

78.071.1(477)+781.68

БОНДАРЧУК В. О.

ORCID 0000-0003-2796-6676

ДМИТРО ГНАТЮК НА ОПЕРНІЙ СЦЕНІ (1951–1952)

Розкрито процес становлення творчої особистості Д. Гнатюка в координатах культурологічного і мистецтвознавчого дискурсу в контексті культурно-мистецького життя 50-х років, зокрема діяльності Київського театру опери та балету. На основі матеріалів, опублікованих у періодичних виданнях, проаналізовано процес мистецького входження Д. Гнатюка у сферу професійного оперного виконавства, становлення його як провідного майстра сцени, опанування ним жанрових особливостей опери, вироблення індивідуального виконавського стилю, самобутньої виконавської лексики, сценічно-вокальної моделі поведінки. Досліджено діяльність Д. Гнатюка у громадській та міжнаціональній сферах. У тісному мистецькому діалозі з громадськими діячами, письменниками, він відкриває для себе українську історію, культуру, мистецтво, втілюючи їх здобутки своїм виконавським мистецтвом у постановках опер М. Лисенка, С. Гулака-Артемівського, Ю. Мейтуса, В. Губаренка, В. Кирейка. У 50-х роках ХХ століття на сцені Київського театру Д. Гнатюк створює неповторні образи Онегіна («Євгеній Онегін»), Єлецького («Пікова дама» П. Чайковського), Щелкалова, Рангоні («Борис Годунов» М. Мусоргського), Валентина («Фауст» Ш. Гуно), які сприяли підвищенню рівня його майстерності як виконавця оперної класики.

Ключові слова: виконавська інтерпретація, оперне виконавство, сценічне втілення ролі, драматургія твору, оперне виконавство Д. Гнатюка.

У ХХ столітті в українському культурно-мистецькому просторі відбуваються знакові події, пов'язані з діяльністю визначних діячів національної культури. Її генетичний потенціал, втілений у творчості видатних діячів, маркує віхи історичного становлення України як самобутньої держави: М. Березовський, А. Ведель, Г. Сковорода, Т. Шевченко, Леся Українка, І. Франко, М. Леонтович, М. Лисенко, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, І. Паторжинський, Є. Чавдар, Б. Руденко, Д. Гнатюк, А. Солов'яненко, І. Козловський, Є. Мірошніченко, М. Скорик, Є. Станкович.

Творчі особистості завжди визначали тенденції та характер становлення й розвитку нації, держави. Та особливий вплив вони справляють на духовний, мистецький поступ суспільства.

Мета статті – розкрити процеси оновлення українського оперного виконавства повоєнного періоду, охарактеризувати творчу діяльність Д. Гнатюка.

Час входження Д. Гнатюка у сферу професійного оперного виконавства (1951) пов'язаний з помітними зрушеннями і в діяльності Київського оперного театру. Зокрема, тут відбулася прем'єра опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький», до Другої декади української літератури і мистецтва у Москві було оновлено постановки опер «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (у сценічній постановці В. Манзія, І. Паторжинського, в літературній редакції М. Рильського), «Наталка Полтавка» М. Лисенка і балету А. Свечникова «Маруся Богуславка»¹. В українському

¹ Стефанович М. Київський державний ордену Леніна академічний театр опери та балету УРСР імені Т.Г. Шевченка : історичний нарис. Київ : Мистецтво, 1960. С. 158.

культурному просторі активно виявлялися творчі тенденції, зумовлені новими соціальними і культурно-мистецькими обставинами.

Участь у Декаді українського мистецтва і літератури 1951 року відкрила перед Д. Гнатюком нові можливості для налагодження тісних творчих зв'язків з провідними виконавцями того часу. Так, рецензія І. Попова «Велике майбутнє» стала по своєму визначальною у творчому становленні митця. Виступ українських співаків 16 червня 1951 року в Малому залі Московської консерваторії засвідчив високий виконавський рівень Б. Пузіна, Д. Гнатюка, Г. Шоліна, Ю. Кравченка, Є. Червонюка і З. Старченка, які демонстрували високий рівень київської вокальної школи.

Характеризуючи виступ Д. Гнатюка, І. Попов зазначав: «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»¹.

Участь у декаді розкрила перед Д. Гнатюком вагу і значення українського виконавства. Спілкування з провідними культурно-громадськими діячами, письменниками (Б. Польовим, М. Бажаном, В. Сосюрою, А. Малишком, Остапом Вишнею, Л. Первомайським, С. Олійником, І. Неходою) формували його громадянські та творчі орієнтири: «З відчуттям великого піднесення я їхав до Москви», – зазначав Д. Гнатюк в інтерв'ю виданню Московського університету².

1951 рік став етапним у творчій біографії митця: активна гастрольна діяльність, опанування нового репертуару, спрямоване на відродження національних традицій і використання можливостей нових соціальних реалій.

Зазначимо, що в цей час свою творчу індивідуальність активно виявляють такі українські композитори, як Ю. Мейтус, В. Кирейко, В. Губаренко. Їхні твори суттєво вплинули на формування нових уявлень про оперний жанр, його сценічне втілення. Відтворюючи реалії ХХ століття, Ю. Мейтус своїми операми «Молода гвардія» і «Зоря над Двіною» збагатив сучасне йому оперне мистецтво, сприяв становленню нової виконавської лексики диригентів, застосуванню документально-реалістичних режисерських рішень. Детерміновані динамікою соціальних змін, в оперному жанрі вироблялись нові погляди на сценічне втілення оперної класики.

У Д. Гнатюка, як актора-початківця, формувались уявлення про акторське виконавство, йому відкривались нові можливості взаємодії з глядачем, він набував досвіду на театральній сцені під впливом таких видатних митців, як: М. Гришко, А. Іванов, М. Ворвулев, К. Лаптев, М. Кондратюк, Ю. Гуляєв. Тісне спілкування з видатними диригентами (В. Пірадовим, В. Тольбою, К. Симеоновим, О. Климовим) та режисерами (М. Стефановичем, В. Манзієм, В. Скляренком, Д. Смоличем) дали можливість засвоїти головні виконавські принципи, втілити їх у своїй вокальній і акторській творчості.

Протягом 1951 року Д. Гнатюк напружено працював над втіленням образу Онегіна в опері П. І. Чайковського «Євгеній Онегін». Він вирішував складне для себе завдання – спираючись на традиційні інтерпретації цього образу видатними баритонами (П. Норцовим, П. Лісіціаном, М. Гришком, К. Лаптевим, А. Івановим), запропонувати своє розуміння й відчуття цього героя. Внутрішнє сумління змушувало митця шукати нових, оригінальних шляхів сценічного розкриття ролі, її виконавської інтерпретації. Актор експериментує, відпрацьовує різні сценографічні рішення, фо-

¹ Попов И. Большое Будущее // Советское искусство. 19.06.1951. № 49 (1333).

² Гнатюк Д. Крепкая дружба // Московский университет. 27.06.1951. № 43 (1142).

рмує свою виконавську модель. В. Рожок зазначав: «Ретельно працюючи над образом Онегіна, він, не копіюючи своїх попередників – П. Норцова, М. Гришка, П. Лаптева, А. Іванова, створює складне переплетіння психологічних відтінків, вражає відвертістю почуттів»¹.

В акторському оточенні траплялися ситуації, коли колеги співака намагались зламати його виконавську впевненість, критикуючи роботу над удосконаленням сценічної та акторської майстерності, яка стала основою втілення художнього образу в інтерпретації Д. Гнатюка. «Справді, який з мене аристократ чи розпечений фронт», – зазначав Д. Гнатюк у розмові з Ю. Станішевським². І. Паторжинський, відчуваючи сумніви митця, постійно спонукав його до творчих пошуків, апробацій, закріплення драматургії образу в різних сценічних рішеннях. Учитель і наставник змушував актора сформувати чітку структуру драматургії ролі, наповнити її відповідною акторською лексикою, оскільки через відсутність практичних навичок сценічного вирішення драматургії образу порушувався сценічно-виконавський зв'язок, а відтак, і драматургія вистави. Система індивідуальної роботи з оперними виконавцями, вироблена І. Паторжинським, передбачала послідовність і виваженість етапів підготовки актора до втілення оперної ролі. Він надавав перевагу професійній компетентності актора, працював над розкриттям поетичного, філософського, естетичного змісту твору. І. Паторжинський багато працював з Д. Гнатюком, допомагаючи йому здолати внутрішні сумніви, сформувати свій еталон оперного митця, свою образну сферу, яка б відповідала стилістичним і жанровим особливостям вистави. «Шукай свого Онегіна, не повторюй нікого! Йди від самого себе, від музики Чайковського», – повторював І. Паторжинський»³.

Вироблена модель образу Онегіна у свідомості Д. Гнатюка, закріплена у мізансценах під час репетицій, набула втілення й на сцені. Б. Павловський у рецензії на виставу зазначав: «Йде «Євгеній Онегін» Чайковського, і головну партію виконує Дмитро Гнатюк. В той вечір любителі музики відчули, що в театр прийшов ще один талановитий співак і хороший актор»⁴. Під керівництвом диригента В. Тольби і режисера М. Смолича Дмитро Михайлович втілює образ Онегіна і стилістично у виразив його у новій виставі. Настановчими для артиста були слова вчителя І. Паторжинського: «Молодець, Дмитре, знайшов-таки свого Онегіна. Але праця над ним ще попереду, і немає їй кінця»⁵.

Пошуки засобів втілення сценічного образу завжди були головними для Д. Гнатюка. Він розумів, що результат роботи оперного виконавця буде тоді, коли він забуде про себе як сольного виконавця і зосередиться над технікою акторської майстерності, коли вокальний матеріал стане лише одним з елементів мистецької ідентифікації актора. Онегін Д. Гнатюка – це уособлення потужної енергетики виконавця у поєднанні з його психофізичними даними. Колоритна фактура актора, його багатий внутрішній світ дали змогу втілити образ героя, який уособлював особистість, переконану у своїх поглядах, але внутрішньо неврівноважену. У першій дії вистави Онегін постає вольовим, самовпевненим, іронічним до почуттів Тетяни.

¹ Рожок В. Его жизнь – песня // Правда Украины. 29.03. 1985.

² Станішевський Ю. Дмитро Гнатюк. Київ : Муз. Україна, 1991. С. 23.

³ Там само. С. 24.

⁴ Павловський Б. На крилах пісні // Прапор Леніна. 10.09. 1960.

⁵ Там само.

Співак свідомо уникає відтворення поверхового, невістражданого актором внутрішнього почуття, він заперечує всі механізми сценічного втілення образу, формальні, позбавлені смислового і психологічного наповнення. Прикладом цього стала завершальна картина у виставі, коли Онегін усвідомлює всю трагічність реальних стосунків з Тетяною, коли останню надію на взаємність втрачено: актор до болю пронизливо й трепетно відтворює психологічний стан героя відповідно до режисерської й акторської інтерпретації.

Актор працює над збагаченням своїх виконавських можливостей, вибудовує чітку вертикаль свого співвідношення з іншими партнерами на сцені, шукає логічного обґрунтування мізансценічних елементів. Усе це набуде відображення у чітких стильових ознаках гри Д. Гнатюка, сформує його індивідуальність. Він не виконував оперних ролей за «шаблонами», не мислив драматургію вистави лише запропонованими режисером мізансценами, а відчував потребу щоразу переосмислювати образ кожного нового героя, шукав нових засобів його сценічного втілення, відходив від традиційного акторського амплуа і домагався від себе нових акторських рішень.

Оперна сцена визначили чіткі координати розвитку Д. Гнатюка-виконавця. Про це йшлося й у відгуках критиків того часу: «Насамперед, слід відзначити виконання ролі Онегіна Дмитром Гнатюком. Володіючи баритонем 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. Безуглов¹.

Стилістично вишукана і драматургічно обґрунтована композиторська концепція П. Чайковського визначила критерії професійної досконалості акторського виконавства в контексті оперного жанру. Фактурне наповнення музичного матеріалу, оркестрової структури створювало потужну основу для вокальних партій та їх диригентської й режисерської інтерпретацій. Удосконалення акторської та вокально-виконавської техніки ще під час роботи над образом Євгенія Онегіна дали можливість актору закріпити навички відтворення особливостей стилістики П. Чайковського, виконуючи партію Єлецкого в опері «Пікова дама». За рекомендацією І. Паторжинського, режисер Д. Смолич і диригент О. Климов запросили Д. Гнатюка до роботи над цією виставою².

Прем'єрою «Пікової дами» театр відкривав свій 85-й театральний сезон³. Для цього було оновлено сценічний реквізит, декорації (під керівництвом художника В. Борисковича), що дало можливість представити виставу як цілком оригінальну інтерпретацію.

Апелюючи до основ акторської майстерності, зазначимо, що семантика поняття «актор» передбачає здатність особистості до перевтілення, до перманентного переходу з одного стану в інший, до формування певної раціонально вираженої психологічної установки на відповідно сформований алгоритм діяльності, на програму-

¹ Безуглов І. Молодіжна вистава // Радянське мистецтво. 25.03.1953.

² Станішевський Ю. Дмитро Гнатюк. Київ : Муз. Україна, 1991. С. 46.

³ Склад основної трупи солістів-вокалістів представлено такими іменами, як: Л. Лобанова (партія Лізи), Л. Руденко (партія Графіні), Н. Гончаренко (партія Поліни), Є. Чавдар (партія Прилепи), В. Козерацький (партія Германа), Б. Пузін (партія Єлецкого), С. Козак (партія Томського) (Стефанович М. Київський державний орден Леніна академічний театр опери та балету УРСР імені Т.Г.Шевченка: історичний нарис. Київ : Мистецтво, 1960. С. 161).

вання психіки виконавця відносно драматургічної концепції й диригентсько-режисерської інтерпретації. Аналізуючи перші спроби Д. Гнатюка сценічно втілити образ виваженого і стриманого Єлецького, виявляємо певний психологічний бар'єр, породжений акторськими внутрішніми сумнівами, відсутністю чітких намірів вирішити сценічно-образні завдання. Він працює над сценічним втіленням нової ролі: вивчає і аналізує його драматургію, виявляє аналогії з вокальним матеріалом, з оркестровими проєкціями образу, шукає засобів втілення музичної виразності, темпо-ритмічних особливостей, агогічних і ладо-тональних характеристик. Але органічного зв'язку між внутрішнім відчуттям ролі і власне сценічним її втіленням не було досягнуто. Митець розумів, що набуття акторської техніки, артистичної лексики – це тривала й копітка робота: «На початку роботи над твором вирішує «що», тобто зміст музики, але кінець кінцем в опануванні (твором) вирішує «як», тобто майстерність. Чим більший художник, тим більше йому бракує техніки», – стверджував Г. Нейгауз¹. Д. Гнатюк удосконалював свою акторську техніку і виконавські прийоми. Стимулом до опанування сценічної моделі Єлецького знову стала настанова І. Паторжинського: «Йди від музики, йди від самого себе. Шукай у своєму серці те, що зріднить тебе з образом»².

Внутрішній злам в актора відбувся внаслідок тривалих шукань. Сформована ним модель образу Єлецького уособлює і композиторський задум, і диригентську концепцію О. Климова, і режисерську інтерпретацію Д. Смолича. Д. Гнатюк виявив акторську здатність глибоко осмислити сценічну проблему. Концептуально вмотивована драматургічна динаміка породжує внутрішнє напруження акторської гри, стимулює його активізувати психофізичні акторські можливості. Особливо яскраво акторська сутність, її сценічний вияв і екзистенційне навантаження виявляють себе у завершальній арії Єлецького у другій дії, коли актор демонструє високий виконавський рівень, свої внутрішні переживання, неперевершено відображені у верхньому регістрі як символ глибоких людських почуттів. Робота над цим образом збагатила виконавський досвід Д. Гнатюка, арсенал засобів музичної виразності, підхід до акторського виконавства.

Важливим кроком на шляху акторського сходження Д. Гнатюка стала його участь в опері М. Мусоргського «Борис Годунов», поставленій під керівництвом диригента В. Пірадова, за режисерською концепцією М. Стефановича, сценічним оформленням художника О. Хвостова і хоровою інтерпретацією О. Петровського. Її прем'єра відбулася 28 березня 1952 року.

Вистава «Борис Годунов» відкрила Д. Гнатюка як актора, який мав уже чітко сформований характер виконавця. Згідно з режисерською концепцією він втілював два образи – Андрія Щелкалова та єзуїта Рангоні. Практика виконання одним актором кількох оперних партій досить поширена в театрі. Для Д. Гнатюка це означало необхідність координувати смислову сутність кожного із цих образів, швидко психологічно перелаштовуватись, переосмислювати вокальний матеріал, орієнтуватись у змінах гриму, реквізиту, сценічних костюмів. Усе це змушувало актора руйнувати анахронічні уявлення про акторську майстерність, виробляти новий алгоритм психологічної і сценічної поведінки. Високий виконавський рівень солістів-вокалістів театру генерував потужний мистецький простір, у якому кожна його складова мала

¹ Холодна О. Г. Г. Нейгауз про роботу над образом // Українське музикознавство. Вип. 2. Київ, 1967. С. 234.

² Станішевський Ю. Дмитро Гнатюк. Київ : Муз. Україна, 1991. С. 46.

відповідати вимогам високопрофесійного творчого колективу. Д. Гнатюк працює над смисловою ідентифікацією кожного із цих образів у виставі. Маючи досвід декламаційної роботи над матеріалом, набутий під час підготовки партії Миколи в опері «Наталка Полтавка» М. Лисенка, митець поглиблював його, працюючи над стилістично іншими елементами декламаційної техніки, характерними для російського мелодизму. Вокальна стилістика в опері М. Мусоргського вимагала відповідних прийомів артикуляції та смислової організації музичного матеріалу. Робота над сценічним втіленням образів відбувалася під керівництвом концертмейстера Л. Рженцької, яка, маючи досвід підготовки оперних акторів, формувала у Д. Гнатюка необхідні знання і вміння¹.

Розробляючи сценічну концепцію опери, окремі мізансцени, режисер М. Стефанович відчув, що у Д. Гнатюка є проблеми у роботі над сценічним втіленням образів. Молодий актор в ролі Андрія Щелкалова не викликав сумнівів – потужний вокальний потенціал співака цілком відповідав вимогам режисера. Складніше було з образом Рангоні, втілення якого потребувало інших засобів, іншої сценічної пластики. Щоб відтворити характер підступного єзуїта, необхідна була копітка підготовча робота, а головне – розуміння його сутності.

Розкрити індивідуальність актора, виявити його внутрішній потенціал – головне завдання режисера у процесі втілення образної концепції вистави. Д. Гнатюк багато працював як під час театральних репетицій, так і самостійно. У приватних бесідах з режисером вони детально аналізували концепцію вистави, визначали характер і значення ролей Андрія Щелкалова та Рангоні. Важливим для формування образних уявлень актора про своїх героїв було прослуховування аудіозаписів провідних виконавців – Ф. Шаляпіна, П. Цесевича, М. Донця². «Ти співаєш Рангоні, але повинен знати всю виставу, весь її внутрішній зміст, характери усіх героїв, загальну трактовку всієї опери й особливості виконання кожного артиста»³, – переконував Д. Гнатюка режисер.

Під час репетицій співак переймав секрети акторської майстерності у видатних виконавців – В. Борищенко, Б. Гмирі, М. Частія, М. Роменського, П. Білинника. У кожного він умів побачити й відчути щось особливе, глибоко індивідуальне, що й сприяло формуванню молодого оперного виконавця. В образах Андрія Щелкалова і Рангоні він максимально втілював диригентсько-режисерський задум, йому вдалося розкрити внутрішній світ єзуїта Рангоні, а його акторська гра сприймалася як цілком паритетна поряд з видатними співаками театру.

Маючи потужний виконавський потенціал, Д. Гнатюк вдавався до різних вокальних технік у відтворенні характерів своїх сценічних героїв. Він наголошував на тембральній різноплановості вокального звучання кожної ролі, осмислено застосовуючи характерну для них артикуляцію, щоб розкрити наміри героя, його внутрішній світ загалом. Артист професійно моделював звуковий комплекс оперної партії і намагався виразити психологічний образ за допомогою вокальної техніки, залучення глядача до сприйняття і співпереживання.

Наступним кроком у становленні Д. Гнатюка як оперного співака стала робота над партією Валентина в опері Ш. Гуно «Фауст». Під керівництвом режисера М. Стефановича, він аналізує стилістику нового для нього композитора, прагнучи

¹ Станішевський Ю. Дмитро Гнатюк. Київ : Муз. Україна, 1991. С. 47.

² Там само. С. 48.

³ Там само.

відтворити патетику образу Валентина, його естетичну сутність і драматургічне значення. Створений співаком характер героя відповідав концепції вистави і набув переконливого акторського втілення. Прекрасний мелодизм вокальної партії Валентина, відтворений Д. Гнатюком, засвідчив високий професіоналізм його як актора і оперного соліста. Відтворення ним внутрішнього стану героя (у каватині з першої дії, другої сцени «Бог всесильний, Бог кохання») стало виявом потужного творчого потенціалу актора.

Опера «Фауст» Ш. Гуно за своїм філософським звучанням і глибоким драматизмом є одним із найкращих зразків оперного жанру. Робота над роллю Валентина стала ще одним кроком на шляху професійного становлення майстра. Завдяки участі в ній, Д. Гнатюк правомірно посів місце провідного соліста-вокаліста в Національній опері України. Розширення творчого діапазону актора сприяло формуванню лірико-баритонового репертуару, жанрово й стилістично різнопланового.

Дослідження становлення творчої особистості Д. Гнатюка в контексті соціокультурних процесів 50-х років ХХ століття невіддільне від переосмислення мистецьких явищ в оперному виконавстві цього часу. Творча біографія митця дає багатий матеріал, щоб розглядати її не лише як суто індивідуальне явище, а як вияв загальних тенденцій в культурно-мистецькому житті того часу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Безуглов І. Молодіжна вистава // Радянське мистецтво. 25.03.1953.
2. Гнатюк Д. Крепкая дружба // Московский университет. 27.06.1951. № 43 (1142).
3. Павловський Б. На крилах пісні // Прапор Леніна. 10.09.1960.
4. Попов І. Большое Будущее // Советское искусство. 19.06.1951. № 49 (1333).
5. Рожок В. Его жизнь – песня // Правда Украины. 29.03.1985.
6. Станішевський Ю. Дмитро Гнатюк. Київ : Муз. Україна, 1991. 167 с.
7. Стефанович М. Київський державний орден Леніна академічний театр опери та балету УРСР імені Т. Г. Шевченка : історичний нарис. Київ : Мистецтво, 1960. 208 с.
8. Холодна О. Г. Г. Нейгауз про роботу над образом // Українське музикознавство. Вип. 2. Київ, 1967. С. 233–250.

REFERENCES

1. Bezuhlov, I. (1953). Molodizhna vystava [Youth representation]. Radians'ke mystetstvo, 25.03.1953.
2. Gnatyuk, D. (1951). Krepkaya druzhba [Strong friendship]. Moskovskii Universitet, 43 (1142), 27.06.1951.
3. Pawlowski, B. (1960). Na krilah pisni [On the wings of song]. Prapor Lenina, 10.09.1960.
4. Popov, I. (1951). Bolshoe Budushee [Big Future]. Sovetskoe iskusstvo, 49 (1333), 19.06.1951.
5. Rozghok, V. (1985). Ego zhizn – pesnya [His life is song]. Pravda Ukrayiny, 29.03.1985.
6. Stanishevskiy, Yu. (1991). Dmytro Gnatyuk [Dmytro Gnatiuk]. Kyiv : Musychna Ukrayina, 167.

7. Stefanovic, N. (1960). Kiyivskiy derzhavniy ordena Lenina akademichniy teatr operi ta baletu URSR imeni T. G. Shevchenka: Istorichniy naris [The Kyiv State Academic Opera and ballet theatre of order of Lenin named after T. G. Shevchenko]. Kyiv : Mystetstvo, 208.

8. Holodna, O. (1967). Neygauz pro robotu nad obrazom [H. H. Neyhauz about the work on the image]. Ukrainian musicology, 2, 33–50.

Бондарчук В. А. Дмитрий Гнатюк на оперной сцене (1951–1952). Рассмотрен процесс становления личности Д. Гнатюка в координатах культурологического и художественного дискурсов в контексте культурной жизни 50-х годов, в частности деятельности Киевского театра оперы и балета. На основе материалов, опубликованных в периодических изданиях, проанализирован процесс вхождения Д. Гнатюка в сферу профессионального оперного исполнительства, становление его как ведущего мастера сцены, овладение им жанровыми особенностями оперы, формирование индивидуального исполнительского стиля, самобытной исполнительской лексики, сценически-вокальной модели поведения. Исследована деятельность Д. Гнатюка в общественной и международной сферах. В тесном творческом диалоге с общественными деятелями, писателями он открывает для себя украинскую историю, культуру, искусство, воплощая их достижения своим исполнительским искусством в постановках опер Н. Лысенко, С. Гулак-Артемовского, Ю. Мейтуса, В. Губаренко, В. Кирейко. В 50-х годах XX века на сцене Киевского театра Д. Гнатюк создает неповторимые образы Онегина («Евгений Онегин» П. Чайковского), Елецкого («Пиковая дама» П. Чайковского), Щелкалова, Рангони («Борис Годунов» М. Мусоргского), Валентина («Фауст» Ш. Гуно), способствовавшие формированию его мастерства как исполнителя оперной классики.

Ключевые слова: исполнительская интерпретация, оперное исполнительство, сценическое воплощение роли, драматургия произведения, оперное исполнительство Д. Гнатюка.

Bondarchuk V. Dmytro Gnatyuk on the opera stage (1951–1952). This paper explores the process of formation of D. Gnatyuk's personality in the coordinates of cultural and artistic discourses in the context of cultural life of the 1950s, in particular the activities of Kyiv Opera and Ballet Theater. Based on the materials published in periodicals, D. Gnatyuk's entry into the sphere of professional opera performance, his emergence as a leading master of the stage, his mastering of the genre features of opera, the formation of an individual performing style, an original performing vocabulary, and a stage-vocal model of behavior were analyzed. D. Gnatyuk's activities in the public and international spheres were studied. In close creative dialogue with public figures and writers, he discovers for himself Ukrainian history, culture, art, embodying their achievements with his performing arts in productions of M. Lysenko, S. Gulak-Artemovsky, Yu. Meitus, V. Gubarenko, V. Kireiko. In the 50 s of the XX century on the stage of the Kyiv Opera theater D. Gnatyuk creates unique images of Onegin ("Eugene Onegin" by P. Tchaikovsky), Eletsy ("The Queen of Spades" by P. Tchaikovsky), Schelkalov, Rangoni (Boris Godunov by M. Mussorgsky), Valentin ("Faust" by S. Gounod), which contributed to the formation of his skill as a performer of opera classics.

Keywords: performing interpretation, opera performance, stage embodiment of the role, playwriting of the work, operatic performance of D. Gnatyuk.

Стаття надійшла до редакції 07.11.2017 р.