 році Д. Гнатюк займає посаду завідувача кафедри оперної підготовки консерваторії.

Період 1980-х років стає знаменним не тільки у творчій біографії Д. М. Гнатюка, а й у загальносуспільному розвитку держави. Загострене відчуття пульсації часу знову вривається у простір літератури, мистецтва, кінематографа. Загартовані тоталітарної ідеологією, повертаються реабілітовані «шістдесятники», на мистецьких вустах яких відчувається екзальтоване прагнення до перезавантаження соціальної сфери, тло якої застигло під тиском механічних ідеологічних доктрин. Д. Павличко, Л. Костенко, І. Драч, В. Голобородько, Р. Іванчук звертаються до проблеми внутрішнього світу людини, її буття в координатах онтологічної моделі ХХ століття, її самобутності та автентичності; у жанровому просторі оперної класики гостро підіймається питання вітчизняного репертуару, його реанімування та повернення у площину пріоритетних та суспільно-необхідних питань. М. Лисенко, С. Гулак-Артемовський, Б. Лятошинський, В. Губаренко,

Ю. Мейтус, Є. Станкович, М. Скорик – це ті персоналії, яких Д. Гнатюк виносить на перший план у роботі театру. Митець переконаний, що національна оперна та балетна спадщина не повинна бути тінню творчості Дж. Верді, Дж. Пуччіні, Дж. Россіні, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, а ставати їх рівноцінним партнером на майданчиках як вітчизняних, європейських, так і світових оперних театрів.

Питання національної ідентифікації набирає значних обертів і динамічно культивується у всіх жанрових та стильових координатах діяльності театрів, громадських мистецьких об'єднань, студій, навчальних закладах. Відкриваючи Дитячий театр опери та балету 1985 року, Дмитро Михайлович звертається до класики вітчизняної оперної спадщини, опери М. Лисенка «Зима і весна», чим акцентує увагу на проблемі естетичної визначеності суспільства, на засадах формування концептуальних поглядів дітей, молоді, конструювання їх особистостей в контексті національних, патріотичних та ідеологічно сформованих векторів.

Обійнявши посаду головного режисера Національної опери України імені Т. Г. Шевченка 1988 року, Д. Гнатюк окреслює свою позицію непорушними вимірами у потребі анастазису вітчизняного класичного мистецтва. Під його керівництвом здійснюються постановки опер П. Чайковського «Мазепа», М. Лисенка «Наталка Полтавка», Дж. Пуччіні «Тоска» (1989) та «Золотий обруч» Б. Лятошинського (1990). Патріотична налаштованість мистця підтримується значними змінами у політичній та ідеологічній сферах держави, а саме: прийняттям «Закону про мови в Українській РСР» (1989), прийняттям «Декларації про державний суверенітет України» (1990), організацією товариства української мови імені Т. Шевченка (з 1991 року «Просвіта»), політичної організації «Народний рух», проведенням 1991 року референдуму щодо проголошення незалежності України.

Реальність національного відродження та потреба реанімування патріотичної самобутності, сприяють утворенню нових незалежних театрів, приват-

них галерей, державних заповідників та музеїв, проведенню різностильових мистецьких акцій, поживленню інтересу до народної творчості, традицій, ремесел, обрядів. Творчість українських митців здобуває світове визнання. У вирі стихійного відродження всієї державницької та культурно-мистецької площини України з гірким присмаком пафосних і не завжди щирих відкритих жестів, Д. Гнатюк зосереджує свої творчі зусилля і здійснює постановки монументальних оперних полотен, таких як: «Тарас Бульба» М. Лисенка (1992), «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського (1993), «Травіата» Дж. Верді (1994), за що отримує почесну відзнаку Президента України 1995 року.

Пізній період творчості Д. Гнатюка представлений активною роботою у сфері громадської діяльності та сміливими режисерськими рішеннями. Як зазначає Н. Савицька, пізній період творчої особистості чітко ідентифікує її у статусі «Вчителя, Патріарха» – людини, яка маркованими лініями окреслює сутність свого буття, узагальнює досвід, доповнюючи архетип мистецького середовища новими поступами та резолюціями. Митець у пізній період творчості фокусує увагу на універсальних категоріях буття таких, як: час, історія, простір, що знаходить своє продовження у монументалізмі, широті музичної думки, драматизуванні образної сфери, перебільшеному екзистенційними вимірами відчуттю драматургічної кульмінації твору. Пізній період творчості являє собою мистецьке полотно, на якому відображено відчуття завершеності форми, чітко сформовано систему стійких ознак стилю, кристалізовано аксіому сутнісної самотності особистості.

Для Д. М. Гнатюка такий період характерний творчими узагальненнями в координатах громадської, педагогічної діяльності та режисерськими кроками, насамперед. Режисерська інтенція Д. М. Гнатюка, сформована сакральними темами протистояння людини і буття, людини і часу, людини і смерті, знаходить своє відображення у постановках 1990–2000-х років: опер

«Пікова дама» П. Чайковського (1996), «Аїда» Дж. Верді (1998), «Війна і мир» С. Прокоф'єва (2003).

Простір творчої особистості Д. Гнатюка акумулює в собі ознаки дієвості, детерміновані поступами осмислення, глибокої внутрішньої концентрації та структурованості. Творча сутність митця реалізується в між-особистісному діалозі, в який Д. Гнатюк вступає в результаті мистецької комунікації. У окресленому жанровому виборі майстра відчувається трансформація рефлексії, яка моделює його внутрішній простір від особистісного, в центрі якого знаходиться власне «Я», у площину онтологічної структурованості особистості.

Узагальнюючи сказане вище, зазначимо, що постать Д. М. Гнатюка представлена як потужний репрезентант соціокультурного середовища ХХ – початку ХХІ століть. Динаміка творчого шляху митця пронизана реаліями часу, координати якого закарбували помітний відбиток не тільки в естетичних моделях вітчизняної комунікації, але й детермінували значні поступу у розширенні культурно-мистецьких векторів країн ближнього зарубіжжя та світу. Феномен його особистості окреслив орієнтири становлення, розвитку, популяризації та закріплення в культурно-мистецьких реаліях України нових жанрових координат народно-інструментального виконавства, естрадної творчості, оперного мистецтва та режисерської майстерності, ставши орієнтиром анастазису вітчизняного професійного академічного мистецтва.

Культивування національних ідей, відродження етнічних цінностей українського народу, продукування його патріотичних гасел, закарбованих у системі освіти, науки, мистецтва, ідеології – це ті преференції діяльності Д. Гнатюка, рельєфність яких знайшли свою проекцію у консолідованих і ціннісно-орієнтаційних моделях культурно-мистецької площини українських реалій другої половини ХХ і початку ХХІ століття. Від співу канонічних текстів у сільській церкві, де зростав Дмитро, і до промови на революції гідності, яка окропила серця українців ненавистю до протиправ'я та насилля,

Дмитро Михайлович проніс, зберіг і ніколи не зрадив своє кредо, сформоване родинними традиціями, національною самобутністю та вірою у мистецтво, людину, країну.

Системність і послідовність кроків Д. Гнатюка, в контексті соціокультурних механізмів часу, зумовлені чітким структуруванням естетичної сутності вітчизняного світогляду, у якому помітні рельєфні поступи практичної трансформації значної кількості жанрових моделей, а оперного виконавства, практики музичної режисури, педагогічної структурованості передусім.

Постать Дмитра Гнатюка – це неповторне явище в історії національної культури, оскільки сутність її увібрала і герметизувала досвід людини, наповнений практиками різних виконавських моделей, численних стильових тенденцій та жанрових симетрій. Кожен період творчого шляху митця мав власну цільову програму й ключову тематику. Відображений сценічною творчістю Д. Гнатюка, період його сольної діяльності є лише одним з елементів магістрального руху майстра у просторі мистецьких та суспільних досягнень. Шлях від актора до режисера, принцип перманентного аналізу творчості, узагальнення і осмислення буття – саме у цьому є неповторність, індивідуальність і універсальність Д. Гнатюка як митця, майстра, художника свого часу.

## **2.2 Формування Дмитра Гнатюка як оперного співака-актора: передумови в юнацькі роки та основні детермінанти в період навчання в Київській консерваторії**

Вокальна традиція вітчизняного оперного жанру представлена потужним напрацюванням у сфері музичної культури, акторської лексики, мистецької комунікації. Її цілісний прояв легко пізнаваний у сфері динамічних поступів національної оперної спадщини, що увібрала неповторні імена С. Гулака-Артемівського, О. Мишуги, С. Крушельницької, Ф. Стравінського та багатьох інших, які сформували авторсько-виконавську манеру вітчизняної

вокальної культури, заснували самобутню традицію, що в діалозі з часом стала достеменним надбанням народу, нації, держави. До плеяди видатних митців вокальної культури входить і Д. Гнатюк, становлення якого позначене невпинним прагненням до мистецтва оперного співу, яке супроводжувало весь його творчий шлях. Сформований досвід хорової майстерності, де канонічність релігійних виконавських традицій кристалізувала у юного Дмитра техніку вокального мистецтва, вибудував відчуття гармонічної ансамблевої вертикалі та спонукав до подальшого вдосконалення його як митця. Практика хорового церковного виконавства, консолідована потужною соціально-побутовою традицією домашнього музикування родини Гнатюків, стає результатом першої постановки Дмитром Михайловичем п'єси Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці» на музику К. Стеценка. На таких взірцях музично-драматичного жанру, сутність якого сформована елементами народнопісенного матеріалу, і закладалися підвалини майбутнього оперного співака та режисера.

Після закінчення війни Д. Гнатюк повертається до Чернівців, де вступає до вокальної студії будинку народної творчості, а згодом і до музичного училища [704]. Одночасно актор-початківець працює артистом хору Чернівецького музично-драматичного театру імені О. Кобилянської, який відомий мистецькими традиціями та славетною режисерською школою провідного актора та театрального режисера – В. Василька.

Становлення Д. Гнатюка як творчої особистості в реаліях акторського мистецтва відбулося завдяки зусиллям саме В. Василька, який відкрив для актора поняття творчої фантазії, сценічної спостережливості, сформував і допоміг практично втілювати методи театрального аналізу та порівняння, проводити паралелі між специфікою драматичного виконавства та оперного. Результатом тривалих пошуків та апробацій, численних акторських сумнівів та практичних опрацювань стала робота Д. Гнатюка над класикою драмати-

чного театрального мистецтва – виставою І. Котляревського «Наталка Полтавка», в якій він зіграв роль Миколи.

Робота в драматичному театрі сформувала у Д. Гнатюка поняття естетичної ідентифікації мистецтва, його складної синтетичної основи, в якій жанрова структура являла собою континуум мистецьких пошуків та апробацій. Два споріднені за внутрішньою сутністю мистецькі напрями – драматичне і оперне виконавство сприяють формування у Д. Гнатюка поняття сценічного перевтілення, образної трансформації, які на практиці емпіричного моделювання заклали у артиста цінний досвід театрального становлення. Драматичний театр відкрив для молодого актора простір з відчуттям свободи виконавської лексики, відчуттям внутрішнього імпульсу, паузи, затримки, прискорення дії, закономірності акумулювання своїх відчуттів та реалізації їх у процесі сценічного втілення. Він набував досвіду акторського перевтілення та методів розкриття авторської режисерської концепції, вивчав сценічний простір та систему оволодіння ним акторами театру, формував театральний репертуар та збагачував досвід власного вокально-сценічного виконавства.

Закінчивши в Чернівцях вечірню середню школу №1 і здобувши атестат зрілості, Дмитро Михайлович отримав право вступу до Вищих навчальних закладів Союзу РСР, з чого розпочався новий виток його ставлення та розвитку в жанрових координатах актора драматичного театру, оперного виконавця та оперного режисера.

Формування Дмитра Михайловича Гнатюка як особистості, яка окреслює координати вітчизняного культурно-мистецького простору другої половини ХХ – початку ХХІ століття є відображенням складних суб'єктивних та соціокультурних чинників. Період його становлення та мистецької адаптації окреслений засвоєнням таких виконавських практик, як церковний хоровий спів, участь у театральних аматорських дійствах, хорове виконавство у складі професійного хорового колективу драматичного театру,

акторська практика у складі професійної трупи артистів драматичного театру.

Дія названих вище чинників стає потужним стимулюючим аспектом формування у Дмитра Михайловича основного і практично-необхідного комплексу фахових знань, умінь і навичок, які в процесі культурно-мистецької та соціальної адаптації окреслять простір його фахової компетентності – оперного соліста та режисера музичного театру. Мистецька комунікація митця пронизана практиками різних виконавських моделей, які сформували у артиста природне відчуття фундаментальних складових музичного виконавства – синтезу співу і декламаційних елементів, техніки артиста драматичного театру та навичок режисерської майстерності, механізмів узагальнення театральної драматургії та структурування окремих елементів театального дійства. Відтак, алгоритм формування Д. М. Гнатюка як творчої особистості зумовлений синтетичними проєкціями різних жанрових координат як результату його становлення, закріплення, адаптації та творчої реалізації в розрізі мистецької комунікації ХХ століття.

У 1946 році, після перемоги на обласному огляді художньої самодіяльності, Д. М. Гнатюк вступає на вокальний факультет до Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського [1043]. У класі видатного оперного виконавця, провідного актора національної опери, народного артиста СРСР І. Паторжинського, Дмитро Гнатюк опановує техніку оперного співу. В основі його педагогічного методу було закладено принципи високохудожнього виконання музичного твору, які ґрунтуються не тільки на природному потенціалі артиста, а й на систематичному формуванні його виконавської вправності: вокальної дикції, чистоти звуку, розвиненої артикуляції, відчуття діапазону, опанування повного діапазону тощо. Методичні та практичні впровадження педагога давали можливість Дмитру Гнатюку сформувати уявлення про традиції як вітчизняної, так і зарубіжної вокальної школи, опанувати стилістичні основи італійського бельканто та широкий



проникливий баритоновий репертуар російської й української оперної традиції, поглибити здобутки фахових знань з сольфеджіо, гармонії, камерного співу, майстерності актора, сценічного руху, оперного класу.

Будучи студентом другого курсу, Д. Гнатюк влаштовується на роботу в Оперну студію, на посаду соліста-вокаліста [1035]. Із рецензії кореспондента Б. Зав'ялова 1948 року, ми маємо можливість отримати достовірну інформацію щодо розробленої системи фахової підготовки студентів закладу. Автор гостро порушує питання формування фахової компетенції серед студентського товариства закладу і публікує статтю «Поліпшити виховання музичних кадрів» де вагоме місце займає проблема підготовки оперних виконавців [305]. Вектор діяльності консерваторії 1948 року, сформований гаслом «Розгром антинародного формалістичного напрямку в радянській музиці», наклав помітний відбиток на комплектацію навчальних планів усіх спеціальностей закладу і окреслив простір практичної підготовки студентів на багато років. Щодо кафедри сольного співу, де навчався Д. Гнатюк, то площа її діяльності, як і на інших факультетах, представлена поверховим вивченням фахових дисциплін. Б. Зав'ялов пише: «Студенти не достатньо знають вокал, не мають потрібних елементарних знань з поліфонії, аналізу, оркестровки», тоді як активно продукуються ідеологічні концепції суспільної організації під час проведення лекцій по вивченню марксистсько-ленінської естетики [305]. Окремим рядком рецензії відзначено системний підхід у формуванні високого виконавського рівня студентів у класах професорів І. Паторжинського, Д. Бертє, К. Михайлова, про що свідчать проведені відкриті концерти за їх участю. До складу перспективної і пріоритетно-потенційної когорти молодих артистів увійшов і Д. Гнатюк [305]. Система підготовки оперних виконавців консерваторії була побудована на практичному закріпленні навичок оперного жанру студентами у її структурному підрозділі – Оперній студії. Аналізуючи архівні матеріали НМАУ ім. П. Чайковського, можна стверджувати, що підготовці оперних виконавців приділялося багато уваги. І. Паторжинський

разом з Д. Євтушенком вибудували чітку систему практики студентів кафедри сольного співу в Оперній студії. Вони, разом з завідувачем кафедри оперної підготовки О. Колодубом, затверджували сценічний репертуар, прослуховували і визначали серед студентів потенційних акторів з перспективою подальшого становлення на оперній сцені, розподіляли ролі серед студентів. У спогадах про роки навчання в Оперній студії Д. Гнатюк зазначає: «Не можу не згадати про великих майстрів – диригентів В. Тольбу, О. Климова, прекрасних режисерів Ю. Лішанського, О. Колодуба. Це вони перші вчили нас в Оперній студії, розкрили нам чарівний світ оперного мистецтва. Це вони навчили мене слухати оркестр, створювати образи на сцені. З якою наполегливістю, увагою, умінням ставилися вони до нас, майбутніх оперних акторів. Вони перші відкрили для нас натхненне перевтілення як музичного, так і сценічного образу» [179]. За результатами проведених вистав вони колегіально обговорювали проблеми та пріоритети акторів, аналізували методи сценічного втілення та рекомендували шляхи подолання театральних невдач [1044]. На колегіальних обговореннях І. Паторжинський разом з членами режисерсько-диригентської колегії закликав акторів до осмисленого виконавства, продукував внутрішньо-зумовлену презентацію образів на сцені. Він зосереджував увагу на тому, що у практиці багатьох педагогів вокалу переважають традиції, коли всю увагу зосереджено на техніці, тій чи іншій високій ноті, колоратурних пасажах та майстерності філірування.

Активна робота викладачами закладу велася і з методичного забезпечення студентів, які займалися оперною підготовкою. Історична довідка свідчить, що всі викладачі кафедри активно розробили науково-практичні рекомендації зі сценічного виховання оперних виконавців. Саме під час навчання Д. Гнатюка у консерваторії, рішенням кафедри сольного співу 1949 року було розроблено навчальні плани, що передбачали таку послідовність у формуванні навичок оперного співу та акторської майстерності: перший курс – вивчення основ акторської майстерності, другий і третій ку-

рси – оперний клас, четвертий і п'ятий курси – закріплення практичних навичок з дисципліни «Оперна студія» [1044]. Усвідомлена система формування практичних навичок оперного виконавця, яку розробили І. Паторжинський, Д. Євтушенко, А. Колодуб, і досі залишається однією з актуальних та основних, оскільки має практичне, логічно-зумовлене значення, незважаючи на тривалий час її дії.

Опанувавши базові знання майстерності актора, сценічного руху, оперного класу, Д. Гнатюк вже на другому році навчання починає заняття в Оперній студії під контролем досвідчених музичних режисерів О. Колодуба і Ю. Лішанського. Преференцією режисерської координації Ю. Лішанського були творчі пошуки, що спиралися на театральні традиції Є. Вахтангова, Р. Симонова, та новаторські, детерміновані внутрішніми амбіціями та глибоким режисерським поглядом, концепції. Педагог формував нову модель актора оперного театру, який буде уособленням активного творчого художника з відчуттям мистецької потреби та реалізації. Режисер спонукав до спільної злагоженості під час роботи над виставою, стимулював молодих акторів до пошуку нових форм оперного мистецтва. Працюючи з Ю. Лішанським, Д. Гнатюк пізнав техніку професійного оформлення сценічного простору, використання нових елементів театрального моделювання, синтетичних поєднань різних технік сценічного оформлення з метою підсилення драматургії образу та загального контексту опери.

Період навчання Д. Гнатюка в консерваторії і Оперній студії, зокрема, припав на складні соціально-політичні, ідеологічні та культурно-мистецькі часи. Кафедрі оперної підготовки виповнилося лише 10 років, за які вона лише окреслила координати своєї діяльності, створила необхідний потенціал для підготовки кадрів і сформувала мінімальний репертуарний простір для практичного закріплення навичок студентами кафедри сольного співу. Серед компетентних викладачів були: В. Пірадов, М. Гончаров, Г. Таранов, О. Сандлер, О. Колодуб, Ю. Лішанський, В. Чемезов, Р. Ельвова,

Н. Скоробагатько, В. Тараканов [1044]. Репертуарний потенціал студії перебував у стадії перманентних пошуків та апробацій в контексті власних потенційних можливостей. Тотальний деформуючий вплив на динаміку становлення та розвитку підрозділу мала відсутність кадрового виконавського потенціалу та проблеми з загальною структурною організацією. Лише 1946 року студія відновила свою роботу, отримавши статус оперного театру II категорії. Відбувався поступовий анастазис оперного виконавства в київській консерваторії: репертуарна площа студії формувалася на оперній спадщині П. І. Чайковського, М. В. Лисенка, В. А. Моцарта, велися активні роботи з напрацювання методичного матеріалу, формувалася технічна основа елементів сценічного оформлення, світлового та реквізиторського матеріалу, декорацій та іншого необхідного театрального інвентарю. В історичній довідці НМАУ ім. П. І. Чайковського зазначено: «Великою проблемою студії є створення постійного репертуару. Відсутність акторської трупи ускладнювала виробничий процес і вистави, майже щороку, підлягали оновленню з підготовкою нового складу виконавців. В складних умовах невеликої клубної сцени, з дефіцитом декорацій, костюмів, з не завжди укомплектованим оркестром і хором. Провідний творчий склад студії – режисери, диригенти, педагоги і студенти вокального факультету – створювали вистави, відмічені сміливістю пошуку, натхненням молодого таланту, цілісністю композиції» [1044]. У контексті такого об'єктивного реалізму формувалися засади актора-початківця, з могутнім потенціалом емпіричного виконавського досвіду, чітко сформованою концептуальною моделлю оперного мистецтва і несамоवि-тою жагою до пізнання, усвідомлення та практичного втілення жанрових концепцій оперного мистецтва.

Із рецензій Б. Зав'ялова стає відомо, що 1948 року ведеться активна робота з підготовки опери П. Чайковського «Черевички», сцени з якої студенти вивчають і практично закріплюють під час занять з дисципліни «Оперний клас» [305]. Однією з ролей, яку виконував Д. Гнатюк, була партія

Светлейшого. Під пильним наглядом викладача І. Паторжинського та одного з провідних солістів оперного театру В. Борищенка, Д. Гнатюк осягає нові, недосяжні йому раніше сторони академічно-професійного мистецтва, формує системні уявлення щодо вміння актора інтерпретувати сценічний образ, стилістично трансформувати лексику артиста та механізми раціонального навантаження вокально-голосового апарату, осмислювати жанрові та стильові концепції вистави.

Перші спроби актора в ролі Светлейшого є відображенням професійного і раціонально-виваженого підходу до виконання сценічних завдань. Не завжди осмислена стильово-виконавська вправність, деяка технічна невідповідність акторської пластики спонукала Д. Гнатюка до пошуків власного творчого амплу, акторської майстерності та стильової відповідності вокального матеріалу, до формування індивідуальної творчої фахової системи, опанування механізмів засвоєння театральних таїнств та методів їх практичного втілення.

В особистому архіві Д. Гнатюка збереглася рецензія В. Ігнатенко, яка дає можливість проаналізувати процес підготовки опери до показу, механізми її практичного втілення зі студентським колективом та інші важливі складові у функціонуванні Оперної студії. Як зазначено у рецензії, підготовчий період показу вистави буро розраховано на 10 місяців, що в контексті акторського досвіду учасників, рівня складності матеріалу та інших зовнішніх чинників впливу стало запорукою певної невідповідності критеріям оперного спектаклю, бодай і студентського<sup>1</sup>. З рецензії стає очевидним, що у графік підготовки опери до показу вклалися як оркестровий колектив, так і хоровий, за винятком хіба що дерев'яної духової групи, інтонаційна система якої повністю була порушена нечітким інтонуванням протягом всього спектаклю [1042]. Недостатньо опрацьованим залишився вокальний та сцені-

<sup>1</sup> Група солістів-вокалістів, заявлених у прем'єрі вистави, представлена таким складом: В. Борищенко (Вакула), І. Пономарьов (Чорт), Р. Белицький (Чуб), Г. Гусева (Оксана), Г. Адамчук (Солоха), і як пише В. Ігнатенко: «Чіткі образи дають артисти Б. Патлах (дяк), С. Дарчук (голова), студент третього курсу Д. Гнатюк (ясновельможний)» [1042]. У творчій групі були диригент-постановник М. Брагінський, хор-майстер-постановник М. Берденников, режисером-постановник Є. Лішанський [1044].

чно-акторський аспект вистави. Невідповідність загальній сценічній драматургії більшості акторів вказує на порушення координат підготовки актора-початківця та певне відхилення постановочної групи від канонічних векторів формування виконавської майстерності оперного артиста. Серед рекомендацій В. Ігнатенко окремим пунктиром проходить аналіз методичної та практичної системи підготовки фахівців оперного жанру з рекомендацією налагодження механізмів систематичних публічних виступів акторів з метою їх творчо-виконавської адаптації.

Та можливість виконавської практики в оперному жанрі відкрила Д. Гнатюку нові горизонти для трансформації його свідомості як майстра оперної сцени. Маючи міцний голосовий апарат, Дмитро Михайлович швидко формує провідний баритоновий репертуар студії і виконує 1948 року партію Онегіна з опери П. Чайковського «Євгеній Онегін». У рецензії вистави Л. Карелін зазначає: «Студент третього курсу консерваторії Д. Гнатюк показав цілком професіональні вокальні і сценічні дані. В опері партія Онегіна – одна з найскладніших. Дуже важко, не маючи достатнього досвіду, показати внутрішню спустошеність Онегіна, відсутність у нього ідеалів. Д. Гнатюк, глибоко розуміючи музичний образ, виразно відтворює на сцені пушкінського героя. Студент має для цього всі дані – красивий сильний голос великого діапазону, яскравість тембру, благородну сценічну зовнішність» [358].

Постановка «Євгенія Онегіна» збагатила виконавський досвід Д. Гнатюка, зокрема такі важливі його складові, як: відчуття ансамблевої злагодженості, опанування навичок сценічного перевтілення актора, відчуття психологічної і драматургічної моделі ролі, засвоєння принципів інтерпретації образу в контексті виконавського діалогу.

Наступним акторським втіленням на сцені Оперної студії стала роль Графа з опери В. А. Моцарта «Весілля Фігаро». Аналізуючи рецензії Ю. Станішевського та Т. Суярко, можна стверджувати, що Д. Гнатюк

активно працює над стилістичною координацією жанрової сутності опери. Відсутність сценічної практики і акторських навичок, стали причиною численних непорозумінь та психологічної невпевненості актора. Згадуючи участь у постановці «Весілля Фігаро», Д. Гнатюк акцентує увагу на значних проблемах в опануванні стильових особливостей та жанрових механізмів вистави: «Перший мій виступ в оперному спектаклі був невдалим і для мене дуже повчальним. Коли згадую про нього, то й зараз проймає дроз і наче звучить грізний голос диригента Тольби: «Тут не поважають мистецтва!». Це він кинув на мою адресу під час студійної вистави «Весілля Фігаро» В. Моцарта, в якій я дебютував у партії графа Альмавіви. Вокальна партія була для мене надзвичайно складною, бо вимагала тонкого відчуття моцартівського стилю і граничної точності інтонування. Уважно і напружено я стежив за диригентською паличкою та помилився і забув виконати режисерські мізансцени. Тольба був страшенно обурений і вважав це злочином пам'яті Моцарта. То був для мене дуже серйозний урок» [756, с. 15]. Але актор-початківець формував для себе ті координати сценічно-виконавської техніки, які мали для нього практично-необхідне значення у механізмах психологічного моделювання ролі, сценічного перевтілення та миттєвого адаптування до театрального простору [774].

Навчання в Оперній студії консерваторії сформує динамічний культурно-мистецький діалог Д. Гнатюка з визнаними і титулованими постатями оперної діяльності. На перетині творчих пошуків майбутнього артиста вагому роль зіграв видатний диригент – В. Тольба, авторитет якого наповнив мистецьку чашу Д. Гнатюка почуттям акторської відповідальності, сценічної естетики та відчуттям високої театральної досконалості.

В. Тольба, професійний диригент, присвятив себе оперному мистецтву, тому постановка вистав була пріоритетом його життя, магістраллю творчих звершень: «У створенні вокально-сценічного образу він дотримувався думки, що справжній образ формується в органічному поєднанні музики, сценічної

дії. Він високо цінував людський голос, стверджуючи, що жоден інструмент не здатен зрівнятися у красоті і виразності зі співочим голосом» – зазначено у матеріалах історичної довідки консерваторії [1044].

Формування Д. Гнатюка як майстра оперного жанру доповнювалося, окрім навчання в Оперній студії, ще й відвідуванням спектаклів, а головне – репетицій оперного театру. Він мав можливість спостерігати за роботою видатних оперних режисерів Д. Смолича і В. Манзія та диригентів В. Тольби і К. Симеонова.

Першою роллю на професійній сцені Д. Гнатюка стала партія Миколи з твору І. Котляревського «Наталка Полтавка». Театральна ідентифікація Дмитра Михайловича відбулася на сцені драматичного Державного академічного українського театру імені Івана Франка. З ініціативи режисера-постановника А. Бучми, Д. Гнатюка було запрошено на виконання ролі Миколи. Дмитро Михайлович у спогадах про зустріч з режисером згадував: «З першої зустрічі з Бучмою, стало зрозумілим: до цих пір я про роль і поняття не мав. Дякуючи Амвросію Максиміліановичу, всю роботу над роллю я розпочав з початку» [113].

Надійна підтримка видатного режисера драматичного театру вдихнула у молодого артиста відчуття потреби та можливості віднайти себе у площині мистецького простору професійної театральної спадщини. «Наважуйся, хлопче! Такого щасливого випадку більше ніколи в житті не трапиться! Сміливіше. Ти ж буковинець, а вони не з лякливих» – саме так стимулював і надихав до праці над роллю Д. М. Гнатюка А. М. Бучма [756, с. 40].

Напрацьований попередньо досвід у Чернівецькому музично-драматичному театрі імені О. Кобилянської під керівництвом В. Василька щодо сценічного втілення образу Миколи та практика акторської майстерності в драматичному театрі під керівництвом А. Бучми, дали можливість оцінити потенціал молодого актора й на сцені Оперної студії. І. Паторжинський зрозумів індивідуальність молодого виконавця і допоміг реалізувати Дмитру



Михайловичу сценічний образ Миколи. Результат вистави ілюстрував великий успіх молодого актора на сцені. Дмитро Михайлович відчував абсолютну паритетність з досвідченими виконавцями головних ролей опери, що стимулювало його до нових творчих пошуків та звершень<sup>1</sup>. Практика оперного співу поступово набирала своїх мистецьких обертів, і залучення Д. М. Гнатюка до вистав театру значно зросло, що позначилося на техніці його акторської майстерності та володінні засобами оперно-сценічної комунікації.

Наступним етапом формування Дмитра Михайловича як оперного виконавця була участь у виставі С. Рахманінова «Алеко». Як зазначає Ю. Станішевський, переконливий вокальний потенціал виконавця повністю відповідав моделі драматичного героя С. Рахманінова. Але зрілий, з надривом внутрішнього світу, сценічний образ, відтворений Д. Гнатюком на сцені Оперної студії, переконував глядача в тому, що роль, не культивована внутрішніми переживаннями актора, не носить драматичного смислового навантаження, що надає їй виконавській поверховості і неповноти розкриття драматургії вистави [756, с. 42].

Звертаючись до основ оперного виконавства, його синтетичної моделі, де чітко проявляється мистецька паритетність сольного співу та акторської майстерності, потрібно чітко вибудувати механізми перманентності становлення оперного виконавця з метою витримати континуум формування виконавського потенціалу. Д. Гнатюк, разом зі своїм учителем І. Паторжинським, чітко розумів і усвідомлював формат підготовки оперного виконавця, формування структури його образної багатозначності, полістилістичності та поліжанровості виконавської моделі.

Наступним кроком творчої біографії Д. Гнатюка стала його участь у постановці вистави Ю. Мейтуса «Молода гвардія» за однойменним романом

---

<sup>1</sup> У 1949 році, ще студентом четвертого курсу консерваторії Дмитро Михайлович досягає непорушні виміри оперної сцени Київського театру опери та балету, виконуючи партію Миколи з опери М. Лисенка «Наталка Полтавка». Працюючи в театрі над опануванням ролі з М. Стефановичем (режисер), І. Паторжинським (Виборний), М. Литвиненко-Вольгемут (Терпелиха), З. Гайдай (Наталка), П. Білинником (Петро), Дмитро Михайлович поступово знайшов свою нішу у мистецькій площині вітчизняного культурно-мистецького простору [1044].

О. Фадєєва, в якій артист з успіхом виконав партію Євгена Стаховича [756, с. 43]. Головне завдання Ю. Мейтуса та А. Малишка полягало у формуванні оперної драматургії, направленої на висвітлення колективного портрету молодогвардійців, де кожний окремий герой зі своїми індивідуальними характеристиками формує єдину вертикаль оперного змісту. Жанрова і стильова організація матеріалу викликала у молодих артистів оперної студії відчуття патріотизму та патетики, створювала оптимальні умови для формування образної координації драматургії та методів її сценічного втілення.

Під чітким керівництвом диригента студії В. Тольби та режисера О. Завіни вистава набула широкого резонансу і стала предметом численних творчих дискусій та обговорень. Як зазначає І. Драч, основою оперної творчості Ю. Мейтуса є документальність, як чітка ознака реалістичності, відкритості та щирості почуттів героїв [283, с. 175]. Темперамент солістів студії, консолідоване артистами оркестру та хору відчуття основної ідеї твору, їх віра у знамена соціального відродження та відновлення ідеалів, що були втрачені, сформували потужний мистецький діалог, який активно окреслив оперну драматургію в контексті виконавської інтерпретації. Згадуючи прем'єру, Ю. Мейтус пише: «Оркестр оперної студії звучав як першокласний колектив театру, де кожний музикант відчуває і розуміє своє завдання, а всі разом формують чудовий ансамбль. Веніамін Савелійович умів працювати з вокалістами. Він знаходив характерні особливості для кожного персонажу опери. А в «Молодій гвардії» основним у його трактуванні було відчуття патріотизму, громадянства, що являється глибоким і яскравим підтекстом в кожній арії чи сцені» [505, с. 196].

Разом з І. Паторжинським та О. Завіною проходить активна робота із втілення режисерських завдань зі студентами кафедри сольного співу, які беруть участь у роботі молодого театру. Активна практика виконавців-початківців на сцені оперної студії доповнювалася пропозиціями автора опери, який разом з диригентом та режисером працював над постановкою вистави. Ди-

наміка проведення репетицій та перманентність творчих пошуків відкривали нові зрізи оперного жанру для молодих акторів. Вони здобували досвід акторської майстерності, яка формувалася в результаті виконавської інтерпретації, формували власну концепцію естетичної ідентифікації своїх героїв на сцені оперної студії. Беручи участь у постановці «Молодої гвардії», Д. Гнатюк мав можливість спостерігати систему побудови драматургії конфлікту та практично закріпити методи сценічного втілення наскрізного розвитку вистави, відчутти закономірності синтетичних моделей академічного музичного матеріалу зі зразками народнопісенних виконавських форм.

Відверта, вишукана графіка образних ліній актора, яка динамічно пульсувала у його акторській інтенції, презентувала молодого артиста у новому виконавському кредо – актора, який акумулює драматургію твору, несе і впроваджує у дійсність головну думку, ідею, сценічне завдання, і тому сценічна майстерність – це достовірне переживання драматургії ролі, це повне занурення у вимір психологічного та смислового навантаження образу, і, користуючись такими поняттями, відблиск професійного акторського надбання поступово меркне і зникає у плинності часу.

За період навчання Д. Гнатюка у консерваторії на сцені Оперної студії було здійснено постановку таких оперних вистав, як: «Євгеній Онєгін» та «Черевички» П. Чайковського, «Майська ніч» та «Русалка» М. Римського-Корсакова, «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта, «Молода гвардія» Ю. Мейтуса, «Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Алеко» С. Рахманінова. Аналіз режисерсько-диригентської роботи вказує на значні мистецькі досягнення в становленні, популяризації та закріпленні оперного жанру в практиці оперної студії. Розглядаючи рецензії, архівні довідки, матеріали періодичних видань, можна переконливо констатувати, що мистецькі пошуки в контексті оперних тенденцій середини ХХ століття значно активізувалися: розроблялися механізми вирішення концепції музично-сценічної драматургії, формувалися чіткі методи втілення сценічного задуму та його жанрових модифікацій, відчутно

розширилася тематика образної системи, були винайдені та практично втілені нові форми сценічної практики. Це зумовило формування переконливих і логічно-зумовлених образних рішень, культивування нового типу драматургічного конфлікту. Динаміка жанрової консолідації формує новий тип оперної творчості, де на її авансцені фундаментально висвітлюється експериментальний театр в контексті режисерської та виконавської інтерпретацій. Все це відкривало нові творчі горизонти для молодого співака, стимулюючи чіткі кроки у ствердженні його на професійній оперній сцені.

Напрацьований досвід роботи Дмитра Михайловича на сцені Оперної студії, забезпечує його участь у проведенні вистави вже у Київському театрі опери та балету. Дмитро Гнатюк стає свідком активної роботи театру опери та балету з підготовки масштабних творів таких, як: «Іван Сусанін» М. Глінки, «Казка про царя Салтана» М. Римського-Корсакова, «Демон» А. Рубінштейна, «Наталка Полтавка» М. Лисенка [765]. Важливою подією для актора стає введення до трупі солістів театру Л. Лобанової, Є. Чавдар, Б. Пузіна та випускників консерваторії Г. Шоліної і Е. Томм, які дебютували у опері «Іван Сусанін» М. Глінки. Молодих акторів залучають до активної виконавської діяльності, що поєднує і значно збільшує їх творчий потенціал та формує нові пріоритети щодо професійного театрального мистецтва. Дмитро Михайлович охоче долучається до мистецьких подій вітчизняного мистецького середовища, сповненого мистецьких пошуків, апробацій, перемог та сперечань. Він знайомиться з оперним жанром безпосередньо, формує поняття власного розуміння стильових ознак композиторської школи провідних європейських та вітчизняних композиторів, що відкриває нові можливості формування власного творчого амплуа актора, допомагає набути практичного досвіду у вивченні нового музичного матеріалу, аналізувати досягнення своїх колег і проектувати їх на сцені власного театрального терену.

У 1949 році у театрі розпочинається підготовка прем'єри опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький», для цього було здійснено повне

переобладнання системи сценічного освітлення, елементів технічного оснащення, що створило умови для нових механізмів реалізації виконавських задумів, методів виконання режисерських завдань та їх практичних втілень. Дмитро Гнатюк активно відвідує репетиції вистави, формуючи для себе концепцію внутрішнього розвитку твору, його драматургічної специфіки та методів сценічного втілення. Практика перебування композитора К Данькевича під час проведення репетицій дає можливість актору-початківцю засвоїти всі елементи сценічної побудови вистави, логічно осмислити і закріпити у просторі подальшого свого акторського становлення театральні образи, їх мотиваційну і психологічну структуру з подальшим застосуванням під час виконання на сцені театру. Відтак, будучи студентом четвертого курсу консерваторії, Д. М. Гнатюк черговий раз візьме участь у проведенні вистави театру, замінюючи соліста-вокаліста головного складу. Формуючи сценічний образ, під час проведення мізансценічних репетицій з головним режисером театру М. Стефановичем, Дмитро Михайлович втілить героїчний образ Валька, що сприятиме подальшій його ідентифікації в контексті естетичних пріоритетів видатних оперних виконавців головного складу театру і скоординує подальші творчі кроки в оперному жанрі. Працюючи над образом героя, Д. Гнатюк по-новому відкрив для себе сутнісні основи драматургії вистави. Він відчув смислову зумовленість психологічної мотивації подій, що покладено композитором в основі головного драматургічного конфлікту, переосмислив і практично відчув навантаження сюжетних деталей, їх значення у формуванні психологічної напруги вистави та висвітленні і консолідації окремих образних ліній.

У 1950 році Д. Гнатюк готується до закінчення консерваторії і активно працює над вивченням нових оперних ролей та їх практичного втілення на сцені оперної студії. У 1951 році В. Гончаренко у статті «Випускники консерваторії» дає чітку характеристику випускників цього навчального року серед вказаних імен М. Проценка, Ю. Дінова у першій колонці бачимо при-

звище Д. Гнатюка. «Ось на сцені високий стрункий юнак, сталінський стипендіат Дмитро Гнатюк, син селянина з Західної України», – зазначає В. Гончаренко [209]. Випускна програма студента сформована з пріоритетом на подальше застосування своїх практичних знань, умінь і навичок вже на сцені театру опери та балету імені Т. Шевченка. Дмитро виконує народнопісенний матеріал (російську пісню «Ніченька») та арії з опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький». Вже у рецензії, В. Гончаренко переконано заявляє, що: «Дмитро Гнатюк працюватиме у столичному оперному театрі; він їде на декаду українського мистецтва в Москву» [209].

По закінченні консерваторії зі спеціальності «Сольний спів» 1951 року, Дмитро Гнатюк отримав кваліфікацію оперного та концертного виконавця [1031]. Період, пов'язаний з навчанням Д. Гнатюка у київській консерваторії пройде під гаслом набуття практичних знань, умінь і досвіду в царині оперного та камерного виконавства. Система підготовки професійних академічних виконавців заохочувала Д. Гнатюка до засвоєння всього комплексу знань з метою повної відповідності вимогам оперного актора. Переглядаючи його особову справу, заходимо характеристики, видані по закінченні закладу, що вказують на високий рівень вокальної та сценічної майстерності. «Гнатюк Д. М. – баритон, володіє чудовим голосом, музикальний і емоційний. Має значний сценічний досвід. Виконав ряд відповідальних оперних партій в оперній студії. Дуже добре засвоїв дисципліни навчального плану консерваторії. Може бути використаний як соліст опери», – зазначає директор консерваторії А. Клімов [1205, арк. 59].

**Висновки.** Підсумок опрацьованого матеріалу полягає в наступному:

Основними віхами на етапі формування творчої особистості Д. М. Гнатюка стали:

– навчання у диякона сільської церкви основам хорової майстерності, що сформувало у артиста вокально-хорову техніку, вибудувало відчуття гармонічної ансамблевої вертикалі, міру володіння співацьким голосом; си-

стему звукових відношень у мелодичному (горизонтальному) та гармонічному (вертикальному) видах, механізми інтонування мелодичної структури;

– практика у драматичному театрі під керівництвом режисера В. Василяка, яка відкрила для Д. Гнатюка: основи акторської лексики, відчуття внутрішнього імпульсу, паузи, затримки, прискорення дії, закономірності акумулювання своїх відчуттів та реалізації їх у процесі сценічного втілення, метод акторського перевтілення, розкриття авторської режисерської концепції та механізми оволодіння сценічним простором;

– навчання у Київській консерваторії, де актор опанував базові знання майстерності актора, сценічного руху, оперного класу, використання елементів театрального моделювання, синтетичних поєднань різних технік сценічного оформлення, сформував системні уявлення щодо інтерпретації сценічного образу, стилістичної трансформації лексики артиста та механізми раціонального навантаження вокально-голосового апарату. Фахові компетентності оперного співака, Д. Гнатюк переймає у таких видатних виконавців, як: І. Паторжинський, М. Литвиненко-Вольгемут, З. Гайдай, О. Петрусенко, М. Сокіл, М. Частій, М. Донець, Ю. Кипоренко-Доманський, П. Білинник, В. Борищенко, М. Гришко, А. Іванов.

### **2.3 Становлення фахової вокально-сценічної майстерності**

#### **Дмитра Гнатюка в Київському оперному театрі 1950-х років**

Період 50-х років – це зірковий час Київського театру, представлений плеядою вищезгаданих оперних зірок. У 1951 році театр бере участь в Декаді літеартури і мистецтв у Москві; 1954 року представлений великим успіхом на днях світкування 300-річчя возз'єднання України з Росією (у Москві було представлено опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (у новій сценічній постановці В. Манзія, І. Паторжинського у редакції М. Рильського), «Наталка Полтавка» М. Лисенка та балет А. Свєчникова «Маруся Богуславка» [766]), цього ж року відбулася прем'єра опери

К. Данькевича «Богдан Хмельницький»; у 1957 році на Всесоюзному фестивалі театр завойовує Диплом першого ступеня за постановку опери «Війна і мир» С. Прокоф'єва та «Милана» Г. Майбороди; протягом 1955 – 1959 років театр уперше в історії української оперного мистецтва поставив на своїй сцені майже всі опери М. Лисенка.

Входження Д. Гнатюка у простір професійного оперного мистецтва розпочався участю у декаді українського мистецтва і літератури 1951 року, яка відкрила для артиста нові можливості для налагодження тісної комунікативної сфери з провідними діячами вітчизняної культури. Недарма рецензія І. Попова «Велике майбутнє» стала для Дмитра Михайловича символічною у життєвому сходженні на мистецький олімп. Як свідчить автор, виступ українських співаків 16 червня 1951 року у Малому залі московської консерваторії став відображенням високого виконавського рівня та фахової компетенції його учасників. Б. Пузін, Д. Гнатюк, Г. Шоліна, Ю. Кравченко, Є. Червонюк та З. Старченко демонстрували високий рівень славетної вокальної київської школи, прогнозуючи успіх вітчизняного мистецтва у площині світового оперного мистецтва. Характеризуючи виступ Дмитра Гнатюка, І. Попов зазначає: «Небагато знайдеться баритонів, які б не позаздрили мужньому, драматично-виразному тембру голосу студента Київської консерваторії Д. Гнатюка. Велике майбутнє стоїть перед співаками – учасниками молодіжного концерту» [642].

Участь у декаді сформувала комплекс системних уявлень Д. Гнатюка про структурну цілісність мистецького простору, про місце, вагу і значення українського виконавства у площині суміжних культурно-мистецьких парадигм. Тісна комунікація з провідними громадськими діячами, серед яких: Б. Польовий, М. Бажан, В. Сосюра, А. Малишко, О. Вишня, В. Первомайський, С. Олійник, І. Нехода стала для Дмитра Михайловича основою для соціального, творчого та суспільного становлення, сформувавши контури майбутнього естетичного сходження. «З відчуттям великого піднесення я



їхав до Москви», – зазначав Д. Гнатюк на шпальтах видання московського університету [157].

1951 рік ознаменований у творчій біографії митця як період формування ціннісно-орієнтаційної моделі особистості, визначальними факторами якої постає творчість Ю. Мейтуса, В. Кирейка, В. Губаренка. Осягаючи реальність ХХ століття, Ю. Мейтус в операх «Молода гвардія» та «Зоря над Двіною» динамічно розширив виміри мистецьких координат вітчизняного театрального простору, чим сприяв формуванню нової виконавської лексики диригентів, документально-реалістичних концептуальних рішень у режисерів, розгерметизовуючи механізми театральної комунікації. Детерміновані соціальною динамікою зміни складала формували в оперному жанрі нові інтонаційні словники, акторську абетку, методи сценічного втілення та розкриття драматургічної концепції. Д. Гнатюк, перебуваючи у статусі актора-початківця щільно підійшов до координат нового театрального горизонту, який трансформував його образні уявлення про акторське виконавство, відкрив нові аспекти вербальної взаємодії з глядачем, сформулював та врівноважив комунікативно-артистичний комплекс, напрацьований попередніми театральними дебютами в Оперній студії. Згадуючи роботу над оперою «Молода Гвардія» Ю. Мейтуса, Д. Гнатюк зазначає: «Яким би не був прекрасним ліричний вірш, але, якщо він тільки ліричний вірш без існуючого в природі характеру героя, він не виконує свого завдання. Мені здається, що всякий поет являється якоюсь мірою драматургом, і всякий драматург, в якійсь мірі поет, але боротьба між поетом і драматургом, в даній роботі закінчилася таким чином, що поет отримав перемогу над драматургом» [1192, арк. 7]. Артист з відчуттям незламного патріотизму і віри у світле, незаплямване майбутнє людини нової генерації розпочав роботу над оперою. Драматургія твору і його суспільна значимість полонила свідомість актора, пульсуючи напруженим механізмом у кожному русі, жесті, слові, зверненні до партнера, глядача.

Формування виконавського досвіду актора відбувається під впливом видатних і титулованих баритонів, таких як: М. Гришко, А. Іванов, М. Ворвулев, К. Лаптев, М. Кондратюк, Ю. Гуляєв. Тісна комунікація з досвідченими диригентами В. Пірадовим, В. Тольбою, К. Симеоновим, О. Климовим та режисерами М. Стефановичем, В. Манзієм, В. Скляренком, Д. Смоличем стимулювали комплектуванню базових виконавських принципів у Д. Гнатюка з можливістю їх подальшого закріплення на практиці акторської майстерності, сценографії, принципах драматургічного втілення образу тощо.

1951 рік для актора позначений активними пошуками методів сценічного рішення для втілення образу Онегіна з опери П. Чайковського «Євгеній Онегін». Перед артистом постало складне завдання – відчутти і пізнати інтерпретативні традиції ролі видатними баритонами часу, такими як: П. Норцов, П. Лісіціан, М. Гришко, К. Лаптев, А. Іванов.

Внутрішні перестороги, скептичне ставленням до власного виконавського рівня змушували Дмитра Михайловича систематично діагностувати методи сценічного вирішення драматургії ролі, методи її авторської та виконавської інтерпретації. Актор експериментує, відпрацьовує різні сценічні рішення, формує власну виконавську модель. «Ретельно працюючи над образом Онегіна, він, не копіюючи своїх попередників П. Норцова, М. Гришка, К. Лаптева, створює складне переплетіння психологічних відтінків, вражає відвертістю почуттів», – згадує В. Рожок [688, с. 3].

Акторське середовище, в якому, окрім високого мистецтва, панувала ще й заздрість, народжувало внутрішню невпевненість артиста, змушувало його вдаватися до постійного аналізу та критики роботи над сценічною та акторською майстерністю, а отже мало вплив на формування, створення та реалізацію авторського задуму в інтерпретації Дмитра Гнатюка. «Справді, який з мене аристократ чи розпещений франт!», – зазначає Д. Гнатюк [756, с. 23]. І. Паторжинський, відчуваючи сумніви Дмитра Михайловича, постійно

спонукає актора до творчих пошуків, апробацій, закріплення драматургії образу у різних сценічних рішеннях та координатах. Учитель і наставник змушує актора сформувати чітку структуру драматургії ролі, наповнити її сутність відповідною акторською лексикою. Система індивідуальної підготовки оперних виконавців, напрацьована власним досвідом І. Паторжинського, передбачала послідовність та виваженість на етапах підготовки до втілення оперної ролі. Пріоритети у формуванні професійної компетентності актора полягали у перманентності роботи над розкриттям поетичного змісту музики, його філософського та естетичного аспекту. І. Паторжинський приділяв багато уваги Д. Гнатюку, аби той подолав внутрішні сумніви, сформував власні стереотипи оперного митця, систему образної сфери, яка б відповідала стилістичним і жанровим координатам вистави. «Шукай свого Онегіна, не повторюй нікого! Йди від самого себе, від музики Чайковського», – постійно повторював І. Паторжинський [756, с. 24].

Сформована образна модель головного героя – Онегіна, закріплена естетичною філігранністю на мізансценічних репетиціях, знайшла все-таки своє вираження на сцені театру. Описуючи виставу, Б. Павловський у рецензії зазначить: «Йде «Євгеній Онегін» П. Чайковського, і головну партію виконує Дмитро Гнатюк. В той вечір любителі музики відчували, що в театр прийшов ще один талановитий співак і хороший актор» [587, с. 2]. Під пильним керівництвом диригента В. Тольби та режисера М. Смолича Дмитро Михайлович втілює образ Онегіна. Виступ Д. Гнатюка захопив своєю драматургією не тільки глядача, а й колег по сценічному майданчику. Та все ж головними для артиста були слова вчителя І. Паторжинського: «Молодець, Дмитре, знайшов-таки свого Онегіна. Але праця над ним ще попереду, і немає їй кінця!» [756, с. 24].

Пошуки сценічного образу завжди були пріоритетними для Д. Гнатюка. Лише тоді буде результат роботи оперного виконавця, коли він залишить осторонь пріоритети актора як сольного виконавця і консолідує власні дося-

гнення технікою акторської майстерності, коли вокальний матеріал буде лише одним з елементів мистецької ідентифікації актора. Онегін Дмитра Гнатюка – це уособлення потужної енергетичної моделі виконавця в синтезі з його психофізичними даними. Колоритна фактура актора, його потенційно-зумовлений внутрішній світ формували у глядача неперевершений образ героя, який уособлював у собі естетичну модель особистості зі стійким, але водночас крихким внутрішнім світом. Образ лідера, людини, яка формує ситуацію мізансцени у першій дії вистави, дає можливість Дмитру Михайловичу відтворити образ Онегіна як вольового, впевненого в собі персонажа з його іронічністю та зневажливістю до почуттів Тетяни. Але драматургія опери відкриває інші риси актора – його внутрішній стан, виражений у почуттях до близької людини, до її світосприйняття, суспільних реалій.

Дмитро Михайлович свідомо уникає поверхового і не вистражданого актором внутрішнього почуття на сцені, відкидає всі механізми сценічної реалізації образу, побудовані формально без смислового і психологічного наповнення. Прикладом цього стала завершальна картина вистави, коли Онегін усвідомлює всю трагічність стосунків з Тетяною, коли остання надія на взаємність почуттів втрачена, актор, пронизливим до болю трепетом внутрішньої напруги передає психологічний стан, зумовлений драматургією опери та режисерською і акторською його інтерпретацією. «Треба вірити у свої почуття на сцені, вірити у те, що ти робиш», – говорив Д. М. Гнатюк<sup>1</sup>.

Актор систематично працює над розширенням власних виконавських координат, вибудовує чітку вертикаль взаємин актора з іншими партнерами на сцені, здійснює пошуки логічного обґрунтування мізансценічних елементів, заповнення ними графічного простору на майданчику. Такі тенденції знайдуть своє відображення у чітких стильових ознаках Д. М. Гнатюка як виконавця, індивідуальність якого підтверджувалася авторською інтерпретацією механізмів екзистенційно-смислового навантаження ролі, її сутності.

---

<sup>1</sup> Зі слів Д. М. Гнатюка під час роботи над виставами в Оперній студії.

Він не виконував оперні ролі «шаблонами», не уявляв драматургію вистави лише як запропоновані режисером мізансцени, традиційно-сформовані виконавські штампи. Дмитро Михайлович мав потребу переосмислення образної сфери свого героя, шукав нові засоби сценічного втілення, відходив від традиційного акторського амплуа і домагався від себе використання нових елементів акторської техніки та майстерності. Закріплення ролі проходило в контексті перманентних пошуків внутрішнього стану героя. Оперна сцена сформувала і визначила чіткі координати розвитку Дмитра Михайловича, про що свідчать рецензії критиків у періодичних виданнях того часу: «Насамперед слід відзначити виконання ролі Онегіна Дмитром Гнатюком. Володіючи баритоном дуже широкого діапазону і приємного тембру, соліст співав з великим піднесенням. Якщо порівняти його перші виступи в цій ролі з виконанням її у виставі 17 березня 1953 року, – відразу відчувається велика робота актора над вдосконаленням як вокальної, так і сценічної майстерності» – зазначив у рецензії І. Безуглов [44].

Стилістично вишукана і драматургічно зумовлена композиторська концепція П. І. Чайковського сформувала критерії професійної досконалості акторського виконавства в контексті оперного жанру. Фактурна наповненість музичного матеріалу оркестрової структури створювала потужне підґрунтя вокальних партій, їх проекції в контексті диригентської та режисерської інтерпретації. Механізми практичного вдосконалення акторської та вокально-виконавської техніки, набуті Д. М. Гнатюком ще під час роботи над образом Євгенія Онегіна, дали можливість актору продовжити і практично закріпити стильові особливості творчості П. І. Чайковського, виконуючи партію Єлецького в опері «Пікова дама». За рекомендацією І. С. Паторжинського режисер Д. Смолич та диригент О. Климов залучають Дмитра Михайловича до роботи над виставою [756, с. 46]. Показ опери П. І. Чайковського «Пікова дама» відкрив в театрі 85 театральний сезон<sup>1</sup>. Прем'єра су-

<sup>1</sup> Склад основної трупі солістів-вокалістів представлено такими іменами: Л. Лобанова (партія Лізи), Л. Руденко (партія Графині), Н. Гончаренко (партія Поліни), Є. Чавдар (партія Прилепи), В. Козерацький (партія Германа), Б. Пузін (партія Єлецького), С. Козак (партія Томського) [765, с. 161].

проводжувалася активною роботою над оновленням сценічного реквізиту, декорацій (під керівництвом художника В. Борисковича), елементів оформлення сценічного простору, що дало можливість представити виставу у новому творчому зрізі.

Аналіз перших спроб сценічного втілення Дмитром Михайловичем образу виваженого і стриманого Єлецького вказують на певний психологічний акторський бар'єр, зумовлений внутрішніми проявами сумніву та відсутністю чіткої моделі у виконанні сценічно-образних завдань. Актор систематично працює над методами сценічного втілення образу героя: вивчає і аналізує його драматургію, проводить аналогії з вокальним матеріалом, звертається до системи оркестрової проекції образу, засобів музичної виразності, темпо-ритмічних особливостей, агогічних та ладо-тональних характеристик. Але органічність внутрішнього відчуття ролі з його зовнішнім чинником – сценічним втіленням була відсутня. Формування акторської техніки, артистичної лексики – це тривала і, безумовно, кропітка робота. Аналізуючи методику видатного піаніста Г. Нейгауза, зазначимо, що для професійного, фахово-компетентного виконавця проблема технічного удосконалення є надзвичайно актуальною і потенційно-зумовленою. «Чим більший художник, тим більше йому бракує техніки», – твердив Г. Нейгауз [838, с. 234]. Д. Гнатюк активно працював над мобілізацією власних творчих можливостей, конструював методику роботи над собою, над основами акторської техніки та виконавськими механізмами. Допомогало в опануванні сценічної моделі Єлецького втручання у роботу Дмитра Михайловича І. Паторжинського: «Йди від музики, йди від самого себе. Шукай в своєму серці те, що зріднить тебе з образом!» [756, с. 46]. Дмитро Михайлович спрямовує акторську здібність до глибокого внутрішньо-зумовленого осмислення сценічної проблеми. Концептуально-вмотивована драматургічна динаміка породжує внутрішню напругу актора, стимулює його до консолідації як психофізичних, так і акторських можливостей. Вся акторська сутність, її сцені-

чний драматизм та екзистенційне навантаження проявляють себе у завершальній арії Єлецького з II дії, де Дмитро Михайлович демонструє високий виконавський рівень, патетику власних внутрішніх переживань через неперевершений спів у верхньому регістрі як втілення глибоких людських почуттів та переживань. Робота над втіленням сценічного образу Єлецького під керівництвом О. Климова та Д. Смолича продемонструвала практичний досвід Д. Гнатюка у втіленні засобів музичної виразності, володінні всіма механізмами у вирішенні сценічних завдань, інтерпретації ролі.

Важливим кроком акторського сходження Дмитра Михайловича стала його участь в опері М. Мусоргського «Борис Годунов», постановка якої здійснена 28 березня 1952 року під диригентським керівництвом В. Пірадова та режисерською концепцією М. Стефановича, сценічним оформленням художника О.Хвостова, хоровою інтерпретацією О. Петровського<sup>1</sup>.

Опера «Борис Годунов» відкриває Дмитра Михайловича вже як актора який має чітко сформовані виконавські пріоритети. За режисерською концепцією, Д. Гнатюк залучений до сценічного втілення двох образів – Андрія Щелкалова та єзуїта Рангоні. Практика призначення одного актора до виконання декількох оперних партій є традиційною, якщо останній відповідає усім вимогам драматургічного і сценічного втілення образів. Система швидкого координування смислової організації образу актором, принципів психологічного перевлаштування, переосмислення вокального матеріалу, а це все в контексті зміни сценічних костюмів, гриму, реквізиту, формувало іншу систему координат Дмитра Михайловича, його сценічної адаптації, швидкої трансформації і повної, діаметрально-протилежно смислової організації образів актором. Така виконавська концепція змушувала актора застосовувати всі навички акторської майстерності та сценічної вправності, розкриваючи психологічну сутність вистави. Пріоритетами актора стали сцені-

---

<sup>1</sup> До основного складу трупі солістів-вокалістів за рішенням постановочної групи було включено: Б. Гмирю і В. Матвєєва (Борис Годунов), В. Борищенко і В. Козерацького (Самозванець), Л. Руденко і Н. Гонгчаренко (Марина Мнішек), М. Частія (Пімен), М. Роменського і Є. Циньова (Варлаам), Е. Томм і А. Сопова (Федір), П. Білинника (Юродивий), С. Когана і П. Іванова (Шуйський) [765, с. 162.

чно-акторський синтез та смислова відповідність драматургії твору в контексті їх сценічного втілення. Формування практичних навичок у оволодінні комплексом засобів, направлених на висвітлення сценічного образу героїв опери, проходили під чітким керівництвом концертмейстера Л. Ржецької, яка, маючи потужний досвід підготовки оперних акторів, сформувала потенційно-зумовлений комплекс практичних знань умінь та навичок Д. Гнатюка [756, с. 47]. Втілюючи сценічну ідею опери, під час роботи над її мізансценами, режисер М. Стефанович відчув проблеми з втіленням образів Дмитром Михайловичем. Молодий актор у образі Андрія Щелкалова не викликав режисерських сумнівів – потужний голосовий потенціал повністю відповідав режисерським вимогам. Проблема виникла з образом Рангоні, який потребував використання інших засобів та методів втілення сценічної пластики, відмінної від попередньої ролі. Створення образу підступного езуїта вимагало кропіткої, систематичної, а головне, осмисленої підготовки.

Знайти індивідуальний підхід до актора, відкрити його внутрішній потенціал і доповнити мистецький простір – головне завдання режисера під час формування образної концепції вистави, її драматургічного алгоритму. Підготовка Дмитра Михайловича тривала постійно: як під час запланованих театральних репетицій, так і поза ними. У приватних бесідах, вдома у режисера, вони проводили детальний аналіз драматургічної концепції опери, визначали критерії значимості ролей Андрія Щелкалова та Рангоні. Важливого значення у формуванні образної сфери актора, набуло використання аудіозаписів провідних виконавців, таких як: Ф. Шаляпін, П. Цесевич, М. Донець. «Ти співаєш Рангоні, але повинен знати всю виставу, весь її внутрішній зміст, характери усіх героїв, загальну трактовку всієї опери й особливості виконання кожного артиста», – так говорив М. Стефанович під час роботи з Дмитром Михайловичем [756, с. 49].

На репетиціях Д. Гнатюк переймає практику акторської майстерності у видатних солістів-вокалістів опери – В. Борищенка, Б. Гмирі, М. Частія,



М. Роменського, П. Білинника, кожен з яких залишить значний відбиток у свідомості молодого оперного виконавця. «Мені випало велике щастя слухати Бориса Романовича Гмирю в усіх партіях, які він виконував у 1950–1960 роках на київській сцені. Це такі як: «Іван Сусанін» М. Глінки, «Борис Годунов» М. Мусоргського, «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Русалка» О. Даргомижського, «Лакме» Л. Деліба, «Фауст» Ш. Гуно, «Моцарт і Сальєрі» М. Римського-Корсакова, «Молода Гвардія» Ю. Мейтуса, «Милана» Г. Майбороди – згадував Д. Гнатюк [192, с. 2]. Результатом кропіткої роботи трупи стала прем'єра опери з високим виконавським рівнем акторів, переконливою драматургічною концепцією в інтерпретації диригента та режисера [766].

У запропонованих Дмитру Михайловичу партіях Андрія Щелкалова та Рангоні, актор максимально втілює диригентсько-режисерський задум. Його акторська майстерність на сцені оперного театру відображала цілковиту паритетність з видатними постатями оперного жанру, Д. Гнатюк пізнав і розкодував внутрішній світ єзуїта Рангоні, його драматургічну сутність.

Маючи потужний виконавський потенціал, Дмитро Михайлович знаходив і практично використовував елементи різної вокальної техніки для формування і передачі образу сценічних героїв. Акцент було зроблено на тембральній різноплановості вокального матеріалу героя: драматургічно осмислено, Дмитро Михайлович використовував характерну для героя систему артикулювання, що давало змогу глядачеві пізнати не тільки реальний образ героя, а й зрозуміти його внутрішні наміри, розкодувати ту сукупність факторів позатекстової реальності, які формують модель образу героя загалом, драматургічно визначено. Артист професійно моделював звуковий комплекс оперної партії і домагався вокальною технікою відтворити внутрішню сутність героя, його психологічний образ і змусити глядацьку аудиторію співпереживати роль, сприймати і розкодувати її смислову організацію. Як говорив видатний режисер Б. Покровський: «Глядацька зала оперних

театрів наповнюється різними людьми, які приносять з собою подихи часу, атмосферу суспільних інтересів і конфліктів, потреби різних категорій населення. Глядацька зала відображає історичні і суспільні зв'язки століття, його смаки формуються цими зв'язками» [633, с. 20].

Наступним кроком оперного сходження Дмитра Михайловича стала робота над партією Валентина з опери Ш. Гуно «Фауст». Під керівництвом режисера М. Стефановича Дмитро Гнатюк знайомиться зі стилістичною традицією нового для нього композитора. Патетика образу Валентина, його естетична сутність та драматургічна значимість відразу були закріплені актором у практичному втіленні. Згадуючи один з епізодів опанування ролі, митець зазначає: «Я палкий прихильник фехтування. Як відомо, в кількох операх є сцени, де треба відтворювати поєдинки на рапірах. Одного разу я грав Валентина у «Фаусті». По ходу дії Віктор Борищенко – Фауст – мав зі мною битися, а потім відправляв мене на той світ. Я настільки захопився, так завзято бився на шпагах, що не помітив, як настав час помирати. «Падай, падай же! – шепотів Борищенко. І раптом у запалі штирхнув мене поміж ребра. Тут уже я впав і помер, як це й передбачав Ш. Гуно. Опустили завісу, і тоді я відчув, як крізь мою розкішну сорочку потекло щось тепленьке. Борищенко підбіг до мене і раптом сполотнів: «Лікаря, швидку допомогу! Я заколов Дмитра!» – несамовито закричав Фауст. Кров бігла, навколо метушилися актори та швидка цього разу не забарилася, і я віддав себе в руки ескулапів. За кілька хвилин кровотечу зупинили і переляканий на смерть колега нарешті заспокоївся і міг доспівати спектакль» [1194, арк. 24].

Драматично-виконавська модель Д. Гнатюка, сформована М. Стефановичем, активно закріпилася у концепції вистави і знайшла своє практичне рішення. Прекрасний мелодизм вокальної партії Валентина, представлений Дмитром Михайловичем, відтворював і максимально демонстрував високий професіоналізм акторської і оперно-вокальної кваліфікації соліста. Рефлексія виконавцем внутрішнього стану героя, відображена каватиною з I дії, другої

сцени «Бог всесильний, Бог кохання», уособлювала не тільки потребу композиторського задуму, а й стала виявом внутрішньої сутності актора, глибини його почуттів та драматизму. Смыслово навантажена система образної сфери Валентина відкрила оперному простору нове ім'я великого виконавського майстра театральної культури не тільки України, а й усієї світової спільноти – Дмитра Гнатюка. «Фауст» Ш. Гуно, його філософсько-драматична структура являє собою один із взірців високого потенціалу оперного жанру, і тому, завдяки участі у ній, Дмитро Михайлович зайняв чітку позицію провідного соліста-вокаліста національної опери України, відкриваючи горизонти загальнонаціонального становлення та культурно-мистецького культивування.

Екзистенційна сутність оперного виконавця стала рушійною силою для Дмитра Михайловича у сходженні на вершину славетного жанру. Він відчував необхідність цього шляху, потребу реалізації особистості, сформованої на принципах високої музичної естетики. Розширення діапазону творчого потенціалу Д. Гнатюка стимулювало його до формування провідного лірико-баритонного репертуару. Жанрове розмаїття і стилістичні ознаки, втілені в образах вітчизняної та російської класики, були вичерпані, що змусило актора формувати координати свого оперного амплуа у площині світової європейської класики.

У 1953 році Дмитро Михайлович розпочинає роботу над втіленням сценічного образу партії Ігоря з опери «Князь Ігор» О. Бородіна<sup>1</sup>.

Епічна традиція Київської Русі, патетика і канони середньовічних світоглядних концепцій, сформовані і закладені освітніми традиціями кінця Х століття, глибоко закарбувалися у свідомості Дмитра Михайловича. Його внутрішня потреба полягала в ідентифікації самобутності національних традицій, продукуванні морально-етичних та ідеологічних поглядів суспільства щодо свого генеалогічного коріння, його відродження і закріпле-

<sup>1</sup> Постановка вистави відбувалася під керівництвом диригента В. Пірадова, режисера-постановника М. Стефановича в художньому оформленні А. Петрицького, хоровий матеріал готував В. Колесник, балет-майстер-постановник С. Сергєєв [766].

ння в пам'яті поколінь, формуванні образу особистості зі сталими світоглядними моделями, окресленими реалістичними тенденціями. Зумовлена 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 як найповніше розкрити його внутрішній зміст», – згадує Д. Гнатюк [756, с. 52].

Основним виконавцем партії Ігоря був народний артист М. Гришко, у виконавстві якого відчувалася монументальність і практична переконливість, високий рівень виконавської техніки та глибокий осмислений механізм сценічного втілення образу. М. Гришко акумулював значний доробок практичних навичок акторської майстерності, принципів сценічного руху, механізмів драматургічного втілення і виконання режисерських завдань.

Дмитро Михайлович був заявлений у другому складі солістів, з перспективною подальшого закріплення провідним виконавцем ролі. Робота з досвідченим актором формувала власні критерії професіоналізму Д. Гнатюка в розрізі жанру. Ігор у проекції Дмитра Михайловича – це відмінна від монументальної моделі образу, створеного М. Гришком, історична постать. Особистісна мотивація Дмитра Михайловича до створення і втілення ідеї героя, культивувала новий підхід, нову концепцію сценічних поглядів, на відміну від традиційних утілень, методів авторської інтерпретації. Образ головного персонажа, інтерпретований Д. Гнатюком, уособлював більш складну виконавську структуру. Л. Серпилін у рецензії вистави писав: «Його Ігор – віднині не сусальний казковий князь із золотистою борідкою і невинно-голубими очима. Ні, це цілком земний, реалістичний образ людини тієї епохи, людини, заповненої ідеєю визволення своєї вітчизни від хижих ворогів» [715, с. 2]. Жанрова основа сформувала потужний, патетично-величний і внутрішньо-вольовий образ героя. Сюжетна лінія образу активно консолідує всю драматургію вистави і зосереджує на собі увагу глядачів. Дмитро Михайло-

вич переконливо сформував і витримав драматургічне навантаження всієї опери з першої мізансцени вистави. Ю. Луцький у рецензії на виставу зазначає: «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» [467, с. 4].

Аріозні номери опери якнайглибше і відвертіше відкривають тонкі, зворушливі сутнісні основи виконавця. Відома арія «Ні сну, ні спочину» узагальнює всю драматичність і патетичність образу головного героя. Дмитро Михайлович з особливим пієтетом у внутрішнім трепетом виконував цю сцену. Глибина його співу в контексті філософських роздумів, втілених акторськими засобами, надовго закарбувалася у свідомості глядацького кола. У цих словах відчувався біль не тільки драматургічно зумовленого переживання, його арія – це рефлексія героя на проблеми вітчизняного відродження, культивування його ідеології, катарсис української самобутності, ствердження національних традицій і винесення їх у світовий мистецький простір. 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, характеризує 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 [288, с. 2].

Розглядаючи драматургію образу, його естетичну сутність, у сценічній реалізації Д. Гнатюка критика, представлена рецензіями періодичних видань, по-різному висвітлила дебют актора. Серед основних зауважень, щодо інтерпретації образу були: невідповідність артиста драматургії образу, недостатня життєва зрілість актора для повного осмислення ролі, пізнання її глибини та драматичної сутності.

Такі нарікання є досить вмотивованими, оскільки не всі головні ролі драматичних опер можливі у виконанні молодих артистів. Глибина світогляду, виконавський досвід, власні концептуальні життєві моделі є відображенням психофізичної структури артиста, його внутрішніх важелів у системі світосприйняття та проєкції на сценічному майданчику. Звісно, потенціал життєвого досвіду М. Гришка визначав чітку преференцію актора в оволодінні і екзистенційному прояві ролі, але акторська модель Д. Гнатюка сформувала індивідуальний, особистісно-орієнтований образ Ігоря. 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 з пріоритетних і потенційно-домінантних образів могутнього князя Ігоря, асоціюючи цю 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» [146, с. 3].

86 театральний сезон в оперній діяльності Д. Гнатюка пройде під гаслом активних пошуків, апробацій, вироблення власного творчого амплуа та

опрацювання нових стильових та жанрових тенденцій мистецького простору. У 1953 році актор розпочинає роботу над сценічним втіленням ролі Проценка з опери Ю. Мейтуса «Молода Гвардія»<sup>1</sup>. Інша драматургічна концепція вимагала від Дмитра Михайловича 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 епохи. Артист напередодні прем'єри так описував етапи підготовки: «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» [756, с. 54]. Близька стильово і суспільно-зумовлена концепція образної організації ролі знайшли своє продовження на сцені театру під час блискучого виступу Д. Гнатюка. Молодий, енергійний і впевнений у собі актор продемонстрував всі якості персонажа в контексті диригентських вимог та режисерської інтерпретації.

Період творчих пошуків Д. Гнатюка припав на перше десятиліття повоєнних подій. Театральний простір продукує модернові сценічні моделі з домінуванням українського епосу; репертуар формується на засадах реалістичних концепцій, новою виконавською лексикою та методами сценічного вирішення; активізуються мистецькі пошуки, оновлюється художня культура [760, с. 242].

У 1953 році, зі зміненням ідеологічних та суспільних форматів у просторі українського оперного жанру проходять помітні і практично-значимі зрушення. Рішенням Ради Міністрів СРСР Київський академічний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка було прирівняно до Большого театру

<sup>1</sup> Над постановкою твору працював колектив досвідчених і практично сформованих майстрів, 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) [765].

СРСР. Очолив театральну установу В. Гонтар, диригентом театру було призначено О. Климова, режисером – В. Скляренка, які своїм головним завданням вбачали відродження національного театру, піднесення його на рівень пріоритетного та консолідованого оновленою трупю солістів-вокалістів творчого осередку світового масштабу.

Музично-театральне мистецтво розпочало продукувати суспільні інтереси, попити, культивує традиції визнаних світовою театральною спільнотою мистецьких осередків. Відтак, оновлена, і пріоритетно-потужна оперна трупа під керівництвом амбіційного і титулованого в урядових прошарках директора сформувала раціональний і детермінований потребами часу вектор свого руху, розвитку та популяризації. Відхід від анахронічних тенденцій в організації та веденні театральної справи обіцяв молодим оперним виконавцям нові горизонти оперного становлення та закріплення у практиці жанру ХХ століття. Орієнтири на соціальне відродження дало перспективи популяризації та зміни стереотипів щодо вітчизняного мистецтва як в оперному жанрі, так і у практиці інших виконавських форм.

Середина 1950-х років презентує потужний процес консолідації української мистецької думки, культивує і активно пропагує національне мистецтво на сценічних майданчиках не тільки близького зарубіжжя, а й Канади та США. На п'єдесталі вокально-сценічної майстерності продукують свою творчість видатні майстри сцени такі, як: П. Білинник, М. Ворвулев, Д. Гнатюк, М. Гришко, Ю. Гуляєв, А. Кікоть, М. Кондратюк, К. Лаптев, Л. Лобанова, В. Любимова, Є. Мірошніченко, М. Роменський, Б. Руденко, Л. Руденко, В. Тимохін, К. Огневий, Є. Чавдар [407, с. 498].

Період середини 50-х років ХХ століття відтворює континуум загального піднесення вітчизняної композиторської творчості, різних виконавських практик, педагогіки, музикознавства. Концепція десталінізації вітчизняного простору, консолідує детерміновану суспільною парадигмою ча-



су потребу проєкції творчого потенціалу на сценічних майданчиках театрів, філармоній, концертних організацій.

1954 рік є визначальним і у біографії Д. М. Гнатюка. Під час святкування 300-річчя возз'єднання України з Росією, на сцені Большого театру СРСР було представлено: опери М. Лисенка «Наталка Полтавка» (16.05.1954), К. Данькевича «Богдан Хмельницький» (7.05.1954), О. Бородіна «Князь Ігор» (14.05.1954), балет «Маруся Богуславка» А. Свечникова (12.05.1954). У всіх творах гастрольної програми, Д. Гнатюк заявлений як провідний соліст театру, вкотре підтверджуючи статус кваліфікованого і професійного актора.

Уваги заслуговує робота Д. Гнатюка над роллю Миколи з опери М. Лисенка «Наталка Полтавка»<sup>1</sup>, яка неодноразово виконувалася на сцені як драматичного так і оперного театру [765]. Актор переконував глядача своєю грою, тримав його увагу і змушував співпереживати разом з ним. «Яскравістю українського народного колориту відзначається постать бідняка Миколи, якого так природно, з глибоким почуттям гумору грає Д. Гнатюк. У цьому психологічно правдивому образі, створеному молодим артистом, мабуть, найсильніше виявилася життєвість синтетичних традицій українського національного театру, в мистецтві якого злилися в нерозривній єдності драма, спів і танець», – зазначила на шпальтах літературної газети 1954 року Є. Грошева [240, с. 3]. Режисером постановки було запрошено А. Бучму, який чітко окреслив відхід від авторської інтерпретації В. Манзія і зробив акцент на новій, оновленій як режисерсько так і виконавсько, опері. А. Бучма свідомо зосереджує увагу на трансформації драматургічної концепції твору з акцентом на висвітлення українського побуту у мистецтві. Головна драматургічна концепція у постановці режисера – це паритетність різних соціальних прошарків на рівні ідеологічних і морально-етичних стандартів. Утримання гідності і преференція бідняка Миколи перед багатіями і нерівними за фінансовим статком особами – головне сценічне завдання, яке сформу-

---

<sup>1</sup> Партнерами по сцені у виставі М. Лисенка «Наталка Полтавка» були Г. Шоліна (партія Наталки), М. Роменський (партія Виборного), С. Іващенко (партія Возного) [765, с. 168].

вало перед Дмитром Михайловичем видатний режисер. «Вже після першої зустрічі з Амвросієм Максиміліановичем Бучмою мені стало ясно, що до цього часу я про роль Миколи мав дуже приблизну уяву. Веселий балакун, такий собі верткий «український Фігаро» – саме так часто-густо грали мої оперні колеги бурлака Миколу. Рівнявся на своїх старших товаришів і я, наполегливо шукаючи власного сценічного трактування цього популярного персонажа. І ось на першій репетиції Бучма запропонував мені вголос прочитати знайому до дрібниць роль і виділити в тексті лише одну фразу: «Піду по світу, пристану до козаків, може, у них знайду свою долю». А потім, уважно вслухаючись у те, як я схвильовано і трохи розгублено промовив її, лагідно сказав: «Подумайте, Дмитре, над цими простими, щирими і зворушливими словами, адже за ними великий і глибокий зміст!» – згадує роботу над виставою Д. Гнатюк [756, с. 60].

Структура оперної ролі Миколи, детермінована етапами попередньої кропіткої роботи над образом, розпорошилася у свідомості Дмитра Михайловича. Нова модель героя А. Бучми кардинально відрізнялася від попереднього образу, сформованого у актора. Режисерська концепція орієнтувала його на високу морально-етичну сутність Миколи, патріотизм і правову паритетність – як відображення суб'єктивного світу людини з орієнтацією на знищення несправедливості та протиправ'я. «Мабуть, вперше я так детально аналізував ідейно-психологічний зміст кожної фрази, кожного слова своєї ролі. Адже козацтво було уособленням жаданої волі для пригнічених українських селян епохи кріпацтва. І якщо думками Микола з козаками, то всі його енергійні дії, вогняна вдача, рішучість, нестримна веселість і самовідданість – це своєрідний протест проти пригнічення. Отже, Микола – не просто веселий балакун. Він справжній борець. І не тільки променистий народний гумор, а розум і могутній оптимізм простого народу живуть у цьому образі. Так, завдяки Бучмі, я розпочав роботу над знайомою роллю з самого початку», – згадує Дмитро Михайлович [756, с. 60]. Відтак під час роботи

з А.Бучмою над партією, у актора формується нова концепція сценічного втілення ролі. Акцент режисера було зроблено на переосмисленні як вокального так і декламаційного матеріалу. Пріоритетом у цьому випадку стала робота над системою артикуляції сценічної мови та акторської лексики виконавця.

Декламаційний матеріал в опері «Наталка Полтавка» – це не просто елемент відображення національного колориту, це не просто зв'язки між оперними мізансценими – це інтонація, яка уособлює в собі традиції української культури, її самобутності та індивідуальності. Саме через систему інтонування, людина якнайкраще може відтворити свій внутрішній світ, висловити почуття і глибину думки. Такі принципи, закладені режисером у свідомості актора, відкрили нове розуміння образної сфери героя, його внутрішнього світу в контексті соціальних та світоглядних реалій. Тріумф оперних виступів у Москві сформував чіткі координати Дмитра Михайловича у трупі солістів-вокалістів київської опери. Він активно входив у діючий репертуар театру, вивчаючи всі зумовлені професійною потребою оперні партії.

Наступним сценічним завданням для Д. Гнатюка стала робота над партією Фігаро з опери Дж. Россіні «Севільський цирюльник». Творча група була представлена диригентом П. Дроздовим, режисером-постановником – Д. Смоlichem, художником – О. Хвостовим. Стилїстика італійського бельканто, яка вимагає легкого, невимушено-віртуозного співу з урахуванням складного росінівського вокально-технічного матеріалу відкрили нові можливості для Дмитра Михайловича. У репертуарі не кожного оперного виконавця вдасться віднайти твори Дж. Россіні. Вишукана філігранність музичного матеріалу, спів на всьому баритоновому діапазоні, використання різної виконавської техніки в доповненні буфонної, комічно-обґрунтованої жанром і драматургією акторської гри, дається під силу не всім майстрам сцени. Дебют Дмитра Михайловича в ролі відбувся у зв'язку з заміною соліста, і та легкість, з якою він виконав каватину Фігаро, дала можливість переконливо

стверджувати, що стилістично-витримана і драматургічно-вмотивована акторська модель Д. Гнатюка стала взірцем виконання опери італійського композитора. Фігаро Дмитра Михайловича – це елемент естетичної ідентифікації виконавця: складна вокальна структура у виконанні актора лише доповнює його сценічний образ, консолідуючи ефект глядацького сприйняття всього театрального дійства. Під час вистави успіх був неперевершений. Переконливий Фігаро у виконанні Д. Гнатюка викликав потужний сплеск емоцій у глядацьких колах і диригент вистави був змушений виконати каватину ще раз. Наявність в репертуарі театру опери «Севільський циркульник» Дж. Россіні, вказує на його потужну, потенційно-зумовлену мистецьку позицію, і Дмитро Михайлович був одним з тих виконавців, який формував модель вітчизняного оперного мистецтва в контексті міжнародної та світової культурно-мистецької парадигми.

Наступною роботою Дмитра Михайловича в оперному театрі стала опера А. Рубінштейна «Демон», в якій актор виконав головну партію – партію Демона. Фантастична опера в трьох діях, пов'язана з видатними іменами оперного жанру, такими як: П. Хохлов, Ф. Шаляпін, Г. Бакланов, І. Тартаков, М. Бочаров, П. Андреев, К. Лаптев, Б. Штоколов, Г. Отс та ін., зазнала численних авторських та інтерпретаційних змін. Кожна, драматургічно-зумовлена концепція передбачала формування екзистенційно-напруженої моделі головного героя – Демона. Образ відомої картини М. Врубеля «Демон», яка є відображенням суб'єктивного світу героя, його внутрішньої туги, змушувала вдаватися багатьох оперних виконавців до перманентного переосмислення проблеми буття людини, формувати власну модель рефлексії навколишньої дійсності з фундаментальним висвітленням проблеми боротьби двох світів двох естетичних моделей: добра і зла.

Дмитро Михайлович в період роботи над виставою формував власну модель головного героя. Закладені Ф. Шаляпіним потужні концептуально-зумовлені образні системи Демона, спонукали Д. Гнатюка до пошуку власної

суб'єктивної ідеї, до переосмислення її сутності, до механізмів її естетичної ідентифікації в контексті власного внутрішнього осмислення образу.

Концептуальною складовою драматургічного наповнення образу для Д. Гнатюка став лірико-драматичний аспект. Його преференція знайшла своє відображення у формуванні моделі почуттів героїв – Демона і Тамари, що стало ключовим механізмом виконання сценічного завдання. Екзистенційно-драматична сутність Демона, в інтерпретації актора, піддається величому впливу почуттів двох героїв, що стає катарсисом його потойбічної сутності. Використовуючи практику акторської майстерності, напрацьовану з А. Бучмою та механізми вокального відтворення образної драматургії, сформовану І. Паторжинським, Дмитро Михайлович сфокусував свою роботу на синтетичній єдності всіх складових оперного жанру. Його акторська лексика, логічно-вмотивована драматургією вистави вокально-виконавська напруга сформували на сцені театру високу модель почуттів, патетично скоординованих двома героями опери – Демона і Тамари.

Монолог Демона «Проклятий світ» розкриває всю глибину почуттів героя, його внутрішню концентрацію і величну могутність. У низькому регістрі Д. Гнатюк демонструє свій колоритний пристрасний баритоновий відтінок, що уособлює в собі непримиримість героя зі світом. Прониклива кантилена «Не плач дитя» демонструє високий рівень психологічної напруги героя, його внутрішніх поривів та здатності до глибокого переосмислення сутності буття, його реалій. Демон Дмитра Михайловича – це образна, глибоко-психологічна модель, особливістю якої став баритоновий ліризм у поєднанні з філософсько-драматичною сутністю героя. В основі його сценічного амплуа було закладене зерно театральної майстерності великого вчителя І. Паторжинського: «Йди від самого себе, йди від музики», що стимулювало Дмитра Михайловича до формування свого театального образу, власного прояву у просторі могутнього оперного жанру [756, с. 63].

Пошуки мистецької реалізації в жанрі, Дмитро Михайлович продовжив участю в опері Ж.Бізе «Кармен», де він виконував партію Ескамільо. Відома на увесь світ опера пройняла молодого актора своєю глибиною почуттів і поривами внутрішньої сили його образу. Поява Д. Гнатюка у II дій вистави куплетами «Тост я Ваш охоче приймаю» відразу полонила глядача своєю величчю і сценічною ефектністю. Акторська переконливість була беззаперечною. «В кожному жесті – впевненість і рішучість, на трохи зухвало-іронічному обличчі – сліпуча усмішка. Ескамільо немов купався у своїй славі, трохи «грав на публіку», це був сміливий і відчайдушний юнак, який знає ціну і блискучій славі, і небезпеку жорстокої боротьби на арені», – так описує образ Д. Гнатюка Ю. Станішевський [756, с. 64]. Переконлива атака вокальної партії формувала і проектувала рівень внутрішнього осмислення образу героя. Чітка артикуляція, в контексті філігранної акторської майстерності, відтворювала досконалу модель артиста, в якій органічно співіснували потужний норів безстрашного Ескамільо та його широкий і безмежний ліризм, який яскраво відобразив Дмитро Михайлович у III дії вистави. Трансформація образної сутності героя, яку продемонстрував актор, вказувала на повне осмислення драматургії вистави. Дмитро Гнатюк зумів пронести і витримати наскрізну лінію розвитку вистави, і розкрити кульмінаційну вершину внутрішнього стану героя в останній дії вистави у дуеті з Кармен. Така ансамблева структура якнайбільше вдалася виконавцю, оскільки почуття, які вклав актор у свої мелодичні звороти, знову полонили глядача ліризмом, глибоко-осмисленим і трепетно баритоновим виконанням.

1954 року сторінка національного оперного виконавства рясніє вагомими надбаннями видатних, визнаних світовою спільнотою оперних спектаклів, таких як: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Катерина» М. Аркаса в оркестровій редакції Г. Таранова, «Наталка Полтавка» і «Тарас Бульба», «Пан Коцький» та «Зима і Весна» М. Лисенка, «Золотий обруч» Б. Лятошинського та сучасних робіт, таких як: опера «Мойсей» М. Скорика,

фольк-опера «Коли цвіте папороть» Є. Станковича. Всі вони увійшли до фонду національно-культурних надбань українського оперного мистецтва, стали візитівкою професійного академічного виконавства. Але шлях такої національної ідентифікації виявився тривалим, складним і не ординарним. Залізна суспільно-ідеологічна завіса другої половини ХХ століття формувала шляхи розвитку вітчизняного мистецтва, координувала його дії у середині міжнародних контактів, визначала критерії становлення, розвитку та закріплення у площині сформованих соціально-політичних, ідеологічно-нормативних та міжнародно-комунікативних тенденцій. Та все ж, виміряні національним відродженням та патетикою внутрішньої самотності шляхи становлення національних оперних традицій, знаходили помітне місце на мапі вітчизняного історичного та культурно-мистецького простору.

1955 рік став для Д. Гнатюка знаменним – рішенням художньої ради театру його було призначено на виконання партії Остапа в опері М. Лисенка «Тарас Бульба». Це третя музична редакція вистави Л. Ревуцького і Б. Лятошинського, яку здійснили режисер-постановник В. Складенко, диригент-постановник О. Климов, художник-постановник А. Петрицький (у цій редакції оперу було записано на грамплатівки, видано друком клавір, що свідчить про формування вже потужного вітчизняного архіву оперного жанру в Україні). Описуючи постановку опери, В. Рожок зазначає, що художнє оформлення сцени, здійснене А. Петрицьким, відтворило колорит реального середовища героїчного козацтва, сприяло створенню доповненню образної сфери у глядача. Музична структура опери, підкріплена її художньо-сценічним оформленням, формувала у виконавців потужний героїко-патріотичний імпульс, який був витриманий всією драматургією опери упродовж всього її звучання [692].

Для Дмитра Михайловича виконання партії Остапа стало визначальною життєвою подією. Жага сценічного втілення образу, потреба екзистенційного прояву, естетична ідентифікація як оперного виконавця сформувалася в

актора ще за часів навчання у консерваторії під керівництвом І. Паторжинського.

Робота Д. Гнатюка над партією проходила у творчому єднанні з видатними артистами оперного жанру, такими як: О. Кривченя та М. Роменський (партія Тараса), Л. Руденко, Н. Гончаренко та В. Любимова (партія Насті), В. Лутченко (партія Остапа – другий склад), В. Борищенко та В. Козерацький (партія Андрія), Є. Чавдар та Г. Шоліна (партія Марильці) [672]. Зокрема, авторитет і творче кредо О. Кривчені допомагало Дмитрові Гнатюку в особистісній реалізації, у відтворенні професійної мобільності і гнучкості у роботі. Молодий і енергійний Остап формував яскраву візуальну картину поруч з потенційним соціальним лідером – Тарасом. Дмитро Михайлович сприймав образ Тараса Бульби не тільки як головного героя вистави, а як особистісну модель всього українського народу. Сформована з дитинства концепція патріотизму та жаги до свободи, знайшла своє продовження вже у зрілому віці. Описуючи роль Остапа, Д. Гнатюк зазначав: «В якусь мить, коли виходжу на сцену, згадую своє рідне Новосілля і себе, сільського хлопчика. Це він, той хлопчик у свитці, співає Остапа, відтворює образ відданого сина Тараса Бульби. Співаю в глибоко народній опері М. Лисенка і всім єством відчуваю: зв'язок з народом не фраза для мене. То моя кров, моє життя, моє мистецтво. Я не однолюб по відношенню до своїх ролей. Живу і марю тією, над якою працюю, і вона здається мені найулюбленішою» [561, с. 4].

Тарас Бульба для Д. Гнатюка – це не тільки батько, не тільки козацький лідер – це символ безстрашся та внутрішньої свободи, проекція соціальної та ідеологічно-непохитної внутрішньої організації особистості на події визвольних рухів в Україні. І тому акторська переконливість Дмитра Михайловича відображала не тільки повну відповідність сценічному задуму режисера та музичній інтерпретації диригента, а й цілковиту образну синкретичність героїв, сутність яких представлена сакральністю внутрішнього зв'язку та нерозривної сценічної єдності: «<...> Оперна вистава синтетична, але не за



правилами формування (музика плюс сюжетна драма, плюс мистецтво актора, плюс мистецтво співака, плюс живопис і скульптура, плюс хореографія...), а за принципами органічного сплаву, складного процесу взаємодії, взаємовпливу, «взаємопереварювання» і народження нової якості», – зазначає Б. Покровський [632, с. 19]. Прем'єра вистави відбулася на високому професійно-сценічному рівні<sup>1</sup>. Ю. Станішевський описує її так: «Відлунали могутні акорди фіналу опери, впала завіса, і грім оплесків вибухнув під склепінням оперного театру. Завіса знову злітала і падала десятки разів, а бурхливі оплески не вщухали – глядачі не поспішали розходитися, дякуючи виконавцям і постановникам за прекрасний героїко-патріотичний спектакль. Квіти заповнили не тільки сцену, а й гримувальну кімнату Дмитра, де зібралося багато його друзів і колег. Щасливий Іван Сергійович, обіймаючи учня сказав: «Такого прекрасного Остапа старий Тарас давно не пам'ятає на цій сцені. Оце справжня акторська перемога» [756, с. 66].

Виконанням партії Остапа в опері М. Лисенка «Тарас Бульба» відбувалося його професійне становлення, формування акторського амплуа, омріяне життєве кредо сформувало свою чітку концептуально-виважену структуру. І. Паторжинський вважав цю роль Дмитра Михайловича перемогою актора, його тріумфом на оперній сцені. Перемога очікувала не тільки Д. Гнатюка. Аксіомою оперного жанру цього періоду стала ліквідація мистецького авторитаризму, знищення деморалізованих тенденцій та ідентифікація патріотичної комунікації. Пріоритети постановочної групи театру були спрямовані на втілення всієї оперної спадщини класика української музичної культури М. Лисенка на сцені театру. Дмитро Михайлович сформував модель українського виконавця-патріота, який є символом вітчизняного протистояння проти насилля, гноблення та протиправ'я. Він стає втіленням вітчизняної демократичності, незаангажованості та соціальної паритетності. Відтак, під час показу опери «Тарас Бульба» 18 квітня 1955 року, в якій Д. Гнатюк

---

<sup>1</sup> Тривали прем'єрні покази «Тараса Бульби» М. Лисенка на сцені театру. Дмитро Михайлович активно працює з видатними, такими як: Б. Гмиря (Тарас Бульба), Л. Руденко (Настя), Д. Гнатюк (Остап), В. Козерацький (Андрій), Г. Шоліна (Марильця) [389, с. 2].

традиційно виконує партію Остапа, актор символічно вручив представникам демократичної спілки молоді Китаю бюст Миколи Лисенка як відображення потужного досвіду українського народу в жанрі оперного мистецтва та світового мистецького надбання [419].

Цього року Д. Гнатюк активно працює над вершиною оперного баритонного виконавства – вивчає провідні ролі з опер Дж. Верді, такі як: Жермон з «Травіати», Ренато з «Бал-Маскараду» та Ріголетто з «Ріголетто». Вердівська стилістика - це складний універсальний алгоритм, що: ототожнений закономірностями драматичного театру з його вербальною і невербальною лексикою, синтезований взаємодією компонентами хореографії та елементами хорового співу, засобами сценічного оформлення і реквізиту, об'єднаний в єдине ціле законами оперного жанру, в якому комунікативна сутність сформована драматургією твору, його жанровими та стильовими координатами, особистісними проявами кожного з виконавців. Освоєння складного оперного стилю італійського композитора змушували актора вдосконалювати майстерність не тільки славетного вокального бельканто, а й проникливо-екзистенційну сутність головних героїв у контексті механізмів акторської майстерності, сценічної комунікації, драматичної лексики актора. Кульмінаційні і титуловані оперні партії провідних акторів ХХ століття сформували потужну модель вердівських виконавців, які продукували патетику і неперевершену вправність у механізмах сценічного втілення драматургічної композиторської концепції, вимагаючи від Д. Гнатюка максимальної внутрішньої організації та консолідації всіх творчих зусиль.

На початку 1956 року В. Склярєнко запрошує учня В. Мейєрхольда, видатного режисера, ерудованого музиканта Л. Варпаховського до спільної постановки опери Дж. Верді «Бал Маскарад». У творчій майстерні режисера Л. Варпаховського та диригента В. Тольби актор розпочав вивчення партії Ренато, що потребувало професійного відчуття стилю та виконавської техні-

ки італійського співу, практичного і сценічно-осмисленого втілення акторських навичок у контексті стильових та жанрових концепцій італійського оперного мистецтва. Видатний диригент, який працював з Дмитром Гнатюком не один рік, переконливо втілював у виконанні артиста практичне знання синтетичної єдності вокального матеріалу з лексикою акторської практики. Всі вокальні епізоди були доведені до філігранної витонченості. Широкий баритоновий діапазон виконавця давав можливість сповна передати і відчувати всю силу суб'єктивного переживання артиста, не відволікаючись на складні вокально-технічні моменти музичного матеріалу. Здобувши досвід виконання складних технічно-зумовлених вокальних партій ще у опері Дж. Россіні «Севільський цирульник», Дмитро Михайлович демонструє практику професійного володіння різними техніками співу. Ю. Станішевський, про виконання сповненої трагедійного розпачу славетної арії в IV дії вистави «Ти розбив серце мені» зазначав: «Гнатюк чудово поєднував могутньо зростаюче форте з найніжнішим, проникливим співучим мецца-воче і піано. У сценічній поведінці героя, в серці якого йде напружена боротьба почуттів, артист підкреслював благородство і стриманість» [756, с. 65].

Досконала техніка вокального мистецтва була достатньо переконливою, тоді як елементи акторської майстерності, за результатами театральної рецензії К. Майбурової 1956 року, викликали певні сумніви: «Диригент і режисер не помилилися, доручивши молодому артистові відповідальну партію: він володів нею і сценічно, і вокально. На цей раз найповніше виявився нахил Д. Гнатюка до створення образів сильних, трагічних героїв. Враження незавершеності залишає тільки фінальна сцена: артист стоїть над смертельно пораненим Річардом в якійсь розгубленості, немов не знаючи, що робити» [476, с. 3]. Такі зауваження були раціонально-обґрунтованими та логічно-вмотивованими. Актор, виконуючи режисерські завдання, намагався формувати модель героя в контексті драматургічної концепції вистави. Дмитро Михайлович увесь час працював над вдосконаленням акторської майстерності,

вивчав досвід сценічного втілення образів провідними майстрами оперного жанру, переймав механізми їх роботи над роллю, формувалася континуум містецьких поглядів відносно жанру, вдосконалював техніку і напрацьовував досвід естетичного втілення драматургії вистави.

З великим захопленням та інтересом працював Дмитро Михайлович над оперою С. Прокоф'єва «Війна і мир», де він виконав партію генерала Раєвського<sup>1</sup>. Героїко-патріотична структура з високим рівнем емоційної наснаги вистави відкрила для актора образ фундаментального втілення проблеми буття, де широко представлено один з аспектів суб'єктивного прояву людини. Сучасні засоби музичної виразності, новаторська вокальна лексика сформували нові стандарти оперного жанру для Дмитра Михайловича. Артист зумів глибоко переосмислити проблему буття, розкрити багатозначність образної сфери героя, ідентифікувати його драматургію в контексті численних смислових вимірів, закладених композитором.

Методи сценічного втілення, побудовані на експериментальних пошуках постановочної частини, давали можливість акторській інтерпретації ролей як результату рефлексії їх на драматургічну концепцію вистави. Практичний досвід Д. М. Гнатюка у володінні технікою декламації в оперному жанрі спрямовував до акторського пошуку нових механізмів сценічного втілення образу героя, оскільки акцент було зроблено на втриманні складної драматургічної моделі вистави, досягненні логічно-зумовлених та раціонально-виважених мізансцен у контексті перманентного сюжетного розвитку та кульмінації. Працюючи над втіленням нового образу, над формуванням практики в опануванні нових стильових ознак, Дмитро Михайлович тримав у свідомості слова свого вчителя І. С. Паторжинського: «Майстерність співака шліфується на різних вокальних стилях, на несхожих партіях і композиторських почерках» [756, с. 69]. Артист напрацьовував систему

---

<sup>1</sup> Вистава відбулася 3 листопада 1956 року за участі: диригента О. Климова, режисера В. Складенка, художника А. Петрицького, хормейстера Л. Венедиктова, балетмейстера А. Яригіна [389, с. 69]. Трупа солістів-вокалістів представлена такими акторами: Наташа Ростова – Б. Руденко, князь Андрій – Б. Пузін, П'єр Безухов – В. Борищенко, Кутузов – М. Роменський, Наполеон – С. Козак.

стійких ознак стильової концепції С. Прокоф'єва, особливих прийомів вокального інтонування гнучких композиторських речитативів, що уособлювали основи сучасної розмовної інтонації з емоційною насиченістю розспівного слова. Вся труппа солістів театру, задіяна у постановці вистави, зуміла розкрити вокальність мелодичної складної музичної мови композитора. Зумовлена систематичною роботою артиста над вдосконаленням виконавської майстерності результативність, знайшла своє відображення в осмисленні Д. Гнатюком поняття пластичності образів персонажів, які представлені перманентним континуумом як в епічних розгорнутих сценах, так і в узагальнених-конкретних мізансценах [761, с. 245]. Працюючи у різних стильових та жанрових вимірах, Дмитро Гнатюк у практиці оперного виконавства вбачав чіткі критерії формування творчої особистості, власної моделі акторської майстерності, яка здатна до перманентного переосмислення мистецьких стереотипів, формування власного комплексу емпіричних концепцій та методів їх практичного застосування, використання і свідомого залучення соціально та етнічно детермінованих моделей оперних ролей. Як зазначає Ю. Станішевський: «Завдяки тому, що постановку «Війни і миру» здійснили чудовий оркестр і хор, співаки – володарі великих першокласних голосів і талановиті актори, опера заспівала, в ній розкрилися мелодійні багатства, відверто кажучи, раніше мало помітні. Український колектив неначе заново відкрив видатного російського композитора [756, с. 248].

Серед таких новаторських та соціально-зумовлених оперних пошуків була участь Дмитра Михайловича у героїко-революційній опері Ю. Мейтуса «Північні зорі», в якій він виконав партію Андрія Латкіна. Дмитро Михайлович, який вже мав сформований досвід практичної діяльності у виставах Ю. Мейтуса, свідомо визначив для себе механізми сценічної координації для втілення образу героя. Як зазначає Л. Архімович, сформовані особливостями стилю Ю. Мейтуса, прийомами лейтмотивної драматургії, аріозного співу, тематичного речитативу, який підпорядковує собі різні елементи мовної ви-

разності, глибоке занурення в образ народної пісні і створення на її основі оригінальних музичних форм, сценічні моделі вимагали повної стильової компетентності та виконавської практики. Д. Гнатюк активно входить у роботу над постановкою і займає активну позицію із втілення сценічного образу Андрія. Іntenція актора до відтворення внутрішнього світу героя, його екзистенційних поривів та пошуків наповнюють драматургію вистави рівнем високої напруги та переживань. Діаметральна протилежність образної сфери героя – від впевненого в собі розвідника, яка має чітко визначені життєві стереотипи, до ліричного з патетикою внутрішньої туги, легко підкоряється акторській майстерності актора і вказує на його мобільність та виконавську сконцентрованість. Відчуття ансамблевої злагодженості, паритетність дуєтних номерів Андрія і Люби дають змогу повної реалізації акторської техніки на сцені театру. Д. Гнатюк відчуває наскрізну драматургію розвитку вистави, його динаміка акторської напруги свідомо розрахована в часі і контексті розвитку подій, він формує поняття балансової паритетності соліста в роботі над ансамблевими номерами як з партнерами, так і з хоровими сценами [24, с. 46].

Мистецькі тенденції другої половини ХХ століття стимулювали театральні установи до численних новаторських пошуків та апробацій. Розширення репертуарної палітри в контексті модернових тенденцій другої половини ХХ століття спонукали звертатися до оперних взірців світового рівня. Дмитро Михайлович був включений до трупи солістів, що працювали над оперою П. Масканьї «Сільська честь», в якій артист виконував партію заможного селянина Альфіо. У постановці опери була задіяна постановочна група у складі: диригент-постановник О. Климов, режисер-постановник Л. Варпаховський.

Нові завдання стояли перед актором Д. Гнатюком – відтворення внутрішньо-психологічного стану героя вимагала свідомого підходу до системи стильового реалізму в акторській грі.

Л. Варпаховський наполягав не стільки на загальному соціально-побутовому акценті вистави, скільки на деталізації образу, його ваги в контексті сценічного втілення героєм. Відтворення психологічної напруги героя, його переживань, формування моделі внутрішнього суму особистості в реаліях суспільно-ідеологічних парадигм – це те, над чим працював актор під час роботи над виставою. «Дмитро знайшов точні й цікаві сценічні деталі для вокально-сценічного образу молодого, закоханого в Недду селянина Альфіо, наповнив його партію щирим хвилюванням», – писав Ю. Станішевський [756, с. 70]. Особливого значення для розкриття образу героя заслуговує виконання арії з хором «Коні шалено летять». На тлі хорової сцени, переконаний в собі Альфіо демонструє владне домінування особистості, реалістичний і зухвалий прояв власного «Его». Міміка актора, спрямована на відтворення всіх рис героя вистави, демонструє патетику внутрішнього сприймання актором своєї ролі, його рухи, жести, манера поведінки в мізансценах демонструють чіткі стильові ознаки реалістичної акторської лексики. Всі ансамблеві сцени за участю Дмитра Михайловича переконують надзвичайною енергетикою акторської майстерності артиста. Ю. Станішевський авторитетно стверджує, що образ Альфіо чітко ідентифікує вміння артиста гармонійно поєднувати елементи вокальної та сценічної майстерності, практично використовувати досвід сценічного перевтілення у складних психологічних мізансценах [756, с. 79]. «Вже в першій арії, яка є центральною в характеристиці Альфіо, Д. Гнатюк вражає глибоким проникненням в суть образу впевненого в собі, життєрадісного, і в той час жорстокого Альфіо. Як прекрасний вдумливий актор постає перед глядачем Д. Гнатюк в сцені з Сантуццою, де він, охоплений гнівом, присягається помститися Турідду» – з відчуттям великого пієтету зазначає у рецензії на виставу Г. Бабуцька 1957 року [33, с. 4].

Одночасно артист працює над втіленням образу Сільвіо Тоніо Таддео в опері Р. Леонкавалло «Паяци». Виконання невеликих епізодичних ролей у

виставах формувало у Дмитра Михайловича вміння швидкої зміни образної палітри, переосмислення режисерської концепції та мобільного реагування на диригентську систему сценічного втілення драматургії вистави. Зміна концертних костюмів, гриму, реквізиту – це лише одна складова у роботі над різними образами одночасно. Складнішим є усвідомлення внутрішнього стану кожного з героїв, формування його індивідуальної стилістики, манери співу, акторського втілення через моделювання виконавської техніки. Над цими завданнями Д. Гнатюк працював усе свої творче життя. Його акторське кредо формувалося на відомих словах І. Паторжинського: «Майстерність співака шліфується на різних вокальних стилях, на несхожих партіях і композиторських почерках» [756, с. 69]. «Його великий виконавський інтерес до всього нового не залежав від того, чи то провідна партія, чи другорядна, епізодична. Співака вабила радість пізнання нового твору і композиторського стилю, відкриття себе в незнаній партії та новій інтонаційно-образній сфері», – писав про роботу Д. Гнатюка над епізодичними ролями Ю. Станішевський [756, с. 69]. Відтак артист переконливо і внутрішньо-осмислено формує театральний образ молодого селянина Сільвіо, який кохає Недду. У глибокозворушливому виконанні партії актор демонструє сакральні і відкриті почуття до героїні. Разом з тим виконує монолог Таддео «Простіть за сміливість», у якому простежується динаміка розвитку образної моделі героя – від ліричного, сповненого світлих почуттів образу, до драматичної напруги, патетики внутрішнього стану, відходу від лірики і до формування елементів критичного реалізму на сцені. Така динаміка зміни стильових тенденцій у акторській лексиці, техніці вокального співу, зміні драматургії образів вказує на виразні, професійно-зумовлені критерії розвитку особистості Дмитра Михайловича. Його виконання різних партій у виставі зі збереженням загальної драматургії вистави, збереженням і реалістичним відтворенням жанрово-стильових аспектів жанру вказує на кропітку, системну і послідовно-вибудовану konce-



пцію у формуванні акторської майстерності, мобільності театральної практики і суспільно-зумовленої потреби творчої реалізації.

Аналізуючи мистецький досвід Д. Гнатюка в оперному жанрі зазначимо, що актор приділяв великої уваги висвітленню національних колоритів та традицій, що узагальнювали концептуальність його творчої спадщини у просторі не тільки оперного жанру, а й у практиці сольного виконавства та громадської діяльності. Дмитро Михайлович з великим інтересом та ентузіазмом працює над постановкою опери М. Аркаса «Катерина» за поемою Т. Шевченка, де виконав партію Івана. Згодом актор скаже: «Що вищої художньої проби слово і музика, то довше і яскравіше триває життя пісні. Саме Шевченкове слово володіє тією притягальною силою, яка кличе до співтворчості композитора і співака» [978, арк. 1].

Відчуття внутрішнього переживання за культивування національних традицій та продукування вітчизняного мистецтва були наскрізними упродовж всього творчого шляху Д. Гнатюка. «Шевченко – ніби опора, ніби незаперечне свідчення величі тієї нації, її революційного духу; поборник свободи і захисник бідних, пригноблених. Його гнівне, пристрасне й пророче слово жило серед наших людей і підтримувало їх. Воно допомагало у формуванні світогляду молоді, в усвідомленні свої національної приналежності, об'єднувало людей, які тяглися до культури», – писав артист [191, с. 2].

Близька внутрішній сутності актора побутова тематика, проста структура мелодичного викладу оперного матеріалу «Катерини», відчуття інтонаційної близькості твору створили оптимальні умови для розкриття драматургії твору актором. «Пісня на слова Шевченка – завше глибинна, змістовна, істинно народна. І я не можу співати, не переймаючись образом твору» – зазначав у розмові з Б. Білейчук Д. Гнатюк [52, с. 6].

Він демонструє до огляду відчутний рівень осмисленості і психологічного наповнення ролі, логічного використання акторських механізмів сценічного втілення та моделювання стилістичних ознак у контексті індивідуа-

льної виконавської інтерпретації. Мелодично-стильова структура М. Аркаса стала близькою для Д. Гнатюка, оскільки емпіричні напрацювання вокальної техніки, отримані ще під час навчання у консерваторії, сформували у артиста відчуття стильової, інтонаційної та генетичної сутності тематики Т. Шевченка у проекції її на творчість багатьох композиторів української школи, зокрема М. Лисенка, С. Рахманінова. Завдяки тісному творчому зв'язку з видатними особистостями оперного жанру ХХ століття такими, як: О. Жила (Катерина), В. Борищенко (Андрій), В. Любимова (мати), М. Частій (батько), диригент-постановник – Я. Карасик, хормейстер-постановник – Л. Венедиктов, хореограф – І. Карпович, художник – А. Волненко, оперу було представлено на високому художньо-виконавському рівні. К. Майбурова у рецензії 1957 року на сторінках «Вечірнього Києва» зазначає: «Нова постановка театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка справедливо викликала інтерес нашої громадськості. Повернення до життя однієї з кращих українських опер, яскраве втілення безсмертних шевченківських образів на сцені – велика заслуга талановитого творчого колективу, який послідовно йде шляхом сміливих шукань» [480, с. 3].

89 театральний сезон 1956 року – пройшов під гаслом святкування 30-річчя від дня відкриття в Києві Державної української опери. Д. Гнатюк стає свідком кардинальних трансформацій у структурі театру: значно розширюється та консолідується оркестр опери, кордебалет, укріплюється і фактурно міцніє хоровий колектив. На новий рівень виходять постановочні можливості установи: встановлено орган, на сцені модернізовано панорамне обладнання та прилади для польотів, сценічне освітлення поступово переустатковується для використання дзеркальних ламп та встановлюються освітлювальні порталні башти, для полегшення роботи цехів, встановлено ліфти, замінено завісу сцени [765].

Культивування національних традицій українськими композиторами та продукування вітчизняних канонів в оперному жанрі знайдуть своє від-

ображення у постановці опери Георгія Майбороди «Милана»<sup>1</sup>, яка відбулася 1957 року<sup>2</sup>. Дмитро Гнатюк виконував партію молодого комуніста Мартина – мужнього сільського юнака, етнічно-детермінована сутність якого ввібрала стилеві особливості вокального матеріалу, інтонаційну структуру декламаційної техніки Західного регіону України з його колоритом та манерою комунікації. Згадуючи підготовку ролі, митець пише: «Але особливе захоплення в мене викликає робота над образом Мартина в опері Г.Майбороди «Милана», яку колектив театру готує до ювілейних свят. Ця роль цікава не лише з вокального боку, – вона дуже близька за змістом і характером. Мені доводиться грати на сцені майже те саме, що я переживав у юності. Мартин – це юнак з Карпат, який бореться за воз'єднання Західної України з Радянською Україною, віддає життя цій великій справі. Хочеться створити цей образ правдивим і переконливим, хвилюючим глядача» [982, арк. 19].

Ритмічно-інтонаційний комплекс I дії вистави висвітлює всю сутність переконаного в собі героя. Зміна драматургічно-зумовлених образів опери максимально висвітлює вольову позицію Мартина, яка знайшла своє сценічне втілення у мізансценах Дмитра Михайловича. Головна ідея образу – боротьба проти соціального гноблення, стала не тільки результатом кропіткої праці актора над механізмами сценічної реалізації, це є внутрішня проблема виконавця, яка сформована його життєвими принципами, його життєвим кредо. Вокальна партія, побудована на елементах народного мелосу зі словами «Прийди, прийди, жадана днино! Прийдіть, брати із-за Дніпра» відображає елементи соціальної активності у процесі боротьби, здобуванні суспільної паритетності та продукуванні народного гасла свободи.

Полігранність сценічної сутності актора, у свою чергу, демонструє потужну виконавську гнучкість Д. Гнатюка. Поруч із потенційним соціальним лідером відбувається прояв внутрішнього жалю та любові до свого краю.

<sup>1</sup> Постановочна група була представлена потужним симбіозом диригента-постановника В. Тольби, режисера-постановника В. Складенка та автора ідеї – композитора Г. Майбороди.

<sup>2</sup> Серед інформаційного матеріалу у газеті «Правда України» 1957 року зазначено, що вистава Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка «Милана» буде показано на сцені Большого театру СРСР 29 листопада та 1-го грудня, в якій одну з головних ролей буде виконувати Д. Гнатюк [323].

Проникливе виконання номера «Моя земля стрічає в сумі й цю весну» демонструє високий рівень смислової організації актора, патетику внутрішніх відчуттів та перманентність величі вітчизняної оперної школи. Передача автентичності соціально-побутових картин у виставі досягається різними засобами музичної виразності та механізмами сценічного втілення. Працюючи разом з автором опери Г. Майбородою, постановники намагалися витримати соціально-реалістичну концепцію твору. Для підсилення відчуття національного елемента у виставі було введено декілька танцювальних номерів. Дмитро Михайлович виявив неабиякий талант у володінні технікою традиційного танцювального стилю Західної України, очоливши танцювальні номери, зокрема «Аркан» [756, с. 782]. Роль соціального героя Мартина є уособленням суспільних поглядів середини ХХ століття, які Дмитро Михайлович повністю доніс до глядача, сформувавши образ людини нової генерації зі своїми переконаннями, світоглядом та життєвими принципами<sup>1</sup>.

Разом з тим, Д. Гнатюк бере участь у символічній 600-сотій виставі опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм»<sup>2</sup> та опері Р. Вагнера «Лоенгрін»<sup>3</sup> (виконуючи партію графа Фрідріха Тельрамунда<sup>4</sup>). Творчість Р. Вагнера для актора була маловідомою, а оперні сторінки ще не відкритими зовсім, тому опанування стильовими засадами вимагало інших концептуа-

<sup>1</sup> Цього театрального сезону на сцені театру з успіхом пройшли такі вистави, як: «Війна і мир» С. Прокоф'єва (диригент О. Климов, режисер В. Скляренко, художник А. Петрицький). «Катерина» М. Аркаса (диригент Я. Карасик, режисер В. Скляренко, художник А. Волненко), «Сільська честь» та «Паяци» П. Масканьї (диригент О. Климов, режисер Л. Варпаховський, художник О. Ахвледіані) а також балети: «Лускунчик» П. І. Чайковського (диригент Б. Чистяков, режисер В. Вронський, художник А. Волненко), «Корсар» А. Адана (диригент Б. Чистяков, балетмейстер О. Андрєєв, художник М. Бобишов), «Раймонда» О. Глазунова (диригент Б. Чистяков, балетмейстер С. Сергєєв, художник М. Бобишов) [322].

У 1958 році Дмитро Михайлович отримує звання заслуженого артиста Української РСР, про що І. Паторжинський сказав: «До заслуженого артиста і вимоги більше, неухильно підвищувати свою вокально-сценічну майстерність і вимоги до власної виконавської творчості» [652].

<sup>2</sup> Режисер вистави – В. Скляренко, диригент – Я. Карасик, художник – А. Волненко. [310].

<sup>3</sup> Згадуючи постановку опери, Д. Гнатюк зазначав: «Пам'ятаю, під час попередньої постановки «Тоски» в театрі готувалася одночасно прем'єра іншої опери «Лоенгрін» Р. Вагнера, в якій я мав співати. Тоді не міг виступити у двох виставах. До того ж, зізнаюся, внутрішньо я більше тягнувся до лірико-героїчних образів. Мене приваблювали Валентин, Онегін, Фігаро, Папагено, Еней. Тільки з часом я знайшов ключ до підступного Яго, а тепер вивчаю жорстокого Скарпіо в «Тосці» [295].

<sup>4</sup> Постановкою вистави займалися диригент-постановник – О. Климов, режисер-постановник – В. Скляренко, хормейстер – В. Колесник, художник – В. Людмилін. Склад трупи солістів-вокалістів представлений такими іменами: П. Білинник та Д. Колода (партія Лоенгріна), Г. Шоліна та З. Христинч (партія Ельзи), Е. Томм та В. Любимова (партія Ортруди), М. Ворвулев (партія Тельрамунда), В. Пазич та Р. Білицький (партія короля Генріха).

льно-виконавських засад, переосмислення методів акторської майстерності, механізмів формування і логічної побудови драматургічної лінії. Складна модель опери, яка відображала мистецтво як романтичний синтез музики і драми, як спосіб вираження філософської концепції буття, як відображення чітких ознак програмності в жанрі, для Дмитра Михайловича виявилася складною в опануванні та авторській інтерпретації ролі. Працюючи над партією героя Тельрамунда – честолюбивого графа, актор намагається дотриматися оперного стилю композитора – відчутти і донести до глядача ідею наскрізного розвитку драматургії вистави, її образу.

Складний вокальний матеріал твору вимагав від Д. Гнатюка повної концентрації та зусиль для того, щоб віднайти власний механізм подолання технічних проблем, зумовлених виконавським матеріалом партії. Р. Вагнер, у своїй оперній творчості розглядає вокальну структуру як аналог комунікації в драматичному театрі, в якій майже відсутні пісенність та аріозний мелодизм. Відтак, поняття вокальної техніки має власні специфічні ознаки: високі вимоги драматичної майстерності, практика і повне володіння співом на всьому діапазоні виконавця зокрема і перехідних нотах регістру. Така вокальна структура сформувала свої, концептуально-нові підходи до практики оперного виконавства Дмитра Михайловича. Оскільки манеру співу італійського бельканто, вітчизняного мелодизму та російського епічно-розлогого матеріалу була для актора природною, практично-засвоєною, то техніка вагнерівської сценічної комунікації потребувала інших підходів та практичних рішень. Прониклива акторська лексика в контексті патетичної моделі вокальної партії відкрила нового Дмитра Гнатюка – актора, який пройшов складний шлях сценічного перевтілення, опанування механізмів вагнерівського стилю, методів його практичного втілення на сцені зі збереженням єдиної драматургічної моделі розвитку вистави. Як зазначає у рецензії на виставу І. Морозова 1958 року, серед трупи солістів-вокалістів, задіяних у постановці опери, основне ідейно-художнє навантаження отримали дві пари –

виконавці ролей Лоенгріна і Ельзи з одного боку та Ортруди і Тельрамунда – з іншого<sup>1</sup>. Глибоке емоційне навантаження ролей, їх реалістична проекція в результаті виконавської інтерпретації формують модель протиставлення двох категорій буття людини – добра і зла. Рівень вокального виконавства, його техніка і відчуття повного контролю стильовою організацією музичної тканини проектують на сцені правдиві, реалістичні і життєствердуючі образи [534].

92 театральний сезон 1959 року пройде для Д. Гнатюка в контексті активних творчих пошуків та апробацій. Формування нової образної сфери, відкриття тонких проникливих сюжетних ліній для Дмитра Гнатюка стало можливим під час роботи над оперою В. Шебаліна «Приборкання непокірної» за однойменною комедією В. Шекспіра. Адміністрація театру доклала чимало зусиль, і, з метою донесення до глядача всієї сутності вистави, було прийняте рішення про проведення опери не мовою оригіналу, що було традиційним раніше, а українською.

Творчий тандем, сформований під час постановки вистави заклав міцні підвалини для реалізації лірико-комедійної опери. Мистецький континуум, що панував під час роботи над оперою, спрямовував на відкриття образної сфери вистави, на розкодування принципів її смислової організації, на відпрацювання механізмів сценічного втілення драматургії спектаклю. Працюючи над оперою, А. Тольба вибудував і окреслив чіткі координати виконавської майстерності артистів театру. Його сильна енергетична диригентсько-постановочна концепція закликала до авторських пошуків та режисерських звершень і режисера вистави – І. Молостову. Ініціюючи авторську інтерпретацію, диригент окреслив для режисера та трупи солістів-вокалістів концепцію творчої розкнутості з повним смисловим контролем оперної ролі. Постановочна група, сильна своєю професійною компетентністю, домогалася точної стильової орієнтації акторів, їх сутнісної взаємодії та логічної

---

<sup>1</sup> На сторінках «Вечірнього Києва» 1958 року Ю. Малишев зазначить: «З артистів, які брали участь у перших виставах, виділяються Е. Томм, М. Ворвулев, Д. Гнатюк, що створили блискучі у вокальному і сценічному відношенні образи Ортруди і Фрідріха Тельрамунда» [482].

акторсько-виконавської лексики. «Майстерно відтворюючи образний лад партитури, її гостру внутрішню конфліктність і непідробну комедійну стихію, В. Тольба неначе задавав тон усій київській виставі, владно підкоряв своєму оптимістичному світосприйняттю темпоритм постановки, надихаючи сміливу творчу фантазію винахідливого і обдарованого режисера» – зазначає Ю. Станішевський [756, с. 77].

Режисерські завдання І. Молостової вимагали від акторів знання творчого стилю В. Шекспіра та методів його втілення у мізансценах. Динаміка акторської лексики, конструктивізм у виконанні сценічних завдань, мобільність і виконавська інтерпретація в умовах сценічного контексту – це той, детермінований потребами соціального попиту, перелік акторських елементів, знань, умінь і навичок, що мав місце під час постановки вистави, її комунікації з театральною критикою та пересічними глядачами.

Призначена Д. Гнатюку роль Петруччо знайшла свою логічну проекцію у виконавській концепції актора. З буфонних ролей актора таких як: Фігаро та Микола, у Дмитра Михайловича сформувалося загострене відчуття стилю, акторської пластики та динаміки ролі у виставі. Актор чітко розумів композиторський задум, його драматургію і місце своєї ролі в опері<sup>1</sup>.

Особливо яскравими є його ансамблеві номери та мізансцени. Соціально-побутові сцени з вистави відразу сформували у глядача відчуття переконливого і майстерного акторського професіоналізму. Всі оперні сцени за участю Дмитра Гнатюка, пов'язані з відтворенням акторського комізму і ліричного буфонного стилю викликали глядацьку енергетичну підтримку, що підсилювало стильову театральну драматургію<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> «Дмитро Гнатюк у ролі пристрасного і дещо свавільного Петруччо – нова творча перемога талановитого співака. Важко додати щось до того, що вже писалося про нього в інших ролях, проте ще раз хочеться відзначити тонке розкриття Гнатюком внутрішньої динаміки образу, вміння відтворити ним на перший погляд непомітні деталі, які так прикрашають сценічний образ, збагачують його соковитими барвами», – зазначає М. Гордійчук [214].

<sup>2</sup> «Дуже цікаво веде роль Петруччо заслужений артист УРСР Д. Гнатюк. Його Петруччо, у своїй суті, шляхетний, чесний, щирий юнак. І глядачі гаряче аплодують заключній сцені, сцені взаємного освідчення у коханні двох таких симпатичних героїв. Життєствердна ідея всеперемагаючого кохання – як зрозуміла вона людям нашого найгуманнішого радянського суспільства. І в тому, що вона так яскраво звучить у виставі, – без сумніву, заслуга головних виконавців», – писав П. Козицький [388].

Участь у постановці опери зіграла важливу роль у формуванні Дмитра Михайловича як оперного виконавця, провідного актора та, насамперед, як творчої особистості в оперному мистецтві. Д. Гнатюк відчув творчу паритетність у роботі з видатними і титулованими майстрами сцени, що сприяло формуванню власної авторської концепції сценічного втілення образу героя. «Приборкання норвільської» – це результат авторського підходу диригента та режисера до реалізації новаторських поглядів у реальності сценічного втілення, це мистецька модель, яка є відображенням основних часових ознак мистецького середовища, це чітко визначена екзистенційна спрямованість акторів у моменті втілення драматургічної концепції твору. Для Дмитра Михайловича вистава сформувала критерії роботи у творчому симбіозі, скоординувала дії актора у подальшому становленні його як музичного режисера та потенційної творчої особистості. Поруч із Л. Лобановою, К. Радченко, К. Огневим, В. Пазичем, Р. Каченовським, С. Коганом, Д. Гнатюк пізнає аксіому театрального простору – моделювати систему смислової організації драматургії твору шляхом потужного, осмисленого і логічно-застосованого механізму використання інтонаційних практик, артикуляційних технік, принципів раціонального розвитку драматургії твору в контексті сценічної організації твору [520].

У 1959 році<sup>1</sup>. Д. М. Гнатюка за рішенням творчої групи театру, залучають до постановки опери М. Лисенка «Енеїда» за однойменною поемою І. Котляревського, в якій співак виконує партію головного героя – Енея. Енеїда в традиції української культури відіграла важливу роль. Ця перша пам'ятка вітчизняної писемної культури, структура якої відображає модель українського розмовного жанру, започаткувала новий етап становлення, розвитку, популяризації та закріплення літературного жанру. Енеїда для Дмитра Михайловича була уособленням національного тріумфу в системі театрального академічного виконавства. Знайомство з поемою в академічній

<sup>1</sup> У 1959 році акторська трупа театру з гастроями виїздить до Польщі, де Дмитро Михайлович разом з Є. Мірошніченко бере участь у виставах Дж. Россіні «Севільський цирульник» – партія Фігаро та Ш. Гуно «Фауст» – партія Валентина [821].



театральній практиці сягало ще періоду навчання актора у Чернівецькому музично-драматичному театрі. Працюючи зі студентами, учитель В. Василько багато уваги приділяв формуванню світогляду студентів, пізнанню традицій театральної та мистецької культури. Традиція втілення «Енеїди» на театральній сцені відображала послідовно вибудовану концепцію постановок у київському театрі М. Садовського за участю корифея композиторської національної школи М. Лисенка. Закладена В. Васильком патетика образів головних героїв поеми, сформувала у Дмитра Михайловича певний стереотип оперної драматургії, над втіленням якої актор буде працювати вже на оперній сцені. Навчаючись у В. Василька, Дмитро Михайлович повністю засвоїв акторську лексику головного героя, його образну сферу, стильові та виконавські особливості. Працюючи над елементами сценічної майстерності з Д. Гнатюком, режисер зазначав: «Ти наче створений для образу Енея. Це твоя роль, Митрику. Прийде час і ти гратимеш на сцені героя І. Котляревського» [756, с. 79]. Системні уявлення Дмитра Михайловича щодо оперного жанру, його синтетичної сутності з повним раціональним контролем за формуванням театральної практики, створили всі потенційні умови для того, щоб напрацьований досвід драматичної діяльності був реалізований на сцені провідного оперного театру. У 1959 році під керівництвом диригента О. Климова, режисерів В. Складенка та В. Харченка відбулася постановка «Енеїди» М. Лисенка за участю Д. Гнатюка. Актор представив до огляду постановочної групи потужний, сформований системним опрацюванням стильової концепції опери результат. Він досконало володів технікою акторської майстерності втілення як режисерської думки, так і диригентської драматургічної інтерпретації твору. М. Михайлов у одній із рецензій на виставу зазначав: «В партії Енея Гнатюк показав всю силу свого гнучкого баритона та сценічну щирість і темперамент. Натхненно, поєднуючи глибокий драматизм з теплим ліризмом, розповідає про кохання вище за життя» [521].

Природне відчуття стильових ознак дали артистові можливість продемонструвати високі професійні засади вітчизняного театрального виконавства. Особливої уваги заслуговує робота Д. Гнатюка в ансамблевих мізансценах. У гармонійному мистецькому єднанні з провідною солісткою Л. Лобановою представлено взірць національних театральних традицій. Повне відчуття сценічної єдності Дмитра Михайловича і партнерки на сцені повною мірою показали світові можливості вітчизняної театральної школи. «Дивлячись на цього смаглявого й кучерявого юнака, глядачі вірили, що й гоноровита Дідона могла згоріти від безмежного кохання до такого прекрасного лицаря. У багатогранному вокально-сценічному образі героя, створеному талановитим артистом, яскраві риси хвацького зальотника, веселого жартівника й паливоди гармонійно поєднувалися з душевним благородством, невгамовним оптимізмом і пристрасною любов'ю», – писав Ю. Станішевський [756, с. 80]. До постановки було залучено провідних майстрів оперної сцени, таких як: Є. Мірошніченко, Є. Чавдар, Л. Руденко, П. Білинник, Б. Пузін, Б. Грицюк, Г. Красуля, у виконанні яких формувався архетип національної, самобутньої, мистецько-театральної моделі [386]. Еней у виконанні Д. Гнатюка викликав масштабний резонанс не тільки у публіки, а й у преси: «Заслужений артист УРСР Дмитро Гнатюк трактує свого Енея в героїко-патріотичних тонах, і це трактування настільки природне, настільки життєве, що заслуговує на цілковите схвалення. Захоплюють блискуча акторська гра Гнатюка, його майстерний спів, який проймає душу до найглибших її куточків», – пише М. Гордійчук [212, с. 3]. Після вистави 27 червня 1959 року відбувся громадський перегляд і обговорення опери М. Лисенка «Енеїда»<sup>1</sup>, участь у якому взяли: М. Рильський, А. Штогаренко, Г. Жуковський, В. Кирейко, М. Стефанович, М. Гордійчук, О. Лисенко, П. Коваленко, І. Піскун, В. Юдіна, що свідчить про високий статус в на-

<sup>1</sup> У 1998 році з нагоди 200-річчя першого видання поеми І. П. Котляревського «Енеїда» Державним музеєм книги і друкарства України було організовано музейну виставку з експонуванням фотоматеріалів спектаклю-опери «Енеїда» 1959 року. До театру було передано: Театральну програму та вирізки-відгуки з газет, журналів про постановку опери; фото акторів: Юнона – Л. Руденко, Венера – Є. Чавдар, Зевс – Г. Красуля, Еней – Д. Гнатюк, Еол – В. Скубак, Бахус – В. Бабенко [1066].

ціональній культурі творчості І. Котляревського, М. Лисенка та потужної фундації оперного жанру [1028].

**Висновок.** Період 50-х років виявився етапним у творчості Д. Гнатюка. Саме на цей час припадає становлення артиста як істинного оперного співака, який повністю розкриває синтетичну сутність оперного жанру, засвоює акторську лексику та стилістику композиторської техніки, формує індивідуальну виконавську абетку, стверджує власний ситиль, манеру співу та комунікативні механізми. Артист скристалізував потужне комунікативне середовище, яке представлено:

– спілкуванням з провідними громадськими діячами, серед яких: Б. Польовий, М. Бажан, В. Сосюра, А. Малишко, О. Вишня, В. Первомайський, С. Олійник, І. Нехода, М. Рильський, О. Гончар, що сформувало світогляд артиста, його національну сутність, патріотичну самобутність;

– співпрацею з видатними баритонами, такими як: І. Паторжинський, М. Гришко, А. Іванов, М. Ворвулев, К. Лаптев, М. Кондратюк, Ю. Гуляев, яка кристалізувала його індивідуальну манеру співу, стильову універсальність оперного виконавця яка полягає у невловимих нюансах росінівської філігранності, вердівському бельканьто, органічності української декламаційності, російського епізму та речитативу);

– роботою з досвідченими диригентами В. Пірадовим, В. Тольбою, К. Симеоновим, О. Климовим та режисерами М. Стефановичем, В. Манзієм, В. Склярєнком, Д. Смоличем, що заклала базові принципи виконавської органічності акторської майстерності, сценографії, драматургії втілення образу, вплинула на його становлення в подальшому як оперного режисера.

У цей період Д. Гнатюк опанував засади оперно-виконавської школи, що представлена репертуаром:

– італійської опери (Фігаро з опери Дж. Россіні «Севільський циркульник», Альфіо з «Сільської честі» П. Масканьї, Сільвіо в опері Р. Ле-

онкавалло «Паяци», Жермон з «Травіати», Ренато з «Бал-Маскараду», Ріголетто з «Ріголетто» Дж. Верді);

– французької оперної класики (Валентин з опери Ш. Гуно «Фауст» та Ескамільйо з опери «Кармен» Ж. Бізе);

– німецької оперної школи (Тельрамунд з опери Р. Вагнера «Лоенгрін»);

– російської оперної культури (Демон з однойменної опери А. Рубінштейна, Онегін з опери «Євгеній Онегін», Єлецкий в опері «Пікова дама» П. Чайковського, Андрій Щелкалов, єзуїт Рангоні в опері «Борис Годунов» М. Мусоргського; Ігор з опери «Князь Ігор» О. Бородіна, Раєвський з опери С. Прокоф'єва «Війна і мир», Петруччо у опері В. Шебаліна «Приборкання непокірної»);

– українського оперного репертуару (Микола з «Наталки Полтавки», Остап з опери «Тарас Бульба» та Еней з «Енеїди» М. Лисенка, Іван з «Катерини» М. Аркаса, Проценко з опери Ю. Мейтуса «Молода Гвардія», Андрій Латкін з опери «Північні зорі» Ю. Мейтуса, Мартин з «Милани» Георгія Майбороди).

#### **2.4. Вокально-сценічна творчість Дмитра Гнатюка в Київському оперному театрі 1960-х–середини 1970-х років: фахова зрілість**

Період 1960-1970-х років представлений в українській музичній культурі значними поступами у розвитку та зміцненні національних культурно-мистецьких традицій. В театральний простір активно входить диригент С. Турчак, який відриває нову сторінку національної оперної культури України, балетного та симфонічного мистецтва. Центральними постають національні ознаки, зокрема: патріотизм, колективізм. На п'єдесталі оперного мистецтва домінує творчість корифеїв, таких, як: М. Ворвулев, Д. Гнатюк, Ю. Гуляєв, В. Любимова, Є. Мірошніченко, К. Огнєвой, Б. Руденко, А. Солов'яненко, поруч з якими формується плеяда молодих співаків, зокрема:

Г. Ципола, М. Сте'фюк, Є. Колесник, Л. Семененко, О. Яценко, Г. Туфтіна, О. Востряков, В. Трішин, І. Черней. Період позначений активними активними пошуками емоційно-виражальних засобів у оперному виконавстві та режисерській сценографії, методів сценічного вирішення драматургії творів та їх виконавської інтерпретації.

Для Д. Гнатюка період виявився етапним і життєстверджуючим, що позначений узагальненням акторського досвіду, осмисленням його естетичної спрямованості та мистецької приналежності.<sup>1</sup> Його творче кредо наповнилося багатозначними символами, гасла яких проголошували національне відродження, культивували етнічну приналежність української самобутності, вкарбовуючи у тло соціальної структурованості поняття нової людини з її внутрішнім світом, світоглядом.

У 60-ті роки ХХ століття відбувається помітна консолідація мистецького простору систематичними міжнаціональними культурно-мистецькими акціями, зокрема, урочистими святкуваннями Днів української культури в Москві, де було представлено до огляду цінні книжкові та нотні видання, такі як: ювілейне академічне повне зібрання літературних творів Т. Шевченка у шести томах, нотні видання на слова поета [407, с. 491].

6 листопада 1960 року в київському театрі опери та балету відбулася прем'єра опери Г. Майбороди «Арсенал», де Дмитро Михайлович виконав партію Максима. Участь Д. Гнатюка у постановці сприяла поглибленню його патріотизму та відчуття колективної згуртованості. Робота над створенням образу арсенальця Максима сформувала у актора відчуття нових виразних можливостей голосу, практику точного моделювання засобами музичної виразності смислового наповнення ролі, змалювання сценічних ситуацій. М. Стефанович зазначає: «В Арсеналі все співає. Постановка Арсеналу стала значною подією в історії розвитку українського оперного мистецтва і

<sup>1</sup> У 1960 році прізвище Дмитра Гнатюка постане першим у списку складу правління Товариства культурних зв'язків з українцями за кордоном поруч з такими іменами, як: Ф. С. Паторжинський, Л. М. Ревуцький, М. Ф. Колесса, М. Т. Рильський, С. І. Олійник, І. П. Крип'якевич [732]. Крім того, митець активно гастролює та бере участь у підготовці вистав Г. Жуковського «Перша весна», М. Лисенка «Тарас Бульба», Г. Майбороди «Арсенал» до Декади української літератури у мистецтва у Москві.

справжньою окрасою репертуару театру. Актори-співаки, виконавці головних партій «Арсеналу» створили яскраві й переконливі образи своїх героїв, відзначилися єдністю прекрасного вокального виконання і щирою, проривною сценічною поведінкою» [765, с. 226].

Продовженням творчих звершень митця стала опера Г. Жуковського «Перша весна» на лібрето В. Багмет, в якій артист виконав партію Павла. Павло – молодий, норавливий, з твердою і непокірною вдачею, власним внутрішнім розумінням дійсності Дмитро Михайлович був представлений з гострим відчуттям внутрішньої свободи. Жага до розбудови і суб'єктивних звершень, подолання внутрішніх перешкод і руйнування анахронічних стереотипів – головна концептуально-зумовлена ідея вистави знайшла свого актора, який представив вольовий і непохитний образ Павла під час життєвих реалій на сцені.

У роботі над виставою працювали провідні актори, титуловані і визнані майстри оперного жанру, такі як: Є. Мірошниченко (Стася), Т. Пономаренко (Оксана), Л. Руденко (Варя), диригент О. Климов, художник В. Людмилін. Режисерські пошуки механізмів сценічного втілення, здійснені режисером І. Молостовою, продемонстрували рівень високої фахової ерудованості, професіоналізму та тонкого відчуття стильових і жанрових концепцій. Режисерське відчуття загального розвитку драматургії твору нівелювали значні недоліки композиторської роботи. Режисер, разом з трупкою акторів, зуміла знайти вихід сценічного втілення вистави, надавши перевагу акторській майстерності та вибудувавши драматургію окремих мізансцен, що дало можливість розкрити головну ідею твору і висловити композиторську думку. «Довелося докласти багато зусиль для подолання значних недоліків твору і окремих прорахунків композитора. Співаки-актори разом з режисером І. Молостовою намагалися домалювати суто сценічними засобами дещо схематичні вокально-музичні образи героїв, знайти свіжі й життєво правдиві деталі», – писав Ю. Станішевський [756, с. 88]. Дмитро Гнатюк вкотре підтвердив

статус провідного артиста українського оперного жанру. І. Мартинов з цього приводу у газеті «Радянська культура» зазначив: «Роль Павла – сильного, але стійкого юнака, який робить тяжкий вчинок і перед усім колективом, і перед гаряче кохавшою його Оксаною, виконує Д. Гнатюк. Артист знайшов правильні барви, його виконання виразне і реалістично-насичене» [496, с. 2].

Творчим злетом Д. Гнатюка була його участь в опері М. Лисенка «Тарас Бульба». Ця подія стала підсумком активної сценічної роботи співака. Остап, якого виконував Дмитро Михайлович, поданий глядачеві у новій мистецькій проекції – форматі консолідованої національними звершеннями і естетично кристалізованої особистості. Постать героя увібрала в себе всю велич національних традицій, акумулювала етнічно детерміновані прояви вольових і сповнених патріотизму рис, предстала як символ українського етносу, його естетична, мистецька і внутрішньо осмислена модель. «Не часто доводиться нам, москвичам, слухати Д. Гнатюка – виконавця партії Лисенкового Остапа. Але щоразу переконуєшся в тому, що виконавське обдарування його зростає з року в рік. Зміцнів голос співака, зросла могутня сила його звучання, а головне, з'явилася повна свобода і гнучкість, а з ними прийшла і гаряча, пристрасна захопленість співом», – зазначає у рецензії 1960 року К. Саква [706, с. 15].

Виступаючи на концертних майданчиках Москви, Дмитро Гнатюк впевнено увійшов у сферу визнання не тільки загальної спільноти, а й політичних прихильників. Відгуки у періодичних виданнях вражали високою оцінкою його діяльності: «Московська критика називала молодого заслуженого артиста УРСР справжнім відкриттям Декади, самородком і не шкодувала схвальних слів для оцінки його творчості», – пише Ю. Станішевський [756, с. 87].

Окрім оперного співу, Дмитро Михайлович займає активну позицію і у популяризації вітчизняного кінематографа. Із рецензії С. Лузган 1960 року дізнаємося, що київська кіностудія художніх фільмів імені О. Довженка за-

ймається екранізацією поетичної прози М. Стельмаха «Кров людська – не водиця». За режисерською концепцією М. Макаренка, Дмитро Михайлович у картині представлений в образі кобзаря – носія автентичних виконавських традицій українців. Д. Гнатюк у фільмі продемонстрував акумульований українським народом енергетичний досвід людини, який кристалізувався у логічному розгортанні контурів мелодичного руху музичного матеріалу. Маючи практику драматичного актора та оперного виконавця, Дмитро Михайлович об'єднав у єдине ціле досвід попередніх ролей Миколи з опери «Наталка Полтавка», Остапа з «Тараса Бульби», Богдана з «Богдана Хмельницького», Енея з «Енеїди» і представив до огляду концентрований образ українського народу. Він не просто виконав роль кобзаря, він пунктиром окреслив велич і фундаментальність вітчизняної культури, проектуючи внутрішній порив у екранізації мистецького проекту [463]. Презентація фільму відбулася й під час декади української літератури і мистецтва у Москві. «Театри, які віддали свої майданчики українцям, покійно чекають, поки закінчиться декада. Мені хотілося б, як одному зі скромних авторів українського кіно, підкреслити нечуваний успіх українських фільмів у Москві. Слухав чудовий спів Гнатюка. Це були незабутні хвилини торжества мистецтва», – зазначає на шпальтах «Вечірнього Києва» А. Первенцев 1960 року<sup>1</sup> [603, с. 2].

Ідентифікація української культури, звільнення її від руйнівних елементів вітчизняної ідеології стає результатом заснування 1961 року найвищої національної державної нагороди в галузі літератури, журналістики і мистецтва – Республіканської премії імені Т. Шевченка. Активно упроваджується механізм амністії репресованих діячів літератури та мистецтва. Формується та набирає обертів нова тенденція серед когорти молодих культурно-мистецьких діячів – продукування української культури, культи-

---

<sup>1</sup> У 93 сезоні 1960 року театр набирає динаміки творчого та суспільного функціонування, віддзеркалюючи парадигму культурно-мистецького горизонту ХХ століття. У центрі постає композиторська творчість Г. Майбороди, Г. Жуковського, К. Данькевича, В. Гомоляки, А. Штогаренка [840].



вування вітчизняних традицій, формування нової системи освіти з орієнтиром на виховання нової суспільної моделі<sup>1</sup>.

Музична режисура втілюється новими засобами, формуються і активно упроваджуються нові механізми режисерської діяльності, спрямовані на мобілізацію внутрішніх почуттів актора та його комунікацію з глядачем, що є результатом витонченої і актуальної в часі виконавської інтерпретації. Формується нова система засобів музичної виразності оперного жанру, проекція якої відображена в акцентуванні одних компонентів оперно-сценічної дії та послабленні інших.

У 60-ті роки ХХ століття функція режисера активно трансформується - йому надається першість у формуванні загальної концепції вистави, продукуванні композиторської ідеї та формуванні індивідуального, сценічного проекту. За допомогою численних виконавських практик, різних мистецьких жанрів та культурно-мистецьких програм відбувається широка інформатизація суспільства, що веде до утворення нової публіки, нового споживача мистецтва з пріоритетами на свободу думки, акторської лексики, вербальної та вокально-виконавської комунікації.

У 1961 році Дмитро Михайлович з урядовою програмою від'їздить до Литви, де проходять дні української культури. Артист виступає у складі Вільнюського державного театру опери та балету, виконуючи партію Фігаро з опери Дж. Россіні «Севільський цирульник» та партію Ріголетто з опери Дж. Верді «Ріголетто». Високий рівень професійного оперного виконавства, досвід театральної практики, мистецька ерудованість та потужна естетична складова Дмитра Михайловича сприяли повній гармонійній єдності акторів

---

<sup>1</sup> Виходять друком «Енциклопедія українознавства» Д. Антоновича, О. Прицака, В. Ревуцького, Ю. Шевельова, «Історія українського мистецтва» В. Січинського, «Українська музика» А. Рудницького, роботи з дослідження архітектури Р. Жука та В. Денеги, посібники зі скульптури та пластики О. Архипенка, Ю. Крука, Л. Молодожанина, М. Грицюка, з графіки та живопису Я. Гніздовського [407, с. 492]. Формується величезний досвід, втілений у «Українській радянській енциклопедії», «Історії українського мистецтва», «Українській народній творчості». Культивується погляди видатних поетів таких, як: В. Симоненко, Л. Костенко, І. Драч, Д. Павличко, В. Коротич, М. Вінграновський, В. Стус, В. Близнець, Є. Гуцал, В. Земляк, Р. Іванчук, Г. Тютюнник, І. Чендей. Розвивається і займає пріоритетну позицію у суспільній свідомості літературно-мистецька критика І. Дзюби, М. Коцюбинської, Є. Сверстюка, І. Світличного. У просторі музичного мистецтва з'являються імена Л. Грабовського, В. Губаренка, Л. Дичко, А. Караманова, Л. Колодуба, Б. Лятошинського, В. Сильвестрова, М. Скорика [407, с. 492].

литовського театру. Д. Гнатюк гармонійно вливається в акторську труппу і в синтетичній єдності продукує шедеври оперного жанру на сцені театру. Напрацьований досвід акторської майстерності створював мистецьке єднання з литовським диригентом та не викликав побоювань від виконавської інтерпретації у режисера. Комунікація Д. Гнатюка з глядацькою аудиторією відображала повне задоволення, співпереживання та впевнений мистецький тріумф. «Виступи Д. Гнатюка в партії Ріголетто пройшли з надзвичайним успіхом. Актор, що має на рідкість чудові сценічні дані та прекрасний оперний голос, дуже тепло та з великим емоційним піднесенням провів винятково складну у вокальному й сценічному плані роль придворного блазня Ріголетто», – пише Домбраускене про виступ Д. Гнатюка у Литві [279].

У грудні 1962 року Дмитро Михайлович бере участь у гастролях театру опери та балету в Москві на сцені Кремлівського Палацу з'їздів, де була представлена опера П. Чайковського «Мазепа». Особливу увагу викликали виступ Д. Гнатюка та М. Ворвулева: «Обидва артисти підкреслюють, в основному, ліричну сторону образу: ці риси характеру гетьмана проявляються в сценах з Марією й у відомій арії у 5-тій картині», – вважає В. Тимофєєв [793, с. 2]. Критика зазначає, що постановка «Мазепа» викликала багато вражень як позитивного, так і негативного характеру. Вирішення І. Молоствою сценічних завдань перших картин були визнаними як такі, що порушують динаміку розвитку першої дії вистави. Поділ картин на дві дії призвів до часткового гальмування динаміки драматургії вистави. Але це лише поодинокі зауваження критиків, загалом, успіх вистави був незаперечним. Б. Покровський зазначав: «Найскладнішою для режисера, і в той же час найбільш вдалою, у виставі виявилася сцена страти. Не зважаючи на деякі зауваження з приводу переробки К. Симеоновим фіналу симфонічної картини «Полтавський бій» та не зовсім вдалого транспорту в сцені «в'язниці», музичне звучання вистави було визнане прекрасним» [766, с. 231].

Донести до слухача високий рівень академічного виконавства кийвського оперного осередку – головне завдання, яке ставилося перед артистами театру під час гастрольних поїздок. Напружений і психологічно виснажливий графік проведення вистав та концертно-сольних виступів змушував артистів працювати у повну силу. Зміна стильових та жанрових концепцій вистав, перманентність образного перевтілення, чітка система смислового обґрунтування спонукала акторів до високої виконавської потенції та максимальної реалізації під час виступів [756, с. 97].

Актор – це завжди новатор, інтерпретатор, творча особистість, яка надає суспільству високі ідеали естетичної ідентифікації. Його мистецькі злети, консолідовані потужними екзистенційними поривами, проявами, що змушують піддавати сумніву соціально детерміновані раціональні концепції, стимулюють трансформувати свідомість глядача в розрізі мистецьких проявів реальності. Дмитро Михайлович завжди брав за основу власного творчого формування реальну, соціально обґрунтовану позицію. Його кредо – не зупинятися у русі до самовдосконалення, не змінювати власні життєві стереотипи по відношенню до мистецтва, його проявів у різних вимірах, продукувати практику акторської майстерності на високому виконавському рівні. Артист, який осмислив і оволодів технікою сольного співу, опанував практику акторського виконавства, знайшов механізми сценічного втілення образу героя, постійно працює над виконавськими деталями, над філігранністю вокальних партій, домагається смислового інтонування оперного матеріалу. Система інтонації у виконавській практиці Д. Гнатюка займає чільне місце, оскільки інтонування для нього – це не тільки чітка техніка відтворення звукового комплексу зі всіма вимогами вокальної школи – це смислове навантаження нотного матеріалу, повна відповідність мисленнєвого і виконавського контролю. Закладений І. Паторжинським акторський потенціал, Дмитро Михайлович постійно поглиблює і удосконалює. Його становлення є відображенням перманентної роботи над досягненням філігранної вокальної

та акторської техніки, яку він переймав у М. Гришка, М. Ворвулева, А. Кикотя опановуючи стилістику національних та європейських опер [784, с. 3].

Б. Покровський після виступів українського театру у Москві відзначив важливі кроки у формуванні традицій українського мистецтва в контексті загального розвитку оперного виконавства. Режисер констатує чітку позицію вітчизняного культури щодо руйнування застарілих моделей у режисурі як драматичного театру, так і оперного. Він вказує на ознаки появи нових поглядів режисерського втілення, механізмів сценічної проекції класичної спадщини, нового мислення у поданні драматургії творів. Б. Покровський зазначає, що важливим чинником розвитку українського оперного мистецтва є звернення вітчизняних режисерів до традицій українського оперного жанру, культивування національних ідей та патріотичних тенденцій. «Велич мистецтва там, де передається дух народу», – стверджує Б. Покровський [632, с. 3]. Режисер дає високу оцінку представленій на огляді у Москві опері «Тарас Бульба» М. Лисенка. Характеризуючи гру Д. Гнатюка, він зазначає: «Зовнішньо красивий і ефектний Остап у виконанні Д. Гнатюка, але душа у нього батьківська і норов такий же. В його прощанні з братом відчувалася туга батька, Тараса» [632, с. 3].

На початку театрального сезону 1963 року художньою радою оперного театру активно обговорюється питання про поновлення у репертуарі у опери Ж. Бізе «Кармен». Уже 28 лютого на черговому засіданні відбулося обговорення опери з урахуванням поточної роботи та механізмів як сценічного втілення, так і технічного забезпечення вистави. Колективним рішенням ради було створено робочу групу, до складу якої увійшли: диригент К. Симеонов, режисер-постановник Л. Силаєв, художник Ф. Нірод, балетмейстер В. Вронський, група солістів-вокалістів: Г. Туфтїна (Кармен), К. Радченко (Мікаела), В. Третьак (Хозе), Д. Гнатюк (Ескамільо), О. Чулюк-Заграй (Цуніга) [1129].

Головні питання, про які йшлося на засіданні ради: концепція режисерської інтерпретації твору; механізми практичного вирішення драматургії твору засобами сценічної комунікації; формування єдиної, послідовної і чітко окресленої системи реалізації жанрової сутності твору.

Увага членів ради зосереджувалася на підвищенні вимог та посиленні творчо-виконавської дисципліни в трупі солістів. Член ради А. Штерн зауважив, що виконавці партії Ескамільо та Хозе співають партії різних редакцій, частина оперних ролей виконується різними мовами, що вимагає ґрунтовного аналізу в системі підготовки та введенні солістів у репертуар театру.

У результаті атестації виконавців на виконання партії Ескамільо було призначено Д. Гнатюка, оскільки рівень його акторської майстерності, сценічної філігранності та витонченості відповідав усім вимогам оперної ролі. Та режисерська концепція, сформована Л. Силаєвим, стала для Дмитра Михайловича справжньою перевіркою на акторську майстерність та фахову мобільність зі сценічного руху, оскільки мізансцена Ескамільо, так як і Кармен з другого акту, побудована на столах. Таке сценічне рішення, коли тореадор, виконуючи свої куплети повинен вибігати на сцену, викликає багато запитань і непорозумінь, оскільки призводить до часткового розбалансування його психофізичного стану (порушення системи дихання, розгерметизація психоемоційного стану і т. д.) і провокує порушення координації артиста щодо виконавської техніки та спілкування як з диригентом, так і з глядачем. Д. Гнатюк, маючи потужний виконавський досвід подолав усі перешкоди і втримав ритмічну та драматургічну організацію вистави, хоча і з певними труднощами. М. Гриценко з цього приводу писав: «Д. Гнатюк співає куплети тореадора також на столах. Такий прискорений рух завадив акторові в першому куплеті налагодити правильне дихання і проспівати переможну пісню тореадора із звичайним для нього блиском» [238, с. 2]. Сумнівним виявився такий режисерський хід і для членів художньої ради театру. Свої за-

уваження висловив М. Ворвулев, який, нагадавши про психофізіологічні особливості виконавського апарату соліста-вокаліста, зазначив, що Ескамільо не повинен проходити по столах, оскільки це порушує канони режисерської концепції. Актор повинен вийти на сцену, а якщо є потреба заспівати куплети на столі, він може це зробити і стоячи [1129]. Позицію М. Ворвулева підтримала і В. Река, яка зауважила, що столи, які стоять на сцені, не відповідають вимогам запропонованої режисером експлуатації – не було враховано їх географічне розміщення – занадто широка відстань між столами і зайві елементи реквізиту (чарки, столовий посуд), є вагомою перешкодою для втілення режисерського задуму [1129].

Та побажання членів ради театру не були враховані, і механізми режисерського втілення драматургії твору залишилися без змін. У результаті чого, як зазначає М. Стефанович, прем'єра опери посіяла сумніви у театральних критиків щодо методів сценічного втілення драматургії твору як в елементах вокального мистецтва, механізмах технічного оснащення вистави, так і в хореографічних композиціях (не зрозумілою залишилася концепція використання деяких танцювальних номерів, зокрема такого, як вставний танець В. Вронського на музику А. Ейхенвальда [766, с. 234]. Хореографічна лексика зосталася не вмотивованою із танцями на столах, які були виконані у невідповідності до жанру та стилю опери (з наявністю безлічі технічних помилок та огріхів) [1129].

Результатом роботи Д. Гнатюка над роллю Ескамільо стало оволодіння ним нових елементів акторської майстерності, сформованих апробаціями вправності у сценічному русі, синтезі вокального і акробатичного компонентів, здатності сценічно-зумовленого моделювання ролі у плані технічних та виконавських завдань.

У 97 театральному сезоні 1964 року Дмитро Михайлович плідно працює над опанування нових оперних творів, над формуванням виконавського репертуару та поглибленням навичок стильового та жанрового розмаїття.

Театр повертається до поновлення у репертуарі опери «Трубадур» Дж. Верді (постановку було обговорено на засідання художньої ради театру 25.12.1963 року – протокол №13, прем'єрний показ здійснено 29 лютого 1964 року) [1129]. Очолив постановочну групу диригент В. Тольба, режисер-постановник Л. Силаєв, оформленням сцени займався Ф. Нірод. Трупі солістів-вокалістів представляли відомі майстри оперної сцени такі, як: З. Христич, Л. Лобанова та Н. Пономаренко (партія Леонори), Е. Томм, Г. Туфтіна та Н. Міссіна (Азучена), В. Третяк та В. Гуров (Манріко), Д. Гнатюк, Ю. Гуляєв та М. Шевченко (Граф ді Луна), В. Герасимчук та В. Пазич (Феррандо) [766, с. 241].

Працюючи над роллю, Д. Гнатюк вкотре наштотхнувся на внутрішні сумніви та суперечності. Знайомі артисту стильові ознаки видатного класика оперного жанру Дж. Верді, на практиці опанування образу графа, зазнають цілковитого переосмислення і спонукають до формування нових концептуальних підходів до драматургії образу та її сценічного втілення.

Тривала співпраця з видатним диригентом В. Тольбою сформувала у Д. Гнатюка чітку комунікативну систему актора з диригентом. В. Тольба працює з актором над підвищенням професійної компетентності не тільки в контексті вокальної техніки, диригент вимагає системного і контрольованого підходу в оволодінні матеріалом у розрізі різних сценічних завдань та виконавських труднощів. Не тільки утриматися на п'єдесталі творчого олімпу оперного жанру, а й знаходити нові обрії, формувати сучасні шляхи сходження до вершини виконавської майстерності, мистецької ерудованості – такі завдання ставив перед Д. Гнатюком диригент у роботі над моделлю оперної партії твору.

Окрім відпрацювання технічних елементів, зумовлених принципами вокального виконавства, Д. Гнатюк проводить системний аналіз ролі в контексті загальної партитури твору. Враховуючи оркестрову палітру, застосовану композитором для відтворення образної сфери героя, актор

формує свій індивідуально-виконавський простір тембрального відтворення партії, що дає можливість через призму системи інтонування та принципу повного смислового контролю якнайточніше відтворити уявний результат, закладений композитором, його драматургію та структурне значення у виставі. Драматичний, нерозділений коханням до Леонори образ графа ді Луна, сформований Д. Гнатюком, є відображенням потужної ансамблевої злагоженості виконавства, їх вокальної та акторської єдності на рівні сакральної екзистенційно-зумовленої моделі. «Скільки внутрішнього драматизму, експресії та глибокого ліризму світилося в проникливо й натхненно проспіваній артистом арії графа «Погляд твій привітний, ясний», в якій зовні стриманий лицар неначе виплескував всю жагу кохання, весь вогонь почуття до Леонори. Д. Гнатюк знайшов і виразний пластичний рисунок ролі – скупі, трохи різкі й величаві жести, впевнена, важка хода воїна, що звик носити лицарську зброю. Та як мінялася пластика героя, коли він зустрічався з Леонорою, – впевнений в собі, жорстокий і мужній граф неначе ніяковів і губився, жести можновладного володаря ставали нерішучими, поюнацькому поривчастими, а в очах спалахувала теплота й ніжність», – описуючи гру Д. Гнатюка, зазначає Ю. Станішевський [756, с. 104].

Для Дмитра Михайловича партія графа ді Луна стала одним з елементів складної системи в опануванні техніки італійської вокальної школи співу бельканто. Закріплюючи практично координати виконавської філігранності, Д. Гнатюк досягнув полігранності оперного виконавця, який окреслив своєю діяльністю всі стильові та жанрові координати оперної діяльності, привніс і доповнив культурно-мистецький простір вітчизняної традиції взірцями світових оперних брендів. Вистава мала беззаперечний успіх не тільки у глядацьких колах, а й серед знавців та критиків професійного театрального мистецтва.



У наступному 1965 році<sup>1</sup> театр розпочинає роботу над постановкою опери В. А. Моцарта «Чарівна флейта», диригентом-постановником якої було призначено В. Тольбу, художником В. Доррера, режисером-постановником Л. Силаєва, колектив солістів був представлений таким складом: Б. Руденко (Цариця ночі), Л. Лобанова, Г. Туфтїна, Н. Міссїна (дами з оточення цариці), О. Чулюк-Заграй (Зарастро), К. Огнєвий (Таміно), К. Радченко (Паміна), Д. Гнатюк (Папагено), Н. Куделя (Папагени), В. Скубак (Моностатоса) [577]. Д. Гнатюк працює у звичному для себе творчому режимі і вкотре підтвердив високий рівень професійного оперного виконавства на теренах вітчизняного оперного мистецтва. У рецензії на оперу С. Олексенко зазначає: «В партії безжурного і наївного птахолова Папагено з новою силою відкрився акторський талант Д. Гнатюка. Як проникливо співак інтонує соковиті і колоритні моцартівські мелодії, як виразно промовляє текст, розцвічений іскринками гумору, як завзято витанцьовує і невимушено рухається» [577].

Працюючи над роллю з диригентом, Д. Гнатюк згадує: «З особливою теплотою згадую останню роботу В. Тольби в нашому театрі. Його запросили на постановку опери В. Моцарта «Чарівна флейта», бо тільки він міг втілити цю чудову і надзвичайно складну класичну партитуру, що вимагає бездоганного художнього смаку і витонченої музично-вокальної інтерпретації. В київському репертуарі тоді дуже давно не було моцартівських опер, і всім нам довелося дуже нелегко, напружено працювати. Мені доручили у чергу з Ю. Гуляєвим партію веселого птахолова Папагено. Разом з гранично-вимогливим диригентом, що завжди вражав своєю ерудицією, ми шукали виразного звучання кожної вокальної інтонації, філігранного і натхненного виконання кожного епізоду. Маєстро захоплено відкривав нам неповторний і

---

<sup>1</sup> Новий, 98 театральний сезон 1965 року залишився у творчості Д. Гнатюка як період виснажливої роботи над формуванням нового оперного репертуару в театрі, широкої громадсько-суспільної діяльності та тривалих гастрольних поїздок, зокрема: у Чехословаччині, де представив до огляду взірці світового мистецтва Дж. Верді «Ріголетто» та Ж. Бізе «Кармен»; Югославії, виконуючи партію «Мазепи» з опери П. І. Чайковського «Мазепа»; у Сербії, Белградському національному оперному театрі, втілюючи образ Фігаро з опери Дж. Россіні «Севільський цирульник»; у Болгарії на музичному фестивалі «Софійські музичні тижні» Дмитро Михайлович виконав на сцені Софійського театру опери та балету партію Мартина з опери Г. Майбороди «Милана» та партію Ріголетто з опери Дж. Верді «Ріголетто».

прекрасний світ опери В. Моцарта. І ми, тоді вже визнані, відомі майстри, зокрема Є. Мірошниченко, Б. Руденко, Г. Туфтїна, К. Радченко, Ю. Гуляєв, А. Кікоть, К. Огнєвой, почували себе щасливими учнями. Тривала, кропітка робота над втіленням «Чарівної флейти» несподівано стала для всіх нас чудовою школою. Отже вчитися треба завжди, відкриваючи для себе нове, незнане» [756, с. 106]. Формування досвіду в опрацюванні нового оперного матеріалу, стилів та жанрів відкрили для актора новий простір мистецької реалії, де кожна її грань представлена високим виконавським рівнем, консолідована виснажливою і перманентною системою підготовки.

У 1966 році на творчому шляху Д. Гнатюка розпочинається робота над партією Томського в опері П. І. Чайковського «Пікова дама», з формуванням образної системи якої у артиста виникло багато проблем. Відома раніше позиція Єлецького, виконана Д. Гнатюком, змусила глибоко переосмислити підхід до втілення нового образу Томського, образу з його чіткою соціальною позицією, з його принципами та пріоритетами. Д. Гнатюк зіткнувся з проблемою внутрішнього відчуття ролі, з формуванням виконавської моделі героя, розкриття сутності персонажа та методами їх сценічного втілення. Складна психологічна структура партії вимагала від виконавця повного контролю емоційних ліній персонажу з відповідною їх проекцією та координацією на оперному майданчику.

Робота з режисером В. Склярєнком над мізансценами виявилася вкрай складною у психологічному аспекті. У актора було відсутнє внутрішнє відчуття ролі, її жанрової значимості та естетичної зумовленості. Д. Гнатюк вдається до творчих пошуків, перманентного переосмислення режисерських позицій щодо акторської техніки, методів їх втілення у контексті визначеної інтерпретації. Режисер, працюючи над механізмами сценічного втілення драматургії твору витримав усі канони оперної режисури, сформовані концепцією міцного взаємозв'язку режисера з актором з метою створення єдиного творчого продукту, єдиної драматургічної моделі. У такі моменти внутрішнє

відчуття партнерства є вагомим аспектом у формуванні кінцевого результату в інтерпретації драматургії твору, системи її комунікації з глядачем, власним внутрішнім світом виконавця, режисером. «Режисер, спрямовуючи і відточуючи сценічні рішення окремих сцен, дій і епізодів, не може не відчувати вплив талановитого актора і не може не рахуватися з його індивідуальністю і творчим прагненням, звичайно, якщо вони не йдуть врозрід з постановчими завданнями», – зазначає М. Стефанович, описуючи роботу В. Складенка над постановкою опери [767, с. 3].

Д. Гнатюк вивчає і практично переймає досвід видатних майстрів сцени з метою формування власного амплуа, власного комунікативного простору з метою сценічного втілення та реалізації авторського задуму. Константою сценічного втілення стала образна модель, яку продукував своєю творчістю Ф. Шаляпін, – зразок драматичної напруги, внутрішньої експресії та складної особистості, набір суперечностей якої сприяв подальшому розвитку драматургічної концепції композитора.

Д. Гнатюк знайшов і творчо осмислив усі нюанси драматургічної ролі Томського, зосереджуючи увагу глядачів на механізмах побудови образу героя, на методах сценічного його втілення, на використанні прийомів та техніки акторської майстерності. Актор надавав великого значення ключовим елементам вокальної і драматургічної лінії. Аналізуючи партитуру, Д. Гнатюк виділяв кульмінаційні моменти ролі Томського, формував елементи їх сценічного втілення з максимальним психологічним навантаженням та подальшою грою на сцені. Ю. Станішевський зазначає: «Проникливе виконання Гнатюком балади Томського майстерно позначене напруженою таємничістю, що поступово зростала, досягаючи високого драматизму й експресії» [756, с. 106]. Як результат систематичного опрацювання вокального матеріалу, подолання виконавських труднощів з акторської майстерності, руйнування стереотипів внутрішнього дискомфорту, Д. Гнатюк посів одне з перших місць серед імен видатних оперних виконавців, які зуміли відкрити

концепцію драматургічного простору «Пікової дами» П. І. Чайковського, сформувати її естетичні вектори у площині оперних тенденцій ХХ століття.

1967 рік ознаменований новою сторінкою державного академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка – на посаду головного диригента призначено Стефана Турчака, діяльність якого стала віхою всього музично-театрального мистецтва України: «Маестро буквально увірвався в його розмірених темпоритм своєю несамовитою пристрастю, дивовижним енергетичним зарядом приголомшивши й розбурхавши весь творчий колектив», – зазначає В. Рожок [693, с. 50]. Консолідований внутрішньою потребою культивування високої естетичної моделі, С. Турчак уникає творчої інерції, стимулює до мистецьких пошуків, апробацій, репрезентуючи зразки нових виконавських форм, жанрових особливостей та випробуваних часом творів. Звернення до національних традицій оперного та балетного мистецтва, закріплення їх на олімпі світового мистецького ареалу, формування високої суспільної думки, опосередкованої потребою створення вітчизняної культурної спадщини – мистецьке кредо славетного диригента.

С. Турчак звертається до творчості В. Губаренка і займається постановкою опери «Загибель ескадри», прем'єра якої відбулася 30 вересня 1967 року. Драматургія опери, побудована на конфліктних структурах оперного жанру, вимагала високого виконавського потенціалу як диригента-постановника, режисера, так і всієї трупи солістів-вокалістів. Відчутно змінюється оперна парадигма 60 років. «Зникали помпезність та штучний пафос, на перший план виходили трагічність обставин, сувора буденність побуту, неприкрашена проза життя», – пише В. Рожок [693, с. 62]. Концептуальне переосмислення оперних традицій, методів їх сценічного втілення та інноваційні зміни соціальних стандартів вимагали від артистів виконавської експресії, що ґрунтується на зміні ціннісних соціальних орієнтацій, структуруванні суспільних реалій на життєві екзистенційно-патетичні моменти кожної людини. Головне завдання актора у виставі В. Губаренка –

пошуки нової образності, акцент на повне нівелювання анахронічних традицій оперного жанру, відтворення реалістичних концепцій з повним контролем смислової координації ролі.

Дмитро Михайлович працює над сценічним образом мінера Гайдая, втілення якого вимагало наявності високого рівня акторської майстерності та володіння новими стильовими засобами музичної виразності. Преференція вокального матеріалу полягала у його експресивній мелодійній декламації, структурна сутність якої уособлювала рельєфність, панорамність, відчуття безперервного руху і розвитку, важливого значення набуває механізм опрацювання композиторської техніки щодо відтворення індивідуальних рис кожного з героїв.

У творчій співпраці режисера-постановника Е. Пасинкова з автором твору В. Губеранком та хормейстером В. Колесником формувалися нові символи оперного жанру, потенційні аксіоми вітчизняних модернових мистецьких тенденцій. Синтетична структура жанру доповнювала і максимально збагачувала образну сферу вистави, заповнюючи сценічний простір реалістичною символікою виготовленою головним художником театру Ф. Ніродом. «Органічне поєднання у сценографії Ф. Нірода лаконічності образних узагальнень із вдалим вирішенням простору вможливлювало побудову різноманітних мізансцен», – зазначає В. Рожок [693, с. 62]. Для повного усвідомлення ролі у виставі, її потенційного значення для розвитку драматургії, донесення головної думки композитора та втілення диригентської та режисерської інтерпретації Дмитро Михайлович досконало опрацював вокальну техніку нового стилю, глибоко і усвідомлено проаналізував лібрето вистави з метою глибинного осмислення патетики твору, практично засвоїв техніку акторського втілення нових концептуальних віянь жанру. Як зазначає В. Рожок, основою опери «Загибель ескадри» є взаємодія трьох драматургічних планів: хорові сцени, як елемент консолідації конфліктної моделі вистави, монументальні симфонічні епізоди та самі персонажі опери, як елемент

ідентифікації кульмінаційних моментів дійства, які проявляли себе у напружених сценах з проявом екзистенційних позицій кожного з них. Така організація внутрішньої побудови вистави вимагала чіткої стильової ерудованості від акторів, оскільки велика увага приділялася висвітленню сценічних деталей, методів їх реалізації та логічного обґрунтування [693, с. 62].

Дмитро Михайлович активно працює над втіленням як диригентських вказівок, режисерських побажань, так і композиторських механізмів практичного вирішення драматургії ролі, її сценічного упровадження. Переконаливо-вражаюче актором представлені всі риси героя: артист віднайшов і побудував чітку вертикаль драматургічного розвитку ролі Гайдая – від внутрішніх, патетично-героїчних до ліричних, проникливо-хвилюючих; особлива увага виконавця приділялася розвитку подій у ансамблевих епізодах вистави, прикладом чого став відомий дует Оксани і Гайдая, в якому Д. Гнатюк майстерно продемонстрував принцип розвитку діалогічних сцен, принципів роботи в ансамблі, сценічного відчуття партнера на майданчику; важливе значення мали речитативні репліки Оксани і Гайдая, які не тільки розглядалися як елемент фактурного заповнення партитурної вертикалі, вони виконували функцію драматургічного накопичення, створення експресії і загальної напруги вистави, використовувалися композитором як елемент генерування, протиставлення і спротиву двох аспектів – образу героя-жінки з її вимогливістю, внутрішньою організацією та емоційного, напруженого мінера.

Д. Гнатюк, описуючи роботу над роллю, так зазначав: «З хвилюванням і почуттям глибокої відповідальності виконую партію Гайдая, з якою протягом тривалої роботи над виставою зріднився» [756, с. 108]. Своєю чергою, Ю. Станішевський писав: «Його Гайдай – чи не найяскравіша постать київської постановки опери В. Губаренка, що була відзначена на Всесоюзному огляді кращих музичних вистав, присвячених 50-річчю Великого жовтня» [756, с. 108]. Участь у постановці опери принесла Д. Гнатюку

нагороду Орденом Леніна та звання лауреата всесоюзної премії Ленінського комсомолу [1107].

У 1967 році розпочинається активна робота з постановки опери Г. Майбороди «Арсенал», в якій Д. Гнатюк виконає партію відважного керівника повсталих арсенальців, взірця суспільної ідеології ХХ століття – Максима, відображенням якої став характерний ліризм баритонової вокальної майстерності Дмитра Михайловича в контексті системи стійких ознак композиторської моделі Г. Майбороди.

Заявлена концепція оперної драматургії формує аксіому соціальної моделі – суспільство, як структура, сутність якої складає радянський патріотизм, героїзм, колективізм [320]. Головними ознаками жанру цього періоду, за її словами, є міфологізація історії, де народ розглядається як основа драматургічної концепції твору, окреслюються чіткі координати позитивних та негативних характеристик як протистояння двох сторін; преференція закличної мітингової інтонаційної структури вокального та оркестрового матеріалу як відображення тенденції у формуванні загальносуспільної ідеї, моделі; патетика, підвищений рівень соціального оптимізму як проекція тенденцій тоталітаризму, детермінованого суспільними реаліями [320].

Д. Гнатюк своєї творчістю став орієнтиром 1960-х років. На п'єдесталі естетичного простору з'являються нові твори такі, як: «Комуніст» Г. Майбороди, «Червоні козаки» і «Маївка» Д. Клебанова, «Брати Ульянови» і «Ріхард Зорге» Ю. Мейтуса, поруч із «Загибеллю ескадри» створюються опери «Мамаї» та «Крізь полум'я» В. Губаренка, «Лейтенант Шмідт» Б. Яровинського, «Павло Корчагін» Н. Юхновської, «Пробудження» Л. Колодуба, «Десять днів, які вразили світ» М. Кармінського [320]. Вся драматургічна концепція композиторського стилю побудована на висвітленні соціальної проблематики. Серед таких вистав була й опера Г. Жуковського «Молодість», в якій артист зіграв роль тракториста-цілинника Павла.

У 1967 році Дмитро Михайлович бере участь у зйомках фільму Р. Синька «Добридень, зелені Карпати», побудованого на народнопісенному матеріалі славетної Буковини [354]; виконує партію Миколи у опері М. Лисенка «Наталка Полтавка» на сцені музично-драматичного театру імені О. Кобилянської; 18 вересня 1967 року бере участь у «Днях культури і мистецтва України в Росії» [255].

У 1968 році розпочинається робота Дмитра Михайловича над партією Амонасро з опери Дж. Верді «Аїда». При аналізі виразних драматично-екзистенційних, наповнених глибиною драматургії і смислової організації баритонових партій Дж. Верді таких, як: Жермон з опери «Травіата», Фігаро з «Севільського цирульника», Амонасро з «Аїди» формується чітка, раціонально і психофізично-обґрунтована аксіома. Вона вказує на те, що концептуальне, осмислене і внутрішнього зумовлене виконання партії, розкриття її драматургічної сутності вимагає наявності у актора зрілого, усвідомленого і сформованого психофізичного поняття щодо завдань, передбачених концепцією оперної ролі.

Працюючи над образом величного царя, Д. Гнатюк систематично формує концептуальну модель свого героя, формує уявний внутрішній світ єгипетського володаря з його онтологічною концепцією. Детально вивчаючи методичні рекомендації щодо структурування техніки акторського виконавства видатних практиків сценічної майстерності таких як Б. Покровський, В. Василько, вивчаючи теоретичні обґрунтування оперних партій Б. Асаф'єва, Дмитро Гнатюк піддає глибокому переосмисленню образ Амонасро, розкриває його сутність, представлену внутрішньою силою, могутнім потенціалом, соціально-зумовленим філософським світосприйняттям. Інтерпретація образу була помітною. Відмова від схематичності виконання, заперечення виконання ролі «шаблонно» сформували нового героя вистави. Д. Гнатюк знайшов і відкрив власні психологічні риси ролі, патетику її почуттів до доньки та гостре відчуття соціальної нерівності та приниження.



Глибоко прониклива, консолідована чітким контролем актора над формування драматургії образу, партія Амонасро викликала надзвичайно позитивні відгуки у глядача – Дмитро Михайлович знайшов свого героя, пізнав його внутрішній світ, розкодував онтологію буття єгипетського царя. Про систему смислової організації ролі та механізми її практичного втілення під час вистави, Д. Гнатюк говорив: «Щоб донести до слухачів всі відтінки творінь великих майстрів слова, потрібно пропустити через свою творчу лабораторію кожен їх рядок. Адже тільки досвід, помножений на високий професіоналізм, може дати результат, що стає явищем у мистецтві» [17, с. 1].

«Аїда» ґрунтовно закріпилася у репертуарі київського оперного театру і сформувала сильну мистецьку модель, яка показувала на сцені досягнення провідних артистів вітчизняного оперного жанру. Д. Гнатюк працював над постановкою вистави з плеядою видатних митців, серед яких: С. Турчак, Є. Пасинков, Ф. Нірод та когортою титулованих солістів, зокрема: В. Любимова, Л. Кравченко, Н. Милещук (Аїда), Е. Томм, Г. Туфтїна, Н. Міссїна, Г. Ратушна (Амнеріс), В. Третяк, Я. Головчук, В. Гуров (Радамес), С. Козак, В. Трішин (Амонасро), А. Кікоть, О. Чулюк-Заграй, Г. Красуля (Рамфіс), В. Грицюк, О. Загребельний, В. Пазич (Фараон), Є. Колесник, К. Радченко (Жриця), М. Кулага, В. Миркотан (Гонець), що давало можливість реалізації і трансформації його виконавської інтерпретації, розширювало горизонти творчих пошуків та нових механізмів сценічного втілення.

У 1970 році артист поєднує виконавську практику оперного актора з плідною громадською діяльністю, виступаючи як у межах України, так і з міжнаціональними культурно-мистецькими програмами<sup>1</sup>.

104 театральний сезон в київському театрі опери та балету імені Т. Шевченка (1971–1972 рік) розпочинається оновленою постановкою опери

<sup>1</sup> Серед значних акцій було проведення 1970 року міжнародного музичного фестивалю «Софійські музичні зустрічі» у Болгарії з показами таких вистав як: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті, «Отелло» Дж. Верді та «Мілана» Г. Майбороди. 1 травня 1970 року Д. Гнатюк бере участь у виставі «Загибель ескадри» В. Губаренка, в партії Гайдая, яка відбулася на сцені Одеського театру опери та балету [1046]. 15 листопада 1970 року Д. Гнатюк став учасником культурно-мистецької акції у Польщі, разом з оркестром радіо й телебачення СРСР, і співачкою з Москви Т. Міасаровою. 1971 року Дмитро Михайлович нагороджується орденом Жовтневої революції (№39385 від 6.07.1971 року).

«Наталка Полтавка» М. Лисенка. Під час обговорення на художній раді театру (протокол №3 від 27.09.1971 року) питання оновлення вистави по-стало гостро, практично і максимально виважено. Д. Смолич зазначив, що українська класика повинна активно залучатися у діючий репертуар театру, оскільки ця категорія творів якнайкраще підкреслює статус мистецької установи і спрямовує її на розвиток та закріплення у просторі світового мистецького середовища. Щодо оновлення опери режисер зазначив: «Наталка серйозна вистава. Це повинна бути подія, або розпишемося у своїй слабкості» [1130]. Є. Колесник підтримала Д. Смолича і звернулася до членів ради з концептуально-визначеними пропозиціями щодо оновлення вистави. Головними векторами у поновленні твору, зазначила Є. Колесник, повинні бути збережені виконавські традиції, закладені попередніми постановками театру з орієнтацією на потужний виконавський склад з продукуванням усіх жанрових координат твору – ліризму, сатири, лінії кохання та побуту [1131]. Рішенням художньої ради театру було визначено склад, до якого увійшли: диригент І. Гамкало, режисер Д. Смолич, хормейстер В. Колесник, художник Ф. Нірод. Труппа солістів-вокалістів складалася з А. Баканової, М. Кіришевої (Наталка), Є. Озимковської, В. Любимової (Терпелиха), А. Іщенко, В. Тимохін (Петро), А. Мокренко, Д. Гнатюк (Микола), В. Шилов, І. Клякун (Возний), В. Герасимчук, А. Кікоть (Виборний). Як зазначає Б. Гнидь, пріоритетом поновленої вистави став акцент на розкриття драматургії твору – відчувався змінений погляд режисера і диригента на сутнісні основи «Наталки» з домінуванням над гумористичними тенденціями екзистенційних переживань героїні, поривами її внутрішнього стану. 29 грудня 1971 року прем'єру виконували: А. Баканова, Є. Озимковська, А. Іщенко, І. Клякун, Д. Гнатюк, А. Кікоть [197, с. 35].

Під час обговорення вистави художньою радою театру 28.12.1971 року (протокол №2) увагу її членів було акцентовано на загальній драматургічній моделі, яку зуміли створити І. Гамкало, Д. Смолич, В. Колесник та Ф. Нірод.

Як зазначив М. Кречко, результат повністю відповідав вимогам театральної комунікації часу. «Я відчув радість від того, що зустрівся знову з перлиною української творчості», – зазначив він [1130]. Зі всіх позитивних відгуків про виставу, особливе місце займають враження від переконливого і стабільного виконання ролі Миколи Д. Гнатюком. Усі члени художньої ради театру без сумніву вказали на високий виконавський і практично усвідомлений виконавський рівень актора. Є. Чавдар, згадуючи гру Дмитра Михайловича зазначила: «Вистава сподобалася, і добре, що актори шліфують свої партії. Микола – одна з кращих партій у Гнатюка» [1130].

У 1971 році на засіданні художньої ради театру порушується питання поновлення опери Г. Майбороди «Арсенал». Д. Смолич, звертаючись до членів ради зазначив, що вистава повинна триматися у репертуарі, оскільки театр не має морального права втрачати потенційно перспективні твори діючого репертуару, тим більше, творів українських композиторів. З метою відродження творчого процесу над оперою, Д. Смолич рекомендує активізувати діяльність постановочної групи – скоординувати роботу диригента і композитора в одному напрямку, прописавши їх спільні уроки. З метою стабілізації виконавського складу, режисер пропонує підсилити трупку вокалістів сформованими і перевіреними виконавцями. «Вистава повинна йти. Складом виконавців треба підкріпити виставу. Треба, щоб Гнатюк і Гуляєв співали. Вчить ще й Майборода, але це експериментально», – зазначив Д. Смолич [1131]. Результатом проведеної підготовчої роботи стала прем'єра опери. У 1972 році опера «Арсенал» Г. Майбороди поновлюється у діючому репертуарі театру.

Звернення Д. Гнатюка до цих ролей закріпилися у його свідомості на рівні психологічно-адаптованого матеріалу, що підкреслюють всю його виконавську сутність, акторську майстерність та філігранність, розкривають нові грані й системи інтерпретування образу, його сценічної функції. Митець зазначає: «Здавалося б, на прем'єрі співати важче, ніж вийти на сцену зі

знайомою партією через п'ять – десять років. Оскільки на прем'єрі – особливе хвилювання, порив першовідкриття, новизна фарб. І все-таки я переконаний: «вік» партії (як і досвід самого співака) переважає складність творчих завдань. Яким би вдалим не був той чи інший образ, його не завчиш. На кожному спектаклі зі всією гостротою думаєш над тим, про що співаєш. Лише при такій умові тобі повірить глядач» [154, с. 3].

Дмитро Михайлович займає активну позицію у роботі театру. Уже 1972 року його залучають до прем'єри опери «Абесалом і Етері» грузинського композитора З. Паліашвілі, у якій Дмитро Михайлович виконав партію візира Абесалома – Мурмана. Подія набула широкого резонансу серед прихильників оперного жанру, в результаті чого колектив театру, і Д. Гнатюк в тому числі, стали лауреатами Державної премії Грузії імені З. Паліашвілі.

Постановка вистави «Абесалом і Етері» – це не тільки нова сторінка культурно-мистецьких україно-грузинських зв'язків, – це новий етап творчої консолідації Д. Гнатюка, його емпіричного доробку та виконавського сходження. Робота з національним мелосом Грузії вимагала від актора відчуття традиційної метроритмічної структури, ладотональної структурованості викликаних регіональними особливостями музичної тканини.

Театральний образ Мурмана ідентифікує особистість, сповнену рішучості, пристрасті та внутрішнього переконання, що з'являється у I дії вистави. Забарвлена екзистенційним сумом арія «Меркне в небі сонце ясне» у виконанні Д. Гнатюка формує нову, авторськи-осмислену концепцію образної інтерпретації [762]. Актор, переосмислюючи сутність героя, демонструє модель виснаженої внутрішніми переживаннями та особистісними амбіціями людини. Разом з режисером Д. Смоlichem, співак формував акторську лексику. Розкриття оперної драматургії відбулося через подолання внутрішніх суперечностей героя. Д. Гнатюк працює над механізмами акторської техніки, які дали змогу виконати сценічне завдання: об'єднати в одній ролі дві сюжетні лінії – динаміки, жорстокості та суму, внутрішньої

патетики і безвиході. «Виразну постать підступного візира Мурмана, чарівний подарунок якого спочатку позбавив молоду царицю сили й краси, а згодом призвів до трагічної загибелі разом із коханим, створив Дмитро Гнатюк», – зазначає В. Рожок, описуючи етапи підготовки вистави до прем'єри [694, с. 82]. Однією з вимог диригента у постановці, було розкриття не стільки зовнішніх елементів монументальності, пафосу та епічності, скільки глибокого ідейно-емоційного змісту опери з екзистенційним континуум головних героїв. На сценічному майданчику відчувалася перманентність розвитку драматургії вистави. Дмитро Михайлович продемонстрував високий ступінь акторської ерудованості у роботі в ансамблевих формах. З видатною співачкою Г. Циполою, яка виконувала головну партію – партію Етері, на сцені злилися в одне ціле патетична монументальність та велич Мурмана з пієтичною філігранністю ніжної дівчини. «В його життєво правдивому й зовні монументальному Мурмані органічно злилися вокальний, музичний і сценічний образи, відкривши глядачам суперечливий внутрішній світ і складний характер візира. В цій партії Д. Гнатюк знову виявив себе вокалістом, що тонко й глибоко зрозумів самотню інтонаційну природу, неповторний національний колорит і своєрідну стилістику грузинської опери», – зазначав Ю. Станішевський [756, с. 109]. Досягти повного розкриття драматургії вистави, висвітлити концептуальні засади композиторського стилю та зберегти динаміку розвитку загальної сюжетної лінії вимагали чіткої координації акторських дій з дотриманням інтерпретаційних механізмів як диригента так і режисера.

У кінці 104<sup>1</sup> оперного сезону відбулися помітні зміни в організації театру – директором було назначено В. Кулакова, головним хормейстером – Л. Венедиктова, на посаді головного диригента залишився С. Турчак, головним режисером – Д. Смолич<sup>2</sup> [197, с. 36]. У 1975 році діяльність театру спря-

<sup>1</sup> У 1973 році С. Турчаком та режисером В. Борищенком відбувається поновлення опери Дж. Верді «Бал-маскарад» в якій Дмитро Михайлович виконує партію Ренато; цього року Дмитра Михайловича нагороджено Державною Премією імені Т. Шевченка 1973 року.

<sup>2</sup> У 1974 році Д. Гнатюк активно гастролює містами Канади, зокрема: Торонто – неділя 20 жовтня – Мессі Галл; Гемилтон – вівторок 22 жовтня – Гемилтон Плейс; Содборі – четвер 24 жовтня – Фрейзер Ауди-

мована на популіризацію класичного мистецтва у регіональних мистецьких осередках, було проведено понад 2300 лекторіїв, присвячених питанням освіти, культури, організовано концертні виступи в обласних та районних центрах. Д. Гнатюка систематично залучають до проведення численних культурно-мистецьких акцій, громадських та урядових програм. Митець бере активну участь у обговоренні актуальних питань в системі освіти, науки, мистецтва, міжнаціональних зв'язків, він проводить публічні обговорення проблемних ситуацій та конфліктних моментів у різних галузях і оперному мистецтві безпосередньо.

### **Висновки до другого розділу**

За результатами дослідження другого розділу дисертації, можна зазначити, що життєвий і творчий шлях Д. Гнатюка припав на надзвичайно динамічний період в історії України у якому митець завжди був помітним репрезентантом української культури. Перебуваючи у тісних взаємозв'язках із багатьма представниками національної культури, Д. Гнатюк фактично стверджував статус вітчизняної культури як невід'ємної складової світового культурно-мистецького простору.

У процесі аналізу творчої біографії митця, розроблено періодизацію його творчого шляху, яка представлена такими етапами: формування творчої особистості (до 1951 року), ранній період творчості, впродовж якого відбувалося становлення Д. Гнатюка як оперного співака в Київському оперному театрі (1950-ті роки), зрілий період творчості (1960–1970-ті роки), у якому відбувається узагальнення виконавського досвіду митця, (1975–2016 роки) період домінування режисерської практики та педагогічної діяльності.

---

торім (університет); Виндзор – неділя 27 жовтня – Клірі Аудиторіум; Оттава – понеділок 28 жовтня – Нешонал Артс Центр; Вінніпег – четвер 31 жовтня – Сентеніал Концерт Галл; Саскатун – 1 листопада п'ятниця – Саскатун Сентеніал Аудиторіум; Вернон – 3 листопада неділя – Ррекреейшон Комплекс; Вікторія – 5 листопада вівторок – МекФерсон Плейгавз; Едмонтон – 8 листопада п'ятниця – Джубілі Аудиторіум; Венкувер – 10 листопада неділя – Квін Елизабет Театр; Келгарі – 12 листопада вівторок – Джубілі Аудиторіум; Ріджайна – 14 листопада четвер – Саскечеван Центр оф ді Артс; Тондер Бей – 16 листопада субота – Селкирк Каліджіейт Інститут; Монтреал – 18 листопада понеділок – Плей Дей Артс. Ціна квитків: 8,50\$; 7,50\$; 5,50\$. [736].

Доведено, що формуванню Д. Гнатюка як оперного співака-актора передували: спів у церковних та професійно-академічних хорах, гра в аматорських театральних постановках, акторська практика у професійній трупі Чернівецького музично-драматичного театру імені О. Кобилянської, які сформували у митця комплекс знань, умінь, навичок, необхідних для органічного сприйняття ним принципів оперного вокалу й акторської майстерності. Етапним у становленні Д. Гнатюка як оперного співака стало навчання в Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського у творчій майстерні І. Паторжинського, Д. Євтушенка, О. Колодуба, Ю. Лішанського, В. Тольби, О. Климова та участь у репетиціях й виставах Київського театру опери та балету під керівництвом Д. Смолича, В. Манзія, А. Бучми, В. Тольби, К. Симонова.

З'ясовано, що становлення фахової вокально-сценічної майстерності Д. Гнатюка припадає на період його роботи в Київському оперному театрі 1950-х років. Доведено, що в цей час відбувалося його становлення як оперного співака, що виявлялось у процесах осмислення синтетичної природи оперного жанру, напрацювання акторської лексики, визначення особливостей спілкування з партнерами по оперній сцені, формування індивідуальної манери співу, зрештою індивідуального виконавського стилю.

Аргументовано, що фахова вокально-сценічна зрілість майстра кристалізується в 1960-х – середині 1970-х років під час активної творчості в Київському оперному театрі. Доведено, що цей період є кульмінаційним у вокально-сценічній творчості Д. Гнатюка, саме тоді досяг розквіту його талант співака й актора, найбільшої виразності набула неповторність виконавського стилю, вокального інтонування, акторської лексики, відбувалося узагальнення співацького й акторського досвіду, що пізніше втілювалося в інших сферах його творчості – режисерській та педагогічній.

## РОЗДІЛЗ

### ТВОРЧИСТЬ ДМИТРА ГНАТЮКА– ОПЕРНОГО РЕЖИСЕРА ЯКУЗАГАЛЬНЕННЯ ЙОГО ФАХОВОГО ДОСВІДУ

Ім'я Д. Гнатюка представлене в музичній культурі України позицією професійного виконавця та провідного режисера оперного театру. Унікальність полягає в тому, що кожний напрям його творчості зумовлений логічним поєднанням і доповненням один одного, продовженням лінії актуалізації особистості у вимірі культурно-мистецького середовища. У цьому кристалізується універсальність Д. Гнатюка, феномен його творчості, коли досвід оперного артиста знаходить своє логічне продовження у режисерському втіленні, як проекції, відзеркаленні виконавського потенціалу митця. Понад 20 оперних вистав, поставлених режисером на сценах Київського та Донецького оперних театрів, Київського театру опери і балету для дітей та юнацтва, Оперної студії Київської консерваторії є відображенням його особистісної неповторності у різних сферах оперної культури.

#### **3.1 Режисерська діяльність Дмитра Гнатюка 1975–1988 років: від теорії до практики**

Оперна культура України сьогодення представлена потужним мистецьким здобутком Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка. Центральний творчий осередок України, один з провідних у Європі і визнаний мистецькою спільнотою у світі, на сьогодні він має сталі традиції, численні виконавські та режисерські школи. Та простежити лінію становлення режисури, як окремого мистецького напрямку в Україні, можливо лише з XIX століття. Саме з цього часу відбуваються концептуально-принципові зрушення й у театральному просторі всієї України. Підсилюється роль мандрівного музичного театру, як носія національно-ментальних рис українців та численних музично-театральних антреприз (мандрівні трупи Ф. Бергера, М. Піона, К. Федецького) [567, с. 131]. У їх ре-



пертуарі домінували італійські музично-драматичні твори, зокрема: водевілі та комедії, оперети, дивертисменти, пантоміми – оперне й балетне мистецтво представлене лише епізодично і розглядалося як елемент синкретично-цілісного театрального мистецтва, в якому фахова спеціалізація його учасників була малорозвиненою [567, с. 133]. Жанрові ознаки репертуару таких колективів вказують на те, що оперне й балетне виконавство перебувало в стадії свого формування, головною проблемою якої залишалася відсутність структури світської фахової музичної культури, базових музичних навчальних закладів, постійно-діючих театральних труп, української композиторської творчості у представлених жанрах, колективів та їх продюсування [567, с. 131].

З відкриттям в Києві російської опери в провінції 1867 року, українська публіка отримала можливість ознайомитися з оперою, з її синтетичною природою на прикладі творів М. Римського-Корсакова, М. Глинки, П. Чайковського, О. Бородіна, даючи поштовх до зрощення національних оперних традицій, культивуваці українських стильових та ментальних засад. З'являються перші кроки і у формуванні професійної режисури, які припадають на діяльність театральних труп І. Прянишникова, М. Савіна, Й. Сетова та ін. Проблеми, що культивуються у середовищі таких театрів активно заповнили регіональний простір України, формуючи координати провінційного музичного мистецтва. Після появи «Наталки Полтавки» І. Котляревського відчувається значимість національних традицій у творчості С. Гулака-Артемівського, П. Сокальського, М. Лисенка, М. Аркаса, репрезентовані корифеями української культури такими, як: М. Кропивницький, П. Саксаганський, М. Садовський, М. Заньковецька. У синкретичній сутності цих театрів вже проглядалася високого фахового рівня режисерська майстерність: «Це – фахова диференціація синкретично цілісної питомої національної театральної традиції, зумовлена поступовою професійною спеціалізацією окремих її складових, відтак, дедалі рельєфніше розкриття оперно-

балетного мистецтва у статусі відносно самостійної галузі української художньої творчості», – зазначає О. Немкович [567, с. 131]. Саме у постановках таких театрів синтезуються принципи акторської і авторської режисури, об'єднуючи всі складові вистави, розкриваючи її змістовну сутність, драматургію [567, с. 135]. Принциповим чинником таких театральних показів залишаються: створення режисером оригінальних сценічних інтерпретацій оперної партитури; вміння побудувати злагоджений ансамбль, поєднання хореографічних номерів з режисерської концепцією, утвердження сценографії, яка спрямована на створення цілісного мистецького середовища, формування мистецтва гриму [567, с. 135].

З початку ХХ століття, як зазначає О. Немкович, відчувається фахова диференціація синкретично-цілісної питомої національно-театральної традиції, яка зумовлена поступовою професійною спеціалізацією окремих її складових [567, с. 139]. Розпочинається початковий етап оперного становлення в Україні, що представлений жанровим розмаїттям історико-героїчних, лірико-комічних, народно-побутових, дитячих, фантастичних творів. Перші кроки у становленні оперного жанру були представлені його синтетичною сутністю, коли кожний елемент її структури мав чітке функційне завдання, виконував важливу самостійну роль у розвитку драматургії вистави. Опера початку ХХ століття – це вже не концертне дійство в костюмах, – це програмний твір, зумовлений драматургією композитора, сценографією режисера, акторською інтерпретацією виконавців, елементами сценічного оформлення в якому чітко проявляється його синтетичність.

У першій половині ХХ століття в оперній культурі України утверджуються типові для соцреалізму виражальні засоби, сценічна образність, монументалізм постановчого стилю (опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталка Полтавка» М. Лисенка). З 1934 року до 125-річчя від дня народження Т. Шевченка коли київський оперний театр переіменовано у Державний академічний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевче-

нка Київ стає центром оперної та балетної культури України. Зміцнюється технічна та матеріальна бази театру, розширюється театральний сезон (до восьми місяців), збільшується штат оркестрового та хорового колективів, балетної трупи та трупи солістів, зміцнюються цехи. У театрі зібрана плеяда митців, серед яких: диригенти – Л. Брагінський, О. Брон, М. Вериківський, А. Пазовський, В. Дранишников, В. Йориш, В. Пірадов; хормейстери – П. Гончаров, М. Толстяков, М. Тараканов; режисери – Й. Лапицький, Ю. Лішанський, В. Манзій, М. Смолич, М. Форрегер; балетмейстери – М. Дельсон, Л. Жуков, Г. Березова, М. Болотов, П. Вірський, В. Литвиненко, С. Сергеев; художники-сценографи – С. Евенбах, Л. Косміна, І. Курочка-Армашевський, А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов [566]. Трупа солістів-вокалістів театру стала однією з найкращих у Європі. До її складу входили: В. Борищенко, З. Гайдай, М. Гришко, М. Донець, М. Донець-Тессейр, А. Іванов, Ю. Кипоренко-Доманський, М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинський, О. Петрусенко, М. Частій. Балетна трупа представлена такими іменами, як: О. Бердовський, К. Васіна, Г. Лерхе, Б. Таїров [566]. Репертуар театру наповнений поліжанровими та полістилістичними творами як українських, так і західноєвропейських композиторів. З успіхом проходять такі вистави: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталка Полтавка», «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Іван Сусанін» М. Глинки, «Мазепа», «Євгеній Онегін», «Пікова дама» П. Чайковського, «Русалка» О. Даргомижського, «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Травіата», «Аїда», «Отелло» Дж. Верді [566]. Механізми їх сценічного втілення були побудовані на прагненні рівноправного об'єднання всіх видів мистецтв у єдине театральне дійство, підкорене музичній драматургії [567, с. 150]. Такий синтез дав поштовх до ствердження української оперної культури і як пише О. Немкович відбулося: «...її поступове розкриття як як суб'єкта світового культурного контексту» [567, с. 155]. В таких умовах рельєфно простежувався рух від етнографізму до синтезу європейського професійного і

народно-національного начал, формуючи новий етап культурно-мистецького зросту національної оперної традиції [567, с. 155]. Черговою хвилею формування оперної режисури проходять 50-ті роки ХХ століття. У Київському театрі опери та балету сконструвалися видатні митці, зокрема: диригенти – П. Дроздов, В. Йориш, Я. Карасик, О. Климов, В. Пірадов, К. Симеонов, В. Тольба, Б. Чистяков; хоремейстери – М. Берденников, Л. Венедиктов, М. Купер; режисери – А. Бучма, Л. Варпаховський, В. Горрікер, О. Колодуб, М. Крушельницький, В. Манзій, І. Молостова, В. Скляренко, М. Смолич, М. Стефанович; балетмейстери – О. Андрєєв, О. Бердовський, Г. Береза, О. Сегаль; художники-сценографи – М. Бобишов, А. Волненко, В. Дмитрієв, Ф. Нірод, А. Петрицький, Л. Писаренко. Саме у цей золотий час оперної культури України, у світ професійного мистецтва входить і Д. Гнатюк [567, с. 158]. У такому комунікативному середовищі видатних оперних митців, славетних виконавських традицій відбувалося формування творчого світогляду Д. Гнатюка, кристалізувалася його режисерська сутність, збагачувався загальний культурно-мистецький досвід. Саме безпосередня участь у виставах, їх постановках, сформувала особливість режисера-Гнатюка, яка полягає в осмисленні і розкодуванні музичного матеріалу, виявленні загальної, художньої концепції оперної вистави, визначенні координат і створенні простору для творчої реалізації митця, генеруванні створення естетичних моделей, де виконавська інтерпретація знаходить себе, формує свою сутність, проектує режисерську лексику у її практичному втіленні [756, с. 117].

Для Д. Гнатюка головним у режисерській практиці є розуміння образного змісту музичної драматургії, осмислення композиторської техніки з повним контролем його стильової системи координат під час практичної роботи над моментами сценічного втілення з артистами. «Я іду в оперній виставі від музики, намагаючись знайти відправну точку, яка примусила композитора написати цей твір, розгадати лінію його творчості протягом всі-

єї опери, відтворюючи її у сценічному відображенні, в активних діях акторів», – зазначав Д. Гнатюк [756, с. 117].

Професійна сторінка режисерської практики Д. Гнатюка розпочалася зі вступу 1962 року та закінчення 1975 року режисерського факультету Київського державного інституту театрального мистецтва імені І. Карпенка-Карого. За рішенням Державної екзаменаційної комісії Д. Гнатюку присвоєно кваліфікацію «Режисера драматичного театру» за спеціалізацією «Режисура музичного театру» [1030]. Стимулюючим аспектом у оволодінні новим фахом для Д. Гнатюка стала:

– потреба поглибленого пізнання складної комунікативної моделі музичного мистецтва – музичної режисури, сутність якої зумовлена її синтетичними жанровими координатами;

– необхідність отримання кваліфікації музичного режисера з можливістю її практичного втілення [1194].

Реаліями таких внутрішніх мотивів митця стала змістовна спадщина режисерських здобутків, яка представлена постановками таких вистав, як: «Князь Ігор» О. Бородіна (1975 рр.), «Тихий Дон» І. Дзержинського (1977 рр.), «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (1978 рр.), «Севільський цирульник» Дж. Россіні (1981 рр.), «Фауст» Ш. Гуно (1984 рр.), «Зима і весна» М. Лисенка (1985 рр.), «Майська ніч» М. Римського-Корсакова (1985 рр.), «Вернісаж на ярмарці» (1987 рр.) та «Солдатський портрет» (1989 рр.) В. Кирейка «Мазепа» (1989 рр.) П. Чайковського, «Наталка Полтавка» М. Лисенка (1989 рр.), «Госка» Дж. Пуччіні (1989 рр.), «Золотий обруч» Б. Лятошинського (1990 рр.), «Тарас Бульба» М. Лисенка (1992 рр.), «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського (1993 рр.), «Травіата» Дж. Верді (1994 рр.), «Пікова дама» П. Чайковського (1996 рр.), «Аїда» Дж. Верді (1998 рр.), «Війна і мир» С. Прокоф'єва (2003 рр.).

Режисерська майстерність Д. Гнатюка відточувалася у тісному спілкуванні з плеядою видатних імен оперної культури, серед яких постановники:

Ф. Нірод, В. Кожухар, К. Симеонов, І. Гамкало, М. Дядюра, С. Турчак, Л. Венедиктов, І. Шилова, В. Гоженко, О. Бурлін, М. Левитська, А. Волненко, А. Холопцев, М. Риндзак, А. Шекера та виконавці зі світовими іменами: А. Кікоть, В. Кочур, Н. Міссіна, А. Кочерга, М. Кіришев, О. Загребельний, Г. Ципола, А. Мокренко, Г. Туфтїна, А. Солов'яненко, В. Любимова, Р. Майборода, І. Пономаренко, М. Стеф'юк, О. Дяченко, Є. Мірошниченко, Є. Колесник, Т. Штонда і багато інших.

Це період, коли українське оперне виконавство стало фундаментальною складовою не тільки художньої культури України, а й світового мистецького визнання.

### 3.1.1 «Князь Ігор» Олександра Бородіна

Опера «Князь Ігор» посіла значне місце у творчості режисера. Об'єднана рисами двох жанрів – епічної опери та історичної героїко-патріотичної народної драми вона змальовує один з найбільш драматичних та епічних епізодів з історії Русі, піднімаючи морально-етичні проблеми народу. Твір пронизаний переплетінням двох конфліктних ліній – зовнішньої (у протистоянні русичів та половців) та внутрішньої (стосунки Ігоря та Ярославни), стаючи основою драматургії опери, за принципом контрастного співставлення картин

Опера пройшла тривалий шлях визнання на сценах багатьох театрів. 1880 року вона була поставлена на сцені Маріїнського театру, 1899 року - поставлена у Празі, 1907 – на сцені паризької «Гранд-опера», 1915 – в Нью-Йорку, в Метрополітен-опера, 1916 – в «Ла-Скала». На сцені Київського оперного театру опера була поставлена 1902 року, в якій брав участь славетний співак Ф. Шаляпін.

Д. Гнатюк свідомо і принципово обрав за дипломний випускний проект оперу, згадуючи про яку зазначає: «Я підійшов до першої своєї постановки з особливим хвилюванням. Ще в юності мене вражав патріотизм «Слова о

полку Ігоревім». Мені захотілося здолати певну статичність попередніх режисерських трактовок опери, поглибити зв'язок сценічного рішення з драматизмом музики» [167, с. 2].

Робота над виставою розпочалася задовго до її включення в репертуар театру. Дмитро Михайлович ще з 50-х років ХХ століття виходив з нею на сцену оперного театру, демонструючи рівень високого професійного вокального мистецтва, закладеного у традиції акторських рішень та сценічних втілень. Митець вивчав полотно О. Бородіна в розрізі численних критичних зауважень та рецензій. Звертаючись до історії створення та перших постановок, формував свою динаміку розвитку драматургії, будував свій ключовий елемент розуміння сутності композиторського мислення, ідеї. З метою всебічного аналізу опери, Д. Гнатюк вивчає і аналізує основу опери – стародавні тексти, такі як: «Слово о полку Ігоревім», «Іпатіївський літопис». Він прагнув осмислити стильову модель твору.

Д. Гнатюк формував власну концепцію розвитку твору, його драматургічну модель, методи сценічного втілення та механізми вирішення виконавських проблем. Описуючи період підготовки опери до постановки, З. Мензатюк зазначає: «Гнатюк дістає свій режисерський клавір цього твору. На вклеєних між сторінками аркушах помічено все, що відбувається на сцені. Така скрупульозність для митця, що глибоко знає оперу, здавалося б, необов'язкова. Але Гнатюк і тут не дозволив собі нехтувати вимогами режисерської практики» [510, с. 1].

На засіданні Художньої ради театру 9 липня 1974 року головний художник Ф. Нірод порушує питання про необхідність включення до репертуару вистави О. Бородіна «Князь Ігор», в результаті чого, спільним рішенням колективу, рішення було прийняте і опера з'явилася у планових постановках 1975 року з режисурою Д. Гнатюка [1136].

1975 рік, коли Дмитро Михайлович твердо ступив на шлях режисерської практики, репертуар театру був представлений полістилістикою та

поліжанровістю, в яких центральними постами опери: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Отелло» Дж. Верді, «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Борис Годунов» М. Мусоргського, «Бал-маскарад» Дж. Верді. Акумулятивна діючим репертуаром театру динаміка і велич оперних вистав сформували театральний простір вітчизняного творчого континуума у вигляді динамічної, консолідованої культурно-мистецькими тенденціями моделі, де переважала залишалася за традиційно сформованими концептуальними режисерськими поглядами, механізмами сценічного рішення та виконанням драматургічних завдань. Режисерська діяльність Д. Гнатюка була окреслена як соціально та творчо детермінована модель, сутність якої визначалася змістовою приналежністю до сформованих практикою режисерських традицій вітчизняного театру.

При обговоренні проекту вистави, Д. Гнатюк доніс до членів ради власне бачення постановки, механізми її практичного втілення, сценічну інтерпретацію та принципи її реалізації.

Основа режисерської моделі твору Д. Гнатюка була сформована механізмами сценічного зіставлення декількох сюжетних ліній:

– ідеї державності, відображеної елементами сценічного оформлення, як елемент виконавського режисерського рішення, направлений на створення ефекту рельєфності, величчю, монументальності та непохитності;

– моделі половецької складової у творі, що гарантує проєкцію об'ємно-просторової фактури вистави, сутністю якої є простір, обсяг, горизонт, масштаб;

– структури, яка сформована протиставленням різних сюжетних ліній комічної та патетично-величної сфери, любовної та зневажливої;

– порівняння двох архетипів культур – руської та східної (половецької), що дає можливість відчувати динамічне співвідношення різних світоглядних систем, фактурні компоненти яких поєднуються загальним драматургічним



розвитком на проявляють себе в контексті одиничних елементів і розрізі як горизонтальної, так і вертикальної організації в партитурі.

Ю. Станішевський, маючи тривалий досвід музично-театральної діяльності, зазначив, що у постановці Д. Гнатюка відроджуються ознаки російської оперної традиції, оживають і набувають смислової координації ідеї національного відродження та визволення. Звернення до визначених контурів цієї постановки дає можливість режисерові відчувати узагальнено-структуровану модель оперного жанру, побудовану на потужному творчому мотиваційному підґрунті постановки вистави «Князь Ігор».

Для режисера це стала не просто прем'єра вистави, це була ідентифікація особистості у новому вимірі, яка зможе розширити кордони творчого сходження митця до вершин театральної сакральності. Артист прагнув здійснити постановку, в якій виконає головну партію опери – партію Князя Ігоря до свого ювілею – 50-річчя від дня народження. В інтерв'ю з кореспондентом В. Костенко він так зазначить: «Незабаром я виконуватиму заглавну партію в «Князі Ігорі»! Співаю її я вже чверть століття. Проте жадана прем'єра хвилює мене особливо: опера піде в моїй постановці. Це перша режисерська робота, і я хвилююся надзвичайно, роблячи в оперній режисурі цей перший крок. У виставі зайняті і провідні майстри театру, і молодь» [410, с. 2].

Режисер вибудував чітку концепцію підготовки вистави, в якій особливу увагу приділяв підготовці молодих акторів, які ще не були задіяні у виставі і не мали акторського досвіду постановки. «Всіх об'єднує ціль: досягти новизни не за рахунок зовнішньої вишуканості, а ціною високої простоти, чіткої логіки, правди. Максимально вникнути в партитуру і слово, глибоко знати історію – така гаряча мета учасників вистави» [410, с. 2]. Як зазначав Д. Гнатюк, робота з молодими артистами являє собою полігранну структуру. З одного боку – це складна виснажлива робота, оскільки актори ще не володіють механізмами сценічного втілення образів, ще не досконало знають

мізансценічний матеріал, не відчувають психологічну модель драматургічної концепції. З іншого боку – це чистий аркуш, який ще не заповнений анахронічними концепціями акторської лексики, не обрамлений театральними штампами, структура якого еластична і мобільна, сутність якої побудована на динамічному внутрішньому темпоритмові «Постановка «Князя Ігоря» поглинає час і енергію. Однак вона не зупиняє пошуків і у інших напрямках», – зазначає під час розмови з В. Костенко Д. Гнатюк [410, с. 2].

Під час підготовки до показу тривала кропітка і виснажлива робота над опрацюванням матеріалу О. Бородіна. Маючи багатий виконавський досвід, Д. Гнатюк вимагав повного усвідомленого і осмисленого підходу до прем'єри від усього постановочного апарату. «Своє завдання як режисера я вбачаю в максимальному наближенні вистави до видатного твору О. Бородіна. Здавалося б такий підхід природний. Та, нажаль, ми, буває, відходимо від першоджерела, намагаємося показати свою винахідливість і талант, не враховуємо, що в опері всі компоненти мусять утворювати гармонійну цілісність», – зазначав режисер у розмові з Л. Мороз-Погрїбною 1975 року [538, с. 4].

Такий підхід до справи вимагав повного взаєморозуміння режисера з постановочною групою. Д. Гнатюк залишав за межами сценічного майданчика анахронічні принципи роботи над виставою, уникав творчої інерції і спонукав виконавців до повного переосмислення сутності актора, його осмисленого перевтілення в акторські роль з чітким контролем виконуваної дії на сцені. Режисер формував шляхи співпраці з артистами-вокалістами, працював з ними над технікою опанування емоційно-психологічного змісту вокально-сценічних образів, вимагав повного, а не фрагментарного, прояву емоцій актора відповідно до концептуальної ідеї композитора.

Працюючи з вокалістами, режисер надавав великої уваги слову, яке розглядав не просто як елемент комунікації, а як складну модель, що несе в собі код, смислове навантаження, а відтак, вимагає повної концентрації

актора в роботі над текстовим матеріалом. Слово-жест-міміка – це та модель, синтетична сутність якої створює можливість смислової організації матеріалу, і, закріпившись у авторській, виконавській інтерпретації, формує кінцевий результат – мистецький продукт, який споживає найбільший гурман і критик – театральний глядач.

Працюючи з трупною солістів-вокалістів, Д. Гнатюк прагнув сформувати у артистів відчуття стильових координат композиторської техніки О. Бородіна. Базовими орієнтирами вокальної техніки Д. Гнатюк вбачав широту пластики вокальних ліній, мелодійне багатство хорової вертикалі, органічне відчуття смислового наповнення тексту та його осмислення в авторській інтерпретації.

Працюючи над образною системою Ігоря, вокальна партія якого демонструвала найбільш окреслені ознаки широти, простору, величі, кантилени, Д. Гнатюк відшліфував досконалу техніку сольного співу, узагальнюючи свій багатющий здобуток, що втілювався у рівномірності звучання на всьому звуковому діапазоні, у всіх регістрах. Непохитна інтонація, закріплена чіткою дикцією наповнювали вокальну партію величчю, шляхетністю, глибиною внутрішнього переживання. Напрацьована акторська майстерність Д. Гнатюка, доповнювала рельєфність образу Князя, доносила до глядача відчуття сили внутрішнього опору, паритетності відносно протистояння та вражаючої енергетичної пульсації в інтерпретації актора.

Контрастність як квінтесенція побудови оперної драматургії «Князя Ігоря» чітко простежується і в протиставленні у роботі Д. Гнатюка героїв вистави. Режисер активно культивує принцип моральної антитези, сутність якого детермінує контури загальної структури вистави, її побудови, драматургії. На противагу монолітному, колоритному і виваженому у своїх рішеннях Ігорю, режисер протиставляє два образи – героїв Скулу та Ярошку. Дмитро Михайлович приділив великої уваги розвитку образної системи цих персонажів. Він не тільки відпрацював з артистами В. Герасимчуком та В. Гуровим

елементи акторської техніки із втілення авторської моделі героїв, а допоміг їм відчувати внутрішній стан героїв, їх значення у формуванні розвитку загальної драматургічної концепції опери. Режисер чітко окреслив координати сюжетної лінії цих ролей, узагальнюючи цим самим головну концепцію розвитку вистави. О. Яниш зазначав: «Лаконізм і деталізація – дві риси, вдало поєднані в режисурі нової постановки епічної опери. Сама природа її хорових й ансамблевих сцен та епізодів вимагає розуміння особливостей широкого вокалу як основного засобу вислову» [909, с. 3]. За словами Г. Деревенко, такий драматургічний прийом має свій глибокий сенс: віроломство і злочинне бешкетництво відтіняють велич ідеалів, душевну красу і цілісність справжніх героїв – захисників вітчизни. І справді, від яскравості втілення цієї антитези залежить глибина авторської концепції, переконливість сценічних характеристик [257, с. 1].

Вдало і переконливо сформувала, відтворила і донесла до глядача образ княгині Ярославни В. Любимова. Ярославна, у трактуванні Д. Гнатюка, – це не тільки лагідна, вірна і турботлива жінка, – це уособлення величі руської княгині, це та модель світосприйняття, сутність якої формує патетика відчуттів за всю народність руського товариства. Її функція – консолідація екзистенційно-глибинних мотивацій населення у боротьбі з ганебним утиском нападників. На високому професійно-виконавському рівні було представлено й образи половецького хана Кончака, сина князя Володимира, Кончаківни та Оврула .

Розуміння смислової організації образу під час роботи було досягнуте, режисер і виконавці досягли спільного розуміння драматургії образів, механізмів їх сценічної реалізації.

У підготовці до вистави Д. Гнатюк активно працює над організацією драматургії твору в контексті її сценічного та світлового оформлення. Разом з художником-постановником Ф. Ніродом обговорювалися всі деталі художнього оснащення сцени з метою повного заповнення просторових координат

майданчика. В основу оформлення кабінету було покладено модель контрастових порівнянь двох культур – руської і кочової, що знайшло своє відображення у виписаній панорамі давньоруського міста Київської Русі у вигляді білої кам'яної архітектури широких половецьких шатрів.

Результатом творчих пошуків стало створення кількох режисерських варіантів сценічного оформлення, а саме:

– Перший варіант зумовлений практикою застосування елементів живопису, запропонований А. Мокренком. Сутність цього проекту полягала у концептуальних тенденціях стильових особливостей самого «Слова о полку Ігоревім», в якому елемент природи (небо, дерева, різні насадження) проходить ідеєю крізь увесь твір;

– Другий варіант сформований концепцією з переважанням державної стилістики, монументальності, відтворення якої можливе елементами архітектурних композицій (колон, рельєфністю споруд і т. д.). Така модель оформлення була запропонована Ф. Ніродом і, відповідаючи жанровим та стильовим особливостями твору, була взята за основу постановки.

Ф. Нірод заперечив насиченість вистави різними мало ефектними, а головне – смислово і драматургічно другорядними елементами, оскільки своєю вторинністю вони затушовують головну ідею вистави і нівелюють її. Ф. Нірод вважав: «Принцип оформлення – це принцип питання. В літературному матеріалі є природа, але в художньому зображенні від неї залишилась би тільки ілюстративність [1136].

Тематичне структурування оформлення вистави Д. Гнатюка повністю збіглося в поглядами художника – збереження ідеї, яку заклав у принцип смислової організації опери сам автор О. Бородін. Орієнтиром постановки має бути епічна, лірико-героїчна модель з уникненням зайвих елементів сценічного оформлення: станків, вигородок та інших сценічних нагороджень. Як зазначав Д. Гнатюк, у постановці, з домінуванням державності, повинна бути збережена структурна цілісність сценічного

задуму – зображення білокам'яної Русі з елементами позолоти, як символу величі та самобутності русичів. Для підкреслення відповідної атмосфери Д. Гнатюк використовує принцип умовності, яка, на основі мінімалізму і виваженості елементів оформлення, відмежовує монументальність, героїчність та пафосність. «Я вибудовував її динамічне наростання, старався добитися завершеного образу, його цілісності», – зазначив Д. Гнатюк у розмові з З. Мензатюк [510, с. 1]. Д. Гнатюк разом з художником Ф. Ніродом, створює нове, концептуально вивірене і обґрунтоване рішення – формує синтетичну модель сценічного оформлення опери, поєднуючи театральний живопис з елементами театральної графіки, що дає можливість проєкції нового сценічного доповнення образної системи композиторської комунікації.

Директор театру С. Кулаков погодився з думкою Д. Гнатюка та Ф. Нірода, що при постановці вистави обов'язковим є врахування синтетичної сутності жанру, всіх її складових, як визначальних аспектів не тільки механізмів розвитку драматургії твору, а й елементів її сценічного оформлення та комунікації з глядачем. С. Кулаков зазначає, що театр ставить оперу, а не літературний твір, тому постановочна частина повинна формувати свої концептуальні погляди в контексті партитури, розвитку музичної драматургії, а не за літературним матеріалом. Це стосується і питання щодо використання елементів природи в оформленні сцени опери. С. Кулаков вніс пропозицію щодо світлового оформлення вистави. На його думку, запропонований макет опери потребує використання габаритних елементів сценічного оформлення, оскільки досягнення відчуття монументальності, піднесеності та державності при фрагментарному висвітленні з використанням неповної світлової комплектації є неможливим.

Інтенція режисера до жанрової монументальності, величності потребувала перманентності творчих пошуків художника, уникнення інерції і механічності щодо вибору елементів сценічного оформлення. На зібраннях художньої ради театру систематично порушувалися питання щодо пошиття костю-

мів, декорацій, взуття, реквізиту, встановлювалися терміни для виготовлення їх ескізів, контролювався механізм їх створення відносно встановлених режисером термінів.

Важливого значення у формування контрастної модуляції Д. Гнатюк надає елементам світлового оформлення. Картина Половецького стану, пожежа, відчуття напруги і внутрішнього неспокою підкреслюється майстерними світловими ефектами через контрастні форми світлової партитури. Режисер створює відчуття загальної ідеї картини – пожежі, панічного стану, глибокої напруги та туги. Моделюванням світлового формату у картині половецького стану режисер виразно зображує випалених сонцем безкраїх степів з половецькими шатрами, а за допомогою елементів театральної графіки загальна сцена доповнюється контурами шоломів воїнів, що створює ефект масштабного, епічного полотна безмежного простору і обсягу.

Для збереження головної концептуальної ідеї постановки – контрастних протиставлень, Д. Гнатюк у I дії використовує повне затемнення як момент зародження основної ідеї твору. Головним завданням режисера, при використанні затемнення сцени, є збереження динаміки розвитку драматургії. Момент повної темряви на сцені формує у артистів відчуття спаду динаміки, стримуючи розвиток подій, драматичну концепцію.

Вирішенням цієї проблеми Д. Гнатюк прагнув посилити динаміку драматургії через смислове навантаження текстового матеріалу, тобто спрямувати артикуляції на мізансценічні елементи. Акумулявання у артиста відчуття перманентності руху, режисер здійснював саме через такі механізми сценічного вирішення.

У підготовці опери до прем'єри велася активна робота всіх творчих ланок, що формують сутнісні основи жанру. Режисер надає великої уваги відповідності режисерської концепції диригентським втіленням драматургії твору, результатом чого стала єдність творчих підходів до сценічної проекції ідеї твору режисерської моделі з диригентською. Це мало продовження у

єдиній злагодженій і систематичній діяльності. В. Кожухар, у роботі над виставою, з глибоким вивченням архаїчних шарів культури розглядає епічний жанр як культивування традиції слов'янської самобутності. Розкрити сутність сучасної соціальної структури, віднайти основу його детермінації, сформувати у виконавців відповідний поняттєвий апарат, який у вербальній трансформації ідентифікує естетику опери, відкриє глядачам не тільки просторовий, часовий, а й мистецький континуум, виражений засобами музичної виразності – пріоритети диригента-постановника в роботі над твором. Така драматургічна концепція знайшла своє відображення у смисловій організації музичного матеріалу твору, окресливши його простір елементами виконавської інтерпретації. Помітна темпова адаптація деяких окремих номерів, у виконавському тлумаченні диригента, формує орієнтири сучасного бачення і сприймання музичного матеріалу. Оскільки основою режисерського бачення розвитку драматургії є, насамперед, відхід від інерції та статичності і моделювання розвитку основної ідеї твору через динаміку руху, її концептуальної переваги, то темпові трансформації набирають ознак вмотивованого та раціонально-обґрунтованого формату.

Режисерської інтерпретації зазнала також картина плачу Ярославни. Д. Гнатюк разом з диригентом В. Кожухарем змінює композиторську концепцію формування та розвитку драматургії вистави. В новій інтерпретації відбуваються помітні сценічні зміни – першим проходить картина хору поселян, і як її продовження – плач Ярославни (хоча по цьому епізоду виникло декілька питань, через встановлення логіки заміни епізодів між собою).

В інтерпретації В. Кожухаря було внесено корективи до увертюри опери, темпоритм опери був трансформований у бік її динамічного руху, розвитку. Така авторська концепція збільшила смислове навантаження на кожен музичну фразу, кожний драматургічний елемент, витримуючи при цьому вектор загального руху і розвитку. За рішенням Д. Гнатюка та В. Кожухаря опера розпочиналася прологом, після якого звучала увертюра, як синтезую-



чий елемент, що консолідує загальну концепції побудови та розвитку сюжетної лінії вистави.

У рецензії Г. Деревенко дається чітка характеристика диригентської майстерності В. Кожухаря, яка свідчить про організований і консолідований внутрішньою напругою жест, який «емоційно виразний, вільний, часом все-таки дещо екзальтований, нервовий» [257, с. 1]. Диригент чітко окреслює розвиток музичної думки композитора, доповнюючи її власною диригентською інтерпретацією. Майстер знаходить логічні, ключові позиції у вертикалі загальної фактури оркестрового звучання, зосереджуючись на лейтмотивах та провідних музичних темах. Як зазначає Г. Деревенко, досконалу виконавську модель в оркестрі продемонструвала група дерев'яних духових інструментів, яка вразила філігранністю виконавської техніки в контексті стильових ознак композиторської техніки О. Бородін [257]. За словами рецензента, формується відчуття певної форсованості звукової палітри в оркестрі, що особливо яскраво спостерігалось в увертюрі, репризному проведенні хору «Слава» та пролозі [257].

Обговорюючи постановку опери, В. Антонов зазначив, що досить відчутною є динаміка розвитку опери, внутрішня пульсація, закладена координатами диригентської та режисерської інтерпретації, що створила новий зразок руської монументальності з широкими горизонтами театрального простору. За рішенням постановників, в опері було зроблено купюри, тож третю дію («Другий половецький акт») було знято. Таке концептуальне рішення дало можливість скоротити виставу на 29 хвилин. Зі слів В. Антонова: «Вистава, на якій раніше було сумно, зараз буде зацікавлювати глядача. Слід відзначити, що колектив театру набирає темп» [1136].

Важливого значення надає Д. Гнатюк і постановці балетних номерів у виставі. Разом з балетмейстером-постановником А. Шекерою вони шукають осмисленої єдності всіх художніх компонентів опери, для того, щоб синтетична сутність жанру була збережена і пронесена наскрізною ідеєю, що

зумовлено традицією епічної монументальної творчості О. Бородіна. Балетмейстер чітко і стильово-обґрунтовано віднаходить механізми донесення загальної концепції опери через хореографічну лексику. Через рух, комплекс танцювальних елементів постановник прагне якнайдостовірніше передати атмосферу жанрової драматургії. «Хореографічні візерунки віддзеркалюють ліниву м'якість пісенно-танцювальних мелодій, їх стихійний запал, вогняну патетику. Гармонійний синтез вокалу і хореографії в половецьких танцях у виставі справляє величезне враження», – зазначає Г. Деревенко [257, с. 1].

У роботі над виставою Д. Гнатюк вдало віднайшов механізми, які дають можливість уникати статичності розвитку драматургії твору, зумовленої, насамперед, хоровими сценами. Г. Садовська в одній із рецензій зазначає: «У постановці «Князя Ігоря» режисерська робота Д. Гнатюка полягала у пошуці відповідного темпоритму, свіжих відтінків, переосмислення деяких мізансцен [703]. Серед таких зразків є яскраве проведення сюжетної лінії Володимира Галицького (перша картина опери) у виконанні А. Кочерги. Веселощі приспівників Галицького на його подвір'ї, хоча й здаються побутовими, хаотичними з моментами порушення координат загальної дії, але насправді, простежується чітка послідовність та систематизація як хорових мізансцен, так і хореографічних номерів. Навіть на початку другої дії, коли половецькі дівчата піснями й танцями розважають дочку хана, статика хору цілком виправдана і не руйнує загальної концепції динаміки сюжетної лінії [909]. Таке зіставлення різних сюжетних ліній, чітке і свідоме проведення на авансцені другорядних та епізодичних партій, на переконання режисера, формують відчуття розвитку ідеї. Така поліфонічність синтетичних поєднань різних ролей з акцентуванням на їх динаміці, є ядром, перевагою режисерської концепції Д. Гнатюка.

У роботі над виставою, режисер чітко окреслив свою систему стійких координат постановки – масштабність, багатоплановість сценічного простору, в якому преференція буде сконцентрована на масових народно-

хорових сценах. Саме за допомогою їх майстер вбачав матеріалізацію власної режисерської концепції. Народ, на думку Д. Гнатюка – це уособлення монументальності, величі, це складна ідеологічна модель, яка значно розширює драматургічний спектр твору. Режисер прагнув сформувати постановочну концепцію, в якій хор ідентифікувався не як пасивний елемент синтетичної структури, яка стимулює загально-виконавську інерцію, а як злагоджений ансамбль акторів, для яких спів є невіддільним елементом драматичної гри, сценічної дії [257].

Народно-хорові моделі режисер інтерпретує як поліфонічний елемент вистави, який повинен стимулювати динаміку її внутрішнього розвитку, руйнувати елементи статичності та перманентно культивувати головну ідею твору. «Для кожного хориста, для кожного статиста режисер шукає найдоречнішої пози, найточнішого місця. Адже «Князь Ігор» – опера масова, народна, а натовп мусить складатися з характерів», – пояснюючи концепцію розвитку драматургії твору, зазначав Д. Гнатюк [538, с. 4]. Така творча концепція знайшла свою підтримку під час роботи з хоровим колективом опери, а саме з її керівником – головним хормейстером театру Л. Венедиктовим. Л. Венедиктов підтримав концепцію Д. Гнатюка і розглядав хорові сцени у опері як складну систему відображення її часових ознак – могутність та впевненість у своїх силах під час боротьби з ворогом.

З особливою патетикою, константою епічного жанру висвітлені хорові сцени Л. Венедиктовим у пролозі опери. Величний хор бояр «Мужайся, княгине» формує алегоричні уявлення у вигляді монументальності, непохитності епосу, що детермінують мажорну структуру заключного хору опери [257, с. 1]. В останній дії опери хорова патетика скорботного матеріалу формує модель пригніченого, скривдженого, але нескореного народу, внутрішній струмінь якого не зламано і народне протистояння акумулюється і зростає.

Ідея Д. Гнатюка у постановці відображена висвітленням монолітності народної ідеї, як елемента, що акумулює енергію протистояння у складні

історичні, соціальні та ідеологічні часи. У своїй роботі режисер чітко окреслив значимість групових мізансцен і розгорнутих композицій, як системи артикулювання єдиної ідеї руського народу у складні історичні часи пошуку соціальної рівноправності.

Своєю чергою, О. Деревенко зазначає: «Багата динамічна палітра, що простягається від ніжного піано до грізного форте, висока культура ансамблю, природність звукоутворення, чітка дикція, яка не зраджує хору ані в кантілені, ані в швидких речитативах, – усі ці якості свідчать про високий професіоналізм хору театру. Разом з тим глядач бачить перед собою не пасивну масу хористів, а акторів, для яких спів є невіддільним від драматичної гри, від сценічної дії. У різних ситуаціях перед глядачем розгорталися динамічні масові сцени, позбавлені статичності, скутості» [257, с. 1].

Творчий колектив у складі диригента, режисера, хормейстера та балетмейстера створили єдину, концептуально-вмотивовану драматургічну модель, яка сповна відтворила стильові координати О. Бородіна, – широку пластичність вокальних ліній, масштабність і величаву могутність хорових сцен. Ю. Станішевський зазначає: «Глядач побачив людей, сповнених незламної сили, почув відгомін битв, брязкіт старовинної зброї, бойовий тупіт копит, почув давно знайому і разом з тим таку нову, світлу, соковиту й багатобарвну музику Бородіна» [756, с. 123].

Прем'єра опери О. Бородіна «Князь Ігор» 1975 року. Рецензії на постановку були вимогливі, вказуючи на певні недоліки у постановчій частині, механізмах сценічного вирішення завдань тощо. Це надало нам можливість проаналізувати всі етапи – від зародження ідеї постановки до її сценічного втілення та закріплення у театральному просторі України.

Сам режисер, обговорюючи прем'єру, неодноразово звертає увагу на прогалини постановочної частини, але сприймав їх як стимул до подальшого режисерського сходження. Під час обговорення вистави на засіданні художньої ради театру Д. Гнатюк зазначив: «Коли я приступив до постановки ви-

стави, я хотів організувати лабораторію роботи артиста над своєю роллю. Фактично за місяць ми створили постановку. Моя ціль, яку ставив – навчити артиста жити музикою, почуттям героя. Всі зауваження я приймаю, недопрацьовані місця будуть ліквідовані» [1136].

У свою чергу, на цьому ж засіданні Я. Вітошинський підтримав Д. Гнатюка і висловив власну думку щодо прем'єри: «Нова постановка цієї вистави – це серйозне покращення репертуару театру. Появився цікавий художник-режисер Д. Гнатюк, який шукає, думає» [1136]. В. Туркевич, описуючи постановку, зазначив: «Д. Гнатюк дебютував як режисер, поставивши на київській оперній сцені «Князя Ігоря» О. Бородіна. Звичайно, ніхто не сумнівався у досвіді Гнатюка-співака, але багатьох здивував вибір твору для режисерського дебюту. «Князь Ігор» – опера особлива. Адже автор так і не встиг її закінчити. І в розвитку сюжету є багато, так би мовити, логічно-смислових провалів. Постановка такої опери – дуже серйозне випробування навіть для досвідчених режисерів. Д. Гнатюк з успіхом витримав екзамен. Опера «Князь Ігор» сприймається як епічне полотно філософського звучання» [809].

Досліджуючи період становлення Д. Гнатюка як режисера, зазначимо, що артист пройшов складний і тривалий шлях утвердження, психологічної адаптації та творчої ідентифікації у просторі театрального мистецтва. Мистецький континуум, представлений його діяльністю як оперного виконавця, драматичного актора, і, врешті-решт, як музичного режисера, свідчить про глибоку внутрішню мистецьку сутність, виражену процесуальністю творчого продукування митця.

Працюючи над своєю першою постановкою, Д. Гнатюк продемонстрував абсолютне володіння оперним матеріалом. Він узагальнив синтетичну сутність жанру в контексті його перманентного переосмислення. Оперуючи системою стійких ознак композиторської техніки О. Бородіна, Д. Гнатюк не тільки не порушив координати авторського смислового

наповнення, а й знайшов власне, зумовлене поглядом незаангажованого режисера, рішення. Авторська інтерпретація, частково побудована на спрощенні певних оперних елементів, представила до огляду нове, концептуально обґрунтоване рішення сценічних завдань. Уникаючи інерції, режисер розширив театральний простір динамікою авторського бачення та механізмами його сценічної реалізації.

1975 рік у творчості Д. Гнатюка став відправною точкою одного з важливих етапів творчого дебюту митця. Постановка «Князя Ігоря» О. Бородіна – це та структурна основа режисерської практики Д. Гнатюка, яка у подальшому детермінує всі його творчі координати на теренах театального мистецтва. Працюючи з плеядою видатних артистів оперної культури такими, як А. Кікоть, В. Любимова, В. Кочур, А. Кочерга - режисером було досягнуто творчого симбіозу, цілісності і взаємодоповнення один одного, формуючи непохитні орієнтири подальших режисерських здобутків.

### 3.1.2 «Тихий Дон» Івана Дзержинського

108 театральний сезон (1975–1976 роки) у творчості Д. Гнатюка представлений новими пошуками та режисерськими зверненнями. Період, в якому нівелювання національного проявляли себе заборонаю патріотичних ідей як елемента пропагування демократизму, українське музичне мистецтво розглядається як елемент розборкання націоналістично-демократичних поглядів. Акцент у роботі театру фокусується на постановках епічних, психолого-драматичних творів, зокрема на опері І. Дзержинського «Тихий Дон» за мотивами М. Шолохова, режисером якої було призначено Д. Гнатюка, диригентом К. Симеонова, художником Ф. Ніродом, хермейстером Л. Венедиктовим. Опера вже була визнаною у сфері оперної практики. Поставлена на сцені Ленінградського оперного театру 1935 року, вона зайняла активну позицію у постановках театрів Москви, Саратова 1936 року та Києва в 1937 році.

Сповнена психологічного монументалізму, опера відображає головну ідею раданської епохи – героя-революціонера, центральна сюжетна лінія якої узагальнюється двома образами Григорія та Аксенї. Ліризм жіночої сутності та козачий героїзм утворюють основу твору, його конфлікт, формуючи драматургію опери, визначаючи механізми сценічних рішень та практичних втілень.

Жанрові координати та стильові особливості твору були близькими режисерським інтересам Д. Гнатюка, і вже з 29 жовтня 1975 року розпочалася активна робота з підготовки опери до прем'єри. Було встановлено дату випуску вистави - 10 лютого 1976 року, визначено робочу групу, проведено комплексний аналіз технічного оснащення, розроблено чіткий графік роботи кожного з підрозділів театру; встановлено відповідальних осіб і терміни виконання поставлених завдань з поточною звітністю на засіданні художньої ради театру.

Д. Гнатюк розпочав роботу над втіленням твору у складних для режисера умовах. Серед ключових проблем, що ставали перешкодою матеріалізації творчих задумів митця, була відсутність нотного матеріалу у повному його викладі – клавiру, партитури, оркестрових партій. Режисер був повністю обмежений у формуванні концептуальних векторів розвитку драматургії твору, механізмів її творчого обґрунтування та засобів сценічного втілення на сцені київського театру опери та балету. Д. Гнатюк вивчає оперний матеріал за результатами поточної критики у статтях, рецензіях періодичних видань, формуючи уявний результат з ознаками віртуальної моделі, не маючи при цьому її графічного фіксування з можливістю повноцінного аналізу. «Тихий Дон» – річ цілком нова для мене. Читання клавiру – було першим знайомством з матеріалом, в результаті чого опера захопила мене в рекордно короткий термін», – зазначав у інтерв'ю Г. Садовській Дмитро Михайлович [703, с. 3].

Розуміючи проблему театру, К. Симеонов замовляє у Ленінграді клавір опери, після аналізу якого у диригента та режисера виникло багато запитань щодо його структури, сутнісних ознак в розрізі фактурного викладу та принципів музичної організації як сольних номерів, так і ансамблевих структур у поєднанні з оркестровим викладом. Формуючи концепцію розвитку драматургії твору, диригент значно змінює музичний матеріал, вдосконалюючи його технологічно-виконавську складову та корегуючи музично-змістовну модель з метою чіткого балансування всіх складових жанрової структури опери.

Після формування чіткої моделі драматургії твору, принципу її смислової організації та механізмів сценічного втілення, у співпраці з головним художником театру Ф. Ніродом було розроблено попередній варіант художнього оформлення опери, що було покладено на П. Арсеньєва [1136].

Окрім творчих, зумовлених режисерською діяльністю, Д. Гнатюк вирішує низку технічних питань, пов'язаних з постановкою вистави. У контексті системного підходу до справи він звертається до заступника директора театру А. Старостіна з проханням чітко визначити етапи роботи комбінату для забезпечення всіх складових сценічного оформлення вистави. Спільно з директором художньо-виробничого комбінату В. Батковським, Дмитро Михайлович розробляє структуру підготовки ескізів костюмів з метою вчасного їх виготовлення та відповідно проведення повноцінних світлових та оркестрових репетицій [1136].

Режисер складає чіткий графік роботи над мізансценічним матеріалом зі всіма складами трупі солістів-вокалістів, призначеними для проведення вистави. Головне завдання, яке ставить для себе Д. Гнатюк – максимально ефективно і динамічно визначити напрями роботи над твором з акторами, оскільки значна їх частина має розподіляти навантаження між участю у проведенні концертних заходів, зустрічей, делегацій та підготовкою опери до прем'єри [1136].



Як з'ясувалося, підготовка опери до прем'єри збігалася з роботою театру над постановкою балету К. Данькевича «Лілея», що значно ускладнювало механізм практичного і раціонального розподілу навантаження між колективами театру. У результаті обговорення, до якого залучилися члени художньої ради театру М. Майдачевський, художник по світлу В. Гоженко, завідуючий постановочною частиною театру Б. Соболевський, А. Ануфрієнко, Д. Гнатюк, К. Симеонов, було прийняте рішення перенести постановку балету на інший час і зосередитися над постановкою прем'єри опери «Тихий Дон» [1136]. Колективним голосуванням художньої ради театру було прийняте таке рішення: встановити кінцеву дату випуску вистави – 10 лютого 1976 року; фінансовому підрозділу розробити кошторис на оплату матеріалу щодо виготовлення ескізів та костюмів опери; розглянути питання щодо оплати праці працівникам, задіяним у постановці вистави; протягом двох діб зробити переклад тексту на українську мову з повним його редагуванням; провести аналіз клавіру, зробити його перевірку згідно з опрацьованою партитурою; замовити контрольний екземпляр партитури опери; звірити запропоновану оркестровку; комбінату розробити проект підготовки вистави; з метою запобігти зриву прем'єри для кожного періоду встановити терміни з обов'язковим звітом про проведену роботу відповідальних осіб; І. Енгстрему та К. Симеонову розробити графік проведення кожного з етапів визначеної роботи з поточним контролем за їх виконанням [1136].

Лише з цього часу режисер розпочинає роботу над практичним втіленням драматургії твору. «Головне завдання, яке ставив перед собою режисер, – показати на обмеженому сценічному майданчику грандіозні події боротьби за утвердження нового ладу. Д. Гнатюк чітко вибудував основний хід розвитку подій, уникаючи при цьому традиційного мізансценування. Від виконавців він вимагає бути не тільки співаками, а й акторами, вести роль драматично напружено, створювати психологічно достовірні образи. На оперній сцені постали перед глядачами сповнені життєвої правди події мину-

лого, так яскраво і неповторно описані М. Шолоховим», – зазначає В. Туркевич [809].

Під час роботи над виставою, режисер прагне уникати фрагментарності музичної драматургії другої частини дилогії. Він формує власну, концептуально-нову форму її сценічного втілення, створює прагматичні механізми виконання акторських завдань, постійно генерує нові форми вираження сценічних образів, удосконалює виконавську майстерність, підвищує ідейно-художній рівень драматургії.

Наголошуючи на головній ідеї композиторського задуму – відстоювання соціалістичних реалій у структурі суспільних інтересів, режисер розширює межі роману М. Шолохова і виділяє у поліфонічному протистоянні головній тематиці, ще й внутрішній простір героїв, їх духовну модель глибинного і виснажливого буття. Акторський досвід сценічної майстерності режисера-постановника встановив нові критерії для артистів, і тому формального заучування своєї партії вже було недостатньо. Концептуальний, внутрішньо осмислений підхід до справи – режисерське кредо Д. Гнатюка. «Актор повинен бездоганно володіти своїм тілом – аксіома. Актор на репетиції проводить потужне тренування. До кожного спектаклю готуєшся, наче до дебюту. Наші спектаклі – це командна гра, де перемога приходиться завдяки злагодженим діям усіх учасників. У нас потрібна бездоганна зібраність усіх учасників, і бодай один актор дозволить собі послаблення, це зведе нанівець спільні зусилля. Адже зникне зворотній зв'язок з глядачем, без чого мистецтво не варте», – зазначав режисер у інтерв'ю з Л. Каневським [353]. Сукупна цілісність режисерських механізмів Д. Гнатюка була заснована на збереженні системності постановки, де кожний елемент мізансцени, доведений до філігранної відповідності авторській концепції, формує єдину драматургічну сутність оперної вистави. Пластика, портативність акторської майстерності в чітких координатах режисерського трактування створює можливість певної

розкутості виконавської послідовності, даючи акторові психологічну розвантаженість.

Основою режисерського моделювання опери стала умовність – категорія, яка розгерметизовує поняття виконавської інтерпретації і є уособленням динамічного чинника музичної виразності. Дотримуючись семантичних кордонів такої категорії, Д. Гнатюк руйнує стереотипи анахронічних режисерських практик попередніх постановок (особливо радянської опери) і формує критерії перманентної оперної практики з акцентом на культивування нових поглядів щодо механізмів сценічного втілення твору, поняття авторської інтерпретації, виконавського стилю. Саме концептуальні засади умовного підходу до висвітлення деяких моментів драматургічного розвитку опери, глядачеві дають можливість сприймати твір у новому форматі, форматі вільної, незаангажованої думки зі стереотипами індивідуального розуміння оперного матеріалу.

«Готуючи спектаклі, я прагну визначити певну схему кожного образу. Та якщо актор пропонує якусь цікаву деталь, охоче погоджуюся з ним, аби тільки збереглася головна режисерська лінія. Режисер повинен вмерти в акторі, почерк постановника має упізнаватися», – зазначав під час роботи Д. Гнатюк [353].

Динамічна система координат режисерського підходу у єдності з однодумцями знайшла своє логічне завершення у вигляді конструктивного, логічно-обґрунтованого та творчо-зосередженого результату. Терміни, встановлені художньою радою театру щодо підготовки опери І. Дзержинського «Тихий Дон» були витримані, на сцені театру відбувся попередній показ опери, що вказувало на можливість проведення прем'єри. За його результатами художньою радою театру 12 лютого 1976 року було проведено обговорення, на якому Ю. Станішевський зазначив, що опера І. Дзержинського «Тихий Дон» являє собою проєкцію великого і стрімкого поступу в

роботі театру і уособлює яскраво-самобутню сторінку загальнонаціональної концептуальної думки театрального мистецтва.

Як вимагає традиція оперного жанру, в кожному творі повинна чітко простежуватися його міцна основа – музичне полотно, яке формує складну модель синтетичної єдності всіх елементів оперного жанру: вокального мистецтва, хорового виконавства, балетної практики, мімансу, елементів світлового та художнього оформлення тощо. Як бачимо з результатів обговорення прем'єри, запропонований композитором І. Дзержинським матеріал, у своїй першій редакції, являв собою крихкий і неповноцінний варіант. Чітко окреслена стратегія роботи над виставою К. Симеонова дала можливість відкрити нові горизонти опери, наповнити її сутність глибинним змістом, фактурно висвітлити психологічне навантаження твору з пріоритетами сучасних культурно-мистецьких концепцій розвитку жанрової тканини. Така модель стала основою формування та кристалізації загальної композиції вистави. Концептуальні критерії опери чітко структурують її системні елементи, представлені яскравим, поетичним різнобарв'ям з проекцією просторового та об'ємного виконавського мислення.

Концептуальні засади вистави – лірико-романтична концепція, яка в редакції К. Симеонова не тільки не втратила свої просторові координати, а й сформувала чітку модель виконавського сприйняття диригентом стильових та жанрових механізмів сценічного втілення опери, закладених композитором І. Дзержинським [1141]. «Воля диригента – ось що єднає всі деталі вистави «Тихий Дон». Самобутність майстерності К. Симеонова полягає у винятковій здатності охопити поглядом весь твір, намітити наскрізні лінії музично-драматургічного розвитку», – зазначає І. Мамчур [487, с. 5]. Диригент чітко розкрив і усвідомив сутнісні основи музичного матеріалу опери, її жанрову основу, в якій пісенний матеріал як етнічно детермінована модель формує простір розбудови всієї фактури оркестрової палітри вистави. Через призму авторської інтерпретації та систему художніх узагальнень К. Си-

меонов формує координати епічних роздумів, що є характерною ознакою у характеристиці головних персонажів твору. Саме народнопісенна структура, закладена в основу драматургічного розвитку опери, створює оптимальні умови для розбудови всієї сюжетної лінії опери І. Держинського. У результаті повного переосмислення і усвідомлення сутності жанрової основи опери, диригент організовує музичну тканину у чітку систему образності зі складним драматургічним наповненням. Саме завдяки такій диригентській концепції в опері переважає динаміка музично-театрального матеріалу, контрастні моделі акторського виконавства що функціонують виключно в контексті диригентської координації.

Член художньої ради театру В. Лебедев вказав на високий виконавський рівень оркестрового колективу, який сформував відчуття грандіозної вистави, структура якої відображена широкою і глибокою гамою музичних відчуттів та поліфонією колоритного музичного матеріалу. Як зазначає В. Лебедев, вражає результат проведеної диригентом роботи, відчувається вся вертикаль музичної тканини в якій фактурна наповненість вказує на свідомий, високопрофесійний підхід до редакції. Диригент не тільки не порушив стильові якості композитора, а й зумів чітко сформувати координати авторського бачення побудови музичної тканини, з урахуванням усіх законів композиторської техніки та механізмів оркестрового редагування [1140]. «Я вважаю, що вистава чудова. Хочеться привітати всю постановочну групу, особливо диригента К. Симеонова. Він провів велику роботу, з ним дуже цікаво працювати. Вдзначимо правдивість вистави – у ній немає поверховості та нещирості, а це особливо важливо», – зауважив А. Штерн у своєму виступі [1140].

За словами І. Козловського, виставу зробити краще, ніж це зробив К. Симеонов, з точки зору музичного втілення, неможливо, оскільки реальність сформованих образних систем є об'єктивною і відчуття співпереживання з актором продемонструвало рівень високої фахової компетентності

диригента. «В контексті музичної адаптації виставу краще зробити неможливо. Побільше б таких диригентів в театр, як Симеонов. Хотілося б, щоб вистава надійно увійшла в репертуар і показувалася на сцені регулярно», – висловив свою думку І. Козловський [1140].

Високої оцінки зазнала і проведена робота художника-постановника Ф. Нірода. Відчуття стильових координат опери, специфіки її драматургічного розвитку, широта і масштабність творчого мислення стали результатом осмисленого і логічно-вмотиваного твору. «Вистава дійсно вийшла дуже життєвою і об'єктивною. Мені здається, що ця опера навіть Шолохова не залишила б байдужим. Оформлення Ф. Нірода дійсно чудове, це зразок оформлення у виставі. Всі сцени живуть Доном. Мене це дуже схвилювало», – зазначив І. Козловський [1140].

Окремої уваги заслуговує робота хормейстера-постановника Л. Венедиктова, який значно розширив режисерський простір Д. Гнатюка і консолідував загально-драматургічну концепцію опери, створивши відчуття епічності, масштабу, широко народного горизонту. Д. Гнатюк і Л. Венедиктов великого значення приділяли розробці масових сцен, оскільки саме цей елемент дає можливість сформувати відчуття потужного суспільного єднання на майданчику. Складне завдання ставила постановочна група перед хоровим колективом. Робота з хором над мізансценічним матеріалом потребує високого професійного рівня, відчуття виконавського балансу та осмислення часових координат колективу на сцені. Хор – це такий механізм, який має можливість створити динаміку розвитку опери, включити важелі стимулювання загально драматургічного імпульсу, уникнути інертності та втрати пластичності розвитку твору. У свою чергу, не повне розуміння хоровим колективом загальної драматургічної концепції спричиняє гальмування у розвитку сюжетної лінії, зміщення центру кульмінаційного розвитку твору, призводячи цим до режисерського і загального театрального колапсу. Працюючи з хоровим колективом, режисер та хормейстер дотримувалися пластичності взає-

модії ансамблевої моделі «вокаліст – хор» з метою створення єдиного творчого звучання. У такій проекції відбувалося культивування основної думки опери – комуністичної ідеології в контексті екзистенційної проекції героїв. «Хіба можна переконливіше повідати про смерть Петра, ніж це зроблено у жіночому хорі-плачі у другій картині. І хіба можна правдивіше розповісти про безмежні донські степи, землю, яка зростає зерна, про могутню силу народу, ніж це зроблено у чоловічих хорах другої дії», – зазначає І. Мамчур [487].

Режисерське відчуття простору, жанрової епічності та монументальності закріплюється динамічною системою спілкування виконавців з глядачем. У фіналі твору, коли Григорій Мелехов після виснажливого пошуку сенсу свого життя повертається додому, оповитий глибоким сумом, на сцені проектується динамічна патетика загальної драматургії твору. Така інтерпретаційна модель досягається механізмами форсованого оркестрового та хорового звучання із відтворенням на сцені високої психологічної напруги. Запропонована фінальна концепція спонукає до переосмислення життєвих подій людиною, яка втратила сенс у вирі соціальних, ідеологічно розмитих гасел.

Як зазначає Ю. Юцевич, на особливу уваги у підготовці хорового колективу до вистави заслуговує чоловічий склад хору. Концептуальні виконавські засади чоловічого хору якнайкраще відтворюють реальність козацького побуту, чітко окреслюють координати стильової техніки, надаючи цим самим виставі масштабного, героїко-епічного забарвлення. Вразило слухачів виконання складного тенорового соло в хорі «Ой і гордий ти, Дон наш батенько» у виконанні артиста хору В. Тимохіна. Проникливий, теситурно імпульсивний матеріал, створив у глядача модель чоловічого, патетично глибинного і психологічно осмисленого стану, який повністю відповідає загальній думці композиторського письма та принципу смислової організації режисерської інтерпретації [905]. Як зазначив режисер, головна складність полягала у збереженні особливостей шолоховської мови, неповторного коло-

риту літературного твору. Хор уособлює собою значне сюжетне і смислове навантаження, допомагає яскравіше відбити побут донського козацтва та фольклорні особливості мови [128].

Великою творчою заслугою Д. Гнатюка є рівень підготовки акторського складу до прем'єри. Головна концептуальна модель постановки – осмислений підхід виконавського складу до ролі, відчуття акторами стилю, виконавської манери, ідеологічної концепції, притаманної часовим координатам створення вистави.

Режисерська концепція Д. Гнатюка створена на механізмах системної побудови драматургії опери, структурна сутність яких передбачає донесення до глядача загальної концептуально-драматургічної думки, не втрачаючи значення більш дрібних елементів розвитку твору. Режисерський підхід Д. Гнатюка зумовлений паритетністю мізансценічних побудов, де кожна її частина розглядається як елемент загальної концептуальної думки, який не тільки формує момент наступного розвитку сюжетної події, а й є невід'ємною його частиною. Відтак, формальний підхід елементів-мізансцен режисер розглядав як основу статичного виконавського мислення, який у процесі реалізації-відтворення втратить свою динаміку не тільки у виконавській інтерпретації, а й під час загального драматургічного розвитку та сприймання. Режисер намагається витримати не тільки ідеологічні формати вітчизняної оперної практики – як механізм продукування радянської ідеологічної концепції з культивуванням патріотичних та народних поглядів, а й донести до глядацького середовища відчуття естетичного маркування головних персонажів вистави.

Складно було витримати паритетність між навантаженням артистів під час підготовки опери. Значна частина трупі солістів-вокалістів була задіяна у проведенні культурно-мистецьких акцій, пов'язаних зі святкування партійних урочистих подій. Головне завдання, яке ставив для себе Дмитро Михайлович, – не вийти за межі часових координат, виділених на підготовку



опери. Зберегти відчуття об'єктивності, з повним контролем щодо розрахування можливостей кожного актора в контексті часового ліміту, і не розпорошити головної думки режисерського підходу до прем'єри. Режисер виконав вимоги театру, поставлені перед ним, а головне – виконав усі завдання, які він поставив перед собою, – досягти повного усвідомлення актором власного виконавського завдання, відтворити інтерпретаційними механізмами композиторську та режисерську драматургічну модель.

Працюючи над образною системою Григорія Мелехова, солісти М. Кіришев та О. Загребельний, сформуvalи і донесли до глядача концептуальну драматургічну модель, сутність якої була закладена І. Дзержинським. Та все ж, у результаті індивідуального осмислення драматургічного значення та смислового навантаження ролі, образи, відрізнялися один від одного. Як зазначає Ю. Станішевський, М. Кіришев в образі Григорія Мелехова уособлював у собі драматичну, психологічно імпульсивну виконавську модель, яка за характером і манерою виконання рельєфно окреслює лідерські, динамічно-преферентні риси характеру. Поруч з ним образ, сформований О. Загребельним, продемонстрував Григорія Мелехова як психологічно-стриманого, екзистенційно-зосередженого героя. Такі виконавсько-інтерпретаційні особливості формували у глядача єдиний, драматургічно-зумовлений образ героя, але індивідуальність проявів специфіки втілення сценічного образу, принцип авторської інтерпретації в результаті перманентного переосмислення режисерського завдання давали можливість сприймати й інші риси героїв вистави [756, с. 126].

Виконавська інтерпретація, рівень художнього осмислення режисерського завдання в контексті загальної драматургічної ідеї, був представлений також і виконавицями ролі Наталі, яку зіграли Г. Ципола та Є. Колесник. Досвідчені провідні актриси театру на високому професійному рівні представили до огляду роль головної героїні. Та все ж, різниця у формуванні психологічного портрету була відчутною. Орієнтиром виконавського амплуа

Г. Циполи стала проекція глибокої ліричної палітри з перевагою драматичних ліній, що надавало виконанню відчутної експресії з підкресленою динамікою мистецької комунікації. Як зазначає І. Мамчур, Г. Ципола за природою свого виконавського апарату драматична актриса, характерними виконавськими ознаками якої є, насамперед, найтонше нюансування вокальної партії – від проникливої лірико-глибинної моделі до динамічного, внутрішньо імпульсивного вибуху, розпачу і розчарування у своїх ідеалах об'єктивної дійсності. Д. Гнатюк своїми концептуальними режисерськими рішеннями значно розширив координати виконавського простору Г. Циполи. Він якнайкраще підібрав механізми сценічного втілення образної сфери героїні, сформовані на практиці досконалого володіння системою акторської лексики – жестами, сценічним рухом, мімікою. Така режисерсько-постановча модель розглядається як культивування реалістичної концепції прози М. Шолохова, як система узагальнення образної сфери твору [487]. На відміну від Г. Циполи, образ, який сформувала Є. Колесник, показав героїню як зворушливу і виважену в діях особистість [756, с. 126].

Осмислюючи постановочну концепцію, Д. Гнатюк активно шукає важелі режисерської практики з метою відображення реалістичного полотна на сценічному майданчику. Митець прагне створити цілісний образ опери, який би виразно відтворив його драматичну сутність. Відчуті координати простору і часу на сцені, осмислити психологічне навантаження рольової моделі актора, показати індивідуальність та неповторність, передати глядачеві власну виконавську концепцію втілення образу, підкресливши загальну драматургію вистави – це ті принципи і детерміновані творчими апробаціями критерії, які визначив для себе Дмитро Михайлович. Як зазначає Н. Кошара, квінтесенцією постановки є відчуття реалістичності виконавців, правдивості інтонаційної системи з типовою сценічною поведінкою акторів на сцені [413].

Відчувши режисерський подих, дотримується головної ідеї опери – максимально правдивого відтворення образної характеристики персонажа і виконавець партії Михайла Кошового – А. Мокренко. Детально відпрацьовуючи всі механізми сценічного втілення ролі – як принцип вокального донесення до глядача драматургічного значення партії, так і акторськи обґрунтовану концепцію героя-комуніста, артист витримав динаміку розвитку рольового завдання і зберіг композиторську думку щодо значимості цього образу в контексті загального розвитку вистави. А. Мокренко абсолютно точно відчув динаміку розвитку сюжетної лінії свого героя. Напрацьована практика психологічного розвантаження і акумулювання динаміки внутрішньої напруги дає можливість простежити шлях героя – Михайла Кошового, його розвиток у контексті загальної драматургічної динаміки. Артист майстерно демонструє спад психологічної напруги ролі протягом другорядних епізодів у виставі і форсує відчуття внутрішньої напруги, внутрішнього пульсу вже безпосередньо у кульмінації розвитку ролі – у двобойі з Григорієм Мелеховим. А. Мокренко надзвичайно реалістично й тонко відчув просторовий обсяг своєї ролі, актор відтворив на сценічному майданчику образ не просто більшовика-революціонера, а соціальну модель, яка в результаті суспільних катаклізмів акумулює не тільки власне, індивідуальне відчуття свободи, а й активно продукує систему естетичної ідентифікації суспільства, його світоглядної системи та об'єктивного оцінювання життєвих реалій.

Механізм формування реальності образної системи Михайла Кошового у виконавській манері А. Мокренка має концептуальне наповнення комунікативними елементами і включає комплекс декламаційних критеріїв, систему артикулювання як потенційних механізмів для відтворення психологічних рис ролі. Це найбільш актуальним стало в імпульсивних та внутрішньо рельєфних моментах діалогу між Григорієм та Іваном Олексійовичем. Ритмічна система організації монологів, організована вирішенням найбільш ви-

разних виконавсько-сценічних елементів, значно посилювала відчуття внутрішньої напруги та динаміки розвитку головної сюжетної лінії вистави. «Артист наділений здібністю, яка, на жаль, рідко зустрічається в оперних співаків. Маю на увазі почуття ансамблю, і не тільки вокального, а й сценічного. А. Мокренко чудово орієнтується у складній системі мізансцен, залучає до неї своїх партнерів. Саме так, з цілковитим розумінням суті драматичного діалогу, твориться правда вистави. Додамо, що А. Мокренко, а разом з ним і Л. Семененко (Дуняша) чудово вписуються у масові танцювальні сцени, тим самим значно збагачуючи сценічний малюнок своїх ролей», – зазначає в одній із рецензій І. Мамчур [487, с. 5]. Відтак, режисер досяг поставленого завдання – сформувати єдину смислову концепцію сценічного матеріалу, сутність якої буде окреслена нерозривною єдністю практики акторської майстерності з філігранною технікою чіткої вокальної декламації.

Реалістичне і відповідне до композиторської концепції відчуття стильової розлогості та жанрової опосередкованості сформував режисер спільно з актором С. Каданцевим, в образі Прохора. «Перед нами викінчений, окреслений одним штрихом характер – донський козак, який разом з Григорієм пройшов через випробування», – саме так описує рольову модель Прохора, І. Мамчур [487, с. 5]. Як зазначає Ю. Юцевич, чітку модель негативного персонажа опери створив і А. Майборода. Режисер та виконавець продумали і майстерно втілили риси підступного та зневажливого офіцера Копилова, який поліфонічно протистоїть головній ідеї опери – ідеології комуністичних тенденцій, провідником якої є Григорій Мелехов. Д. Гнатюк поставив концептуальне завдання для актора – через психологічні характеристики офіцера, створити відчуття протистояння двох діаметрально-протилежних характерів, більше того, протистояння двох суспільно-ідеологічних концепцій, двох понятійних систем у контексті світогляду радянського соціуму [905]. Використовуючи негативний персонаж офіцера як тло, режисер знаходить вдале сценічне рішення – виділяє вольові і патетично імпульсивні

координати головного героя, оскільки у зіставленні двох контрастних систем яскраво і штрихово динамічно простежується головна концептуально-драматургічна лінія, думка.

Працюючи над постановкою вистави, Д. Гнатюк подолав бар'єри власного режисерського обмеження в контексті недостатнього практичного досвіду у роботі над оперним матеріалом у статусі його постановника. Режисер сформував чітку жанрову модель, базові положення якої узагальнювали концептуальні соціо-політичні та культурно-мистецькі тенденції ХХ століття у просторі перманентного переосмислення його ціннісних орієнтацій.

У роботі над формуванням системного і послідовного розвитку драматургії твору, Д. Гнатюк сформував загальну структуру опери у відповідності до її композиторської організації. Та в контексті утримання цілісності структурної організації вистави режисером було втрачено контроль над деякими окремими елементами режисерської техніки, художнього оформлення вистави, загальної театральної комунікації.

Відтак при обговоренні вистави член художньої ради В. Тимофеев звернув увагу на складність матеріалу, його неоднозначність як в контексті лібрето, драматургії, та її оркестрової фактури. І. Дзержинський, формуючи структурну сутність опери, у розвитку драматургії твору покладався на те, що глядач досконало знає сюжет твору, його смислово цілісність, і тому дозволив собі деякі фрагментарності у висвітлення подій. Наприклад, незрозумілою є етимологія деяких мізансцен опери, зокрема тих, де всі дійові особи ідуть із життя за кулісами. Таке вирішення драматургії твору формує одноплановість театральної комунікації, глядач не має можливості відчутти внутрішню напругу актора у час його смерті. Такі механізми вирішення сценічного завдання спонукають до герметизації смислового навантаження сюжетної лінії твору, що породжує ознаки статичності та потенційного гальмування розвитку драматургії опери.

Недоліком режисерського рішення є те, що музичний бік контрастний, і ця контрастність має чорно-білий характер. Композитор переваги у своїх рішеннях більше статичним номерам, тому основним завданням режисера було розгерметизувати контури статичної моделі твору за рахунок динаміки та інтенції до руху, розвитку. Частина рішень відповідала режисерським канонам виконання сценічних завдань, та деякі з них вказували на недостатню практику у формуванні мізансцен опери, механізмів їх драматургічної обґрунтованості та принципів сценічного моделювання.

Очевидні режисерські не доопрацювання проявилися у сцені Аксенії. Сюжетна лінія героїні оминає і не висвітлює проблему її убивства, що значно порушує принцип емоційного навантаження мізансцени. Така концепція втрачає власне сценічне пояснення в контексті смислової організації та психологічного її навантаження. Використовуючи інтермедійну завісу в цій сцені, режисер втрачає можливість висвітлити проблему просторово, об'ємно, що відразу призводить до втрати динамічності у протистоянні двох драматургічних концепцій – життя і смерті, буття і безодні людського існування.

Питання виникли і до картини з генералом. У проекції режисера вона представлена як сварка двох людей, а сутність дії сформована на зіткненні двох протилежних світоглядів, різних психологічних систем. Вдалим режисерським рішенням є остання картина твору, де Григорій приходиться до усвідомлення реальності через складності всього життя. Д. Гнатюк сформував чітку модель патетично-скорботної особистості, яка присвятила своє життя пошукам істини та справедливості. Важливим елементом мізансцени є картина, коли його син безнадійно простягає руки до батька. На думку Тимофєєва, у цей момент достатньо було б лише одного погляду актора, який зосередив би всю увагу і драматургію опери в єдиній точці перетину сюжетної лінії.

У формуванні логічного розвитку драматургії твору, свідомому і раціональному зверненні до кульмінаційних моментів опери, Д. Гнатюк

неодноразово форсує динаміку розвитку сюжетної лінії твору. Зокрема, III акт опери представлений режисерським рішенням як справжній фінал вистави, що не відповідає принципам загального розвитку драматургії твору і порушує структуру кульмінаційної організації вистави [1140].

Виникли питання і до елементів оперної багатозначності, запропонованої режисером. Зокрема, І. Мамчур, характеризуючи масштабність та епічність жанрової концепції, слушно зауважує, що витримати структурну послідовність таких координат на обмеженому сценічному просторі досить складно. Д. Гнатюк обрав логічно-вмотивовану постановочну концепцію – умовність та фрагментарність. Такий підхід до виконання сценічних завдань є переконливим і раціонально-обґрунтованим. Та все ж, з рецензії І. Мамчура ми переконуємося, що концептуальні засади з пріоритетами умовності та фрагментарності втрачали свою перманентність і відчувалося динамічне перебільшення деяких сценічних елементів. Рецензент зазначає, що у масових сценах було порушено сценічний баланс з причини гіперболізації елементами сценічного руху. На його думку, такого відчуття можна було уникнути, редукувавши механізми формування масових сцен у виставі. Крім того, у картині, де режисер намагається передати відчуття військових баталій, використовуючи при цьому масове розпорощення солдатів по сцені з гарматами, кулеметами, прапорами, втрачається загальна динаміка опери, що спричинює втрату загального розвитку, руху вистави [487]. І. Мамчур торкається і певних проблем у трупі солістів-вокалістів. Із рецензії автора дізнаємося, що деякі артисти під час виконання ролі у виставі періодично вдавалися до формалізму у відтворенні психологічної організації ролі. Відтак він зауважує, що у картині під час проникливого жалю Григорія над могилою Аксенії, актор не відчув, а отже і не передав психологічного стану, закладеного композитором у партитурі. В. Кіришев створив модель поверхової проєкції патетичного, екзистенційно-імпульсивного стану, більше, адаптованого до драматургічних потреб опери, не відчувши його глибини

своєю сутністю, своїм внутрішнім іством. Заявлена акторська техніка порушує не тільки мізансценічну концепцію, динаміку її розвитку та концептуальну значимість, а і механізм психологічної розробки смислової організації образних моделей акторів. «Інколи М. Кіришев, Г. Туфтіна, В. Река дещо переходять грань правди і намагаються зовнішніми прийомами надолужити нестачу психологічної розробки образів», – пише І. Мамчур [487, с. 5].

Зауваження до гри М. Кіришева висловила під час засідання художньої ради театру і Є. Лебедева, звернувши увагу членів засідання на певну одноплановість виконавської манери артиста. Враховуючи те, що актор виконує партію Бориса Годунова в однойменній опері М. Мусоргського, помітна ідентифікація психологічних рис образів. Це вказує на одноплановість виконавського механізму артиста, обмежені можливості акторської пластики з відсутністю навичок повного перевтілення у інше виконавське амплуа. Є. Лебедева зауважує про невідповідну виконавську дикцію артистів, а особливо у партії хорового колективу. Відсутність системи чіткого артикулювання, порушення принципів правильної виконавської дикції створює відчуття сценічного хаосу, де за виконавською метушнею нівелюються методи вирішення сценічних завдань, драматургічного розвитку, незрозумілим стає текст, закладений в основу авторського лібрето [1140].

Я. Вітошинський вказав на недоліки і не доопрацювання служб під час проведення вистави. Це стосується, насамперед, невідповідності гриму деяких акторів (Г. Туфтіної зокрема) системі світлового оформлення сцени, що не тільки не доповнює комплекс механізмів, задіяних для формування сценічного образу, а й нівелює традиції акторської майстерності, представлені комплексом багатьох аспектів театрального простору [1140].

Я. Вітошинський звертає особливу увагу на розірвання логічної організації великих епізодів опери з малими. Втрата динаміки руху, розвитку спричинює порушення театрального дійства, що, у свою чергу, провокує на одноплановість, одноманітність виконавського матеріалу. До недоліків слід



віднести і прогалини у художньому оформленні сцени. Як зазначає Я. Вітошинський, невдало підібрана кольорова гама при оформленні Дону, що зображений на заднику сцени, формує уявлення у глядача не похмурої ріки, а водойми з незрозумілим забарвленням. Такий ефект досягається ще й елементами світлового оформлення сцени, що значно динамізує відчуття невизначеності художньої концепції в оформленні.

Враховуючи всі зауваження щодо проблемних моментів постановки вистави, сформувався загальна концептуально-вмотивована оцінка постановки Д. Гнатюка, сутність якої представлена значними пріоритетами режисерської концепції та творчою потенцією опери у просторі театральномистецької практики ХХ століття.

Даючи оцінку театральній прем'єри, К. Симеонов висловив свою думку щодо ситуації, яка склалася. Він зосередив увагу на тому, що парадигма розвитку вітчизняного оперного жанру перебуває в координатах динамічних пошуків та апробацій. Формується концепція продукування реалістично-стильових тенденцій у театральній площині, відтак поняття виконавської і драматургічної ідеальності має розмиті межі і певні недоліки, тому, фактично, творча апробація і адаптація сучасної режисерської думки до схематичних традиційних рішень. І це значно погіршує кінцевий результат постановки. Враховуючи, той аспект, що у процесі підготовки вистави ще корегувалися клавір та партитура, остаточний результат вистави ще буде піддаватися творчому переосмисленню.

Складним і нервовим був сам процес підготовки опери. Д. Гнатюк через його соціальний та творчий статус з об'єктивних причин був відсутнім на частині проведених репетицій. Така ситуація унеможлиблювала досягнення повної єдності у деяких сценічних моментах [1140].

Я. Вітошинський також підтримав позитивні відгуки щодо загальної оцінки опери, наголосивши на значній популярності творів М. Шолохова в контексті прогресивної ідеологічної мотивації. Він зазначив, що введення у

репертуар театру опери «Тихий Дон» є не тільки важливим з точки зору театрального простору, а й перспективним у контексті загально-політичних та суспільно-ідеологічних концепцій [1140].

Сам режисер чітко усвідомлював недоліки проведеної ним роботи і, враховуючи всі зауваження впевнено заявив про тривалий, складний, але позитивний період його творчості. «Оперне мистецтво має багато умовностей, які часом відділяють його від широких мас слухачів. Навіть реалізм оперної сцени має власний відтінок. Тому я вважаю, що режисура може і повинна допомогти оперному мистецтву стати набутком широкого кола слухачів. Виправданість поведінки артиста, внутрішня правда його почуттів – завжди знайдуть шлях до людських сердець. Поза цим опера – мертва», – зазначив у своєму інтерв'ю О. Олександренку Д. Гнатюк [575].

### 3.1.3 «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемівського

У 1979 році Д. Гнатюка призначено на посаду директора Київського театру опери та балету імені Т. Шевченка і режисер розпочинає відродження української класики з опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм». Твір, зрощений на ґрунті українського музичного театру формує нову сторінку національної оперної культури. «Запорожець за Дунаєм» за структурою є оперною виставою, залишаючи осторонь синкретичні жанрові характеристики вистави з музикою. Її стилітичні ознаки вказують на ліричні, історичні та героїко-патріотичні основи з домінуванням побутово-комедійних елементів. Жанрове протиставлення проявляється на засадах оперної драматургії, основа якої є пісенною. Вокальна структура твору написана композитором у формі куплетної пісні, прикладом чого є арії, каватини, дуетні та ансамблеві номери, у яких проявляється синтез західноєвропейських оперних традицій з жанровими засадами українського музичного театру.

Опера С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» стала класикою в репертуарі київського оперного театру. Вистава була показана публіці ще у 30-х роках ХХ століття у виконні корифеїв української опери, таких, як: І. Паторжинський, М. Литвиненко-Вольгемут, З. Гайдай, О. Петрусенко, М. Гришко, М. Частій, М. Донець під керівництвом постановчої групи В. Йориша, О. Хвостенко-Хвостова, І. Курочки-Армашевського, В. Манзія, П. Вірського, М. Болотова а пізніше (1956 року) під режисурою В.Скляренка, художнім оформленням А. Волненка.

Д. Гнатюк розпочанає поновлення опери для гастрольних поїздок театру до Москви 1979 року. Разом із диригентом І. Гамкалом режисер формує нову виконавську концепцію і за основу постановки використовує виконавські традиції, закладені видатними майстрами театральної практики такими, як І. Паторжинський та М. Литвиненко-Вольгемут. 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 проєкцією в ньому нових режисерських механізмів.

Важливим елементом динаміки опери в новому трактуванні режисер вважав її художнє оформлення. Разом з художником-постановником О. Бурліним було розроблено ескізи сценічного оформлення, що збагачували динаміку естетичного сприйняття глядачем вистави і проєктували нове рішення 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 і 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 під-

креслити перш за все героїко-патріотичний зміст яскраво-мелодійного твору чудового українського композитора, тему любові до Батьківщини, духовну красу, щедрість душі рідного народу» [846, с. 2].

3 листопада 1979 року відбулася прем'єра опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. Вірєць класики українського оперного жанру «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського став третьою режисерською роботою Д. Гнатюка. Нова драматургічна основа, створена режисером, уособлювала багатозначність образної і смислової організації твору. Оминувши 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 [809]. Режисер уособлює увесь патріотичний стрижень 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 людини власного «Его», свого внутрішнього світу, думки народу, його ідеології. «В. Грицюк прекрасно доносить до слухача слово, надає йому найрізноманітніших інтонацій і смислових відтінків. Хороший голос співака, чітка дикція, свобода і природність рухів – усе це сприяє яскравому враженню від вокально-сценічного портрета, що його змальовує актор», – зазначає Г. Деревенко [258, с. 4].

Паралельно з лінією патріотизму та самотності українського народу, втіленого у образі Карася, режисер чітко вибудував і окреслив тему кохання, що відображена у партіях Андрія і Оксани. Провідні актори театру А. Со-

лов'яненко та В. Соколик, сформувавши талановитий ансамбль послідовно 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 самодержавця, прагне вичавити його політичні клопоти і тривоги в русі, динаміці», – описуючи гру Д. Гнатюка, зазначає Г. Деревенко [258, с. 4].

Упровадження нових механізмів сценічного вирішення у традиційно-сформовані моделі показу вистави зумовлені прагненням режисера до пошуків шляхів розвитку динаміки 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 в інтерв'ю Д. Гнатюк Е. Фат'яновій [823, с. 3]. Режисерська модель Івана Карася, створена Д. Гнатюком має оригінальні механізми свого сценічного обґрунтування і втілення. У третій дії вистави, коли Карась повертається від Султана до Одарки (В. Любимова), театральна фактура не заповнена мелодично, відсутність акомпанементу стримує динаміку розвитку сюжетної лінії, драматургії твору. Д. Гнатюк разом з диригентом заповнює прогалини оркестрової структури, акцентуючи увагу на вставних номерах, у такому випадку бравурної мелодії, яка чітко окреслює настрій героя і розкриває одну з його індивідуальних особливостей. «Подумалось Іванові: а що ж я тепер жінці скажу? І музика підказує: зараз він буде жартувати з Одаркою. У

попередніх виставах він боявся Одарки, через що наступна сцена зводилася до побутивізму» [589, с. 4].

Дмитро Михайлович, працюючи над драматургією опери, окреслює нові концептуальні вектори її проєкції. Режисер будує динаміку розвитку вистави на важливих елементах сценічної комунікації – зіставлення загального (народ, масові сцени) та одиничного (на перший план режисер виносить проблему буття людини у просторі соціальної нерівноправності на безпорадності). На таких засадах Дмитро Михайлович вибудовує стратегію розвитку драматургії твору. З початку вистави, де засобами музичної виразності та елементами сценічної проєкції подається образна сфера вистави, загальноповерхова характеристика героїв, концентрується смислова організація вистави, спрямовується її жанрова координація та посилюється психологічне навантаження. Г. Деревенко зазначає: «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» [258, с. 4]. 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 корегувань, 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 самобутності українського народу, його патріотичної сутності та незалежності [148].

Оновлена вистава увійшла в діючий репертуар театру і посіла своє почесне місце в театральному середовищі української культури. У такому вигляді опера існувала майже десятиліття.

До оновлення вистави театр повернувся лише через десять років. У цей час його репертуар наповнюється зразками західноєвропейського оперного

мистецтва, залишаючи осторонь українську національну класику. Відтак, на засіданні художньої ради театру 2 вересня 1987 року, Д. Гнатюк ініціює створення комісії, яка б зробила аналітичний зріз діючого репертуару театру і окреслила координати виконавської парадигми, яка вже втратила свою актуальність 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 доводить до відома членів художньої ради той факт, що театр матиме статус потенційної установи тоді, коли він в рік, щонайменше, буде готувати по п'ять-шість прем'єр, з одночасним поновленням діючих опер.

С. Турчак підтримав пропозицію Дмитра Михайловича і 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, вони є уособленням національної самобутності українського народу [1153].

Робота розпочалася 1988 року. Як зазначає диригент вистави І. Гамкало, було дещо змінено базові положення в системі опрацювання музичної партитури твору. Завдяки маркуванню лейтмотивів національно-патріотичних мелодійних зворотів, стало можливим, певною мірою, метафоризувати з естетичним поглибленням ідейний зміст опери. Таке трактування музичного матеріалу значно розширили кордони національної символіки, проектуючи інноваційні зсуви соціальних стандартів та формуючи нові, динамічно-базові орієнтири української самобутності в контексті європейської оперної практики.

Обраний підхід до роботи з оркестровим колективом І. Гамкала, сформував 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 професійно-виконавську роботу було проведено хормейстером опери Л. Венедиктовим. Як зазначає І. Гамкало, хоровий колектив продемонстрував виконавську модель, вектори якої спрямовані на проєкцію 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, сутність якого була сформована на засадах активної, динамічно-виконавської лексики з продукуванням загальної драматургічної концепції. Системна організація хору являла собою вагоме доповнення розвитку сюжетної лінії вистави, де такі виконавські категорії, як дикція та артикуляція дали можливість передати основний принцип смислової організації твору, завантажити детерміновані авторською інтерпретацією механізми сценічного втілення.

Аналізуючи деякі моменти режисури хорових сцен, В. Борищенко вніс побажання та зауваження щодо їх сценічного рішення. Член художньої ради зазначив, що в контексті всіх постановок опери театру, починаючи з 1932 року, сформувався певний алгоритм режисерської думки, яка проєктує нам практично-зумовлені механізми елементів сценічного рішення виконавських проблем. Як зазначив В. Борищенко, у I дії хор повинен бути закулісним, що створює ефект значних просторових координат з розширенням горизонтів для втілення подальших режисерських комбінацій. Виставлений хор на деяких масових театральних сценах, порушує виконавський баланс, що призводить до втрати відчуття драматургічного просторово-часового континуума з нівелюванням загальних режисерських концепцій. З такою думкою погодився і Г. Демчук, який зауважив, що коли на сцену входить хор у складі вісімдесяти чоловік і при цьому не знає що робити, втра-



часться не тільки динаміка загального розвитку опери, а й логіка режисерської думки загалом.

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

Як зазначає Г. Демчук, дивлячись на хорові сцени, ми спостерігаємо обрядові дії, пов'язані з періодом жнив, але дивлячись на принцип оформлення та механізми сценічного втілення, маємо можливість спостерігати елементи купальських свят, що суперечить одне одному принципово. Показ на сцені теми турків, які за драматургічною організацією твору повинні розганяти козаків, представлений 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. На противагу такій концепції артисти хору перманентно пересуваються по сцені, що, безумовно, протистоїть канонам української режисерської традиції.

Багато зауважень викликало і художнє оформлення сцени. Як зазначає І. Гамкало, дві попередньо проведені опери значно відрізнялися одна від

одної за принципами світлового оформлення. Із рецензії диригента встановлено той факт, що 12 вересня, під час проведення вистави значно не вистачало світла на сцені. Вже в наступному показі 15 вересня, освітлення опери охарактеризоване, як «якесь біломолочне, плоске світло» [987]. Д. Гнатюк у стані нервового збудження суворо розкритикував роботу світлових служб. Режисер зазначив, що монтувально-світлова репетиція відбулася в день проведення вистави 15 вересня о 17:00 годині. Здійснена вона була поспіхом з порушенням усіх вимог та режисерських принципів сценічної драматургії. Такий підхід до підготовки світлового оформлення твору значно, якщо не повністю, знівелював результат проведеної роботи всього колективу [987].

Багато запитань викликали і деякі моменти режисерського виконання сценічних завдань. Відтак, І. Гамкало зауважив про суттєве порушення канонів режисерської практики, коли увертюра опери звучить при відкритій завісі сцени з повним її освітленням. Такий підхід суперечить традиції оперного виконавства і порушує всі принципи театральної моделі. Диригент вимагає, щоб увертюра виконувалася або при закритій кулісі сцени, або на повному її затемненні. Такий механізм є канонічним у структурі театрального виконавства і дає можливість повної концентрації як глядачам, так і артистам на подальшому розгортанні музичного полотна. 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. Диригент висловив своє обурення з приводу хати, що уособлює козацьке житло і має занадто збіднілий вигляд. І. Гамкало зауважив, що в опері такого масштабу повинен бути виготовлений задник з українською символікою як важливого елемента візуального сприймання єдиної концептуальної думки продукування національних героїко-патріотичних традицій. Своєю чергою, Д. Гнатюк

зазначив, що для поновленої вистави не було виготовлено жодного нового станка, оформлення дії повністю не відповідає жодному з розроблених ескізів сценічного оформлення. Режисер вистави на засіданні художньої ради театру гостро порушив питання про те, що виставу не можна випускати без участі художника, оскільки його функція повністю полягає у формуванні і доповненні художньої думки вистави, створенні візуально-естетичних ефектів, які значно розширюють координати розвитку драматургічної концепції твору.

Д. Гнатюк зазначив, що О. Волненком була проведена ґрунтовна робота із підготовки вистави. Художник розробив і подав режисеру всі ескізи та макети сценічного оформлення опери, що повністю відповідали як режисерському баченню сценічної драматургії, так і стильовим ознакам українського тематизму. Проте виникло ряд фінансових непорозумінь, і О. Волненку за його роботу адміністрація театру не виплатила кошти. Як з'ясувалося, між театром та художником не було підписано трудовий договір, а працювати на громадських засадах, він відмовився.

Л. Грицкевич у виступі на засіданні художньої ради театру також погодилася з думкою своїх колег і зазначила, що художник повинен контролювати хід підготовки, виготовлення та сам процес сценічного оформлення опери. В результаті обговорення з'ясувалося, що ескізу першої картини ніхто з виконавців-художників не бачив. О. Волненко, взявши його на доопрацювання, так і не повернув, що вилилося в результат, який склався під час проведення вистави.

А. Штерн порівняв у першій картині вистави зображення хмари з «атомним грибом», і вказав на порушення балансу як в оформленні, так і в деяких виконавських механізмах. Отже, зазначимо, у підготовці вистави до показу було порушено загальні механізми театральної злагодженості в роботі всіх цехів, а такий підхід, як результат, розбалансував поняття колективної зла-

годженості і відповідальності за функціональні обов'язки кожного з працівників театру.

Крім того, багато зауважень членів ради було і до самої режисури вистави. В. Борищенко звернув увагу на головну концептуальну ідею твору – героїко-патріотичну сутність. Режисерська інтерпретація Д. Гнатюка формує дещо інше тлумачення. Перша дія опери розпочинається на возі серед п'яного гурту козаків. Таке моделювання режисерської драматургії культивує діаметрально-протилежні концептуальні погляди і не відповідає виконавським традиціям видатних корифеїв театральної практики таких, як І. Паторжинський, І. Стешенко, М. Донець, які виконували партію Івана Карася – могутнього безстрашного козака, хоча і дещо розв'язаного у власних побутових реаліях. І. Молостова зазначила, що попередні виконавці вже окреслили чіткі координати цієї ролі і канонізували початок вистави, тому формувати режисерську модель, яка суперечить загальновизнаним механізмам не варто.

І. Молостова звернула увагу членів ради і на те, що опера повинна зберігати етнічно-детерміновані закони театральної драматургії. Відтак режисер не витримує деяких стереотипів національної оперної практики, що порушує відчуття єдиного монолітного твору [987]. Це стосується, насамперед, масових сцен – їх проведення та логічного обґрунтування. Опонент зауважує, що під час зібрання на сцені козацького гурту, всі виконавці були у до блиску начищених чоботях, що суперечить законам сценічного оформлення і відволікає глядача.

Л. Венедиктов також висловив свої побажання до побудови і розвитку сюжетної лінії опери. Хормейстер зауважив, що під час виходу Івана Карася на сцену у першій дії вистави занадто багато шуму і уваги навколо нього, проте за сюжетною лінією, коли Карась гукає Оксану, вона його не чує. Це не відповідає зображенню, що ми бачимо на сцені і тій драматургічній основі, яка прописана у композитора. У цій сцені помітна й певна невідповідність

оркестровому супроводу. Вихід Івана Карся, його лейтмотив, С. Гулак-Артемівський підсилив потужною оркестровою фактурою, а у трактуванні І. Гамкала передача образу козака – філігранна, лаконічна і відповідає більше манері італійської системи звуковидобування, ніж героїко-патріотичній моделі українського козацтва [1155].

Не зважаючи на зауваження художньої ради театру, виставу було включено до репертуару театру, вона не сходить з театральних сцен багатьох мистецьких осередків, відображаючи колорит української оперної традиції, її самобутність та неповторність.

### 3.1.4 «Севільський цирульник» Джоаккіно Россіні

Вистава Дж. Россіні «Севільський цирульник» посіле чільне місце не тільки оперній культурі Європи, вона динамічно увійшла в репертуар багатьох світових театрів, у тому числі й України. Вистава пройшла тривалий і послідовний шлях свого становлення, закріплення та театрального обґрунтування на сцені Київського театру. Більше століття вона активно пропагує традиції італійського оперного мистецтва на просторах українських оперних традицій. Першу постановку вистави було здійснено 1902 року під керівництвом диригента Д. Пагані, режисера П. Каревича, художника С. Евенбаха, і з того часу твір увійшов до діючого репертуару театру, подаючи до огляду різні варіанти виконавських інтерпретацій, сценічних рішень та драматургічних побудов. Результатом довготривалих і незмінних показів були сформовані і практично закріплені алгоритми постановок класичних опер у вигляді сталих і практично-незмінних режисерських штампів, що призвело до послаблення інтересу глядацької уваги, розпорошення динаміки опер, нівелювання режисерських та виконавських проєкцій.

Як правило, відновлення опери, яка тривалий час знаходиться в константі єдиного режисерського механізму вирішення драматургії твору, його диригентської інтерпретації та законсервованих принципами смислової орга-

нізації всіх ланок синтетичної жанрової моделі, вимагає нових концептуальних рішень, сутністю яких має бути перманентно переосмислена ідея твору, віднайдено нові механізми проєкції режисерського задуму та сценічного втілення, чітко вибудована лексика акторської майстерності в контексті нової театральної постановки.

Д. Гнатюк зробив свідомий крок, беручись за поновлення опери «Севільський цирульник» Дж. Россіні, оскільки на його думку твір потребував створення нової постановочної моделі з потенційним відхиленням від попередніх стереотипів режисерського трактування.

Спільно з художником-постановником О. Бурліним було окреслено загальну модель драматургічної конструкції опери і визначено механізми її сценічного втілення. Принцип оформлення сценічного об'єму ґрунтувався на елементах стильового мінімалізму, відхиляючи детерміновані попередніми постановками погляди на реквізити буфонного загроюдження сцени, заповнення сценічного об'єму не практичними і раціонально не обґрунтованими елементами. Динаміка, емоційне переконання і вплив на глядача – базисні структури цієї вистави. «В оперних постановках занадто часто домінує зовнішнє. Буває, зустріч з постановником перетворюється на переказування загальновідомих речей про композитора. А я хочу знати від режисера те, що може відкрити тільки він один. Як бачить виставу. Заради чого ставить. Хто такі герої, що призовані покращити у світі. Яка ідея закликає до життя майбутньої вистави», – заявляв у інтерв'ю Л. Вириній Д. Гнатюк [113, с. 2].

Постановочний план Д. Гнатюка формувався на головних засадах акторської діяльності – досягнення драматургічних реалій через повне екзистенційне навантаження ролі, виконавське усвідомлення та акторську інтерпретацію з домінуванням індивідуальних методів у вирішенні сценічних завдань. Під час обговорення принципів режисерської роботи на оперній сцені Дмитро Михайлович в інтерв'ю О. Гусєву зазначив: «Спів – це духовна

валюта, що дозволяє підтримувати і скріплювати моральне здоров'я суспільства в цілому і окремих особистостей в тому числі. А особистість – головна діюча особа» [246, с. 2].

Дмитро Михайлович серед пріоритетів нової постановки опери вбачав повну свободу акторського складу, необмеженість їх в дії і поглядах на трактування нової оперної моделі. Відхід від анахронічних тенденцій, застиглих поглядів на традиції буфонних проєкцій на сцені київського театру дало можливість внести новий позитивний елемент у постановку Д. Гнатюка. Опера «Севільський цирульник» – це вистава, побудована на повному взаєморозумінні солістів сцени, в контексті цілковитої ансамблевої комунікації та інтерпретації. Виконавський ансамбль вимагає не тільки повного контролю за системою вертикально-фактурного викладу, а й за органічним, психологічно-синтетичним балансом виконавців. На оперній сцені розкривається талант артиста у всій його багатогранності, яскраво відкриває його здатність до перевтілення, до глибокого проникнення в основу художнього образу [136].

Постановка «Севільського цирульника» Дж. Россіні в режисерській інтерпретації Д. Гнатюка розширила координати театральних традицій Київської опери, розкрила її поетичну багатогранність та естетично ідентифікувала нові погляди режисера-початківця щодо мистецьких концепцій та їх практичної реалізації. «Режисура Д. Гнатюка – заявка на майбутню інтенсивну і плідотворну режисерську роботу, на виховання нових поколінь оперної молоді», – зазначає у своїх рецензіях театральних проєктів А. Мокренко [529, с. 11].

Опера тривалий час знаходилася в діючому репертуарі театру. Режисерська концепція Д. Гнатюка не втрачала театального пріоритету, знаходячи свого глядача, критика, шанувальника. У контексті важливих для театру обставин, – повна реконструкція приміщення, оновлення цехів, декорацій, виникла потреба і у поновленні багатьох вистав, як результат важливої

соціальної та мистецької детермінації. До переліку вистав, які потребували оновлення і творчого переосмислення, увійшла і опера «Севільський цирюльник» Дж. Россіні. За розпорядженням директора театру Л. Венедиктова було видано наказ про поновлення опери у площині діючого репертуару театру.

Рішенням художньої ради театру було затверджено ескізи художнього оформлення і макет опери, проаналізовано план проведення робіт з підготовки вистави [1162]. Прем'єра опери відбулася з невеликим відхиленням від графіка, встановленого у наказі – 30 грудня 1990 року, і отримала позитивне схвалення як серед пересічного глядача, так і серед театральних критиків та рецензентів.

Під час одного з обговорень вистави Д. Гнатюк зазначив: «Мистецтво режисера представлене як ідейно-художня сутність керівника всього театального колективу, як організатора творчого процесу, який разом з диригентом і співаками створює обране сценічне вирішення оперної вистави. Саме режисурі належить заслуга у розкритті величезних мистецьких здобутків багатонаціональної оперної музики» [190, с. 2].

Оволодівши жанровою сутністю музичної режисури, Д. Гнатюк на тривалий час заклав у традиції Національної опери України модель режисерського рішення опери Дж. Россіні «Севільський цирюльник», яка і по цей час проходить у координатах сценічного рішення, що окреслив своєю творчістю Д. Гнатюк. Розглядаючи десятиліття творчої біографії Д. Гнатюка 75–85 років, представлене його режисерською діяльністю, виразно простежуємо нову фазу мистецького звершення майстра, у якій домінує творчий пошук, апробація, прагнення до нового, невідомого горизонту оперної драматургії. Уже у перших спробах митця відчувається діапазон його творчої думки, кристалізується чітка інтенція, сповнена аксіом оперного жанру – об'єднати в єдине ціле різні виконавські форми, знайти шлях їх логічної взаємодії, відчути процесуальність драматургії твору, осмислити стратегію руху і розвитку



мистецтва у складному комунікативному просторі дійсності. Монументалізм і епічність «Князя Ігоря» та «Тихого Дону», патріотизм і національна ідентичність «Запорожця за Дунаєм», лірична буфонність та іронічна неповторність «Севільського цирульника» сформували довідник Д. Гнатюка, абетку режисерської лексики, з якої майстер упродовж свого творчого шляху черпав знання, досвід, формував семантичні засади власного режисерського кредо.

### 3.1.5 «Зима і весна» Миколи Лисенка

1985 рік у творчій діяльності Д. Гнатюка позначений активними пошуками режисерських утілень. Продуктивна діяльність на посаді завідувача кафедри оперної підготовки у консерваторії значно розширили координати мистецьких апробацій режисера, спонукаючи до нових жанрових пошуків. Творчість М. Лисенка стане визначальним чинником ствердження режисера на ниві національного та світового визнання, оскільки її жанрове розмаїття стане гідним матеріалом для ідентифікації особистості Дмитра Михайловича в координатах поліжанровості, полістилістичності та розширеному просторі смислової організації мистецьких горизонтів.

Першою постановкою опери М. Лисенка, яку здійснив Д. Гнатюк, стала дитяча опера «Зима і весна», прем'єра якої відбулася у Київському державному дитячому музичному театрі у лютому 1985 року. Звернення до нового, складного і одночасно соціально-динамічного жанру були викликані у Дмитра Михайловича любов'ю до своєї родини, яка підтримувала його, надихала до пошуків, перманентного переосмислення буденності з її реаліями. Зокрема, обговорюючи період підготовки твору, А. Мокренко особливу увагу звертав на родинне осереддя Д. Гнатюка, як важливий заохочувальний аспект звернення режисера саме до цього жанру [528].

За словами режисера, перші спроби практичного втілення опери на сцені Київського оперного театру були невдалими і не залишили позитивного відбитку на сторінках театральних надбань установи. Побутові координати,

запропоновані попередниками у дитячому жанрі не знайшли потенційного підкріплення, а відтак, і подальшого застосування у практиці театральної комунікації. Дмитро Михайлович, звертаючись до твору М. Лисенка «Зима і весна», ставив на меті дотриматися поетичної метрики, яку вклав у виставу композитор, її головних концептуальних засад, сформованих казковою, ілюзорною тематикою. Головне, як зазначав Д. Гнатюк, зберегти інтонаційні координати М. Лисенка з відповідною тісною комунікацією сценічної дії, досягти логічного синтетичного поєднання музичного матеріалу зі сценічним дійством. Готуючи нову постановку опери, Д. Гнатюк значно підсилює візуальну складову вистави, наголошуючи на хореографії опери – балетних композиціях. Така концепція, за словами режисера, наповнить сутність складного синтетичного жанру (дитячого) новою складовою, окреслить пунктиром нову інтерпретаційну модель, сформовану потребою соціальної уваги та зацікавленості. За словами М. Бурбана, постановочна група хореографічних елементів у виставі, прагнула поставити в один понятійний рад, в одну смислову позицію музичний та драматургічний матеріал жанру дитячої опери до смислового навантаження серйозної вистави, драматичної з ознаками патетичної організації. Структура вистави, запропонована Д. Гнатюком, увібрала нові, стилістично-зумовлені координати – конфлікти, зіткнення, контрастні прийоми, нові сюжетні лінії, сценічні прийоми [98].

Сутність опери сформована значним складом солістів-вокалістів, де кожна дійова особа – це не тільки визначена композитором складова музичного твору, а важливий елемент драматургічної комунікації, наповнений глибокою смисловою організацією, сценічним завданням. «Виконувати певну партію – вимальювати окремий фрагмент у виставі, хай і яскравий. А мені хотілося творити масштабний образ усього спектаклю», – зазначив режисер, обговорюючи постановку із З. Мензатюк [510].

Працюючи над смисловою організацією опери «Зима і весна» Д. Гнатюк говорив: «Головне для співака – це вміння перевтілюватися. Тут

головний критерій – природність, художня виправданість творчої манери й виражального прийому» [397, с. 2].

Зимовий цикл обрядових дійств детермінував звернення режисера саме до тематики цього твору. Визначена програмою Міністерства культури України прем'єра готувалася у занадто стислі терміни. Режисерська концепція Д. Гнатюка формувалася тенденціями культурно-мистецького простору кінця 1980-х років – відродження національних традицій у контексті жанрових координат та культивування вітчизняних соціальних векторів з метою реанімування української музичної думки. «Ще слід багато зробити у плані зростання і зміцнення національної самосвідомості народу. Адже століттями переорювалося, вибивалося з пам'яті, перекручувалося, замовчувалося славне минуле України, її національні герої, традиції», – зазначає Д. Гнатюк в одному зі своїх виступів [191, с. 5]. Хіба жанрові координати опери М. Лисенка не продукують вітчизняні культурно-мистецькі традиції, не культивують сутність українського народу у сценічній дії дівчат-колядниць, хлопців-щедрівників, дівчат-веснянок.

Аналізуючи режисерські звернення Д. Гнатюка до репертуару українських композиторів, Г. Яковенко у газеті «Райдуга» зазначав: «Готуючи свій репертуар, він прислуховувався до нових творів композиторів, шукав саме виразне в творах українських авторів» [907, с. 8]. Саме крізь призму молодих акторських поглядів, їх світлий незаангажований театральними штампами світогляд, Д. Гнатюк вибудував чіткий конструктивний вектор постановки фантастичної дитячої опери.

Витримуючи композиторську систему смислової організації твору, що продукує сакральну модель – боротьбу двох протилежностей, весни і зими, режисер зосереджує увагу акторської трупи на двох важливих аспектах своєї інтерпретації: проекція драматургії твору в розрізі реалістичних тенденцій; культивування фантастичних елементів засобами сценічного втілення.

Дмитро Гнатюк прагне мистецтвом сценічного перевтілення відкрити у звичайному – незвичайне, у буденному – незвичне, заглибити глядача у світ нового естетичного виміру, сутність якого формує жанрові координати опери «Зима і весна» М. Лисенка [235].

М. Кагарлицький зазначає: «Можливо, оце вроджене, підсвідоме акторське вміння проникати в тайники психології, душевних порухів героя, з роками помножене на досвід, і дало можливість Гнатюкові яскраво палахкотіти на оперній сцені» [349, с. 15]. Природне відчуття народного мелосу, закладеного у структурі опери, дало можливість вибудувати логічну послідовність, зумовлену протиставленням масових сцен плакатного багатопланового масштабу мізансценами сюжетна лінія яких формує діалогічні ансамблеві епізоди виконавців.

Режисер активізує важливу складову синтетичного жанру – хор, динамізує його функцію, стимулюючи таким чином розвиток драматургії, її смислове та емоційне наповнення. Режисер розглядає хор в опері, як уособлення народу, показника масовості, який не тільки графічно заповнює сценічний простір майданчика, а й стає стратегічним вектором формування шляхів драматургічного розвитку твору, елементом його динаміки та континуума. Описуючи формування драматургічної структури твору, принципів її розвитку та логічної зумовленості, Б. Бурбан зазначає: «У кожній порі року по-новому оживали барви петриківського розпису, казково-фантастичний світ природи утворював нові й нові барви – яскравіші, кращі, колоритніші одна за одну» [98, с. 1].

Режисер формував у виконавців відчуття стилістичної цінності твору, звертався у роботі до перевірених практикою механізмів сценічного втілення драматургії твору і налагодження концентрованої системи комунікації виконавців з глядачем. Підготовлена ним труппа солістів-вокалістів у складі: Мороз (В. Жмуденко), Зима (Л. Грінченко), Весна (А. Шендрикова), Осінь (Т. Вовк), практично втілила всі режисерські побажання, настанови та

корективи. Л. Мороз-Погрібна писала: «Д. Гнатюк популяризує нашу класику, він виступає вдумливим, пристрасним інтерпретатором її, в багатьох випадках ми, завдяки йому наче вперше осягаємо зміст давно відомих творів, відчуваємо їх силу» [537, с. 4].

Описуючи постановку, Ю. Станішевський зазначає, що прем'єра опери стала символічною, оскільки постать Дмитра Михайловича є уособленням славетних виконавських традицій у просторі оперного жанру та нових режисерських звершень [756, с. 167]. «Співаки досить добре відчувають стилістику народної пісні, її характер і колорит. Особливого значення надають слову, його вимові в співі, що в дитячій виставі має першочергове значення», – зазначено в одній з рецензій щодо прем'єри [756, с. 167].

Завдання, яке ставив перед собою Д. Гнатюк, було виконано – режисер провів неоціненну і динамічну роботу із культивування національних традицій, пропаганди та агітації творчого надбання провідних митців української музично-театральної спадщини, упровадження нових поглядів на механізми сценічної інтерпретації класики оперного виконавства.

### **3.2 Концепція режисури Дмитра Гнатюка у виставах 1988–2011 років: мистецька зрілість**

Починаючи з 90-х років ХХ століття Київський оперний театр вступив у якісно новий період розвитку, який позначений істотними досягненнями, зокрема: державоствердженням України і входженням її у вимір світового визнання як рівноправного суб'єкта, зміною духовних національних цінностей, зникненням регламентації творчого процесу, усвідомленням оперної та балетної культури як вагомого мистецького явища в контексті світового музично-театрального простору. У творчості Д. Гнатюка чітко проявляються риси метафоричного узагальнення досвіду, осмислення складної ситуації в національній культурі, виділяючи маркованими лініями її художню цінність, самотність, неповторність.

### 3.2.1 «Наталка Полтавка» Миколи Лисенка

Протягом усього свого творчого шляху Д. Гнатюк, як актор і режисер, послідовно обстоював традиції українського музичного театру, сприяючи своїм мистецтвом його розвитку, зокрема й у сфері оперного виконавства. У цьому полягала сутність його естетичних поглядів і переконань, його багатогранної діяльності загалом, органічно пов'язаних з ідеями національного культурного відродження у другій половині ХХ століття. Як режисер оперного театру, він вважав завданням державного, національного значення збагачувати репертуар оперного театру творами українських композиторів, культивувати національні традиції, співвідносити їх із досягненнями світового мистецтва.

У виставах за творами української оперної класики Дмитро Гнатюк, як провідний соліст Оперного театру, виконав партії Остапа («Тарас Бульба»), Енея («Енеїда»), Миколи («Наталка Полтавка») М. Лисенка, Султана з опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». Як режисер, він здійснив постановки на сцені цього ж театру таких опер: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (1988), «Наталка Полтавка» (1989), «Тарас Бульба» (1992), «Зима і весна» (1985) М. Лисенка, запропонувавши свою інтерпретацію як окремих характерів, так і кожного із цих творів загалом. Склалося так, що оперна спадщина М. Лисенка стала доленосною у становленні Дмитра Михайловича як багатопланового митця. Його творчі ініціативи були породжені загальною тенденцією до відродження українського національного мистецтва, зокрема й оперного виконавства. У своїх режисерських постановках творів національної оперної класики він прагнув переосмислити, надати сучасного звучання музичній драматургії, виробити нові прийоми й засоби її сценічного втілення.

Прем'єра опери М. Лисенка «Наталка Полтавка» у новій режисерській інтерпретації, здійсненій Д. Гнатюком, відбулася в Києві 26 квітня 1989 року, хоча в історії Національної опери цей твір був неодноразово поставлений у

різних музично драматургічних концепціях. Уперше ця опера набула сценічного втілення 1936 року. Її постановка була приурочена до Декади української літератури і мистецтва в Москві. Режисерське трактування цілком відповідало тогочасній культурно-мистецькій і суспільній атмосфері. Як зазначає Г. Тітова, основою вистави стали масштабність, урочистість, піднесеність і плакатність<sup>1</sup> [796]. Індивідуальність характерів, їх психологічні нюанси були витіснені загостреними соціальними суперечностями, соціальними конфліктами.

Під час роботи над другою постановкою опери «Наталка Полтавка» зазнали переосмислення і корекції смислової організація твору, декламаційний матеріал, сценічна драматургія, розвиток сюжетної лінії. Цю виставу було поставлено 1942 року, коли театр перебував в евакуації в Іркутську, була вона в репертуарі й після його повернення 1944 року до Києва. У новій інтерпретації ця опера прозвучала 23 липня 1951 року, її автори – диригент-постановник Борис Чистяков, режисер Володимир Манзій, художник Сергій Острошенко. У запропонованій редакції суттєвих змін в опері зазнала передусім її драматургічна основа завдяки вставним епізодам, додатковим сюжетним лініям, унаслідок чого вона мала чотири дії.

У 1954 році, до відзначення 300-річчя Возз'єднання України з Росією Київський театр опери та балету імені Т. Г. Шевченка підготував нову постановку опери, у редакції Б. Лятошинського та В. Рибальченка. Творча група (диригент-постановник В. Тольба, режисери А. Бучма і В. Манзій) у своїй новій версії трактувала «Наталку Полтавку» як «правдиву життєву драму». Наступним етапом у сценічній історії цього твору М. Лисенка став 1971 рік, коли відродження і збагачення оперно-балетного репертуару набуло особливої актуальності. Режисер Д. Смолич запропонував свою інтерпрета-

---

<sup>1</sup> Для підготовки прем'єри композитор В. Йориш написав 40 нових музичних номерів. Увертюру та вступ до другого акту. Хореографічну композицію підготував М. Нельсон під пильним керівництвом В. Верховинця. Елементами сценічного оформлення твору займався І. Курочка-Армашевський. Режисерську концепцію сформував і практично втілював В. Манзій. Як зазначає Г. Тітова, з музики М. Лисенка було збережено лише 8 номерів. Головні ролі у виставі виконували: О. Петрусенко (Наталка), М. Гришко (Микола), С. Іващенко (Возний), І. Паторжинський (Виборний), М. Литвиненко-Вольгемут (Терпелиха) [796, с. 72].

цію опери, узявши за основу її драматургічного розвитку народно-побутові, обрядові й релігійні сцени. Співпрацюючи з композитором В. Губаренком, він надав динамічності драматургічному розвитку за допомогою хорових епізодів, широкого залучення народнопісенного матеріалу та пожвавлення декламаційних елементів. В інтерпретації Д. Смолича «Наталка Полтавка» тривалий час була в репертуарі театру і, як зазначає Г. Тітова, вісімнадцять сезонів не сходила зі сцени [796].

Відтак, провідними в українському оперному виконавстві другої половини ХХ століття стали твори М. Лисенка, вони багато в чому визначили жанрову своєрідність українського музичного театру, яка полягала в органічному художньому поєднанні ліричного, побутового, лірико-фантастичного начал, утілених в опері-сатирі, опері – політичному памфлеті, опері-колядці, опері-хвилинці, дитячій опері.

Д. Гнатюк, як режисер Київського оперного театру, почав працювати над оперою «Наталка Полтавка» 1988 року. У цьому театрі це була сьома її постановка, і не дивно, адже вона приваблює постановників, виконавців і глядачів не тільки музикою, а й життєвою філософією, прагненням до світла й добра. У її сценічному втіленні брало участь не одне покоління виконавців – від корифеїв українського драматичного театру до видатних оперних співаків сучасності, – щоразу демонструючи своє розуміння, свій образ знаменитого твору, створеного музою українського народу, – зазначав Д. Гнатюк у розмові з журналісткою Л. Коробчак під час роботи над сценічним поновленням твору [408]. Дмитро Михайлович раз у раз звертався до художньої ради театру з проханням переглянути оперний репертуар. Після повернення колективу театру у нове, реконструйоване приміщення (1988) проблема репертуару набула особливої гостроти, і художня рада регулярно обговорювала питання про його збагачення творами українських композиторів. Під час одного з таких засідань (2 вересня 1987 року) Л. Венедиктов знову порушив його у зв'язку з відкриттям 120-го театрального сезону. Серед інших важливих пи-



тань ішлося й про відзначення 150-річчя від дня народження М. Лисенка, зокрема про внесення його творів до репертуару театру, але не тільки про це. Керівництво театру висунуло й такі завдання: перевидати творчу спадщину М. Лисенка; завершити інструментування опери «Утоплена»; поновити в репертуарі театру оперу «Тарас Бульба»; проаналізувати й обґрунтувати можливість постановки опери «Енеїда»; повністю реконструювати оперу «Наталка Полтавка».

Крім того, для визначення перехідного репертуару було створено комісію у такому складі: хормейстер Л. Венедиктов, диригент С. Турчак, художник Ф. Нірод, режисер І. Молостова, балетмейстер В. Литвинов.

3 грудня 1988 року на засіданні художньої ради театру вже обговорювалися ескізи декорацій до опери «Наталка Полтавка», виготовлення яких здійснював художник А. Холопцев. У своєму виступі Д. Гнатюк наголошував: «Наталка Полтавка» належить до класики українського оперного театру. Без цього твору немислима наша афіша» [1154]. Запропоновані ескізи формувалися відповідно до режисерських вимог Д. Гнатюка: традиційна інтерпретація опери, сформована на основі національного архетипу, елементи історичної і державницької ідентифікації, автентичного музикування. Головне завдання, яке висував перед собою Д. Гнатюк, – створити атмосферу довіри і взаєморозуміння між виконавцем і глядачем, відтворити національні особливості українського народу. Дмитро Михайлович запропонував переглянути і проаналізувати сценічне оформлення, яке здійснив А. Холопцев, сподіваючись, що це сприятиме подальшому оновленню не лише цієї опери, а й інших музичних творів українських композиторів.

Під час засідання Л. Венедиктов запропонував постановочний план вистави і наголосив, що за основу режисерського рішення необхідно взяти сценічну модель, сформовану 1954 року під керівництвом А. Бучми, за редакцією В. Рибальченка. Художник А. Холопцев, розробляючи сценічне оформлення, теж спирався на ескізи попередньої постановки: «Краса неми-

слима без природи, тому на першому плані постануть елементи, які б відображали село, його мальовничість. Цим зумовлена така увага до тополь, до квітів, до садів – без цього немає українського села», – зазначив художник під час обговорення запропонованого матеріалу [1154].

Розкриваючи план поновлення опери, Д. Гнатюк у статті в одному з періодичних видань наголошує, що сценічне оформлення містить елементи із живописних полотен на українську тематику: «Мені у виставах хотілося передати поетичність музики М. Лисенка. У роботі над музичним матеріалом я звертався до різних видів мистецтва, зокрема до живопису» [167]. Основою нової постановки «Наталки Полтавки» стало індивідуальне сприйняття режисером українського мелосу, народнопісенної культури, народного світогляду. Усі пропозиції режисера були враховані, а рішенням художньої ради театру затверджено ескізи декорацій до вистави.

Обговоривши проект сценічного оформлення й режисерську концепцію, Д. Гнатюк запропонував призначити прем'єру вистави на початок лютого 1989 року. Для успішного і вчасного випуску необхідно було належним чином організувати репетиційний процес. Робота над сценами камерного плану ідбувалася у вільних аудиторіях театру, а над зведеними мізансценами – у балетному класі. Режисер прагнув розвантажити головну сцену і створити всі умови для безперервного проведення репетицій «Наталки Полтавки» [1154]. Завдяки активній роботі усього творчого колективу прем'єра відбулася 8 травня 1989 року, її диригент-постановник – І. Гамкало, диригент – А. Власенко, режисер-постановник – Д. Гнатюк, художник – А. Холопцев [796].

У запропонованій Д. Гнатюком інтерпретації враховано творчі досягнення попередніх постановників цієї опери, їх корективи авторського варіанту опери. Ю. Станішевський зазначає: «Диригент І. Гамкало тонко відчув стиль лисенківської епохи, досяг проникливої, багатой на емоційні нюанси інтерпретації, збалансованого, гармонійного звучання оркестрових і хорових

епізодів, тактовно акомпанував співакам. Він вдало розставив динамічні штрихи та психологічні акценти» [756, с. 158].

Режисерський підхід Д. Гнатюка вплинув і на акторську роботу над відображенням народного побуту, традицій, суспільних відносин між персонажами. Правдивість, щирість і переконливість у співі, декламації, а головне, в акторській лексиці, – це було те нове у трактуванні драматургії вистави, що Дмитро Михайлович запропонував виконавцям під час репетицій. Працюючи над смисловою організацією опери, її драматургією, їх практичним утіленням на сцені, Д. Гнатюк говорив в інтерв'ю з Л. Віриною: «Коли я не бачу на сцені очей партнера, мені стає не по собі. Від чого він замкнутий, чому відгородився і пам'ятає лише свою фразу. Мистецтво сцени, як і життя, завчити не можна, його можливо лише пізнати спільно, прагнучи один до одного назустріч у звуці, почутті, в думці» [113]. Розвиваючи сюжетні лінії під час мізансценічних репетицій, Д. Гнатюк звертав увагу акторів на необхідність моделювати малюнок кожної ролі, на логічне, практично зумовлене поєднання вокального матеріалу з декламаційним, а також на закріплення їх елементами сценічної вмотивованості, вільного оперування прийомами сценічного втілення відповідно до диригентських та режисерських настанов.

Серед акторів-виконавців привертає увагу передусім постать І. Чернея, виконавця партії Виборного. Поєднуючи комічно-гумористичні й народно-побутові елементи в образі героя, він дотримувався режисерських настанов, його задуму загалом. Значної уваги Д. Гнатюк надавав ансамблевим мізансценам у виставі. Для нього принциповим було, щоб такий важливий елемент вистави, як ансамбль Виборного і Возного, визначав структурну цілісність оперної драматургії загалом. Однак, на думку Ю. Станішевського, акторам так і не вдалося всебічно розкрити характери Виборного і Возного, зокрема виконавець партії Возного Ю. Хомич не взяв до уваги навіть тих художніх прийомів, які були напрацьовані його попередниками – виконавцями цих партій у попередніх постановках «Наталки Полтавки». Ідеться передусім

про недотримання акторами-вокалістами співвідношення декламаційного й сольного-вокального начал у кожній із них, про порушення цим жанрової природи цього сценічного твору [756, с. 158].

Багато зауважень було до виконавця ролі Петра – В. Кузьменка, зокрема щодо відповідності акторського втілення цього сценічного образу. Як зазначає рецензент, артист продемонстрував належний рівень сольного виконавства, але акторська майстерність, практичні вміння сценічного руху, пластики у артиста залишилися в завуальованому вигляді, не «працювали» на розкриття сутності характеру одного з головних персонажів опери. «На жаль кийські співаки розучилися передавати вокально-сценічними барвами «життя людського духу». З відчуттям власної гідності вони у будь-якій ролі залишалися солістами столичного театру, забуваючи про почуття свого персонажа», – наголошує Ю. Станішевський [756, с.158].

Висловлювались критичні зауваження й на адресу соліста В. Лупалова, виконавця ролі Миколи. Він справді був одним із найкращих виконавців цієї партії, максимально засвоїв досвід і поради Д. Гнатюка щодо акторського втілення цього образу, ансамблевої злагодженості з партнерами, але утримати цей рівень протягом усієї дії не зміг. У його виконанні, як зазначає Ю. Станішевський, відчувалося порушення симетрії у смисловій організації образу, драматургічного розвитку ролі, логіки деяких сюжетних мізансцен. За партитурою, перед появою Миколи на сцені звучить вставний закулісний хор («Ой між вашою та громадою та зовуть мене бурлакою»), який має своїм логічним продовженням пісню героя «Та немає в світі гірш нікому, як бурлаці молодому» [756, с.158]. Як і в попередніх виступах артистів, тут давалася ознака відсутності виконавської цілісності, якої вимагають закони жанру і згідно з якими один елемент вистави логічно формує наступний, і не тільки формує, а й стає його органічною складовою. Ця вистава ніби розпадається на окремі елементи, окремі номери. За словами Ю. Станішевського, партія, «<...> вправно виконана В. Лупаловим <...> звучала лише як концертний

номер. Часом у артиста було забагато метушні, не всі пластичні деталі логічно виправдовувалися» [756, с.159].

Майстерно виконала Л. Забіляста партію Наталки. Режисеру вдалося створити творчу атмосферу взаєморозуміння в роботі зі співачкою, обґрунтувати її сценічні завдання й засоби їх практичного вирішення: «Це справжній народний характер, глибоке перевтілення в роль простої, ніжної дівчини і, водночас, тонке розуміння сучасною співачкою-актрисою кращих традицій національної сцени, їх розвитку й оновлення» [756, с.159]. Результатом кропіткої роботи над утіленням цього сценічного образу стала висока виконавська культура, осмислені і психологічно виважені декламаційні елементи, емоційно напружені зв'язки з партнерами.

Лунали закиди й до режисерської концепції Д. Гнатюка, зокрема у зв'язку з доданим дівочим хором дружок та піснею «Ти пливи, пливи селезню» з оперети М. Лисенка «Чорноморці». Такі зміни в драматургії твору уповільнювали розвиток сюжетної лінії, обтяжували загальну динаміку сценічної дії. Очевидно, Дмитро Михайлович прагнув розгорнути драматургію опери шляхом залучення різних виконавських засобів. Як і в попередніх своїх постановках, він застосовує хор з метою фактурного і драматургічного наповнення вистави, формує основну музичну вертикаль, яка дає можливість логічно поєднати окремі сюжетні лінії в одне художнє ціле.

У режисерській інтерпретації Дмитра Гнатюка «Наталка Полтавка» трималася в репертуарі Національної опери до 2005 року, до того часу, коли він запросив до її поновлення диригента Кирила Карабиця і виставу було показано в новому варіанті з незначними відхиленнями від попередніх постановок [408]. Концептуально опера не зазнала змін, принципово важливі моменти залишилися сталими, крім незначних моментів у драматургічному розвитку, зумовлених диригентським трактуванням окремих оркестрових номерів та хорових сцен.

Здійснивши постановку «Наталки Полтавки», Д. Гнатюк узагальнив здобутки своїх попередників, запропонував у цій режисерській інтерпретації своє розуміння самотності твору класика української музики, актуалізував співзвучність для свого часу втілених у ньому моральних і естетичних ідей, збагативши цим традиції національного оперного мистецтва, закладені творчістю М. Лисенка, С. Гулака-Артемовського, К. Данькевича.

### 3.2.2 «Тоска» Джакомо Пуччіні

«Мистецтво – це поклик, який народжує натхнення. Мистецтво скорочує відстані між людьми і єднає їх, дає нам тепло барв і звуків, гармонію форм і ліній, ідей і образів. Художник – завжди у стрімкому руслі часу, бо має розуміти сучасників, передавати їм своє натхнення, свою віру в прекрасне і добрі надії», – писав Д. Гнатюк [161].

Опера «Тоска» Дж. Пуччіні - це перше звернення Д. Гнатюка до західноєвропейської класики. Опера, за тривалий період свого сценічного життя зазнала слави як талановитий динамічно-драматичний твір, а драматургічна концепція, сформована В. Тольбою та Б. Бабочкіним, міцно і нерозривно закріпила оперу серед пріоритетних вистав театру.

Дмитро Михайлович із твором був добре обізнаний, оскільки він детально опрацював музичний матеріал, готуючи партію Скарпіа 1978 року [297]. Але того разу за об'єктивних обставин, що склалися у театрі, соліст так і не зміг виконати підготовлену оперну партію. З часом, Д. Гнатюк все ж таки опановує виставу, але вже в іншому амплуа – 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. Паторжинського, М. Крушельницького, народного артиста УРСР М. 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» [703, с. 3].

Рішення про поновлення опери у діючому репертуарі театру не було спонтанним, воно зумовлене чіткою потребою оновлення 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 [1142].

Щодо формування складу солістів вистави, виникли певні розбіжності у їх призначенні. С. Турчак поставив питання категорично і заявив про підготовку двох, а то й трьох складів солістів. Диригент наполягав на залученні провідних виконавців театру, таких як: Г. Ципола, Є. Колесник, В. Тришин, А. Солов'яненко, В. Третяк, А. Розуменко, Д. Гнатюк, А. Мокренко. С. Турчак аргументує таку практику домовленістю з Міністерством культури України і виплатою артисту 400 карбованців. З метою активізації творчого процесу С. Турчак схиляє керівництво театру до видання наказу про початок підготовки до поновлення опери із зазначенням конкретних термінів для виконання встановленого завдання. За розпорядженням диригента трупа солістів-вокалістів, визначена постановочною частиною, приступає до вивчення партій вже наступного дня – 27 травня 1979 року [1142]. Ф. Баклан підтримав пропозицію С. Турчака про наказ із конкретним розподілом обов'язків постановочної групи та трупи солістів, оскільки відсутність чіткої системи контролю та розкладу відвідування артистами репетицій може призвести до невиконання розпорядження щодо постановки опери, а відтак і до зриву подальшої роботи театру. З метою контролю за підготовкою опери до показу та з метою дотримання усіх складових з точки зору правового обґрунтування, між режисером-постановником народним артистом СРСР Д. Гнатюком та

директором-розпорядником Державного академічного театру опери та балету УРСР ім. Т. Шевченка А. Котком було укладено трудовий договір.

Обговорюючи механізми підготовки опери до поновлення, хормейстер Л. Венедиктов нагадав, що композитором у партитурі прописано хор хлопчиків, а це створює постановочній 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 [1142].

Важливим 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 на різних мовах: італійській, російській, українській, що значно ускладнює роботу як диригента, так і режисера у процесі підготовки матеріалу. Виконання опери на різних мовах помітно порушує і стильові координати твору, оскільки виконавська манера, дикція, артикуляція, система смислової організації музичної структури артистом нівелюється в результаті зміни мовних алгоритмів [1142].

Після заключного слова С. Турчака про мовне питання збори приймають рішення, що репертуар російських композиторів повинен виконуватися російською мовою, всіх інших – українською. Для цього необхідно створити робочу групу, яка б відповідала за переклад текстів, їх орфоепію та механізми трансформації текстів під час співу [1142].

Д. Гнатюк усвідомлював повноту відповідальності, покладену на нього, адже вистави вже мали свої, практично сформовані і перевірені часом театральні стереотипи. Режисер знав 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 сформувала відповідні



координати сценічного втілення вистави, тому формування нової режисерської концепції потребувало виваженого, мотивованого та стильово-раціонального рішення. Д. Гнатюк вивчав методи драматургічного вирішення та механізми їх сценічної реалізації Б. Покровського, переймав методіку режисерської концепції та формував власну інтерпретаційну модель постановки. Д. Гнатюк завжди пам'ятав слова видатного режисера, який говорив: «Опера – це театр, а оперний режисер – музикант, що мислить дією, чує в музиці розвиток музичної дії, режисер – раб композитора, тобто музичної драматургії, і його головне завдання – розкрити авторський задум у вражаючих, яскравих театральних і акторських образах» [756, с. 130]. Для Дмитра Михайловича головним показником рівня професійної компетенції була смислова організація побудови драматургічної концепції твору. Витримати стильові межі вистави, зберегти принцип смислової організації і не порушити простір жанрової сутності твору – режисерське кредо, що вело Д. Гнатюка шляхом пошуків, апробацій та сценічного моделювання з повним усвідомленням свого призначення.

Дмитро Михайлович, враховуючи драматургічну концепцію 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, потребує, відповідної, професійної зосередженості на преферентних аспектах вистави, не розпорошуючи увагу виконавського складу на другорядних елементах. Розкрити режисерський задум мало допомогти художнє оформлення сцени. Ф. Нірод повністю підтримував режисера і запропонував свій ескіз оформлення сцени. В основі його художньої концепції було закладено традиції класичного загальноновизнаного декорування. Ф. Нірод, враховуючи статус вистави, практику її драматургічного втілення та визнані глядачем критерії, намагався бути тактовним відносно музичного матеріалу. Його ідея формувалася на відповід-

ності музичної тканини до елементів оформлення. Дотриматися балансу і зберегти стильові ознаки – завдання, яке чітко поставив перед художником режисер. На сцені повинен відчуватися простір, артист має оперувати сценічними координатами у відповідності до мізансценічних елементів, формуючи механізми розвитку рольової моделі. Відтак завдання художника – 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 [1142]. 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 відбулося в контексті перманентного переосмислення музичної структури, закладеної класиком італійської оперної школи Дж. Пуччіні. Новий концептуальний підхід до системи інтерпретування опери і миттєво підхопив диригент-постановник С. Турчак, який поділяв нові незаангажовані ідеї та механізми сценічного втілення драматургії твору. Стильові ознаки італійської композиторської школи, засоби музичної виразності, широкий мелодизм вокальної думки, її мобільність та повна злагодженість з оркестровою фактурою створюють комфортні умови для формування системи лейтмотивів кожного з героїв вистави. Відтак авторське бачення С. Турчака драматургії «Тоски» ґрунтувалося на поєднанні інтонаційної моделі опери, збереженні її стильових координат без порушень принципів композиторської організації звукової структури. Дмитро Михайлович згадував: «Я мав щастя працювати з багатьма чудовими фахівцями: Климовим, Веніаміном Тольбою, Костянтин Сімеоновим. Після Сімеонова 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» [743]. Диригентське відчуття динамічного балансу оркестру і артистів народжувало 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 закони оперної драматургії [201]. Такі зауваження є суттєвими, але, враховуючи драматургічні основи вистави, С. Турчак намагався максимально поглибити систему смислового навантаження твору, утримувати динаміку внутрішнього розвитку твору зі збереженням цілісного механізму сценічної взаємодії усієї музичної фактури. «У новій постановці від початкових акордів оркестрового вступу і до глибокого трагедійного фіналу на сцені панувала відверта, часом жорстока боротьба почуттів», – характеризує рівень оркестрового звучання, зазначає В. Рожок [690].

Особлива увага у підготовці вистави приділялася рівню виконавського професіоналізму трупи солістів-вокалістів. Диригент С. Турчак, митець, практика діяльності якого підтверджує високу оцінку у царині оперного мистецтва не тільки України, а й світу, тому питання фахової компетенції вокалістів стояло гостро і радикально. Визначивши склад артистів, розпочали кропіткий, виснажливий але творчий етап підготовки виконавського складу. Особлива увага зосереджувалася на провідних солістах опери, тому питання щодо їх фахової компетенції у диригента не виникало. Тривав плідний і взаємодоповнюючий процес створення драматургічної концепції твору, формування акторської філігранності та витонченості. Потужний акторський механізм у складі Г. Циполи (Флорія Тоска), В. Федотова (Каварадоссі) та А. Мокренка (Скарпіа) 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 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 важке мистецтво починається з уміння втілювати образ, характер героя через виразний, дійовий, осмислений спів» [756, с. 138].

У протоколі художньої ради театру 26.05.1979 року С. Турчак визначив склад солістів-вокалістів, які задіяні у постановці опери. Пріоритети щодо виконання головної ролі Тоски було віддано Г. Циполі [1142]. Як зазначає М. Головащенко, такий підхід диригента до підготовки твору сформував багато негативних моментів, які позначилися на підготовці вистави, так і на самих прем'єрних показах. Принцип роботи соліста-вокаліста складний, специфічний і концептуально залежний від багатьох чинників, як зовнішнього середовища, так і суб'єктивних (психофізичних). У цьому контексті, підготовка твору до показу залежить від можливості 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, без дублера серед трупі 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 [201].

Вокально партія Тоски досить складна і вимагає високого рівня фахової компетенції, осмислення, психологічної готовності та глибокої відповідальності. Складна вокальна фактура, висока виконавська теситура по-

требує досконалого і філігранного оперування всіма механізмами виконавської техніки у вокаліста, майстерністю оперного співу та високим рівнем акторської практики з повним відчуттям сценічного простору, обсягу та театральних координат.

Серед запрошених виконавців на особливу увагу заслуговує солістка Московського академічного музичного театру імені К. Станіславського і В. Немировича-Данченка, заслужена артистка РРФСР Л. Захаренко. М. Головащенко вказує на високий виконавський потенціал актриси, яка досконало володіє матеріалом і не викликає сумнівів щодо участі у виставі. Сутність акторської майстерності полягає у здатності виконавця змоделювати напрацьований досвід у 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 виконавиці партії Тоски Л. Захаренко дає М. Головащенко [201].

Наступну прем'єру опери виконала народна артистка СРСР, солістка Кишинівського театру опери та балету М. Бієшу. Виконання, представлене професійною співачкою, подало 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. Головаценка [201]. Режисерська концепція Д. Гнатюка у формуванні образної системи головної героїні будувалася на повній відповідності мізансценічного матеріалу з системою координат вокальної партії. М. Головаченко підкреслює глибокий осмислений підхід актриси до сценічного втілення образу Тоски. Виконавське амплуа, запропоноване М. Бієшу, ґрунтувалося на повній відповідності вокального матеріалу акторській лексиці, стильовій зумовленості, 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. Головаченко [201, с. 2].

Аналізуючи виступ А. Мокренка в ролі барона Скарпіа, на основі рецензії М. Головаценка, 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 Скарпіа, 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 [201]. У рецензії є зауваження до соліста В. Федотова, який виконував партію Каварадоссі. За класифікацією голосів, він належить, як зазначає М. Головаченко, до ліричних тенорів, яким притаманна легкість ви-

конання, польотність, вільне володіння високим регістром без форсування і порушення вокальної техніки при виконавстві. Враховуючи той факт, що голосовий апарат В. Федотова ще не повністю сформувався і зміцнів, закріплення його за виконанням партії драматичного тенора не є логічним, оскільки нераціональне навантаження на голосові зв'язки сприяє виникненню 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 у контексті загальної динаміки твору. У роботі з акторами режисер визначив кульмінаційний момент, який зумовив всю патетику жанрового простору вистави і в єдності творчих поглядів досяг взаєморозуміння та професійної виконавської проекції 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 жертовне кохання героїв і захоплювала своєю емоційною щедрістю й правдивістю», – зазначає Ю. Станішевський [756, с. 140].

Результатом режисерської роботи Д. Гнатюка стало поновлення опери на високому професійному рівні. Головними складовими, які сформували режисерську концепцію вистави, став глибокий аналіз музичної фактури твору як модель 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 мушиш наполегливо йти до мети. Ти – митець. І ставлення до цього звання має бути священним. Здобувати його потрібно наполегливо, щоденною працею» [864, с. 2].

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 театралью логічно. Кожна мізансцена формувалася на відчутті соліста, його сценічного сприйняття і повного комфорту під час виконання. Тобто, на авансцені театрального дійства владарював 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 здобула театральне визнання і посіла місце в репертуарі театру. Д. Гнатюк розширив кордони свого режисерського амплуа і вкотре підтвердив статус провідного професійного майстра театральної справи.

### 3.2.3 «Золотий обруч» Бориса Лятошинського

Опера «Золотий обруч» Б. Лятошинського є уособленням розквіту української музичної культури ХХ століття. Створена на основі історичної повісті І. Франка «Захар Беркут», вона динамічно зображує, в координатах оперного жанру події 1241 року – боротьбу тухольської громади в Карпатах з нашестям монголо-татарської орди [471].

На сцені українського театрального простору опера з'явилася 1930 року<sup>1</sup>, спочатку в Одесі, потім у Харкові та Києві. Твір був представле-

---

<sup>1</sup> Як зазначає В. Тольба, при підготовці опери «Золотий обруч» Б. Лятошинського, диригент А. Моргулян прискіпливо відпрацьовував структуру вистави. Тільки оркестрових репетицій ним було проведено



ний когортою славетних оперних майстрів: М. Литвиненко-Вольгемут, М. Донець, І. Паторжинський, Ю. Кипоренко-Даманський, 1970 року опера з'явилася на сцені оперного театру Львова (постановочна група у складі: диригент Ю. Луців, режисер Д. Смолич, художник Є. Лисик).

Питання щодо відродження опери «Золотий обруч» після тривалого політичного утиску та ігнорування як «формалістичної опери» порушується неодноразово, але практичного втілення так і не зазнало. Так взірць українського оперного мистецтва вважався політично небезпечним і довгий час не з'являвся перед шанувальниками.

Культивування українських культурно-мистецьких традицій, повернення політично-заангажованих титулів, ідентифікація вітчизняної самобутності – усе це сприяло відновленню культурно-мистецької скарбниці українських композиторів і оперних зокрема. До поновлення в репертуарі театру вистави Б. Лятошинського керівництво підійшло виважено і обґрунтовано, оскільки відродження твору викликане не тільки театральною думкою, а й громадською позицією, про свідчать слова диригента В. Кожухаря: «Якщо ще кілька років тому мистецтву було чимось виправити відсутність в репертуарі такої неповторної і блискучої музики, як «Золотий обруч», то в контексті сьогодення, в контексті повернення національних скарбів нас не зрозуміє ні музична громадськість, ні народ» [1175].

Важливим стимулом поновлення твору став перехід Національної опери зі сцени Жовтневого палацу у власне приміщення, що перебувало на реставрації [1175]. Л. Венедиктов зазначив, що перехід театру у нове, відреставроване приміщення – це не тільки питання технічного вдосконалення установи – це подія, яка вимагає перманентного переосмислення соціокультурної ситуації, яка склалася в просторі всього оперного жанру українського театру. За словами Л. Венедиктова, головне завдання художньої ради театру – це повний аналіз поточного репертуару, частину творів якого необхідно зняти з постановок, оскільки вони втратили потенційний інтерес не ті-

льки глядача, а й усїєї театральної громади, а частину слід поновити, концептуально переглянути практику режисерського підходу та методів реального сценічного їх втілення.

Серед творів, які мають презентувати українське оперне мистецтво були названі такі, як: балет Г.Берліоза «Світло і тіні», балет А. Мелікова «Мауглі», опера Дж. Пуччіні «Манон Леско», опера «Хованщина» Б. Мусоргського, «Травіата» і «Ріголетто» Дж. Верді та «Золотий обруч» Б. Лятошинського [1175].

Головний хормейстер театру наголосив, що опера «Золотий обруч» – класика жанру, яка має власне титуловане визнання і самобутню ідентифікацію в координатах вітчизняного мистецтва [1175]. Поновлюючи виставу у репертуарі театру, наголошували передусім на його історико-культурній сутності, а не на касовості. Це твір, який повинен бути обов'язковим у афішах театру Національної опери України – це візитівка класичного мистецтва, проєкція виваженого ставлення до національної самобутності та традицій [1175].

Д. Гнатюк при обговоренні, запропонував вкрай уважно поставитися до поновлення опери, оскільки відповідальність надзвичайно велика і ігнорування високого рівня складності твору не припустиме.

І. Молостова, підтримуючи пропозицію Д. Гнатюка, зазначила, що колектив театру несе велику відповідальність за поточний репертуар і той перелік, який запропонували Л. Венедиктов та С. Турчак формує чудову перспективу роботи театру в сезоні. Для раціонально-обґрунтованого і логічно-вмотивованого підходу до поновлення «Золотого обруча» І. Молостова запропонувала створити комісію з членів диригентського апарату з метою об'єктивного аналізу репертуарної спадщини театру та реальної оцінки творчого потенціалу. Результатом перевірки й аналізу репертуару з'ясувалося, що практично-діючими є 19 опер і 18 балетних творів, з яких значна ча-

стина потребує нового підходу до постановок, переосмислення драматургії творів, оновлення сценічного оформлення [271].

Рішенням художньої ради театру оперу Б. Лятошинського «Золотий обруч» було одностайно включено до репертуару театру, визначено етапи її підготовки та постановочний склад, видано розпорядження з підготовки вистави.

На прес-конференції щодо проведення підготовчих робіт із відновлення вистави В. Кожухар зазначив: «Нарешті ми виконали обіцянку, яку дали музичній громаді Києва. І це питання честі нашого колективу. Репертуар без такого композитора, як Борис Лятошинський, без такого твору, як «Золотий обруч» не може відповідати тим завданням, які ставить перед нами час, містечтво, українська культура» [1175]. Д. Гнатюк та І. Гамкало доповнили слова В. Кожухаря і підкреслили, що матеріал занадто складний і постановочна група давно не працювала над таким авторським письмом, але рівень її складності не лякає творчий колектив театру, оскільки його діючий репертуар має низку складних творів, серед яких, наприклад, «Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича [1175].

Як зазначає М. Гордійчук, під час підготовки прем'єри керівництву й самому творчому колективу довелося долати великі труднощі. Жанрова структура твору – монументальна, епіко-героїчно музична драма, що вимагає від театру повної координації та виваженості у підготовці як музичного блоку вистави, так і її оформлення, сценічного забезпечення та декорування.

У режисерській практиці Дмитра Михайловича це не перший твір такого масштабу, згадаємо опери «Князь Ігор» О. Бородіна, «Тихий Дон» І. Дзержинського. Уміння визначити концептуальні завдання епічно-монументальних композицій і виділяти основні ідеї твору, знання принципів драматичного розвитку та методів його смислової організації – ознаки багатого досвіду майстра. Саме це допомагало йому у підготовці прем'єри.

Один з істотних аспектів підготовки вистави – відсутність традицій режисерсько-практичної реалізації саме в цьому жанрі. Варіантом сценічного втілення повісті Івана Франка є відома екранізація, творчі здобутки ж оперного жанру залишилися завуальованими часовим виміром (1930 рік – Одеса, Харків, Київ та 1970 рік – Львів). Але відсутність традицій сценічного втілення опери «Золотий обруч», відкрила для режисера простір авторського мислення, інтерпретації та формування нових механізмів практичної проєкції твору. Відомий своїми режисерськими пошуками і апробаціями В. Немирович-Данченко акцентував увагу театральних діячів на тому, що традиції режисерської практики стимулюють до накопичення негативних елементів театральної діяльності, вони формують рутину мистецького простору, статичну перманентність і, в контексті всіх своїх позитивних характеристик, провокують гальмування театрального мистецтва загалом. Режисер, під час одного із зібрань творчого колективу зазначив: «Велике значення мають традиції. Але в них слід розбиратися з розумом і самовіддано. Існує і зворотній, шкідливий бік традицій, як: рабське підкорення сформованому зовнішньому малюнку; застиглість початкового образу; недоторканість тлумачень. Формальне наслідування, зовнішнє, не по суті, може призвести тільки до знищення вільної творчості» [492, с. 286].

Відтак, режисерська концепція Д. Гнатюка формувалася виключно на вмінні практичного втілення драматургічної основи, принципах синтетичного мислення театральними категоріями та їх реалізації в контексті творчої адаптації постановочної групи – диригента, хормейстера, художника та хореографа.

Працюючи над механізмами драматургічного розвитку вистави, Дмитро Михайлович зосереджується на філософському контексті твору, оскільки проблема буття людини у просторі і часі активно культивується як І. Франком, так і самим Б. Лятошинським. Режисер концептуально розглядає драматургічну основу опери, наголошуючи на її смислове навантаження, ви-

ражене знаковою системою – словом, текстом, закріпленими відповідною інтонацією. Д. Гнатюк, аналізуючи структуру опери, зазначає: «Очевидним є те, що між думкою, проспіваною словами, і сценічним відтворенням образу, тобто грою артиста, має бути нерозривний зв'язок. Коли мова чужа і слова вимовляються автоматично, завчено, нерідко з втратою їх розуміння, порушується зв'язок між словом і грою, а це відбивається на якості спектаклю і сценічної культури» [191].

Знакова система, закладена у лейтмотивах опери, являє надзвичайну силу смислового навантаження, яку режисер використовує як основу динамічного розвитку драматургії твору. Кожний елемент складної синтетичної моделі «...чи це буде фанфарний мотив знамена волелюбних тухольців Золотого обруча, чи епічно-велична тема Захара Беркута або ж ніжна наспівна тема любові, – несе вагоме образне навантаження, сприймається як концентрований згусток смислової наснаги. Все це сприяє чіткому розкриттю творчого задуму, дозволяє вільно слідкувати за розвитком музичної думки», – зазначає М. Загайкевич [306, с. 7]. М. Гордійчук, аналізуючи режисерську концепцію Д. Гнатюка, пише: «Режисер віднайшов відповідні засоби для інтерпретації змісту опери, відкрив для себе важливі драматургічні вузли, повороти, правдиве висвітлення яких справило визначальний вплив на логічне розгортання й активну взаємодію головних сюжетних ліній. Саме це сприяло яскравій виразності та образності» [216, с. 9].

Особливість підходу Д. Гнатюка до постановки опери полягала в його умінні об'єднати всі елементи, що формують складну систему синтетичного жанру, та сформувати такі механізми сценічного втілення опери, які б повністю відповідали вимогам сучасного театру, не порушуючи при цьому концепції автора. Дмитро Михайлович зумів вибудувати струнку вертикаль комунікативної взаємодії кожного з учасників постановки. Враховуючи жанрову своєрідність, вся постановочна частина працювала в єдиному напрямку, усвідомлюючи основний постулат оперного мистецтва – спільне ви-

конавство стає процесом діалогічної співдії суб'єктів, яка формується на основі поетапного опрацювання матеріалу, спільної ритмічної дисципліни і повного контролю під час роботи над твором як окремих підрозділів, так і в їх синтетичній єдності. Жанрова структура опери координується багатьма напрямками, серед яких, окрім режисерської діяльності, преферентним залишається диригентський вектор.

Працюючи над постановкою опери «Золотий обруч» Б. Лятошинського, В. Кожухар уперше виступив як постановник твору, фактично позбавленого музично-сценічних традицій, тому рівень фахової компетентності, його виконавської ерудиції та стратегії були визначальними у роботі над прем'єрою. Диригентська мобілізація, точність її координації, знання стереотипів викладу матеріалу стають запорукою комунікативної взаємодії, внутрішньої спорідненості всіх учасників дійства, що зрештою принесе очікуваний результат і успіх. Структура інтонаційної моделі твору базується на понад двадцятьох оригінальних народних мелодіях, значна частина з яких – старовинні обрядові слов'янські наспіви, що розкривають для нас історично цінні архаїко-вікові світоглядні моделі українців [306]. Ці мелодичні моделі становлять семантичну сутність музичної інтонації всієї опери, і складають інтонаційний словник вікових засад вітчизняної мелодики, її структури та фундаментального значення не тільки як музичної спадщини, а й як усієї культурно-мистецької парадигми українського мистецтва. Композитор використовує фольклорні інтонації як елемент творчого переосмислення світоглядних моделей народу, нації, як механізм індивідуалізації та конкретизації образу кожного з героїв твору, узагальнення їх мотиваційної сфери та координування сценічної дії.

Відтак найважчим для диригента було, як свідчить М. Гордійчук, донести до слухача систему логічного розгортання мелодичних контурів твору, втримати і зберегти цілісність його складного поліфонічного плетива [216]. В. Кожухар відчув і повністю осмислив принцип емоційного наванта-

ження кожного зі сценічних образів, віднайшов і практично втілює систему смислової організації героїв. Структура опери, сформована на невеликій кількості виконавців, дала можливість диригенту зосередитися окремо на кожному з характерів твору з проекцією різних соціальних груп, їх поглядів та суспільних позицій. Передаючи складний поліфонічний стиль Б. Лятошинського, диригент зміг не тільки виділити образи кожного з героїв, а й донести їм відчуття часової організації мелодичної структури, створити міцну єдність учасників сценічного дійства. Як зазначає М. Кошара, під час виконання опери відчувався потужний імпульс взаємодоповнення всіх елементів вистави. Відчуваючи стильові особливості твору, диригент засобами експресивної виразності оркестрового звучання досконало доповнює спів солістів-вокалістів інструментальним мелодизмом, підсилюючи складні вокальні партії [412]. У момент порівняння інтонацій оркестрової фактури і вокальної горизонталі відчувається помітний контраст, сутність якого сформована на порушенні паритетності інструментального заповнення і вокальної лінії. Велике смислове навантаження оркестрового простору дещо приглушує звучання сольного співу, що вимагає від диригента великого досвіду роботи з вокалістами у контексті заявленого жанру. Б. Хайкін звертає особливу увагу на роль диригента під час роботи з солістами-вокалістами, адже формування образної системи твору більшої мірою залежить саме від нього. Навіть, коли актор повністю засвоїв увесь мізансценічний матеріал, усвідомив і закріпив координацію на сцені, не завжди вдається донести до глядача драматургічну концепцію твору, повною мірою передати задум композитора та його бачення. «Диригент повинен бути більш вибагливим у конкретизації цих деталей. Артист здатен їх відчувати, осмислювати, але не вміти точно їх визначити. В цьому випадку поміч диригента особливо важлива», – зазначає Б. Хайкін [833, с. 35].

Складність диригента під час роботи над оперою з вокалістами полягала у формуванні механізмів логічного розгортання контурів драматургічного

стрижня твору, оскільки його основу становить гнучкий мелодичний речитатив, який у кульмінаційних епізодах трансформується у кульмінаційні аріозні форми. М. Загайкевич зазначає: «Вокальні вершини розташовані з переконливою драматургічною логікою: кожний з головних персонажів має свій основний, великий вокальний номер (переважно типу «внутрішнього монолога»), в якому, немов у фокусі, сконцентровано його думки й переживання» [306, с. 7]. Така концепція формування структури твору вимагає особливого підходу не тільки диригента, а й режисера. Практика роботи з актором, формування координат його майстерності та сценічної відповідності особливо загострюється у таких епічно-героїчних творах, де слово, його вимова та смислове навантаження акумулюють усю систему драматургічного наповнення вистави. І Д. Гнатюк, і В. Кожухар вже мали досвід сценічного втілення творів з такими жанровими координатами, тому послідовність у роботі була витримана, а система комплексного підходу до справи не порушена. Працюючи зі складом солістів, і режисер і диригент досконало володіли всіма законами орфоепії, що сприяло роботі над механізмами сценічного втілення твору. Дмитро Михайлович завжди зосереджував увагу артистів на значимості слова у співі, формував комплекс сценічної географії, спираючись на семантичну основу вербального елемента – слова. «Ми відкривали не тільки новий музичний пласт, але й себе як митців. То був екзамен, про який судити нашим слухачам», – зазначив Д. Гнатюк [1175].

Вокально-декламаційний матеріал «Золотого обруча» за словами М.-Гордійчука, побудований на творчих досягненнях першої чверті ХХ століття, сутність якої сформована на концептуальних засадах видатних майстрів композиторської техніки: О. Скребіна, К. Дебюссі, С. Прокоф'єва, І. Стравінського, Б. Барток, П. Хіндеміта. Б. Лятошинський, увібравши енергетичний потенціал митців та переосмисливши їх мистецьку модель, спроектував і переніс все на сторінки національного оперного жанру, демонструючи оперу як уособлення духовного спадку нації, з віддзеркален-



ням її традицій, часових і просторових координат [215]. Працюючи над таким матеріалом, постановочна група повинна була тримати руку на пульсі часу, чітко розуміти концепцію стильових координат мистецького простору, що зумовлюється закономірностями музичного формотворення ХХ століття. Те, що і режисер, і диригент відчули комунікативні особливості композиторської техніки Б. Лятошинського, свідчать відгуки видатних майстрів мистецтва України під час засідання композиторської спілки 1990 року. Зокрема, Л. Колодуб зазначив, що у театрі опери та балету імені Т. Г. Шевченка певною мірою знівельовано поняття фундаментального музичного розуміння, а: «відсутність практики роботи зі складним нетрадиційним матеріалом призвела до того, що виконати нові твори стає неможливо – вокалісти не володіють засобами сучасної виразності» [558]. Крім того, композитор виокремив у окрему площину постановку «Золотого обруча», зазначаючи, що всі вимоги щодо інтерпретаційної концепції твору відповідають внутрішньо-музичним закономірностям стилю композитора, його драматургічній стратегії.

У роботі з трупю солістів-вокалістів бар'єри творчого осмислення та усвідомлення спільними зусиллями диригента та композитора було подолано. Налагоджена систем комунікації між диригентом та солістом сприяла напрацюванню концептуальних рішень щодо відчуття виконавцями інтонаційно-складної мелодичної сфери опери. Складний для виконання музичний матеріал, за словами М. Загайкевич, потребує сильної, драматичної вагнерівської звучності голосів», і тому формування відповідності вокального матеріалу вимагало послідовних і злагоджених дій [306, с. 8].

Увагу критиків театрального мистецтва у постановці «Золотого обруча» привернув М. Шопша, виконавець ролі Захара Беркута. Працюючи над системою смислової організації цього образу, Д. Гнатюк надає особливої уваги системі артикулювання, оскільки артист, виконуючи роль найстарішого представника тухольської громади, уособлення народної мудрості,

соціальної і правової паритетності, повинен подати глядачеві суворо-епічну виконавську модель. Система артикуляції, як зазначає Дмитро Михайлович, надає виконавцеві можливість розкрити свою артистичність, передати інтонаційну красу, відчутти поетичну метрику твору, а цими засобами акторської майстерності змалювати глибину і витонченість зображувального героя. Аналізуючи акторську майстерність М. Шопші, у створенні образу Захара Беркута, М. Гордійчук зазначив: «Зовнішньо артист чимось нагадує Івана Сусаніна (мужність, статичність і розважливість). Головне полягає у творчому заглибленні в образ, у доброму емоційному володінні голосом» [221]. Особливо відчувався рівень емоційної напруги виконавця у великому монолозі «Давно те діялося» із шостої картини твору, де неперевершено розкривається семантична сутність музичної інтонації, елементів сценічної майстерності, динамічного екзистенційного пориву і повного контролю смислової проекції вистави глядачеві.

Високий рівень акторської майстерності, сценічного досвіду та осмислення ролі було продемонстровано А. Мокренком, який виконував партію Тугара Вовка. М. Гордійчук писав: «Його спів позначений невимушеною орієнтацією в інтервально-незвичних інтонаціях, сценічно боярин твердий у здійсненні власних егоїстичних задумів. Він хижий, непримиренний, гостродраматичний» [216, с. 10]. Про концепцію драматургічного розвитку образу, його осмислення і глибоку ідентифікацію театральних традицій, відтворену артистом у виставі, свідчить рецензія Н. Кошари, який вказує на жанрову паритетність, продемонстровану А. Мокренком, у якій збережені традиції оперного виконавства з перманентним поєднанням драматичного виконавського мистецтва [412].

Працюючи над мізансценічним матеріалом опери, Д. Гнатюк приділяє особливу увагу ансамблевим сценам, де домінує виконавська паритетність, де атмосфера взаєморозуміння і взаємодоповнення акторів є запорукою драматургічної динаміки твору, де ансамблева злагодженість формує творчу

едність з координатами сильного мистецького континуума. Структурною сутністю ансамблевих сцен «Золотого обруча» є діалоги Мирослави та Максима. Ансамблева герметичність, сформована на симфонічній розробці лейтмотивів кохання героїв у виконанні О. Яценко (Мирослава) та О. Вострякова (Максим), донесені до глядача на рівні високої психологічної напруги, внутрішнього надриву, природного відчуття партнерства зі збереженням режисерських концептуальних завдань та диригентських настанов. Як зазначає М. Гордійчук, вокальна лінія всієї опери становить драматизовано мелодичну декламацію, в якій елементи «живої мови» служать для ідентифікації естетичної цілісності мистецького простору українців. Саме на таких виконавських моментах Д. Гнатюк акцентує увагу акторів. Маючи багатий сценічний досвід актора сцени, Дмитро Михайлович застосовує всі засоби впливу театральної майстерності з метою створення мистецько-виконавської моделі, сутність якої – внутрішній сум акторів, де основні елементи музичного тексту одночасно наповнюються різними смисловими інтонаціями темпоральної сутності музики Б. Лятошинського. О. Яценко та О. Востряков виконали всі режисерські вимоги та поставлені диригентом завдання, їх інтерпретаційна модель продемонструвала рівень високої фахової компетенції, сценічної майстерності та мистецької ерудиції.

Досягти мистецького узагальнення давніх традицій, народного руху і світоглядних міфологічних засад у образі Мавки – ставив перед собою режисер, працюючи над роллю з Г. Туфтіною. За словами М. Гордійчука, роль Мавки невелика, але має велике значення у розкритті психологічного підтексту твору [215]. Театральний знавець акцентує увагу на четвертій картині опери, де Мавка після битви допомагає пораненим воїнам. Сценічна переконливість актриси була настільки високою, що динаміка кульмінаційного моменту перевершила режисерську концепцію і відчуття авторського, індивідуально-сценічного прояву було незаперечним [215].

Працюючи над прем'єрою опери «Золотий обруч», постановочна група, хоча і передбачала певні просторі дистанції, та все ж працювала в єдиному драматургічно-сформованому і сценічно виваженому напрямку. Це стосується, насамперед, хореографічного компонента, який, як зазначає М. Загайкевич, має велике конструктивно-динамічне навантаження [306]. Колоритні, національно-забарвлені гуцульські танцювальні номери та контрастні відносно традиційних українських східні танці, поставлені А. Шекерою, підсилюють взаємодію артиста і глядача, підкреслюють відчуття стильової координації та інтонаційно загострюють смислову організацію сценічної дії, сформованої режисером.

Традиційно на велику увагу у поновленій виставі заслуговує хор – монументально-епічний, важливий елемент у виставі, який об'єднував своєю функцією структуру твору. «Нинішня київська прем'єра – це, перш за все, успіх співаків хору», – зазначає Н. Кошара [412, с. 2]. Аналіз зауважень театральних критиків, таких як Н. Кошара та М. Гордійчук, робить очевидним той факт, що було порушено динаміку масових сцен. Сутність хорових сцен у виставі – створення і графічне заповнення сценічної дії, побудованої на динамічних рухливих мелодико-речитативних репліках і перегукуванні хорових груп. Та внаслідок монументальності таких хорових сцен відчувалася і певна інертність, сценічна статичність та порушення координації не тільки хорової режисури, а й драматургії опери загалом.

Серед зауважень, які знаходимо у рецензіях щодо прем'єри, окремим рядком проходить критика сценічного оформлення опери. Видатний В. Немирович-Данченко, аналізуючи роботу театру, зазначав, що театр - це боротьба протиріч, сумнівів, переконань, в результаті чого й формується справжнє мистецтво [492]. Переглядаючи концепцію режисера, яка є практично-аргументованою позицією, можна переконливо стверджувати, що сценографія К. Сікорського була представлена на рівні формального і творчо не адаптованого елемента. М. Гордійчук в оцінці сценічного оформлення опери

зазначив: «У Києві Сікорський, по суті, обмежився одною картиною (з незначними змінами в деталях), що, як видно, не може відповідати глобальній ідеї патріотизму, так правдиво вираженій у видатній опері» [216, с. 11]. Н. Кошара доповнив висновок М. Гордійчука, звернувши увагу ще й на кольорову гаму, яку художник обрав для оформлення декорацій, а саме, переважає сірий тон, створюючи атмосферу загальної приглушеності і статичності, не підкреслюючи при цьому всю динамізацію драматургічної сутності твору [412].

Та, як свідчить практика театральних прем'єр, кожна вистава викликає різні враження як позитивного, так і негативного характеру. Концентровані суб'єктивними висновками, рецензії критиків дають можливість провести аналітичні паралелі щодо того чи іншого явища, народжуючи незаангажовану, прозору та об'єктивно-раціональну думку.

Працюючи над поновленням опери Б. Лятошинського «Золотий обруч», Д. Гнатюк не тільки підтвердив свій титулований, перевірений часом статус, а й значно розширив мистецькі координати театального простору України. Відродження національних традицій у площині жанрових зрізів оперного виконавства дають можливість поширювати вітчизняні традиції на рівні світової мистецької комунікації, активізувати систему естетичної ідентифікації українського культурно-мистецького обр'ю, створюючи при цьому новий, конкурентоздатний мистецький продукт. Л. Погрібна зазначила: «Заслуги Д. Гнатюка в популяризації українського мистецтва важко переоцінити, тому навряд чи можна назвати перебільшенням слова захоплення: «Ваша творчість – це гімн українському народові» [627, с. 7].

#### 3.2.4 «Тарас Бульба» Миколи Лисенка

Важливою, невід'ємною і незамінною в контексті становлення, розвитку та закріплення вітчизняної мистецької моделі у просторі світової культурно-мистецької практики є творчість видатного композитора М. Ли-

сенка. Його внесок у розвиток усіх жанрів українського виконавства є беззаперечним, але пріоритетною залишається створена композитором модель оперних жанрів, структура якої представлена їх різновидом: історико-героїчним, народно-побутовим, комічним, дитячим. Кожний з них являє безцінне надбання не тільки українських театрів, а й європейських та світових.

Музика М. Лисенка яскравим спалахом пронизала творчу біографію Д. Гнатюка. Формування, становлення та акторська зрілість Дмитра Михайловича відбувалася у просторі інтонаційної, концентровано-комунікативної сфери, сутність якої становила музична спадщина композитора. Першу театральну роль, яку виконав Д. Гнатюк, була партія Миколи з опери «Наталка Полтавка»; роль Остапа з опери «Тарас Бульба» зміцнила і сформувала статус провідного артиста Національної опери України; пізнав традиції вітчизняного театру через призму формування акторського досвіду під час виконання ролі Енея з опери «Енеїда». Черпаючи сакральні, пронизані елементами естетичної сутності моделі із мистецької скарбниці доробку композитора, Д. Гнатюк вбирав стильові особливості національних традицій різних виконавських практик, серед яких жанрова структура, відображена оперними традиціями, зайняла одну з пріоритетних і потенційно-зумовлених позицій.

Опера М. Лисенка «Тарас Бульба» пройшла тривалий шлях театральномистецької ідентифікації, в результаті чого таке явище, як українська класична опера, набуло статусу світової академічної і професійно-визнаної мистецької моделі. Твір славетного композитора став сутністю національної музично-театральної культури, її візитівкою, емблемою, культурним гаслом, віндає можливість відчутти і розпізнати ціннісно-орієнтаційні концепції вітчизняного оперного театрального мистецтва [692].

Д. Гнатюк, беручись за постановку опери «Тарас Бульба», покладає на себе не тільки велику відповідальність як режисер-постановник, а й як особистість, започаткувавши переосмислення сутності українських національних

традицій у межах оперного жанру. Складний і довготривалий шлях до незалежності України, позначений забуттям українських традицій упродовж багатьох років, а згодом соціальних, політичних, економічних та культурно-мистецьких українських традицій привернуло увагу мистецької еліти до національної спадщини.

Ще в опері П. І. Чайковського «Мазепа», постановка якої була здійснена напередодні, Д. Гнатюк закликає до відродження національної складової у мистецьких проектах, проголошує ідею суспільної рівноправності та ідеологічної паритетності. Використовуючи жовто-блакитний прапор як символ національної духовності та самовизначеності, Д. Гнатюк утверджує українську державність та піднесення її на рівень світового визнання.

Отже, ступаючи на шлях режисерського відновлення опери «Тарас Бульба» М. Лисенка, Д. Гнатюк усвідомлює відповідальність за свої рішення, оскільки цей твір – не лише прояв вершини композиторської майстерності М. Лисенка, а й символ національних традицій України, віддзеркалення її сутності в просторі світових соціо-політичних та культурно-мистецьких традицій. Режисер здобув можливість і мав велику честь представити славетне ім'я Миколи Лисенка в контексті нових режисерських рішень та механізмів сценічного втілення у часово-просторових координатах оперного жанру кінця ХХ століття.

Дмитро Михайлович звернувся до музичного матеріалу зі сформованими традиціями сценічного втілення та театральним визнанням. З історії опери на театральних українських та світових сценах, ми знаємо, що вона зазнавала перманентного опрацювання та переосмислення не тільки з позиції оркестрового редагування, а й з точки зору режисерських рішень та практичних сценічних утілень.

Перші спроби сценічної проекції опери відбулися 4 жовтня 1924 року на сцені Харківського театру опери та балету. Концептуальними засадами

прем'єри було поверхове зображення національних традицій українського народу з епізодичним і фрагментарним висвітленням головної драматургічної ідеї твору. Як зазначає В. Рожок, принцип смислової організації головної ролі твору – образу Тараса Бульби, було представлено у контексті комедійного, вульгарно-висвітленого героя, тоді як семантичні координати цього героя сформовані на засадах патріотичного, національного героя [692].

Попри всі невдачі і суперечності навколо харківської прем'єри постановочною групою було зроблено перші кроки на шляху формування класичної моделі твору, який ми знаємо у сучасній його проекції на сценах оперних театрів світового масштабу. У такому вигляді як у Харкові, вистава йшла у театрах Одеси та Тбілісі, демонструючи в ідейно-художніх моделях українську виконавську традицію з її демократизмом, героїко-патріотичною спрямованістю.

У 1927 році постановка опери «Тарас Бульба» відбулася на сцені Київського театру опери та балету, що викликало громадський інтерес до твору, його патріотичної сутності та колоритного українського мелодичного наповнення.

Наступного сценічного втілення опера «Тарас Бульба» зазнала у середині 30-х років ХХ століття у редакціях видатних композиторів української композиторської школи Л. Ревуцького, Б. Лятошинського та у літературній редакції текстового матеріалу М. Рильського. Врахувавши всі недоліки попередньої постановки опери, редактори працюють над створенням нових сюжетних ліній твору, вносячи постійні зміни до системи недосконалих і практично не мотивованих сценічних рішень, драматургічних розв'язань, виправляючи ідейно-художні помилки. Прем'єра поновленої вистави відбулася 1937 року під час планових гастролей Київського театру опери і балету в Ленінграді. Аналізуючи постановку 1937 року, В. Рожок пише про значну реструктуризацію опери. З метою чіткого координування композиційної структури твору було відновлено деякий матеріал, зокрема:



сцену в палатах Марильці, хореографічну сцену з виконанням козачка, арію Остапа «Що ти вчинив», а також, з дотриманням стильових ознак композиторської техніки М. Лисенка, було дописано хор «Коло млина, коло броду», сцену з Посланцем, хор «Засвистали козаченьки», симфонічну картину бою і симфонічний фінал [692]. Такі зміни драматургічно посилили епічно-героїчну сутність вистави, створили відчуття концентрованого навантаження патріотичними ідеями та заклали підґрунтя для формування механізмів сценічного втілення загальної ідеї твору.

Однак робота удосконалення твору тривала до 1950-х років, і вже 1955 року його було представлено в новій редакції Л. Ревуцького.

Наступним етапом роботи над оперою М. Лисенка, який визначив подальші шляхи мистецького сходження вистави на олімп світового визнання, став 1981 рік, коли 24 лютого було здійснено нову постановку під керівництвом С. Турчака, Д. Смолича, Є. Чемодурова, Л. Венедиктова [692]. Сформована модель опери стала найвидатнішим мистецьким явищем кінця ХХ століття. Інтерпретаційна версія диригента та режисера-постановника окреслила координати подальшого розвитку музичного театру України, встановила критерії виконавської майстерності та театральної компетентності [692].

Концептуальні засади драматургії твору, запропоновані С. Турчаком та Д. Смоличем, формувалися на головній ідеї твору – непримиренній боротьбі українського народу проти соціальної, політичної та ідеологічної дискримінації, проти знецінення українських традицій у просторі світової соціо-політичної думки, проти герметизації державних та суспільних інтересів у контексті часових координат. Відтак, питання оновлення вершини оперної класики твору М. Лисенка «Тарас Бульба» було практично вирішеним. Оскільки резонанс запропонованої постановки був відчутним не тільки в Україні, а й далеко за її межами. Сезон 1987 року для опери «Тарас Бульба» М. Лисенка проходить у складних умовах – 28 квітня 1987 року помер голо-

вний режисер театру Д. Смолич, який виконував функцію режисера-постановника опери. Відтак чітка координація з позиції режисерського контролю над виставою втрачала свою динаміку, і таке поняття як формальний підхід артистів до участі у виставі набирав обертів. Крім того, приміщення театру знаходилося на реконструкції а відтак питання постановки опери «Тарас Бульба» автоматично відійшло в бік і розглядалося виключно в контексті включення її до гастрольних поїздок театру. Під час засідання художньої ради театру 3 липня 1987 року Л. Венедиктов зазначив, підготовка таких творів, як «Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича та «Тарас Бульба» М. Лисенка є принциповою оскільки у репертуарі гастрольних поїздок театру опери окреслені пунктиром і розглядаються на рівні пріоритетних та показових [1147]. З переходом театру до відреставрованого приміщення питання поновлення опери «Тарас Бульба» у репертуарі набуло актуальності. Л. Венедиктов під час виступу на засіданні художньої ради 3 липня 1987 року вносить пропозицію про затвердження репертуару, в якому на першому місці представлена опера М. Лисенка «Тарас Бульба». Прослухавши запропоновану модель репертуарної політики установи, художник театру Ф. Нірод підтримав пропозицію Л. Венедиктова з умовою виготовлення нового сценічного оформлення, елементів сцени, декорацій.

А. Шекера пропонує адміністрації театру зробити раціонально-зумовлені і практично-необхідні кроки з метою стабілізації стану, що склався. Відтак він пропонує:

– написати офіційне звернення у відповідні директивні органи з метою чіткого визначення дати переходу театру до власного приміщення;

– створити ініціативну групу, яка б, врахувавши всі побажання і погляди художньої ради театру, виробила критерії формування репертуарної складової і рекомендувала його на перегляд з подальшим закріпленням у статусі діючого [1147].

Підготовка опери «Тарас Бульба» на сцені театру активно обговорювалася художньої радою. Своєю чергою, М. Майдачевський звернувся до колеґ з пропозицією закріпити репертуар на основі діючого станом на 1987 рік. Він звертає увагу на те, що до нового, реконструйованого приміщення слід поступово адаптувати увесь сценічний матеріал, що є досить проблемним, а твори, запропоновані театром для гастрольних виступів у Югославії, знаходяться в активному робочому стані, і такі опери, як «Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича та «Тарас Бульба» М. Лисенка мають всі переваги для визначення їх у статусі пріоритетних та перспективних [1147].

На початку 120 театрального сезону виникло багато проблем щодо запропонованого раніше репертуару. Під час виступу на засіданні художньої ради у вересні 1987 року Л. Венедиктов повідомив про низку проблем як технічного характеру, так і матеріального. Він пропонує законсервувати показ певних творів у зв'язку з обставинами, що склалися на той період. Л. Венедиктов пропонує художній раді на припиняти роботу над постановкою балету «Тихий Дон», незважаючи на те, що завдання виконані майже на 80 відсотків. Як зазначає директор театру, гостро постала проблема з режисерською групою в театрі. Вистави, включені в репертуар театру, потребують повного і відповідального переосмислення режисерських концепцій. І. Гамкало пропонує остаточно визначити склади творчих груп театру, за якими буде закріплено вистави, і які будуть нести повну відповідальність за постановочний процес – підготовку та утримання опер у належному стані [1152].

Л. Венедиктов звертає увагу на оперну творчість М. Лисенка. Він зазначає, що у березні 1992 року виповниться 150 років від дня народження М. Лисенка, тому гостро ставить питання про переосмислення позиції театру щодо творів композитора, які знаходяться у роботі, перевидання його творчого спадку, поновлення таких опер, як «Наталка Полтавка», а особливо «Тарас Бульба» [1147]. І. Гамкало зауважує, що ювілей М. Лисенка питання складне

і болюче для театру. Творчість композитора має бути представлена не тільки у Києві, а й на інших сценічних майданчиках як України, так і європейських країн. Іван Дмитрович акцентує увагу на тому факті, що частина творів композитора застаріла щодо своїх естетично-театральних засад і вимагає повного концептуального переосмислення режисерсько-постановочних традицій. Потрібно провести ґрунтовну роботу з перевірки декламаційного матеріалу в операх, перевірити відповідність його до оркестрової партитури [1152]. І. Гамкало наполягає на створенні окремої комісії для аналізу репертуару українських композиторів, погляди якої відповідали б суспільним запитам і функціонуванню театру.

Щодо опери «Тарас Бульба» І. Молостова навела приклад безвідповідального ставлення до роботи. Режисер зазначає, що А. Петрицький вже п'ять разів брався до поновлення декорацій опери, але за відсутності чіткого контролю з боку адміністрації та за відсутності режисера, який повністю відповідав би за проведення вистави, результат виявився негативним. До виступів членів художньої ради долучається і Д. Гнатюк, який підтримує ініціативу колег щодо створення спеціальної комісії для аналізу українського репертуару і пропонує провести редакції творів, які вже втратили динаміку свого режисерського рішення і потребують повного переосмислення як з точки зору режисерської практики, так і всіх складових, які формують таке поняття, як синтетичне мистецтво [1147].

З кожним театральним сезоном стан репертуарних творів втрачав свою потенцію і пріоритети на сценах жанрового простору не тільки українського мистецтва, а й світового. Із протоколу засідання художньої ради театру 30 вересня 1988 року дізнаємося, що значно погіршилося загальне становище у театрі. Відчувається помітне розбалансування системи взаємодії і взаємодоповнення таких складових театру, як режисер-диригент-хормейстер-балетмейстер. Під час виступу Л. Венедиктов таке сказав про розпорошення театральних традицій в установі: «Так, є проблеми етичного плану і не може

бути мови про зміну концепції спектаклів. Але нічим не виправдати нашу байдужість у ставленні до спектаклів, постановників, яких уже немає. Треба докласти всіх зусиль, щоб утримувати ці вистави в репертуарі. Це – «Тарас Бульба», «Борис Годунов», «Катеринна Ізмайлова» [1153]. До дискусії приєднався Дмитро Михайлович, який звернувся до членів художньої ради з такими словами: «Ми нагадуємо зараз погорільців. Може, я й помиляюся, але мені складається враження, що ми не зацікавлені один в одному. Чому б директорів не викликати диригентів і сказати кожному: “Ти відповідаєш за такі й такі спектаклі” <...> Так само й до режисерів. Свого часу я пропонував переглянути наш національний репертуар, зокрема “Тарас Бульба”. Етичність – річ прекрасна, проте ми повинні думати ще й про мистецтво» [1153]. Питання репертуару, питання редакції оперних творів та об’єднання чітко сформованого блоку постановочної частини особливо загострилося після смерті 23 жовтня 1988 року головного диригента театру С. Турчака, який, своєю чергою, відновив постановку опери «Тарас Бульба» 1981 року. Відтак, опера видатного класика української оперної творчості залишилася на роздоріжжі театральних поглядів та рішень. Дмитро Михайлович активно працює над формуванням системи контролю за підготовкою вистав до поновлення, домагається закріплення за ними відповідальних диригентів та режисерів.

Уже 16 листопада 1988 року на засіданні художньої ради театру Дмитро Михайлович закликає до встановлення театральної дисципліни, до концептуального переосмислення таких понять, як оперне виконавство, його специфіки та методів практичного сценічного втілення. «Оперне мистецтво – синтетичне. Режисер опери повинен добре розумітися на технології вокалу, на симфонічному оркеструванні, на сценічній, хоровій культурі, образотворчому мистецтві, вміти скласти сценічний клавір», – заявляє під час розмови з кореспондентом Н. Стадник Д. Гнатюк [743]. Своєю чергою, М. Майдачевський підтримує Дмитра Михайловича і зазначає, що найбільша проблема театру – відсутність єдиної виваженої стратегії дій. Потрібно роз-

робити чіткий перспективний план роботи установи на декілька років вперед. Для того, щоб розпочати роботу над оновленням репертуару театру та переглянути твори, які втратили свою актуальну вагу, за рекомендаціями М. Майдачевського, слід зробити атестацію солістів-вокалістів та всього творчого складу, який задіяний у роботі театру. «У нас постійно міняються плани. За спинами ховаються режисери, диригенти, які бояться сказати співаку правду у вічі. Треба вивчити запити глядачів. Нехай вони теж скажуть, що хотіли б побачити на нашій сцені» [1157].

Аналізуючи матеріали протоколу засідання художньої ради театру від 27 січня 1988 року, помічаємо певне пожвавлення теми щодо перегляду репертуару театру та місця в його площині таких монолітних опер, як «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Борис Годунов» М. Мусоргського. Відтак Л. Венедиктов представив до огляду перелік опер, які мають потенції для показу на сцені оперного театру. Серед пріоритетних і найбільш прогнозованих до показу була опера М. Лисенка «Тарас Бульба». Та питання щодо комплектування опер, приведення у відповідність всього технічного оснащення, елементів сценічного оформлення, реквізиту та декорацій стояло гостро і не було вирішеним. Як зазначила І. Молостова, стан вистав, запропонованих до показу на реконструйованій сцені театру перебуває у невідповідному для використання стані. Постановочна частина абсолютно не займається своїми безпосередніми обов'язками і не виконує вказівки художньої ради театру [1158]. Про стан опери «Тарас Бульба» доповів В. Грицкевич, який повідомив, що підготовка опери до показу ведеться систематично, оскільки твір введений до переліку вистав, які призначені до гастрольних виступів театру в Югославії, проведена значна робота з виготовлення його сценічного оформлення. Окремою сторінкою у підготовці опери до показу стала робота планово-фінансового відділу, діяльність якого гальмує роботу цехів та підрозділів.

Д. Гнатюка хвилює питання показу вистав, їх стану та якості і обурює той факт, що у вирішенні творчих питань у мистецькій установі, яка має статус Національної, пріоритети залишаються за технічними моментами. «Дивне діло. Чому театр залежить не від режисерів, диригентів, а саме від Токаренко. Вона переносить свої особисті стосунки на справи театру і це більш, ніж недопустимо», – зазначає Д. Гнатюк на засіданні ради театру [1154].

Відтак питання показу опери в оновленому і реконструйованому стані знову повисло у повітрі. І. Молостова, посилаючись на висновки художника з оформлення вистави, наголошує на прискоренні вирішення всіх питань технічного характеру, зокрема й тих, що стосуються стану декорацій та елементів сценічного оформлення. Не знаючи, в якому стані знаходиться оформлення опери, включати його до плану роботи театру не логічно. «Українська класика повинна бути представлена якомога ширше і на відповідному художньому рівні», – зазначила І. Молостова [1158].

1989 року вистава «Тарас Бульба» була запропонована у форматі попередніх режисерських напрацювань і диригентських концепцій. Станом на 15 січня 1989 року питання щодо призначення головного диригента театру ще не вирішене, а відтак проблема аналізу його діяльності, аналізу діючого репертуару не розглядається. Художня рада, не маючи повноважень, займається виключно поверховими проблемами без позитивного результату, проблеми лише обговорюються і не вирішуються, стан вистав залишається практично без змін. Що стосується опери «Тарас Бульба», то вона представлена у діючому репертуарі театру як візитівка, у старій обкладинці – використовуються попередні декорації, які практично не оновлюються, контроль за результатами її підготовки та показу у театрі залишається відповідним.

Під час виступу на засіданні художньої ради театру 15 січня 1989 року Л. Венедиктов зазначив, що 122 сезон відкриється оперою «Тарас Бульба»,

плани щодо реконструкції опери, її редагування і оновлення не розглядаються [1159]. На цьому ж засіданні Д. Гнатюк знову підіймає питання щодо оновлення репертуару театру, його реструктуризацію та мистецьку трансформацію. Режисер пропонує залучити до роботи в театрі когорту молодих і перспективних солістів-вокалістів, що дасть можливість подолати попередні анахронічні погляди і ставлення артистів до театральної справи. Змусити активізувати роботу у театрі – головне завдання, яке ставить перед членами ради Дмитро Михайлович. «Диригентам, режисерам, співакам, усім нам потрібно привикати працювати над собою не тільки в класах та репетиційних залах, але й дома. Щоб ми приходили на репетиції з готовим матеріалом», – такі координати праці нового театру продукує режисер [1159].

Важливою подією оперного мистецтва та всієї культурно-мистецької царини стали зміни у художній раді театру на початку 1989 року<sup>1</sup>. На початку 1990 року Д. Гнатюк складає нову програму роботи театру, вектор якої спрямований на консолідацію його творчого потенціалу. Сутністю нових підходів до роботи установи стало введення до діючого репертуару високохудожніх, монолітних і мистецької необхідних творів світового оперного масштабу. Режисер пропонує поновити такі опери, як «Тоска» Дж. Пуччіні, «Фауст» Ш. Гуно та зробити повну реконструкцію опери «Тарас Бульба» М. Лисенка. Д. Гнатюк створює чітко координовану, зумовлену потребами схему для втілення визначених завдань. З метою відповідального підходу до справи, з метою відкритого і незаангажованого погляду на нову сценографію твору Д. Гнатюк пропонує оголосити відкритий конкурс на краще оформлення сцени, таких її елементів, як: декорації та атрибутика [1147].

Щодо оновлення вистави і змінення концептуальних ідей її сценічного оформлення, художник Ф. Нірод так зазначив: «В музичному театрі перед художником стоїть подвійне завдання: знайти зоровий і музичний еквіваленти. Тільки за такої умови народжується оперний спектакль. Я на власному досвіді,

---

<sup>1</sup> Посаду головного диригента обійняв В. Кожухар, головного режисера – Д. Гнатюк (з травня 1988 року), директора – Л. Венедиктов (він же і головний хормейстер), головного балетмейстера – В. Литвинов.



на власних помилках переконався в цьому. Не можна художнику надавати чомусь переваги, як би того не хотілося» [1159]. Д. Гнатюка і Ф. Нірода підтримав головний диригент театру В. Кожухар: «Треба, щоб вистава відповідала сучасній сценічній естетиці, величі імені М. Лисенка» [1147].

Тривала ґрунтовна і раціонально-зумовлена система підготовки опери «Тарас Бульба» до поновлення. На засіданні художньої ради театру 22 травня 1992 року відбулося чергове обговорення роботи театру. Головним питанням порядку денного було прийняття ескізів макету опери (попереднє оформлення А. Петрицького), реконструкцію яких підготував художник А. Білоненко [1169].

Засідання ради відкрив Д. Гнатюк, доповідь якого повністю зосереджувалася на обговоренні поновлення опери «Тарас Бульба» М. Лисенка. Режисер зазначив, що вже багато років питання поновлення вистави піднімається на засіданні ради театру, але суттєвих змін так і не відбувається. Дмитро Михайлович зазначає, що розроблене мінським художником Є. Чемодуровим оформлення вистави є не досить вдалим і не відповідає його режисерській концепції. Запропоновані елементи сценічного оформлення формують собою певні «художні нонсенси» (вислів Д. Гнатюка). А. Мокренко додає, що запропонований матеріал вміщає багато недоречностей і як чесний художник він погодився і визнав той факт, що практично не знає сценічного матеріалу. У результаті до елементів оформлення було внесено багато поправок, але позитивного результату досягнуто не було. «Історію треба не тільки знати, а й відчувати», – зазначив А. Мокренко [1169].

Дмитро Михайлович аналізує і запропоновані ескізи А. Холопцева, які, на його думку, внесли ще більше непорозумінь до вистави і надали ознак еkleктичної моделі всім відомої і визнаної вистави [1169].

Режисер зазначає, що результат роботи Ю. Білоненка дає надію на позитивний, а головне конструктивний результат. За словами Дмитра Михайловича, художник у найменших деталях обміркував кожну картину твору,

він веде дуже прискіпливий пошук, з метою відновлення не тільки загального вигляду кожного ескізу, але і його колористики загалом. «Гадаю, вистава вийде, якщо ми по-справжньому за неї візьмемося, знайдемо рівновагу між оформленням та партитурою», – сказав Д. Гнатюк [1169].

Дмитро Михайлович пропонує переглянути і проаналізувати всю динаміку вистави, яка ґрунтується переважно на оркестровій фактурі. Режисер радить вибудувати стабільний, динамічний мистецько-драматургічний континуум, який можливий лише за умови редукції частини попереднього матеріалу. Ця пропозиція передбачає зняття затяжних епізодів у виставі, які гальмують розвиток основної думки твору. Це стосується картини «Січ», яка, за словами Д. Гнатюка, ніяк не розкриває героїки козацького буття [1169].

До обговорення долучилася І. Молостова з проханням до Дмитра Михайловича окреслити основні жанрові координати, у яких він планує ставити виставу. На це Д. Гнатюк відповів: «Це героїчно-романтична музична драма, як те виходить із музики» [1169].

Наступним важливим питанням стало обговорення ескізів опери – на основі якого матеріалу буде здійснено їх реконструкцію? З виступів Ю. Білоненка стало відомо, що ескіз «Хати» розроблявся на основі матеріалів театрального музею, дві панорами до картини «Під Дубно» проектувалися з фондів архіву-музею. Щодо решти ескізів, то вони відтворені за кольоровими та чорно-білими ілюстраціями з етнографічних матеріалів [1169].

Ю. Білоненко також зазначив, що перша картина опери повністю ідентична оформленню, яке підготував А. Петрицький. А. Мокренко підтримує позицію А. Білоненка і принципово заявляє, що опера «Тарас Бульба» увійшла в історію сценографії театру як еталонний примірник в осягненні саме історико-побутового характеру і тому, беручи за основу моделі сценографічних розробок А. Петрицького, вважає цю заяву позитивною.

Серед побажань членів художньої ради театру було мінімізувати зображення коней на елементах сценічного оформлення, оскільки така панорама

не завжди відповідає стилістиці опери і розбалансовує драматургічні засади вистави. Таке обговорення набрало дискусійно-напруженого характеру, оскільки претензії щодо запропонованого макету ескізів опери висловила І. Молостова. Як вона зазначила, продемонстрований матеріал не відображає стильових координат героїчного спектаклю, а переконливо вказує на систему стійких ознак побутового театру [1169].

Результатом обговорення запропонованих ескізів Ю. Білоненка опери «Тарас Бульба» М. Лисенка стало їх колективне затвердження і прийняття.

Результатом тривалих дискусій, обговорень і мистецьких суперечок стала постановка опери «Тарас Бульба» М. Лисенка до 125-річчя від дня заснування Державного академічного театру опери і балету імені Т. Шевченка. Прем'єра відбулася 6 листопада 1992 року, у день 80-річчя з дня смерті М. Лисенка. Вона символізувала собою вшанування колективом театру пам'яті видатного композитора, 150-річчя від дня народження якого відзначалося у світовому масштабі за рішенням ЮНЕСКО [692].

Як зазначає Ю. Станішевський, на тлі запропонованих Міністерством культури України показів театрів з Одеси, Харкова, Дніпропетровська та Львова, рівень мистецьких програм яких демонстрував помітну творчу інертність в контексті чітко окреслених анахронічних тенденцій, показ опери «Тарас Бульба» виділявся своєю постановочною думкою та художньою ідеєю [753, с. 10–12]. На думку В. Крафта, у підході до нового показу вистави відчужаються помітні зрушення навіть до самої концепції продукування національних інтересів у просторі культурно-мистецьких пошуків кінця ХХ століття. Особливої уваги та пієтету заслуговує той факт, що у програмі до опери було вказано авторів музичної редакції вистави – Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, М. Рильського, який провів надзвичайну роботу з удосконалення і редагування лібрето М. Старицького з можливістю його подальшого сценічного втілення [415].

Дмитро Михайлович важливого значення надавав культурі вокальної техніки, яка, у процесі роботи над елементами акторської майстерності, майстерно розкривала всю драматургічну сутність вистави. «Першооснова – голос. Важлива роль належить вокальній техніці, акторській майстерності. Особисто я намагаюся засобами вокалу в опері і в романсі чи пісні розкрити душу твору, передати правду людських почуттів. Майстерність артиста, сам його образ мусять відповідати емоційному рівню та характеру твору. Простора, щирість, мистецька відкритість – ось що зворушує нашого сучасника», – зазначав Дмитро Михайлович під час розмови з кореспондентом Б. Білейчуком [52, с. 6].

Режисером проведена велика робота з формування системи смислової організації вистави у акторів, оскільки до показу опери було підготовано три склади виконавців, кожний з яких демонстрував механізми індивідуального сценічного втілення режисерських концепцій, переосмислюючи і змінюючи мистецькі координати засобами індивідуальних інтерпретаційних механізмів. Описуючи рівень фахової компетенції виконавського складу, Н. Матвєєва зазначає: «Вже ці перші хвилини прекрасні: яскравий український колорит вистави, виразний і наповнений барвами голос кобзаря, рідкісна широта звучання хору, яка підтверджує прекрасну виконавську культуру її солістів, – все це створило той піднесений стан слухачів, який породив мертвої тишу у великому залі, що порушувалася майже після кожної арії чи вдалої сцени вибухом оплесків» [501, с. 2].

Досягти максимального зосередження актора на виконанні своєї партії, домогтися глибокого розкриття образу, створеного композитором – завдання, яке ставив перед собою постановочний склад вистави, а особливо диригент та режисер. Така модель творчої співпраці дала можливість сформувати у виконавців розуміння драматургічної сутності твору, розкрити глибину драматургічного навантаження, осмислити і творчо втілити у виконанні. М. Гордійчук, даючи характеристику акторської майстерності М. Кіришева,

який виступав у ролі Тараса, відзначає його зумовлену режисерським рішенням комунікативну систему, побудовану на нерозривній єдності елементів акторської майстерності та вокального виконавства. «У нього соковитий, повнозвучний бас, яким він добре володіє, примітна фактура, що в поєднанні з артистизмом дозволяє йому створити повнокровний, переконливий, героїчний образ», – писав рецензент [220]. Така висока оцінка була результатом дотримання абсолютної паритетності режисерської та диригентської діяльності. В інтерв'ю кореспонденту Л. Петровій Д. Гнатюк, аналізуючи принципи режисерської роботи в оперному театрі, зазначав: «Спілкування з людьми, які усією душею тягнуться до мистецтва, окрилює, надихає» [617, с. 2]. Саме така окриленість, таке бажання розкрити і пізнати таїнство оперної режисури не лише давала поштовх до відродження театральних традицій у просторі українського оперного жанру, а й спрямовувала подальший розвиток, популяризацію та закріплення їх на теренах у площині світових мистецьких надбань. Принципи творчої єдності, спільний підхід до справи Д. Гнатюка та В. Кожухаря стали запорукою успішної підготовки та випуску вистави. Питання взаєморозуміння у театральному мистецтві завжди були і є актуальним. Аналізуючи творчий шлях К. Станіславського, Б. Хайкін з цього приводу писав: «Перш за все, звичайно, єдність думки. Диригент і режисер повинні бути рівноцінно окрилені ідеєю спектаклю» [833, с. 177].

Як зазначає Н. Матвєєва у рецензії на прем'єру, такі концептуальні засади співпраці відображені збереженими і непорушеними традиціями комунікативної моделі, сформованої М. Лисенком на основі творчості М. Гоголя. «Тема любові до вітчизни пафос, який виявився сильнішим за батьківське почуття, волелюбний дух, що насичує повість і той, лірико-романтичний колорит, яким дихають гоголівські описи природи і картини народного життя», – все це не тільки збережено у сформованих концептуальних поглядах режисера та диригента, а й культивовано в контексті новітніх сценічних механізмів з продукуванням патріотичних аспектів незалежної ново-

створеної держави [501]. Потреба у продукуванні національних традицій у поширенні українського оперного мистецтва була настільки соціально та часово-зумовленою, що сформовані акторські сили мали надпотужну виконавську динаміку, мотиваційно-скерований енергетичний імпульс, що лише підтверджували попередньо сформовану і визначену творчу стратегію. Художня співтворчість стала основою утворення психоемоційного простору, перманентність якого, постійно відчувалася на сценічному майданчику не тільки під час показу вистави, а й під час проведення мізансценічних та оркестрових зведених репетицій. «Замість оперних героїв вставали живі люди з яскраво вираженими характерами, прагненнями. І з'ясувалося, що все це було в музиці, лежало зовсім поруч на поверхні, і диву даєшся, як ти цього не знаходив, не бачив і не чув раніше», – зазначає Б. Хайкін [833, с. 177]. Саме на таких принципах сценічної організації Дмитро Михайлович будував власну систему роботи у музичному театрі.

Окрім високого виконавського рівня оркестрового колективу, хору та трупи солістів-вокалістів, рецензенти відзначали і сценічне оформлення вистави, яке, як ми знаємо з записів протоколів засідань художньої ради театру, пройшло тривалий шлях обговорень, корегувань та театральних проєкцій. Ю. Станішевський згадує: «Д. Гнатюк вписував свою інтерпретацію у просторово-сценографічну концепцію вистави» [753, с. 11]. Важливим доповненням до такої просторово-сценографічної концепції стали костюми виконавців: «...костюми розкішні, як з голочки (причому одяг був ідеально відпрасованим, накрохмаленим, навіть під час запеклих сутичок на сцені з поляками), добротні декорації. Взагалі, видовишно, ефектно і без злетів, без художніх відкриттів», – пише Г. Чудутова у рецензії на прем'єру опери [867, с. 2].

Результатом тривалої кропіткої роботи зі втілення режисерських задумів Д. Гнатюка щодо опери М. Лисенка «Тарас Бульба» стали і, так звані, «будні оперного свята» (вислів Юрія Станішевського). Прем'єра набула ши-

рокого розголосу серед шанувальників оперного мистецтва і отримала низку критичних зауважень та побажань. Як і будь-яке явище у просторі культурно-мистецької парадигми, вистава не залишилася осторонь різних періодичних видань, наукових та творчих статей.

Найбільшої уваги критика приділила висвітленню режисерської концепції Дмитра Михайловича. М. Гордійчук, аналізуючи механізми сценічного вирішення драматургії опери, вказує, що режисер та диригент, певною мірою змінили координати твору. Це стосується другої картини твору (у покоях Марильці), яка була вилучена з твору. Як зазначає М. Гордійчук, така концепція порушує координати драматургічного розвитку сюжетної лінії вистави, а запропонована дедуктивна комбінація значно нівелює систему смислової організації деяких персонажів опери і Марильці в тому числі [218]. У результаті купюри було вилучено хор покоївок-дівчат «Ой і хилить буйний вітер», що значно послабило відчуття перманентної концентрації та напруги, уособленням якої став саме цей хоровий епізод. Режисер вважав, що такі механізми оперної редукції зумовлені обмеженням у часі, оскільки загальний сценічний простір попередніх постановок, був значно перебільшеним і справляв відчуття статичності та інертності [218].

Сумніви викликає поява перед ворітьми Братського монастиря київських міщанок із запаленими свічками у руках. Як зазначає театральний знавець, «в оригіналі твору про храмове свято, хресний хід чи про іншу подію такого роду немає навіть мови», тож чим детермінована така система організації у розвитку сюжетної лінії невідомо [220]. Драматургічно не обґрунтованою, на думку М. Гордійчука, є мізансцена з сьомої картини, у якій головний герой – Тарас у сутичці запорожців з поляками займає сценічно не визначене місце – він знаходиться серед загальної маси учасників події, функціонально і смислово при цьому не виправдовуючи власне сценічне завдання [220]. М. Гордійчук категорично не погоджується з методами режисерської інтерпретації сцени Запорізької Січі. Автор рецензії особливо

звертає увагу на сцену виборів нового Кошового отамана – сцени, яка показує поступове наростання драматичного напруження, що в кульмінації завершується появою закривавленого Посланця з Гетьманщини [220]. Відчуття найвищої напруги дає виконання героїчної пісні «Засвіт встали козаченьки», яка уособлює сакральність козацького буття, його динамічну сутність, побудовану на елементах протистояння часу з його соціальними моделями гноблення та насильства. Інтерпретація такого сюжетного малюнка як режисером, так і диригентом, подала модифіковану і трансформовану структуру, що помітно відрізнялася від авторського задуму М. Гоголя та композиторської драматургії М. Лисенка. Як свідчить М. Гордійчук, режисерське рішення цього сюжету виникло через раптове припинення розгортання подій і введення звучання литавр та тулумбасів, як комунікативної моделі, що посилює напругу та наростання суспільного невдоволення. У контексті такого режисерського формату, диригент увів звучання «Козачка» з третьої дії опери і на завершення «Засвіт встали козаченьки» у оркестровому викладі, на тлі якого артисти балету демонструють численні хореографічні фігури з козацькою атрибутикою, що символізують козацькі забави з елементами бойових танців [220]. Така система сценічного рішення суттєво гальмує наростання драматичного напруження і помітно розпорошує музичну драматургію, оскільки відразу після оркестрового проведення «Засвіт встали козаченьки» хор знову дублює цей музичний матеріал, значно поступаючись у експресії, динамічній концентрації та фактурному наповненні [220]. Питання до режисерського трактування викликає і сцена, в якій мати, прощаючись з синами, непритомніє. Як зазначає В. Крафт, сини, які стоять поруч, абсолютно не реагують на ситуацію і навіть не допомагають матері підвестися [415].

Серед зауважень було названо кілька недоліків технічного плану. Відтак, Г. Чудутова зазначає, про недопрацьовані елементи в одязі виконавців, виборі перук, елементів реквізиту [867].



Загалом слід зазначити, що прем'єра відбулася, залишивши помітний слід не тільки в історії театру опери та балету України, а й на режисерському шляху видатного українського митця Дмитра Гнатюка. Як зазначила Н. Матвєєва: «Дякувати Богу, що тим, хто поставив сьогодні оперу М. Лисенка, не має потреби орієнтуватися на імператорські смаки державних чиновників, тому, що, в-кінці-кінців, після століть рабства, Україна вільна, і не мало зробив у цьому напрямку своєю творчістю Микола Віталійович Лисенко» [501, с. 2].

### 3.2.5 «Мазепа» Петра Чайковського

Важливе місце в біографії Д. Гнатюка посіла творчість видатного російського композитора П. Чайковського. Як оперний співак, він опанував його стильові засади, принципи драматургічного розвитку, внутрішньо відчув глибину емоційного напруження і концентрованого психологічного наповнення образної сфери. Виконавець природно відчував складну драматургію мислення П. Чайковського, утілену в партіях Онегіна («Євгеній Онегін»), Томського («Пікова дама»), Роберта («Іоланта»), і осягав механізми їх сценічної проекції в контексті складних музичних діалогів та інтонаційно загострених виконавських моделей. «Як співак, я чудово знаю, яка це велика радість – працювати над його твором. Він органічно й глибоко відчував цей жанр, який став для композитора засобом розкриття найскладніших психологічних процесів», – зазначав Д. Гнатюк у розмові з В. Туркевичом [809]. Та проникнути у світ образної сфери П. Чайковського з позиції оперного режисера для Д. Гнатюка було досить складно. «Князь Ігор» О. Бородіна, «Тихий Дон» І. Дзержинського, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Севільський цирульник» Дж. Россіні вже були визнані театральною публікою, коли Д. Гнатюк розпочав роботу над оперою «Мазепа» П. Чайковського.

Історія створення вистави свідчить про тривалий шлях її становлення, розвитку, популяризації та сценічного втілення в українських оперних театрах. Фортепіанні твори, симфонічна, оперна творчість П. Чайковського відіграли важливу роль у популяризації музичної класики. Перебуваючи в Києві, Одесі, Харкові, Вінниччині, Черкащині, композитор вивчав національний мелос, утілюючи його у своїх партитурах. Так сталося і з написанням опери «Мазепа». У 1881 році, перебуваючи в Кам'янці, помісті Давидових на Черкащині, композитор ознайомився з лібрето В. Буреніна, у якому зображено історичну постать Івана Мазепи та його почуття до Марії, дочки генерального судді Василя Кочубея. Надихнувшись драматургією твору, композитор розпочинає активну підготовку до написання опери. Ідеї кохання, національної ідентичності українців стають основою драматургічного наповнення твору, підтверджуючи велич композиторської техніки П. Чайковського, його майстерність у формуванні історико-психологічних портретів героїв. Композитор зазначав, що жоден із багатьох його творів не давався йому так тяжко, але й над жодним із них він не працював із таким відчуттям насолоди та піднесення.

В основу музичної драматургії композитор заклав принцип контрастності, що стимулює до руху й розвитку. Особливо яскраво це виявилось у поєднанні експресивної трагедійності й неперевершеного ліризму, що надало сюжетній лінії неповторності й оригінальності. Кожен музичний образ, лейтмотив оперної партитури вражає своєю драматичною сутністю, психологічним навантаженням, самобутністю.

У 1884 році відбулася прем'єра вистави у Большому театрі в Москві. На київській сцені оперу «Мазепа» було поставлено 1886 року, поряд із такими операми композитора, як «Євгеній Онегін» (1884) і «Пікова дама» (1890). Постановки опери «Мазепа» успішно здійснювалися й 1901 року, 1905, 1913, 1922, 1925, 1940 роках на сцені Маріїнського театру опери та балету, Нижегородського державного академічного театру опери та балету імені О. Пу-

шкіна, у Метрополітен-опера, на сцені Ла-Скала, у нідерландському оперному театрі в Амстердамі та в інших видатних театрах світу [379]. На сцені українського Національного академічного театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка 1962 року її втілила постановочна група у складі диригента-постановника К. Симеонова, режисера-постановника В. Манзія, художника-постановника Ф. Нірода. Головні партії у виставі виконували: Д. Гнатюк, М. Гришко (Мазепа), Л. Лобанова, Е. Томм (Любов Кочубей), В. Пазич (Кочубей), В. Грицнек (Орлик). Та лише на початку 1990-х років її вдалося відродити як важливу складову музично-театральної культури України.

Постановці опери П. Чайковського «Мазепа», яку здійснив Д. Гнатюк 1992 року, передувала складна і тривала робота режисера з її поновлення на сцені театру. Ще 1980 року в інтерв'ю з кореспондентом І. Колєвим він, окреслюючи творчо-режисерські перспективи, наголошував, що планує розпочати роботу над утіленням «Мазепа» на київській сцені, що його намір зумовлений патріотичними прагненнями, адже постать Мазепа надзвичайно популярна в літературі (17 творів), живопису (42 картини), кіно-мистецтві, скульптурі (3 пам'ятники), гравюрі (понад 186 гравюр) і в оперному мистецтві [394]. За його словами, він прагне поставити оперу, у якій Мазепа постане як особистість із сильним, пристрасним характером, яка шанує національні традиції і вірить в український народ. Ідея відродження України стане лейтмотивом сценічного оформлення художника Ф. Нірода [394]. Крім того, у роботі над виставою Д. Гнатюк планує брати участь і як актор, і як режисер, що створить атмосферу нерозривного діалогу та єднання всієї оперної трупи. Зберегти і не втратити головний елемент драматургії твору, його мистецьку й історичну сутність – така режисерська концепція постановки стала ключовою для Д. Гнатюка. Ці пропозиції не привертали уваги майже десять років, протягом яких велася активна робота над підготовкою опери до показу. За цей час з ініціативи Л. Венедиктова у театрі було вжито багато заходів, завдяки яким консолідувався процес підготовки оперних вистав,

зокрема: створено диригентсько-режисерську колегію, орган, обов'язки якого координувати і контролювати творчий процес театру; організовано і введено в дію художні цехові ради – орган, який буде чітко контролювати роботу всіх підрозділів театру, зокрема цехів із виготовлення елементів сценічного оформлення опер; у складі художньої ради цехів – головний спеціаліст і керівники громадських організацій, решту складу обирають таємним голосуванням; створено репертуарно-творчу комісію, для контролю роботи художніх цехових рад; для консолідації виконавського потенціалу театру розширено координати діяльності стажерської групи та збільшено її кількісний склад до 14 осіб; розроблено чіткий графік контролю за системою підготовки стажерів та введено їх до роботи над репертуаром театру; щоб відродити режисерсько-виконавські традиції театру, вистави діючого репертуару закріплено за окремим режисером і диригентом; для введення до репертуару нових опер та відродження раніше поставлених розроблено стратегію залучення додаткових елементів фінансування – допомоги меценатів, державних програм, інших джерел; визначено кандидатуру на заміщення посади виконувача обов'язків головного диригента; рішенням колективу театру обрано особу на посаду головного режисера; створено директорський фонд театру для регулювання додаткових фінансових виплат відповідно до потреб; розглянуто й проаналізовано систему оплати працівникам театру для її збільшення [1154].

Завдяки цим пропозиціям художньої ради театру, підготовка опери «Мазепа» до прем'єри значно активізувалася. Контроль за графіком випуску твору стимулював усі складові, задіяні у постановці, доказом чого стало обговорення вистави на засіданні художньої ради театру в жовтні 1990 року [1163]. Цього ж року було втілено й один із попередніх намірів художньої ради театру – показати оперу П. Чайковського «Мазепа» в концертному виконанні, яку готували і сценічно втілювали: В. Кожухар (диригент-постановник) і Л. Венедиктов, головні ролі виконували Л. Юрченко,

О. Яценко, С. Добронравова, І. Пономаренко, В. Грицюк, М. Шопша. М. Кречко зазначав: «Державний академічний театр опери та балету імені Т. Г. Шевченка ризикнув показати оперу П. І. Чайковського «Мазепа» у концертному виконанні – і переміг. Велика музика російського класика представлена слухачам без посередництва режисури, художника і інших театральних ефектів не менше хвилюючою, такою, що досягає воістину героїко-драматичних висот» [416]. Це були перші кроки до постановки опери в Національній опері України. Відтак, одне з головних питань прем'єри твору було вирішене – підготовлено всю музично-виконавську структуру: оркестр, хор, труппу солістів, залишалися питання технічного плану: виготовлення декорацій, костюмів, елементів сценічного оформлення, рекламної продукції.

У січні 1991 року відбулося затвердження ескізів запрошення, фірмового конверту і програмки опери «Мазепа», а 16 травня 1992 року її прем'єра [1165]. Опера звучала українською мовою у перекладі М. Рильського та О. Галабутської. Оскільки прем'єра майже збіглася із проголошенням незалежності України, виконання твору національною мовою стало символічним, національно-патріотичним для української культури [699].

Працюючи над елементами сценічного оформлення, М. Левитська дотримувалася національної символіки і драматургічних вимог твору. Яскрава, колоритна кольорова гамма декорацій значно доповнювала головний акцент твору – одстоювання інтересів нації, соціальної і політичної паритетності українців. Такі концептуальні рішення сценічної режисури були підтримані використанням костюмів, які стали втіленням тенденцій часу, віддзеркаленням головної ідеї твору.

Важливим елементом сценічної драматургії, її рельєфності й динамічності стало освітлення, партитуру якого сформував художник зі світла Віктор Гоженко. Завдяки йому були значно посилені контрастні зіставлення вистави. У розвитку сюжетної лінії опери, коли всі її фактурні компоненти поєднуються і виявляються на рівні горизонтальних і вертикальних структур,

досягти кульмінації було можливим переважно завдяки світловим комбінаціям. «Відблиски, окремі мерехкотіння, що вириваються із загального плану, важливі для театральної дії деталі – драматургічно виправдані й високохудожні», – зазначає рецензент Є. Куришев [430]. Художник зі світла не тільки витримав усі канони жанру, а й доповнив режисерську концепцію. Постановник опери Д. Гнатюк сформував режисерську модель вистави, спираючись на свій виконавський досвід. Працюючи у трупі театру над постановкою опери ще 1962 року, він засвоїв настанови видатних режисерів К. Симеонова та І. Манзія, розкриваючи всю глибину драматургії образу, механізмів її сценічного втілення та інтерпретації. Як зазначає рецензент Є. Куришев, складна модель режисерського рішення, сформована Д. Гнатюком, була повністю засвоєна і практично втілена виконавцями. Режисер наполягав на глибокому практичному засвоєнні акторських ролей: «Надзвичайно складний вид мистецтва – опера. Артист її – це і співак, і драматичний актор, музикант, він повинен мати неабияке відчуття ансамблю. Оперний спів насичений барвами, переживаннями, і втілити все це треба голосом. Актор повинен уміти перевтілюватися миттєво, надати голосові нового забарвлення, але настільки правильного і точного, щоб слухач повірив йому і хвилювання співака запало йому в душу» [1165].

Мізансцени, побудовані на складних для вокалістів елементах – спів сидячи, на коліні, навіть лежачи, – вимагає потужної концентрації артиста і високого рівня акторської та виконавської техніки. Працюючи над нею, режисер привертає увагу митців до головних засад акторської майстерності – формувати і сценічно втілювати образ героя, повністю переосмислювати свої сценічні завдання, не втратити в контексті режисерських концепцій свої, індивідуально сформовані основи інтерпретаторської думки. «Справжній актор не потребує мікрофона, шуму, світла і диму. Якби було менше всіх цих зовнішніх ефектів, а більше внутрішнього змісту, було б набагато краще», – зазначає Д. Гнатюк, працюючи над сценічним утіленням ролі [193]. Про ви-

сокий рівень не тільки сольного виконавства, а й акторської майстерності артистів ідеться й у рецензіях театральних критиків 1992 року. Як зазначає Т. Рудиченко, актор І. Пономаренко продемонстрував високий рівень концентрації смислового навантаження, втілюючи «вражаючий образ – ескіз злого генія» [699]. Рецензент також відзначає, що С. Добронравова повністю відчула патетику смислового навантаження ролі, сформувала чітку модель завершеної звукової форми з координатами інтонаційної експресії та глибокого переживання: «Світлана Добронравова чітко простежила падіння образу від ліричного, юнацького кохання до безумства і відчаю» [699]. Серед найбільш вдалих і психологічно напружених сценічних робіт Є. Куришев виділяє сцену покарання та появу Марії і Любові Кочубей. Драматургія образів, точність сценічної географії та потужної комунікативної моделі акторів мали великий психологічний вплив на глядача, вони «змусили зал затрепетати, розділити з героями їх біль і відчай», – говорить театральний критик [430].

Працюючи над образною системою вистави, Дмитро Михайлович використав комплекс мотиваційних засобів, які допомогли артистам вибудувати чітку структуру і налагодити відчуття виконавського партнерства на сценічному майданчику. Аналізуючи режисерську роботу Д. Гнатюка, В. Туркевич зазначає: «Чудове знання сцени, бачення кожної партії зсередини, очима співака, дозволили йому знаходити своє режисерське втілення вистав» [808]. І не тільки втілення, а й подальшу активну творчу комунікацію у вирі потужних культурно-мистецьких та соціальних тенденцій.

Серед багатьох позитивних емоційних відгуків, знаходимо низку рецензій, які формують уявлення про прем'єру з іншого боку, в контексті іншої системи аналітичних координат, поглядів та суб'єктивних відчуттів. Серед таких критичних відгуків є погляди Л. Богданко, який наводить низку чинників, що дають можливість провести аналіз прем'єри опери в контексті різних мистецьких поглядів та сприймань. Серед суттєвих зауважень, які проходять наскрізної ниткою його статті, – це відчутна статика у вирішенні певних

сценічних моментів. Рецензент звертає увагу на функцію хорового колективу, яка побудована на елементах монументальності, величі та епічності. Л. Богданко акцентує увагу на тому факті, що така сценографія хорової партитури вносить у виставу відчуття загерметезованої структури, яка активно виходить за межі загального контексту драматургічного розвитку твору. Питання виникає до механізмів сценічного вирішення деяких мізансцен режисером. Серед таких, сцена сварки сердюків Мазепи та прибічників Кочубея. Сцена побудована на протистоянні двох чоловічих хорів, географія розташування яких на сцені вирішена традиційно – вони стоять у протилежних сторонах сцени у профіль «по стійці струнко» [55, с. 2]. Під час драматургічної концентрації, коли композитором передбачено кульмінаційний розвиток, режисерським рішенням, стало підняття шабель всіма учасниками цієї сцени. У такому положенні виконавці перебувають значний час, не маючи для цього ніякої сценічної мотивації та драматургічної зумовленості [55]. Крім того, Л. Богданко звертає увагу на певні елементи відхилення Д. Гнатюком від авторської ідеї П. Чайковського. У сцені, де Мазепа відкриває Марії свої думки і погляди на дійсність, на той стан в якому знаходиться Україна, Дмитро Михайлович використовує, як елемент сценічного реквізиту, як елемент підкреслення драматургічної ідеї твору, жовто-блакитні прапори. На такий підхід режисера Л. Богданко дає свою оцінку і зазначає, що в жодному виданні, навіть дореволюційних часів жодна ремарка, по цьому сюжету відсутня. Рецензент переконаний, що є порушення традицій щодо механізмів оперного втілення та сценічної реалізації композиторського задуму. Такі погляди та зауваження мають абсолютне право на існування.

Вистава була представлена у новому смисловому форматі, уособлювала внутрішню естетичну експресію всієї робочої групи. Нанизані на стрижень особистісного сприйняття драматургії твору режисером, усі складові оперного жанру набули логічного застосування, стаючи беззапере-



чним доказом високопрофесійного і конкуруючого продукту у вітчизняному мистецькому просторі.

### 3.2.6 «Сорочинський ярмарок» Модеста Мусоргського

Дмитро Михайлович Гнатюк – творча особистість, мистецькі уподобання якої охоплюють багато жанрових горизонтів, таких як: хорове виконавство, вокальний спів, драматичне мистецтво та оперна режисура. Концепція кожного з названих жанрів спрямована на продукування високих ідей мистецького простору, в якому поняття творчого анастазису з культивуванням культурно-мистецьких традицій залишалася преферентною і незмінною упродовж усього творчого життя митця. Талант Д. Гнатюка-режисера полягав у його рідкісному умінні точно відтворювати історичні умови певної епохи, проектуючи їх на сучасність. Його творчий простір є відображенням різних стильових та жанрових проєкцій, пошуків та апробацій, але всі вони посіли чільне місце і зайняли непохитну позицію в контексті розвитку, популяризації та продукуванні вітчизняних мистецьких традицій на теренах не тільки української культурно-мистецької платформи, а й у контексті європейської та світової творчо-виконавської парадигми.

У діяльності Дмитра Гнатюка особлива увага приділялася питанням національного відродження. Культурно-мистецька модель театрального простору повинна відображати українське мистецтво, популяризувати вітчизняні традиції та відстоювати у вирі численних культурних трансформацій національні тенденції та преференції, – вважав режисер. «Ми в своїй роботі завжди з нетерпінням чекаємо появи нових оперних творів, які могли б не просто конкурувати з безліччю форм сучасного масового мистецтва, але і завоювали б слухача. Повести за собою сучасну людину нова опера зможе, якщо в ній продовжені кращі традиції класики, якщо вона відповідає високій інтелектуальній і філософській сфері сучасного мистецтва, якщо вона спів-

звучна зі смисловою і інтонаційною мовою нашої дійсності», – зазначив у розмові з С. Цикорою Дмитро Михайлович [846].

Не випадковим було його звернення до класики української літератури – творчості М. Гоголя, а саме, до опери М. Мусоргського «Сорочинський ярмарок», постановочні традиції якої сформовані ленінградським Малим оперним театром 1930 року. На вітчизняних оперних сценах, опера не ставилася, тому бажання режисера вписати в репертуарний перелік цей твір було об'єктивним, раціонально-виваженими і логічно обґрунтованим.

Питання про постановку прем'єри у Національній опері порушували ще задовго до її реального втілення. У протоколі засідання художньої ради театру від 23.10.1987 року активно обговорюється ідея про розширення репертуарної палітри установи, про поновлення творів, їх відродження та підготовку нових, прем'єрних проектів. З-поміж багатьох пропозицій, що звучали під час засідання ради, питанням стояла робота над оперою «Сорочинський ярмарок».

Одним із активних ініціаторів постановки був І. Гамкало, який висловив свою позицію словами: «Як би не склалися обставини, але «Сорочинський ярмарок» має бути у нашому репертуарі» [1153]. Так на порядку денному стало питання щодо не лише підготовки прем'єри, а й щодо комплексного підходу до системи підготовки майстрів сцени, провідних акторів української опери.

Ініціюючи постановку «Сорочинського ярмарку», А. Мокренко також вказує на її значимість як з точки зору жанрової необхідності, так і з позиції перманентного стимулювання акторського складу театру. Він зазначає, що важливим аспектом формування інертної концепції театру є той факт, що акторам стало нецікаво працювати, вони втратили можливість ідентифікувати себе як творчих особистостей, що спричинює відчутну і помітну трансформацію всієї театральної структури [1153]. Готуючи виставу в театрі, тим паче такого статусу, який має театр опери та балету імені Т. Шевченка, по-

становочна частина повинна працювати з трупю солістів-вокалістів в розширеному діапазоні, системно, зберігаючи комплексний і послідовний підхід до справи. А. Мокренко акцентує увагу диригентів і режисерів на координації смислового ставлення до вивчення партії, розкриваючи всю драматургічну сутність ролі, її психологічні та естетичні контури. «Режисура – це не мізансцени спектаклю, а дещо більше. Треба більше працювати із солістом саме в напрямку осмислення твору, його історичної і культурної ваги. Треба, щоб артист знав, де він стоїть у часі і просторі» [1153]. Дмитро Михайлович також говорить про естетичну ідентифікацію творів, що готуються до поновлення чи прем'єри. Режисер зазначає, що в останні роки занепадає система підготовки виконавців з тенденцією до нівелювання режисерських традицій, закладених в царині театрального мистецтва видатними постатями такими, як К. Станіславський та В. Немирович-Данченко. Д. Гнатюк зазначає, що на оперній сцені активно продукується мистецтво вокального співу, тоді як питання освоєння драматичної сутності твору залишається завуальованим і знеціненим. «Втрачається найцінніше в спектаклі – єдність компонентів спектаклю. Ми повертаємося до старого театру, театру дореволюційного, коли виблискували тільки голосом. Зараз треба серйозно поставитися до роботи із співаками», – зазначає під час виступу Д. Гнатюк [1153]. Л. Венедиктов наполягає на відновленні традиції підготовки вокалістів до введення у виставу, коли проводилися відкриті уроки з концертмейстером. Така тенденція відійшла, і змога молодих артистів перейняти досвід сценічної майстерності у маститих виконавців втрачена. Це так само свідчить про порушення системи естетичної ідентифікації виконавцями своїх ролей [1153].

Наведені зауваження членів художньої ради театру сприяли введенню в репертуар опери М. Мусоргського «Сорочинський ярмарок», але такі питання, як створення наказу про підготовку вистави, визначення постановочної

групи, розробка ескізів, залишилися відкритими, а ініціатива І. Гамкала та Д. Гнатюка була відсторонена іншими проблемами.

Лише через п'ять років вдалося відновити питання щодо постановки «Сорочинського ярмарку» на сцені Національної опери України, скеровуючи цим творчі пошуки видатних діячів вітчизняного театрального простору у єдине, стратегічно вивірене і мотиваційно-об'єднане русло. На засіданні художньої ради театру 30 квітня 1991 року вкотре порушене питання підготовки твору до постановки. З метою консолідації підготовчого періоду та концентрації уваги постановочної групи на відповідності всіх складових вистави було прийняте рішення про схвалення постановки танців «Українського жіночого хороводу зі свічками» балетмейстером С. Наумовичем, за що постановнику рішенням ради передбачили виплату гонорару за підготовку матеріалу танців в розмірі 0,25 % від разової ставки балетмейстера-постановника О. Сегалія [1166]. Дмитро Михайлович підкреслив важливе значення балету у виставі і схвально відгукнувся на результати проведеної роботи під час підготовки хореографічних компонентів. «Балет, як відомо, розпочинається з кордебалету; і якщо кордебалет на сцені не витримує лінію, викривляє малюнок, порушує синхронність рухів, то індивідуальна майстерність ведучих хоча і «витягує» спектакль, але не піднімає його на відповідний естетичний рівень», – зазначав режисер аналізуючи хореографічну композицію [849, с. 2].

Відправною точкою підготовки опери до показу став наказ № 128 від 12.11.1991 року про введення до постановочного плану театру опери М. Мусоргського «Сорочинський ярмарок» [1092]. У процесі підготовки опери до прем'єри, виникла низка технічних моментів, які перешкоджали повноцінній роботі, а відтак і провокували відтермінування запланованої дати показу твору. З протоколу засідання художньої ради театру від 17 березня 1992 року ми дізнаємося про систему підготовки твору до показу. Звітуючи перед членами ради, диригент-постановник Р. Дорожівський зазначив, що оркестровий

матеріал твору знаходиться у повністю розібраному стані. Диригент провів шість повноцінних оркестрових коректур, що дало можливість ретельного і глибокого ознайомлення з музичним матеріалом: наведено координати технічних аспектів твору, проаналізовано систему його драматургічного розвитку, визначено етапи роботи артистів оркестру над матеріалом. Диригент зазначив, що оркестровий колектив перебуває на стадії попередньої готовності, і проблем надалі не буде [1170]. Своєю чергою, диригент привертає увагу ради на роботу хорового колективу над прем'єрою. Р. Дорожівський говорить про відсутність злагодженого і раціонально-виваженого підходу хормейстера до роботи над виставою. Крім того, у хоровому колективі значна його частина – особи пенсійного віку, а відтак враховуючи їх фізіологічні можливості, колектив не має можливості повноцінно працювати з повним навантаженням [1170].

Окрім хорового колективу, гострої критики і зауважень зазнала струпа солістів-вокалістів, призначених на участь у виставі. Р. Дорожівський зосереджує увагу членів художньої ради на сумному і вкрай важливому моментів у роботі театру. Диригент виявив, що значна частина солістів поступово, але перманентно втрачає рівень виконавського професіоналізму, не займаючись самопідготовкою і самовдосконаленням. Проведені заняття з виконавцями, за словами диригента-постановника, свідчать про тенденції активної деформації вокальної техніки артистів, прослуховуються детонаційні елементи у їх звучанні, звук стає нерівним з порушенням координат артикуляції та дикції. Така реальність технічної відповідності виконавців є вагомим гальмівним чинником у процесі загальної роботи постановочної групи над твором. Солісти, які ще на стадії вивчення музичного матеріалу (М. Шопша, В. Пивоваров, І. Череней та О. Загребельний), ускладнюють роботу над формуванням ролі головного героя опери – Черевика, а це перешкоджає роботі режисера над втіленням драматургії твору, оскільки за відсутності одного елемента вистави (Черевика) руйнуються вся вертикаль оперної партитури

(вивчення географії масових сцен твору, розучування ансамблевих сцен і т. д.) [1170].

Д. Гнатюк з позиції режисера-постановника вказав на досить складну ситуацію зі співаками. Розпочавши роботу над твором, режисер з'ясував, що значна частина визначеного складу у від'їзді, відтак працювати змушений зі складом молодих, недосвідчених виконавців, що потребує консолідованого, виваженого і чітко контрольованого підходу до справи. Д. Гнатюк вказав, що з метою планового випуску вистави, він готовий відмовитися від проведення мізансценічних репетицій і введення нового складу виконавців опери Дж. Россіні «Сивільський цирульник» [1170].

Посилаючись на сказане вище, неможливо уникнути порушень у виконанні термінів підготовки твору, визначених наказом директора театру. Станом на 17 березня 1992 року було заплановано проведення оркестрових репетицій зі всіма складами солістів, але не відбулося, оскільки трупа солістів-вокалістів перебуває на стадії вокального закріплення музичного матеріалу. Відтак, акцент у роботі зміщено на коректурні репетиції з паралельним проведенням індивідуальних форм занять диригента з солістами.

Окрім питань творчого характеру, багато зауважень висловлено і до сценічного оформлення вистави. Відтак, В. Ткачов зазначив, що станом на 17 березня 1992 року відсутня значна частина ескізів декорацій та елементів оформлення сцени. Відповідальний за виготовлення костюмів акцентував увагу членів ради на тому, що в його розпорядження не надходив жоден ескіз костюмів сцени «На лисій горі». Враховуючи той факт, що кількісний показник костюмів перевищує 100 одиниць, питання вчасної підготовки випуску вистави стає сумнівним, якщо не критичним [1170]. Із виступу В. Ткачова стає зрозумілим, що декорації для забезпечення вистави виготовлені на 40 відсотків. Перешкодою цехам для забезпечення прем'єри всіма елементами сценічного оформлення стає багато чинників, зокрема, фінансова недостатність, що активно гальмує динаміку загальної підготовки твору. Об-

говорюючи декорації, які вже представлені у готовому вигляді, І. Молостова вказала на порушення всіх концептуальних засад щодо стильової відповідності з драматургією твору. Представлені до огляду елементи сценічного оформлення, за її словами, не відповідають смисловим засадам опери, її сценічним завданням та театральним традиціям. «Ми повинні дбати про смак і традиції. Я побачила два ескізи до «Сорочинського ярмарку» і вважаю, що вони не мають ніякого відношення до цього твору», – зазначила на виступі режисер І. Молостова [1170]. Тому, підхід до прем'єри повинен бути ретельно проаналізованим і переглянутим, оскільки статус театру не дозволяє таких відхилень від методів театральної роботи, механізмів сценічного втілення оперного матеріалу та традиції жанрової комунікації.

Аналізуючи протоколи чергових засідань художньої ради театру з'ясовано, що заплановано введення до репертуару театру 1992 року і балет Є. Станковича «Різдвяна ніч», що вимагає паралельної роботи над декількома творами. Виступаючи на засіданні ради 4 лютого 1992 року, А. Литвинов зазначив, що театр має можливість одночасно працювати і над «Різдвяною ніччю» і над «Сорочинським ярмарком» але з умовою відтермінувати прем'єру на певний час, використовуючи при цьому для репетицій балетної трупі аудіо-носії [1169]. Позицію А. Литвинова підтримали Є. Станкович та В. Кожухар переконують членів ради у тому, що поєднувати одночасно дві постановки не раціонально, оскільки часові координати не дозволяють цього, і масштаби поставлених завдань до постановочної групи занадто великі. Крім того, Д. Гнатюк звертає увагу ради на те, що у «Сорочинському ярмарку» зайняті 40 артистів балету. Звідси виникає питання, яким чином формувати систему виходів працівників на роботу, і як це вплине на кінцевий результат. Оскільки зробити чіткий розподіл артистів балету на групи і регулювати їх зайнятість не є можливим, тому готувати одночасно дві прем'єри – не логічно, і не припустимо [1169].

Ситуація, яка розгорталася навколо підготовки вистави до прем'єри, ускладнювалася численними спробами перенесення дати показу. Така ситуація лише посилювала негативні тенденції, що формувалися не тільки серед членів постановочної групи, а й всіх її учасників. Д. Гнатюк, розуміючи всі обставини, і наслідки, спричинені такими концептуальними рішеннями, категорично заперечував перенесення дати показу твору, вживаючи при цьому радикальних заходів. Режисер помічає як поступово зникає інтерес членів ради до цього питання. Посилаючись на практику попередніх сценічних прем'єр, він наполягає на повній зосередженості адміністрації театру щодо прем'єри, інакше, відтермінування опери до показу автоматично розбалансирует роботу всього театру, а особливо – його виконавський склад. Дмитро Михайлович підкреслює, що результат роботи завжди залежить від інтересу до неї. «Можна й рік тягти постановочні процеси. Можна півмісяця працювати над виставою, як це було з «Мазепою», а можна й до безкраю. Причини завжди знайдуться», – зазначає Д. Гнатюк на засіданні художньої ради театру [1169]. Режисер схиляє раду до того, щоб терміни постановки твору залишилися без змін, інакше прем'єра взагалі буде зірвана.

До обговорення питання постановки опери «Сорочинський ярмарок» долучається І. Молостова, яка пропонує переглянути графік роботи працівників, задіяних у постановці твору і виділити Д. Гнатюку додаткові дні і репетиції для роботи над виставою. У зв'язку з виробничою необхідністю, адміністрація театру погоджується на додаткові виклики трупі солістів у вихідний день (понеділок) з метою повного контролю над підготовкою вистави до прем'єри.

У зв'язку з цим, диригент-постановник Р. Дорожівський пропонує визначити дату прем'єри опери та балету, оскільки це дасть можливість правильного розподілу оркестрових репетицій вистав, уникаючи технічних накладок та непорозумінь.



Зважаючи на пропозиції та зауваження, А. Мокренко пропонує художній раді призначити прем'єру балету Є. Станковича «Ніч перед Різдвом» на 30 травня 1992 року, а оперу М. Мусоргського «Сорочинський ярмарок» на 15 травня 1992 року. Рішення підтримали всі члени ради і одногосно закріпили за постановочними групами часові координати підготовки прем'єр [1169].

Урахувавши всі побажання та створені дирекцією умови, розпочався новий етап роботи над твором. Через три місяці повноцінної роботи на черговому засіданні художньої ради театру 29 квітня 1992 року було представлено до огляду результати підготовки вистави. Відтак, режисер Д. Гнатюк зазначив, що проведення індивідуальної роботи з акторами та комплексу мізансценічних репетицій проходить на відповідному професійно-виконавському рівні і у належному темпі. Починаючи з 30 квітня 1992 року, відповідно до графіка випуску вистави, розпочинаються роботи над II актом опери. Режисер зауважив, що за графіком режисерських репетицій, 4 травня буде проведено репетицію сцени «Лисої гори», за яку відповідає— А. Шекера. Режисер звертає особливу увагу постановочної групи на підготовку хореографічних елементів опери, оскільки вони є значною частиною драматургічного наповнення і розвитку вистави. Дмитро Михайлович зазначає, що станом на 29 квітня є невелика затримка у підготовці козачка, його сценічної реалізації та формування навколо єдиної системи смислового навантаження сюжету. Рішенням ради театру, постановнику танців О. Сегалю призначено задачу хореографічних номерів до 8 травня, з метою повноцінних оркестрових та генеральних репетицій твору [1171].

Під час засідання до членів ради звернувся диригент-постановник Р. Дорожівський з обговоренням проведених репетицій оркестрового колективу. Диригент зауважив, що всі репетиції були віддані під сценічну роботу режисеру з метою консолідації мізансценічного матеріалу. Така позиція є слухною, оскільки артисти практично готові до проведення оркестрових та

зведених репетицій. Диригент звертає увагу художньої ради на те, що режисерському управлінню театру слід акумулювати проведення зведених оркестрових репетицій та співанок для того, щоб виконавці сформували міцну систему стійких ознак злагодженої колективної роботи, відчуття ансамблю, партнера по співу, змогли вибудувати чітку систему комунікації всіх складових складної синтетичної моделі, сутність якої побудована на жанрових координатах даного твору. Диригент говорить про значні недоліки у роботі трупи солістів-вокалістів, серед яких головним є факт неготовності І. Чернея до введення його на партію Черевика. Крім того, Р. Дорожівський пропонує чітко скоординувати систему контролю за виробничою поведінкою артистів, оскільки порушення вагомі й вимагають впливу з боку адміністрації.

На запитання членів художньої ради театру про підготовку елементів сценічного оформлення сцени, костюмів та декорацій В. Ткачов доповів, що справи на комбінаті, який займається виготовленням усіх цих складових, де-що проблемні. У зв'язку з тим, що ескізи костюмів були виготовлені не вчасно, пошиття костюмів затрималося, і у повному обсязі будуть готові лише після 10 травня 1992 року. Щодо декорацій, то, у зв'язку з невчасним постачанням фанери до цехів, деякі елементи сценічного оформлення перебувають на стадії підготовки та виготовлення [1171].

Хореографічна компонента опери, за результатами звіту хореографо-постановника А. Шекери – на стадії завершення, і для проведення зведених репетицій з балетною трупю та складом солістів-вокалістів потрібна ще одна репетиція [1171].

Підбиваючи підсумки щодо підготовки опери до прем'єри, А. Мокренко зазначив, що відчувається значне послаблення у роботі деяких складових вистави, зокрема – солістів та сценічного оформлення. Відтак, директор театру, звертаючись до представника профспілкової організації, ініціює додатковий виклик задіяної трупи солістів-вокалістів у вихідний день

з подальшою компенсацією працівникам у вигляді відгулів або фінансового відшкодування [1171].

Кінцевим результатом тривалої і кропіткої роботи над постановкою опери стала її прем'єра, яка відбулася, як і було заплановано 15 травня 1992 року. Опера була визнана важливим елементом діючого репертуару Національного театру опери і балету України імені Т. Шевченка і стала важливою подією 124 театрального сезону. Р. Кисельова, даючи оцінку прем'єри, вказує на помітний рівень консолідації українського тематизму в просторі діючого репертуару театру, що є не тільки приємним моментом для прихильників вітчизняного мистецтва, а й важливим для відновлення і культивування національних традицій у призмі театральних традицій як України, Європи, так і всього світового товариства [367]. Зроблений акцент постановочною групою на трупі солістів-вокалістів, до складу якої увійшли, більшою мірою початківці та стажери, твір був представлений до огляду у яскравому, незаангажованому театральними традиціями вигляді, що стимулювало до формування нових концептуальних механізмів сценічної проекції режисерських практично-зумовлених концепцій. «Тепер ми єдиний театр, який має всі три опери Мусоргського. Вибираючи до постановки «Сорочинський ярмарок», ми прагнули поповнити репертуар національною тематикою. Сподіваємося, що вона буде довго жити в репертуарі театру», – зазначає у інтерв'ю А. Осокіній Д. Гнатюк [584, с. 3]. Етапним у творчій діяльності Д. Гнатюка став період 1985–1994-х років. Здійснилася мрія митця і реалізувалася внутрішня потреба відданого патріота, громадянина. Режисер представив українському глядачеві взірці неперевершеної класики, у яких закладено сутність національної культури, у яких відчувається когнація всіх поколінь, у яких збережена історія держави, у яких акумулюється генетика української культури, її самобутність, ідентичність. В операх М. Лисенка, П. Чайковського, М. Мусоргського, які режисер втілював на сцені театру, відбувається перманентне переосмислення буття. Митець вступає у складний

діалог з часом, історією, буттям, які ламали, плундрували і нищівно тиснули на його внутрішній простір, прагнучи зіштовхнути зі шляху особистісних переконань та тверджень. Цей період є рефлексією автора на події, в яких вкотре зароджувалася національна ідентичність українців, утверджувалася незалежність нації. Це був той час, коли режисер рішуче своєю творчістю на весь світ заявив про свою громадянську позицію та суспільно-політичну ідентифікацію.

Період 1990-х років представлений динамічними і неоднозначними по-ступами у сфері не тільки мистецької політики, а й соціальної, економічної та ідеологічної насамперед. Ідентифікація української самобутності на тлі розпаду СРСР, проголошення незалежності держави, розгерметизація тоталітарних концептуально-суспільних механізмів окреслили реальність мистецьких пошуків Д. Гнатюка присмаком піднесеного патріотизму, особистісного самовизначення та самоствердження. Це період кристалізації феномену творчої особистості, яка в хаотичних проєкціях часу сформувала тезаурус митця сучасності, окреслила вектор розвитку вітчизняного мистецтва у просторі європейського та світового виконавського розмаїття.

### 3.2.7 «Травіата» Джузеппе Верді

Традиція сценічного втілення опери Дж. Верді «Травіата» на сцені київського оперного театру позначена значним часовим відрізком. Класика італійського оперного жанру динамічно увійшла в простір українського театрального виконавства 1933 року, коли продукування оперного мистецтва на теренах вітчизняного культурно-мистецького простору було особливо типізоване своєю рельєфністю та виваженими концептуальними проєкціями. Саме завдяки «Травіаті» та «Ріголетто» театральний сезон 1933–1934 років визнаний як «суто оперний», оскільки акцент художньої ради театру було зроблено на культивуванні європейських оперних традицій, а саме – інтерпретації таких яскравих полотен, як опери Дж. Верді [760, с. 169].

Наступним зверненням до постановки «Травіати» під керівництвом диригента О. Пресича, режисера М. Зубарева, художника І. Курочки-Армашевського став 1939/1940 рік [760, с. 169]. У 1942–1943 роках за оновлення опери взялася творча група у складі диригента В.Йориша, режисера М. Смолича, художника О. Хвостова. У 1944 році за підготовку і оновлення вистави взялися С. Столерман (диригент), Д. Смолич (режисер), Б. Волков (художник). У 1966 році опера була представлена у інтерпретаторській концепції диригента І. Гамкала, режисера І. Молостової, художника Ф. Нірода.

Отже, було чітко сформовано і визначено основні вектори сценічного втілення опери, сформовано координати розвитку її драматургії, художнього оформлення та механізмів розвитку географії розміщення мізансценічного матеріалу на майданчику. У такому форматі опера трималася в репертуарі театру майже 30 років, змінюючи механізми, підходи та систему сценічної проєкції драматургії твору.

Питання оновлення вистави у новій режисурі підіймається Л. Венедиктовим, Л. Каневським, І. Гамкалом та Д. Гнатюком, ще 1988 року [1153;11291129] Як свідчать архівні документи театру, культивувалося кілька пропозицій щодо механізмів режисерського втілення вистави. Серед можливих і потенційно перспективних розглядалося декілька, серед яких – постановка опери у стильовій манері імпресіоністів, традиційне рішення з можливим незначним відхиленням та постановочна модель, запропонована Д. Гнатюком. Пропозицію сценічного вирішення у стильових координатах імпресіонізму запропонував В. Гоженко. Його концептуальні погляди формувалися на змінні традиційних векторів сценічного втілення «Травіати», на розширенні координат класичного вирішення сценічних завдань режисером та інтерпретаційних підходів диригентом. Обговорюючи механізми прем'єри опери, М. Майдачевський зазначив: «Кілька років тому нам зробили зауваження, що ми до «Травіати» підійшли, як до твору Легара, а треба було, як до твору Мусоргського» [1159]. Своєю чергою, Дмитро Михайлович запропону-

вав власну концепцію розвитку драматургії твору, механізми сценічного рішення та мистецького обґрунтування. Режисер наполіг на стильових координатах вистави, сутністю яких є традиційні концептуальні засади: «Відразу не погоджуюся з тими, хто беззастережно вважає, що опера замкнулася в традиційних рамках. Це далеко не так, і свідчення цього – ряд чудових сучасних творів. І що б ми не говорили про традиційність і новаторство в сучасному оперному мистецтві – твори Верді, Гуно, Бізе, Леонкавалло, Вагнера продовжують нас хвилювати. Бо в них є те, що залишається вічно молодим, вічно сучасним – глибокі людські почуття. Оце і є критерієм, який визначає цінність опери» [863].

Д. Гнатюк зауважив, що кожний митець має право підходити до інтерпретації твору з точки зору суб'єктивного бачення. Але у практиці оперної режисури, як і в інших жанрових координатах існують сформовані практикою мистецькі канони – аксіоми. «Коли є традиції – тоді є опера. Коли сучасний композитор зважатиме на них, розвиватиме їх, він досягне успіху», – зазначив митець [863, с. 2]. Позиція Дмитра Михайловича знайшла підтримку художньої ради театру і була взята за основу майбутньої прем'єри.

З цього приводу Л. Венедиктов виступив і сказав: «Запропоноване рішення не вкладається в наш стереотип. Думаю, вже це добре. Ми звикли до якоїсь монументальності, стабільності, втратили почуття легкості, прозорості. Але я гадаю художник все продумав» [1159]. Затвердивши концепцію підготовки опери до показу, сформували постановочну групу. Уже 17 лютого 1989 року на плановому засіданні художньої ради театру відбулося обговорення ескізів оформлення та костюмів опери, розробкою та виготовленням яких займався В. Ареф'єв. Д. Гнатюк як режисер-постановник вистави зосередив увагу членів ради на головних, концептуальних засадах прем'єри – декораціях, які повинні уособлювати канву твору, її концепцію. За словами Дмитра Михайловича, сценічне оформлення – це внутрішній образ усієї драматургії опери, і він, безсумнівно, повинен збігатися з музи-

кою [1159]. В. Бегма підтримав думку Д. Гнатюка і зазначив: «Концепцією нашої вистави стала теза, що життя – є театр. Театр, який вигадують люди, які мають власний ритуал життя. Для них все в усьому – театр» [1159].

Дмитро Михайлович представив членам ради театру стратегію формування, розвитку та сценічного втілення драматургії твору, сутність якої детермінує всі механізми її реалізації. Концептуальними засадами режисерської інтерпретації поновленої опери є відображення палітри стильових та жанрових координат, закріплених системою детермінацій епохи. Сфера естетичної ідентифікації елементів вистави сформована сукупністю просторово-часових ознак з характерною пишністю, елегантністю, величчю. Уособленням цих категорій, в концептуальних рішеннях режисера, є кабінет, сутність якого асоціюється з театральним залом. Проводячи такі паралелі, Д. Гнатюк проектує глядчеві процеси трансформації та модифікації культурно-мистецьких реалій, які є відображенням не тільки часових реалій, а й суспільно-громадських. Така концепція вирішення режисерських завдань дає можливість відчувати рух драматургії твору в його практичному зміненні, залишаючи конструктивні елементи і механізми в сталому вигляді та інтерпретуючи лише структури музично-психологічної організації.

Як зазначив Д. Гнатюк, моделлю, яка окреслює вектори запропонованої інтерпретації є салон Віолетти, її сценічний простір. Режисер, розкриваючи драматургію цієї сценічно-сюжетної лінії проектує глядчеві двовимірність картини. Принцип смислової організації першої дії опери в подальшому визначає рівні її поліструктурної сутності. Початок опери відтворює протиставлення двох категорій суспільної організації – Віолетти як особистості з її внутрішньою організацією та переконаннями та Віолетти як елемента складної соціальної моделі, де її статус координує розвиток подальшого розвитку ідеї твору. Проведення таких паралелей, як зазначає режисер, дає можливість концептуального вирішення проблеми сценічної реалізації драматургії опери. Формуючи структуротворчі комбінації вистави, Д. Гнатюк

вдається до протиставлення двох образних систем як механізму боротьби протилежностей, що акумулює психологічне навантаження, відчуття концентрованого внутрішнього переживання – бравурності, пишності та камерності, усамітненості. Виконавиця головної ролі Є. Мірошніченко так описала режисерську концепцію Дмитра Михайловича: «Моя Віолетта зовсім інша, більш стримана у вияві почуттів. Не можна так відверто оголювати свої емоції. Сценічний образ мусить завжди бути дещо загадковим, ледь-ледь недомальованим» (хоча прем'єру виконувала не Є. Мірошніченко, а М. Стеф'юк, традиція режисерської інтерпретації залишилася без змін) [761, с. 541]. На цих складових і твориться сюжетна лінія вистави, її сценічна проекція. Формуючи проект попереднього сценічного оформлення, режисер і художник намагаються практично втілити це в структуру опери, вони формують механізми режисерської інтерпретації, які створять ефект візуального впливу і розкодування її замислу, драматургії. «Створюючи ескізи, я йшов від двох позицій – від особистості Віолетти й тогочасної громадської структури», – засвідчує В. Ареф'єв [1159].

Важливим елементом сценічного рішення і смислової організації є салон Флори. Концептуальні засади сценічного оформлення та режисерського рішення сформовані також на протиставленні і логічному об'єднанні двох ліній – театралізованого, динамічно-насиченого, імпазантного життя та її внутрішнього, екзистенційно-окресленого соціальними координатами буття. Як зазначив Д. Гнатюк: «Салон Флори – теж частка театру, який називається життям» [1159].

Формуючи спільну і єдину модель сценічної проекції драматургії опери, режисер має можливість практично вирішити низку просторових сценічних проблем. Через моделювання елементами сценічного оформлення режисер прагне перетворити салон Флори на другий поверх дачі, за вікнами якої відображена прекрасна картина. «Хочеться, щоб ця вердівська вистава



була бездоганною, і тому до прийняття ескізів треба поставитися з повною відповідальністю», – зазначив Дмитро Михайлович [1159].

Такі режисерські підходи, на думку Д. Гнатюка, дають можливість відчувати і практично окреслити відображення основних часових ознак епохи, пізнати її трансформацію в контексті процесуальної та темпоральної організації. «Нас цікавить не пояснення декорацій, а канва, концепція вистави», – заявляє Дмитро Михайлович [1159]. Саме такий підхід до режисури дає можливість перманентного переосмислення сутнісної основи світу, грані якого виходять за межі сформованих раціональними категоріями соціально-громадянських позицій. Художник В. Ареф'єв підкреслив, що: «Пікантність вистави ми бачили в тому, щоб розкрити маловідомий нам світ куртизанок. Для нас це дуже умовний світ, ледь уловимі контури справдешнього життя. Тут усі грають» [1159]. Формуючи проект режисерського бачення і його практичного втілення, Д. Гнатюк приділяє великої уваги синтетичній сутності жанру, розглядаючи її елементи, як такі, що взаємодоповнюють та взаємовизначають один одного. Аналізуючи запропонований попередній ескіз сценічного оформлення опери, режисер переконався, що його елементи відповідають критеріям жанру, основа якого окреслена драматичним наповненням, внутрішніми супречностями та протистояннями. Дмитро Михайлович акцентує увагу на деяких важливих складових, без яких принцип цілісності і динамічності драматургії твору помітно розпорошується і втрачається. Режисер пропонує змістити акценти із загальної побудови драматургії твору на головні, концептуально-проіоритетні моменти. Протиставляти такі смислові виміри, як камерність та інтимність, пишності балу, масовим сценам. Камерність – це не обов'язково жанрові координати вистави, – це внутрішній стан героїні, її крихкий і глибоко-проникливий світ, наповнений відчуттями внутрішнього переживання, неспокою. Під час проведення інтерв'ю з Б. Білейчук режисер звернув увагу на всі деталі, які він прагне висвітлити і прем'єрі: «Навіть маленький епізод справжній майстер може зробити най-

яскравішим у цій виставі» [52, с. 6]. У таких випадках важливим є відчуття балансу всіх складових синтетичної сутності вистави, а особливо – оркестрового наповнення. «У «Травіаті», як кожний з нас знає, дуже чітка гамма музичних образів та настроїв. Але мова йде про музику, про органічне злиття двох важливих компонентів – музичної драматургії та художнього оформлення», – зазначає Д. Гнатюк [1159].

І. Гамкало підтримав режисера, зокрема його думку про те, що опера, окрім того, що має власні принципові координати жанру, має ще й власні сутнісні принципи смислової організації сценічної матерії, свою технологічну концептуальність, об'ємно-просторові властивості. «Опера має свою, чітко виражену тональність», – говорить диригент [1159]. Тому, за його словами, слід дотримуватися чіткої організації в регулюванні таких важливих компонентів, як відповідність елементів сценічної координації, єдиновимірність виконавських рішень у площині оркестрового заповнення, відповідності комунікаційного синтезу хорового колективу з солістами-вокалістами, логічного поєднання та обґрунтування хореографічного матеріалу та мімансу.

Своєю чергою, Є. Мірошниченко підтримала режисерську концепцію Д. Гнатюка, його модель, сформовану на зіставленні протиріч естетичної ідентифікації Віолетти, її особистісної сутності. Є. Мірошниченко, яка відтворила неповторну і визнану на світовому олімпі жанрового розмаїття модель вердівської героїні зазначила, що запропонована постановочна концепція Д. Гнатюка дуже близька їй як артистці, вона повністю відповідає парадигмі мистецьких реалій кінця ХХ століття. «Самотність Віолетти, якраз і підкреслить оцей блискотливий, примарний світ, де будуть переплітатися життя і театр. Якраз ця вишуканість, блиск підкреслять інтимність, щирість почуттів Віолетти, її безвихідну трагічність. Актори отримають середовище для розкриття характерів», – зазначила солістка театру [1159].

За словами Є. Мірошніченко, важливого значення набуває той момент, що режисер, спільно з художником та іншими службами з оформлення вистави знаходить логіку у вирішенні режисерських завдань. Використовуючи елементи сценічного оформлення, моделювання світлового наповнення, заповнення графічного простору майданчика реквізитом та бутафорією, режисер вирішив внутрішню драматургію образу Віолетти, її екзистенційне наповнення, комунікацію з партнером, глядачем.

Обговорюючи концепцію світлового оформлення опери, Д. Гнатюк спрямовує увагу художника по світлу на такі важливі моменти, як сценічний простір, об'єм, географія руху артистів на сцені з урахуванням відтворення головних драматургічних складових вистави. Майстер по світлу повинен формувати чітку систему комунікації всіх складових опери – хору, солістів, окреслюючи при цьому елементи сценічного оформлення як інтонаційного важеля всього твору Дж. Верді [1159].

Прослухавши запропоновану концепцію сценічного втілення вистави, В. Третяк висловив своє враження: «Я бачив багато вистав «Травіати». І не тільки в нас, але і за рубежем. Скажу відразу, такого прочитання ще не було. Тут є концепція, а це вже дуже багато значить. Ми маємо захоплювати публіку з першої хвилини» [1159]. Думку В. Третяка підтримав художник-постановник опери В. Ареф'єв, і, аналізуючи концептуальні погляди Дмитра Михайловича, метафорично зауважив: «Кожна людина чує музику по-своєму, як, скажімо, сприймає й живопис» – і тому відчуття стильових координат композиторського письма Дж. Верді, комплекс інтерпретаційних підходів та їх сценічного втілення вказують на могутню основу режисерського бачення Д. Гнатюка та їх раціонального обґрунтування на сцені оперного майданчика.

Результатом тривалого і практично-вмотивованого обговорення стало рішення художньої ради театру, підтвержене колективною підтримкою і одноголосним схваленням ескізів декорацій до опери Дж. Верді «Травіата» з невеликим корегуванням деяких елементів технічного оснащення [1159]. Як

зазначає Ю. Станішевський, величезна робота колективу під час підготовки опери до прем'єри не створила перешкод для упровадження в дію всіх запланованих і концептуально-обґрунтованих ідей Д. Гнатюка. Як зазначила у своїй статті О. Феценко: «Колектив наснажено шліфує виставу, над якою плідно працював чималий проміжок часу» [826]. 29 січня 1993 року А. Мокренко підписує наказ №1/24 від про постановку опери Дж. Верді «Травіата» і вже 31 березня 1994 року за підтримки спонсора вистави – фірми «Ernst & Joung» відбулася її прем'єра [1098].

Важливим заохочувальним аспектом проведення вистави стала її присвята бенефісу визнаної світовим оперним олімпом співачки – Є. Мірошниченко. Та через об'єктивні причини, прем'єру виконувала М. Стеф'юк, про яку І. Петров у рецензії «Київських відомостей» написав: «Віолетта – одна з самих чарівних жіночих партій в опері і вишукана Стеф'юк – органічні в цьому образі. Вона володіє віртуозною колоратурною технікою, створюючи неповторний образ жінки, що страждає» [607, с. 4].

Як зазначає І. Петров, запропонована постановка опери румунському диригенту принесла новий подих у комплексі інтерпретаційних механізмів опери. Демонструючи високий рівень комунікації з оркестровим колективом, диригент гостро відчуває систему балансування між різними виконавськими формами. Як зазначає видатний В. Фильзенштейн: «У результаті складних стосунків між режисером і диригентом інтерпретація оперного твору зазнає провалу у вісімдесяти випадків зі ста» [827, с. 119]. У випадку з прем'єрою «Травіати», між постановочною групою відчувався чіткий налагоджений механізм взаєморозуміння і творчої комунікації, який створив усі необхідні умови для закріплення опери Дж. Верді «Травіата» у переліку діючих вистав оперного театру, яка у незмінному вигляді збереглася і до наших часів.

### 3.2.8 «Пікова дама» Петра Чайковського

Оперна творчість П. І. Чайковського яскраво представлена в мистецьких театральних традиціях українського театру. Як зазначає В. Рожок, репертуар Київського оперного театру у різні роки включав усі опери П. І. Чайковського, що є яскравим підтвердженням незламності його постановочних традицій [689, с. 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. Прянишниковим [477]. Як зазначає К. Майбурова, після прем'єри «Пікової дами», у Києві протягом дванадцяти років не було поставлено жодної прем'єри з оперної спадщини П. Чайковського, а через постійну зміну антрепренерів простежується і взагалі тимчасове припинення дії оперних сезонів [477].

Новим витком театального життя опери став 1933 рік, коли твір було представлено диригенту Л. Брагінському, режисеру В. Манзію, художнику В. Соколову. Т. Василенко зазначає: «<...> 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 феодально-дворянського суспільства, відкинути усі містичні та мелодраматичні нашарування, зосередившись на реалістичному показі соціальних елементів опери» [106, с. 159].

У 1966 році відбулася чергова постановка опери під керівництвом режисера В. Скляренка, диригента Л. Венедиктова, хормейстера В. Колесник. Постановочною концепцією вистави того періоду стало формування режисерської моделі у часових координатах ХІХ століття. Режисер, використовуючи за основу стенографічного рішення не зумовлені практичним рішенням проєкції, нівелював традиції попередніх постановочних 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. Невдалим були і кілька мізансцен, зокрема поява Германа зі свічкою у вступі до четвертої картини: примітивно ілюструючи музику, ця мізансцена знижувала її глибокий психологічний зміст», – зазначає Т. Василенко [106, с. 160].

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 були концептуально протилежними попередньому показу опери – музично-просторова структура вистави окреслена стильовими ознаками VIII століття, що відповідає композиторському задуму П. І. Чайковського, а відтак принцип смислової організації вистави чітко координувався елементами сценічного оформлення, костюмами, реквізитом, манерою сценічних рухів виключно в контексті заявленої епохи [106]. 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», – зазначає В. Рожок [689, с. 8]. 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. Третьак, А. Солов'яненко, Г. Туфтіна і, звичайно, Д. Гнатюк [689, с. 8].

Всю 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 розпочалися з класики оперного жанру, вистави «Євгеній Онегін», в якій, працюючи над партією головного героя опери Онегіна, під пильним контролем викладача І. Паторжинського, зумів вибудувати чітку ієрархічну структуру в опрацюванні стилю композитора. Через тривалий і складний шлях в освоєнні механізмів драматургічного розвитку образів, сформованих П. Чайковським, у актора сформувався потужний мотиваційний комплекс, який став заохочувальним чинником у подальшому становленні та закріпленні у площині жанрових координат оперного виконавства. Засвоївши систему інтонаційної комунікації опери «Євгеній Онегін», Дмитро Михайлович значно розширив власні координати виконавської техніки, сформував для себе і закріпив як основу виконавської майстерності актора поняття співвідношення звукових образних систем з графічно-окресленою координацією їх на сценічному майданчику.

Крізь 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» [52, с. 6].

Всі зазначені вище виконавські традиції, сформовані Д. Гнатюком під час акторської оперної практики, дали митцеві можливість 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. Коли йшлося 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 великої внутрішньої сили. По силі емоційного впливу, я можу порівняти його тільки з Шекспіром» [700, с. 2]. Саме через оперну творчість видатного композитора Дмитро Михайлович ідентифікував театральну потенцію українського оперного мистецтва, закликаючи до перманентного переосмислення не тільки її жанрових стереотипів, а й деяких історичних аспектів української самобутності та народності.

«Пікова дама» – опера, яка потребує поглибленого знання естетичних закономірностей побудови драматургії твору, це твір, який вимагає від режисера відчуття часових координат темпорально-процесуальної структури вистави і, беручись за поновлення її в діючому репертуарі театру, Дмитро Михайлович зробив свідомий, логічно-обґрунтований і творчо-вмотивований крок. У новому, реанімованому сучасними методами режисерських механізмів та стереотипів вигляді, опера П. І. Чайковського «Пікова Дама» була представлена 16 лютого 1996 року. Згадуючи постановочний період, Д. Гнатюк зазначав: «У нашому театрі я співав у трьох постановках «Пікової дами». Першу здійснив відомий режисер Микола Смолич, другу – В. Склярєнко, 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» [197, с. 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 у 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» [235]. Відтак, у системі концептуально-окреслених режисерських поглядах 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» [106, с. 160]. 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», – зауважує Т. Василенко [106, с. 161].

За результатами рецензій, у періодичній пресі та фахових виданнях можна беззаперечно стверджувати, що Д. Гнатюк ґрунтовно і раціонально-вдумливо підійшов до постановки твору. М. Черкашина-Губаренко свідчить:

«<...> Простота та відповідність авторському тексту є результатом продуманої роботи над твором, а також врахування досвіду попередніх постановок цієї опери» [855].

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 полі жанрових та багатогранних драматургічних функцій. «Так, хори виконують усі драматургічні функції, притаманні жанру опери: фонову, дієву, жанрово-колеристичну, коментування та просторову (для закулісних хорів)» [106, с. 161].

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 сцено графічного втілення, що стало запорукою включення до діючого репертуару театру одного з кращих взірців оперної спадщини 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 видатної російської оперної класики.

### 3.2.9 «Аїда» Джузеппе Верді

Опера «Аїда» Дж. Верді пройшла тривалий шлях творчої адаптації у театральному просторі українського оперного мистецтва. Знайомство з виставою відбулося в контексті культурно-мистецьких зв'язків України з Італією, які активізувалися у ХІХ столітті. Динаміка італійського виконавства відображена поліжанровими та полістилістичними координатами, в яких оперна практика посіла одне з пріоритетних та потенційно прогресивних напрямів. Консолідоване глядацьким інтересом та театральним попитом італійське оперне мистецтво активно продукувалося в українському просторі, подаючи до огляду як аматорські зразки, так і академічні високопрофесійні театральні моделі.

У кінці ХІХ століття на театральних майданчиках Одеси, Києва, Харкова оперна творчість Дж. Верді була репрезентована кращими його взірцями, серед яких: «Набукко», «Ріголетто», «Трубадур», «Травіата» та «Аїда», яка стала аксіомою оперної довершеності та монументальності майстра. Її структурна сутність є проекцією одного з найбільш складних і фундаментальних механізмів. Синтетична основа жанру спонукає до перманентного переосмислення мистецьких координат і дає можливість сприймати оперу як художню систему, детерміновану такими жанрами, як: симфонія, вокально-інструментальна мініатюра, історичний роман і романтична поема, різними жанрами вербальної драми і зображальними мистецькими напрямами [705]. Тому, розглядаючи «Аїду», як потенційну складову репертуару Національної опери, постановочна група повинна була враховувати всю панораму історії написання та становлення такого монументального проекту на сценах багатьох театрів світу.

«Аїда» символізує становлення вітчизняного оперного виконавства, оскільки саме нею було відкрито 1 жовтня 1926 року Державний український театр опери та балету у Києві.

Період підготовки вистави на сцені Київського театру проходив у різних часових координатах. Відбулося переосмислення драматургічної концепції, велися пошуки різних концептуальних механізмів сценічного обґрунтування та втілення, розширюючи простір режисерського та диригентського погляду, заохочуючи до апробацій та численних методів виконавської інтерпретації.

До того часу, як Д. Гнатюк звернувся до постановки «Аїди», вже було сформовано виконавські стандарти, стабільність яких надійно закріпилася у режисерській лексиці та диригентській комунікації<sup>1</sup>. Отже, формування нових режисерських концепцій щодо постановки «Аїди» вимагало глибокого смислового обґрунтування та переосмислення, визначення чітких концептуальних координат сценічного моделювання та механізмів практичного втілення постановочної ідеї. Дмитро Михайлович підійшов до проблеми поновлення вкрай ґрунтовно і усвідомлено. Маючи тривалий досвід вокальної практики у виставі, режисер досконало знав усі елементи смислової організації твору, принципи його драматургічної будови та розвитку. Виконавська практика Д. Гнатюка, досвід сценічної майстерності та акторського емпіризму відкрила нову систему розуміння драматургії вистави, розширила горизонти класичної моделі сценічного рішення завдання, заохочувала до формування нових механізмів режисерської та виконавської інтерпретації.

Важливою складовою у вирішенні питання щодо поновлення твору на сцені Національної опери України стало фінансування всіх витрат, що стосується прем'єри. Як свідчать театральні реалії, успіх проекту залежить від низки чинників, одні з яких опосередковано впливають на кінцевий результат постановки (соціальний контекст, концепція загальномистецької позиції театру) та ті, які безпосередньо визначають вектор подій щодо прем'єри твору. Серед таких важливо-концептуальних чинників є питання

---

<sup>1</sup> Вистава йшла на сцені театру у сезоні 1932–1933 років (диригент Л. Брагінський, режисер В. Манзій, художник І. Курочка-Армашевський); 1940–1941 роки (диригент В. Йориш, режисер В. Манзій, художник М. Ушин); 1949–1950 роки (диригент В. Кортаці, режисер В. Манзій, художник І. Назаров); 1968–1969 роки (диригент С. Турчак, режисер С. Пасинков, художник Ф. Нірод) [804, с. 4].

фінансової потенційності установи. Оперний жанр – категорія, яка детермінована концепціями елітарного суспільства.

В інтерв'ю С. Владиці, А. Мокренко чітко окреслив координати оперного мистецтва, виділивши його з площини масових дійств у винятково індивідуально-типізоване, яке потребує значних духовних, інтелектуальних та, насамперед, фінансових затрат [122]. Перебуваючи в статусі алгоритму, який проектує мистецтво як соціокультурну детермінацію, як критерій естетичної ідентифікації національного надбання країни, оперний жанр вимагає послідовної і ґрунтовної системи фінансування, яка поділяється на програми державного фінансування та систему меценатських упроваджень. У практиці української Національної опери таке поняття як фінансування культурно-мистецьких проєктів знівелювалося, позбавивши підтримки як на рівні державних програм, так і на рівні меценатських засобів. Винятком став проєкт співпраці театру з італійською фірмою «Фереро» та торговою маркою «Рафаелло», що створило всі умови для поновлення класики італійського оперного мистецтва – вистави Дж. Верді «Ріголетто». Визнаний успіх прем'єри сприяв консолідації творчих зв'язків і підписанню договору з фірмою «Boehringер ingelmein» про фінансування «Аїди» з подальшою постановкою опери на музичному фестивалі у місті Страсбург [624].

Відтак керівництвом театру та його художньою радою було чітко окреслено перспективи поновлення вистави, сформовані вектори її подальшого закріплення у просторі театральної парадигми вітчизняного мистецтва та прокладено шляхи продукування українського оперного виконавства в контексті світової культурно-мистецької комунікації.

Апеляція до оперної творчості Дж. Верді – показник зрілості режисерської думки та виразної авторської моделі. Осмислення драматургії композиторської думки вимагає повного усвідомлення системи стильових координат, механізмів втілення драматургії твору, володіння засобами музичної виразності з метою виконавської відповідності жанру. Поновлення «Аї-

ди» – це суттєвий чинник, який вказує на рівень високого професіоналізму оперної трупи, здатності колективу до оперування складними механізмами жанрової структури з відчуттям єдності всіх складових театрального дійства. Беручись за роботу над оперою, Д. Гнатюк повністю усвідомлював рівень відповідальності. Практика його режисерської діяльності, що пройшла перевірку не тільки часом, а й творчими здобутками засвідчила, що режисер розуміє і усвідомлює складну імунологію монументальних багатопланових творів, що вимагають не тільки високого виконавського потенціалу з усвідомленням естетики внутрішньої організації, а й ефекту візуального сприйняття глядачем. Попередні режисерські звершення Д. Гнатюка в проєкції таких опер, як «Князь Ігор» О. Бородіна та «Тихий Дон» І. Дзержинського, є підтвердженням того, що автор володіє масштабним режисерським мисленням і має відчуття стильової координації щодо втілення монументальних і багатозначних проєктів.

«Аїда» – це опера, постановочний шлях якої увінчаний ефектними сценічними рішеннями, потужними декорованими механізмами та розкішними художніми концепціями. Тому апеляція до вершини монументальності оперного жанру, яким є «Аїда» повинна була мати потужне підґрунтя, яке б витримало всі зауваження та рецензійні обґрунтування. Готуючи проєкт, Д. Гнатюк у інтерв'ю з О. Горчарук зазначив: «Опера не має меж режисерської фантазії. Ці межі мають інші категорії – матеріальні. Я бачив цю оперу в Каїрі на відкритому повітрі, в ній брало участь тисячі людей, бачив у Мелані постановку за два мільйони доларів» [229]. На постановку опери під режисерським керівництвом Д. Гнатюка було виділено 70 тисяч доларів і загальна кількість виконавців складала 200 осіб. Звичайно, Д. Гнатюк не мав змоги, та скоріше і потреби втілювати виставу у такому форматі, оскільки повторення і копіювання попередніх постановок під гаслом прем'єри не є актуальним, а сценічне рішення драматургії твору було зосереджене не на кі-

лькості затрачених коштів, а на висвітленні концептуальних ідей, закладених автором твору.

Преференція режисерської моделі Дмитра Михайловича окреслена висвітленням головних концептуальних засад твору – його драматичності, патетики, відкриття і винесення на перший план внутрішнього світу героя з перманентним переосмисленням категорій об'єктивної дійсності. Незмінним аспектом постановки залишилася головна концептуальна модель твору – тривимірність, де на першому плані представлена загальна проблема буття, другим елементом, що формує сутнісні основи драматургії твору, – є проблема особистості з її екзистенційними категоріями, і третім, завершальним складником, є трансформація соціальних моделей, їх естетична ідентифікація в контексті ціннісно-орієнтаційної концепції людства [705]. Індивідуалізація і акцентування на екзистенційних проявах особистості, її самотності та ідентифікації в контексті соціальних та ідеологічних реалій часу – це той вектор, який обрав для себе режисер і закріпив як пріоритетний під час роботи над постановкою. Драматургічний версус, виражений алгоритмом: космос – земля, вічність – буденність, храм – держава, кохання – громадянський обов'язок, життя – смерть формує концептуальні засади опери, які є актуальними і універсальними у практиці театрального мистецтва загалом. Д. Гнатюк дотримується сформованої режисерської концепції, і, уникаючи драматургічної редукації, чітко окреслює протистояння двох діаметрально протилежних категорій, спроектованих у конфлікті Радамеса і жерців, Амонасро і Радамеса. Протистояння, як головна концепція режисерської інтерпретації, формує і стимулює до динаміки розвитку, безперервності і проектує цим злиття протилежностей і утворення єдиного цілого, в якому боротьба і конфлікт є рушійною силою, що динамізує драматургію розвитку кожної зі сцен у виставі. Відтак, контраст монументальної статичності хорових сцен стає основою для рельєфної проекції розвитку образів головних героїв вистави. Саме на такому тлі відбувається матеріалізація в оперному просторі

таких протилежностей, як особистість – влада [705]. Такий підхід стимулює до перманентного переосмислення деяких елементів сценічного рішення і культивує драматургічну концепцію опери на іншому рівні, де принцип семантичної організації твору трансформується і сприймається на рівні символізації деяких моментів композиторської ідеї. Протистояння особистості з реаліями об'єктивної дійсності Д. Гнатюк розглядає не лише як елемент драматургічного розвитку опери, а як універсальну категорію, сутність якої детермінована соціальними та суб'єктивними чинниками.

Переосмислення драматургії твору, відхід від анахронічних моделей постановки (де існував чіткий розподіл сцен твору на головні і другорядні, ті, які використовуються як фонові, що графічно заповнюють сценічний простір) заперечення і супротив матеріальним благам – це ті основи, які Дмитро Михайлович закладав під час роботи над режисерською партитурою.

Надати кожній фразі, кожному жесту, кожному слову глибокого смислу, усвідомити і логічно окреслити кожен мізансцену, прожити і відчувати внутрішню напругу ролі – це ті аспекти режисерської роботи, які Д. Гнатюк ставив на перший план. Підтвердженням цього є рецензія М. Цвірко, який так описує виконавство С. Добронравової в ролі Аїди: «Що-що, а італійське слово “patria” яке раз у раз злітало з вуст дочки нубійського царя і єгипетської рабині Аїди було зрозумілим кожному українцеві, як і весь пафос безсмертного творіння великого італійця. І хай вибачають рафіновані естети і прихильники «мистецтва поза політикою» – осуд імперії як такої – єгипетської, австро-угорської, російської – в нашій «Аїді» звучить виразно. І від цієї ідеології нікуди не подітися» [845, с. 2]. Винести на перший план координати справедливості, правової паритетності і ствердження самобутності не тільки держави, а й нації, народу домагався у своїй постановці Д. Гнатюк. Прикладом є відтворення на сцені маршу перемоги з другої дії опери, який проектує всю велич та монументальність твору. Марш став не просто частиною вистави, він символізував собою владу у всіх її проявах,



ставши в багатьох попередніх постановках кульмінаційним моментом з використанням потужного сценічного оформлення, машинерії, реквізиту а іноді коней та слонів. Марш закріпився у свідомості італійців, як знамення перемоги, тріумфу і уособлювався мало не з національним гімном.

Дмитро Михайлович разом з постановочною групою переосмислив драматургію картини, де збуджений соціальною преференцією народ зустрічає Радамеса та його переможне військо, показуючи полонених разом з батьком Аїди – Амонасро. Д. Гнатюк зберігає концептуальні засади традиційної драматургії опери, демонструючи матеріал, прописаний партитурою. Але акцент цієї картини зміщений з координат соціального домінування і винесення несправедливості на рівень психологічного задоволення у площину висвітлення внутрішнього стану людини з її переживаннями та ідеологічними стандартами, які не змінюються в контексті насилля, а тільки консолідуються і стверджуються. Уникаючи у постановці проявів державницького насилля і ствердження соціальної нерівноправності, режисер заповнює графічний простір картини величною сценою за участю балетної трупи, яка відтворює масштабність, колоритність та монументальність подій професійною хореографічною постановкою під керівництвом балетмейстера-постановника А. Шекери [845].

Як зазначає О. Лапутін, хореографічна постановка А. Шекери уособлює культовий обряд, сутність якого окреслена сакральною цілісністю. Структурний аспект композиції детермінує драматургічну концепцію у вигляді моделі, яка прославляє велич богів і фараонів, проектуючи їх функцію в контекст земного життя людини. «Хореографічними засобами проголошується апофеоз величному царству і його героям. Танці у виставі – це і характеристика середовища, і хвала переможцям, і, що найбільш привабливо, ритуальне магічне дійство», – зазначає О. Лапутін [434]. Філігранна виконавська лексика балету сформувала нові координати режисерського бачення та інтерпретації перевіреного часовими координатами твору, демонструючи гляда-

чам яскраве сценічне рішення та широкий режисерський світогляд Д. Гнатюка. Дмитро Михайлович доклав усіх зусиль режисерської думки до механізмів сценічного втілення, щоб нова постановка опери не набула ознак костюмованого спектаклю зі звичайного масового концертного виступу. Режисер намагався втримати головні концептуальні засади оперної драматургії Дж. Верді і зберегти простір монументальності та величі жанрової організації. З точки зору загальних критеріїв оперної режисури досить складно зберегти координати опери, які вже закарбувалися у свідомості глядача як моноліт жанрової організації, і сформувати по-новому розвиток і сценічне втілення оперної моделі.

Практика оперного мистецтва формує власні погляди щодо реалізації драматургії твору, втіленням якої є, перш за все, композиторська ідея, модель її організації в контексті не тільки музичного супроводу, а й акторського задуму. Тому оперному режисеру, на відміну від драматичного, необхідно досягнути значно ширші координати драматургії твору, сутність яких визначається, виключно, специфікою фахової організації, системою жанрової зумовленості та методами сценічного втілення.

Ю. Токарев в одній з рецензій щодо постановки «Аїди» звертає увагу на складність режисерської концепції, оскільки практика оперного втілення супроводжується низкою чинників, які і безпосередньо і опосередковано «ти-снуть» на режисерську стратегію розвитку оперної драматургії. Ю. Токарев наводить приклад сценічних рішень видатних драматичних режисерів Б. Покровського та Ю. Любимова, які, в контексті драматичної режисури, не тільки визначали завдання та спосіб їх виконання, а й повною мірою досягли результату авторського бачення проблеми, створювали режисерський алгоритм, який став аксіомою театральної парадигми на тривалий час. В оперному жанрі така концепція не є досконалою і практично сталою. Синтетична сутність в організації всієї фактури оперного жанру вимагає нівелювання деяких традицій театрального мистецтва, а особливо засобів їх

сценічної реалізації. Оперний жанр потребує домінування вокальних задатків, а таке поняття, як акторська майстерність, хоча і має важливе значення, та все ж в контексті виконавської техніки поступається драматичній сутності як способу реалізації авторського задуму.

Описуючи постановку «Аїди» в Києві, Ю. Токарев зазначає, що на відміну від постановок драматичних театрів, оперні виконавці: «..прискіпливо і чесно виконують партії, боячись відвести погляд від диригента чи вухо – від суфлера, що підказує італійський текст, що, на жаль, все спостерігається в київській опері» [798]. Зрозуміло, що система підготовки оперних вистав Київської опери, та й не тільки Київської, відбувається у складних умовах, сутність яких окреслена її жанровими координатами. На відміну від акторів драматичного театру, де закріплення виконавця на роль відбувається через конкурсний відбір, враховуючи всі елементи його фахової компетенції та у відповідності з зовнішніми даними, визначеними образним амплуа, відбір оперних майстрів для закріплення у виставі має свої вимоги. Режисери оперного жанру зустрічаються з такими проблемами, як невідповідність вокальних даних актора відносно визначеної партії, або ж відповідність виконавського потенціалу щодо вокального матеріалу та невідповідність зовнішніх даних щодо запропонованої ролі. От так, інколи глядач і дивується такій колізії, коли Тетяну з опери П. І. Чайковського «Євгеній Онєгін» виконує вже зріла артистка, і ніякий грим і перуки не приховують сформовану особистість, або ж партію Ленського, внутрішній світ якого пронизаний глибокими емоційними переживаннями, виконує вже за grubілий і беземоційний артист. Це питання гостро постало у театрі, про що свідчать зауваження членів художньої ради театру. Так, в одному з протоколів засідання ради М. Майдачевський зазначає, що не допустимо у театрі такого рівня, як Національна опера тримати повністю заповнену трупку солістів-вокалістів, більшість з яких не відповідає вимогам театральних постановок. Він зазначає, що, скажімо, солісту театру В. Грицюку виповнилося вже 60 років. Його виконавський

рівень значно знизився, що дає можливість переведення його на разові виступи у виставах, а відтак і разову оплату. М. Майдачевський звертає увагу членів ради на те, що у трупі солістів-вокалістів театру – 60 осіб. Здавалося б, повністю укомплектована трупа, але якщо театр розпочинає роботу над новою постановкою, мається на увазі «Аїда», яка вимагає нового погляду на режисерську та виконавську інтерпретацію, виникає багато проблем як технічного, так і творчого характеру. Значна частина складу належить до категорії солістів, які вичерпали свій виконавський потенціал і займають місце у трупі, а відтак, залучити нових перспективних акторів не має можливості. Така робота театру повністю нівелює традиції театральної практики, а оперної – передусім [1164].

У контексті заявлених проблем, спричинених виконавчими потребами, 27.04.1998 року Д. Гнатюк звертається до генерального директора театру А. Мокренка із заявою, у якій просить дозволу працювати в театрі на посаді головного режисера у вільний від основної роботи в парламенті час за контрактом терміном на один рік, відповідно до статті №78 про вибори, Конституції України (а саме – усі вечори протягом тижня, а також субота, неділя, понеділок, дні, які не зайняті у парламенті). Заява вмотивована необхідністю контролювати вистави, поставлені Д. Гнатюком (їх 14), та інші, які йдуть на сцені Національної опери і потребують творчого нагляду [980].

Заяву Д. Гнатюка було розглянуто, і в результаті між генеральним директором художнім керівником Національної опери України імені Т.Г. Шевченка А. Мокренком та Д. Гнатюком було укладено угоду 21 липня 1998 року. Д. Гнатюк застосував всі можливі важелі режисерського досвіду та постановочної практики, уникнувши невідповідності образу героя та його виконавця. Театрально-логічно підібрані актори, які повністю відповідають вимогам вокального виконавства і принципу смислової організації ролі, візуального в тому числі. Дмитро Михайлович працював з декількома складами виконавців, яких системно диференціював за віковими категоріями.

Прем'єру виконували спочатку досвідчені і акторськи перевірені виконавці, а потім їх заміняли солісти з молодшої групи виконавців, що створювало ефект ренесансу сталих класично-витриманих традицій.

І. Карпинос у своїй рецензії пише: «Музику Верді можна слухати і з заплющеними очима. Слава Богу, збереглися ще чисті кришталеві голоси, що живуть поза попсовою фанерою. Аїда у виконанні Світлани Добронравової і Радамес з голосом Олександра Вострякова створюють такий тонкий ліричний дует, що виникає підозра про їх італійське співоче коріння» [359]. О. Лапутін у статті «І справді діамант» пише про високу виконавську майстерність солістів опери, їх систему смислової компетенції у розкритті драматургії образів, їх інтерпретації в контексті режисерської та диригентської концепції. С. Добронравова чітко розуміє режисерську концепцію Д. Гнатюка, зосереджену на динаміці внутрішнього стану героя, де сакральність його сутності полягає в усвідомленні соціальної нерівності, приниженні суб'єктивних аспектів та внутрішньої нескореності і протистояння зовнішньому тиску [434]. Режисер велику увагу приділяє ансамблевим виконавським формам, в яких вимагає абсолютної творчої паритетності, пластичності взаємодії з уникненням усіх спекулятивних чинників кожного з виконавців. Така злагодженість і творча єдність була досягнута у роботі над образом Радамеса у виконанні О. Вострякова. Як зазначає О. Лапутін, сформована акторська модель актора, детермінована складною соціополітичною (воїн, захисник) та внутрішньо-суб'єктивною (людина, яка вірить у кохання) складовою. Артист повністю усвідомив і відтворив складну комунікативну концепцію, закладену композитором та виконавськи обґрунтовану режисером. О. Востряков, формуючи модель смислової організації ролі, абсолютно точно витримує всі механізми вокальної техніки. О. Сакало писала: «Завдяки гострому художньому відчуттю і витонченому драматичному обдаруванню, артист зумів перетворити колізію Радамеса на динамічний стрижень вистави» [705, с. 14].

Вокал – це система ідентифікації актора, яка, в контексті акторської лексики формує естетичну цілісність драматургії оперного образу. Д. Гнатюк наполегливо працює над вокальною технікою акторів, оскільки досягти повної художньої відповідності сценічного образу можна лише через тембральне осмислення партії, внутрішньо-окреслене і жанрово-обґрунтоване.

Досконалою не тільки в контексті вокального виконавства, а й з точки зору акторської практики стала роль Амонасро у виконанні Р. Майбороди. Як виконавець цієї партії у попередніх постановках, Д. Гнатюк віднайшов механізми сценічного рішення, які симетрично розташували драматургічні важелі в інтерпретації актора. Р. Майборода не тільки відтворив композиторську модель героя, він сформував елемент опери, що становив її сутність, заволодів увагою глядача, повністю витримавши стильові координати режисерського задуму. Д. Гнатюк прагнув зберегти створений ним сценічний образ в процесі його інтерпретації. І. Павлов зазначав: «Партія ефіопського царя Амонасро у виконанні Романа Майбороди – одна з кращих робіт прем'єри, яка поєднала в собі потужний темперамент, технічно-досконалий вокал і щирий акторський посыл» [586].

Режисер чітко окреслив координати виконавського рішення і у партії Амнеріс, яку виконувала Л. Юрченко. Д. Гнатюк дотримується класичних поглядів на виконання цієї ролі. Амнеріс – яскрава особистість, горда і нескорена. Закладене з дитинства відчуття соціальної переваги відтворюється на сцені відповідною виконавською лексикою, де механізми акторської майстерності повною мірою змальовують велич і шляхетність оперної ролі. Поруч з цим проходить інша концептуальна модель смислової організації ролі – образ жінки, ображеної, що нею знехтували, порушили відчуття всевладності і абсолютної нескореності. Д. Гнатюк спрямовує увагу актриси на інші критерії образної константи – на звичайні людські переживання, внутрі-

шні ціннісно-орієнтаційні аспекти, породжені боротьбою між жагою помсти та коханням [434].

Принцип такого підходу до постановки вистави цілком виправданий, оскільки дає можливість порівняльного аналізу одного твору в єдиній режисерській інтерпретації з урахуванням нових виконавських тенденцій, нового незаангажованого підходу до втілення сценічного образу, ведення театральної комунікації в новому зрізі, що відповідає вимогам і тенденціям нового часового виміру.

До когорти молодих солістів, задіяних у постановці опери, були залучені О. Клейн (Аїда), А. Романенко (Радамес), Т. Піменова (Амнеріс). Така диференціація солістів дала можливість режисеру відкрити драматургію опери у різних жанрових зрізах, провести паралелі між системою смислової організації музичного матеріалу в контексті виконавської інтерпретації кожного з солістів. Аналізуючи виконавську практику молодих солістів, О. Горчарук відзначила високий рівень відчуття артистизму Т. Піменовою, який у поєднанні з зовнішніми даними актриси повністю відповідає вимогам сучасного глядача. Свіжість, яку привнесла своїм виконанням Т. Піменова у партію Амнеріс, демонструвала новий погляд на сталі традиції вистави і переконуючи в тому, що театральний простір українського оперного жанру має потужні виконавські перспективи [229]. Схвальну оцінку щодо виконання головної ролі вистави – Аїди, отримала О. Клейн, але і в контексті загальних зауважень зазнала більше уваги, ніж інші. Музикознавець С. Радчук у рецензії щодо постановки прем'єри говорить про низку недоліків, досить суттєвих щодо виконавської практики, а оперної – передусім. С. Радчук схвильований тим, якими критеріями оперував диригент та режисер, призначаючи на виконання ролей солістів-вокалістів. Як стверджує рецензент, вокальний потенціал О. Клейн відповідає критеріям камерного виконавця, і аж ніяк не виконанню складних мецо-сопранових партій. С. Радчук проводить паралелі, які прирівнюють партію Аїди, у виконанні О. Клейн, до партії Розіни із опери

Дж. Россіні «Севільський цирульник». Такі виконавські тенденції, манера співу і техніка порушують стильові координати композиторського нормативу Дж. Верді і суперечать емпіричним канонам в системі інтерпретації його твору [662]. У контексті загальних зауважень, що формують координати об'єктивної картини вистави, О. Горчарук вказує і на технічні недоліки, які тільки доповнили дуалістичність вражень від постановки. За висновками рецензента, загальний образ Аїди, у виконанні О. Клейн був розпорошений, причиною чого також стало порушення художнього оформлення образу. «Ці яскраві, недешеві ганчірочки на учасниках спектаклю нагадували більше пасхальне свято в православному храмі, ніж стриманість вишуканого вбрання часів Древнього Єгипту» [229].

Зауваження у рецензента С. Радчука виникли і до А. Романенка, який виконував партію Радамеса. Радамес, у композиторському втіленні Дж. Верді, характеризується складним вокальним матеріалом, виконувати який повинен вже сформований виконавець з усвідомленою системою тенорового музикування, відчуття всіх механізмів подолання складних моментів з відповідністю стильовим та драматургічним концепціям. Як зазначає критик, закріплення партії Радамеса за А. Романенком є не тільки порушенням театральних принципів, а й порушенням моральних аспектів виконавської практики, оскільки невідповідність виконуваного матеріалу виконавським можливостям соліста може призвести до виникнення професійних захворювань а то й гірше [662].

Синтетична сутність оперного жанру не тільки демонструє злагодженість усіх механізмів, задіяних у постановці вистави, вона вимагає відповідності єдиній образній сфері усіх складових, що формують жанровий номінал. Відтак, важливим доповненням прем'єри став принцип сценічного рішення, запропонованого Тадеєм і Михайлом Риндзаками. Відчуття стильових координат художниками відчувається вже на семантичному рівні. Сформовані концептуальні засади сценічного оформлення створюють всі



необхідні умови для того, щоб глядач відчув сукупність архаїчних прошарків культури, що продукують давньоєгипетські мистецькі канони. «У декораціях легко прочитується давньоєгипетська система: величне червоне Сонце – їх Бог РА, обожнюваний фараон, який композиційно панує над усім, ритмічно порівняльне зображення зооморфних богів, біло-золоте вбрання. Все це створює ритуально-урочисте тло», – зазначає О. Лапутін [434].

Доповненням сценічного оформлення є запропоновані костюми О. Лисик, яка не відійшла від режисерської концепції і витримала формат історичної симетричності в контексті сучасних дизайнерських рішень. Як зазначає Є. Голощук, всі створені костюми пронизані натхненням, особливим ставленням майстра до справи. Наприклад, обидва костюми фараона відрізняються не характерною для української оперної сцени напускною розкішшю, а тонким стилістичним чуттям художника, що свідчить про індивідуальні стильові ознаки майстра. Аналіз запропонованих рішень щодо виготовлення костюмів, сценічного оформлення, елементів реквізиторського заповнення сценічного простору створює відчуття нового детермінованого сучасними мистецькими реаліями, підходу до інтерпретації не тільки автентичних зразків оперної постановки, а й інтерпретації сакральних ідеологічних систем, представлених архаїчними концепціями світоглядної системи.

Окрема роль у поновлення вистави належить хору, під керівництвом Л. Венедиктова. Дотримуючись режисерської концепції Д. Гнатюка, в якій хор був представлений як монолітна структура, уособлення величі, влади, як елемент протиставлення загального одиничному, хормейстер, симетрично розрахувавши драматургічні завдання, вклав і власне смислове навантаження у хорову фактуру. У його інтерпретації хор – колективний герой, що уособлює вселенську масштабність. Зберігаючи структурну статичність, він акумулює ідею руху, створюючи напругу соціального протистояння. «Хор не є тлом, а скоріше створює музичну світлотінь, звуковими засобами відтінюючи події і героїв», – зазначає О. Лапутін [434]. Типізована герметичність

творчості особливо проявляється у картині «Храм у Рамфісі», де, за словами О. Лапутіна, досягнута абсолютна гармонія сценографії, режисерського вирішення, хорового звучання і танцювальної лексики. Логічно вибудована концепція формує ілюзію причетності глядача до магічного загадкового містичного ритуалу.

Як зазначає О. Сакало хорова палітра, представлена різнобарв'ям динамічних відтінків, тембральною наповненістю, що надало хоровому звучанню потужної і логічно-обґрунтованої структурної організації, не виходячи при цьому за межі драматургічного простору твору [705].

Велике значення у постановці опери відіграло творче єднання режисера та диригента. «Космізм, виправданий величчю і монументалізмом історичного матеріалу, епічністю музичної основи, безсмертям вічних тем», – таку характеристику дає диригентському алгоритму В. Кожухаря О. Лапутін [434]. Такі алегоричні порівняння з масштабом космічного простору використовують рецензенти відносно творчої індивідуальності диригента. Виокремити функцію диригента у постановці вистави, особливо у її прем'єрі абсолютно неможливо. Лише творча паритетність в алгоритмі «диригент – режисер – хормейстер» за умови глибокої фахової компетенції кожного з них дає можливість репрезентувати виставу в системі стійких стильових координат, у поданні яких відчувається динаміка та естетична відповідність часу, де поняття музичної драматургії та механізми її сценічного втілення розглядаються у єдиному смисловому і творчому вимірі.

В. Кожухар є уособленням всіх складових, що формують таке поняття, як постановочна група. Він зберіг і витримав у просторі інтерпретаційних поглядів режисера всі стильові координати композиторського письма Дж. Верді, не порушуючи при цьому принцип драматургічного розвитку режисерської моделі. І. Павлов зазначив: «Завдячуючи його твердій руці, досвіду і музичному смаку, драматична сутність “Аїди” втілилась у звуках настільки рельєфно і точно, що солістам залишалося лише підкоритися його

волі. Він не дозволив собі займатися деталями і непотрібними ефектами і діяв у контексті настанов Верді: «Існує дещо більше, ніж мелодія, ніж гармонія – власне – сама музика...». Витонченість і вишуканість його інтерпретації вердівської партитури – найсильніше враження прем'єри» [586]. Така рецензія вказує на ознаки вже згуртованого, фахово-компетентного оркестрового колективу, який має чітко сформовані координати практичної зрілості, сутність якої у відчутті і розумінні стильових та жанрових критеріїв, виконавської пластичності в контексті диригентської інтерпретації. Б. Хайкін у книзі «Бесіди про диригентське ремесло» пише, що кожен оркестр має свої традиції, свій стиль. Стиль як проекція колективного взаєморозуміння формується в результаті тривалої співпраці з диригентом, якій імпонує увесь колектив. У такому розумінні стиль – це сума всього досвіду оркестру [833, с. 47].

Крім позитивних моментів, щодо оркестрового колективу та диригентської інтерпретації, наведених у рецензіях О. Лапутіна, І. Карпинос, С. Пирогова І. Павлова та ін., є і діаметрально протилежні, свідчення їх опонентів, які, певної мірою, впливають на загальне враження від прем'єри.

Як зазначає О. Сакало, загалом прем'єра заслуговує позитивної оцінки, незважаючи на складний процес підготовки та сценічного втілення і численні перешкоди, що впливали на хід і розвиток подій. Але в процесі аналізу окремих елементів жанрової синтетичної сутності виникає багато запитань. Як зазначає музикознавець, стильові координати оркестрового звучання є розмитими, і визначити композиторський стиль за результатами сприймання оркестрової фактури досить складно. Запропонована диригентською інтерпретацією «м'якість звучання, вишуканість, витонченість динамічного рішення, белькантова розспівність в поєднанні з белькантовою легкістю відтворених звучностей» – це ті ознаки виконавської моделі, які є характерними для стилю Белліні, Доніцетті, але не для стилю Дж. Верді, структурна сутність якої побудована на контрастних порівняннях динамічної градації, фа-

ктурної концентрації, образної сфери [705, с. 15]. І такі відхилення від стильових координат композиторської техніки Дж. Верді зашкодили ансамблевій злагодженості солістів-вокалістів з оркестром та хором. Диригентська інтерпретація, на думку О. Сакало, стала однією з причин порушення драматургії на рівні системи образів твору, оскільки в партитурі «Аїди» рельєфно позиціонували зміни у співвідношенні вокального матеріалу з оркестровим, де останній значно переважав за динамікою фактурної насиченості з порушенням принципів оперного оркестрового балансування [705].

Сформовані концептуальні засади інтонування вердівської партитури спричинили узагальнення деяких драматургічних моментів, нівелюючи при цьому контрастну сутність композиторської моделі. «Приглушення «реву труб і тромбонів» призвело до майже повного знищення відтінків безособистості і фатальності сили, яка протистоїть головним героям, а відповідно, до знищення найважливішого для вердівської концепції трагічного аспекту колізії», – зазначає О. Сакало [705, с. 14]. Така інтерпретаторська концепція сформувала стилістично різні ознаки твору, де вердівська експресія і динаміка внутрішньої концентрації образів була перекреслена ліризмом і рельєфною однотипністю, що призвело до певного узагальнення образної сфери, а отже і спровокувало одноплановість і виконавську статичність.

Багато запитань виникло і до самої режисерської концепції Д. Гнатюка. Ми свідомо залишаємо поза увагою зауваження, за якими стоять обмежені фінансові можливості театру, і говоримо виключно про постановочну модель, механізми її сценічного втілення та принципи театральної проєкції композиторського задуму.

Одне з найбільш вагомих критичних зауважень, яке зазначає О. Сакало, це те, що у виставі повністю оминається древньоєгипетська ритуальність, міфологічна символіка і зображальна стилістика. Такі режисерські рішення не мають, як засвідчують театральні критики, логічного підґрунтя, оскільки з самого початку постановки опери художньою радою театру було чітко

окреслено координати драматургічної побудови твору. В інтерв'ю О. Лапутіну художній керівник театру А. Мокренко зазначив, що постановка буде здійснена у класичному стильовому просторі і «колектив з таким творчим потенціалом не має права розпорозувати зусилля на експериментальну роботу над авангардними виставами, і що концепція театру – гідно нести знамення класики, на якій зростають і актори і публіка» [434]. Реалії театрального сьогоденного продукують високий рівень застосування сучасних технологій у постановках опер і різних культурно-мистецьких проєктів. Сучасні режисери, і музичні в тому числі, активно культивують автентичні механізми постановок, уникаючи загромадження елементами сценічного оформлення, видозмінених лібрето, постановок з комплексом актуальних та рефлексивних алюзій [705]. Але як свідчать реалії, режисер не витримав стильових критеріїв, сформованих композитором і відійшов від авторської драматургії, окресливши, хіба що ілюстративну версію «Аїди». Це не стільки свідоме змінення концептуальних засад, сформованих Дж. Верді (скажімо свідоме відхилення від стереотипів композитора, детерміноване режисерською інтерпретацією), скільки дещо формальний підхід до деталей сценічної драматургії. Д. Гнатюк чітко розумів обсяги поставлених перед ним завдань, вивчав і знав концептуальні погляди Дж. Верді щодо історичних деталей, принципів їх сценічної реалізації та механізмів практичного втілення. Але відсутність єдиного принципу щодо реалізації смислової організації драматургії твору зі всією постановочною частиною дещо знівельовала традиції постановки «Аїди» на київській сцені.

Така тенденція досить чітко проявила себе у нерозробленості драматургії твору на всіх рівнях сценічної дії. Як зазначає О. Сакало, в сценах, що розкривають особистісний конфлікт героїв, не знайдений пластичний характер образів, відсутня чітко продумана детальна розробка кожної з мізансцен. Уникаючи детального опрацювання кожного з елементів драматургії твору, режисер порушив координати цілісності вистави, де

принцип руху від одиничного до загального формує стереотип побудови загальної моделі твору. Таке згладжування образної системи під одну концептуальну позицію сприяло знеціненню естетичного уявлення у виконавців щодо прояву суб'єктивного чинника в контексті режисерської інтерпретації. Актор не мав можливості проявити себе як індивідуальність, відтворити всі ознаки високого рівня професійної компетентності та акторської майстерності. Відчуття загальної уніфікації виконавців значно обмежило їх екзистенційну спрямованість, що дало поштовх до порушення динаміки драматургії і розвитку виконавської статичності. Як правило, коли порушено загальні принципи сценічного механізму – рух від одиничного до загального, висвітлення окремих елементів драматургії твору, майже втрачається і актуальність масових сцен, їх монументальність, велич, епічність. Вибудувати мізансценічний контраст можливо лише за умови відчуття сценічного рельєфу, де чітко окреслений баланс індивідуального, суб'єктивного і загального, масового. Якщо ж така градація відсутня, то увесь запропонований режисером драматургічний простір розглядається як загальна субстанція з розмитими координатами і критеріями розвитку образної сфери.

Відгук Є. Голощука, який він залишив на шпальтах видання «Дзеркало тижня» 1998 року вкрай гостро дає характеристику постановці «Аїди» Д. Гнатюком. Назву, яку використав рецензент для характеристики твору «Поховання «Аїди» відбулося з успіхом», сама-по-собі двозначна і викликає багато запитань та сумнівів як до самої назви, так і до самого автора. Автор говорить про низку режисерських колапсів, які виникли під час прем'єри опери. Серед таких, знову ж таки, невідповідність стильовим координатам часу, коли відбувається подія, відсутність відчуття епохи, її сакральності та міфологічної сутності, в контексті чітко витриманих обрядових та релігійних парадигм. Є. Голощук зазначає, що в першій картині Радамес приймає з рук дочки фараона Амнеріс стяг і, цілуючи його, не стає на коліно. Така режисерська похибка відразу привертає до себе увагу і провокує до подальшої ні-

веляції канонів єгипетського середовища. Упущення таких елементів мізансцени абсолютно неприпустиме, оскільки, вказує на невиконання чітких режисерських канонів, окреслених практикою загального театального простору і витриманих реаліями жанрових координат. Своєю чергою, С. Радчук також вказує на зведення до єдиного режисерського знаменника несумісних за своєю сутністю речей таких, як фараон і звичайний смертний, верховний жрець і воїн, дочка царя і рабіня [662]. Скажімо, Радамес, повертаючись з тріумфальною перемогою, стає спиною до фараона, при цьому зовсім не вітаючи свого володаря. За режисерською концепцією, ані Аїда, ані жерці зовсім не реагують на присутність фараона, тоді як епізодична роль погонщика свідомо виділена і виведена на авансцену подій.

Крім цього, незрозумілим режисерським рішенням є сцена судилища, коли Рамфіс вимагає покаяння у невидимого Радамеса, який знаходиться у нього за спиною нижче рівня сцени і при цьому співає в зал, звертаючись не зрозуміло до кого [203]. Відсутність Радамеса на сцені – це практика традиційного рішення сценічного завдання, але в цей час на сцені знаходиться Амнеріс, що значно розпоршує систему координат драматургії твору. Така картина географічного розташування акторів на сцені не відповідає законам режисерського рішення спричиняючи втрату географічної цілісності мізансцени [203].

Щодо постаті Радамеса, то у заключній сцені другої дії його тріумфальна перемога залишається поза увагою учасників сценічної дії, і актор, не знаючи, що йому робити, або ж просто стоїть на сцені, або ж перебігає з одного місця на інше, не маючи при цьому конкретних концептуальних завдань і логічного обґрунтування дії [662]. Дивним є трактування сцени у покоях Амнеріс. За композиторським задумом, тут передбачений танець малих негрят, тоді як у режисерському втіленні Д. Гнатюка хореографію виконують три дорослі танцівники з хореографічними елементами, які не відповідають концептуальним засадам авторської думки [662]. Є. Голощук

вказує і на невідповідність оркестрової фактури до режисерської лексики. Канони оперної режисури, враховуючи її синтетичну сутність, передбачають повну відповідність і злагодженість усіх складових сценічної дії: оркестру, хору, соліста і балету. Якщо така цілісність порушена, і герметичність загальної музичної тканини втрачає свою сутність, руйнується вся логічна закономірність побудови деяких театральних моментів, а відтак і динаміка розвитку твору. У картині суду, коли в оркестрі відображена тема ходи у групи віолончелей, хоровий колектив займає статичне положення, формуючи при цьому повну невідповідність жанрових елементів. Оркестрова фактура, відображена композитором, вимагає повної координації всіх учасників на сцені, а порушення цих механізмів має вигляд незрозумілої і логічно-необгрунтованої режисерської концепції [203]. До того ж, Ю. Токарев вказує на повну невідповідність костюмованої стилізації хору, зокрема взуття, яке має відповідати історичній епосі вистави, а не черевикам, босоніжкам і кімнатним капцям, які артисти хору навіть губили під час масових сцен на майданчику [798].

Незрозумілим також є принцип сценічного рішення переходу до фінальної сьової картини опери, коли Аїда в яскравій білій сукні ховається за сценічну тумбу, з метою імітації своєї відсутності. Ця мізансцена викликає декілька запитань до режисерського рішення. Одне з них – виникає щодо білого одягу героїні, оскільки навіть при повному затемненні сцени її рух по сцені досить помітний, і глядач весь час спостерігає за тим, як Аїда ховається на сцені, що втрачає всі логічні обгрунтування. Забігаючи за кулісу, Аїда ледве встигає розійтися з Амнеріс в кулісі. Звісно, масштаби сценічного майданчика не дозволяють подолати всі технічні умовності, але це вкотре вказує на недоліки сценічного рішення театральних завдань [203].

Дослухаючись до зауважень Є. Голощука, справді натрапляємо на ігнорування таких композиторських ремарок, як «Радамес намагається відсунути камінь». Критик також називає сумнівною появу на сцені декількох



завіс, що підіймаються у підземеллі, у фіналі опери [203]. Так само О. Лапутін зазначає про невідповідність сценічного рішення, коли у фіналі душі Аїди і Радамеса плинуть у вічність. У такому контексті безкінечність уособлюється таким рішенням: – піднімаються мури кам'яного сховища, і з нього плине загадкове сіро-блакитне світло як шлях у забуття закоханих [434]. Але, як зазначає О. Лапутін, такого малярського рішення у концентрованій кульмінаційно-зумовленій мізансцені не достатньо, хоча б тому, що відсутня межа, як символ, який відділяє картину суду над Радамесом від картини кам'яного підземелля. У цьому сценічному рішенні також не відчувається тягар кам'яної домовини, яка динамічно протистоїть внутрішньому спротиву Радамеса [434]. Такий підхід порушує драматургічну рівновагу, сутність якої у поєднанні двох протилежностей: земного – у проекції Амнеріс і жерців та вічного [434].

Сцени жанрово-побутового характеру, сутність яких формується на загальній динаміці драматургічного розвитку твору, режисер втілив через контрастне порівняння: хор (як уособлення статичності і монументальності) – солісти та балет (як відображення динаміки, руху, моторики і принципу розвитку драматургії твору) [705]. Та, як зазначає О. Сакало, хореографічне рішення А. Шекери проявило себе як елемент, що порушує принцип системного уявлення і відчуття збалансованої моделі як стилістично, так і жанрово. Танцювальні номери в контексті загального режисерського підходу формують відчуття статичності і замкненості форми, де хореографічна лексика не продукує синтетичну цілісність хорового елемента, солістів та групи мімансу. Така режисерська концепція вкотре окреслює стильові розбіжності між авторською ідеєю та практикою режисерської проекції. Хоча вдалим сценічним рішенням О. Сакало називає танець жриць з другої картини першої дії опери, де простежується чітка відповідність стильовим засадам твору, відчувається органічна синтетична модель жанру, відповідність концептуальним засадам авторської моделі до виконавської інтерпретації [705].

Крім зауважень до системи режисерської практики Д. Гнатюка, знаходимо і побажання до поліпшення елементів художнього оформлення опери. С. Радчук вважає, що значною перешкодою у формуванні ансамблевої злагодженості та дотриманні виконавсько-динамічного балансу стали проблеми, пов'язані з невідповідністю акустичного забезпечення сцени. Наприклад, у квінтеті з першої картини відчуття ансамблевої координації повністю втрачене – «...під грім оркестру всі вправно відкривають рот, а чути лише то одного, то іншого» [662]. Та це вже недоліки самого театрального приміщення, що у практиці оперної діяльності є досить поширеним явищем, і тому зауваження щодо акустичної невідповідності втрачають свою актуальність в контексті запропонованого аналізу.

Всупереч численним зауваженням та поглядам театральних критиків зазначимо, що поновлення опери «Аїда» Дж. Верді в Національному театрі опери та балету імені Т. Г. Шевченка стало знаменною подією. Це «Знак творчої зрілості, високої майстерності, художньої досконалості всіх компонентів оперного колективу. Саме на таких творах, де, так би мовити, є «надзавдання», де істинний філософський зміст не на поверхні, а в глибині, де музична драматургія багатобарвна, – саме на таких творах і можливий творчий злет», – зазначив О. Лапутін [434]. Дмитро Михайлович як режисер, доклав багато зусиль, щоб київська опера стала складовою європейського музичного життя, підкоряла глядачів високою художністю і виконавською культурою, що підносить Національну оперу України на все вищі мистецькі щаблі.

### 3.2.10 «Війна і мир» Сергія Прокоф'єва

Сторінка митецького шляху опери С. Прокоф'єва «Війна і мир» пов'язана зі складними соціальними явищами ХХ століття. Події Великої вітчизняної війни зароджують у композитора ідею втілення роману Л. Толстого в оперному жанрі. Концептуальна модель твору – висвітлення реальних

подій вітчизняної війни 1812 року у поліфонічному контексті внутрішнього стану людини, її переживань, страждань та потужного прагнення до самоідентифікації, утвердження в контексті ідеологічного та соціального гніту.

У творі представлені численні світоглядні системи героїв – близько п'ятдесяти дійових осіб, кожна з яких окреслена стійкої системою координат смислової організації. Специфіка жанрової будови вистави, сутність якої зумовлена масштабними діапазонами, вимагає абсолютного відчуття монументальності, епічності, розлогої виконавської думки з повним відчуттям стильової організації, механізмів сценічного втілення та практики побудови масового дійства на майданчику.

Д. Гнатюк – режисер, практика діяльності якого в такому амплуа пройшла тривалий шлях становлення, закріплення, апробацій та ідентифікації в координатах театрального простору не тільки України а й світу. Абсолютне відчуття стилю російської оперної класики, її естетичної цілісності, побудованої на принципах консолідації історичних цінностей, їх узагальнення та переосмислення в контексті синтетичних культурно-мистецьких комунікативних моделей спонукало режисера до відродження опери С. Прокоф'єва на сцені Національної опери Києва.

«Війна і мир» – опера, яка вже знайшла своє місце в репертуарі оперного театру України імені Т. Шевченка, оскільки перша постановка твору була здійснена 3.11.1957 року, у якій Дмитро Гнатюк виконував партію генерала Раєвського. Отже, драматургію твору, механізми її сценічного втілення, принцип побудови сюжетної лінії у зіставленні масових та одиничних мізансцен – все це режисер не тільки усвідомив, а й практично відчув, виходячи на сцену багато років поспіль.

Ідея поновлення опери на сцені Національної опери України викликана тісним спілкуванням театру з зарубіжними партнерами у сфері гастрольних турів, якою займалося концертне агентство «Ландграф». Цей проект передбачав не тільки закріплення вистави в репертуарі українського театрального

простору, а й винесення її за межі національного мистецтва, зокрема, планувався її показ на традиційному весняному музичному фестивалі у Швейцарії. Ще однією вагомою причиною, яка спонукала театр до прем'єри – це 50-річчя від дня смерті С. Прокоф'єва, і оскільки театр опери та балету імені Т. Шевченка визнаний як один з пріоритетних в контексті оперного мистецтва світу, повернення до такого відомого твору як «Війна і мир» розглядалося не тільки як соціально-мотивована необхідність, а й як чинник підтвердження статусу театру в координатах театральної платформи ХХ століття.

На підставі рішення художньої ради театру, директор П. Чуприна видає наказ (№137 від 10.10.2002 року) про постановку опери С. Прокоф'єва «Війна і мир» на сцені Національного опери та балету імені Т. Г. Шевченка [1093]. 43 сольні партії, 140 дійових осіб, одночасно задіяних у другій картині (сцена балу), розгорнуті хорові сцени. Опера, за третьою редакцією композитора, запланована до показу в один сеанс з хронометражем у чотири години зі всіма 13 картинами і 52 діями (за винятком деяких купюр) [560]. За словами директора театру, для поновлення опери театром створені всі необхідні умови, і хоча паралельно іде підготовка вистави Дж. Пуччіні «Турандот», раціонально розподілене навантаження дасть можливість для того, щоб прем'єра відбулася згідно зі встановленим графіком [560]. На пресконференції, присвяченій прем'єрі, П. Чуприна та Д. Гнатюк розкрили всю складність, зумовлену структурою вистави. Як заявив режисер, концептуальними завданнями для режисера і диригента є опанування композиторського стилю С. Прокоф'єва, і не стільки засвоєння його технічно (тому, що в репертуарі театру з успіхом поставлені такі балети, як «Попелюшка» та «Ромео і Джульєтта»), скільки подолати труднощі драматургічного характеру. Це пов'язано, насамперед, з відсутністю завершальних арій і ансамблів та з преференцією в опері розгорнутих монументальних сцен [573]. Таке завдання вимагає від режисера системного знання про всі механізми режисерської практики, про принципи рішення сценічних завдань та дотримання складної

комунікативної координації. Оскільки опера С. Прокоф'єва являє собою, за словами М. Черкашиної, «галавиставу», підхід до справи має бути виваженим і взаємо-колективним [855]. Усвідомити структурну сутність твору дуже складно, а витримати її в єдиній динаміці драматургічного розвитку – неабияка відповідальність, оскільки всі елементи вистави є одночасно концептуально необхідними і важливими. Координати монументальності вистави окреслені перманентністю змінної панорами картин і дійових осіб, чергуванням камерних сцен, як ансамблевих так і сольних, зі сценами великосвітських розваг та динамікою батальних, монументально-епічних картин. Унікаючи театральних алегорій, режисер повинен відчутти і точно передати концепцію музичного коливання дійових осіб опери – це сюжетна лінія вигаданих персонажів та історичних постатей, окремих особистостей і міцного соціального організму, що уособлює собою всі верстви населення, культивує суспільні стандарти та ідеологічні погляди часу.

Т. Сергієнко згадувала як Д. Гнатюк з повною відповідальністю і усвідомленням рівня ризику взявся за справу, оскільки його творче амплуа повністю відповідало масштабам запланованої роботи і досвід режисерської практики з монументальним матеріалом ставав запорукою творчого успіху. Традиційно, Д. Гнатюк за пріоритети режисерської концепції ставив класичні традиції сценічного рішення, залишаючи осторонь творчі апробації в контексті модернових пошуків та трансформацій. Режисер акцентував увагу постановочної групи на демонстрації сталих оперних моделей, де домінує система класичних театральних рішень з пріоритетом емпіричних концепцій до стереотипів. В інтерв'ю А. Лобановській, Дмитро Михайлович вказав на які основні драматургічні вектори, буде спиратися його режисура. Це, насамперед, збереження всіх традиційних сценічних і композиторських елементів – двох концептуально зумовлених драматургічних ліній, закріплених у виставі системою лейтмотивів. Перша – лірична, навантажена системою смислової організації екзистенційних елементів, що проектують вну-

трішній стан особистості з її індивідуальною системою світогляду, реакції на об'єктивну дійсність і патетикою перманентності психологічної напруги. Ця тема активно культивується композитором у третій, четвертій, шостій і десятій картинах. Починаючи з шостої картини твору, динамічного розвитку набуває друга драматургічна лінія – тема війни (битва під Бородіно, генеральна рада у Філях, перемога російської армії над Наполеоном) [456].

Авторською концепцією цієї постановки, як зазначає режисер у розмові зі С. Черненко, буде домінування не теми перемоги над французькою армією, як було у попередній версії опери, а проблема особистісної трагедії героїв, їх розбитих війною мрій і сподівань [858]. З самого початку вистави, як зазначає Д. Гнатюк, у його режисерській постановці буде переважати тема соціальної трансформації людини, а розвиток конфлікту драматургії твору буде побудовано на протиріччі двох головних постатей опери – Наташі Ростової та Андрія Болконського. Навіть у відтворенні монументальних сцен та баталій, де проводяться сюжетні лінії історичних постатей, лірична тематика окреслить всю драматургію сцен з очевидним домінуванням смислового навантаження. «Просто наскрізний мотив особистої катастрофи в спектаклі звучить сильніше», – заявляє Д. Гнатюк [858]. Режисер зосереджує увагу на сцені прощання Наталі і Болконського як елемента кульмінаційної проекції опери, де сакральність людських почуттів за складних об'єктивних обставин лише поглиблюється, формуючи модель людського буття. Принцип формування такої драматургічної концепції був осмислений і практично виправданий, оскільки деякі глядачі, як зазначає С. Черненко, навіть залишали зал, не чекаючи фінальної картини. «Це психологічний показник кульмінаційної точки чуттєвого сприйняття твору мистецтва, як емоційного удару. Адже в конфлікті між людиною і війною перемогла остання. В цьому анти-воєнне спрямування опери», – зазначив Д. Гнатюк [858]. «Моя вистава буде зроблена в реалістичному стилі. Я не прагну здивувати глядача елементами модерна. Моя ціль, перш за все, – продемонструвати оперне мистецтво.

Ніякого ризику в цьому не вбачаю. Я не боюся розчарувати її духом ХХ століття. Навпаки – це дух, по якому дуже заскучали», – зазначив Д. Гнатюк в інтерв'ю Д. Белову [46]. У розмові з журналістом, режисер укотре підтвердив слова А. Мокренка, який підкреслив, що масштаби театру, яким є Національна опера, повинен продукувати лише кращі зразки жанрових пошуків, стереотип драматургічного втілення яких вже відчув апробацію у сценічних лабораторіях театральних осередків, таких як молодіжні театри, театри-студії, оперні студії. Дмитро Михайлович наголошує, що його режисерська діяльність загартована традиційними виконавськими практиками, а сценічні апробації, такі як опера С. Прокоф'єва «Любов до трьох апельсинів», не знайшли свого глядача і поступово втратили театральну актуальність. Постановочні наміри Д. Гнатюк планує втілити поза критеріями еkleктичних концепцій «Там, де тема вистави потребує відданості класичним традиціям, не потрібно хитрощів і перекручування. У мене в операх Верді, Чайковського, Прокоф'єва і інших великих композиторів голі зади на сцені показувати не будуть. Коли мене не стане, нехай роблять модерн, якщо захочуть, і все, що в голову збреше. А я притримуюся принципу – опера – мистецтво реалістичне», – говорив митець [46]. Такий принциповий алгоритм у підході до справи повністю охарактеризував сутність режисера і сформував напрямок його подальших кроків.

Крім того, Д. Гнатюк зазначив, що хоча опера і планується до прем'єри в рік Днів Росії в Україні, політичний підтекст, на цей раз абсолютно відсутній. «Ставлячи цю виставу, я займаюся не політикою, а мистецтвом. Працюю над нею із задоволенням, насолоджуючись музикою Прокоф'єва, захоплююся мовою Толстого, а тема п'єси – це ж наша спільна історія. Ніякої політики тут немає, ніякої заангажованості. А лише прекрасне оперне мистецтво», – сказав в одному з інтерв'ю Дмитро Михайлович напередодні прем'єри [46]. Дмитро Михайлович також нагадав про давню традицію проведення таких міжнаціональних культурно-мистецьких акцій і для прикладу вказав на сут-

теві позитивні їх моменти. Режисер для порівняння використав символ української оперної творчості – виставу М. Лисенка «Тарас Бульба» і зазначив, що лише потреба у проведенні Днів української культури в Німеччині спричинила той факт, що опера не тільки була представлена, як планова вистава у програмі театру, а її репрезентація символізувала українське оперне мистецтво. Непохитна позиція головного диригента театру С. Турчака щодо включення в програму опери М. Лисенка, підтвердила історико-культурну сутність українського мистецтва, інтенсивність динаміки його входження у простір світової оперної спадщини з формуванням мистецької моделі, сформованої високими ідеями національної самобутності, ціннісно-орієнтаційної концепції анастазису вітчизняного мистецтва та культивування національних традицій в просторі світових мистецьких реалій. Дмитро Михайлович провів паралелі між оперою М. Лисенка «Тарас Бульба» та оперою С. Прокоф'єва «Війна і мир», вказуючи на їх ідентичність за смисловою організацією, координатами масштабності та монументальності, значенням в мистецькій спадщині не тільки оперної творчості, а й у вимірі національної самобутності.

Єдиний заохочувальний аспект цієї постановки – гастрольні покази у Швейцарії в місті Вінтертур, яких за планом театру, мало бути чотири. Режисер зазначив, що постановочна концепція добре відома в Європі, і тому, як свідчить результат домовленостей, ніхто не ставить під сумнів обраний Д. Гнатюком підхід до поновлення твору.

Поновлення опери в репертуарі театру стало визначальною подією, не тільки як визнаної та ідентифікованої театральним простором твору, а з точки зору процесу підготовки та механізмів практичного втілення. Розпочалася робота над прем'єрою всього за півтора місяці до визначеної дати показу (з 15 січня 2003 року), що вимагало повної концентрації всіх зусиль постановочної групи, а режисера та диригента насамперед.



Не зважаючи на всі чинники, які впливали на процес підготовки вистави до показу, прем'єра відбулася вчасно, не порушивши розпорядження художньої ради театру.

Серед низки рецензій як позитивного, так і негативного характеру, ми знайшли ряд повідомлень, які дають можливість провести аналіз поновленої опери С. Прокоф'єва «Війна і мир» в контексті порівняння різних думок і сперечань. Складно об'єднати всі рецензії, наразі доступні, та об'єктивно оцінити проведену виставу, оскільки маємо лише матеріал суб'єктивного характеру, тому релятивність і умовність є очевидними.

Аксіомою результату прем'єри залишається значна кількість недоліків і запитань щодо художнього оформлення сцени. Як ми знаємо, підготовка вистави розпочалася в критично стислі терміни – всього півтора місяці (дивно, адже наказ адміністрації про початок роботи над оперою підписано ще 2002 року), і тому наповнити підготовчий процес всіма компонентами, передбаченими театральними канонами, виявилось абсолютно неможливо. Як свідчить практика, підготовка вистави до прем'єри вимагає тривалого, а головне творчого випробування – від розробки ескізів сценічного оформлення, розробки кошторису до їх практичного втілення. Коли такі концептуальні засади не витримані в часі, поняття цілісної сукупності підготовчого процесу порушується і підготовка елементів сценічного оформлення відбувається хаотично. Так сталося і під час роботи над оперою «Війна і мир».

Н. Михайлова зазначає, що оформлення сценічного простору відбувалося з використанням декорацій, станків та вигородок, які накопичилися за всю мистецьку історію театру і зберігалися у його сховищах. Таким чином, говорити про розробку оригінального сценічного матеріалу для опери взагалі не варто, а отже і поняття сценічного образу, який закарбувався у свідомості театрознавців, не є актуальним.

Т. Поліщук у статті «Комікс під музику Прокоф'єва» зазначає, що концепція сценічного оформлення вистави є результатом режисерського під-

ходу до проблеми: «В оформленні вистави використано ретро – кращі декорації й ескізи: Федора Нірода, Євгена Чемодурова і Федора Федорковського, зроблені декорації різних постановок. Неймовірно, але всі вони органічно підійшли до нинішньої версії. Їх тільки що відреставрували, замінили деякі деталі і сталася метаморфоза» [637]. Така практика використання одних елементів сценічного оформлення у різних виставах є досить поширеним явищем. Як зазначає М. Черкашина, такі декорації, як сад, павільйон, бальний зал, частини інтер'єрів активно мігрували з однієї вистави до іншої, наштовхуючи цим самим постановочну групу на критику рецензентів. «Ці зібрані старі декорації у «Війні і мирі» вражають еkleктизмом, будучи сумішшю сталінського ампіру й оформлення клубної сцени», – описує декорації М. Черкашина [855]. Театрознавець звертає особливу увагу та анахронічні підходи в оформленні сцени. Типові для урочистостей гофровані штори зі щіточками, використані як елемент прикраси порталу у вигляді віньетки, є абсолютно не топовими за стильовими координати твору і не тільки не формують концептуальні засади реалізму, а й повністю заперечують драматургічний принцип смислової організації опери. Наприклад, умовний чорний оксамит, який використовується для заміни рублених селянських хат, формує координати сценічної зневажливості до стилістичних критеріїв жанру і, як зазначає М. Черкашина, «морально-застаріле оформлення починає скидатися на сучасний кітч» [855]. Проблема в цьому випадку окреслюється канонами оперного театру, тим більше такого, який має статус Національного. Мистецтво сценографії – це той елемент складної синтетично-комунікативної моделі, який визначає його у просторі культурно-мистецької парадигми як «живий театр» (вислів М. Черкашиної), тобто такий, динаміка драматургії якого мотивована потужним континуумом усіх його складових [855]. Запропоноване еkleктичне рішення проблеми сценічного оформлення опери значно порушило орієнтири театрального середовища України в контексті жанрово-мистецьких моделей початку ХХІ століття і вказало на інерційні

тенденції його розвитку на тлі загальнокультурної редукції. Спрощення і формальний підхід у підготовці сценічного оформлення – це тенденція, яка формується в останні роки не тільки у театрах України, а й інших країн. Головне завдання, яке ставлять перед собою сучасні режисери – портативність і мінімалізм, пояснюючи це мінімальним кошторисом і зручністю в комунікації. Опера «Війна і мир» стала таким самим відвертим засобом заробітку, як і нашвидкуруч склеєні драматичні спектаклі московських знаменитостей, котрі гастролують в українських містах. Тобто мистецтво на винос і на розлив, яке незаконно експлуатує престижну марку Національної опери України», – зазначає М. Черкашина [855].

Опера «Війна і мир» С. Прокоф'єва – складний монолітний епічно-патетичний твір, виконання якого вимагає повної смислової організації, контролю та відповідальності з боку всього творчого апарату. Увагу глядача і критики привернула постать диригента-постановника В. Кожухаря, головним завданням якого було ідентифікувати виставу як цілісне явище, і, враховуючи відчутну фрагментарність драматургічної будови опери, утримати пластичність естетичної взаємодії картин в контексті синтетичного поєднання, зумовленого жанровою структурою.

Диригування опери «Війна і мир» – це діяльність, яка вимагає системного підходу до справи. Це не просто естетика диригентської творчості, коли на авансцені глядацької уваги – постать диригента, який активно взаємодіє як з театральною трупною, так і з залом, а це професійне ремесло, яке вимагає повного раціоналізму, фахової компетентності та творчої ерудиції. Працюючи над постановкою опери, Д. Гнатюк та В. Кожухар адаптували твір до особистого розуміння драматургічного розвитку та сценічного втілення. Було зроблено ряд купюр, що дало можливість стиснути концептуальні погляди композитора щодо загального обсягу вистави. Б. Хайкін у книзі «Бесіди про диригентське ремесло» пише про неоднозначність використання купюр у опері. Автор наводить формулу – «Відкинути частину для спасіння ці-

лого» [833, с. 15]. Використання купюр, спричинює порушення структури твору, а інколи і його драматургічну цілісність. Творчий союз диригента і режисера під час роботи над купюрами дає можливість уникнути театральних колапсів і сценічних непорозумінь. Як свідчить практика театральної комунікації, преференція формування купюр надається диригенту, тоді як режисер концептуально вибудовує редуковані частини твору. Скажімо, працюючи над постановкою опер, К. Станіславський не втручався в роботу диригента, режисер наполягав лише на тому, щоб в процесі творчої адаптації не було порушено канонічні засади структури вистави [833, с. 15].

Аналізуючи рецензії опери С. Прокоф'єва «Війна і мир», ми маємо можливість з'ясувати результат проведеної роботи над формуванням купюр у виставі та їх значення у процесі загальної динаміки твору. В. Сикалов зазначає, що зміна базової концепції С. Прокоф'єва В. Кожухарем та Д. Гнатюком значно порушили принцип драматургічної цілісності вистави і спровокували розбалансування сценічної діалектики, яка й так окреслена фрагментарно. Скажімо, застосування купюр у ліричній частині опери, де на першому плані проходить сюжетна лінія розвитку стосунків Наталі Ростової і Андрія Болконського, призвело до того, що їх стосунки «дистилювали» (вислів В. Сикалова) [718]. Як зазначає автор рецензії, для того, щоб відчутти всю глибину драматургічного наповнення і виокремити з нього естетичну сутність, глядач повинен прочитати роман Л. Тостого, оскільки у проекції опери, ця смислова організація завуальована і фрагментарно окреслена [718]. Такий підхід особливо типізований у фіналі твору. За словами рецензента, рух до перемоги не акумулювався і не набув драматичного наповнення, через що відчуття апофеозу і патетики військової преференції було знівельовано і кульмінаційна аксіома вистави втратила свою актуальність [718].

Така строкатість щодо використання купюр у творі є логічно-зумовленою і раціонально-обґрунтованою. Сам композитор, працюючи над виставою, зазначав, що структура твору – це музичні сцени, і тому відчуття ге-

рметичності жанрової цілісності з самого початку було розмитим. Спроби постановочної групи зробити купюри мали практичну потребу – донести до глядача концентрований продукт, який повинен пройти на одному диханні, а не розтягуючись в часі, втрачаючи свою актуальність і драматургічну цілісність. На практиці, корегування музичного матеріалу, жанрова ідентифікація естетичної цілісності вистави зазнали трансформації і цілісної розпорошеності. М. Черкашина зазначає: «Диригент заклопотаний тим, щоб, зберегти єдину динамічну лінію та підпорядкувати їй безліч характерних подробиць і яскравих деталей. Але за такого підходу зникають поетичні тонкощі, тануть у загальних формах звучання вибухово-експресивні моменти, а в низці епізодів перетворюються на одноманітність «млявого перебігу процесу» [855]. Щодо оркестрового виконання, то багато зауважень виникло до виміреного, виваженого і, певною мірою, трафаретного виконавства. Зрозуміло, в такому жанрі і в такому творі, як «Війна і мир» виконавські координати чітко окреслені диригентською лексикою, сутність якої побудована на аналітичному, практично-детермінованому підході. Така система рафінованого раціоналізму, призвела до формування статичної виконавської концепції, де поняття драматургічної динаміки розпорошилося, нівелюючи канони оперної комунікації. Скажімо, описуючи режисерську діяльність В. Немировича-Данченка, П. Марков зазначав, що для митця головним творчим кредо був відхід від анахронічних виконавських тенденцій, коли драматургічна сутність нівелюються патетикою поверхового прочитання твору, знецінюючи при цьому основу смислового навантаження. Руйнівниками справжнього, великого мистецтва, на його думку, були дві складові – раціоналізм та сентименталізм [492, с. 28]. В. Немирович-Данченко вважав, що така практика є сумнівною і хибною. Вона тільки надає дешевого блиску творчій дійсності, і в результаті «великі почуття підміняються легкими, що не зачіпають сутності людини, відчуттями, а великі ідеї сучасності ставали в цьому випадку цитатами, які не мають відношення до образу людини, по-

збавлені будь-якої сили внутрішньої переконливості» [492, с. 28]. Тому питання заявленого раціонального підходу до прочитання партитури С. Прокоф'єва диригентом залишається відкритим і потребує глибокого переосмислення деяких категорій з метою об'єктивного оцінювання ситуації.

Важливим елементом складної комунікативно-жанрової системи стала хорова складова, вектори функціонування якої визначав Л. Венедиктов. ХХІ століття сформувало вже свої критерії щодо жанрових трансформацій, методів сценічної комунікації та усвідомлення сутності синтетичних видів мистецтва. Тому хор вже уособлює невід'ємну складову єдиного синтетично-складного механізму, і завдання, які визначив для нього режисер і хор-мейстер, були абсолютно раціональними і жанрово-зумовленими. Хор – це акумулюючий елемент оперної вистави, це індивідуальний механізм, який, в контексті практичного взаємозв'язку консолідує музично-театральну лексику, тому Д. Гнатюк особливої уваги надавав розробці хорової драматургії і партитурі та її координації на сцені.

Як і в попередніх виставах, поставлених Дмитром Михайловичем, функціональні координати хорової структури формувалися з декількох важливих елементів: хор – як невід'ємна складова синтетичного жанру; хор – важлива комунікативна система, яка узагальнює єдину драматургічну концепцію твору; хор – як акумулюючий аспект драматургічної концентрації вистави; хор – як структура, сутність якої побудована на поліфонічності жанрового заповнення.

Останньому Д. Гнатюк надавав особливого значення. Концептуальними засадами хору, режисер вважав утримання монолітності вистави, створення міцної жанрової основи, на тлі якої буде проходити вся драматургічна розв'язка твору. Як і в опері Дж. Верді «Аїда», «Тихий Дон» І. Дзержинського Д. Гнатюк формував масові сцени твору, використовуючи хор як театральну платформу, на авансцені якого відбувається мистецька комунікація солістів з оркестром та глядачем. Окрім того, що хор асоціювався зі

складною монументально-епічною моделлю, функція його фактурної зумовленості визначалася у вигляді поліфонічного контрапункту, який мав свою сюжетну лінію, свої принципи розвитку та сценічної комунікації. Але, враховуючи зауваження театральних критиків, встановлюється очевидний факт спекулювання, навантажених жанровими завданнями елементів.

О. Москалець звертає особливу увагу на режисуру масових сцен опери, де роль хору окреслена його комунікативними завданнями – підтримати динаміку загального драматургічного розвитку, не втративши відчуття часового розвитку матеріалу. Та, як свідчать рецензії, динаміка масових сцен була більшою мірою локальною, аніж стабільно-зумовленою. Хоровий колектив активно розпорошив фіксовано-речові ознаки драматургічної цілісності, спровокувавши контекстуальний релятивізм твору. «У фігурах, що без толку плутаються (а частіше всього – завмерлих) по сцені, глядач з напругою намагався розгледіти переповнені до краю «пристрасть» та «любов» толстовської епопеї», – зазначає О. Москалець [547]. Як не дивно, у сцені розкішного балу хор абсолютно абстрагується від подій сценічного дійства. Така драматургія створює сценічний дисонанс, оскільки хоровий колектив розмежовується з солістами, що веде до жанрової невідповідності, порушуючи механізми структурування вистави. Як зазначає О. Москалець, під час сцени балу склалося враження, що солісти хору не задіяні у виставі і не доповнюють розвиток сюжетної лінії. Питання виникає і до театального етикету, який порушував канони не тільки оперного виконавства, а й систему естетичної ідентифікації суспільства ХІХ століття. За словами О. Москальця, під час сцени балу світські дами самі підходили до бару і брали напої, що порушує не тільки правила суспільної поведінки епохи, а й механізми сценічної режисури [547]. «А як вели себе на сцені дворяни та офіцери. Своїми манерами вони нагадували, в кращому разі, різночинців: вальяжна хода, ніякої аристократичної осанки», – зазначає Г. Огурцов [573]. Два чоловічі хори, задіяні для проєкції російських військових, продукували драматургічну

статичну, стоячи у визначених позиціях (хоча частина артистів і копала окоп, імітуючи розвиток сюжетної лінії, відчуття релятивного підходу до мізансцени масового дійства було незаперечним).

Такі зауваження театральних критиків вказують на те, що мінімалізм, взятий Д. Гнатюком за основу сценічного втілення опери, трансформувався, як категорія, в основу якої покладено мінімальну трансформацію використуваних у процесі творчості матеріалів, простоти й однаковості форм, у не виправданий поверховий формалізм, коли за лаштунками релятивної сценічної лексики, нівелюється головна концептуально-драматургічна думка.

Щодо музичного боку хорової фактури, то зауваження та критичні погляди абсолютно відсутні. «Аматори опери дістали можливість насолодитися багатством музики Прокоф'єва, почути незабутній перший вальс Наташі Ростової, могли з хвилюванням стежити за долями юних героїв, долучитися до звукової могутності хорового епіграфа, до атмосфери патріотичного піднесення солдатських пісень часів Вітчизняної війни 1812 року», – писала М. Черкашина [855]. Виконавський професіоналізм хормейстера-постановника Л. Венедиктова підтверджений беззаперечним володінням стильовими координатами твору, відчуттям епохи, майстерністю виконавської інтерпретації та загальною драматургічною концепцією твору. Відрив хорового колективу від загальної драматургічної концепції в контексті синтетичної єдності з оркестром, солістами-вокалістами, балетною трупю, спричинений проблемою часового обмеження і не доопрацювання драматургічно-важливих мізансцен в системі повного контролю та чіткої сценічної координації. Досягти відчуття природної злагодженості на сцені, відчуття партнера, лексику його рухів, жестів, розкодувати систему смислової організації партії можна лише за умови практичного відпрацювання матеріалу. Досягти ж злагодженості сценічного дійства відокремлено, не реально, і такі концептуальні засади, як переконує практика, породжують жанрову невідповідність, розмивають



координати сценічної злагодженості і провокують метастази статичного драматургічного розвитку.

Окремою сторінкою прем'єри стала трупа солістів-вокалістів, сформована з молодих перспективних і театральних незаангажованих виконавців. Увагу театральних прихильників привернула виконавиця головної ролі Наташі Ростової – О. Нагорна. Режисер вдало, а головне концептуально-практично вибудував механізм відчуття сценічного завдання солістами-вокалістами. Практика оперного виконавця дала Д. Гнатюкові можливість повною мірою налагодити принципи сценічної роботи з вокалістами, уникаючи інертності та поверховості у системі реалізації оперної партії.

Д. Гнатюк дотримувався головних засад режисерської практики, яку продукували видатні майстри сценічного мистецтва В. Немирович-Данченко та К. Станіславський – зрозуміти актора до кінця, враховувати те, що успіх актора залежить від його дорогоцінних якостей, які в контексті правильної режисерської координації потужно впливають на глядача [492, с. 29]. Працюючи над системою смислової організації з О. Нагорною, Дмитро Михайлович вибудував абсолютний творчий симбіоз. «Надзвичайна скульптурна пластика її рук, коли в шостій картині у повному відчаї і розгубленості вона вибігає за Курагіним», – зазначає О. Москалець [544]. Розуміння О. Нагорною драматургічної концепції твору, підтвержене практикою вокальної техніки, сформували вектор подальшого прочитання партитури всіма солістами опери.

Відчуття партнера на сцені – головне завдання, яке ставив Д. Гнатюк перед солістами вистави. Режисер свідомо зробив акцент на акторах-початківцях, оскільки відсутність виконавської практики в таких випадках компенсується правдивістю і щирістю почуттів, реалізованих на сцені. Партнером по сценічному майданчику Наташі Ростової є Андрій Болконський, партію якого виконував В. Опенько. Актор був задіяний у декількох прем'єрах поспіль, оскільки його внутрішній потенціал тримав глядача в стані

перманентної напруги і глибокого переживання. Така позиція режисера була перевірена практикою видатного В. Немировича-Данченка, який передбачав причину театрального успіху у непереможній особистісній акторській чарівності, яка: «заворожуючи глядача, проривалася навіть крізь технічні прийоми і примушувала любити навіть його індивідуальні штампи; або в емоційній привабливості актора, в його темпераменті який, навіть і недоречний, захоплював глядача, і глядач, вражений стихійним впливом енергії, услід за актором забуває про зміст п'єси і образ; або ж у переконливій сценічній техніці, що створювала ілюзію життєвої правди і вводила глядача в оману» [492, с. 30]. В. Опеньков належав саме до такої категорії виконавців, акторська майстерність якого непідкупна і найбезпосередніша у своїх проявах. У 12 картині опери, коли Болконський помирає у страшних мареннях і муках, рівень акторського впливу на глядача був настільки високим, що відчуття загальної напруги і загостреного екзистенційного прояву вказували на абсолютне відчуття драматургічної кульмінації твору в контексті авторської інтерпретації виконавця. «Для кожного слухача він ніби став товаришем, якого вкрай болісно втрачати», – зазначає О. Москалець [544]. Симпатію глядача заслужила О. Бихунова, виконавиця партій Соні і Елен Безухової. Формуючи склад солістів-вокалістів, диригент враховував, звичайно, їх вокальні дані, майстерність виконавської техніки, професіоналізм сольного співу. Режисер приділяв увагу не тільки вокальній техніці, хоча це був важливим аспектом для Дмитра Михайловича, а їх зовнішнім даним, рівню акторської майстерності, індивідуальним особливостям. Д. Гнатюк завжди створював виконавський склад за принципом зовнішньої і внутрішньої відповідності актора його ролі. Режисерська практика В. Немировича-Данченка формувалася на принципах взаємодоповнення таких характеристик актора, як впевнена сценічна техніка, особистісна захопленість, темперамент, які в контексті психологічної нерозривності формують єдину систему смислової організації твору, єдину вертикаль драматургічної інтерпретації. Таким

принципом користувався і Д. Гнатюк, результатом чого ставала повна відповідність всіх особистісних характеристик актора своїй ролі. Сформувавши образ з О. Бихуною, режисер повністю витримав цілісну сукупність всіх якостей персонажа з відчуттям стильових координат, часових характеристик, психофізичних особливостей героїні. Д. Гнатюк не відійшов від канонів режисерської практики, сформованих за принципом: «Актор повинен не грати роль, а створювати характер» [492, с. 30].

За всю свою вокальну кар'єру Дмитро Михайлович виконав безліч партій, як головних, так і другорядних. Режисер мав велику практику сценічного перевтілення що детерміноване партитурою твору, обмеженістю акторського складу, а головне – фаховою компетенцією виконавця. Довід акторської майстерності, коли доводилося виконувати кілька партій в одній виставі, режисер зумів передати молодим акторам. Д. Гнатюк, працюючи над формуванням мізансценічного матеріалу Курагіна, Кутузова, Баркляя де Толлі з солістом театру Д. Поповим, головним завданням ставив проблему вчасного, а головне, психологічного перевтілення актора у сценічний образ. Дмитро Михайлович вимагав від актора формувати оперний образ не тільки силою свого творчого обдарування, психофізичних особливостей, а всіма елементами акторської лексики, системою вербальної комунікації, механізмами виконавського рішення, принципами накопичення рольової енергії та рельєфного відтворення її на сцені. Всі ці компоненти повинні складати синтетичну виконавську модель, а не розкривати епізодичну, формально-окреслену систему стійких ознак партії. Застосовуючи такі концептуальні засади, актор успішно виконує драматургічні завдання твору, дотримується технологічної концептуальності і повністю відповідає координатам сценічного задуму режисера.

Формування концептуальних засад смислової організації такого твору, як «Війна і мир» С. Прокоф'єва вимагає від режисера великого творчого, організаторського та соціально-психологічного таланту. Сформувати єдину

музично-просторову картину, в якій задіяно 43 солісти-вокалісти, є досить складним і неоднозначним завданням. Синтетична структура жанру поєднує та систематично проявляє усі фактурні компоненти як на рівні вертикалі, так і горизонталі, що вимагає від акторів дотримання і чіткої координації усіх режисерських концепцій: фахової мобільності, ритмічної організованості, синхронності сценічного моделювання ролі, творчої паритетності, індивідуальних проявів у контексті режисерського контролю та організації.

Відхід від режисерського вектора призводить до певної розгерметизації творчої синхронності виконавців, формує відчуття розбалансування синтетичної структури твору, коли динаміка паритетності жанрових елементів (хору і солістів, оркестру і хору тощо), набирає обертів, провокуючи порушення психологічної сумісності акторів на сцені, їх комунікативної взаємодії. Так склалося і під час роботи над «Війною і миром». Попри всі позитивні і вдалі моменти сценічної реалізації, виникло ряд питань з боку театральних критиків до режисури Дмитра Михайловича.

Порушення координації режисерської думки опери «Війна і мир», як зазначає О. Москалець, було помітним, коли М. Шопша, втілюючи партію Кутузова, не виконав мізансцену і не вийшов у кінці восьмої картини із закликком до початку Бородинської битви. Як зазначає критик, диригент підготував ауфтакт для вступу соліста, та не на сцені його не знайшов, що викликало певне непорозуміння як у диригента вистави, так і у глядачів.

Курйозним випадком був також епізод із другої дії (сцена з Наполеоном), де один із його підлеглих, пропонуючи імператору випити вина, звертався прямо до диригента, навіть не поглянувши на Бонапарта.

Щодо головного героя опери Андрія Болконського, то режисура його сценічної дії викликала також декілька зауважень. О. Москалець називає дивним той факт, коли Болконський вештався під балконом уночі на очах у Соні та Наташі, що значно порушує принцип розвитку сюжетної лінії опери [547]. За сюжетом вони не помічають князя, але насправді, знаходяться поруч

і бачать його. Принциповим є зауваженням рецензента до мізансцени головного героя Андрія Болконського, який, будучи тяжко пораненим, лежить у ліжку вдягненим, навіть не знявши взуття, що викликає враження готовності героя до активних дій.

Невідповідність режисури і сюжету опери чітко спостерігається на балу, коли Долохов кілька разів повторює: «Вальс, медам», стоячи при цьому на одному місці, навіть не рухаючись по сцені. Хоча, як зазначає О. Москалець, за сюжетом твору Долохов повинен рухатися через зал проголошуючи текст. Відсутня мізансценічна реакція на текст, вказує на порушення розвитку драматургії твору і невідповідність оперної партитури реальному дійству на сценічному майданчику [543].

Помітною була невідповідність деяких елементів сценічного оформлення та костюмів. Зокрема, як зазначає О. Москалець, переможені французи були одягнені в одяг російських вояків, і якби не те, що глядач знає сюжет твору, незрозумілим було б розв'язання сюжетної лінії загалом. Питання і до мізансцени з Наполеоном, який ходить по сцені з бокалом вина, що порушує стильові координати і не відповідає історичному контексту вистави [547].

Під таким шквалом критики та визнання відбулися два прем'єрні покази опери С. Прокоф'єва «Війна і мир» у Києві. Як і планувалося дирекцією театру, своє творче життя опера продовжила у Швейцарії у місті Вінтертур. Рік творчості видатного композитора був представлений трьома його операми: «Любов до трьох апельсинів», «Війна і мир» та балетом «Ромео і Джульєтта». Пройшовши жорстке випробування київською сценою і вітчизняним глядачем, твір набув високого професійно-виконавського рівня. Як зазначає В. Туркевич, покази Національної опери України стали окрасою музичної весни 2003, зокрема, опера «Війна і мир». На рівні титулованих і досвідчених майстрів сцени звучали імена постановників твору: В. Кожухаря, Д. Гнатюка, Л. Венедиктова.

Залишаючи поза численні рецензії, які надали об'єктивної оцінки поставленій виставі, зазначимо, що прем'єра відбулася в терміни, визначені керівництвом, опера поповнила репертуарний перелік творів театру, які до снаги лише відомим суспільно-визнаним установам. А український і європейський глядач отримав можливість безпосередньо ознайомитися з твором, який увійшов в історію оперного жанру як один з видатних, монументально-епічних і творчо-складних жанрових зразків.

Щодо режисерської практики Д. Гнатюка, то постановка опери «Війна і мир» вкотре засвідчила могутній творчий потенціал видатного українського майстра, який втілив у реальність таке оперне полотно. Питання відповідності жанрової координації твору залишається очевидним – прем'єра відбулася з певними театральними недоліками, але це ніяк не зменшує вагу творчого внеску Дмитра Михайловича у розбудову оперного мистецтва України.

### **Висновки до третього розділу**

Зазначено, що звернення до оперної режисури стало результатом узагальнення його фахового досвіду – насамперед як оперного співака; співпраці з визначними українськими співаками, з численними співаками-гастролерами; творчого спілкування з провідними вітчизняними композиторами, диригентами, режисерами, сценографами, які акумулювали у своєму мистецтві різнопланові національні та інонаціональні мистецькі традиції; зрештою, проявом власного таланту, ерудиції, результатом роздумів над проблемами оперної культури. Режисерські пошуки Д. Гнатюка сформувалися у річищі традицій оперного театру, які генетично пов'язані з прогресивними пошуками як у драматичному, так і в оперному театрах ще початку ХХ століття.

Доведено, що режисерський підхід Д. Гнатюка до створення оперної вистави формувався на основі аналізу композиторського тексту, а саме його стильових і жанрових показників, особливостей драматургічного процесу,

художніх образів, що передаються в музиці через специфічні інтонаційно-образні сфери; створення відповідної цілісної режисерської концепції сценічного втілення музичного тексту; вибудовування драматургії сценічної дії загалом та відповідних окремих мізансцен, режисерських уявлень про сценічне втілення кожного музично-сценічного образу. Остаточне окреслення специфіки сценічного втілення оперних творів відбувалося у процесі співпраці режисера з диригентом, хормейстером, художником-сценографом, балетмейстером та солістами.

Аналізуючи режисерську діяльність Д. Гнатюка 1975–1988 років (зокрема постановки таких вистав, як: «Князь Ігор» О. Бородіна (1975), «Тихий Дон» І. Дзержинського (1977), «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (1978), «Севільський цирульник» Дж. Россіні (1981), «Фауст» Ш. Гуно (1984); Київському дитячому музичному театрі: «Зима і весна» М. Лисенка (1985); Оперній студії при Київській консерваторії (1985) «Майська ніч» М. Римського-Корсакова), доведено, що у режисерській техніці митець фокусував увагу на принципах умовності та мінімалізму, дієво тлумачив елементи сценографії, використовував засоби світлового оформлення для вирішення сценічних завдань. Властивими Д. Гнатюку було акцентування ролі хору, що інтерпретувався як елемент поліфонії вистави, який стимулює динамічне розгортання драматургічного процесу, заперечує статичність та інерційність; вдумлива побудова драматургічної схеми кожного музично-сценічного образу, що диктувалася композиторським текстом.

Встановлено, що у режисерській концепції таких вистав, як: «Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Тоска» Дж. Пуччіні (1989 р.), «Золотий обруч» Б. Лятошинського (1990), «Мазепа» П. Чайковського, «Тарас Бульба» М. Лисенка (1992), «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського (1993), «Травіата» Дж. Верді (1994), «Пікова дама» П. Чайковського (1996), «Аїда» Дж. Верді (1998), «Війна і мир» С. Прокоф'єва (2003) формується мистецька зрілість майстра. Досконаліх мистецьких форм набула концепція режисури митця, були відшлі-

фовані різні грані його співпраці з усіма співтворцями вистав. У його постановках цього періоду чітко простежується системна цілісність режисерського мислення, яка відповідала не лише спрямуванню тогочасних пошуків у різних сферах театрального мистецтва, а й художньо-концептуальній цілісності, що виразно виявлялася, зокрема, у класичних операх ХІХ ст., приміром, у реформаторських на той час оперних композиціях Дж. Верді й Р. Вагнера, поставлених у Київському театрі.



**РОЗДІЛ 4**  
**ДОСВІД ДИТРАГНАТЮКА**  
**ЯКОПЕРНОГО СПІВАКА І РЕЖИСЕРА УПЛОЩИНІ ЙОГО**  
**ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

Дмитро Михайлович Гнатюк: оперний виконавець –режисер музичного театру – педагог. Саме в такому діалектичному єднанні представлено феномен його творчості, його унікальність та неповторність. Опанувавши принципи оперно-виконавської техніки, розкривши всі механізми сценічного втілення драматургії оперної вистави, митець, узагальнюючи досвід, закладає потужні основи мистецької освіти в галузі музичної режисури України. Зближення співацького й акторського аспектів фахової майстерності, сформованих на спадкоємності його уявлень про високі засади оперної культури, сформували Д. Гнатюка як педагога з глибоким аналітичним мисленням, різнобічною ерудицією та обізнаністю. З опертям на міждисциплінарний підхід у формуванні фахових компетентностей режисерів музичного театру, митець залишив глибокий слід у розбудові оперно-театральної культури України, відлунням якої є діючі вистави Національного академічного театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка та Оперної студії НМАУ імені П. І. Чайковського.

**4.1 Педагогічна діяльність Дитра Гнатюка у НМАУ**  
**ім. П. І. Чайковського як проекція його фахового досвіду:**  
**основні принципи та здобутки**

Творчий шлях Д. Гнатюка сформований закономірним розвитком творчої особистості, метрика якого координована динамічним рухом від соліста-початківця оперної сцени до провідного майстра сцени, а згодом – головного режисера Національної опери України і професора кафедри оперної підготовки та музичної режисури НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Педагогічний шлях Д. Гнатюка розпочався 1982 року, коли він обійняв посаду старшого викладача Київського педагогічного інституту імені Максима Горького [1187]. Із 1983 року за запрошенням ректора консерваторії О. Тимошенка Д. Гнатюк очолює кафедру оперної підготовки і обіймає посаду художнього керівника Оперної студії. З цього часу творча діяльність Дмитра Михайловича тісно переплітається з педагогічною на все життя пов'яже його ім'я з вихованням молодих оперних виконавців. «Дуже відрадно, що невичерпне джерело його творчості розкрилося і в даруванні педагога-режисера, який любить свою справу, вміло передаючи досвід студентам», – зазначив під час засідання кафедри оперної підготовки викладач Г. Ткаченко [971, арк. 1].

Займаючи посаду завідувача кафедри, Д. Гнатюк активно упроваджує нові механізми роботи Оперної студії, розширює її творчі координати та динамічно культивує оперне виконавство в контексті визначених програмою постановок зі студентами, акторами-початківцями.

Педагогічна концепція Д. Гнатюка була зумовлена неперевершеним виконавським досвідом акторської та режисерської діяльності, зерном якої стала паритетність різних виконавських практик, їх взаємозв'язок, взаємозумовленість і нерозривна єдність. Його педагогічний метод спирався на вже структуровані провідними солістами театру традиції сольного співу. І. Паторжинський, С. Литвиненко-Вольгемут, Є. Чавдар – це ті імена, які сформували виконавську школу вітчизняного сольного співу. Саме їх засади Д. Гнатюк використовує як опертя власного викладацького шляху. «Як дорогоцінне надбання передав Паторжинський своєму учневі уміння «ліпити» рельєфний вокальний образ, навчив бережливого ставлення до стильового характеру музики, прищеплював тонке відчуття правди сценічного мистецтва. Виконавський почерк вчителя позначився на досконалій постановці голосу Гнатюка, бездоганній вокальній техніці, специфічній манері широкого вільного розспіву», – зазначає М. Загайкевич [306, с. 5].

Серед пріоритетів педагогічної роботи з підготовки оперних виконавців Д. Гнатюк вважав, насамперед, відхід від попередніх традиційних тенденцій, які формувалися на поверховому практично-акторському освоєнні оперного матеріалу. Педагог вбачав практично-недостатнім вивчення оперних партій та закріплення акторських ролей під час проходження студентами навчального курсу з дисципліни «оперний клас». «До мене приходять студенти з уже поставленим голосом, і я навчаю їх мистецтва оперного співу, що включає в себе багато понять. Одне слово, крім сценічного, треба вміти створити і музичний образ. У музиці всі відтінки треба виразити», – зазначав Д. Гнатюк в інтерв'ю з Н. Стадник [743].

Педагог ініціював поглиблене практичне засвоєння акторських ролей під час індивідуальної роботи над роллю зі студентом з подальшим закріпленням у мізансценічних та оркестрових репетиціях. «Надзвичайно складний вид мистецтва – опера. Артист її – це і співак, і драматичний актор, музикант, він повинен мати неабияке відчуття ансамблю. Оперний спів насичений барвами, переживаннями, і втілити все це треба голосом. Актор повинен зуміти перевтілюватися миттєво, надати голосові нового забарвлення, але настільки вірного і точного, щоб слухач повірив йому і хвилювання співака запало йому в душу», – зазначає під час роботи зі студентами Д. Гнатюк [850].

Завідувач кафедри динамічно розширює просторові координати підготовки сольного виконавця. Дмитро Михайлович ставить за мету зменшити просторово-виконавську дистанцію між сольною практикою та акторським мистецтвом. Педагог чітко позиціонує власну стратегію підготовки студентів, головною метою якої є поступова адаптація соліста до виконавських складнощів, поетапне формування його комунікативних умінь, фахових уявлень. «Майстерність має вирости від партії до партії, дуже добре було б знаходити можливості побудувати спеціальну програму для молодих співаків. Розвивався б голос, сценічний досвід приходив би поступово, але

засвоювався б ширше, органічніше. Різка амплітуда в репертуарі молодого співака шкідлива», – говорив Д. Гнатюк [864].

Педагог наполягає на залученні до постановок Оперної студії студентів Академії з інших спеціальностей вокального факультету. Студія, у розумінні Д. Гнатюка, – це широкий мистецький спектр, де знаходять своє життєве і творче кредо не тільки оперні співаки, а й музичні режисери, диригенти-хормейстери та диригенти оперного жанру, артисти хору та балету, конструюючи модель творчої особистості, її неповторності та самобутності. Працюючи з молоддю, студентами-початківцями, режисер формує модель сучасного, пріоритетного і потенційного актора. «Сучасний оперний митець повинен мати не тільки гарний голос, хорошу школу, акторські здібності: конче потрібно йому і широкий кругозір, солідна ерудиція, ідейна підкованість», – систематично наголошує Д. Гнатюк [173]. Дмитро Михайлович звертає увагу на всебічний розвиток студента, формування його здібностей у контексті міждисциплінарних зв'язків, в аспекті консолідованої мистецькою комунікацією атмосфери. Працюючи зі студентами, він зазначав: «Музика, драма і образотворче мистецтво, об'єднавшись в опері, потужно ввели її до нашого побуту, зробили невід'ємною частиною духовної культури народу. Опера залишається масовим вихователем та пропагандистом ідеї, яка відповідає вимогам епохи» [504]. Д. Гнатюк відкрив нові горизонти розвитку оперних артистів з акцентом на консолідацію їх педагогічно-виконавської практики. Педагог, який сам є оперним виконавцем, провідним режисером та майстром сцени, уособлює всі риси, необхідні для формування творчої особистості, оскільки система тісної комунікації вчитель-учень якнайкраще зумовлює кінцевий результат у вигляді видатних оперних співаків з рівнем комплексно-фахової підготовки, практично закріпленої і свідомо зумовленої: «Дмитро Михайлович багато і зацікавлено працює з молоддю, готує оперних співаків, записує їх на платівки», – зазначає кореспондент С. Межирова [504]. У роботі зі студентством Д. Гнатюк використовує перевірені практикою і досвідом

моделі формування навичок шляхом системного підходу до опанування фахової компетентності. «Талант – це праця. Тільки завдяки їй формується митець. Якщо сподіватися тільки на талант, можна дебютувати однією чудовою поетичною збіркою, симфонією, першою персональною виставою, можна зіграти одну – дві ролі. Не більше. Шанувальники мистецтва чекають не копій (навіть чудових) оригіналів, а щоразу нових творів. А з'явитися вони можуть тільки тоді, коли митець сьогодні перевершує свої вчорашні здобутки, працює для майбутнього, для теперішнього йому вже замало», – зазначав Д. Гнатюк [864].

Педагогічна діяльність для Д. Гнатюка була не просто професією, як соціально-обумовленою моделлю, це стало формуванням його життєвого кредо, його способом існування та елементом особистісної самореалізації. «В умілій роботі зі студентами, чуйність, доброзичливість, взаємне розуміння і повага – це той стимул, за допомогою якого він уміло досягає своїх цілей», – зазначає В. Здоренко на одному із засідань кафедри оперної підготовки [971].

Дмитро Михайлович з особливим пієтетом підходив до викладацької справи, наповнював її професіоналізмом, вірою у студента і віддано-правдивим служінням мистецтву. «Митець не може покладатися тільки на холодну розсудливість або лише на емоції, бо це, зрештою, приведе до ремісництва, штукарства. Похмура статичність – квіти без пахощів. Через мисль і серце творить справжній митець. Згадаймо напоєні сонцем полотна Сар'яна. Від них віє теплом, непідробною любов'ю до рідної землі, щедрим розмаєм її величної краси», – говорив педагог [864]. Педагогічний метод Д. Гнатюка базувався на включенні оперної ролі, яку виконував соліст, у складний комунікативний дискурс, сутнісні основи якого були сформовані діалогом актора не тільки з викладачем, концертмейстером, а й із самим собою, своїм внутрішнім світом, суб'єктивним відчуттям ролі, образу. Результат роботи над концепцією ролі повинен стати внутрішнім відображенням актора, його рефлексією драматургії твору, його інтонуванням складних виконавських

завдань. Д. Гнатюк прагне вибудувати зі студентом образ героя як відображення осмисленої, інтелектуально-виваженої моделі, функція якої визначена композитором осмислено, з чітко поставленим драматургічним завданням. «Іван Карась – не розпусник і блазень, – це герой, який прагне над-усе зберегти свободу, гордість і незалежність», – говорив режисер<sup>1</sup>. Інтелектуальний аналіз твору в режисерсько-педагогічній концепції Д. Гнатюка займав одну з найбільш вагомих складових у вихованні професійного виконавця, майстра сцени. Почасти згадуючи, як він прискіпливо і детально аналізував партитури і клавіри О. Бородіна, М. Лисенка, Дж. Верді, П. Чайковського зі своїм вчителем І. Паторжинським, як багато разів перечитував романи та хроніки з історії України, як аналізував методичні рекомендації з режисури Б. Покровського та К. Станіславського, як вслуховувався у розповіді М. Рильського, О. Гончара, Д. Павличка про архетипи вітчизняної культури, так і у роботі зі студентами над оперним твором Д. Гнатюк акцентує увагу на широкому аналізі тексту, середовища, часу, коли було його створено, композитора, драматурга. Крізь призму глибокого аналітичного підходу режисер прагнув сформувати координати естетичного розуміння сутності оперної вистави, відкрити її психологічний вимір.

Важливою педагогічною рисою Д. Гнатюка стало використання порівняльного методу в роботі над образом ролі. Кожне режисерське завдання, поставлене перед студентом, завжди підкріплювалося влучними асоціативними моделями. Відчуття інтонаційної загостреності ролі, точність координаційної пам'яті досягалися шляхом яскравої демонстрації як самим артистом, так і прикладами інших відомих виконавців. Порівняльний метод значно розширював просторе уявлення студента щодо механізмів сценічного вирішення проблем, музично-змістової наповненості образу, його технологічно-практичного вирішення. Дотримуючись чітко поставлених педагогічних завдань, Д. Гнатюк сформував принципові методичні засади підготовки компетентних і творчо-ерудованих виконавців.

---

<sup>1</sup> Зі слів Д. Гнатюка під час роботи у Оперній студії.

З 1983 по 1987 навчальний рік, Дмитро Михайлович підготував 16 висококваліфікованих фахівців у галузі оперної режисури та відкрив їм шлях до професійного академічного оперного зростання. В особистих архівах Д. Гнатюка представлено перелік студентів-вокалістів, які увійшли до складу провідних мистецьких організацій не тільки Києва, а й різних регіонів, зокрема Львова, Чернігова, Тули, Чебоксар, НДР. З-під режисерсько-педагогічного крила вийшли відомі вітчизняному і світовому оперному товариству такі імена, як: народна артистка України І. Даць, заслужені артисти України М. Шуляк, С. Пащук, З. Рожок, виконавці А. Гонюков, О. Пальчиков, О. Харламов.

Такий системний підхід до формування творчого потенціалу молодих виконавців оперного жанру давав можливість глибокого, раціонального, а головне свідомо-зумовленого засвоєння не тільки музичного матеріалу, а й оволодіння комплексом акторської майстерності. Дмитро Михайлович домагався донесення вокального матеріалу до слухача шляхом повного його осмислення, внутрішнього мотивування, психологічного адаптування та драматургічного обґрунтування. «Режисер – це дуже складна і відповідальна робота. Я дуже вдячний своїм вчителям – Івану Паторжинському – українському Шаляпіну, Мар'яну Крушельницькому, Володимирові Скляренку, Михайлові Стефановичу. Це були люди великого таланту. Тому я не вірю, що режисер, який не знає музики, може щось зробити», – згадує митець [743].

Великий авторитет особистості Д. Гнатюка, його високий рівень знань, умінь і навичок у галузі музичного мистецтва і оперного виконавства, стали основою рекомендації Д. Гнатюка для здобуття вченого звання доцента кафедри оперної підготовки консерваторії. Згідно з випискою із протоколу №8 від 17 січня 1985 року, на засіданні про рекомендацію Д. Гнатюка на здобуття вченого звання були присутні: В. Дженков, Д. Гнатюк, О. Завіна, В. Щоголев, Л. Горбатенко, В. Здоренко, О. Форис, Г. Ткаченко, Г. Стрелецький,

В. Добровольська, М. Перлов, В. Білоцерківський, А. Кочкін, А. Худін, В. Вотрина, Н. Караваєва. До результатів засідання додається відгук про педагогічну діяльність Д. Гнатюка, його творчу та методичну працю Ю. Станішевського, лист у ВАК при раді Міністрів СРСР, довідка до протоколу засідання лічильної комісії (за підписом вченого секретаря М. Сильванського та голови Вченої ради консерваторії О. Тимошенка), обґрунтування подання до присвоєння вченого звання доцента.

Рішенням кафедри (протокол №8 від 17.01.1985 року) та вищої атестаційної комісії при раді міністрів СРСР Д. Гнатюку присвоєне вчене звання доцента по кафедрі оперної підготовки (протокол №25 від 26.06.1985 року) з отриманням атестату доцента (ДЦ №082177), а вже 29.09.1987 року (протокол №49) йому присвоєно вчене звання професора з врученням атестата професора (ПР №000158, Москва) [965].

Мистецько-педагогічна парадигма Д. Гнатюка завжди орієнтувалася на перманентне вдосконалення навчально-виховного та творчого процесу студентів. Саме за часів його перебування на посаді завідувача кафедри оперної підготовки та музичної режисури можна відслідкувати динаміку зростання її виконавських результатів, відчутти науково-методичну консолідацію, теоретичну багатогранність. Оперний жанр – один з найкреативніших та епатажніших зразків сучасного мистецького простору. Сценічно-інтерпретаційні рішення оперної класики, постановки сучасних топових режисерів формують широке поле для дискусій, обговорень, неординарних експериментів та апробацій. Дмитро Михайлович стояв біля витоків фахової консолідації спеціальності музичного режисера. Комплексний підхід до пізнання сутності дисциплін з музичної режисури дав можливість отримати студентам освітній ступінь «Бакалавра» та «Магістра», що є єдиним зразком в системі мистецької освіти України. Система підготовки кафедри оперної підготовки та музичної режисури поєднувала багатий енергетичний досвід провідних митців оперного жанру у єдиний творчий резервуар, що динамічно пропагує



новітні тенденції жанрового різнобарв'я сучасності. Підготовка оперних режисерів складається з двох рівновеликих та рівнозначних етапів:

- постановка вистави та захист режисерської експлікації;
- написання дослідницької роботи, мета якої здійснити свій вагомий внесок до проблеми наукового визначення професії режисера музичного театру, глибоко вивчити основні тенденції розвитку сучасного вітчизняного та світового оперного мистецтва.

База практики для студентів Академії – Оперна студія має всі відповідні технічні умови для проведення не тільки концертних, творчих, а й оперних заходів: театральний зал з повним обладнанням, оркестрову яму, оркестровий колектив, хор, балет, трупу солістів-вокалістів, гримерні кімнати та репетиційні класи, костюмерний цех, взуттєвий, декораційний, освітлювальний, звукорежисерський, бутафорський, столярний, монтажний, цех пошиття костюмів, реквізиту, штат кваліфікованих працівників з обслуговування сцени, реквізиторів. Це є значним кроком у процесі не лише вдосконалення режисерської освіти, а й загалом розвитку музично-театрального мистецтва, його теорії та історії, оскільки музичний режисер – це висококваліфікований фахівець, який здобуває свою освіту на базі глибоких знань з історії та теорії музики, вокального мистецтва та постановки голосу, мистецтва оперно-симфонічного диригування, історії світової та вітчизняної оперної драматургії тощо. Його завдання – генерувати сталі виконавські традиції оперного жанру, зміцнювати його потужну структуру новітньою виконавською лексикою, наповнювати простір класичних сценічних рішень креативними та новаційними рішеннями.

Оперна студія ставить за мету виховати фахівця, який володіє повним комплексом теоретичних і практичних фахових навичок, вільно оперує знаннями з історії музичного театру, музичного мистецтва, культури, філософії, естетики. Вона покликана виявити здатність майбутнього фахівця до самостійного бачення і осмислення актуальних проблем опери як жанру і як

театрального дійства, розвинути науково-аналітичне мислення фахівця-режисера, його творче дарування.

#### **4.2 Оперна студія НМАУ ім. П. І. Чайковського як площина втілення режисерських принципів Дмитра Гнатюка**

Інтенція нашого дослідження окреслює головні концептуальні засади щодо формування, збереження та продукування вітчизняного культурно-мистецького надбання, а саме, одного з її найвеличніших напрямів – оперного виконавства. Аналізуючи мистецтво оперного жанру України, ми свідомо вдаємося до переосмислення його сутнісної основи, системи стійких ознак, які в результаті численних деформуючих тенденцій не тільки не втратили своєї самобутності, а й сформували неповторну модель вітчизняної оперно-виконавської школи.

Оперний жанр за своєю синтетичної сутністю є одним з найбільш складних і різновекторних явищ музичного мистецтва. Це поняття, сутність якого сформована потужними комунікативними елементами сольного співу, мімансу, хорового виконавства, балетного мистецтва, світлового та художнього оформлення. У такому єднанні мистецьких традицій кристалізується ключова магістральна лінія творчої особистості – її всебічний розвиток з інтенцією до вдосконалення майстерності у всіх вимірах жанрових координат оперного виконавства.

Оперна студія – це структура, що знаходиться як у мистецьких вимірах, так і педагогічних, і має надзвичайні можливості підготовки висококваліфікованих фахівців жанру; це виконавська лабораторія, у стінах якої формуються творчі таланти і непересічні особистості; це осередок, який дає можливість актору-початківцю зануритися у простір професійного академічного виконавства, відчувати стихію динамічного творчого середовища.

У контексті системного аналізу українського оперного мистецтва, слід виділити один з пріоритетних його елементів – оперну студію при НМАУ ім.

П. І. Чайковського. Розглядаючи оперне мистецтво як потужний, синтетично-організований, консолідований незліченною кількістю засобів реалізації мистецький напрям, слід зазначити, що такий структурний підрозділ, як оперна студія, уособлює важливу, складову у репрезентації та продукуванні оперного жанру на сцені не тільки вітчизняного, а й світового театру. Оперна студія – викликане практичною потребою явище, природа якого породжена специфікою функціонування оперного театру, підготовкою та професійним єднанням майстрів сцени. Це творча майстерня, ширше – лабораторія, у якій під вогнями софітів експериментальних постановок формують свій мистецький світогляд солісти-вокалісти, режисери музичних театрів, оперні та симфонічні диригенти. На сцені цього театру відчувається динаміка естетичної багатозначності молодих виконавців. Помітний відхід від категорично-традиційного режисерського імперативу сприяє утворенню якісно нової мистецької структури, найбільш окресленими ознаками якої стає експеримент щодо пошуку нового шляху розвитку оперної драматургії, вирішення її концептуальних завдань через сполучення, часом несумісних, сценічних механізмів.

Відкрита 1938 року і названа як Оперна студія Київської державної орденна Леніна консерваторії імені П. І. Чайковського, ця освітня ланка стала запорукою перманентно-зумовленої потенції вітчизняного оперного мистецтва. Традиційно-визнаний постулат, що виховання є інструментом конструювання людської особистості, абсолютно відповідає призначенню студії, яка стала ключовим і конструктивним механізмом підготовки та становлення оперних майстрів у просторі загальнокультурного розвитку України.

У стінах Оперної студії було сконцентровано міцний колектив викладачів, провідних майстрів сцени та видатних оперних виконавців, які не тільки сформували своєю діяльністю вектори оперного становлення України, а й заклали традиції вітчизняного оперного жанру. До плеяди видатних майстрів,

що залишили відбиток на сторінках історії оперної студії належать: О. Муравйова, В. Цветков, О. Цветкова, В. Пірадов, В. Тольба, О. Колодуб, Ю. Лішанський, О. Завіна, Я. Карасик, М. Кондратюк, Є. Чавдар та багато інших, відомих не тільки на теренах вітчизняного оперного мистецтва, а й світового провідних діячів оперного жанру [1044]. Саме з діяльністю Оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського було пов'язане все творче життя Д. Гнатюка – від навчання, набування виконавського досвіду на її сцені і до статусу професора та провідного режисера другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

#### 4.2.1 «Фауст» Шарля Гуно

Відправним пунктом режисерської діяльності Д. Гнатюка в Оперній студії стала прем'єра опери Ш. Гуно «Фауст», яка відбулася у листопаді 1984 року. Усвідомлюючи сутнісні основи опери, структуротворчим елементом якої є екзистенційні роздуми митця над шляхами розвитку людства, над сакральним змістом буття людини, над переосмисленням її онтологічних категорій, режисер повністю проникається трагічною концепцією твору, формує власні методи сценічного втілення та реалізації драматургічної ідеї в умовах оперної студії.

Виконавський склад опери формувався зі студентів, які жили мистецтвом, мали закріплені професійні навички і довірливе беззаперечне сприймання новаторської режисерської концепції<sup>1</sup>.

Розпочавши роботу над виставою, Д. Гнатюк відчув потребу у зміні конструктивних методів режисерських рішень та механізмів сценічного втілення драматургії твору. Така мотивація пояснюється специфікою роботи зі студентом-актором, у якого ще не повністю сформовані навички оперного виконавства. Робота з такими акторами не тільки потребує переосмислення

---

<sup>1</sup> В інтерв'ю газети «Радянська Татарія» Д. Гнатюк сказав: «Очолюючи кафедру опери в Київській консерваторії, вважаю цю роботу не менш важливою, ніж виступи на сцені. Чому ми втрачаємо глядача в театрі? Тому, що із-за прогалин у професійній підготовці співаків, оперному мистецтву складно буває конкурувати з естрадою, особливо у молодіжних аудиторіях. Зате, якщо ви почуєте справжню оперу, то полюбите її назавжди» [195].

мистецьких явищ, а й знання психофізичних особливостей організації роботи. Дмитро Михайлович бачив необхідність створення методологічної бази для роботи з акторами-початківцями, яка вимагає систематичності, послідовності та потужної мотиваційної складової з акцентом на моделювання внутрішнього світу студента, його рефлексії на вектори об'єктивної дійсності, екзистенційні пріоритети.

Працюючи зі студентами, митець самовіддано ставиться до своїх режисерських обов'язків, вбачаючи у них професійно-вмотивовану потребу. Він прагнув створити таку модель сценічного втілення, яка б повністю задовольняла духовні потреби не тільки учасників опери а й глядача. Упродовж всього творчого життя, уболіваючи за відродження національних традицій, за піднесення культурно-мистецького рівня пересічного глядача, за утвердження кращих взірців світової класики на вітчизняній сцені, Д. Гнатюк був послідовником і наполегливим реформатором оперного жанру.

На систематичних засіданнях диригентсько-режисерської колегії студії, на засіданнях кафедри оперної підготовки та музичної режисури професор Д. Гнатюк завжди пропагував та ініціював постановку спектаклів українською мовою, обстоював повернення втрачених вистав, поновлення їх в репертуарі студії з метою пропагування жанру не тільки професійній сцені оперного мистецтва, а й на початкових рівнях. «З приходом Д. Гнатюка на роботу до консерваторії, не як співака, а як завідувача кафедри стали очевидними результати його праці. Відносно репертуарної політики оперної студії він проявив себе як дуже принциповий і діловий керівник. Удосконалюючи роботу кафедри і оперної студії, ставить виробництво на професійний рівень. Відстоює погляди кафедри та ректорату», – зазначає на засіданні кафедри 17.01.1985 року В. Дженков [971, арк. 1]. Він занадто гостро переймався проблемою неусвідомленого і поверхового виконання оперних партій, адже не завжди вдавалося досягти повного усвідомленого вокально-драматургічного втілення акторської ролі артистом, її переживання. «Це має досягтися душе-

вним настроєм, так би мовити, унісоном авторів – поета й композитора. Але повинен бути ще й третій співавтор – виконавець. Якою пісня постане перед людським судом, багато залежить все-таки від артиста», – зазначав Д. Гнатюк [17].

Робота над оперою «Фауст» Ш. Гуно вимагає систематичного підходу з практикою постійного закріплення умінь та навичок артистів у формуванні драматургії ролі та її відтворення. Дмитро Михайлович підготував безліч солістів цієї опери, але з кожним з-них працював по-різному, враховуючи потенційні індивідуально-психологічні особливості артистів. У постановці «Фауста» було задіяно щонайменше три склади учасників. Концепція роботи режисера над виставою полягала у роботі зі всіма складами, що давало можливість відкрити більше нових імен в оперній творчості Академії. Маючи сформовану часом та життєвим досвідом драматургічну концепцію спектаклю, професор вимагав на репетиціях систематичного та послідовно-вмотивованого відтворення мізансценічного матеріалу, і лише, засвоївши комплекс механічних рухів, дозволяв застосовувати елементи авторської інтерпретації.

Відтак, працюючи над роллю Мефістофеля, режисер знаходив індивідуальний підхід до методів її сценічного втілення. Різні виконавці, абсолютно різні особистості, але професор обирав комплекс індивідуальних методів впливу на артиста, формував різну концепцію досягнення бажаного результату завдяки власному досвіду та творчо-виконавському таланту. Акторська харизма Д. Гнатюка надихала молодих артистів до дій. Будучи вже у поважному віці, Дмитро Михайлович щоразу демонстрував високий рівень акторської майстерності та техніки подолання складних вокальних фігурацій. «Не співай у кулісу сам собі, співай на глядача», – корегував роботу артиста режисер. Система індивідуального підходу до кожного з учасників оперного дійства сформувала відповідну творчу єдність. Професор з легкістю працював з різними категоріями оперного складу, з повагою ставився як до провідних майстрів сцени, так і до початківців. У роботі зі студентською категорією

виконавців, провідний режисер говорив систематично наголошував, що майстром свого діла – бути нелегко. Щоб стати хорошим актором треба ним народитися, тобто мати до цього хист. Навчання розвине здібності, педагоги додадуть необхідних знань. Але, окрім того, потрібно багато й систематично працювати над собою, з цілковитою віддачею сил духовних і фізичних. Відпрацьовуючи сцену Молодого Фауста і Маргарити, режисер знаходив різні методи вирішення драматургічної концепції вистави. Дмитро Михайлович домагався синтезу не тільки вокального співу а й єдності думки, що підкреслювалося жестом, рухом, поглядом партнерів. Професор змушував виконавців відпрацьовувати сцену безліч разів, з метою повного сценічного злиття акторів. Він говорив, щоб партнер обійняв артистку, дивися їй у вічі, співав з нею на одному диханні, щоб глядач повірив у почуття, почуття героїв. У роботі над Фаустом, де драматургічно-зумовлено великий склад учасників (артисти хору, балету, міманс, потужна бутафорія, комплекс реквізиторських засобів, станків, ви городок, елементів світлового та сценічного оформлення), Дмитро Михайлович постійно працював над драматургічним розвитком вистави і домагався уникнення статичності, інертності. Його режисерська концепція передбачала диференційований підхід до сценічного втілення вистави: проводилася окрема робота з хоровим колективом студії та артистами балету, окремими групами солістів, комбінуючи завдання та відпрацьовуючи їх. Режисер закликав хор до дії, до злагоджених рухів, до висвітлення хором драматургії опери, а не до формального заповнення сценічної фактури. Описуючи механізми сценічної роботи над режисерської концепцією, її практичним втіленням, Д. Гнатюк зауважував: «Працювати над роллю потрібно на репетиціях. З концертмейстером співак вивчає музичну частину, потім – співпраця з диригентом, режисером, художником. Звичайно, роль виношується, задалегідь вивчається, але не тільки репетиції дають можливість для остаточної перевірки роботи. Партія шліфується вокально, сценічно, драматургійно. Взагалі ж, гадаю, для творчих професій не існує

“робочих рамок” чи годин. Один найпродуктивніше мислить, коли відпочиває на лоні природи, інший – коли ходить гомінкими вулицями міста» [864]. Відтак опера Ш. Гуно «Фауст» стала однією з титульних вистав Оперної студії. Колоритний мелодизм та філософсько-психологічна драматургія вистави дала поштовх до формування когорти молодих оперних виконавців, оскільки формат дійових осіб та рівень вокально-артистичного матеріалу дозволяв студентам кафедри сольного співу складати державний іспит на здобуття кваліфікації «Оперний співак». Серед випускних партій заявлені такі: Молодий Фауст (тенор), Зібель (мецо сопрано), Маргарита (сопрано), Валентин (баритон), Мефістофель (бас). І досі ця опера на чільному місці в роботі Оперної студії. Під керівництвом головного диригента Оперної студії Сергія Голубничого, балетмейстера-постановника В'ячеслава Вітковського та керівника хору Д. Кравченка опера Ш. Гуно «Фауст» стала важливою складовою діяльності Академії та Оперної студії у підготовці оперних солістів-вокалістів та провідних майстрів сцени.

#### 4.2.2 «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемовського

Наступним втіленням режисерської майстерності Д. Гнатюка стала опера С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» у драматургічно-оркестровій редакції Г. Майбороди<sup>1</sup>.

Драматургічна концепція вистави та її сценічне втілення мали на меті показати національне відродження української традиції, гідність та нездоланність народу, його любов до своєї землі. Практика оперної режисури Національної опери України свідчить про численні методи втілення драматургії С. Гулака-Артемовського, спроби її інтерпретації та принципи реалізації.

---

<sup>1</sup> Прем'єра вистави відбулася 1984 року за участю артистів: Н. Мойсеєвої (Оксана), Л. Земцової (Одарка), М. Дорошкевича (Іван Карась), В. Жмуденка (Султан), Б. Білоцерківського (Селіх-Ага), В. Макоїникова (Андрій). Описуючи прем'єру вистави, З. Мензатюк зазначає: «В оперній студії Київської державної консерваторії імені П. Чайковського відбулася прем'єра опери “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського у редакції народного артиста СРСР Г. Майбороди. у ній відновлено задуману С. Гулаком-Артемовським тональність, створено цікаве, багате оркестрове звучання. Оперні партії у виставі підготували чотирнадцять студентів-вокалістів» [509].



Основою режисерської концепції вистави на сцені Оперної студії Д. Гнатюк вважав зміну старих стереотипів режисерської концепції щодо висвітлення сценічного образу Івана Карася, коли той зображений на рівні аморальної особистості, яка потопала у пиятиці і з'являлася на сцені в комічному амплуа.

Дмитро Михайлович сформував новий образ Івана Карася як втілення сили українського козака, його шляхетності та звитяги. Комічний аспект образу залишився в системі стійких ознак драматургічної сутності героя, але семантичні ознаки монументальності і патріотизму переважали комічний елемент.

Концентрованим і патетично-окресленим проявом патріотичних тенденцій образу стала сцена Карася, де той виконує «*a scapella*» пісню «Наші шаблі заржавіли». Режисер у роботі над мізансценою зосереджує акторів на значимості цієї сюжетної лінії, оскільки семантика її структурної організованості вказує на могутні засади смислової організації та психологічного обґрунтування ролі. Основа мізансцени – рефлексія героя на реалії об'єктивної дійсності, коли національна самобутність, українська ментальність гнобилася і нищилася. Робота над механізмами сценічного втілення образу вимагала системного підходу режисера з використанням сильних мотиваційних та стимулюючих аспектів. Спів «*a scapella*», зазначає режисер, це не випадкове явище, це структура, сутність якої наповнена потужними екзистенційними проявами особистості, як система рефлексивного її ставлення до проблеми буття людини, тому сформувати мистецьку модель, у якій відчувалася повна відповідність смислового навантаження зі сценічним втіленням, для студента було досить складно. Д. Гнатюк наполегливо вимагав дотримуватися вокальної майстерності співу з елементами форсування звуку на кульмінаційній частині твору, де на словах «А ще серце козацькеє не боїться турків» Іван витягав шаблю, привертаючи цим увагу глядача. Робота над мізансценою в опері потребувала індивідуальної роботи режисера з актором,

адже досягти правдивого зображення суму, туги, болю героя за загиблими козаками було вкрай складно і не завжди вдавалося. Дмитро Михайлович систематично відпрацьовував образ Івана Карася в цій сцені з артистами, надихаючи студентів власним прикладом виконання ролі. Режисер неодноразово повторював: «Який би хороший голос не був у співака, його не можна назвати хорошим артистом. Якщо він не веде себе на сцені, як «гвіздок програми», значить поки не вистачає йому музичної і сценічної культури» [849].

Серед відомих артистів, які виконують партію Карася в Оперній студії, є солісти А. Гонюков, В. Колибабюк, П. Денисенко. Це провідні майстри сцени, які сформували образ Карася, сценічно втілили його і донесли режисерську концепцію Д. Гнатюка до глядача.

Під час роботи над оперою «Запорожець за Дунаєм» режисер приділяв особливої уваги формуванню світлової партитури твору та елементам художнього оформлення сцени. Кожна декорація, кожний елемент реквізиту був раціонально і логічно-зумовленим на сцені. Наприклад, у I дії вистави під час виконання пісні «Місяць хмарою покрився», сюжетна лінія Оксани проходить на частково затемненому тлі сцени, де на заднику елементами світлового оформлення зображено місяць. Дмитро Михайлович постійно експериментує, шукає відповідності зображення із драматургією твору, світлового обґрунтування та доречності сценічних елементів. Режисер вимагає повної відповідності режисерського трактування, ретельно формує власну модель твору, зумовлену реаліями мистецького простору та Оперної студії, її технічних та виконавських можливостей.

Важливим сценічним рішенням було залучення хору Оперної студії не тільки до хорових сцен, а й до масових дійств, зумовлених режисерською інтерпретацією. Під час обговорення на засіданні кафедри оперної підготовки та музичної режисури за зверненням Д. Гнатюка та з ініціативи професора В. Рожка до вистави «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського було залучено студентський хор Академії. Ініціатива була підтримана

завідувачем кафедри хорового диригування професором Є. Савчуком, і на фінальну сцену, під час молитви Андрія за Україну виходив не тільки хор Оперної студії, а й студентський хоровий колектив Академії. Молитва Андрія в контексті повноцінного «*tutti*» хорового колективу формувала образ нескореного і впевненого в собі народу. Вектор, закладений драматургічною концепцією композитора С. Гулака-Артемівського та режисера-постановника Д. Гнатюка був визначений і скоординований національною концепцією відродження. Драматургічно-зумовлена сюжетна лінія вистави знайшла своє відображення не тільки на сцені Оперної студії, а й у глядацьких серцях, про що вказує надзвичайний попит шанувальників українського оперного мистецтва та їх присутність у глядацькому залі Академії. Під час кожного проведення опери при оголошенні складу дійових осіб вистави, коли диктор зачитує ім'я режисера-постановника, зал вибухає оплесками, що вказує на визнання опери на українській сцені, її сприйняття як важливого елемента національного здобутку, та неперевершеного сценічного втілення національного топосу Д. Гнатюком. «Я дуже люблю нашого студійного «Запорожця». Як і пісні, і оперні арії, які проспівав», – говорить у розмові з С. Цикорою режисер [849]. Д. Гнатюк з особливим пієтетом та хвилюванням розповідає про студійні покази опер, порівнюючи їх із камерними, задушевними, але не менш хвилюючими і патріотичними. Збереглася рецензія З. Мензатюк щодо поставленої опери, в якій зазначено: «В оперній студії консерваторії відбулася прем'єра опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського. У редакції Г. Майбороди. У ній відновлено задуману композитором тональність, створено цікаве, багате оркестрове звучання. Постановку здійснив Д. Гнатюк. оперні партії у виставі підготували студенти-вокалісти. Робота під керівництвом Д. Гнатюка, участь у постановці нової редакції опери стали для них глибокими уроками сценічної майстерності. Колоритні образи створили співаки Н. Мойсеєва (Оксана), Л. Земцова (Одарка), М. Дорошкевич (Іван Карась), В. Жмуденко (султан), В. Білоцерківський

(Селіх-Ага), В. Макойников (Андрій). Безсмертна опера Семена Гулака-Артемовського засяяла вічною красою» [509].

#### 4.2.3 «Майська ніч» Миколи Римського-Корсакова

Окрім європейської класичної опери, режисера турбували і цікавили національні традиції та взірці російського оперного мистецтва. Отже, наступною у роботі режисера стала опера М. Римського-Корсакова «Майська ніч» [756, с. 154]. У роботі над оперою режисер виділяв декілька важливих структуротворчих чинників. Працюючи над втіленням драматургічної концепції твору, Д. Гнатюк формував важливі педагогічні та методично-виконавські завдання, які ґрунтувалися на двох етапах розвитку майстерності актора:

– пов'язаний із засвоєнням виразного вокального музикування, умінням емоційно забарвлювати окремі фрази і завершені епізоди;

– коли виразне музикування, довершений вокал, звук стають лише засобом розкриття людської сутності героя, його внутрішнього світу і багатогранного вокального характеру [756, с. 155].

У роботі над постановкою опери «Майська ніч» Дмитро Михайлович зосереджував увагу студентів саме на цих аспектах формування високого професіоналізму в межах оперного жанру, особливо на етапах становлення особистості як актора, виконавця. Побудована на відомих, притаманних українській колористичності мелодичних зворотах, музична структура вистави, нашоувувала студентство на тісний контакт з творчим керівником, на формування творчої атмосфери однодумців, на руйнування системних стереотипів, спричинених розбіжністю творчих поглядів режисера та актора.

Дмитро Михайлович свідомо обрав виставу для презентації її у молодому театрі – Оперній студії консерваторії, оскільки творчі погляди студентів ще не заангажовані креативними і мистецько-апробованими театральними концепціями, їх світогляд формується, набуваючи досвіду у практичному

оволодінні професією. Сутність опери, її жанровий номінал став сприятливою платформою для апробації і практичного втілення студентами своїх вмінь і навичок. Жанрова сутність оперного мистецтва, у концептуальних поглядах режисера Д. Гнатюка завжди залишалася на вершині естетичної ідентифікації особистості, її світогляду та духовного наповнення.

Передати елементи побуту, особливості і колорит етнографічних сюжетних ліній з одночасним поєднанням фантастичних і казкових аспектів, закладених композитором, Д. Гнатюк намагався через творчо-виконавську мотивацію з урахуванням усіх індивідуальних особливостей кожного зі студентів. Свого часу В. Немирович-Данченко навчав: «Через народне мистецтво в оперу повинна прийти велика справжня майстерність. Мистецтво – це не нові трактування Римського-Корсакова або Чайковського. Від творчості кожного народу необхідно взяти найтипівіше, найвиразніше і, обережно досліджуючи кожну деталь, створювати на цій основі нове мистецтво» [492, с.292]. Аналізуючи режисерську концепцію Д. Гнатюка, Ю. Станішевський пише: «Русалки, як і сільські дівчата, водять хороводи, розігрують народні ігри й обряди. Цей перегук реальних життєвих картин і фантастичних епізодів Гнатюк прагнув передати у мальовничій, пройнятій музикою, динамічній сценічній дії» [756, с. 155].

У 1987 році на сцені Оперної студії, Дмитро Михайлович здійснює постановку опери В. Кирейка «Вернісаж на ярмарці»<sup>1</sup>. Аналізуючи постановку опери, Є. Чавдар вказує на високий виконавсько-художній рівень, виконавську культуру, відчуття завершеності форми, уміння правильного режисерського вирішення сценічних завдань у контексті специфіки режисерської практики з такою категорією виконавців, як студенти [1113].

Вже ювілейного 1988–1989 року репертуар Оперної студії складався з таких творів, як: «Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм»

---

<sup>1</sup> Під час роботи молодого композитора над виставою, Д. Гнатюк зазначав: «Велике задоволення приносить мені робота з артистами-початківцями. Навряд чи існує щось більш значиме в житті людини, ніж бажання, потреба виразити, виховати гідних учнів. Виявити, підтримати молодий талант, допомогти розкритися йому у повну силу» [553].

С. Гулака-Артемовського, «Євгеній Онегін» П. Чайковського, «Царева наречена» М. Римського-Корсакова, «Моцарт і Сальєрі» М. Римського-Корсакова, «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського, «Алеко» С. Рахманінова, «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта, «Фауст» Ш. Гуно, «Травіата» Дж. Верді, «Любовний напій» Г. Доніцетті, «Летюча миша» Й. Штрауса, «Моя чарівна леді» Ф. Лоу, «Зорі тут тихі» К. Молчанова<sup>1</sup> [1044]. 1989 року, Дмитро Михайлович вкотре звертається до творчості В. Кирейка і здійснює постановку опери «Солдатський портрет».

#### 4.2.4 «Севільський цирульник» Джоаккіно Россіні

У діючому репертуарі Оперної студії знаходиться п'ять вистав, режисером-постановником яких є Дмитро Михайлович. Це всі пріоритетні спектаклі, різні за драматургічною концепцією, стильовими ознаками, методами сценічного втілення та жанровою полігранністю. На противагу філософській драмі Ш. Гуно «Фауст» Д. Гнатюк поставив у Оперній студії, «Севільський цирульник» вершину оперної класики Дж. Россіні. Складна за своїм вокальним матеріалом, опера вимагає високої професійно-виконавської майстерності. Філігранність мелодичних зворотів у повному діапазоні Дж. Россіні стала взірцем в оволодінні технікою італійського співу бельканто. Працюючи над формуванням стильових координат з виконавцями, Д. Гнатюк спонукає акторів до осмислення драматургії твору через призму текстового матеріалу. Манера співу – запорука виконавського успіху оперного виконавця. Маючи багатий виконавський досвід, Дмитро Михайлович провадить навчально-методичну роботу зі студентами-вокалістами, основним аспектом якої є утримання цілісності стильової координації та її

---

<sup>1</sup> Утілення таких опер на сцені студії стало можливим завдяки діючому складу постановочної групи та трупи солістів-вокалістів, до складу якої входили: В. Вотрина, М. Дорошкевич, Л. Земцова, В. Кияниця, А. Кочкін, Н. Мойсеева, М. Раков, С. Ністратова; концертмейстер оркестрового колективу О. Потієнко; хормейстери хору С. Адаменко, А. Худін; концертмейстери В. Іщенко, Н. Горбатенко, К. Медведева, Н. Пожарська, Б. Поліна, І. Паламаренко; художники-постановники Л. Липкін, О. Бобровников, А. Холопцев, В. Агранов; балетмейстери Д. Кайгородов, С. Калустян; завідувач режисерського управління О. Форис; директор студії А. Кожуховський [1044].

відповідності з виконавською технікою, манерою та культурою співу. «Народжується й ще одна паралель. Не може бути двох різних оцінок знаменитої італійської вокальної школи бельканто. Вона визнана всім світом. Та навряд чи слід нашим молодим артистам сліпо копіювати манеру співу італійських зірок – це ще нікому не приносило успіху. Лише самотність становить справжню цінність у мистецтві», – зазначає режисер [173].

Структура вистави, зумовлена жанровими особливостями опери «Vuffa», потребувала використання оригінальних засобів сценічного втілення, креативних методів у формуванні та відтворенні драматургічної концепції вистави. Складна фактура вистави, побудована, здебільшого, на ансамблевих виконавських моделях, вимагала зосередженості та злагодженості усіх її учасників, що змушувало режисера до повної самовідданості у роботі та уважного контролю над постановкою опери на сцені Оперної студії. Враховуючи складність вокальних номерів, ця опера проходила, переважно, у складі досвідчених вокалістів – здебільшого солістів оперної трупи. Перше звернення до оперної класики Дж. Россіні на сцені Оперної студії відбулося 1987 року, про що свідчать записи і фото у газеті «Прапор комунізму» 1988 року<sup>1</sup>. Маючи власний творчий досвід роботи в опері Дж. Россіні «Севільський цирульник», Дмитро Михайлович докладав багато зусиль для відображення та втілення сценічного образу акторами.

Навіть робота над другорядними партіями мала чітко сформовані режисерські координати, які відповідали б загальному рівню професійного виконавства на сцені. Видатна співачка Є. Мірошниченко зазначала: «В оперних виставах Дмитро Гнатюк – великий художник, що акумулює час, гостро відчуваючи нашу дійсність» [517].

---

<sup>1</sup> У газеті зазначено: «На сцені оперної студії державної консерваторії імені П. І. Чайковського відбулася прем'єра опери Дж. Россіні «Севільський цирульник» у постановці професора консерваторії Героя Соціалістичної праці, народного артиста СРСР Д. Гнатюка. У спектаклі зайняті професійні актори і учні видатного співака (відомо, що партію Розіни виконувала Н. Кравцова, Фігаро – В. Жмуденко)» [668]. На сьогодні в опері «Севільський цирульник» задіяні провідні артисти підрозділу такі, як: С. Пашук, М. Шуляк (Граф Альмавіва), З. Рожок, Г. Грегорчак-Одринська (Розіна), А. Гонюков, О. Мілев (Базиліо), П. Денисенко (Бартоло), С. Авдєєв, М. Гуменний-Петрівський (Фігаро).

Працюючи над образом Фіорелло, Дмитро Михайлович домагався від акторів цілком усвідомленого відтворення образу. Під час індивідуальної роботи над мізансценами з актором, який виконував партію Фіорелло, режисер відпрацьовував всі деталі сценічного образу. Наприклад, мізансцена з ліхтарем: деякі зі студентів ставилися до виконання цього сценічного завдання невідповідально, не вбачаючи в цьому ніяких складнощів, що в результаті призводило до неусвідомленого відтворення сценічних рухів, жестів, мануальної техніки і викликало певне нерозуміння як у режисера, так і глядача. Дмитро Михайлович домагався повного контролю за сценічним дійством, готуючи при цьому декілька складів виконавців, що давало можливість координувати залученість до вистави артистів. Одного разу, коли виникла загроза проведення вистави (захворів Фіорелло), було викликано терміново студента, який не готувався до вистави. Режисер зайшовши в гримерну кімнату, де йшло приготування до вистави, заспокоїв актора-початківця, налаштував його на сценічний образ, психологічний стан, відповідно образу Фіорелло». Вистава пройшла успішно. Максимальна концентрація диригента С. Голубничого та напрацьований попередньо досвід щодо виконання партії Фіорелло дали свій результат у вигляді вдалого і смислово-витриманого спектаклю. У таких випадках режисер говорив: «Знаєте, коли вистава стає святом. Бувають в театрі особливі дні: завіса опущена, грим знятий, а розходитися із-за куліс ніхто не поспішає. Співаки, музиканти тягнуться один до одного, кожний повторює: вдала сьогодні вистава. Всі відчули духовну близькість, повагу до творчості один одного. Не десять, сто було перед такою виставою репетицій, і не сто, і можливо, тисяча безсонних ночей» [113].

#### 4.2.5 «Наталка Полтавка» Миколи Лисенка

Виставою, яка стала аксіомою високохудожнього виконавського рівня Оперної студії, є «Наталка-Полтавка» М. Лисенка. Дмитро Михайлович з особливим пієтетом та шануванням ставився до опери, її традицій та



неперевершеного драматургічного колориту, вважаючи твір архетипом музично-театрального простору українців.

Попередньо поставлена ним у Національній опері імені Т. Шевченка «Наталка Полтавка», знайшла своє продовження і в Оперній студії, але вже у зміненому сценічному рішенні, зумовленість якого викликана перманентним переосмисленням концептуальних засад твору, механізмів його практичного втілення у новому виконавському вимірі – студентському колективі з використанням діаметрально-протилежного технічного і художнього оснащення.

Робота над виставою в Оперній студії розпочалася з її редакції, для втілення якої Д. Гнатюк доклав багато зусиль, створюючи нову виконавську модель, сформовану координатами локальних змін деяких номерів та переосмисленням загальних векторів драматургічного розвитку твору.

Головне завдання, яке ставив перед собою режисер у підході до окреслення нової редакції, – утримати простір поетичної багатозначності вистави, переосмислити семантичні координати сюжетних ліній твору та, уникаючи контекстуального релятивізму, чітко зобразити фіксовано-речові ознаки народно-побутової сутності вистави, її етнічні та самотні координати.

Така концепція знайшла своє відображення у формуванні логічних закономірностей музичної побудови увертюри. Д. Гнатюк вносить корективи до її оркестрового викладу і пропонує застосувати купюри у такому викладі:

– з метою збереження логічної побудови музичного матеріалу, збереження динаміки вступу до основного викладу режисер знімає частину увертюри (відрізок «*Andante sostenuto*», «*Adagio*», «*Andante espressivo cantabile*»);

– аналогічна послідовність у використанні купюр застосована постановником у частині увертюри «*Allegro*», де вилучено 9-ту цифру повністю.

Запропонований механізм застосування купюр увертюри, зумовлений режисерською концепцією Д. Гнатюка в контексті збереження структурної цілісності вступу до опери, динамічного наростання без втрати драматургічного наповнення оркестрової фактури. Режисер прагнув максимально концентрувати вступну частину твору, динамічно окресливши лейтмотиви вистави і встановивши вектор проведення усього спектаклю.

Окрім увертюри, Д. Гнатюк значно розширює сутнісні основи твору, концептуально закарбовуючи стильові ознаки української самобутності у хорових номерах та хореографічних композиціях, які застосовує в опері. Такими вставними хорами є:

– Закулісний змішаний хор «Ой збирайтесь працювати» перед номером I, функція якого полягає у формуванні алгоритму розвитку наступної сюжетної лінії спектаклю. Такі концептуальні механізми режисерського рішення дають можливість досягти відчуття просторово-часового континуума опери, зумовленого комунікативними моделями закулісного хору з солістами, диригентом та глядачем.

– Режисер використовує вставну хореографічну композицію – український танець «Козачок», з метою розширення просторових координат опери і динамічного культивування загальної ідеї твору – продукування вітчизняної мистецької сутності у всіх її проявах.

Наступним режисерським рішенням Д. Гнатюка стало використання двох вставних хорових номерів перед 11 номером вистави. З метою сценічного відтворення автентичності національних традицій режисер вводить два хори з оперети «Чорноморці» М. Лисенка, смислове наповнення яких конструює семантику подальшої частини опери.

Використовуючи дівочий хор дружок (перший вставний номер), Д. Гнатюк чітко окреслює синкретичні моделі народно-інструментальної культури українців, розгерметизовуючи сакральні моделі вітчизняної культури, її генотип та структурну організацію на первинному рівні.

Перед номером 11 опери, Д. Гнатюк використовує черговий вставний хор «Пливи, пливи, селезню» (з оперети «Чорноморці» М. Лисенка), як елемент консолідації та концентрації динамічного нашарування твору. Структура смислової організації хору побудована на елементах зіставлення сольного викладу з хором: перше проведення хорového матеріалу представлено виконанням Наталки, як основи подальшого динамічного нашарування у вигляді колективного відтворення жіночого хору, після якого режисер пропонує хореографічний номер «Козачок», як аспект логічного продовження обрядового дійства зі збереженням стильових координат синкретичної виконавської моделі.

Така послідовність запропонованих вставних хорових та оркестрово-інструментальних номерів у виставі дає можливість відчувати всю діалектичну послідовність розвитку драматургії твору, зберегти і втримати логічність її сюжетного відображення у структурі оркестрових та хорових номерів, не порушуючи семантичні засади жанрової організації вистави.

Аналізуючи структуру вистави, Д. Гнатюк відчув потребу у практичному застосуванні вставних номерів як зумовленого елемента логічного поєднання різних сюжетних ліній у внутрішній структурі вистави. Він знову використовує аналогічний принцип формування драматургії опери у 14 номері. Перед мізансценою Миколи, коли той співає пісню «Вітер віє горою», режисер використовує вставний номер «Козачок», як елемент потенційної трансформації сюжетної побудови твору. Д. Гнатюк уживає танець як понятійну основу подальшої зміни характеру твору, його сценічної сутності та драматургічної трансформації. Використання танцювального елемента дає можливість логічного переходу до іншого емоційного стану, протилежної образної організації, іншої внутрішньої моделі актора.

Для логічного продовження сюжетного розвитку опери Д. Гнатюк змінює послідовність номерів вистави. Зумовленість логічного продовження сюжетної лінії твору змушує режисера застосувати спершу 16-й номер а по-

тім – 15-й. Така концепція детермінована збереженням логічного обґрунтування структури твору, матеріалізація якої відбувається послідовно застосованими мізансценами Миколи з виконанням ним пісень «Вітер віс горою» та «Ой ішов козак з Дону».

Формуючи фінал вистави, Д. Гнатюк користується консолідованою палітрою всіх елементів синтетичного простору оперного жанру. Режисер чітко вибудовує механізм акумулювання кульмінаційних векторів спектаклю у єдиному мистецькому континуумі, сутність якого сформована застосуванням вставних номерів. Отже перед 19 номером, режисер пропонує чоловічий хор «Нащо тобі» як метод узагальнення сценічних стрижнів попереднього викладу драматургії твору. Артикуляційна синхронність хорового виконавства формує технологічну концептуальність режисерського задуму – накопичення енергії через ритмічну впорядкованість та обґрунтування наступного рельєфного сходження до фіналу твору. З метою хвилеподібного наростання енергетичної сутності фіналу та можливості логічного узагальнення сюжетної трансформації, Д. Гнатюк використовує також жіночий хор «Друженьки панянки» як елемент координації ледь помітних змін виконавської звучності у межах основного методу формування тематичної структури фіналу.

З метою збереження змістовно-зумовленої дистанції до кульмінації твору – пісні «Ой я дівчина Полтавка» Д. Гнатюк користується балетною сценою, як елемента потенційного динамічного та драматургічного акумулювання драматургії твору, як елемента, що формує потужну комунікативну модель вистави, зумовлену злиттям у єдиний синтетичний механізм, координований жанровими особливостями української вітчизняної опери.

«Наталка Полтавка» у проекції Д. Гнатюка на сцені Оперної студії консерваторії – це твір, семантика якого пронизана складними механізмами соціального узагальнення таких суспільно-ідеологічних понять як людяність, віра у гідність, порядність та щирість почуттів, сутністю яких визначена головна сюжетна лінія твору – кохання Наталки та Петра. Естетичною іденти-

фікацією вистави стала координація саме цього лейтмотиву твору на тлі дрібного спекулятивного образу Виборного та Возного.

Пластичність взаємодії режисера зі студентами привела до узагальнень концептуального характеру твору, до пошуку нових для режисера підходів практичної реалізації знань, умінь та творчих досягнень. Творчий союз Д. Гнатюка зі студентським колективом ґрунтувався на системності у формуванні досвіду практичного застосування навичок акторсько-виконавської та вокальної лексики. Враховуючи жанрову сутність опери, режисер приділяв увагу саме формуванню акторської майстерності у студентів та оволодінню елементами сценічної комунікації, зумовленої жанровими координатами твору. Режисерські дії Дмитра Михайловича були направлені на втримання стильових критеріїв вистави в контексті системи стійких ознак, закріплених у текстовому матеріалі твору, вивчення і практичне втілення яких вимагало від нього надзвичайних зусиль та вмінь. Для Д. Гнатюка слово у опері – це не тільки елемент вербальної комунікації – це зміст вистави, уособлення національного архетипу народу, сутність котрого наповнена перманентним континуумом пісні, слова, танцю: «Прагну прищепити повагу до слова. Адже дехто не думає про слово, прагне показати мелодію, свій голос, а актор повинен знати, про що він співає, тоді у співі з'являється логіка колосальної сили», – говорить режисер [850].

Напрацювання техніки оволодіння текстовим матеріалом відбувалося індивідуально зі всіма акторами, проговорюючи кожне слово, драматургічно обґрунтовуючи його та висвітлюючи увесь смисловий конструктив, у контексті колоритного полтавського діалекту, який був чітко переданий І. Котляревським. І лише після повного вивчення тексту ролі, закріплення її у площині відповідності режисерській інтерпретації, проходило синтетичне обґрунтування в русі, дії з елементами реквізиту. Режисер зосереджує увагу акторів-початківців на жанровій основі вистави – її драматичній сутності, що вимагає тривалого і систематичного опрацювання, практичного закріплення.

«Процес становлення артиста – складний, тривалий і не завжди благополучний. Десь у віці сорока – п'ятдесяти років митці вже багато вміють. Вони наповнюють процес роботи мудрістю досвіду – життєвого і професійного», – повторював Д. Гнатюк [52, с. 6].

Щирості, відкритості та досконалості у володінні технікою акторської майстерності Дмитро Михайлович особливо вимагав під час роботи над втіленням чоловічих образів у виставі. Багато зусиль режисер доклав до формування образу Возного. Складна з точки зору акторської техніки та техніки сценічної мови роль Возного формувала всю драматургічну концепцію опери. Характерний для Полтавщини діалект піддавався не всім акторам Оперної студії, і тому успіх вистави залежав не тільки від Наталки, а й Возного, передусім. Враховуючи виконавсько-технічний потенціал Оперної студії (творчий вектор на основі навчально-виховної програми), вистава мала надзвичайний успіх у глядачів. Перевагою у постановці були щирі, відкриті молоді, перспективні виконавці. Їх віра у справу та любов до національних традицій стала запорукою однієї з кращих постановок опери М. Лисенка «Наталка Полтавка». «Люблю режисерську роботу: розкривати музикальний образ, драматургію. Зі студентами трохи важче. У навчальній оперній студії столичної консерваторії зайняті студенти від третього курсу і вище. Приємно відзначити, що молоді намагаються знайти себе на сцені», – згадує режисер [52, с. 7].

Випускні державні іспити – це участь студентів у виставі, виконання таких партій, як Наталка, Петро, Микола, Выборний. Під керівництвом диригента С. Голубничого та режисера Д. Гнатюка спектакль з успіхом ставився у Оперній студії Академії з перспективою подальшої популяризації вітчизняної оперної класики та реконструювання національних традицій в синтезі акторського та вокального виконавства. Окрім систематичних показів в Оперній студії, з ініціативи В. Рожка та під керівництвом режисера Д. Гнатюка велася активна діяльність щодо популяризації національних надбань

оперного мистецтва і за межами студії. Відтак, з'явилися виїзні вистави до м. Ніжина Чернігівської області. В рамках всеукраїнського фестивалю у програму заходу включено показ оперних вистав Академії та майстер-класи провідних діячів сучасності. У контексті заявленого формату до огляду було представлено класику вітчизняного оперного мистецтва оперу С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» (2013) та оперу М. Лисенка «Наталка Полтавка» (2014). Демонстрація високого виконавського рівня артистів Оперної студії (у повному складі: оркестровий колектив, хор, балетна трупа, трупа солістів-вокалістів, елементи реквізиту, станки та вигородки) справила на глядачів незабутнє враження, про що свідчать позитивні та професійно-обґрунтовані відгуки.

Про високий рівень підготовки студентів свідчить той факт, що підготовленого Д. Гнатюком виконавця ролі Возного, соліста-вокаліста Оперної студії О. Тонкошкури було запрошено до однієї з вистав Національної опери та балету імені Т. Шевченка 2015 року. Рівень вистави став ще одним із показових чинників системного підходу режисера до своєї справи. Сформовані в Оперній студії навички акторської майстерності лише підтвердилися визнанням великих досягнень Національної опери і високого рівня професійної майстерності акторів, підготовлених під керівництвом провідного майстра оперної режисури Д. Гнатюка.

#### 4.2.6 «Травіата» Джузеппе Верді

Останньою постановкою Дмитра Михайловича в Оперній студії стала прем'єра опери Дж. Верді «Травіата» 2013 року у складі асистента режисера С. Шутька, диригента-постановника С. Голубничого, керівника хору Д. Кравченка, художника-постановника О. Куцої-Чапенко, балетмейстера-постановника – В. Вітковського, ведучих режисерів О. Тетері та Н. Карагезян, концертмейстера Н. Пожарської.

Велася кропітка робота з підготовки прем'єри: перевірка оркестрових партій, вивірення нотного матеріалу хорового колективу, розробка елементів світлового та сценічного оформлення, постановка балетних номерів, розробка ескізів для пошиття костюмів учасникам вистави, виготовлення декорацій та елементів реквізиту. Для відтворення ефекту розкішного і стильово-обумовленого італійського балу, бутафорами студії було розроблено і виготовлено оригінальні жіночі віяла, що разом з вишуканими вечірніми вбраннями артистів хору доповнювали концепцію загальної драматургічної організації. Весь цей складний процес підготовки до прем'єри проходив під пильним контролем режисера Д. Гнатюка та всієї робочої групи. Багато зусиль було покладено на формування образної сфери опери та головне – відпрацювання механізмів її драматургічно-сценічного втілення. Формуванню образу Віолетти приділялася особлива увага. Режисер з великим натхненням працював над філігранністю образу, системою його сценічного втілення та вирішення режисерських завдань. Дмитро Михайлович формує вектори естетичної ідентифікації ролі, принципи її смислової організації та емоційного навантаження. «І ще одне обов'язкове в опері: коли виконавець чує лише власний голос і насолоджується ним, то він зацікавить зал у першому акті, виявиться одноманітним у другому і обов'язково набридне у третьому. Це жорсткі закони оперної сцени, вони потребують репетиції і сотого спектаклю, переживати його ніби перший», – зазначав Дмитро Михайлович [154].

Після драматичної, внутрішньо-надривної і смислово-патетичної увертюри опери з відкриттям завіси на сцені представлено картину балу, де урочиста і колоритна звукова палітра доповнюється мізансценічним рішенням драматургічної концепції вистави. Режисер уважно працював над системою заповнення простору на сцені. Він домагався того, аби кожний елемент сценічного та світлового оформлення був раціонально визначеним та займав своє логічно-обґрунтоване та осмислене місце. У розмові з С. Цикорією Дмитро Михайлович, характеризуючи практику режисерської дія-



льності у Оперній студії зазначав: «Служити мистецтву, знаючи лише свій предмет, сьогодні неможливо. Це все рівно, що дивитися на світ через замкову шпарину. Вузьким буде такий світ, без повітря, без простору» [849].

При формуванні просторового заповнення сцени Д. Гнатюк велику увагу приділяв розташуванню хору у виставі, оскільки він розглядався режисером як потенційно-важливе явище вистави, як елемент рішення сценічного завдання. Наголошувалося на тому, що хор не повинен бути статичним, він повинен налаштовувати глядача на сприймання і осмислення драматургічної концепції, закладеної композитором та інтерпретованим режисером. Під час сцени балу режисер домігся щоб артисти хору відтворили атмосферу епохи, стилю і манери поведінки товариства: хор стилістично виконував не тільки музичний матеріал, а й разом з балетною трупю повноцінні хореографічні композиції, що створювало ефект мистецької єдності на сцені і змальовувало картину вишуканого італійського балу.

Важливим елементом сценічного рішення драматургічної концепції опери режисером, було використання елементів реквізиту епохи, зокрема світильників та фужерів. Кожний з учасників хорового колективу тримав у руці бокал, і у момент, коли Віолетта і учасники балу вітають один одного келихами з вином, хор активно долучається до дійства, посилюючи відчуття загального піднесення та урочистості.

Складаючи план режисерської практики у студії, Д. Гнатюк відокремлює проведення мізансценічних репетицій з хоровим колективом в окрему площину режисерської діяльності. Система індивідуальної роботи з хором над драматургією твору сприяла створенню чіткої синтетичної моделі, сутність якої полягає у єдності всіх складових жанрового простору оперної вистави. Чітко окресливши структуру сценічних завдань для хорового колективу, режисер вирішував проблему графічного заповнення простору сцени з відповідністю не тільки концепції загального драматургічного розвитку твору, а й його пластичній взаємодії з балетом, солістами та глядачем. У та-

ких режисерських координатах хор представлений як невід'ємне явище вистави, яке не тільки доповнює, заохочує до перманентного переосмислення концепції опери, а й моделює вектор сприймання та усвідомлення режисерської інтерпретації.

Для відтворення кульмінаційної вершини опери – смерті Віолетти, режисер використовує символ світлого, чистого і нерозділеного кохання – букет білих камелій. Дмитро Михайлович надає цій мізансцені опери особливої уваги. Помираючи, Віолетта підносить букет вгору, і квіти, розсипаючись, падають на підлогу, символізуючи цим смерть героїні і відхід її у вічність. Під час прем'єри вистави партію Віолетти виконувала солістка Національної опери З. Рожок. Осмислено, в контексті авторської драматургії та режисерської інтерпретації, сцена смерті Віолетти змушувала глядачів внутрішньо співпереживати з акторкою, відбувалося вибухове експресивне мистецьке злиття, синтезуючи всю вертикаль партитури та смислово-вибудовану режисерську інтерпретаційну концепцію.

Опера Дж. Верді «Травіта» є однією з пріоритетних вистав Оперної студії. Окрім планових показів, опера в режисерському втіленні Д. Гнатюка активно розглядається і в науково-практичній роботі Академії. Розвиваючи науково-методичний та режисерсько-практичний потенціал, на кафедрі оперної підготовки та музичної режисури діє студентське наукове товариство, під керівництвом Заслуженого діяча мистецтв України, кандидата мистецтвознавства, професора О. Касьянової. Також з ініціативи професора В. Рожка на кафедрі проводяться щорічні міжнародні науково-практичні конференції з питань режисерської та оперної діяльності в контексті сучасних культурно-мистецьких тенденцій. Традицією таких конференцій є майстер-класи провідних майстрів сцени вітчизняного театрального мистецтва, зокрема П. Ільченка (операми М. Римського-Корсакова «Царева наречена», В. Губаренка «Ведмідь»), В. Сіренка (опера Х. В. Глюка «Орфей і Евридіка»), Д. Гнатюка (опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм»)

та опера Дж. Верді «Травіата»). Розширення діапазону діяльності кафедри, а саме, проведення науково-практичних конференцій та майстер-класів дає можливість практичного ознайомлення з режисерськими концепціями видатних діячів сучасності.

Коментарі провідних режисерів під час проведення таких заходів, щодо виконання сценічних завдань, методів їх реалізації та принципів сценічного втілення, визначають подальше удосконалення та набуття практичних умінь та навичок молодих режисерів, спрямовують їх до саморозвитку на основі багатой режисерської вітчизняної традиції. Обговорюючи оперне мистецтво в контексті методологічної концепції, як метод формування професійного актора в різних жанрових координатах, Дмитро Михайлович заявляє: «Життя переконує, що оперне мистецтво продовжує успішно розвиватися. Тисячу разів мав рацію Чайковський, який, ніби звертаючись до творців великих музичних форм, підкреслював, що опера, тільки опера, робить їх людьми» [849].

Поставлена опера Дж. Верді «Травіата» здобула своє визнання і далеко за межами України. В контексті культурно-мистецьких міжнаціональних зв'язків солістка вистави З. Рожок демонструвала свою оперну майстерність в Оперній студії державної консерваторії імені М. Римського-Корсакова С. Петербурга. Утілюючи напрацьовану під час роботи у студії професійну виконавську майстерність, солістка, разом з головним диригентом Оперної студії С. Голубничим представили до огляду публіці зразок сучасної авторської та акторської інтерпретації в умовах креативних та новаторських драматургічних рішень. Закладена Д. Гнатюком непорушна система осмисленого відтворення образно-сміслової організації вистави, принципів її реалізації та методів сценічного втілення ще раз підтвердили високий професійний режисерський рівень сучасного театрального та оперного виконавства.

Дмитро Михайлович за роки відданої праці в Оперній студії спираючись на досвід попередніх митців оперного жанру, визначив координати

індивідуального стилю у практиці вітчизняних виконавсько-режисерських традицій. Аналізуючи концептуальні засади розвитку цього мистецького напрямку, митець у розмові з С. Ципорою зазначив: «Існують традиції, які виходять за межі театру; що ми можемо зробити, якщо на українській землі ростуть чудові голоси? Нашому букету вокалістів інколи заздять і Москва, і Ленінград» [849].

### **Висновки до четвертого розділу**

За результатами дослідження четвертого розділу розкрито провідні принципи діяльності Гнатюка-педагога у сферах вокалу та реисури. Встановлено, що Д. Гнатюк стояв біля витоків фахової комплектації та консолідації спеціальності режисера музичного театру. Кафедра оперної підготовки та музичної режисури під його керівництвом готувала фахівців з повним комплексом теоретичних і практичних фахових навичок, які вільно оперують знаннями з історії музичного театру, музичного мистецтва, художньої культури загалом, філософії, естетики, а також виявляють здатність до самостійного бачення актуальних проблем оперного театру, самостійного науково-аналітичного режисерського мислення.

Д. М. Гнатюк методично узагальнив основні напрями функціонування та подальшого розвитку кафедри, напрацював базові положення освітніх програм із підготовки майстрів сцени. Митець структурував систему навчання співаків-солістів, стрижнем якої стала концепція руху від теоретичного обґрунтування сценічного завдання, зумовленого текстовим матеріалом партитури й клавіру, до його практичного вирішення та закріплення спочатку в класі з концертмейстером, а потім у циклі мізансценічних та оркестрових репетицій із диригентом і режисером.

Розкрито значення Оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського як потужної лабораторії оперно-театрального мистецтва, що є педагогічною струк-

турою і водночас потужним творчим центром оперного мистецтва, у якому виявляють свої співацькі й режисерські навички студенти Академії.

Виявити концептуальні підходи Д. Гнатюка до режисерсько-виконавської практики стало можливим завдяки аналізу таких його постановок в Оперній студії, як: «Фауст» Ш. Гуно, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Травіата» Дж. Верді. Доведено, що Д. Гнатюк визначав конкретні завдання праці зі студентами на різних етапах щодо драматургії оперної вистави, її сценографії, механізмів вирішення технічних і творчих питань. Відповідно до власних переконань, він працював зі своїми вихованцями над осмисленістю всього, що робить співак-актор на сцені, спонукав їх переосмислювати запозичені елементи та уникнути механічного запозичення традицій, напрацьовувати індивідуальні виконавські і режисерські стилі, досягати цілісності сценічного втілення оперного твору. Акцентував увагу на динаміці драматургічного розвитку музично-сценічних образів, зокрема конкретних особливостей їх розкриття під час проведення оперної вистави, умінні створювати вишукану «графіку» поведінки актора на сцені завдяки обігруванню різних елементів сценографії, усвідомленні музично-сценічних образів як багатозначних символів, що фокусують у собі не лише драматургічні завдання твору, а і його інтелектуальну структурованість, філософську, психологічну глибину, естетичні якості, долучаючись до діалогу не тільки з партнером, а й із глядачем.

## ВИСНОВКИ

Відповідно до мети й поставлених у дисертаційній роботі завдань та згідно з результатами дослідження феномену творчості Дмитра Гнатюка в музично-театральній культурі України можна зробити висновки та визначити перспективи подальшого дослідження теми.

1. На основі аналізу наукових досліджень виявлено, що поняття «творча біографія» є міждисциплінарним, вивчається, крім біографістики, низкою інших наукових дисциплін – історіографією, культурологією, літературознавством, різними галузями мистецтвознавства, потребує залучення даних інших допоміжних (спеціальних) історичних дисциплін. У річищі сучасної тенденції посилення культурологічної спрямованості гуманітарного знання утверджується комплексне, культурологічно об'ємне, синтетично цілісне розуміння біографії особистості, зокрема творчої біографії. Однак поняття «творча біографія» дотепер вивчено недостатньо. У праці сформульовано його дефініцію. Це – життєвий і творчий шлях митця, зумовлений культурно-історичними й особистісними чинниками, відтвореними в його художній творчості. Виявлено, що важливу роль у подальшому його вивченні як комплексного, синтетично цілісного, культурологічно змістовного, позначеного безкінечним варіативним потенціалом, відіграють дослідження творчих біографій окремих персоналій. У цьому сенсі продуктивним є вивчення творчої біографії видатного представника української оперної культури Д. Гнатюка.

2. В основі реконструкції творчої біографії Д. Гнатюка – величезна джерельна база, введення якої до наукового обігу становить самостійну наукову цінність. Відповідні джерела в роботі диференційовано на опубліковані (передусім численні рецензії в українській, російській, західній пресі тощо) та рукописні (архівні). До останніх належать матеріали і документи з фонду Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, архіву Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка та, особливо цінні для проведеного дослідження, ніким досі не

опрацьовані матеріали архіву родини Гнатюків, що мають виняткове значення для визначення характеру безпосереднього оточення, процесу становлення громадських і творчих позицій митця, докладної реконструкції його життєвого й творчого шляху.

За тематичною спрямованістю всі опрацьовані джерела було розподілено на групи матеріалів (зокрема епістолярного й мемуарного характеру) і документів, що стосуються таких видів діяльності Д. Гнатюка: оперно-виконавська (зокрема фондові записи на радіо, аудіозаписи – на LP грамплатівках та CD, фото- і відеоматеріали); режисерська; педагогічна; інші аспекти життя і творчості. Ці матеріали дали змогу істотно доповнити творчу біографію митця маловідомими, однак цінними для її розуміння фактами, розкрити сутність його режисерських і педагогічних принципів. Водночас архівні знахідки є важливими документами епохи, цінними в осмисленні найрізноманітніших проблем української музичної культури другої половини XX – початку XXI ст.

У дисертації використано фактичні дані та окремі спостереження монографічних науково-популярних праць про Д. Гнатюка, статей у збірниках наукових праць, а також в енциклопедичних виданнях, насамперед в «Українській музичній енциклопедії».

3. Життєвий і творчий шлях Д. Гнатюка припав на другу половину XX – початок XXI ст. – надзвичайно складний і динамічний період, упродовж якого українське суспільство пройшло шлях від жорсткого сталінського тоталітаризму через відлигу 1960-х років до української державності, що безпосередньо позначилося на культурі. Обґрунтовано думку про те, що в цьому складному контексті Д. Гнатюк завжди був провідником національного начала в усіх сферах своєї діяльності. Вивчення його творчих контактів та результатів співпраці з багатьма українськими письменниками, поетами, драматургами, композиторами, співаками, режисерами та ін. стало аспектом аналітичного обґрунтування думки про Д. Гнатюка як одного з найкращих

представників української інтелігенції, які в роки штучного відокремлення національної культури від світової, фактично, стверджували її як суб'єкта світового культурного простору.

4. Здійснено періодизацію творчого шляху Д. Гнатюка, виокремлено такі її основні етапи: формування творчої особистості (до 1951 року); ранній (1950-ті роки); зрілий (1960–1970-ті роки) періоди творчості (1970-ті роки водночас є етапом узагальнення виконавського досвіду); період поступового переключення уваги митця на режисерську та педагогічну діяльність (1975–2016 рр.).

5. Визначено чинники, які безпосередньо впливали на формування творчої особистості Д. Гнатюка в дитячі та юнацькі роки: спів у церковних та професійно-академічних хорах, гра в аматорських театральних постановках, акторська практика у професійній трупі Чернівецького музично-драматичного театру імені Ольги Кобилянської (режисер В. Василько). Ці чинники сприяли формуванню у Д. Гнатюка комплексу попередніх співацьких і акторських навичок. Етапними у становленні Д. Гнатюка як оперного співака стали навчання у класі сольного співу І. Паторжинського в Київській консерваторії; діяльність в Оперній студії при Консерваторії, де він уперше познайомився із провідними українськими оперними диригентами, режисерами, співаками, набув фахових навичок оперного співака-актора, знань, що з часом привели до формування його власної концепції оперної режисури; розпочався процес становлення його індивідуального виконавського стилю.

6. Ранній етап творчого шляху Д. Гнатюка як оперного співака припадає на 1950-ті роки, коли він почав працювати в Київському оперному театрі. Тоді відбувалося напрацювання акторської лексики, становлення засад спілкування з партнерами по оперній сцені, формування індивідуальної манери співу. Митець уперше опанував різноплановий у стильовому, жанровому, національному відношеннях репертуар; було закладено міцні практичні основи уявлень про сценічне втілення оперного твору, що стали важливим кроком



до формування в наступні роки концепції режисури Д. Гнатюка. Вагомими у становленні його творчої особистості були спілкування й співпраця співака зі згаданими діячами української художньої культури, зокрема Київського оперного театру.

Період, що охоплює 1960–1970-ті роки, є кульмінаційним у вокально-сценічній творчості Д. Гнатюка. У створених тоді музично-сценічних образах (понад 40) досяг розквіту його талант співака й актора, найбільшої виразності набула неповторність виконавського стилю як у співацькому, так і в акторському аспектах. Виконані Д. Гнатюком у ті роки оперні партії стали помітним внеском в українську оперну культуру другої половини ХХ ст., його мистецтво стало широко відомим за кордоном. Водночас почався процес узагальнення співацького й акторського досвіду, що згодом утілювався в режисерській та педагогічній сферах діяльності.

7. Звернення Д. Гнатюка до оперної режисури було не лише логічним наслідком закінчення ним Київського театрального інституту, а й результатом узагальнення його багатогранного фахового досвіду, набутого у власній вокально-сценічній діяльності та у процесі творчого спілкування із зазначеними діячами культури, які у своїй творчості часто спиралися на важливі українські та інонаціональні мистецькі традиції. Режисерські пошуки Д. Гнатюка перебували у рідніщі питомих традицій українського театру, які сформувалися ще в кінці ХІХ ст., кореспондуючи з тогочасними прогресивними пошуками російського та західного театру, проте залишались актуальними й у другій половині ХХ ст. Мається на увазі створення синтетично-цілісної вистави, у якій усі її компоненти спрямовані на створення такої цілісності. Відтак концепція оперної режисури Д. Гнатюка включала аналіз композиторського тексту як її вихідний пункт і створення відповідної цілісної та багаторівневої режисерської концепції сценічного втілення музичного тексту. Її прояви в конкретних постановках набували остаточного вигляду у процесі співпраці з усіма співтворцями й учасниками вистави. Прагненням створити синтетично-

цілісний сценічний текст зумовлювалися засоби технологічного рівня режисерської майстерності. Саме ці особливості концепції режисури Д. Гнатюка виявлено у проаналізованих у тексті дисертації постановках у Київському оперному театрі.

Період режисерської діяльності Д. Гнатюка диференційовано в роботі на два етапи, які різняться за ступенем зрілості його режисерських принципів. Перший період (1875–1988) позначений їх становленням, другий (1988–2011 рр.) є найбільш плідним, тоді набула досконалих мистецьких форм його концепція режисури, були відшліфовані шляхи його співпраці зі співтворцями вистав. Водночас із 2003 по 2011 рік Д. Гнатюк не здійснював нових оперних постановок у Київському театрі.

8. Розкрито провідні принципи діяльності Д. Гнатюка-педагога у сферах сольного співу та режисури, указано на їх спадкоємні зв'язки зі школою І. Паторжинського. Зазначено, що митець стояв біля витоків фахової комплектації та консолідації спеціальності режисера музичного театру. Визначено освітню й мистецьку мету очолюваної Д. Гнатюком кафедри оперної підготовки та музичної режисури – виховання фахівців, які володіють повним комплексом теоретичних і практичних фахових навичок, виявляють здатність до самостійного вирішення проблем оперного театру. За сприяння Д. Гнатюка було сформульовано базові положення в комплексі освітніх програм із підготовки майстрів сцени. Спільно з викладачами кафедри він структурував систему навчання солістів-вокалістів, в основу якої було покладено рух від теоретичного обґрунтування сценічного завдання до його практичного вирішення в класі з концертмейстером та, потім, на репетиціях із диригентом і режисером. Звідси – репрезентація результатів праці студентів двома етапами: захист режисерської експлікації та постановка вистави; виконання наукового магістерського дослідження. Запропонована система підготовки фахівців сприяла вдосконаленню музично-театральної освіти в Україні.

9. Розкрито значення Оперної студії Київської консерваторії (тепер НМАУ ім. П. І. Чайковського) як навчального закладу і творчого центру оперного мистецтва, де активно виявляються творчі пошуки та водночас зберігається зв'язок із традиціями, закладеними корифеями української оперної культури. Доведено, що під час роботи в Оперній студії Д. М. Гнатюк методично узагальнив основні напрями її функціонування та окреслив вектори подальшого розвитку. Указано, що у студії студенти долучаються до засад академічного виконавства, шліфуються їх індивідуальні здібності. Митець визначав конкретні завдання праці зі студентами на різних етапах утілення сценічного задуму. Зазначено, що в цих завданнях відображено принципи його власної концепції режисури та зумовлені нею конкретні режисерські прийоми. Надмета педагогічної творчості стосувалася формуванню моральних, світоглядних засад його учнів. Педагогічні настанови Д. Гнатюка, у яких відображено його багаторічний фаховий і духовний досвід, є нетлінною цінністю української оперної культури. З позицій розкритих у дисертації педагогічних принципів майстра проаналізовано вказані постановки, здійснені ним в Оперній студії.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

### ЛІТЕРАТУРА

1. Абрамова Т. Завжди маю свою публіку // Зоря. Дніпропетровськ. 1989. 1 лютого.
2. Аврелий Марк. Наедине с собой : Кн. 2. Абзац 17. URL: <https://psylib.org.ua/books/avrel01/txt01.htm> (дата обращения: 12.07.2017).
3. Азаров А. Одвічний рух до досконалості // Соціалістична Харківщина. 1970. 31 травня.
4. Акопян В. Г. Культура життєтворчості особистості: проблема визначення // Гілея. Науковий вісник : зб. наук. праць. Київ : Вид. ВГО УАН, 2010. Вип. 32. С. 192–198.
5. Александров Д. Праздник в «Комише опер» // Советская культура. Москва, 1972. 15 мая.
6. Александров Е. П. Историческая биография как историографическая проблема: к изучению вопроса // Учёные записки Российского государственного социального университета. Москва, 2008. № 4. С. 223–227.
7. Александрович Є. Душі прекрасні поривання // Вечірній Київ. 1993. 15 січня.
8. Алексієвич М. Незабутня культурна подія в Едмонтоні // Українське життя. 1962. 7 жовтня.
9. Ананьев Б. Г. О проблемах современного человекознания. Москва : Наука, 1977. 380 с.
10. Ананьев Б. Г. Человек как предмет познания. Санкт-Петербург : Изд-во Ленинградского ун-та, 2002. 282 с.
11. Андреев А. Н. Культурология. Личность и культура. Минск : Дизайн ПРО, 1998. 237 с.
12. Андрійченко І. Все повинно бути чудовим // Вечірній Київ. 1956. 25 вересня. № 227.

13. Андрійченко І. Степи шумлять // Вечірній Київ. 1960. 16 лютого.
14. Антонюк В. Г. Культурологічний зміст українського вокального мистецтва // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2008. № 1 (1). С. 29–41.
15. Антонюк В. Г. Педагогічний подвиг Миколи Кондратюка // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2013. № 4. С. 86–94.
16. Антонюк О. В. Методологічні засади культурології як науки : проблеми становлення та розвитку // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2008. № 1 (1). С. 17–28.
17. Антошина П. Найкращу пісню ще не проспівано // Зоря Полтавщини. 1973. 9 червня. С. 1.
18. Анцыферова Л. И. Развитие личности и проблемы геронтопсихологии / Ин-т психологии РАН. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва : Наука, 2006. 510 с.
19. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Музыка, 1998. 344 с
20. Арканова М. Інтерпретація сценічних творів Дж. Верді // Музика, 1986 №3, с. 12-13
21. Арканова М. До інтерпретації партії Марильці // Музика. 2000. № 4. 8 жовтня.
22. Аронова В. Дмитрий Гнатюк // Газета по-киевски. 2005. 28 марта.
23. Артюшенко В. Митцеві – шана народна // Культура і життя. Київ, 1985. 7 квітня.
24. Архимович Л., Мамчур И. Юлий Мейтус: очерк жизни и творчества. Москва : Сов. композитор, 1983. 136 с.
25. Архімович Л. Прем'єра «Пікової дами» // Музика. 1979. № 2.
26. Архімович Л. Українська класична опера. Київ : Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. л-ри УРСР, 1957. 309 с.

27. Архімович Л. Шляхи розвитку української радянської опери. Київ : Муз. Україна, 1970. 375 с.
28. Асафьев Б. В. С. В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове : в 2 т. / сост., ред., предисл., комент. и указ. З. Апетян. Т. 2. Изд. 5-е доп. Москва : Музыка, 1988. С. 373–401.
29. Афанасьев В. А. Українське радянське мистецтво 1960–1980-х років. Київ : Мистецтво, 1984. 224 с. : іл.
30. Афиша // Горьковский рабочий. 1969. 8 мая.
31. Бабий А. И. Дмитрий Кантемир. Москва : Мысль, 1984. 173 с.
32. Бабошин Н. Старые друзья – новые встречи // Казахстанская правда. 1966. Сентябрь.
33. Бабуцька Г. «Сільська честь» та «Паяци» на сцені Київського оперного театру // Радянська культура. 1995. 9 травня. С. 4.
34. Багдасарян В. Э. Николай Иванович Ульянов // История и историки. Москва : Научный эксперт, 2001. С. 211–228.
35. Бакай М. Співає і розповідає Гнатюк // Молодий буковинець. Чернівці, 1975. 12 грудня.
36. Бакуменко В. Народжений для пісень // Культура і життя. 1977. 4 грудня.
37. Бакуменко В. Портрет співака // Культура і життя. 1981. 12 березня.
38. Балаш О. На сцені моя душа // Вісті з України. 1979. № 48, листопад.
39. Бараневич Л. Центр естетичного виховання // Прапор комунізму. 1985. 2 лютого.
40. Бардаш В. Яркие образы // Рабочая газета. Киев. 1959. 17 червня.
41. Бас Л. Юлій Мейтус. Київ : Муз. Україна, 1973. 57 с.
42. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. Москва : Худож. лит, 1990. 543 с.

43. Бевзюк-Волошина Л.А. Роль сценографа у створенні художньо-просторової моделі драматичної вистави (остання чверть ХХ – початок ХХІ століття) автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 26.00.01 «Теорія ті історія культури» / [Бевзюк-Волошина Лілія Анатоліївна](#) ; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2018. 22 с.

44. Безуглов І. Молодіжна вистава // Радянське мистецтво. 1953. 25 березня. С. 3.

45. Беленький И. Л. Биография и биографика в отечественной культурно-исторической традиции // История через личность: историческая биография сегодня / ред. П. П. Репина. Москва : Кругъ, 2005. С. 37–54.

46. Белов Д. Гнатюк на поле военных действий // Ведомости. 2003. 4 марта. С. 2.

47. Бентя Ю. Закон мести // Культура. № 6. 2005. 21 мая.

48. Берегова О. М. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 388 с.

49. Берегова О. М. Музична культура України в умовах глобалізаційних викликів // Культурологічна думка : щорічник наук. пр. / Ін-т культурології Акад. мистецтв України. Київ, 2010. № 2. С. 100–111.

50. Бергман Дмитрий. Главное свойство театра – это сопереживание. URL: [www.muzklondike.ru/announc/191](http://www.muzklondike.ru/announc/191) (дата обращения: 15.12.2018).

51. Білейчук Б. З глибини співочої душі // Україна. 1985. № 33.

52. Білейчук Б. Спів для народу // Україна. 1985. № 6. С. 6–7.

53. Біль М. Пісня Дмитра Гнатюка // Вільне життя. Тернопіль, 1973. 25 грудня.

54. Біографія // Український радянський енциклопедичний словник : у 3 т. Т. 1 : А – Калібр. 2-ге вид. Київ : УРЕ, 1986. С. 179.

55. Богданко Л. Парадокси опери «Мазепа» // Україна. 1992. 25 грудня. С. 2–3.

56. Богданова Н. Г. Культура життєтворчості особистості. Філософсько-світоглядний аналіз. Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2011. 302 с.

57. Боднарчук Т. В. Полістилістика як втілення тенденцій музичного постмодернізму // Українська культура в контексті сучасних наукових досліджень та практичних реалій : мат-ли Всеукр. наук.-практич. конф. Київ, 2006. С. 149–151.

58. Болдачев А. Темпоральность и философия абсолютного релятивизма. Москва : Ленанд, 2011. 224 с.

59. Бондарчук В. О. Акторська діяльність Д. М. Гнатюка в координатах комунікативних механізмів вітчизняного музичного театру // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти : зб. наук. праць. Вип. 23 (28). Київ, 2017. С. 136–140.

60. Бондарчук В. О. В протистоянні часу: триумф Д. Гнатюка на оперній сцені 1954 року // Українська музика : наук. часопис. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. Число 2 (24). С. 80–87.

61. Бондарчук В. О. Д. М. Гнатюк і вітчизняне оперне виконавство (становлення особистості) // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. ст. Київ, 2018. Вип. 57. С. 201–211.

62. Бондарчук В. О. Діяльність Дмитра Гнатюка у Національній музичній академії імені П. І. Чайковського: педагогічний досвід як результат і узагальнення виконавської та режисерської діяльності // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / за ред. О. С. Смоляка. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. Володимира Гнатюка. 2017. № 2. Вип. 37. С. 57–65.

63. Бондарчук В. О. Дмитро Гнатюк в просторі культурно-мистецької парадигми ХХ століття (становлення особистості) // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14 :



Теорія і методика мистецької освіти : зб. наук. праць. Вип. 22 (27). Ч. 2. Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017. С. 190–195.

64. Бондарчук В. О. Дмитро Гнатюк на оперній сцені (1951–1952) // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Вип. 43 / упоряд. М. Д. Копиця. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2017. С. 194–202.

65. Бондарчук В. О. Дмитро Гнатюк: оперний співак, музичний режисер, педагог : монографія. Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Звойленко Д. Г. 2018. 616 с.

66. Бондарчук В. О. Дмитро Гнатюк – від практики до теорії: узагальнення виконавського досвіду в Оперній студії // Культура і сучасність : альманах. Київ : Міленіум, 2017. № 1. С. 31–36.

67. Бондарчук В. О. Дмитро Гнатюк – у боротьбі за естетичну ідентифікацію вітчизняного культурно-мистецького простору 1960-х років // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць. Вип. XXXVIII. Київ : Міленіум, 2017. С. 128–137.

68. Бондарчук В. О. Дмитро Гнатюк: сторінками творчої біографії Митця // Українська музика : наук. часопис. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2018. Число 1 (27). С. 52–59.

69. Бондарчук В. О. Епічна традиція в координатах оперного жанру: на прикладі постановки опери О. Бородіна «Князь Ігор» Д. М. Гнатюка // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2018. № 3. С. 257–262.

70. Бондарчук В. О. «Запорожець за Дунаєм» у режисерській інтерпретації Дмитра Гнатюка // Українська музика : наук. часопис. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. Число 3 (25). С. 94–102.

71. Бондарчук В. О. Опера Бориса Лятошинського «Золотий обруч» у сценічній проєкції Дмитра Гнатюка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 114 : Композитори і му-

зикознавці Київської консерваторії у 1941–2010-х роках : зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. С. 312–328.

72. Бондарчук В. О. Опера І. Держинського «Тихий Дон» у сценічному рішенні Д. Гнатюка // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Вип. 33. Київ : Міленіум, 2018. С. 398–407.

73. Бондарчук В. О. Опера Миколи Лисенка «Наталка Полтавка» в режисерській інтерпретації Дмитра Гнатюка // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2017. № 4 (37). С. 47–55.

74. Бондарчук В. О. Опера Петра Чайковського «Мазепа» у режисерському рішенні Дмитра Гнатюка // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2018. № 3 (40). С. 111–121.

75. Бондарчук В. О. Опера С. Прокоф'єва «Війна і мир» у режисерській інтерпретації Д. М. Гнатюка // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Вип. XXXXI. Київ : Міленіум, 2018. С. 89–98.

76. Бондарчук В. О. Оперна студія НМАУ як площа втілення режисерського методу Д. Гнатюка на прикладі постановки опери Ш. Гуно «Фауст» // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. Вип. X. Харків. Нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург, І. Ю. Сухленко. Харків : Водний спектр «Джі-Ем-Пі». 2017. С. 285–297.

77. Бондарчук В. О. Постановка опери Дж. Верді «Аїда» у режисерській інтерпретації Д. М. Гнатюка // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Вип. 24. Одеса, 2017. С. 31–41.

78. Бондарчук В. О. Постановка опери Дж. Пуччіні «Тоска» у сценічному рішенні Дмитра Гнатюка // Українська музика : наук. часопис. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка. 2017. Число 4 (26). С. 29–37.

79. Бондарчук В. О. Постановка опери М. Лисенка «Зима і весна» у режисерському рішенні Д. М. Гнатюка // Молодий вчений : зб. наук. пр. Херсон : Гельветика, 2017. № 9 (49). С. 178–181.

80. Бондарчук В. О. Режисерська комунікативна модель Д. М. Гнатюка: до проблеми постановки опери П. І. Чайковського «Пікова дама» // Культура і сучасність: альманах. Київ : Міленіум, 2018. № 1. С. 59–63.

81. Бондарчук В. О. «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського у сценічному втіленні Д. М. Гнатюка // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Київ : Міленіум, 2018. Вип. I (10). С. 116–122.

82. Бондарчук В. О. Сутнісні основи естетичної ідентифікації оперного виконавця: Дмитро Гнатюк у розрізі стильових та жанрових інновацій театру опери та балету 1953 року // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського ; КІМ ім. Р. М. Глієра, 2017. Вип. 55. С. 143–151.

83. Бондарчук В. О. Творча біографія Дмитра Михайловича Гнатюка: історіографія проблеми // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / за ред. О. С. Смоляка. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. Володимира Гнатюка, 2018. № 1. Вип. 38. С. 40–47.

84. Бондарчук В. О. Творча особистість Дмитра Гнатюка в мистецьких реаліях України кінця 60-х років ХХ століття // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Київ : Міленіум, 2017. Вип. I (8). С. 106–110.

85. Бондарчук В. О. Творчі звершення Дмитра Гнатюка: кінець 60-х – початок 70-х років ХХ століття // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журн. Київ : Міленіум, 2017. № 2. С. 74–79.

86. Бондарчук В. О. У пошуках смислової організації ролі: постать Д. Гнатюка в практиці вітчизняного оперного виконавства 1958–1959 років // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської на-

ціональної музичної академії імені А. В. Нежданової. Одеса, 2016. Вип. 23. С. 433–444.

87. Бондарчук В. О. Феномен творчої особистості Д. Гнатюка // Магістеріум : зб. наук. праць / Києво-Могилянська академія. Київ, 2017. Вип. 68. С. 53–58.

88. Борис Гмиря : статті, листи, спогади / відп. ред. В. С. Буряк ; вступ. ст. Г. І. Майбороди]. Київ : Муз. Україна, 1975. 432 с. : іл.

89. Борис Лятошинский. Воспоминания. Письма. Материалы : в 2 ч. / сост. Л. Н. Грисенко, Н. И. Матусевич. Ч. I : Воспоминания. Киев : Муз. Україна, 1985. 243 с. : ил.

90. Борищенко В. Орлиний зліт // Соціалістична культура. 1960. № 11.

91. Бормотова О. Постановка опери // Прапор комунізму. Київ, 1980. 12 грудня.

92. Боровський І. «Кармен» // Вільна Україна. 1959. 1 жовтня.

93. Бородавкін С. О. Оркестровка Борисом Лятошинським опери Миколи Лисенка «Тарас Бульба» // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2011. № 1 (10). С. 64–71.

94. Бронярек А. Зустрічі, яких не забути // Вечірній Київ. 1956. 10 жовтня.

95. Брюховецька Л. Ситуація постмодернізму в Україні // Кіно. Театр. 2001. № 6. С. 2–12.

96. Бугаєнко І. З радістю підтримуємо // Соціалістична Харківщина. Харків, 1973. 28 лютого.

97. Булкін М. Московське сузір'я // Київ. 1976. 7 травня.

98. Бурбан М. Опера в Казці // Культура і життя. 1985. 17 грудня.

99. Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии. Опыт исследования. Москва : Юристъ. 1996. 591 с.

100. Бэлза И. Ф. Композитор, гражданин, учитель // Борис Лятошинский. Воспоминания. Письма. Материалы : в 2 ч. / сост. Л. Н. Грисенко, Н. И. Матусевич. Ч. I : Воспоминания. Киев : Муз. Україна, 1985. С. 7–35.
101. Валевский А. В. Основания биографики. Киев : Наук. думка, 1993. 113 с.
102. Валігура К. Слова, що на серце лягли // Радянська Буковина. 1980. 4 червня.
103. Варпаховский Л. Наблюдения. Анализ. Опыт. Москва : ВТО, 1978. 277 с.
104. Варунц В. Стравинский в Вене. Разговор о современной музыке // Стравинский – публицист и собеседник / ред.-сост. В. Варунц. Москва : Сов. композитор, 1988. С. 68–69.
105. Василенко Т. О. Опера як синтетичний художній текст. Інтерпретація оперного тексту з позиції «художньої відкритості» // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 21 / Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2012. С. 48–55.
106. 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.
107. Вдовенко Б. В дуэте со временем // Советская культура. Москва, 1974. 17 мая.
108. Вергилий М. П. Георгики // Вергилий М. П. Георгики. Москва : Эксмо, 2007. С. 10–40.
109. Верді Дж. Набукко : програма. Київ, 1993. 15 с.
110. Веселовская А. Декоративный Мазепа // Культура. 2005. 26 января.
111. Викторова В. Лауреаты государственной премии // Советская культура. Москва, 1977. 15 ноября.

112. Винокур Г. О. Биография и культура // Эстетическое самосознание русской культуры: 20-е гг. XX в. Москва : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2003. С. 581–587.
113. Вирина Л. Отдаю голос // Советская культура. Москва, 1972. 9 декабря. С. 2.
114. Вирина Л. Так работают и живут // Советская культура. Москва, 1976. 21 апреля.
115. Витвицкий Н. Верность традициям // Известия. 1979. 11 июля.
116. Вишня А. Вітання музам // Правда України. 1998. 2 березня, № 9 (2100).
117. Вірина Л. «Перша весна» // Вечірній Київ. 1960. 21 листопада.
118. Вірина Л. Гроза над Доном // Вечірній Київ. 1976. 26 серпня.
119. Вірина Л. Рідна мати моя // Радянська Україна. Київ, 1973. 11 лютого.
120. Вірина Л. Сповідь серця // Радянська Україна. Київ, 1973. 8 червня.
121. ВК. Опера була переповнена. Прийшов цвіт Києва. Президента не було // Вечірній Київ. 1995. 30 березня.
122. Владика С. Національна опера: відродження класики, відродження себе // Столиця. 1997. № 7.
123. Власюк В. З високою мірою відповідальності // Київська правда. Київ, 1979. 4 березня.
124. Войник Л. Голос, якому підвладно все // Вечірній Київ. 2000. 28 березня.
125. Войник Л. Дмитро Гнатюк: безкультурщина до нас прокралася з лівого боку // Вечірній Київ. 1999. 14 квітня.
126. Воловик Е. Песни, в которых живёт родина // Труд. 1978. 21 января.
127. Волосатих О. Ю. Музично-драматичний театр правобережної України першої половини XIX століття в контексті міжнаціональних ку-

льтурних зв'язків і художніх тенденцій епохи : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 17 с.

128. Гайко С. Безсмертні герої Шолохова // Культура і життя. 1976. 21 лютого.

129. Галерея оперних образів Дмитрия Гнатюка // Сталинское пламя. Київ. 1960. 22 ноября.

130. Гамкало И. Щедрый дар // Рабочая газета. Київ. 1973. 23 января.

131. Гегель Г. В. Ф. Романтические искусства // Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике : в 3 кн. Кн. 3. Москва : АН СССР, 1958. С. 9–399.

132. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка начала XXI века // Музичне мистецтво : зб. ст. Донецьк ; Львів : Юго-Восток, 2013. Вип. 13. С. 3–8.

133. Герасимчук Д. До мами на яблука // Ленінська молодь. Львів, 1973. 14 липня.

134. Герасимьонко Г. Bravo, Дмитро Гнатюк // Вільне життя. Тернопіль. 1972. 14 липня.

135. Гірак Г. Його пісні – епоха // Людина, місто, країна. Київ, 2005. 20 квітня.

136. Гладцынов А. Поет Дмитрий Гнатюк // Калининградская правда. Калининград. 1978. 15 апреля.

137. Глиэр Р. М. Юбилей Б. Н. Лятошинского // Борис Лятошинский. Воспоминания. Письма. Материалы : в 2 ч. / сост. Л. Н. Грисенко, Н. И. Матусевич. Ч. I : Воспоминания. Київ : Муз. Україна, 1985. С. 39–41.

138. Гмиря Б. Сміливіше, друзі // Радянська Україна. 1968. 27 червня.

139. Гнатів Т. «Фауст» на студентській сцені // Культура і життя. 1984. 25 листопада.

140. Гнатюк Дмитрий. Театр – это моя жизнь // Музыкальная жизнь. 1985. № 3.

141. Гнатюк Д. М. Афоризм на папері // Радянська освіта. Київ, 1987. 15 травня.
142. Гнатюк Д. М. Братская дружба // Советская культура. Москва, 1977. 4 октября.
143. Гнатюк Д. М. В єдиному строю // Вечірній Київ. 1972. 30 березня.
144. Гнатюк Д. М. В інтересах народів усієї землі // Київська правда. 1972. 31 травня.
145. Гнатюк Д. М. В семье единой // Советская культура. 1980. 23 мая.
146. Гнатюк Д. М. Відповідальна роль // Вечірній Київ. 1953. 8 травня. 1953.
147. Гнатюк Д. М. Вклоняюся тобі, театре // Радянська Україна. 1968. 27 червня.
148. Гнатюк Д. М. Вторая жизнь спектакля // Говорит и показывает Москва. 1980. № 5, 23 января.
149. Гнатюк Д. М. Говорять делегати з'їзду // Театрально-концертний Київ. 1973. № 17. С. 3.
150. Гнатюк Д. М. Дарить людям радость // Театральная жизнь. Москва, 1980. № 14.
151. Гнатюк Д. М. Два тижні у Нігері // Вечірній Київ. 1962. 7 березня.
152. Гнатюк Д. М. До найвищих зразків // Прапор комунізму. 1979. 3 листопада.
153. Гнатюк Д. М. Здрастуй, Київська весна // Вечірній Київ. 1978. 19 травня.
154. Гнатюк Д. М. Интервью в номер // Советская культура. 1975. 28 марта. С. 3.
155. Гнатюк Д. М. Искусство принадлежит народу // Советская культура. Москва, 1977. 28 июля.
156. Гнатюк Д. М. Когда поет душа // Лесная промышленность. 1973. № 1.



157. Гнатюк Д. М. Крепкая дружба // Московский университет. 1951. № 43 (1142), 27 июня.
158. Гнатюк Д. М. Мелодика слова як виконавська проблема // Проблеми музичної освіти : зб. наук. праць. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. С. 94–194 (Мистецтво молодих).
159. Гнатюк Д. М. Мы счастливы // Правда Украины. 1976. 24 февраля.
160. Гнатюк Д. М. Над чем вы работаете // Советская культура. Москва, 1971. 25 декабря.
161. Гнатюк Д. М. Натхнення // Літературна Україна. Київ, 1976. 5 листопада.
162. Гнатюк Д. М. Наш герой – современник // Советская Литва. 1961. 11 мая.
163. Гнатюк Д. М. Наш долг служить народу // Вечерний Минск. 1976. 24 мая.
164. Гнатюк Д. М. Незабутнє // Літературна газета. Київ, 1960. 18 вересня.
165. Гнатюк Д. М. Немає більшої радості // Вечірній Київ. 1959. 13 січня.
166. Гнатюк Д. М. Образ комуніста // Вечірній Київ. 1953. 24 жовтня.
167. Гнатюк Д. М. Одна из повседневных работ // Комсомольские знания. Киев, 1976. 27 февраля. С. 2.
168. Гнатюк Д. М. Оптимізм борців // Правда України. 1973. 6 листопада.
169. Гнатюк Д. М. Песня – это зеркало души // Белгородская правда. 1981. 7 марта.
170. Гнатюк Д. М. Пісня лине по світу // Радянська культура. Київ, 1961. 30 квітня.
171. Гнатюк Д. М. Поблажливий до митців і диктаторів // Буковинське віче. 1995. 28 жовтня, № 77.
172. Гнатюк Д. М. Подія радісна і незабутня // Культура і життя. Київ, 1977. 24 лютого.

173. Гнатюк Д. М. Покликання зобов'язує // Культура і життя. 1971. 14 березня. С. 3.
174. Гнатюк Д. М. Приналежит народу // Известия. 1979. 11 январа.
175. Гнатюк Д. М. Про нинішнє й прийдешнє // Літературна Україна. 1972. 29 вересня.
176. Гнатюк Д. М. Промова депутата // Київська правда. 1977. 8 жовтня.
177. Гнатюк Д. М. Розвиток культури і проблеми формування духовного світу особистості // Музична освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку : мат-ли наук.-практ. конф. Київ, 2001. С. 18–22.
178. Гнатюк Д. М. Рядом с сердцем // Советская культура. Москва, 1973. 6 марта.
179. Гнатюк Д. М. Сердечна подяка // Радянський музикант. 1963. 16 листопада.
180. Гнатюк Д. М. Слово исполнителям // Советская музыка. 1972. № 12. С. 8.
181. Гнатюк Д. М. Співаючи в Канаді // Радянська культура. 1962. 5 грудня.
182. Гнатюк Д. М. Спогади про вчителя // Музика. 1976. № 2. С. 26.
183. Гнатюк Д. М. Сто гріхів національної опери, або як деякі професори уміють напустити туману // Людина і суспільство. 1993. 16 березня, № 48.
184. Гнатюк Д. М. Сторіччю оперного // Вечірній Київ. 1967. 18 червня.
185. Гнатюк Д. М. Талант для народу // Культура і життя. 1978. 10 грудня.
186. Гнатюк Д. М. Творча віддача митця // Вечірній Київ. 1978. 10 жовтня.
187. Гнатюк Д. М. Три тижні у Канаді // Музика. 1971. № 4.
188. Гнатюк Д. М. Тріумфальна подорож // Культура і життя. 1971. 30 травня.

189. Гнатюк Д. М. Трудовая моя семья // Театральная жизнь. 1973. № 72. С. 13.
190. Гнатюк Д. М. Шляхами взаємозбагачення // Прапор комунізму. Київ, 1983. 8 січня. С. 2.
191. Гнатюк Д. М. Ще раз про українську національну ідею // Культура і життя. 1987. 12 вересня. С. 5–9.
192. Гнатюк Д. М. Щоб високо сяяли зорі // Радянська Україна. 1983. 5 серпня. С. 2.
193. Гнатюк Д. М. Я не знаю лучшего искусства, чем опера // Вся неделя. Киев, 2004. 25 марта.
194. Гнатюк Д. М. Я не против бронзового бюста в своем селе // Известия. 2010. 23 декабря.
195. Гнатюк Д. М. Я не устаю петь для своего народа // Советская Татария. 1987. 25 ноября. С. 3.
196. Гнатюк Д. М. Я родился с песней // Советская культура. Москва, 1985. 30 марта.
197. Гнидь Б. До історії національної опери України. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. 199 с.
198. Гогоберидзе Г. До встречи, «Московские звезды» // Советская культура. 1976. 14 мая.
199. Гозулова Н. Про перетворення особливостей ораторської мови в українській героїко-епічній опері // Українське музикознавство : наук.-метод. міжвідомчий щорічник. Київ : Муз. Україна, 1970. № 5. С. 60–66.
200. Головащенко М. Коли співає душа // Мистецтво. Київ, 1964. № 1.
201. Головащенко М. Непідвладна часу // Культура і життя. 1980. 27 березня. С. 2–3.
202. Головка Б. Методологічні засади культурної антропології // Культурологічна думка: щорічник наук. праць / Акад. мистецтв України, Ін-т культурології. Київ, 2010. № 2. С. 81–86.

203. Голощук Е. Погребение Аиды прошло с успехом // Зеркало недели. 1998. 21 февраля. С. 3.
204. Голощук Е. Премьера «Трубадура» – снова профанация // Зеркало недели. 1999. 26 июня.
205. Голсуорси Дж. Создание характера в литературе // Голсуорси Дж. Собрание сочинений : в 16 т. Т. 16. Москва : Правда, 1962. С. 459–461.
206. Гончаренко Б. Триумф опери // Чорноморська комуна. 1967. 29 листопада.
207. Гончаренко Н. «Війна і мир» // Київський взуттєвик. 1956. 22 листопада.
208. Гончаренко Б. Вітаю піснею // Чорноморська комуна. Одеса, 1970. 1 травня.
209. Гончаренко В. Випускники консерваторії // Вечірній Київ. 1951. 13 квітня.
210. Гончарова В. С. Особливості формування мистецького середовища Донеччини у контексті розвитку художньої культури України ХХ ст. // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2012. № 3. С. 200–205.
211. Горбачев С. Дмитрий Гнатюк // Слава Севастополя. 1981. 16 августа.
212. Гордійчук М. М. Друге народження «Енеїди» // Радянська Україна. 1959. 7 червня. С. 3.
213. Гордійчук М. М. «Наталка Полтавка» // Вечірній Київ. 1954. 23 квітня.
214. Гордійчук М. М. Плюси і мінуси // Культура і життя. 1988. 9 квітня.
215. Гордійчук М. М. Повернення «Золотого обруча» // Гордійчук М. М. Музика і час : розвідки і статті. Київ : Муз. Україна, 1984. С. 219–222.
216. Гордійчук М. М. Подих рідної землі // Радянська Україна. 1990. 13 лютого. С. 8–13.

217. Гордійчук М. М. «Приборкання непокірної» // Радянська культура. 1959. 8 січня.
218. Гордійчук М. М. Степан Турчак // Гордійчук М. М. Музика і час. Розвідки й статті. Київ : Муз. Україна, 1984. С. 203–206.
219. Гордійчук М. М. «Тарас Бульба» // Правда України. 1955. 15 квітня.
220. Гордійчук М. М. «Тарас Бульба» на Київській сцені // Культура і життя. 1992. 19 грудня. С. 8.
221. Гордійчук М. М. Шляхами пошуків і звершень // Гордійчук М. М. Музика і час : розвідки і статті. Київ : Муз. Україна, 1984. С. 3–14.
222. Гордійчук Я. На шляху до створення української опери в Києві // Українське музикознавство : наук.-метод. міжвідомчий щорічник. Київ : Муз. Україна, 1975. № 10. С. 93–111.
223. Гордійчук Я. Становлення українського музичного театру і критика. Київ : Муз. Україна, 1990. 143 с.
224. Гордон Д. Дмитрій Гнатюк // Бульвар. 2004. № 3, яанварь.
225. Горленко В. «Мазепа» П. Чайковського // Радянська Україна. Київ, 1990. № 9.
226. Горностай Ф. Загальне схвалення і підтримка // Київська правда. 1972. 8 листопада.
227. Горович Б. Оперный театр. Ленинград : Музыка, 1984. 223 с.
228. Горчаков Н. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. Беседы и записи репетиций. Изд. 2-е, доп. и перераб. Москва : Искусство. 1951. 567 с.
229. Горчарук О. Последняя «Аида» тысячелетия в Киевской опере // Комсомольская правда в Украине. 1998. 28 февраля. С. 3.
230. Господаренко О. В. Жак Ле Гофф: антропологічний підхід до вивчення ментальності // Наукові праці : наук.-метод. журн. Вип. 108 : Історія / ред. П. М. Тригуб. Т. 121. Миколаїв : ЧДУ ім. Петра Могили, 2010. С. 127–132.

231. Гошка І. Прем'єри сезону // Молода Гвардія. Київ, 1976. 20 листопада.
232. Григоренко В. Прапори над стадіоном // Радянська Донеччина. 1976. 29 серпня.
233. Григоренко О. «Війна і мир» – знову в Києві // Вечірній Київ. 2003. 20 лютого.
234. Гриненко Г. В. История философии. 4-е изд., пер. и доп. Москва : Юрайт, 2015. 706 с.
235. Гриник Р. Поющий сердцем // Львовская правда. 1982. 14 февраля. С. 2.
236. Грица С. Й. Народний професіоналізм // Мистецтво та епос: культурологічний аспект : зб. ст. Київ : Наук. думка, 1991. С. 5–35.
237. Грицай Я. В праці і щасті ми єдині // Радянська Україна. 1976. 25 травня.
238. Гриценко М. «Кармен» // Вечірній Київ. 1963. 15 березня. С. 2.
239. Грінченко М. Історія української музики. Київ : Спілка, 1922. 278 с.
240. Грошева Е. Искусство украинского народа // Литературная газета. 1954. 15 мая. С. 2–4.
241. Грошева Е. Паторжинский. Москва : Сов. композитор, 1976. 263 с.
242. Груша Х. Проект оперного інтерв'ю з майстром // Голос України. 1995. 7 квітня. С. 2–3.
243. Гуляєва Л. Актори чекають виходу // Вечірній Київ. 1964. 27 лютого.
244. Гуменюк Т. К. Жак Деррида и постмодернистское мышление. Киев : Нора-принт, 1999. 326 с.
245. Гуменюк Т. К. Продовження глінкініани: стиль автора у просторі сучасного наукового мислення (Тышко С. В. Странствия Глинки. Комментарии к «Запискам» : в 4 ч. Ч. 4 : Кавказ. Киев : ЛАТ. 2015. 234 с.) // Ча-

сопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2015. № 3 (28). С. 150–156.

246. Гусев О. Злые песен не поют // Советская культура. 1089. 18 мая. С. 2–3.

247. Гусев О. Песня о рушнике // Правда. 1978. 17 марта.

248. Гусев О. Совмещение профессий // Правда. 1979. 9 января.

249. Гусовський С. Спільна постанова дирекції та комітету профспілки заводу // Арсеналець. 1976. 22 січня.

250. Даниліна О. В. Автобіографізм прози Марії Матіо // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. Кам'янець-Подільський, 2011. Вип. 27. С. 72–76.

251. Данькевич К. Опера «Тарас Бульба» на сцене Киевского театра // Правда. 1955. 14 ноября.

252. Дебют режисера // Театрально-концертний Київ. 1975. № 10. С. 4–5.

253. Демчук О. Теоретичні підходи до вивчення життєвої компетентності особистості // Нова педагогічна думка : наук.-метод. журн. Рівне, 2015. №3. С. 62–65.

254. Денисюк С. Г. Комунікологія : навч. посіб. Вінниця : ВНТУ, 2015. 102 с.

255. Денисюк Я. Вславляю мою Батьківщину, республіку свою // Радянська Україна. 1967. 19 вересня.

256. Дерев'янка Б. Чарівний спів // Вечірній Київ. 1980. 26 лютого.

257. Деревенко Г. «Князь Ігор» на київській сцені // Культура і життя. Київ, 1975. 5 червня. С. 1.

258. Деревенко Г. Непідвладне часу // Культура і життя. 1979. 14 січня. С. 4.

259. Дехант Г. Дирижирование. Теория и практика музыкальной интерпретации. Нижний Новгород : ДЕКОМ, 2000. 446 с.

260. Дзержинский И. «Тихий Дон» : программа / Гос. академ. театр оперы и балета УССР им. Т. Г. Шевченко. Киев : Киевская правда, 1976. 6 с.

261. Дидро Д. Парадокс об актёре // Дидро Д. Полное собрание сочинений : в 10 т. Т. 5 : Театр и драматургия / вст. ст. и прим. Д. И. Гачева ; пер. Р. И. Линцер ; ред. Э. Л. Гуревич, Г. И. Ярхо. Москва ; Ленинград : Academia, 1936. 72 с.

262. Дильтей В. Воззрение на мир и исследование человека со времен Возрождения и Реформации / пер. с нем. М. И. Левина. Москва : Университетская книга ; Иерусалим : Мосты культуры, 2005. 256 с.

263. Дічек Н. Біографічний метод як інструмент дослідження вітчизняної історії педагогіки // Шлях освіти. 2001. № 4. С. 15–19.

264. Дмитерко Л. Нерушима на века. До 325-летия воссоединения Украины с Россией // Театральная жизнь. 1979. № 7. С. 72.

265. Дмитрів М. Пісня серця // Ленінська молодь. Львів, 1971. 31 березня.

266. Дмитро Гнатюк : альбом / вступ. ст. В. Д. Туркевича, упоряд. Г. М. Гнатюка. Київ : Мистецтво, 2012. 352 с. : іл.

267. Дмитро Гнатюк на Полтавській сцені // Зоря Полтавщини. 1966. 13 травня.

268. Дмитро Гнатюк. Видання державного ордена Леніна. Київ : Рад. Україна, 1985. 22 с.

269. Дмитро Гнатюк. До 70-річчя та 50-річчя творчої діяльності. Київ : Рад. Україна, 1995. 15 с.

270. Дмитро Гнатюк: опера – моя найперша любов // Музика. 1975. № 2.

271. Дмитрук Л. «Золотой обруч» и другие премьеры. Киев // Рабочая газета. Киев, 1989. 29 октября.

272. Добров В. Пісня і танок братерства // Вечірній Київ. 1973. 28 травня.



273. Довга О. В. Мистецтво в соціологічних теоріях ХІХ – початку ХХ століття // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2013. № 3. С. 93–96.

274. Довгань Л. М. Навчання і виховання оперних артистів-вокалістів у Одеській державній музичній академії ім. А. В. Нежданової (історія кафедри оперної підготовки і оперної студії). Одеса : Апрель, 2008. 246 с. : іл.

275. Довженко В. Д. Нариси з історії української радянської музики : дослідження : у 2 ч. Ч. 2. Київ : Муз. Україна, 1967. 319 с.

276. Довженко В. Д. Опера, народжена вдруге // Київська правда. 1959. 28 травня.

277. Долгополов М. БЫВШИЙ подпасок на сцене // Известия. 1960. Ноябрь.

278. Доманська О. А. Концептуалізм як один з аспектів українського театрального мистецтва 80-х років ХХ століття // Культура і сучасність : альманах. Київ : ДАККиМ, 2006. № 1. С. 117–123.

279. Домбраускене Г. Н. Концерт с Украины // Вечерние новости. Вильнюс, 1961. 11 мая, № 110.

280. Дорогий С. На столичній сцені // Прапор комунізму. Київ, 1978. 15 січня.

281. Досенко І. Соліст академічного театру // Радянська Буковина. 1953. 3 червня.

282. Драго І. Патріотичний спектакль // Радянська культура. 1955. 4 травня.

283. Драч І. С. Оперний світ Ю. Мейтуса // Науковий вісник Національної музично академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 34 : Юлій Сергійович Мейтус. Сторінки життя і творчості. Спогади. Статті. Листи. Матеріали (До 100-річчя від дня народження). Київ, 2006. С. 172–179.

284. Драч І. С. Першим завжди найважче // Арт-історія. 1997. № 10–11.

285. Драч І. С. Рецензія на монографію Бондарчука В. О. «Дмитро Гнатюк: оперний співак, музичний режисер, педагог» // *Культура і сучасність* : альманах. Київ : Міленіум, 2018. № 2. С. 326.
286. Дунаевская Н. Успеху более века // *Вечерний Донецк*. 1990. 4 июня. С. 3.
287. Эллман Р. Оскар Уайльд: биография / пер. с англ. Л. Мотылева. Москва : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2012. 704 с. (Серия «Персона»).
288. Євтушенко Д. Головні ролі виконує молодь // *Вечірній Київ*. 1953. 8 травня.
289. Ємельянова Т. В. Біографізм як засіб інтерпретації творчої індивідуальності: Макс Дессуар // [Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв](#). Київ : Міленіум, 2011. № 1. С. 24–28.
290. Жаркова В. Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания мастера) : монографія. Киев : Автограф, 2009. 528 с. : ил.
291. Жданько І. А. Клімат та природний ландшафт як фактори повсякденного життя у творчих біографіях композиторів ХІХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 Теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. 247 с.
292. Жежера В. Служити мистецтву // *Молода гвардія*. Київ, 1985. 29 березня.
293. Желєзний А. Стара фотографія // *Культура і життя*. 1987. 26 липня.
294. Жиліна Л. Вічна, як усе прекрасне // *Театрально-концертний Київ*. 1996. № 2. С. 2.
295. Житецький Г. Життєрадісна вистава // *Київська правда*. 1963. 28 березня.
296. Жихарський В. На нашій сцені – Дмитро Гнатюк // *Радянська Буковина*. 1967. 18 квітня.

297. Жолдак В. Дмитро Гнатюк: зустрічі, які наснажують // Культура і життя. 1978. 2 квітня.
298. Жолдак В. Київ. Депутатові Гнатюку. Нарис // Культура і життя. 1982. 3 жовтня.
299. Жолдак В. На крилах пісні // Вечірній Київ. 1972. 7 жовтня.
300. Жолдак В. Орденом Леніна покликані // Культура і життя. 1979. № 4.
301. Жуйков Д. А. Основные методологические проблемы биографического исследования в современной историографии // Вестник Челябинского государственного университета. № 25 (279). Серия : История. Вып. 52. Челябинск, 2012. С. 133–136.
302. Жуковский В. До свідання, друзя // Рабочая газета. Киев, 1972. 12 декабря.
303. Жулинський М. Лицар українського співу // Літературна Україна: газета письменників України. 2012. № 3. С. 12.
304. Журба К. Радостные встречи // Советская Мордовия. Саранск, 1963. 9 октября.
305. Зав'ялов Б. Поліпшити виховання музичних кадрів // Радянське мистецтво. 1948. 23 червня.
306. Загайкевич М. П. Вдруге – через 40 років // Музика. 1970. № 5. С. 7–9.
307. Загайкевич М. П. Українська музична культура // Історія української культури : у 5 т. Т. 4, кн. 2. Київ : Наук. думка, 2001. С. 207–284.
308. Загорюлько Б. Я тобі на трембіті // Сільські вісті. Київ, 1974. 24 лютого.
309. Загребельный П. Желаем удачи // Огонёк. 1963. 4 июня.
310. Заєць В. Дмитро Гнатюк: «У пісні – вся Україна» // Культура і життя. 2005. 6 квітня.
311. Зайончківська С. «Наталка Полтавка» М. Лисенка // Театрально-концертний Київ. 1969. № 13.

312. Заплавський О. 600-а вистава «Запорожця за Дунаєм» // Вечірній Київ. 1957. 17 жовтня.
313. Заря над Двиной // Правда Украины. 1955. 6 июля.
314. Заславец Г. Великий Гнатюк начинал со студии // Рабочая газета. 2003. 10 апреля.
315. Захарова Т. Якби ще й українською... «Набукко» на київській сцені // Хрещатик. 1993. 22 травня.
316. Зельцер О. Велике щастя – співати для народу // Вільна Україна. Львів. 1977. 11 грудня.
317. Зильберман Ю. «Горовиц был для меня, как брат...» (письма Натана Мильштейна Владимиру Горовицу от повседневной жизни к творчеству) : монография. Киев : Типография «Клякса», 2016. 224 с., 96 с. ил.
318. Зінченко Н. Князь Ігор // Людина місто, країна. 2001. 9 листопада.
319. Зінчук М. Співає Дмитро Гнатюк // Радянська Волинь. 1981. 6 грудня.
320. Зінькевич О. С. Антон Чехов та українська опера // Сучасність. 2001. № 5. С. 111–119.
321. Зінькевич О. С. Молоді голоси // Вечірній Київ. 1964. 20 травня.
322. Знову на сцені // Київська правда. 1963. 5 березня.
323. Зонина Е. Искания и находки // Правда Украины. 1957. 27 октября.
324. Зорін Я. Мистецтво – трудівникам ланів // Культура і життя. Київ, 1972. 29 жовтня.
325. Зорін Я. Свято братерства і дружби // Культура і життя. 1969. 8 червня.
326. Зоря над Двиной // Вечірній Київ. 1955. 2 липня.
327. Зубко Л. Мистецько-театральна афіша // Київська правда. 1975. 5 червня.
328. Иван Л. Демон // Забайкальский рабочий. 1963. 8 сентября.

329. Ильченко М. Одна из повседневных забот // Комсомольское знамя. 1976. 27 февраля.
330. Ильченко О. Дмитрий Гнатюк: с КГБ я никогда не был связан // Культура. 1995. 29 марта. С. 3–4.
331. Ильясова Б. Над Ишимом – киевские зори // Целиноградская правда. 1973. 22 декабря.
332. Информационный стенд // Правда Украины. 1957. 3 декабря.
333. Иовса О. Страница героической летописи // Правда Украины. 1967. 21 декабря.
334. Исаханов Г. Вокально-оперный Соцарт, или вниз по спирали, пружинящей вверх // Зеркало недели. 1998. 17 января, № 3 (172).
335. Исканцева Т. Народный артист // Вечерняя Москва. 1976. 14 июля.
336. І ще раз про Наталку // Український театр. 1993. № 2. С. 5–7.
337. Іваницька Я. А. «Тарас Бульба» М. Лисенка: до історії створення редакцій // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. Вип. 32. С. 111–123.
338. Іванів С. Хвилююча зустріч // Прикарпатська правда. Івано-Франківськ, 1985. 24 вересня.
339. Іванченко Л. Повернення «Аїди» // Столиця. 1998. 10 лютого, № 14.
340. Ізваріна М. І. Лисенкова доба українського оперного мистецтва // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / за ред. О. С. Смоляка. Тернопіль : ТИПУ ім. Володимира Гнатюка, 2010. № 1. С. 14–18.
341. Ільчук Л. П. Психологічна модель художньої творчості: досвід теоретичних модифікацій : автореф. дис. ... канд. філософських наук : спец. 09.00.08 Естетика / Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2011. 15 с.
342. Ісіченко-Бурцева Т. Уособлення національного характеру // Музика. 2000. 8 жовтня, № 5.

343. Історія українського театру : у 3 т. / АН УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Т. Рильського ; редкол. : Г. А. Скрипник (гол.) та ін., Т. 2 : 1900–1945 / Л. Барабан, В. Гайдабура, О. Красильникова, Ю. Станішевський та ін. ; редкол. Тому : І. Юдкін (відп. ред.), О. Шевчук (відп. секретар). Київ, 2009. 876 с.

344. Історія української музики : в 6 т. / АН УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Т. Рильського. Т. 3 : Кінець ХІХ – початок ХХ ст. / ред. М. Загайкевич та ін. Київ : Наук. думка, 1992. 424 с.; Т. 4 : 1917–1941 рр. Київ : Наук. думка, 1992. 617 с.; Т. 5 : 1941–1958 рр. / М. В. Беляєва, Т. П. Булат, М. М. Гордійчук та ін. ; редкол. тому: А. І. Муха (відп. ред.), Н. О. Костюк (відп. секретар). Київ, 2009. 504 с.

345. Кабка Н. М. Дискурс особових текстів діячів вокальної культури у мистецькому середовищі України 1950–1970-х років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 Теорія та історія культури / Ін-т проблем сучасного мистецтва, Нац. акад. мистецтв України. Київ, 2015. 18 с.

346. Кагарлицький М. Дмитро Гнатюк. Наснага творчості // Вітчизна. 1973. № 5.

347. Кагарлицький М. Дружбі муз міцніти // Літературна Україна. 1981. 8 грудня.

348. Кагарлицький М. Національна опера храм краси, а не профанація мистецтва! // Вечірній Київ. 1999. 7 липня.

349. Кагарлицький М. У пісні життя його // Вітчизна. Київ, 1983. № 11. С. 14–8.

350. Калиновська В. Велике в буденному // Радянська Україна. 1968. 27 червня.

351. Канадійська критика про Дмитра Гнатюка // Вільне слово. 1968. 6 квітня.

352. Каневський Л. Верный друг // Советский спорт. 1985. 11 сентября.

353. Каневський Л. Маестро майстрові – зрідні // Старт. Київ, 1987. № 7.

354. Капельгородська Н. Добридень, Карпати // Новини кіноекрану. 1967. № 3, березень.
355. Капрелов А. Песня – душа моя // Известия. 1972. 10 декабря.
356. Карапетров К. Болгарская музыка // Рабочая газета. 1965. № 2.
357. Карапетров К. Софийские музыкальные недели // Рабочая газета. 1970. 15 августа.
358. Карелін Л. Испит на зрілість // Радянське мистецтво. 1948. № 3.
359. Карпинос И. Любовь и смерть рабыни Аиды на киевской оперной сцене // Культура. 1998. 4 марта.
360. Катасонова Т. Дни и вечера Национальной оперы // Зеркало недели. 1994. 19 января.
361. Кауфман Л. М. М. Аркас. Нариси про життя і творчість. Київ : Держ. видав. образотв. мистец. і муз. літ. УРСР, 1958. 131 с.
362. Кирилова О. О. Ритм як модус особистісного в культурі // Магістеріум. Вип. 5. Культурологія / Києво-Могилянська Академія. Київ : Стилос, 2000. С. 22–29.
363. Киселева Л. Артист из народа – народный артист // Социалистический Донбасс. 1977. 5 ноября. С. 15.
364. Киселева Л. Герои Шолохова – на оперной сцене // Правда Украины. 1976. 15 февраля.
365. Киселева Л. Режиссёрский почерк певца // Советская культура. Москва, 1978. 24 ноября.
366. Кисельова Л. І знову «Запорожець за Дунаєм» // Вечірній Київ. 1978. 30 жовтня.
367. Кисельова Л. Невмируща стихія «Сорочинського ярмарку» // Урядовий кур'єр. 1992. 23 травня.
368. Кисельова Л. Прем'єра Тихого Дону // Вечірній Київ. 1976. 16 лютого.

369. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: творчість митця у дзеркалі епохи : монографія. Львів : Сполом, 1998. 216 с.

370. Кияновська Л. О. Рецензія на монографію Бондарчука В. О. «Дмитро Гнатюк: оперний співак, музичний режисер, педагог» // Українська музика : наук. часопис. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2018. Число 3 (29). С. 166–167.

371. Кіпоренко М. Линуть мелодії серця // Вечірній Київ. 1982. 16 вересня.

372. Клековкін О. Ю. Сакральний театр у генезі театральних систем : дис. ... доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.01 Теорія та історія культури, 17.00.02 Театральне мистецтво / нац муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 346 с.

373. Клименко Я. Сміється й плаче Ріголетто // Вечірній Київ. 1975. 26 червня.

374. Климов О. Опера «Війна і мир» на Київській сцені // Радянська культура. 1956. 31 жовтня.

375. Климчук В. О., Мойсієнко Я. В. Життєвий шлях творчої особистості: принципи біографічного дослідження за допомогою сценарного аналізу Е. Берна // Соціальна психологія. 2007. № 6. С. 32–44.

376. Клякун Г. Напередодні вистави // Молода гвардія. Київ, 1971. 26 грудня.

377. Книппер Л. Героическая опера «Богдан Хмельницкий» // Известия. 1954. 9 мая.

378. Кобец О. Хрустальные истоки // Вечерний Киев. 1989. 25 марта.

379. Ковалевська О. Приречений на вічне прокляття: доля образу «Мазепи» на театральній сцені. URL: [www.mazera.name/pryrechenuj-navichne-prgo](http://www.mazera.name/pryrechenuj-navichne-prgo) (дата звернення: 12.07.2017).

380. Ковальова О. К. Специфіка автобіографізму в сповідальному циклі Ж.-Ж. Руссо («Сповідь», «Діалоги: Руссо судить Жан-Жака», «Прогулянки



самотнього мрійника») : автореф. дис. ... канд. філологічних наук: спец. 10.01.04 Література зарубіжних країн / Дніпропетровський нац. ун-т ім. Олеся Гончара. Дніпропетровськ, 2008. 19 с.

381. Козак С. Д. Мистецькі вернісажі // Вечірній Київ. 1980. 1 лютого.

382. Козак С. Д. Михайл Гришко. Київ : Молодь, 1978. 200 с. : ил.

383. Козак С. Д. Народний артист // Вечірній Київ. 1961. 15 березня.

384. Козак С. Д. Нове життя шедевра // Київська правда. 1979. 15 лютого.

385. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ, 2011 (Українознавча бібліотека. Число 15).

386. Козицкий Ф. Е. На сцене «Энеида» // Правда Украины. 1959. 4 июня.

387. Козицкий Ф. Е. Шекспир глазами наших современников // Правда Украины. 1959. 15 февраля.

388. Козицкий Ф. Е. Эпопея народного героизма // Правда Украины. 1957. 2 февраля.

389. Козицкий П. О. «Тарас Бульба» // Радянська Україна. 1955. 15 квітня.

390. Козловский И. Искусство, что несёт радость // Труд. 1960. 24 июля. С. 2.

391. Козловський І. Висока повага // Радянська Україна. 1968. 27 червня.

392. Колесникова І. Солов'їна пісня України // Театральна газета. Київ, 1995. № 3.

393. Колесникова Ю. На смотре – комсомольская песня. Комсомольское знамя. Киев, 1969. 18 ноября.

394. Колєв І. Мистецтво Київського оперного // Вечірній Київ. 1980. 5 квітня.

395. Коломієць О. Син пастуха // Зміна. 1957. № 8.

396. Коноваленко Н. В. Культурологічна спрямованість норм реалізації потреб та інтересів людини // Культура і сучасність : альманах. Київ : ДАККіМ, 2006. № 1. С. 84–91.

397. Контакт із слухачем // Театрально-концертний Київ. 1971. № 12. С. 2.
398. Концерти Дмитра Гнатюка і Олега Криси // Новий шлях. 1971. 24 квітня.
399. Концерти тижня. Жорж Бізе // Говорить і показує Україна. 1975. 30 травня.
400. Концертні виступи в Канаді видатного співака Дмитра Гнатюка // Українське слово. 1962. 5 вересня.
401. Концертне турне по Канаді артистів з України Дмитра Гнатюка і сестер Байко // Життя і слово. 1968. 29 квітня.
402. Кончин Е. Чьи портреты видел Герман // Советская культура. Москва, 1983. 6 декабря.
403. Копиця М. Д. Епістологія в лабіринтах музичної історії : монографія. Київ : Автограф, 2008. 528 с.
404. Кореневич Л. Пісенний сувенір // Київська правда. 1971. 8 жовтня.
405. Корнієнко В. В. Гуманітарні комунікативні системи як чинники європейської інтеграції. Україна та Франція: кроскультурний діалог : монографія. Київ : НАКККиМ, 2016. 432 с.
406. Корній Л. П. Музична культура в Україні // Історія української культури : у 5 т. Т. 3. Київ : Наук. думка, 2001. С. 980–1005.
407. Корній Л. П., Сюта Б. О. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ : Муз. Україна, 2014. 592 с.
408. Коробчак Л. «Наталка Полтавка» Іменинниця // Вечірня Одеса. 1989. 1 грудня. С. 1.
409. Коробчак Л. Свидание с «Мазепой» // Вечерний Киев. 1990. 11 апреля.
410. Костенко В. Интервью в номер // Советская культура. 1975. 28 марта. С. 2.

411. Кочур А. Разбавленный Бизе // Комсомольское знамя. 1966. 8 февраля.
412. Кошара Н. Возвращение «Золотого обруча» // Рабочая газета. Киев, 1987. 20 марта. С. 2.
413. Кошара Н. Провесень «Тихого Дона» // Рабочая газета. Киев, 1976. 22 февраля.
414. Крафт В. «Князь Игорь» – эпопея на местечковый лад // Киевлянин. 2003. № 23.
415. Крафт В. «Тарас Бульба» и режиссёрское недоразумение // Киевлянин. 2003. № 18.
416. Кречко М. Ярko, динамично // Вечерний Киев. 1990. 21 марта. С. 2.
417. Кривенко Г. Музыка завжди поруч // Вечірній Київ. 1961. 30 травня.
418. Кривенко Т. Самая грандиозная оперная постановка XX века // Деловая столица. 2003. 17 февраля.
419. Кривохижина І. Перебування у Києві делегації китайської молоді. Вечірній Київ. 1955. 18 квітня.
420. Крижанівська Н. Дмитро Гнатюк: «Молоді співаки – окраса національної опери» // Культура і життя. 2004. 2 червня, № 19.
421. Крижанівська Н. Дмитро Гнатюк: Мене заспокоїв Борис Гмиря // Вечірній Київ. 2003. 19 листопада.
422. Кримчук Г. Хроніка свята // Молода гвардія. Київ, 1973. 9 грудня.
423. Крицька І. О. Особливості творчого мислення К. Штокгаузена: серіальність, музичний час, метод медіації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 20 с.
424. Крупеніна Л. В. Творча спілка як культуро утворюючий чинник міського середовища (на матеріалі діяльності Товариства південноросійських художників в Одесі на межі XIX–XX століть) : автореф. дис. ... канд. ку-

льтурології : спец. 26.00.01 Теорія та історія культури / Таврійський нац. ун-т ім. В. І. Вернадського. Сімферополь, 2009. 18 с.

425. Кузьменко Л. Чудові концерти // Деснянська правда. Чернігів, 1973. 24 липня.

426. Кунгурцева О. Дмитрий Гнатюк // Бульвар. 2001. № 5, январь.

427. Курбанов В. Б. Традиційність і проблеми інтерпретації оперної вистави // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2009. № 3 (4). С. 30–35.

428. Куришев Е. Навуходоносор: первое пришествие в Киев // Киевские ведомости. 1993. 9 июня. С. 3.

429. Куришев Є. «Набукко» на Київській сцені // Музика. 1993. № 5, вересень – жовтень.

430. Курышев Е. И мастерство, и вдохновение. // Вечерний Киев. 1992. 22 декабря.

431. Кусенко О. Шлях до майстерності // Вечірній Київ. 1976. 27 березня.

432. Лагановський Л. Київська прокоф'єана. Музична весна 2003 року // Урядовий кур'єр. 2003. 12 квітня.

433. Ламонова О. Дмитро Гнатюк: «Глядач хоче, щоб красиво вмирили» // День. 2003. 10 січня, № 3.

434. Лапутін О. І справді діамант // Культура і життя. 1998. 11 листопада, № 10.

435. Лахтурова Т. Палай вогонь фестивалю // Київська правда. 1973. 27 травня.

436. Левик С. Записки оперного певца. Изд. 2, перераб. и доп. Москва : Искусство, 1962. 711 с.

437. Левик С. Четверть века в опере. Москва : Искусство, 1970. 535 с.

438. Левикова А. Демон // Восточносибирская правда. Иркутск. 1963. 22 июня.

439. Левченко О. Г. Театр у системі філософської антропології : монографія / Нац. центр театр. мист. ім. Леся Курбаса. Київ, 2012. 296 с.
440. Левчук Л. Т. Проблема художньої творчості в контексті сучасної естетичної теорії: процес концептуалізації // Гуманітарний часопис. 2014. № 3. С. 9–16.
441. Левчук Л. Т. Психологический анализ: от бессознательного к «усталости от сознания». Киев : Выща школа, 1989. 183 с.
442. Лейченко Г. Артист прийшов на завод // Київська правда. 1960. 18 листопада.
443. Лейченко Г. З піснею по світу // Радянська Буковина. Чернівці, 1960. 17 серпня.
444. Леонардо да Винчи. Спор живописца с поэтом, музыкантом и скульптором // Леонардо да Винчи. Избранные произведения : в 2 т. / ред. А. К. Дживелегова и А. М. Эфроса. Москва : Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2010. С. 55–99.
445. Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. Москва : Политиздат, 1975. 304 с.
446. Лепша І. З родоводу пісні // Україна. 1985. № 7.
447. Лисенко І. Українські співаки у спогадах сучасників. Київ : Рада, 2003. 780 с.
448. Лисенко М. В. Зима і весна. Дитяча фантастична опера : програма. Київ, 1984. 6 с.
449. Лисенко М. В. Наталка Полтавка. Перша українська оперета у 3 діях. Київ, 1889. 46 с.
450. Лисенко М. В. Театральна музика. Т. 8. Київ : Держ. вид. образотв. мистец. і муз. літ. УРСР, 1959. 398 с.
451. Лисниченко І. Дмитрій Гнатюк // Факты. 2002. 26 октября.
452. Лисниченко І. Народный артист Дмитрий Гнатюк // Факты. 2005. 29 марта.

453. Лист Б. В. Гмирі до П. В. Голубєва № 142 від 5 травня 1948 р. // Гмиря Б. Статті, листи, спогади. Київ : Муз. Україна, 1975. С. 279–281.

454. Лист Ю. С. Мейтуса до В. С. Тольби від 2.04.1950 р. // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 34 : Юлій Сергійович Мейтус. Сторінки життя і творчості. Спогади. Статті. Листи. Матеріали (До 100-річчя від дня народження). Київ, 2006. С. 231.

455. Лишанский Е. Некоторые вопросы оперной режиссуры и воспитание певца-актера // Украинское музыковедение : науч.-метод. межведомственный ежегодник. Киев : Мистецтво, 1966. С. 268–278.

456. Лобановская А. «Война и мир» опера на киевской сцене // Правда Украины. 2003. 27 февраля.

457. Логинова Н. А. Биографический метод в свете идей Б. Г. Ананьева // Вопросы психологии. 1986. № 5. С. 104–112.

458. Логинова Н. А. Развитие личности и её жизненный путь // Психология личности в трудах отечественных психологов. Санкт-Петербург : Питер. 2000. С. 238–246.

459. Лоєнко С. Пам'ятна зустріч // Радянська Житомирщина. 1967. 17 лютого.

460. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская школа. Москва : Гнозис, 1994. С. 50–51.

461. Лубський О. Чарівні Наталки // Червоний гірник. Кривий ріг, 1969. 9 вересня.

462. Лубченко И. Новая встреча с Энеем // Рабочая газета. 1959. № 139 (748).

463. Лузган С. Верные сыны народа // Правда. 1960. 17 ноября.

464. Луканин В. Обучение и воспитание молодого певца / сост. и общ. ред. Е. Е. Нестеренко. Ленинград : Музыка. 1977. 86 с.

465. Луцька Л. Він полонить серця // Вечірній Київ. 1964. 19 травня.

466. Луцька Л. Чудовий співак // Вечірній Київ. 1964. 1 лютого.
467. Луцький Ю. «Князь Ігор» // Радянське мистецтво. 1953. 6 травня. С. 4.
468. Лысенко О. Праздник украинского искусства // Рабочая газета. Киев, 1959. 17 июня.
469. Любарська Л. В. Голос, який долає кордони (до 90-річчя Дмитра Гнатюка) URL: [www.archives.gov.ua/Publicat/AU/AU\\_2\\_2015/13.pdf](http://www.archives.gov.ua/Publicat/AU/AU_2_2015/13.pdf) (дата звернення: 12.07.2017).
470. Любимый М. На вышитом рушнике судьбы // Комсомольское знамя. Киев, 1985. 28 марта.
471. Лятошинський Б. «Золотий обруч» : програма. Київ, 1989. 12 с.
472. Лятошинський Б. Обговорення прем'єри опери «Тарас Бульба» // Радянська музика. 1937. № 6–7. С. 21–24.
473. Ляшко А. О присуждении государственных премий УРСР имени Т. Г. Шевченка // Социалистический Донбасс. Донецк, 1973. 10 марта.
474. Ляшко С. М. Поняття «наукова біографія» у теорії та практиці історико-біографічних досліджень // Українська біографістика : зб. наук. пр. Ін-ту біогр. дослідж. Вип. 10. Київ, 2013. С. 25–47.
475. Майборода Г. «Война и мир» спектакль Киевского театра оперы и балета имени Шевченко // Правда. 1957. 10 октября.
476. Майбурова К. В. «Бал-маскарад» // Вечірній Київ. 1956. 23 травня.
477. 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.
478. Майбурова К. В. «Тарас Бульба» // Вечірній Київ. 1955. 11 квітня, № 85. С. 3.
479. Майбурова К. В. «Трубадур» // Вечірній Київ. 1964. 3 березня.
480. Майбурова К. В. Шевченківські образи на сцені // Вечірній Київ. 1957. 12 лютого, № 36. С. 3–4.

481. Малахов Г. Спектакль о молодогвардейцах // Сталинское пламя. Киев. 1954. 30 марта.
482. Малишев Ю. «Лоенгрін» спектакль театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка // Вечірній Київ. 1958. 6 травня.
483. Малозьомова О. Образи Шекспіра в музиці // Вечірній Київ. 1959. 20 січня.
484. Малозьомова О. Опера «Приборкання непокірної» на сцені театру імені Т. Г. Шевченка // Вечірній Київ. 1959. 20 січня.
485. Малочевская И. Б. Режиссёрская школа Товстоногова / Санкт-Петербургская гос. академия театрального искусства. Санкт-Петербург, 2003. 156 с.
486. Малышев Ю. Ю. С. Мейтус. Очерк творчества. Москва : Сов. композитор, 1962. 134 с.
487. Мамчур І. За Шолоховською епопеєю // Київська правда. 1976. 23 лютого. С. 5.
488. Мар'яненко І. Сцена, актори, ролі. Київ : Мистецтво, 1964. 289 с.
489. Мар'янівська Т. Соліст опери // Вечірній Київ. 1955. 25 серпня.
490. Мар'янівська Т. Щаслива доля митця // Культура і життя. Київ, 1974. 9 червня.
491. Мария-Стефания. Я хочу, чтобы вы унесли домой радость, смех и хорошее настроение // Ведомости. 1993. 13 января.
492. Марков П. А. Режиссура Вл. И. Немировича-Даньченко в музыкальном театре. Москва : ВТО, 1960. 410 с.
493. Маркова А. К. Психология профессионализма. Москва : Знание, 1996. 308 с.
494. Маркова В. Друга зустріч // Київська правда. 1960. 12 вересня.
495. Маркова Е. Полинациональная музыкальная аура Одессы и место в ней польской и русской составляющей // Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. Вип. 69, кн. 13 : Виконавське музи-



кознавство : зб. наук. ст. / ред.-упоряд. М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова. Київ, 2007. С. 6–13.

496. Мартинов И. «Первая весна» // Советская культура. 1960. 22 ноября, № 139. С. 2.

497. Марусик В. Як вода джерельна // Сільські вісті. 1976. 18 серпня.

498. Маршкова Т. Дмитрий Гнатюк // Комсомольская правда. Москва, 1979. 25 февраля.

499. [Маслова Ю. В.](#) Еволюція вокальних шкіл України // [Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія](#). 2015. Вип. 9. С. 82–88.

500. Маслоу А. Г. Мотивация и личность / пер. с англ. А. М. Татлыбаевой. Санкт-Петербург : Евразия, 1999. 478 с.

501. Матвеева Н. На сцене – «Тарас Бульба» // Вечерний Киев. 1992. 16 декабря. С. 2–3.

502. Матвійко К. В садах потопає село // Черкаська правда. 1970. 29 серпня.

503. Медуниця М. Частка нашого буття // Друг читача. 1975. 27 лютого.

504. Межирова З. «Я родился с песней» // Правда Украины. 1975. 5 марта. С. 2.

505. Мейтус Ю. С. Воспоминание о Вениамине Савельевиче Тольбе // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 34 : Юлій Сергійович Мейтус. Сторінки життя і творчості. Спогади. Статті. Листи. Матеріали (До 100-ліття від дня народження). Київ, 2006. С. 195–199.

506. Мейтус Ю. С. Композитор і театр // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 34 : Юлій Сергійович Мейтус. Сторінки життя і творчості. Спогади. Статті. Листи. Матеріали (До 100-ліття від дня народження). Київ, 2006. С. 199–201.

507. Менжулін В. І. Біографічний підхід у західній історико-філософській традиції: віхи становлення : автореф. дис. ... доктора філософських наук: спец. 09.00.05 Історія філософії / НАН України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди. Київ, 2011. 28 с.

508. Менжулін В. І. Історико-філософська біографістика: провідні тенденції та віхи становлення // Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія». Т. 115 : Філософія та релігієзнавство. Київ, 2011. С. 18–25.

509. Мензатюк З. Безсмертна музика «Запорожця» // Радянська Україна. 1984. 12 грудня. С. 2.

510. Мензатюк З. Золоте жниво // Митець і час. 1975. 3 березня. С. 1.

511. Мероприяття по улучшению организационно-творческой деятельности Государственного ордена Ленина и ордена Трудового Красного Знамени академического театра оперы и балета УССР им. Т. Г. Шевченка. Киев : Правда, 1978. 39 с.

512. Мех Н. Лінгвофілософська концепція О. Потебні й гуманістика XIX–XXI століть // Культура слова. 2015. Вип. 83. С. 32–36.

513. Мехмандарова Л. Ожили герои поэмы // Бакинский рабочий. 1963. 21 июля.

514. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва. Київ : Муз. Україна, 1985. 55 с.

515. Минакова Л. На гастролі до Югославії // Вечірній Київ. 1963. 3 квітня.

516. Миркотан В. Музичні й танцювальні арабески // Театрально-концертний Київ. 1981. № 14.

517. Мирошниченко Е. С. Талант и мастерство // Правда Украины. 1975. 28 марта. С.5.

518. Михайлов М. Оновлення // Київська правда. 1953. 23 січня.

519. Михайлов М. Перлина оперної музики // Радянська культура. Київ, 1961. 28 грудня.
520. Михайлов М. Творча перемога // Київська правда. 1964. 7 квітня.
521. Михайлов М. Як оформлялася «Енеїда» // Театрально-концертний Київ, 1967. № 16.
522. Михайлова Н. «Война и мир» // Киевские ведомости. 2003. 22 лютого.
523. Михайлова Н. Киевская премьера в Швейцарии // Киевские ведомости. 2003. № 3. Март.
524. Михайлова С. Митець-громадянин // Київська правда. 1979. 15 лютого.
525. Михайловський В. Гнатюкові пісні // Радянська Буковина. Чернівці, 1990. 28 березня.
526. Млинченко Ф. Прекрасний світ музики // Театрально-концертний Київ. 1988. № 6.
527. Мовчан В. С. Етика. Навчальний посібник / Київ : Знання, 2007. 483 с.
528. Мокренко А. Летять ніби чайки // Сільські вісті. Київ, 1985. 29 березня.
529. Мокренко А. Співак трибун // Культура і життя. Київ, 1977. 13 листопада. С. 8–15.
530. Мокренко А. Щирість мистецтва // Вечірній Київ. 1973. 20 березня.
531. Монетова О. У виконанні лауреатів // Літературна Україна. 1981. 26 травня.
532. Монтень М. Опыты : в 2 кн. / пер. А. С. Бобовича и др. Кн. 1. Москва : Голос, 1992.
533. Мороз Л. Поет Дмитрий Гнатюк // Рабочая газета. 1981. 31 января.

534. Морозова И. «Лоэнгрин» на Киевской сцене // Правда Украины. 1958. 25 мая.
535. Морозова І. «Севільський цирюльник» Дж. Россіні на київській сцені. Київ // Культура і життя. 1979. 16 грудня.
536. Морозова І. Творчий пошук // Прапор комунізму. 1979. 25 грудня.
537. Мороз-Погрібна Л. Голос митця // Літературна Україна. Київ, 1971. 3 грудня. С. 3–7.
538. Мороз-Погрібна Л. Пісня для людей // Літературна Україна. Київ, 1975. 28 березня. С. 4.
539. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музикознавчої інтерпретації // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2008. № 1. С. 106–111.
540. Москалец А. В. «Наталка» на все времена // Столичные новости. 2001. 11 июня.
541. Москалец А. В. В Нацопере антракт // Киевские ведомости. 2003. 12 июля.
542. Москалец А. В. Гнатюк объявил войну // Киевские ведомости. 2003. 25 февраля.
543. Москалец А. В. Как маньяк у чужого балкона // Публичные люди. 2003. Март, № 3.
544. Москалец А. В. Молодые бойцы на военных маневрах // Киевские ведомости. 2003. 27 февраля. С. 2.
545. Москалец А. В. Несравненная Турандот // Культура и общество. 2003. 24 июня, № 092.
546. Москалец А. В. Об оперной режиссуре и очковтирательстве // Зеркало недели. 2003. Март.
547. Москалец А. В. Смешались в кучу кони, люди... // Вечерние Вести. 2003. 4 марта, № 033 (933).

548. Москалец А. В. Сюрпризы Национальной оперы // Зеркало недели. 2003. 8 марта.

549. Москалец О. В. Дмитро Гнатюк: «На всі мої побоювання щодо моєї втечі я завжди казав: «Боже мій, хіба я зможу покинути свою рідну Україну?» // Урядовий кур'єр. 2014. 24 травня.

550. Москалец О. В. Опера «Князь Ігор» набуває другого дихання // Дзеркало тижня. 2003. 14 червня.

551. Мости єднання [Інтерв'ю зі С. Турчаком, І. Молостovou, А. Мокренком. Запис І. Щербатенко] // Радянська Україна. 1982. 11 травня.

552. Музыка, сезон 36-й // Уральская рабочая газета. 1971. 20 октября.

553. Мурзіна О. Мовна інтонація в ранніх українських операх // Українське музикознавство : наук.-метод. міжвідомчий щорічник. Київ : Муз. Україна, 1970. № 5. С. 184–211.

554. Мусоргський М. Сорочинський ярмарок: програма. Київ : Вид. Нац. опери України ім. Тараса Шевченка, 2001. 6 с.

555. Мэрцишор – 87. Озаря любовью // Советская Молдавия. 1987. Март.

556. На сцені знову «Мазепа» // Київ. 1990. № 9.

557. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие. Москва : Владос, 2003. 248 с.

558. Назар Н. Музичні прем'єри сезону // Музика. Київ, 1990. № 2. С. 23.

559. Назаренко И. Искусство пения. Москва : Музыка, 1968. 621 с.

560. Найдюк О. «Война и мир» – и мы // Киевские ведомости. 2003. 22 февраля.

561. Нарбут С. Українська серенада // Вечірній Київ. 1963. 31 грудня. С. 4.

562. Незабываемая встреча // Правдист. 1976. 5 августа.

563. Немирович І. О. Олександр Білаш. Київ : Муз. Україна, 1979. 54 с.

564. Немирович І. О. Тисяча сто сімдесят п'ятий концерт // Вечірній Київ. 1978. 9 лютого.

565. Немирович-Данченко Вл. И. О творчестве актера. Москва : Искусство. 1984. 620 с.

566. Немкович О. М. Гнатюк Дмитро Михайлович // Енциклопедія сучасної України : у 30 т. / ред. кол. І. М. Дзюба та ін. ; НАН України, НТШ, Координаційне бюро енциклопедії сучасної України НАН України. Т. 6 : «Вод» – «Гн». Київ, 2006. с. 708.

567. Немкович О. М. Національний академічний театр опери та балету України імені Т. Г. Шевченка // Українська музична енциклопедія. Т. 4 : Н–О. Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ, 2016. С. 127–183.

568. Немкович О. М. Передмова // Національна опера України : енциклопедія. Т. 1 : А–К. Київ, 2017. С. 4–45.

569. Новиков А. Новатор драмы и оперы // Зеркало недели. 2007. 16 февраля.

570. Новицкий В. Дмитрий Гнатюк: рыцарь и человек // Культура и общество. 2005. 29 марта. № 045.

571. Новиченко Л. Щастя творити для народу // Літературна Україна. Київ, 1973. 16 березня.

572. Новых А. АллатРа. Киев : АллатРа, 2013. 878 с.

573. Огурцов Г. Если глыба не по зубам, может не стоит браться? // Сегодня. 2003. 1 марта.

574. Озеров Н. Н. Оперы и певцы. Высказывания в печати // Вечерняя Москва. 1964. 209 с.

575. Олександренко О. Нова зустріч з героями М. Шолохова // Театральна Україна. Київ, 1976. № 26.

576. Олександрів Г. Люблю, як в юності // Музика : наук.-популяр. журн. з питань муз. культури. Київ, 2005. № 3. С. 11.

577. Олексенко С. Поетична вистава // Вечірній Київ. 1966. 5 квітня.

578. Омельченко В. Гнатюки – діаманти української культури // Українська газета. 1997. 10 липня.
579. Оновлена «Кармен» // Радянська культура. Київ, 1963. 3 березня.
580. Оноприенко В. И. Биографический метод в психологии и социологии // Вісник Національного авіаційного університету. Серія: Філософія. Культурологія. 2010. № 2. С. 130–136.
581. Оперні прем'єри // Культура і життя. 1976. 19 лютого.
582. Оперній студії 70. Високі ідеали оперного мистецтва / Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2009. № 1 (2). С. 115–119.
583. Оржиченко І. Щира вдячність глядачів // Вечірній Київ. 1971. 18 лютого.
584. Осокина А. Киев: впервые «Сорочинская ярмарка» // Рабочая газета. Киев, 1992. 16 июня. С. 3.
585. Павлишин С. С. Музыка двадцатого століття : навч. посіб. Львів : БаК, 2005. 232 с.
586. Павлов И. «Аида» в кандалах рутины // День. 1998. 25 февраля, № 35. С. 2.
587. Павловський Б. На крилах пісні // Прапор Леніна. Гребінки, 1960. 10 вересня. С. 2.
588. Палажченко В. Гнатюк Дмитро: «Без культури нема народу, і тому її слід гідно фінансувати». Актуальне інтерв'ю // Культура. 2009. № 4.
589. Палажченко В. Злилося героїчне і ліричне // Радянська Україна. 1988. 16 лютого. С. 4.
590. Палажченко В. Мистецький поступ // Прапор комунізму. 1981. 23 листопада.
591. Паламарчук О. Вдалих заспів // Вільна Україна. 1988. 27 листопада.

592. Панов В. И зазвучала Музыка братства. // Парламентская газета. Москва, 2003. 21 февраля.
593. Париинский Е. Счастливая судьба певца // Вечерний Киев. 1985. 28 марта.
594. Пархоменко Л. О. Українська хорова п'еса. Київ : Наук. думка, 1979. 220 с.
595. Пасічник О. З когорти лідерів // Столиця. 2000. 21 березня, № 31
596. Пасічник О. Освячені ім'ям Гоголя // Вечірній Київ. 2002. 12 березня.
597. Паскаль Б. Мысли / пер. с фр., вступ. статья, коммент. Ю. А. Гинзбург. Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1995. 480 с. (Памятники мировой литературы).
598. Паторжинський І. С. Про мистецтво співака-актора // Про мистецтво театру. Київ, 1954. 515 с.
599. Патріот від народження // Військо України. 2000. № 11–12.
600. Пахльовська О. Ситуація постмодернізму в Україні: український постмодернізм як клонування без правил // Кіно. Театр. 2001. № 6. С. 2–12.
601. Пачеко Ф. Отрывки из книги «Искусство живописи, её древность и величие» // Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : в 4 т. / под общ. ред. Д. Аркина и Б. Терновца. Т. 1 : Ренессанс и барокко (XV–XVIII вв.) / ред А. Губер, А. Сидоров ; ввводн. ст. Л. Пинского. Москва ; Ленинград : Изогиз, 1936. С. 396–438.
602. Пектораль: коло претендентів звужується // Культура і життя. 1994. 23 грудня.
603. Первенцев А. Вітер з України // Вечірній Київ. 1960. 19 листопада. С. 2.
604. Первый спектакль // Красное знамя. Харьков, 1969. 20 ноября.
605. Песико Э. Страстная сила музыки // Днепропетровская правда. 1969. 19 апреля.



606. Петрина А. Б. Научная биография в российской культурной и интеллектуальной традиции: поиск новой модели : дис. ... канд. исторических наук: спец. 24.00.01 Теория и история культуры / Омский гос. ун-т путей сообщ. Омск, 2009. 182 с.

607. Петров И. Возвращение «Травиаты» на киевскую сцену // Киевские ведомости. 1994. 19 апреля. С. 4.

608. Петров И. Сорочинский базар // Киевские ведомости. 2001. 1 декабря.

609. Петров І. В музикальних театрах // Музикальна життя. 1979. № 9. С. 11–15.

610. Петров І. Відродження оперного шедевра // Молода гвардія. Київ, 1979. 13 листопада.

611. Петров І. Другові й братові // Радянська Україна. 1968. 27 червня.

612. Петров І. «Пікова дама» // Молода гвардія. Київ, 1967. 20 січня.

613. Петров І. «Пікова дама» // Правда України. Київ, 1966. 30 грудня.

614. Петров І. «Тихий Дон» на сцені // Молода Гвардія. Київ, 1976. 20 лютого.

615. Петрова І. Прем'єра киян // Культура і життя. 1973. 15 липня.

616. Петрова І. Сільська честь у репертуарі // Культура і життя. 1973. 14 червня.

617. Петрова Л. В гостях у робітників // Радянська Україна. 1982. 15 травня. С. 2.

618. Петровский В. А. Личность в психологи: парадигма субъектности. Ростов-на-Дону : Феникс, 1997. 512 с.

619. Пизюра Б. Пісня і слово // Вільна Україна. Львів, 1973. 14 липня.

620. Пилат А. Здравствуйте, Дмитрий Михайлович // Крымская правда. Симферополь, 1977. 14 августа.

621. Пилева Г. Постмодернізм як явище культури українського постіндустріального суспільства кінця ХХ – початку ХХІ ст. URL: [ukrconf.fl.kpi.ua/wp.../63.\\_Pylyeva\\_Hanna.pdf](http://ukrconf.fl.kpi.ua/wp.../63._Pylyeva_Hanna.pdf) (дата звернення: 12.07.2017).

622. Пилипенко Л. Мов ріка багатоплинна // Київська правда. 1973. 1 лютого

623. Пилипчук Р. Джерелознавство історії українського театру – вчорашній день традиційного театрознавства? // Сучасний стан українського мистецтвознавства та шляхи його подальшого розвитку : мат-ли наук. конф. Київ, 2000. С. 58–59.

624. Пирогов С. Ай да «Аида» // Независимость. 1998. 6 марта.

625. Плачинда С. Де пісня, там і мир // Літературна Україна. 1979. 13 лютого.

626. Повернення «Пікової дами» // Театрально-концертний Київ. 1978. № 20.

627. Погрібна Л. Вас люблять люди // Театральний Київ. 1970. № 1. С. 5–8.

628. Подвиг безсмертний на віки // Радянська культура. Київ, 1963. 2 вересня.

629. Подлужная А. «Я выкричал свой голос» // Культура. 2005. 30 марта.

630. Поёт Дмитрий Гнатюк // Красное знамя. 1965. 16 февраля.

631. Покотило В. На пісенній землі // Зоря Полтавщини. 1970. 3 березня.

632. Покровский Б. Вдохновенное искусство // Правда. 1962. 7 декабря. С. 3.

633. Покровский Б. Размышление об опере / предисл. И. Попова. Москва : Сов. композитор, 1979. 277 с.

634. Поліщук М. Творча співдружність праці і пісні // Нове життя. 1975. 15 серпня. С. 2.

635. Поліщук Т. Всупереч оперним канонам // *Культура*. 2005. 29 березня.
636. Поліщук Т. Дмитро Гнатюк знову заспіває // *День*. 2000. 28 березня.
637. Поліщук Т. Комікс під музику Прокоф'єва // *День*. 2003. 25 лютого.
638. Поліщук Т. Народний артист України Дмитро Гнатюк 28 березня святкує 90 років // *Music-review Ukraine*. URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/2BB38C4281B22E49C2257E150046686D?OpenDocument> (дата звернення: 12.07.2017).
639. Полушкина В. И «Набукко» стала дефицитом // *Киевские ведомости*. 1998. 10 февраля.
640. Поляновський Г. Радянська культура. Київ, 1960. 11 грудня.
641. Попик В. І. Світоглядні засади розвитку української біографістики та формування національних ресурсів біографічної інформації ХХ століття // *Українська біографістика : зб. наук. пр. Ін-ту біогр. дослідж.* Київ, 2008. Вип. 4. С. 8–40.
642. Попов И. Большое Будущее // *Советское искусство*. 1951. 19 июня, № 49 (1333).
643. Попов И. Творчество и поиск // *Известия*. 1976. 23 июня.
644. Попова Т. Н. Жизнеописание ученого-историка на перекрестке историографических традиций: теория, методология, практика // *Ейдос. Альманах теорії та історії історичної науки*. Київ, 2015. № 8. С. 15–40.
645. Попова Т. Н. Историография в человеческом измерении // *Історіографічні дослідження в Україні*. 2012. Вип. 22. С. 265–292.
646. Попова Т. Н. Персональная история VS интеллектуальная биография, биоисториография: подходы и понятия // *Человек в истории и культуре / отв. ред. А. А. Пригарин; НАН Украины, Ин-т археологии*.

Вып. 2 : Мемориальный сборник материалов и исследований в память Владимира Никифоровича Станко. Одесса : Смил, 2012. С. 540–563.

647. Попович О. В. Біографія як феномен культури // Гуманітарний часопис. 2011. № 2. С. 96–103.

648. Поставна А. Нова опера про революцію // Українське музикознавство: наук.-метод. міжвідомчий щорічник. Київ : Муз. Україна, 1979. № 14. С. 54–63.

649. Постанова ЦК КПРС і ради міністрів СРСР. Про присудження державних премій СРСР 1977 року в галузі літератури, мистецтва і архітектури // Київська правда. 1977. 7 листопада.

650. Постановление VII съезда профессионального союза работников культуры по отчетному докладу центрального комитета профсоюза. Москва, 1968. 41 с.

651. Постановная А. Стихия чувств, стихия пения // Днепропетровская правда 1969. 23 июня.

652. Почесні звання // Радянська культура. 1958. 1 січня.

653. Прем'єра опери // Вечірній Київ. 1966. 27 грудня.

654. Принц Г. Дмитро Гнатюк проти Велета Бориса Гмирі // Культура. 2004. 1 квітня.

655. Приходько Л. Летятъ, ніби чайки // Вільне життя. Тернопіль. 1970. 18 жовтня.

656. Програма концерту Дмитра Гнатюка. Київ, 1975. 10 березня.

657. Програма опери Дж. Верді «Травіата» // Хрещатик. 1994. 26 березня.

658. Программа для вокальных факультетов музыкальных вузов «Оперная подготовка». Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 1977. 23 с.

659. Пуччини Дж. Тоска. Опера в 3 действиях : программа / Гос. академ. театр оперы и балета УССР им. Т. Г. Шевченко. Киев : Киевская правда, 1980. 7 с.

660. Рабчук С. Призрак оперы // Киевские ведомости. 1998. 24 июня.
661. Радченко Р. Лисенкіана поповнюється // Молодь України. 1959. 7 червня.
662. Радчук С. Вместо фараона – свадебный генерал. Вместо маленьких негрят – три богатыря // Культура. 1998. 21 февраля. С. 4.
663. РАГАУ. Ваше мистецтво – чудове // Вечірній Київ. 1963. 12 червня.
664. РАГАУ. Вічно юна Полтавка // Київська правда. 1972. 6 січня.
665. РАГАУ. Громадський перегляд і обговорення опери М. Лисенка «Енеїда» // Радянська Україна. 1959. 28 червня.
666. РАГАУ. Знову прем'єра // Вечірній Київ. 1975. 12 червня.
667. РАГАУ. Монолітна єдність // Радянська Україна. 1979. 4 лютого.
668. РАГАУ. На сцені оперної студії // Прапор комунізму. 1988. 7 січня.
669. РАГАУ. Народ називає гідних // Київська правда. 1974. 25 червня.
670. РАГАУ. Народні таланти // Зоря. 1950. 25 квітня.
671. РАГАУ. Нести правду, расширять культурные связи // Правда Украины. 1980. 15 марта. С. 2.
672. РАГАУ. Новая постановка оперы «Тарас Бульба» на сцені Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка // Радянська Україна. Київ, 1955. 30 березня.
673. РАГАУ. Новая украинська опера // Радянська Україна. Київ, 1960. 1 травня.
674. РАГАУ. Оживають сторінки класики // Культура і життя. Київ, 1975. 12 червня.
675. РАГАУ. Опера «Укрощение строптивой» – на украинской сцене // Правда Украины. Киев. 1959. 4 января.
676. РАГАУ. Постановка оперы «Тоска» Дж. Пуччини // Рабочая газета. 1980. 7 февраля.

677. РАТАУ. Славлю вітчизну свою // Радянська Україна. Київ, 1981. 2 грудня.
678. РАТАУ. Сторінка оперної класики // Радянська Україна. Київ, 1980. 2 лютого.
679. РАТАУ. Яскрава сторінка російської класики // Вечірній Київ. 1978. 31 грудня.
680. Рашевський З. Театральна партитура // Театр: історія, теорія, практика : зб. ст. / пер. з пол., ред. Н. Бічужа. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2013. С. 70–102.
681. Ревуцкий Л. Это был настоящий композитор // Борис Лятошинский. Воспоминания. Письма. Материалы : в 2 ч. / сост. Л. Н. Грисенко, Н. И. Матусевич. Ч. I: Воспоминания. Киев : Муз. Україна, 1985. С. 46–48.
682. Редя В. Я. Музично-критична діяльність П. І. Чайковського // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. / Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистецтв. Київ, 2010. Вип. 18. С. 3–9.
683. Ренська К. Гості Києва – митці з Буковини // Молода Гвардія. 1980. 25 березня. С. 3.
684. Рильський М. Михайло Донець // Михайло Донець. Спогади листи. Матеріали. Київ : Муз. Україна, 1983. С. 17–21.
685. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. 8 изд. Москва : Музыка, 1980. 454 с.
686. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Ін-т проблем сучасного мист. Акад. мистецтв України. Київ : Фенікс, 2007. 608 с. : іл.
687. Родіна Г. «Набукко»: українська постановка – московське трактування // Ліберальна газета. 1993. 12 жовтня.
688. Рожок В. И. Его жизнь – песня // Правда Украины. 1985. 29 марта. С. 3.

689. 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.

690. Рожок В. І. І знову «Тоска» // Прапор комунізму. Київ, 1980. 15 березня.

691. Рожок В. І. Музика і сучасність : моногр. дослідж., наук.-попул., критич. та публіц. твори / відп. ред. М. Р. Черкашина. Київ : Книга пам'яті України, 2003. 220 с.

692. Рожок В. І. Музичний театр Миколи Лисенка // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2012. № 2 (15) : До 170-річчя від дня народження Миколи Віталійовича Лисенка. С. 70–79.

693. Рожок В. І. Стефан Турчак / передне сл. Б. Олійника. Київ : Либідь, 2013. 248 с. : іл.

694. Рожок В. І. Хорові сцени в опері Віталія Губаренка «Загибель ескадри» // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2014. № 2 (23): До 80-річчя від дня народження Віталія Сергійовича Губаренка. С. 5–16.

695. Рожок Ол. В. «Опера – моя радість і любов, а пісня – то душа моя» (Дмитро Гнатюк) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2015. № 2 (27). С. 140–146.

696. Ротбаум Л. Опера и её сценическое воплощение. Москва : Сов. композитор, 1980. 261 с.

697. Руденко Б. У вирі сьогодення // Радянська Україна. 1968. 27 червня.

698. Рудич Ф. Сплав таланта и общественной активности // Советская культура. Москва, 1972. 15 апреля.

699. Рудыченко Т. Украинский Мазепа на родной земле // Опера : журнал. 1995. Июль. С. 2.

700. Ручкин А. Музыка – моя жизнь // Ленинское знамя. 1983. 2 ноября. С. 2.
701. Савари С. Светлая песнь об Украине // Вечерний Донецк. 1990. 23 мая.
702. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості: монографія / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів : Сполом, 2008. 320 с.
703. Садовська Г. Моя краща роль – ще попереду // Вільне життя. Тернопіль, 1976. 28 листопада. С. 3.
704. Саєнко М. Дорога до щастя // Радянська Буковина. 1946. 29 вересня.
705. Сакало А. Не только любовь // Art une. Київ, 1998. С. 14–16.
706. Саква К. «Тарас Бульба» // Советская культура. 1960. 19 ноября. С. 15.
707. Самойленко О. І. Авторський стиль як конститутивна риса музикознавчого дослідження: акмеологічні обрії теорії Наталії Савицької // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2015. № 4 (29). С. 28–39.
708. Самохвалов В. Черты симфонизма Б. Лятошинского. Киев : Муз. Україна, 1977. 172 с.
709. Сатаєва Т. Перлина музичної класики // Вечірній Київ. 1980. 31 січня.
710. Семенюк К. С. Проблема «творчої» та «буттєвої» біографії митця // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія № 7 : Релігієзнавство. Культурологія. Філософія : зб. наук. праць. Київ, 2004. № 2 (15). С. 149–160.
711. Семенюк К. С. Творчість Ольги Кобилянської: проблема світовідчуття // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць. Випуск 13. Київ : Міленіум, 2004. С. 117–125.
712. Сергиенко Т. В Нацопере дополнили Чайковского национальным флагом // Киевские ведомости. 2004. 4 ноября.



713. Сергиенко Т. Гнатюк на поле военных действий // Ведомости. 2003. 20 февраля.
714. Сергієнко М. Авторський концерт // Вечірній Київ. 1970. 20 травня.
715. Серпилин Л. «Князь Игорь» // Сталинское племя. 1953. 7 мая. С. 2.
716. Сидоренко І.Г. Пасіонарність та харизма. Точки перетину // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія: Філософія. Політологія / відп. ред. А. Є. Конверський. Київ : Київський університет, 2006. Вип. 78. С. 151–153.
717. Сидоренко Р. Легінь сонячного співу // Радянська освіта. Київ, 1985. 29 березня.
718. Сикалов В. Война и мы // Столичные новости. 2003. № 9. 12 марта.
719. Сильвестрова Н. Встречи с мастерством // Звезда. Пермь, 1966. 27 апреля.
720. [Симеонова Ю. В.](#) Оперно-симфонічний диригент Костянтин Симеонов. Життєвий і творчий шлях // [Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство](#). 2018, Вип. 38. С. 215–230.
721. Сингаївський М. Слово, мелодія і хліб // Радянська Україна. 1992. 14 июля.
722. Ситуація постмодернізму в Україні. Круглий стіл [Вадим Скуратівський] // Кіно – Театр. 2001. № 6. С. 2–12. URL: [ktm.ukma.edu.ua/2001/6/postmodern.html](http://ktm.ukma.edu.ua/2001/6/postmodern.html) (дата звернення: 12.07.2017).
723. Ситуація постмодернізму в Україні. Круглий стіл [Віталій Пономарьов] // Кіно – Театр. 2001. № 6. С. 2–12. URL: [ktm.ukma.edu.ua/2001/6/postmodern.html](http://ktm.ukma.edu.ua/2001/6/postmodern.html) (дата звернення: 12.07.2017).
724. Ситуація постмодернізму в Україні. Круглий стіл [Володимир Моренець] // Кіно – Театр. 2001. № 6. С. 2–12. URL: [ktm.ukma.edu.ua/2001/6/postmodern.html](http://ktm.ukma.edu.ua/2001/6/postmodern.html) (дата звернення: 12.07.2017).

725. Ситуація постмодернізму в Україні. Круглий стіл [Дмитро Стус] // Кіно – Театр. 2001. № 6. С. 2–12. URL: [ktm.ukma.edu.ua/2001/6/postmodern.html](http://ktm.ukma.edu.ua/2001/6/postmodern.html) (дата звернення: 12.07.2017).

726. Ситуація постмодернізму в Україні. Круглий стіл [Лариса Брюховецька] // Кіно – Театр. 2001. № 6. С. 2–12. URL: [ktm.ukma.edu.ua/2001/6/postmodern.html](http://ktm.ukma.edu.ua/2001/6/postmodern.html) (дата звернення: 12.07.2017).

727. Ситуація постмодернізму в Україні. Круглий стіл [Оксана Пахльовська] // Кіно – Театр. 2001. № 6. С. 2–12. URL: [ktm.ukma.edu.ua/2001/6/postmodern.html](http://ktm.ukma.edu.ua/2001/6/postmodern.html) (дата звернення: 12.07.2017).

728. Ситуація постмодернізму в Україні. Круглий стіл [Олександр Івашина] // Кіно – Театр. 2001. № 6. С. 2–12. URL: [ktm.ukma.edu.ua/2001/6/postmodern.html](http://ktm.ukma.edu.ua/2001/6/postmodern.html) (дата звернення: 12.07.2017).

729. Сіверс В. А. Національний менталітет як перешкода на шляху розбудови громадянського суспільства // Вісник Національного авіаційного університету. Філософія. Культурологія. № 3. Київ : НАУ, 2006.

730. Сікора Л. Скарбниця досвіду і знань // Прапор комунізму. 1986. 2 травня.

731. Сікорський В. Сонце над горами // Україна. 1970. № 26.

732. Склад правління Товариства культурних зв'язків з українцями за кордоном // Вісті з України. 1960. 1 листопада.

733. Скрипниченко О. В новому сезоні. Київ // Ленінська кузня. 1956. 15 грудня.

734. Скуратов М. Артист благословенної долі // Культура і життя. № 12. 1985. 24 березня.

735. Славетний український радянський артист Дмитро Михайлович Гнатюк // Українське життя. 1962. 17 жовтня.

736. Славні співаки України виступлять на концертах в Канаді // Життя і слово. 1974. 29 липня.

737. Слово митців // Літературна Україна. Київ, 1986. № 13.

738. Смолінчук Л. С. Біографічний метод як засіб вивчення особистості // Неперервна професійна освіта: теорія і практика / Київський ун-т ім. Бориса Грінченка, Київ, 2002. Вип. 3. С. 144–149.

739. Солов'їна пісня України // Театральна культура. Київ, 1995. № 4.

740. Солов'яненко А. Режисерські традиції національної опери // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського. № 34. С. 79–87.

741. Соловьев Э. Ю. Биографический анализ как вид историко-философского исследования // Вопросы философии. 1981. № 7. С. 115–126. № 9. С. 132–143.

742. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва : Музыка, 1971. С. 292–310.

743. Стадник Н. «Україно моя, Україно, я для тебе на світі живу» // Шлях до перемоги. 2000. 20 грудня. Ч. 51 (2434).

744. Станиславский – реформатор оперного искусства. Материалы, документы. Изд. 2-е, доп. Москва : Музыка, 1983. 383 с.

745. Станиславский К. С. Об искусстве театра. Москва : ВТО, 1982. 509 с.

746. Станиславский К. С. Сценическое искусство и сценическое ремесло // Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 9 т. Т. 2 : Работа актёра над собой. Ч. 1 : Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. Москва : Искусство, 1989. с. 59-84.

747. Станишевский Ю. А. Дмитрий Гнатюк: творческий портрет / сост. Л. Г. Григорьев, Я. М. Пплатек. Москва : Музыка, 1979. 32 с. : ил.

748. Станишевский Ю. А. «Кармен» // Знамя коммунизма. 1969. 16 августа.

749. Станишевский Ю. А. Режиссура и балетмейстерское искусство в украинском советском музыкальном театре (1917–1941) : автореф. дис. ...

доктора искусствоведения / АН Укр. ССР, Ин-т искусствоведения, фольклора і етнографії ім. М. Ф. Рильського. Київ, 1974. 88 с.

750. Станишевський Ю. А. «Тихий Дон» – на оперній сцені // Известия. 1976. 19 марта.

751. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія. Вид. 2-ге, перероб. і доп. Київ : НАКККіМ, 2016. 352 с.

752. Станішевський Ю. О. «Аїда» у Національній опері // Урядовий кур'єр. 1998. 14 березня.

753. Станішевський Ю. О. Будні оперного свята // Музика. 1993. № 1. С. 10–12.

754. Станішевський Ю. О. «Війна і мир» на столичній сцені // Культура і життя. 2003. 24 лютого.

755. Станішевський Ю. О. Героїка сучасності // Радянська Україна. Київ, 1977. 18 січня.

756. Станішевський Ю. О. Дмитро Гнатюк. Київ : Муз. Україна, 1991. 167 с.

757. Станішевський Ю. О. Еволюція вистави // Радянська Україна. Київ, 1965. 14 лютого.

758. Станішевський Ю. О. З Україною в серці // Українська культура. 2005. Квітень.

759. Станішевський Ю. О. Національна опера України 2001–2011 / кер. проекту П. Я. Чуприна ; ред. [О. А. Голинська](#)]. Київ : Муз. Україна, 2012. 304 с.

760. Станішевський Ю. О. Національна опера України 2001–2011. Київ : Муз. Україна, 2012. 304 с.

761. Станішевський Ю. О. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність. Київ : Муз. Україна, 2002. 736 с. : іл.

762. Станішевський Ю. О. Неповторна краса // Радянська Україна. 1972. 3 вересня.

763. Станішевський Ю. О. Режисура в українському радянському оперному театрі. Київ : Наук. думка, 1973. 277 с.

764. Старицкий М. К биографии Н. В. Лысенка (воспоминания) // Микола Лисенко у спогадах сучасників : у 2 т. / упорядкув., передм. та комент. Р. Пилипчука. Т. 1. Київ : Муз. Україна, 2003. С. 11–39.

765. Стефанович М. Київський державний ордена Леніна академічний театр опери та балету УРСР імені Т. Г. Шевченка. Історичний нарис. Київ : Держвид. образ. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1960. 208 с.

766. Стефанович М. Київський державний ордена Леніна академічний театр опери та балету УРСР імені Т. Г. Шевченка. Історичний нарис. Київ : Мистецтво, 1968. 273 с.

767. Стефанович М. Новаторство чи штукатурство // Культура і життя. 1967. 9 лютого. С. 3.

768. Столяр З. «Кармен» // Советская Молдавия. Кишинев, 1961. 3 марта.

769. Стравинский И. Выразительность музыки // Игорь Стравинский. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / сост., послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Ленинград : Музыка, 1971. С. 215–217.

770. Ступник І. Степи шумлять // Вечірній Київ. 1959. 23 листопада.

771. Сухленко О. Героїка правди // Вечірній Київ. 1976. 19 квітня.

772. Сущенко О. Здобути трон своїй землі // Вечірній Київ. 2005. 15 квітня.

773. Суярко Т. В песне – частичка души // Литературная Россия. 1964. 23 мая.

774. Суярко Т. Приреченість до радості // Україна. 1975. Березень. № 13. С. 2.

775. Тамилина І. Є. Київський оперний театр у 80-і роки ХІХ століття : антрепренери, репертуар, трупа : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. 17 с.

776. Таранов П. С. Ансельм // Таранов П. С. 120 философов. Жизнь. Судьба. Учение. Мысли. Универсальный аналитический справочник по истории философии : в 2 т. Т. 2. Симферополь : Реноме, 2005. С. 471–472. (?)

777. Таранов П. С. Кант // Таранов П. С. 120 философов. Жизнь. Судьба. Учение. Мысли. Универсальный аналитический справочник по истории философии : в 2 т. Т. 2. Симферополь : Реноме, 2005. С. 462–476. (?)

778. Таранов П. С. Николай Кузанский // Таранов П. С. 120 философов. Жизнь. Судьба. Учение. Мысли. Универсальный аналитический справочник по истории философии : в 2 т. Т. 1. Симферополь : Реноме, 2005. С. 579–580.

779. Таранов П. С. Ницше // Таранов П. С. 120 философов. Жизнь. Судьба. Учение. Мысли. Универсальный аналитический справочник по истории философии : в 2 т. Т. 2. Симферополь : Реноме, 2005. С. 623–652.

780. Таранов П. С. Омар Хайям // Таранов П. С. 120 философов. Жизнь. Судьба. Учение. Мысли. Универсальный аналитический справочник по истории философии : в 2 т. Т. 1. Симферополь : Реноме, 2005. С. 497–498.

781. Таранов П. С. Помпонаци // Таранов П. С. 120 философов. Жизнь. Судьба. Учение. Мысли. Универсальный аналитический справочник по истории философии : в 2 т. Т. 1. Симферополь : Реноме, 2005. С. 633–634.

782. Таранов П. С. Сократ // Таранов П. С. 120 философов. Жизнь. Судьба. Учение. Мысли. Универсальный аналитический справочник по истории философии : в 2 т. Т. 2. Симферополь : Реноме, 2005. С. 109–110.

783. Таранов П. С. Шопенгауер // Таранов П. С. 120 философов. Жизнь. Судьба. Учение. Мысли. Универсальный аналитический справочник по истории философии : в 2 т. Т. 2. Симферополь : Реноме, 2005. С. 573–592.

784. ТАСС. Большой успех оперы «Тарас Бульба» // Правда. 1962. 9 декабря. С. 3.

785. Театр в жизни и творчестве П. И. Чайковского / сост. Б. Я. Аншаков, Г. И. Беланович, М. Ш. Бонфельд; науч. ред. и автор предисл. Н. Н. Синьковская. Ижевск : Удмуртия, 1985. 180 с.

786. Теленч О. Чи потрібні меценати? // Радянська культура. 1986. 23 червня.

787. Теофраст. Характеристики // Электронная библиотека royallib.com. URL: [royallib.com/book/teofrast/harakteristiki.htm](http://royallib.com/book/teofrast/harakteristiki.htm) (дата обращения: 12.07.2017).

788. Теплицький К. Незвичайне у звичайному // Радянська культура. Київ, 1960. 29 вересня.

789. Терещенко А. К. Видання, що не залишає байдужим (про монографію-альбом «Львівський Камерний Оркестр 1959–2012») // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Львів, 2013. Вип. 31. С. 308–311.

790. Терещенко Р. Характери повинні бути цільними // Радянська Україна. 1963. 17 березня.

791. Терицану В. Чарівна пісня Гнатюкова // Радянська Буковина. Чернівці, 1975. 10 грудня.

792. Терицону В. Співає Дмитро Гнатюк // Радянська Буковина. Чернівці, 1973. 20 березня.

793. Тимофєєв В. «Мазепа» // Радянська Україна. 1962. 12 червня. С. 2.

794. Тихий Дон на оперній сцені // Радянська Україна. Київ, 1976. 17 лютого.

795. Тихомиров Р. Радость братства // Советская культура. 1966. 7 июня.

796. Тітова Г. І. «Наталка Полтавка» Миколи Лисенка на сцені Національної опери України (режисерська інтерпретація Дмитра Смолича) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2013. № 2 (19). С. 70–78.

797. ТК. Народжена для театру // Радянська Україна. 1969. № 13.

798. Токарев Ю. «Аида-5». Надолго ли? // Сегодня. 1998. 28 апреля. С. 3.

799. Тольба В. Дирижёр-поет // Тольба В. Статті, воспоминания. Киев : Муз. Україна. 1986. С. 27–36.

800. Тросельникова Л. Творча еліта як об'єкт художньо-освітнього простору: культурологічне осмислення проблеми // Культурологічна думка: щорічник наук. праць. Київ : Ін-т культурології АМ України, 2010. № 2. С. 43–48.

801. Троттер Г. Українське тріо в Америці // Всесвіт. Київ, 1972. № 6.

802. «Трубадур» на сцені кийвської опери // Київська зоря. 1964. 4 березня.

803. Тураев Б. А. Рассказ египтянина Синухета и образцы египетских документальных автобиографий. Москва : Т-во скоропеч. А. А. Левенсон, 1915. 77 с.

804. Туркевич В. Д. «Аїда». Опера на 4 дії. Київ : Вид. Нац. опери України ім. Т. Г. Шевченка, 2008. 23 с.

805. Туркевич В. Д. Вистава для Страсбурга // Театрально-концертний Київ. 1993. № 4.

806. Туркевич В. Д. Дмитро Гнатюк (до 85-річчя від дня народження). URL: [irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis.../cgiirbis\\_64.exe?](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis.../cgiirbis_64.exe?). (дата звернення: 12.07.2017).

807. Туркевич В. Д. Дмитро Гнатюк // Театрально-концертний Київ. 1995. № 4.

808. Туркевич В. Д. Дмитро Гнатюк: «Опера – моя радість і любов, а пісня – то душа» // Українська культура. 2005. Березень.

809. Туркевич В. Д. Звучати правдиво, достовірно // Театрально-концертний Київ. 1980. № 6.

810. Туркевич В. Д. Опера сильних пристрастей // Театрально-концертний Київ 1990. № 8.

811. Туркевич В. Д. Пісня – моя радість // Театрально-концертний Київ. 1977. № 19.



812. Туркевич В. Д. «Тарас Бульба» : програма / Держ. академіч. театр опери та балету України ім. Тараса Шевченка. Київ, 1992. 16 с.
813. Туркевич В. Д. У фонд миру // Вечірній Київ. 1982. 24 лютого.
814. Туркевич В. Д. Фестиваль «Барток +» // Культура і життя. 2004. 21 липня, № 26.
815. Туркевич В. Д. Шість аншлагов на «Аїді», або чому а Данії нема культурної провінції // Культура і життя. 2005. 30 квітня, № 18–19.
816. Турчак С. Крила майбутнього // Радянська Україна. 1968. 27 червня.
817. Турчина Н. Людина, яка співає серцем // Зоря Полтавщини. 1987. 30 січня.
818. Тышко С. В., Мамаев С. Г. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам». Ч. 2 : Глинка в Германии, или Апология романтического сознания. Киев : Задруга, 2002. 508 с.
819. Українська музична енциклопедія. Т. 1 / Гол. редкол. Г. Скрипник; ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ, Київ : Вид. Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2006. 680 с.
820. Успіх Дмитра Гнатюка в Австралії // Вечірній Київ. 1960. 6 липня.
821. Успіх митців з України // Наше слово. 1970. 15 листопада.
822. Учора в Києві // Радянська Україна. 1959. 19 березня.
823. Фатьянова Э. Раскрыть народный характер // Социалистический Донецк. 1990. 12 мая. С. 3.
824. Федорук В. Співає Дмитро Гнатюк // Прапор Комунізму. 1981. 23 січня.
825. Феоктистов Т. Приборкання непокірної // Театральний Київ. 1960. Квітень, № 11 (474).
826. Фещенко О. Київська Мельпомена усміхається // Хрещатик. 1994. 16 грудня.

827. Фильзенштейн В.О. музыкальном театре. Москва : Радуга, 1984. 407 с.
828. Фількевич Г. Гімн світлу «Іоланта» // Вечірній Київ. 1961. 27 грудня.
829. Фольварочний В. І. На висотах орлиного лету: роман-хроніка. Чернівці : Букрек, 2015. 428 с.
830. Фоменко А. М. Осмислення проблеми комунікації в сучасних умовах глобальної кризи // Науковий вісник Інституту міжнародних відносин НАУ. Серія: Економіка, право, політологія, туризм : зб. наук. ст. Вип. 1. Київ : НАУ-Друк, 2010. С. 1–4.
831. Фомин Е. Поёт Дмитрий Гнатюк // Советская Башкирия. Уфа, 1978. 21 апреля.
832. Фомічов А. Спасибі, дорогі друзі // Радянська правда. Чернігів, 1963. 29 листопада.
833. Хайкин Б. Э. Беседы о дирижёрском ремесле. Статьи. Москва : Сов. композитор, 1984. 264 с. : ил.
834. Хандрос Б. Пісня повертається додому // Літературна Україна. Київ, 1974. 3 грудня.
835. Харламова Л. «Первая весна» // Сталинское племя. Киев, 1960. 20 мая.
836. Хмелевська М. Останні прем'єри сезону // Київська правда. 1966. 30 грудня.
837. Хмілевська Г. «Наталка Полтавка» на війні // Зоря Полтавщини. 1975. 18 травня.
838. Холодна Л. Г. Г. Нейгауз про роботу над образом // Українське музикознавство : наук.-метод. міжвідомчий щорічник. Київ : Муз. Україна, 1967. Вип. 4. С. 233–251.

839. Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. Москва : Сов. композитор, 1982. С. 52–104.
840. Хренников Т. Смелость поисков // Правда. 1960. 23 ноября.
841. Хрущов Н. Самое лучшее, по-моему, – хоры // Рабочая газета. Киев, 1959. 17 июня.
842. Царик Г. Ми – арсенальці // Радянська Україна. 1968. 27 червня.
843. Цвети и славься, Украина! // Советская Литва. 1961. 13 мая.
844. Цвірко М. «Аїда» – 98 – дітище Дмитра Гнатюка як режисера // Вечірній Київ. 1998. 14 лютого.
845. Цвірко М. Це зрозуміле слово «Patria» // Вечірній Київ. 1998. 17 лютого. С. 2–3.
846. Цикора С. Возрождение классики // Известия советов народных депутатов. 1978. 21 ноября. С. 2.
847. Цикора С. Гости с берегов Днепра // Известия. 1976. 30 июня.
848. Цикора С. Дебют мастера // Известия. 1975. 14 ноября.
849. Цикора С. Дмитрий Гнатюк // Известия. 1991. 14 ноября. С.2.
850. Цюпа Ю. Пісня серця // Вечірній Київ. 1975. 26 березня. С. 2.
851. Чаус А. Д. Самоактуалізація особистості як філософська проблема // Культура і сучасність: альманах. Київ : ДАККіМ, 2006. № 1. С. 26–33.
852. Черкашина-Губаренко М. Р. Музично-психологічна драма ХХ сторіччя // Музика. 1971. № 1. С. 20–22.
853. Черкашина-Губаренко М. Р. «Набукко» Дж. Верди на Киевской сцене // Черкашина-Губаренко М. Р. Музыка і театр на перехресті епох : у 2 т. Т. 2. Суми : Наука, 2002. С. 8–11.
854. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому просторі. Харків : Акта, 2015. 392 с.

855. 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. 188–181.

856. Черкашина-Губаренко М. Р. Творчість на вивіз Національної опери України // Дзеркало тижня. 2003. 28 лютого, № 8. С. 5.

857. Черкашина-Губаренко М. Р. Українська опера і влада (1959–1988) // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. № 28. С. 54–63.

858. Черненко С. Театральні новини // Урядовий кур'єр. 2003. 6 березня. С. 5.

859. Чернова У. Дмитрій Гнатюк // Культура. Київ, 2000. 24 мая.

860. Черняхівський М. Музыка серця // Прапор комунізму. Київ, 1985. 28 березня.

861. Четвертаков Л. Благодарю судьбу, подарившую мне дружбу с Лятошинским // Борис Лятошинский. Воспоминания. Письма. Материалы: в 2 ч. / сост. Л. Н. Грисенко, Н. И. Матусевич. Ч. I: Воспоминания. Киев : Муз. Україна, 1985. С. 173–180.

862. Чорний В. Злякалися української пісні // Вільне життя. Тернопіль. 1971. 4 серпня.

863. Чубук М. Життя моє – пісня // Вісті з України. 1977. 3 лютого.

864. Чубук М. І зацвіте і забує сад // Молодь України. 1977. 13 листопада. С. 2.

865. Чудний В. Збудити сплячого велета // Культура і життя. 1988. 30 жовтня.

866. Чудний В. Із смолоскипом Феба // Слава України. 2005. 29 березня.

867. Чудутова Г. Прем'єра без прем'єр // Голос України. Київ, 1992. 9 грудня. С. 2.

868. Чуприна П. Я. Творча діяльність Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка в контексті розвитку української художньої культури (1991–2001) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 Теорія та історія культури / Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2005. 212 с.

869. Чурова М. А. Московский камерный музыкальный театр под художественным руководством Б. А. Покровского. Москва : Изд. Моск. камерного муз. театра. 1987. 63 с.

870. Чхайдзе В. Ідея п'єси – надзавдання вистави // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ, 2012. Вип. 4. С. 178–185.

871. Шаляпин Ф. Страницы из моей жизни. Киев : Изд-во изобразит. искусства и муз. лит., 1956. 216 с.

872. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве: монография. Харьков : Скорпион, 2007. 292 с.

873. Шахова Л. Срібною ниткою пісні // Сільські вісті. Київ, 1973. 2 січня.

874. Швачко Т. Євгенія Мірошніченко. Київ : Муз. Україна, 2011. 312 с. : іл.

875. Швачко Т. З сценічної історії «Енеїди» // Український театр. Київ, 1970. № 6. С. 24–25.

876. Швачко Т. Найкращі Наталки // Український театр. 1970. № 1.

877. Шевцова Н. Патріотична опера // Радянська Україна. Київ, 1975. 13 липня.

878. Шевченківській премії – новий статус // Культура і життя. 1992. 29 лютого.

879. Шевченко М. На високу гору // Молодь України. 1985. 27 березня.

880. Шевченко С. Дороги и песни Дмитрия Гнатюка // Столичные новости. 2002. 28 января.

881. Шевченко Т. Г. Ну що б, здавалося, слова // Шевченко Т. Г. Поезії : у 2 т. Т. 2. Київ : Рад. письменник, 1955. С. 98–99.

882. Шелякіна А. У Львівському театрі опери та балету // Вільна Україна. 1961. 13 липня.

883. Шеремет Г. З далеких мандрів повернувшись // Вечірній Київ. 1991. 15 січня.

884. Шестеренко І. В. Принципи біографічних досліджень творчого шляху композиторів // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 105 : На скрижалях музичної історії: українська музика та культурний процес. На пошану Маріанни Давидівни Копиці : зб. ст. Київ, 2013. С. 166–183.

885. Шеффер Т. Лев Ревуцький. Вид 2-е. Київ : Муз. Україна, 1979. С. 2–46.

886. Шип С. В. Музыкальная речь и язык музыки. Одесса : ОГК им. А. В. Неждановой, 2001. 296 с.

887. Широков Я. Большой праздник // Ленинский путь. 1973. 28 декабря.

888. Шкрупська О. Театр не любити неможливо // Народна армія. 1996. 16 січня.

889. Шлапак Д. Велике цвітіння // Робітнича газета. 1960. 4 листопада.

890. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Санкт-Петербург : Изд-во А. Ф. Маркса, 1898. 431 с.

891. Шостак М. Опера «Війна і мир» в Київському оперному театрі // Правда. Київ, 1957. 24 жовтня.

892. Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української музики. Ч. 1. Київ : Муз. Україна, 1980. 198 с.

893. Шуйская Г. Московские звёзды // Правда Украины. Киев, 1976. 7 мая.

894. Шульгіна В. Нариси з історії української музичної культури: джерелознавчий пошук : монографія. Київ : НАКККіМ, 2007. 276 с.
895. Шумський В. Його найголовніша мета // Ранок. Київ, 1974. № 10.
896. Щеголь Л. Д. Автобіографізм творчості Меши Селімовича на прикладі роману «Дервіш і смерть» // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур / Ін-т філології Київського нац. ун-ту ім. Тараса Шевченка. Київ, 2010. Вип. 12. С. 382–385.
897. Щербатенко І. Революцією покликані // Вечірній Київ. 1967. 29 вересня.
898. Щербатенко І. Щодня з піснею // Вечірній Київ. 1974. 6 листопада.
899. Щербина В. Культура та індивідуальний час буття // Культурологічна думка. 2011. № 3. С. 40–50.
900. Щурик Б. Д. Гнатюк – гордість української музичної культури (до 90-річчя від дня народження) // Молодь і ринок : наук.-пед. журн. / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. І. Франка. Дрогобич, 2015. № 1 (120). С. 54–58.
901. Щуровский Ю. Дар человеческой доброжелательности // Борис Лятошинский. Воспоминания. Письма. Материалы : в 2 ч. / сост. Л. Н. Гриценко, Н. И. Матусевич. Ч. I : Воспоминания. Киев : Муз. Україна, 1985. С. 77–80.
902. Юнг К. Г. Арихетип и символ. Москва, 1991. 415 с.
903. Юрченко П. Два часа исповеди // Культура и общество. 2004. № 052. 28 марта.
904. Юрченко П. Первая весна // Сталинское племя. Киев, 1960. 22 мая.
905. Юцевич Ю. Правда людських почуттів // Київська правда. 1976. 20 березня.
906. Яковенко Г. 13 малоизвестных фактов из жизни народного артиста Дмитрия Гнатюка // Киевские ведомости. 1997. 4 апреля.
907. Яковенко Г. Народный артист // Радуга. Киев, 1981. № 6. С. 7–14.

908. Яковлев О. Культурологічні виміри синергетики регіональних ідентичностей в сучасній Україні // Аркадія. Одеса, 2012. № 4 (35). С. 41–44.

909. Яниш О. поезія музики // Вечірній Київ. 1975. 6 вересня. С. 3.

910. Яновский Б. «Тарас Бульба» // Коммунист. 1924. 7 октября.

911. Яременко Ю. У концертних залах // Культура і життя. Київ, 1978. 12 лютого.

912. Ярмолюк І. Дмитро Гнатюк: я закохався у Київ з першого погляду // Вечірній Київ. 1997. 18 червня.

### ІНШОМОВНІ ДЖЕРЕЛА

913. A Review By Casimir Carter. Fine Artists From Kiev // Wpg. Free Press. 1974.01.11.

914. A Review By Ronald Gibson. Russian Trios Recital Lauded // Winnipeg Free Press. 1971.14.05.

915. Ashwell K. Musicians skill overcomes manners // Edmonton Journal. 1974. 09.11.

916. Bernier M. Culture interest strong for visiting accompanist // The Winnipeg Tribune. 1962. 19.10.

917. Bernier M. Ukrainian trios music lauded // Winnipeg Tribune. 1971.14.05.

918. Burrows A. Superb music for everyone as peoples artist perform // The Edmonton Journal. 1971.06.05.

919. By Udo Kasemets. Dmitri Hnatiuk // Toronto daily star. 1962.06.10.

920. Clerics support boycott of Soviet singers // Edmonton Journal. 1974.07.11.

921. Gallway M. Ukrainians get standing ovation // Montreal Star. 1971.03.05.

922. Hammond A. Language barrier hard to jump // Toronto star. 1974.23.10.



923. Haswell E. Baritones Performanse Exceeds All Expectations // The Ed-  
monton Journal. 1962.30.10.
924. Henahan D. Two Ukrainians Bow in a Concert Here // The New York  
Times, Wednesday. 1971.02.06.
925. His Is a Voice In a Thousand // The Ukrainian Canadian. 1962.01.10.
926. Hnatiuk Wins Critical Acclaim. Ukrainian Canadian. 1962.15.11.
927. Hogg C. Kiev opera stars folk songs bring tears to audience. Entertain-  
ment. 1974.13.11.
928. J. K. Hnatiuk: rugged beauty in voice // The Globe And Mall.  
1971.17.05.
929. Jo-Anne Bentley. Concert was enjoyable – if joy were // Ukrainian- Ed-  
monton Journal. 1974.12.11.
930. Jonson A. From Russia With Talent // Victoria Times. 1974.06.11.
931. Karel Ten Hoope. Russian baritone impressive // The province. Van-  
couver. 1962.15.10.
932. Kidd G. Soviet Singer In Impressive Debut // The Telegramm, Toronto,  
Tues. 1962.06.11.
933. Lypowecku M. Concert boycott political not artistic, he  
claims // Toronto star. 1974.23.10.
934. Mary Seaton room. Ukrainian Musicians Varied, Pleasing  
Styles. // Buffalo Evening News. 1971.07.07.
935. Mercsyk B. Singer lauds Soviet aid to culture // The Zeiger – Post.  
Regina. 1962.15.10.
936. Moir N. Russian baritone has personality to burn // The province, Van-  
couver's. 1962.13.10.
937. Mutzak M. Concert promoter: Activists hurt Ukrainian  
image // Toronto star. 1974.28.10.
938. Mykytuik A. Cultural exchange is for propaganda? // Toronto star.  
1974.23.10.

939. New York, N. Y. (IS) Hnatiuk, Krysa Begin Concert Tour of U.S // Hontreats star. 1971.29.04.
940. New York, N. Y. (IS) Hnatiuk, Krysa in Concert // Svoboda, The Ukrainian Weekly. 1971.29.05.
941. New York, Hnatiuk, Krysa Get. Rave Reviews, Sparse Growds // Hontreats star. 1971.29.04.
942. New York, N. Y. Ukrainians at SWP // Hontreats star. 1971.29.04.
943. Noted Ukrainian baritone guest artist at Jubilee // The Edmonton Journal. 1971.30.04.
944. O. D. Ukraines Singers Win Acclaim // The Ukrainian Canadian. 1968.15.05.
945. Roy S. Maley. Ukrainian Artist Rated Capaciti // The Winnipeg Tribune. 1962.20.10.
946. Samuel L. Singer. Academi Audience Applauds Ukrainian Baritone, Violinist // The Philadelphia Inquirer. 1971.27.05.
947. Samuel L. Singer. Ukrainian Musicians Hailed // The Philadelphia Inquirer. 1971.28.05.
948. Singer Prefers Honor to Millions // Wiktorija Daily Tiems. 1962.11.10.
949. Skrypnyk M. An Artist of Stature Color and Brilliance // The Ukrainian Canadian. 1962.15.10.
950. Skrypnyk M. UC billboard // Festival 80. Edition. 1971. Mai.
951. Spiros De Bono. Ukrainians pleas with music // Toronto star. 1974.02.11.
952. Sunter R. Baritones Brilliant Voice Brings Beauty to Program // The Vancouver Sun. 1968.23.04.
953. Sydney Johnson. Fine soloists from the Ukraine // Montreal star. 1967.18.08.
954. Thomas Willis. An Artist He Is // Chicago Tribune. 1971.25.05.
955. Tracs M. Artist From Ukraine Present Concert // Progress. 1968.12.05.

956. Ukrainian Baritone Arries // Winnipeg Free Press. 1962.17.10.

957. Wilson L. Ukrainian Baritone Welcome Visitor // The Vancouver Sun. 1962.15.10.

#### АРХІВНІ ДЖЕРЕЛА

958. Автобіографія Гнатюка Д. М. від 26.02.1956 р. // Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. Ф. № Р-810. Оп. № 4. Оп. № 22–г. Арк. 62. Рукопис.

959. Акт прийому предметів на постійне (тимчасове) зберігання від 6.08.1998 р. – укладений між Державним музеєм книги і друкарства України та Національною оперою України імені Т. Г. Шевченка // Архів Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка. Арк. 1.

960. Анкета члена СТД-режиссёра Гнатюка Дмитрия Михайловича // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

961. Архивная справка о наличии сведений Д. М. Гнатюку // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк.

962. Архивная справка, выданная Гнатюку Д. М., которая подтверждает о том, что Д. М. Гнатюк, работая на кафедре оперной подготовки на условиях штатного совместительства, выполнил педагогическую нагрузку // Особистий архів Д. М. Гнатюка Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк.

963. Аттестат зрілості Гнатюка Дмитра Михайловича від 15.11.1946 р. № 000946 // Особистий архів Д. М. Гнатюка Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк.

964. Аттестат доцента ДЦ № 082177 Гнатюка Дмитрия Михайловича по кафедре оперной подготовки от 26.07.1985 г. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. Копія.

965. Аттестат профессора по кафедре оперной подготовки Гнатюка Дмитрия Михайловича ПР № 000158. Москва 29.09.1987 г. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

966. Витяг з протоколу засідання Художньої ради НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка від 22 травня 1992 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

967. Витяг із залікової відомості Гнатюка Дмитра Михайловича за час навчання у Державному інституті театрального мистецтва УРСР імені І. К. Карпенка-Карого від 21.06.1975 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка Зберігається в родині Гнатюків. 2 арк.

968. Вкладыш к диплому № 085455, который свидетельствует о том, что, тов. Гнатюк Дмитрий Михайлович во время обучения на режиссёрском факультете Государственного института театрального искусства УССР им. Карпенка-Карого специализировался по оперной режиссуре и защитил дипломную работу по спектаклю-опере «Князь Игорь» А. Бородина, поставленной на сцене Киевского академического театра оперы и балета им. Т. Г. Шевченко. 21.06.1975. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. Копія.

969. Выборная телеграмма Д. М. Гнатюку № 18/16002 173 17 1745 // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

970. Выборная телеграмма Д. М. Гнатюку Бл. № 809 // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

971. Выписка из протокола № 8 заседания кафедры оперной подготовки КГК от 17 января 1985 г. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 2 арк.

972. Выполнение производственно-финансового плана за 10 месяцев 1973 г. театра оперы и балета им. Т. Г. Шевченко // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 3 арк.

973. Геральд Н. З. Великолепный концерт одного из лучших певцов мира // Архів Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка. Арк. 68–69.

974. Гнатюк Г. М. Спогади. Зустріч з М. Ростроповичем // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк. Рукопис.

975. Гнатюк Г. М. Спогади. Подарунок // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк. Рукопис.

976. Гнатюк Д. М. [Виступ на сесії Верховної ради України] // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 4 арк. Рукопис.

977. Гнатюк Д. М. [Матеріали виступу на пленумі творчих спілок Радянської України] // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 6 арк. Рукопис.

978. Гнатюк Д. М. [Пам'ятники Шевченку в Україні] // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 2 арк. Рукопис.

979. Гнатюк Д. М. [Пісня літературного походження] // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк. Рукопис.

980. Гнатюк Д. М. «Аїда» // Архів Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка. 3 арк. Рукопис.

981. Гнатюк Д. М. Анотація до постановки опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського // Архів Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка. Арк. 51–52. Рукопис

982. Гнатюк Д. М. Відлуння найпам'ятнішого (Із розмов з обраницею долі) // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 86 арк. Рукопис.

983. Гнатюк Д. М. Доповідна записка в Центральний комітет КП України // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк. Рукопис.

984. Гнатюк Д. М. Звіт про роботу з 01.12.2010 р. по 01.12.2011 р. академіка Академії мистецтв України // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 2 арк. Рукопис.

985. Гнатюк Д. М. Із скарбниці музичної спадщини // Архів Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка. Рукопис. Арк. 3.

986. Гнатюк Д. М. Матеріали виступу під час вручення театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка нагороди другого ордена Трудового Червоного прапора (дата проведення не вказана). Трудового Червоного прапора Порядок проведення у рочистих зборів колективу Київського державного ордена Леніна академічного театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка разом з представниками громадськості м. Києва, присвячених врученню театру ордена Трудового Червоного прапора 29 квітня 1969 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. Рукопис.

987. Гнатюк Д. М. Матеріали виступу під час проведення опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. Рукопис.

988. Гнатюк Д. М. Список випускників вокалістів доцента Д. М. Гнатюка // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. Рукопис.

989. Гнатюк Д. М. Список деяких грамзаписів // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк. Рукопис.

990. Гнатюк Д. М. Список режисерських праць – постановок опер // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 3 арк. Рукопис.

991. Гнатюк Д. М. Спогади [«Сто гріхів» Національної опери, або як напустити туману] // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 10 арк. Рукопис.

992. Гнатюк Д. М. Спогади [В одному із куточків серця] // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 6 арк. Рукопис.

993. Гнатюк Д. М. Спогади [Для себе я відкрив Тараса Григоровича Шевченка] // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 7 арк. Рукопис.

994. Гнатюк Д. М. Спогади [Дорога моя вигнанниця] // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк. Рукопис.

995. Гнатюк Д. М. Спогади [Дорогі жінки] // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк. Рукопис.

996. Гнатюк Д. М. Спогади [Єдина незабутня зустріч] // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 3 арк. Рукопис.

997. Гнатюк Д. М. Спогади [Іван Сергійович Паторжинський] // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 9 арк. Рукопис.

998. Гнатюк Д. М. Спогади [М. Т. Рильський і пісня] // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 17 арк. Рукопис.

999. Гнатюк Д. М. Спогади [Майстер оперної партитури] // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 3 арк. Рукопис.

1000. Гнатюк Д. М. Спогади [Матеріали для Романа Михайловича] // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 3 арк. Рукопис.

1001. Гнатюк Д. М. Спогади [Ми стоїмо за один крок від втрати Україною незалежності] від 19.10.2012 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 2 арк. Рукопис.

1002. Гнатюк Д. М. Спогади [Моя творческая жизнь...] // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 3 арк. Рукопис.

1003. Гнатюк Д. М. Спогади [Пам'ять юності] // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 3 арк. Рукопис.

1004. Гнатюк Д. М. Спогади [Поїхав я на працю] // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк. Рукопис.

1005. Гнатюк Д. М. Спогади [Працюючи у школі викладачем] // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк. Рукопис.

1006. Гнатюк Д. М. Спогади [Про Василя Кучера] // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 2 арк. Рукопис.

1007. Гнатюк Д. М. Спогади [Про І. С. Паторжинського] // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 10 арк. Рукопис.

1008. Гнатюк Д. М. Спогади [Про співачку Олександрю Дмитрівну Ропську] // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 7 арк. Рукопис.

1009. Гнатюк Д. М. Спогади [Про участь у концерті для Сталіна] // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 6 арк. Рукопис.

1010. Гнатюк Д. М. Спогади [Режисер-постановник оперних спектаклів] // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 2 арк. Рукопис.

1011. Гнатюк Д. М. Спогади [Розповідь для газети «Сільські вісті»]. 1969 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 4 арк. Рукопис.

1012. Гнатюк Д. М. Спогади [Розповідь про себе] // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 2 арк. Рукопис.

1013. Гнатюк Д. М. Спогади [Сади Таль] // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 2 арк. Рукопис.

1014. Гнатюк Д. М. Спогади [Сердечна подяка] // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк. Рукопис.

1015. Гнатюк Д. М. Спогади [Сіяч прекрасного з буковинського краю] // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 7 арк. Рукопис.

1016. Гнатюк Д. М. Спогади [Спливали роки] // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 2 арк. Рукопис.

1017. Гнатюк Д. М. Спогади [Спогади про В. Тольбу] 1986 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 3 арк. Рукопис.



1018. Гнатюк Д. М. Спогади [Спогади про М. Д. Роменського] // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 4 арк. Рукопис.

1019. Гнатюк Д. М. Спогади [Спогади про Олесь Гончара] // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 9 арк. Рукопис.

1020. Гнатюк Д. М. Спогади [Студент-китаець] // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк. Рукопис.

1021. Гнатюк Д. М. Спогади [Ю. Станішевський] // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 14 арк. Рукопис.

1022. Гнатюк Д. М. Спогади [Ювілейні твори «Музичної України»] // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 2 арк. Рукопис.

1023. Гнатюк Д. М. Спогади [Як я ставлюся до хімії] // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 2 арк. Рукопис.

1024. Гнатюк Д. М. Творческие встречи с Константином Арсеньевичем Симеоновым // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 4 арк. Рукопис.

1025. Гнатюк Д. М. Фондові записи // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк. Рукопис.

1026. Гнатюк Д. М. Щоденник виступів у спектаклях і концертах 1952 – 1962 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. Рукопис.

1027. Грамота народному артисту ССРСР Гнатюку Дмитру Михайловичу за видатні досягнення в розвитку радянського мистецтва і у зв'язку з декадою української культури і літератури в м. Москва, від 25.11.1960 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. Копія.

1028. Громадський перегляд і обговорення опери М. Лисенка «Енеїда». субота. 27 червня. 1959 р. // Архів Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка. – Арк. 2.

1029. Диплом А-П № 085455 выдан Гнатюку Дмитрию Михайловичу в том, что он в 1962 году поступил в Государственный институт театрального искусства УССР им. И. К. Карпенка-Карого и в 1975 году окончил полный курс названного института по специальности режиссура драмы. от 25.06.12975 г. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. Копія.

1030. Диплом про закінчення Державного інституту театрального мистецтва УРСР імені Карпенка-Карого і присвоєння Д. М. Гнатюку кваліфікації «Режисер драматичного театру». 25.06.1975 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1031. Диплом про закінчення Київської державної ордену Леніна Консерваторії і присвоєння Д. М. Гнатюку кваліфікації «Оперний та концертний співак». 30.07.1951 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1032. Диплом. В № 7628 13. Предъявитель сего тов. Гнатюк Дмитрий Михайлович в 1946 поступил и в 1951 окончил полный курс Киевской Государственной ордену Ленина консерватории по специальности сольное пение. 30.12.1951. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. Копія.

1033. До постановки в Державному ордену Леніна академічному театрі опери та балету української РСР ім. Т. Г. Шевченка опери С. Прокоф'єва «Війна і мир» // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка. 3 арк.

1034. Довідка Державного українського народного хору видана тов. Гнатюку Д. М., що він дійсно працював в Державному Українському Народному хорі на посаді соліста хору з 10-го грудня 1949 р. по 21 січня 1950 р. від 2 квітня 1959 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

1035. Довідка Київської державної ордену Леніна консерваторії ім. П. І. Чайковського видана Гнатюку Д. М. про те, що він працював в Оперній

студії на посаді соліста-вокаліста з 15.08.1947 по 25.03.1948 р. Від 13.11.1964 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

1036. Документи про присвоєння вченого звання доцента Гнатюку Дмитру Михайловичу від 7.03.1985 р. // Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. Ф. № Р. 810. Оп. № 3.

1037. Е. Л. Бурные овации Гнатюку // Архів Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка. Арк. 70–71.

1038. Загайкевич М. Пісня – любов моя. // Архів Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка. 23 арк.

1039. Запрошення Д. М. Гнатюка на урочистий вечір з нагоди 100-річчя з дня народження С. А. Крушельницької 24 вересня 1973 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

1040. Заява генеральному директорові Національної опери України А. Ю. Мокренку головного режисера театру Д. М. Гнатюка від 27 квітня 1998 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк. Рукопис.

1041. Заява Гнатюка Д. М. від 26.03.1949 р. про скасування оплати за проживання у гуртожитку // Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. Ф. № Р. 810. Оп. № 4. Спр. № 22-г. Арк. 71.

1042. Ігнатенко В. Спектакль оперної студії «Черевички» // Особистий архів Д. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. Папка 1946. 1962 р., арк. 4.

1043. Іспитовий листок 1946–1947 рр. для вступу на I курс вокального факультету Гнатюка Д. М. від 15.07.1946 р. // Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. Ф. № Р-810. Оп. № 4. Спр. № 22-г. Арк. 63.

1044. Історична довідка оперної студії Київської державної ордену Леніна консерваторії ім. П. І. Чайковського // Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. Ф. № Р-810.

1045. Квитанція к приходному ордеру № 043468 от 11 июля 1967 г. о передачи в Госконцерт 2557,00 крон (посольство СССР в Чехослова-

кии) // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк. Рукопис.

1046. Командировочное удостоверение № 45 Гнатюку Д. М. командированному в Чехословакию от 24.03.1980 г. // Особистий архів Д. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

1047. Купонна книжка Д. М. Гнатюка. Серія II. № 004727. Зі сполученням Київ – Софія – 12.06.1970 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

1048. Лист А. Н. Садового Д. М. Гнатюку від 15.12.1968 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк.

1049. Лист Б. Рильського Д. М. Гнатюку від 7.09.1974 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

1050. Лист В. Є. Португаль Д. М. Гнатюку від 29.03.1969 р. з нотними матеріалами // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 2 арк.

1051. Лист В. Кучера Д. М. Гнатюку від 14.04.1963 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

1052. Лист відповідального секретаря правління Українського відділення товариства «СРСР – Канада» Р. Собко Д. М. Гнатюку від 10.12.1986 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

1053. Лист відповідального секретаря правління Українського відділення товариства «СРСР – Канада» Р. Собко Д. М. Гнатюку від 23.02.1988 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

1054. Лист вченого П. Кравчука Д. М. Гнатюку від 9.11.1976 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

1055. Лист вченого секретаря комітету Г. Донця Д. М. Гнатюку від 10.12.1979 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

1056. Лист Г. Кирклинь Д. М. Гнатюку від 1.11.1977 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

1057. Лист Галини Д. М. Гнатюку та Галині Макарівні від 28.09.2014 р. Чернігів // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк. Рукопис.

1058. Лист Галини Степанівни Д. М. Гнатюку від 10.12.1979 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

1059. Лист Гнатюк Г. М. В. А. Ющенку. [1990-ті роки] // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк.

1060. Лист голови виконкому А. Халімовського Д. М. Гнатюку від 7.12.1979 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

1061. Лист Д. М. Гнатюка Льоні від 11.02.1989 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк.

1062. Лист Д. М. Гнатюка Міністру культури УРСР Безклубенку С. Д. від 14.03.1980 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 2 арк.

1063. Лист Д. М. Гнатюка Першому Секретареві ЦК Компартії України Щербицькому В. В. від 14.03.1980 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 3 арк.

1064. Лист Д. М. Гнатюку (адресат не вказаний) від 11.04.1976 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 2 арк.

1065. Лист Д. М. Гнатюку (відправник не зазначений) від 14.09.1969 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 2 арк.

1066. Лист директора Державного музею книги і друкарства України Л. А. Косьміної генеральному директору Національної опери України імені Т. Г. Шевченка А. Ю. Мокренка від 6.08.1998 року № 168 // Архів Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка.

1067. Лист Е. Огнецьвіт Д. М. Гнатюку від 5.11.1982 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

1068. Лист І. Муратова Д. М. Гнатюку від 13.05.1961 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

1069. Лист І. Шаповал Д. М. Гнатюку від 10.03.1973 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

1070. Лист комітету з Національної премії України імені Тараса Шевченка до Д. М. Гнатюка від 23.05.2001 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк.

1071. Лист М. Кагарлицького Д. М. Гнатюку від 29.03.1985 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

1072. Лист М. Лазарук Д. М. Гнатюку від 15.06.1966 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

1073. Лист О. К. Шанської Д. М. Гнатюку // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк.

1074. Лист О. Ющенко Д. М. Гнатюку від 24.11.1981 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

1075. Лист П. Атаназ Д. М. Гнатюку // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк.

1076. Лист П. Дорошко Д. М. Гнатюку від 8.05.1961 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

1077. Лист П. Кужевця Д. М. Гнатюку від 06.12.1962 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк.

1078. Лист посла Фінляндії в Україні Л. Рейніля до П. Чуприни від 25.02.2003 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка. 1 арк.

1079. Лист родини Любимових Д. М. Гнатюку // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк.

1080. Лист Т. Масенко Д. М. Гнатюку від 2.09.1967 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

1081. Лист Ю. М. Д. М. Гнатюку від 27.03.1968 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк.

1082. Матеріали виступу Д. М. Гнатюка на XIV з'їзді радянських профспілок. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 9 арк. Рукопис.

1083. Матеріали виступу Д. М. Гнатюка перед батьками та випускниками школи. Рукопис (дата та місце проведення не вказані) // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 2 арк.

1084. Матеріали про гастрольні поїздки Дмитра Гнатюка Канада – США – 1962–1974 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 142 арк.

1085. Матеріали про творчу діяльність Дмитра Гнатюка. 1946–1962 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 146 арк.

1086. Матеріали про творчу діяльність Дмитра Гнатюка. 1954–1964 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 133 арк.

1087. Матеріали про творчу діяльність Дмитра Гнатюка. 1963–1969 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 285 арк.

1088. Матеріали про творчу діяльність Дмитра Гнатюка. 1970–1975 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. Арк. 286–412.

1089. Матеріали про творчу діяльність Дмитра Гнатюка. 1975–1979 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. Арк. 412–536.

1090. Матеріали про творчу діяльність Дмитра Гнатюка. 1978–1985 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. Арк. 537–650.

1091. Матеріали режисерського управління Національного театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1092. Наказ № 128 від 12.11.1991р. про постановку опери М.Мусоргського «Сорочинський ярмарок // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка. 2 арк.

1093. Наказ № 137 від 10.10.2002 р. про постановку опери С. Прокоф'єва «Війна і мир» // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка. 2 арк.

1094. Наказ № 214 комітету радіофікації та радіомовлення при раді міністрів УРСР. про створення чоловічого вокального квартету для систематичної роботи перед мікрофоном. Київ, від 6 листопада 1948 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк.

1095. Наказ № 317 Міністра культури Української РСР. Про заходи по відзначенню 100-річчя з дня народження С. А. Крушельницької. Від 6 липня 1973 р. Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

1096. Наказ № 39 від 22.02.1993 р. про постановку опери «Набукко» // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка. – 2 арк.

1097. Наказ № 570. Про затвердження постановочної групи та складу виконавців опери М. Лисенка «Наталка Полтавка». Від 5.11.1971 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1098. Наказ № I/14 від 29.01.1993 р. про постановку опери Дж. Верді «Травіата» // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.



1099. Наказ директора Державного ордена Леніна та ордена Трудового Червоного прапора академічного театру опери та балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка Л. М. Венедиктова про початок роботи над новою постановкою опери Дж. Россіні «Севільський цирульник» 1990 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1100. Наказ директора Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка А. Ю. Мокренка (№ 3 від 09.01.1997 р.) про ухвалу художньої колегії театру та замовлення дирекції Страсбурзького музичного фестивалю (Франція) на літо 1998 р. щодо поновлення опери «Аїда» Дж. Верді // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1101. Наказ директора театру А. М. Котка № 112 від 26.12.1984 р. про святкування 60-річчя Д. М. Гнатюку. Рукопис // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1102. Наказ про план постановок театру на 1992 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1103. Об отоплении // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка. Арк. 59–67. Рукопис.

1104. Обґрунтування подання на присвоєння вченого звання доцента Народному артисту СРСР Д. М. Гнатюку // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 3 арк.

1105. Опись № 4 дел постоянного хранения (либретто) 1937–1980 годы // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1106. Опись документов, имеющихся в деле тов. Гнатюка Д. М. 07.03.1985 г. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

1107. Орденська книжка № 140441 Гнатюка Дмитра Михайловича про нагородження орденом Леніна № 349736. Від 6.07.1971 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. Копія.

1108. Орденська книжка № 140441 Гнатюка Дмитра Михайловича про нагородження орденом Жовтневої революції № 39385. Від

25.03.1975 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. Копія.

1109. Орденська книжка № 140441 Гнатюка Дмитра Михайловича про нагородження орденом Дружби народів № 1052. Від 2.11.1967 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. Копія.

1110. Орденська книжка Гнатюка Дмитра Михайловича про нагородження орденом Трудового Червоного прапора № 1125898. Від 22.06.1982 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. Копія.

1111. Орденська книжка Гнатюка Дмитра Михайловича про присвоєння звання Героя соціалістичної праці з врученням ордена Леніна № 433560 і золотої медалі «Серп і молот» № 20428. Копія. Від 27.03.1985 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

1112. Отзыв А. Ю. Мокренко о педагогической и творческой деятельности народного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР и Государственной премии УССР имени Т. Г. Шевченко Дмитрия Михайловича Гнатюка // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк.

1113. Отзыв Е. Чевдар о педагогической и творческой деятельности народного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР и Государственной премии УССР имени Т. Г. Шевченко Дмитрия Михайловича Гнатюка // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк.

1114. Отзыв Ю. А. Станишевского о педагогической и творческой деятельности народного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР и Государственной премии УССР имени Т. Г. Шевченко Дмитрия Михайловича Гнатюка // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 2 арк.

1115. Павличко Д. Анотація. Гнатюк Д. М. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка. – С. 56–58.

1116. Перечень документов, направляемых в ВАК СССР при представлении к присвоению учёных званий // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк.

1117. Письмо директора Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина Д. М. Гнатюку от 20.09.1967 г. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

1118. Письмо директора Словацкого национального театра Д. М. Гнатюку от 14.03.1980 г. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

1119. Письмо З. И. Бастриковой Д. М. Гнатюку // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка. Рукопис.

1120. Письмо зам. директора В. И. Рожка начальнику отдела организации гастролей зарубежных исполнителей в СССР Кауфману С. И. Киев. 13.05.1982 год. Переписка театра по творческим вопросам с 1.01.1981 по 30.04.1982 год // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1121. Письмо председателя ЦК профсоюза М. Пашкова Д. М. Гнатюку от 31.03.1967 г. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

1122. Письмо председателя ЦК профсоюза М. Пашкова Д. М. Гнатюку от 5.03.1968 г. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

1123. Письмо председателя ЦК профсоюза М. Пашкова Д. М. Гнатюку от 17.11.1969 г. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

1124. План подготовки составления отчетности за 1982-й год // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк.

1125. Постанова колегії міністерства культури української РСР про запровадження Республіканського конкурсу на краще виконання сучасних

радянських пісень про працю в рамках Всесоюзного музичного фестивалю «Київська весна». Київ. № 1/11 від 18.01.1983 р. Київ, 1983. 6 с.

1126. Постановки опери Дж. Верді «Травіата» на київській сцені. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка. 1 арк.

1127. Приказ № 418-А по Киевской государственной ордену Ленина консерватории им. П. И. Чайковского. про порядок замещения должностей профессорско-преподавательского состава и научных сотрудников от 27.12.1983 г. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк.

1128. Програма урочистого концерту-звіту майстрів мистецтв і самодіяльних художніх колективів республіки перед делегатами XXV з'їзду Компартії України від 11.02.1976 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

1129. Протокол № 2 засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 28.02.1963 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1130. Протокол № 3 засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 25.12.1963 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1131. Протокол № 3 засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 27.09.1971 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1132. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка № 7 від 26.11.1971 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1133. Протокол № 3 засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 27.11.1971 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка. Арк. 2.

1134. Протокол № 10 засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 25.12.1971 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1135. Протокол № 12 засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 28.12.1971 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1136. Протокол № 13 засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 09.07.1974 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1137. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 16.04.1975 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1138. Протокол № 6 засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 27.05.1975 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1139. Протокол № 9 засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 07.06.1975 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1140. Протокол № 4 засідання партійного бюро парторганізації театру опери та балету від 28.10.1975 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1141. Протокол № 4 засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 12.02.1976 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1142. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 25.05.1978 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1143. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 24.10.1978 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1144. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 22.12.1978 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1145. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 28.12.1978 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1146. Протокол № 22 засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 26.05.1979 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1147. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 29.02.1981 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1148. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 12.06.1986 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1149. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 25.03.1987 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1150. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 12.05.1987 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1151. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 03.07.1987 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1152. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 02.09.1987 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1153. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 23.10.1987 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка. Арк. 1.

1154. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 27.01.1988 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка. Арк. 2.

1155. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка (спільно з партійним комітетом театру) від 30.09.1988 р.

1156. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 02.11.1988 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1157. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 16.11.1988 р. Нарада з солістами оперної трупи // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка. Арк. 1.

1158. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 15.01.1989 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка. Арк. 1.

1159. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 04.02.1989 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1160. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 17.02.1989 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка. Арк. 3.

1161. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 27.04.1990 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1162. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 06.09.1990 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1163. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 23.10.1990 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1164. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 23.10.1990 р // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1165. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 04.01.1991 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1166. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 30.04.1991 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1167. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 28.06.1991 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1168. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 06.11.1991 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1169. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 04.02.1992 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1170. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 17.03.1992 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1171. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 29.04.1992 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1172. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 22.05.1992 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1173. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 10.06.1992 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1174. Протокол засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 28.05.1998 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1175. Протокол засідання художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 07.04.1987 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1176. Протокол наради із солістами оперної трупи АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 16.11.1988 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1177. Протокол засідання художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 03.12. 1988 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1178. Реклама до ювілею Дмитру Гнатюку – 70. 16 березня. 1995 р // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1179. Репертуар на березень 2000 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1180. Розподіл обов'язків між членами партійного бюро театру на 1972 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

1181. Сабініна М. Шебалін і його опера «Приборкання непокірної» // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка. 4 арк. Рукопис.

1182. Склад громадсько-релігійного комітету по підготовці до візиту в Україну Папи Римського Іоанна Павла II – затвердженого правлінням Міжнародного Християнського Благодійного фонду Св. Федосія Печерського 19.03.2001 р. Протокол № 3/2001 // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

1183. Склад ювілейної комісії по відзначенню 100-річчя з дня народження С. А. Крушельницької // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк.

1184. Список некоторых публикаций о народном артисте СССР Дмитрие Михайловиче Гнатюке в отечественной печати // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 2 арк.

1185. Список членів ради фонду сприяння розвитку мистецтв України // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк.

1186. Список експонатів виставки, посвященної розвитку оперного и балетного искусства на Украине // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1187. Справка к протоколу заседания счетной комиссии о присвоении Гнатюку Дмитрию Михайловичу ученого звания доцента по кафедре оперной



підготовки // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк.

1188. Справка о порядке проведения расчетов за выступление в спектаклях и концертах в период пребывания в ЧССР Д. М. Гнатюка // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк.

1189. Справка о присвоении Гнатюку Дмитрию Михайловичу ученого звания доцента по кафедре оперной подготовки (без наличия ученой степени) 28.02.1985 г. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 4 арк.

1190. Справка театра оперы и балета выдана Гнатюку Д. М. в том, что ему установлен должностной оклад в размере 550 рублей в месяц от 10.12.1975 г. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк.

1191. Статут товариства «Україна – Канада». Проект // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 7 арк. Рукопис.

1192. Стефанович М. Стенограма обговорення «Молода Гвардія» в постановці Київського оперного театру. 17.11.1947 р. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка. Арк. 7.

1193. Ступка Б. С. Подання Державного комітету з Національної премії України імені Тараса Шевченка про присвоєння премій артистам театру: В. Кожухарю, Л. Юрченко, С. Добронравовій, Р. Майбороді, І. Пономаренку // Архів Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка.

1194. Суярко Т. Двадцять київських весен // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 32 арк. Рукопис.

1195. Творческая характеристика солиста оперы Государственного академического театра оперы и балета им Т. Г. Шевченко, народного артиста СРСР, лауреата Государственной премии СССР, Государственной премии УССР им. Т. Г. Шевченко, Государственной премии ГССР им. З. Палиашвили,

премии ленинского комсомола Гнатюка Дмитрия Михайловича // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 2 арк.

1196. Трудовое соглашение о постановке оперы Дж. Пуччини «Тоска» от 4.09.1979 г. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк.

1197. Туркевич В. Д. Рекламне забезпечення «Золотого обруча» // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка. Арк. 1.

1198. Угода між генеральним директором і художнім керівником Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка та Гнатюком Д. М. про виконання режисерського нагляду та вводи нових солістів опери у оперні постановки. Київ. 21 липня 1998 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк.

1199. Указ президента України про присвоєння Д. М. Гнатюку почесного звання «Народний артист України» від 30.12.1999 р. № 1637/99 // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків.

1200. Указ Президии Верховного Совета СССР о присвоении звания Героя Социалистического труда народному артисту СССР Гнатюку Д. М. 27.03.1985 г. // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка.

1201. Указ про присвоєння звання Героя Соціалістичної праці з врученням ордена Леніна і золотої медалі «Серп і молот». Від 27.03.1985 р. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. Копія.

1202. Управление снабжения Министерства культуры УССР 0701-87г–№ 01-029 на № 25-2/40 // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк. Копія.

1203. Характеристика в. о. директора Михайлова на Д. М. Гнатюка // Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. Ф. № Р-810. Оп. № 4. Спр. № 22-г. Арк. 73.

1204. Характеристика Героя социалистического Труда, народного артиста СССР, лауреата Государственных премий СССР, УССР, Грузинской ССР, заведующего кафедрой оперной подготовки Киевской государственной Ордена Ленина консерватории им. П. И. Чайковского Гнатюка Дмитрия Михайловича // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 3 арк.

1205. Характеристика директора Київської консерваторії А. Клімова на Гнатюка Д. М. // Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського. Ф. № Р-810. Оп. № 4. Спр. № 22-г. Арк. 59

1206. Характеристика-рекомендація Гнатюка Д. М. для поїздки в Румунію на відпочинок. 27.04.1973 г. // Особистий архів Д. М. Гнатюка. Зберігається в родині Гнатюків. 1 арк.

1207. Чуприна П. Я. Гнатюк Д. М. – видатний режисер ХХ–ХХІ століття // Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка. Рукопис.

## ДОДАТКИ

### ДОДАТОКА.

#### СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

##### Монографія

1. Бондарчук В. О. Дмитро Гнатюк: оперний співак, музичний режисер, педагог : монографія. Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Звойленко Д. Г., 2018. 616 с.

##### Статті в наукових фахових виданнях України

2. Бондарчук В. О. Опера Бориса Лятошинського «Золотий обруч» у сценічній проєкції Дмитра Гнатюка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 114 : Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941–2010-х роках : зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. С. 312–328.

3. Бондарчук В. О. Дмитро Гнатюк на оперній сцені (1951–1952) // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Вип. 43 / упоряд. М. Д. Копиця. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2017. С. 194–202.

4. Бондарчук В. О. В протистоянні часу: тріумф Д. Гнатюка на оперній сцені 1954 року // Українська музика : наук. часопис. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. Число 2 (24). С. 80–87.

5. Бондарчук В. О. Дмитро Гнатюк в просторі культурно-мистецької парадигми ХХ століття (становлення особистості) // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти : зб. наук. праць. Вип. 22 (27). Ч. 2. Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017. С. 190–195.

6. Бондарчук В. О. Акторська діяльність Д. М. Гнатюка в координатах комунікативних механізмів вітчизняного музичного театру // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти : зб. наук. праць. Вип. 23 (28). Київ, 2017. С. 136–140.

7. Бондарчук В. О. Феномен творчої особистості Д. Гнатюка // Магістеріум : зб. наук. праць / Києво-Могилянська академія. Київ, 2017. Вип. 68. С. 53–58.

8. Бондарчук В. О. Сутнісні основи естетичної ідентифікації оперного виконавця: Дмитро Гнатюк у розрізі стильових та жанрових інновацій театру опери та балету 1953 року // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського ; КІМ ім. Р. М. Глієра, 2017. Вип. 55. С. 143–151.

9. Бондарчук В. О. Творчі звершення Дмитра Гнатюка: кінець 60-х – початок 70-х років ХХ століття // Вісник Національної академії керівних

кадрів культури і мистецтв : наук. журн. Київ : Міленіум, 2017. № 2. С. 74–79.

10. Бондарчук В. О. Дмитро Гнатюк – у боротьбі за естетичну ідентифікацію вітчизняного культурно-мистецького простору 1960-х років // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць. Вип. XXXVIII. Київ : Міленіум, 2017. С. 128–137.

11. Бондарчук В. О. Творча особистість Дмитра Гнатюка в мистецьких реаліях України кінця 60-х років ХХ століття // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Київ : Міленіум, 2017. Вип. I (8). С. 106–110.

12. Бондарчук В. О. Дмитро Гнатюк – від практики до теорії: узагальнення виконавського досвіду в Оперній студії // Культура і сучасність : альманах. Київ : Міленіум, 2017. № 1. С. 31–36.

13. Бондарчук В. О. «Запорожець за Дунаєм» у режисерській інтерпретації Дмитра Гнатюка // Українська музика : наук. часопис. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. Число 3 (25). С. 94–102.

14. Бондарчук В. О. Постановка опери Дж. Пуччіні «Тоска» у сценічному рішенні Дмитра Гнатюка // Українська музика : наук. часопис. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. Число 4 (26). С. 29–37.

15. Бондарчук В. О. Діяльність Дмитра Гнатюка у Національній музичній академії імені П. І. Чайковського: педагогічний досвід як результат і узагальнення виконавської та режисерської діяльності // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / за ред. О. С. Смоляка. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. Володимира Гнатюка. 2017. № 2. Вип. 37. С. 57–65.

16. Бондарчук В. О. Оперна студія НМАУ як площина втілення режисерського методу Д. Гнатюка на прикладі постановки опери Ш. Гуно «Фауст» // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. Вип. X / Харківський нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург, І. Ю. Сухленко. Харків : Водний спектр «Джі-Ем-Пі». 2017. С. 285–297.

17. Бондарчук В. О. Опера Миколи Лисенка «Наталка Полтавка» в режисерській інтерпретації Дмитра Гнатюка // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2017. № 4 (37). С. 47–55.

18. Бондарчук В. О. Дмитро Гнатюк: сторінками творчої біографії Митця // Українська музика : наук. часопис. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2018. Число 1 (27). С. 52–59.

19. Бондарчук В. О. Творча біографія Дмитра Михайловича Гнатюка: історіографія проблеми // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / за ред. О. С. Смоляка. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. Володимира Гнатюка, 2018. № 1. Вип. 38. С. 40–47.

20. Бондарчук В. О. Режисерська комунікативна модель Д. М. Гнатюка: до проблеми постановки опери П. І. Чайковського «Пікова дама» // *Культура і сучасність : альманах*. Київ : Міленіум, 2018. № 1. С. 59–63.

21. Бондарчук В. О. Опера І. Дзержинського «Тихий Дон» у сценічному рішенні Д. Гнатюка // *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць*. Вип. 33. Київ : Міленіум, 2018. С. 398–407.

22. Бондарчук В. О. Опера С. Прокоф'єва «Війна і мир» у режисерській інтерпретації Д. М. Гнатюка // *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць*. Вип. XXXXI. Київ : Міленіум, 2018. С. 89–98.

23. Бондарчук В. О. У пошуках смислової організації ролі: постать Д. Гнатюка в практиці вітчизняного оперного виконавства 1958–1959 років // *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*, 2016. Вип. 23. С. 433–444.

24. Бондарчук В. О. Постановка опери Дж. Верді «Аїда» у режисерській інтерпретації Д. М. Гнатюка // *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*. Вип. 24. Одеса, 2017. С. 31–41.

25. Бондарчук В. О. Д. М. Гнатюк і вітчизняне оперне виконавство (становлення особистості) // *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. ст.* Київ, 2018. Вип. 57. С. 201–211.

26. Бондарчук В. О. Опера Петра Чайковського «Мазепа» у режисерському рішенні Дмитра Гнатюка // *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн.* Київ, 2018. № 3 (40). С. 111–121.

27. Бондарчук В. О. «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського у сценічному втіленні Д. М. Гнатюка // *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Київ : Міленіум, 2018. Вип. I (10). С. 116–122.

28. Бондарчук В. О. Епічна традиція в координатах оперного жанру: на прикладі постановки опери О. Бородіна «Князь Ігор» Д. М. Гнатюка // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журн.* Київ : Міленіум, 2018. № 3. С. 257–262.

#### **Публікації в інших виданнях, в тому числі включених доміжнародних наукометричних баз даних**

29. Бондарчук В. О. Д. М. Гнатюк – від майстра сцени до режисера музичного театру» // *Teoretyczne i praktyczne aspekty rozwoju współczesnej nauki*. Czestochowa (PL). 30.03.2017 – 31.03.2017. С. 36–38.

30. Бондарчук В. О. Творчість Дмитра Гнатюка: джерела та методи дослідження // *Zbiór artykułów naukowych z Konferencji Międzynarodowej Naukowo-Praktycznej (on-line) zorganizowanej dla pracowników naukowych uczelni, jednostek naukowo-badawczych oraz badawczych z państw obszaru byłego Związku Radzieckiego oraz byłej Jugosławii*. (29.12.2017). Warszawa, 2017. Str. 32–40.

31. Бондарчук В. О. Творчість Дмитра Гнатюка в контексті сучасної гуманітаристики // Zbiór artykułów naukowych recenzowanych. Zbiór artykułów naukowych z Konferencji Międzynarodowej Naukowo-Praktycznej (on-line) zorganizowanej dla pracowników naukowych uczelni, jednostek naukowo-badawczych oraz badawczych z państw obszaru byłego Związku Radzieckiego oraz byłej Jugosławii. (27.02.2018) Warszawa, 2018. Str. 54–62.

32. Бондарчук В. О. Творча біографія як явище культури. // Zbiór artykułów naukowych recenzowanych. Zbiór artykułów naukowych z Konferencji Międzynarodowej Naukowo-Praktycznej (on-line) zorganizowanej dla pracowników naukowych uczelni, jednostek naukowo-badawczych oraz badawczych z państw obszaru byłego Związku Radzieckiego oraz byłej Jugosławii (31.05.2018). Warszawa, 2018. Str. 19–29.

33. Бондарчук В. А. Дмитрий Гнатюк в преодолении пространственно-исполнительской дистанции оперного исполнителя 1955–1957 годы // Zbiór artykułów naukowych recenzowanych. Zbiór artykułów naukowych z Konferencji Międzynarodowej Naukowo-Praktycznej (on-line) zorganizowanej dla pracowników naukowych uczelni, jednostek naukowo-badawczych oraz badawczych z państw obszaru byłego Związku Radzieckiego oraz byłej Jugosławii (31.10.2018). Warszawa, 2018. str. 34–42.

34. Бондарчук В. О. Дмитро Гнатюк в просторі культурно-мистецької парадигми ХХ століття (становлення особистості) // Перспективи розвитку сучасної науки : мат-ли V міжнар. наук.-практич. конф. (м. Київ) : у 2 ч. Ч. 2. Херсон : Гельветика, 2017. С. 38–40.

35. Бондарчук В. О. Постановка опери М. Лисенка «Зима і весна» у режисерському рішенні Д. М. Гнатюка // Молодий вчений : зб. наук. пр. Херсон : Гельветика, 2017. № 9 (49). С. 178–181.

36. Бондарчук В. О. Переосмислення виконавської сутності майстра оперної сцени у проекції на творчі поступки Д. М. Гнатюка 70-х років // Молодий вчений : зб. наук. праць. Херсон : Гельветика, 2017. № 3 (43), березень. С. 160–164.

37. Бондарчук В. О. Вивчення творчої біографії митця в координатах біографічного методу дослідження // Молодий вчений : зб. наук. праць. Херсон : Гельветика, 2017. № 11 (51), листопад. С. 495–499.

38. Бондарчук В. О. Постановка опери Дж. Россіні «Севільський циркульник» у режисерській інтерпретації Д. М. Гнатюка // Молодий вчений : зб. наук. праць. Херсон : Гельветика, 2017. № 10 (50), жовтень. С. 385–389.

39. Бондарчук В. О. Дмитро Гнатюк – професор НМАУ ім. П. І. Чайковського // Молодий вчений : зб. наук. праць. Херсон : Гельветика, 2017. № 12 (52), грудень. С. 150–154.

40. Бондарчук В. О. Дмитро Гнатюк на сцені Київського театру опери та балету 1953 року // Теорія і практика актуальних досліджень : мат-ли міжнар. наук.-практич. конф. (м. Львів, 27–28 жовтня, 2017 року) : у 2 ч. Ч. 1. Херсон : Гельветика, 2017. С. 14–16.

41. Бондарчук В. О. Творча біографія як явище культури: сутність культурологічного поняття та методи дослідження // Теорія і практика актуальних досліджень : мат-ли міжнар. наук.-практич. конф. (м. Львів, 27–28 жовтня, 2017 року) : у 2 ч. Ч. 1. Херсон : Гельветика, 2017. С. 170–173.

42. Бондарчук В. О. Феномен творчості в українській музичній культурі // Теорія і практика сучасної науки : мат-ли II міжнар. наук.-практич. конф. (м. Чернівці, 24–25 листопада 2017 року) : у 2 ч. Ч. 1. Херсон : Гельветика, 2017. С. 28–30.

43. Бондарчук В. О. Вивчення творчої біографії митця в координатах біографічного методу дослідження // Теорія і практика сучасної науки : мат-ли II міжнар. наук.-практич. конф. (м. Чернівці, 24–25 листопада 2017 року) : у 2 ч. Ч. 1. Херсон : Гельветика, 2017. С. 185–188.

44. Бондарчук В. О. Вивчення творчого шляху митця в контексті культурологічного дискурсу // Культурно-мистецькі обрії : зб. наук. праць / за заг ред. К. І. Станіславської. Вип. 3. Київ : НАКККіМ, 2017. С. 100–101.

45. Бондарчук В. О. Постановка опери М. Лисенка «Зима і весна» у режисерському рішенні Д. М. Гнатюка // Гуманітарні студії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва, 2017 : мат-ли Міжнар. наук.-практич. конф. (Київ, 23 листопада 2017 р.). Київ : НАКККіМ, 2017. С. 109–111.

46. Бондарчук В. О. Дмитро Гнатюк – професор НМАУ ім. П. І. Чайковського // Інноваційний розвиток науки нового тисячоліття : мат-ли II міжнар. наук.-практич. конф. (м. Хмельницький, 24–25 листопада 2017 року) : у 2 ч. Ч. 1. Херсон : Гельветика, 2017. С. 8–10.

47. Бондарчук В. О. Біографічний метод дослідження у вивченні феномену творчості Дмитра Гнатюка // Інноваційний розвиток науки нового тисячоліття: мат-ли II міжнар. наук.-практич. конф. (м. Хмельницький, 24–25 листопада 2017 року) : у 2 ч. Ч. 1. Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2017. С. 110–112.

48. Бондарчук В. О. Творча особистість як феномен культури // Інноваційний розвиток науки нового тисячоліття : мат-ли II міжнар. наук.-практич. конф. (м. Хмельницький, 24–25 листопада 2017 року) : у 2 ч. Ч. 2. Херсон : Гельветика, 2017. С. 185–187.

49. Бондарчук В. О. Творча біографія в координатах сучасної гуманітаристики: історіографія та методи дослідження // Relevant issues of development and modernization of the modern science: the experience of countries of Eastern Europe and prospects of Ukraine : monograph / edited by authors. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2018. С. 21–40.

50. Бондарчук В. О. Дмитро Гнатюк і оперна режисура // Молодий вчений: зб. наук. праць. Херсон : Гельветика, 2018. № 1 (53), січень. С. 123–127.

51. Бондарчук В. О. Творчість Дмитра Гнатюка: сторінками особистісного // Молодий вчений: зб. наук. праць. Херсон : Гельветика, 2018. № 2. С. 496–501.



52. Бондарчук В. О. «Наталка Полтавка» М. Лисенка в творчості Д. М. Гнатюка // Сучасні тенденції розвитку науки : мат-ли II міжнар. наук.-практич. конф. (м. Хмельницький, 23–24 лютого 2018 року) : у 2 ч. Ч. 1. Херсон : Вид. «Молодий вчений», 2018. С. 11–12.

53. Бондарчук В. О. Дмитро Михайлович Гнатюк – майстер вітчизняного музичного театру // Сучасні тенденції розвитку науки : мат-ли II міжнар. наук.-практич. конф. (м. Хмельницький, 23–24 лютого 2018 року) : у 2 ч. Ч. 2. Херсон : Вид. «Молодий вчений», 2018. С. 12–14.

54. Бондарчук В. О. Творча особистість (проблема дослідження). // Сучасні тенденції розвитку науки : мат-ли II міжнар. наук.-практич. конф. (м. Ужгород, 23–24 грудня 2018 року) : у 2 ч. Ч. 2. Херсон : Вид. «Молодий вчений», 2018. Ч. 2. С. 115–117.

55. Бондарчук В. О. Д. М. Гнатюк у роботі над «Мазепою» П. І. Чайковського. Сучасні тенденції розвитку науки : мат-ли II міжнар. наук.-практич. конф. (м. Ужгород, 23–24 грудня 2018 року) : у 2 ч. Ч. 2. Херсон : Вид. «Молодий вчений», 2018. С. 141–143.

56. Бондарчук В. О. Творча особистість в координатах культурологічного та мистецтвознавчого дискурсу // Соціально-гуманітарний вісник : зб. наук. пр. / гол. ред. С. П. Кучин. Вип. 18/19. Харків : Наук. тов. «Наука та знання», 2018. С. 89–94.

## ДОДАТОК Б

### НАУКОВІ КОНФЕРЕНЦІЇ

Основні ідеї та положення дисертації викладено в доповідях на 30 науково-практичних конференціях, серед яких:

**Всеукраїнські** – «Народно-інструментальне мистецтво: історія і сучасність» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 28.11.2014); «Народно-інструментальне мистецтво: історія і сучасність» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 19.04.2015); «Народно-інструментальне мистецтво: історія і сучасність» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 26.03.2016); «Відкрита освіта та дистанційне навчання: від теорії до практики» (Київ, центральний інститут післядипломної педагогічної освіти, 26.10.2017); «Народно-інструментальне мистецтво: історія і сучасність» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 10.04.2017); «Культурологічна регіоналістика: теорія, історія, практика» (Полтава, 23–24.03.2017); «Актуальні проблеми вокальної педагогіки та виконавства», до 150-річчя від дня народження фундатора української вокальної школи Олени Муравйової та 100-річчя від дня народження народної артистки України та СРСР Лариси Руденко» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 21.02.2018); «Народно-інструментальне мистецтво: історія і сучасність» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 23.04.2018).

**Міжнародні** – «Традиційна культура України XXI століття як складова культурної політики: стан та перспективи розвитку» (Київ, український центр

культурних досліджень, 20.11.2015); «Микола Лисенко та світовий оперний театр», до 175-річчя від дня народження Миколи Лисенка та 20-річчя Київського Вагнерівського товариства (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 26–28.02.2017); «Teoretyczne I praktyczne aspekty rozwoju wspolczesney nauki» (Czestochowa (PL). 30–31.03.2017); «Zbior artykulow naukowych z Konferenciyi Miedzynarodoeuy Naukowo-Praktyczney (on-line) zorganizowanej dla pracownikow naukowych uczelni, yednostek naukowo-badnostek oraz badawczych z panstw obszaru bylego Związku Radzieckiego oraz byley Yugoslawii» (Warszawa, 29.12.2017); «Перспективи розвитку сучасної науки» (Київ, 29–30.09.2017); «Теорія і практика сучасної науки» (Чернівці, 24–25.12.2017); «Теорія і практика актуальних досліджень» (Львів, 27–28.10.2017); «Теорія і практика актуальних досліджень» (Київ, 29–30.09.2017); «Теорія і практика сучасної науки» (Чернівці, 24–25.12.2017); «XVIII Сквородинські читання» (Переяслав-Хмельницький, 05–07.10.2017); «Культурно-мистецькі обрії» (Київ, 24.12.2017); «Гуманітарні студії НАКК-КіМ» (Київ, НАКККіМ, 23.12.2017); «XXVI Міжнародня навуковья читанні пам'яті Л. С. Мухарынскай (1906–1987)» (04.07.2017); «Інноваційний розвиток науки нового тисячоліття» (Хмельницький, 22–23.12.2017); «Ференц Ліст і Україна» (Кам'янець-Подільський, 24–25.11.2017); «Микола Леонтович і сучасна освіта та культура» (Кам'янець-Подільський, 14–15.12.2017); «Україна в загальноєвропейському музично-театральному просторі: проблеми, здобутки та шляхи взаємозбагачення», до 145-річчя від дня народження Сергія Рахманінова, до 80-річчя від дня народження Стефана Турчака» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 26–28.11.2018); «[Science, Research, Development № 2](#)» (London, 27.02.2018–28.02.2018); «Zbiór artykułów naukowych recenzowanych. (1) Z 40 Zbiór artykułów naukowych z Konferencji Miedzynarodowej Naukowo-Praktycznej (on-line) zorganizowanej dla pracowników naukowych uczelni, jednostek naukowo-badawczych oraz badawczych z państw obszaru byłego Związku Radzieckiego oraz byłej Jugosławii. (31.05.2018)» (Warszawa, 2018); «Сучасні тенденції розвитку науки» (Хмельницький, 23–24.02.2018); «Сучасні тенденції розвитку науки» (Хмельницький, 23–24.11.2018); «Сучасні тенденції розвитку науки» (Ужгород, 23–24.12.2018).