

УДК 782.1.(784.2)

Віктор Бондарчук

В ПРОТИСТОЯННІ ЧАСУ: ТРІУМФ Д. М. ГНАТЮКА НА ОПЕРНІЙ СЦЕНІ 1954 РОКУ

Запропонована тема апелює до періоду, який пов'язаний із закріплення Д. М. Гнатюка у просторі суспільного та культурно-мистецького визнання. За основу дослідження запропоновано проблему формування узагальненої структурованої моделі актора в контексті музично-просторової комунікації середини 50-х років ХХ століття. Аналіз творчості Д. Гнатюка зазначеного періоду представлений участю актора в операх Дж. Россіні «Севільський цирульник», А. Рубінштейна «Демон» та Ж. Бізе «Кармен».

Ключові слова: *стильова організація опери, практика традиційної акторської діяльності, національні ознаки, декламаційна техніка оперного виконавця.*

У зрізі мистецьких поступів 50-х років ХХ століття рельєфно кристалізуються інтенції оперного виконавства до анастасису, ренесансу його потужних театральних традицій. В складних, інтерпретованих світоглядними засадами часу умовах, вибудовується чітка структура мистецької комунікації, в якій кристалізується світогляд нової людини, нового актора, майстра з потребою перманентного переосмислення сутності акторського буття, його осмислення та рефлексії в проекції на театральні-мистецькі реалії.

Мета дослідження полягає у висвітленні формування та становлення творчої особистості Д. М. Гнатюка в реаліях мистецького діалогу 50-х років. Важливою складовою теми є висвітлення етапів опрацювання та практичного впровадження акторських навиків артиста в контексті його мистецьких пошуків та звершень, осягнути систему комунікативних інтенцій майстра в розрізі соціокультурного середовища середини ХХ століття.

Методологія дослідження полягає в застосуванні історичного, мистецтвознавчого та культурологічного методів, що дає можливість аналізу становлення творчої особистості в контексті соціокультурної динаміки 1954 року. Запропонований міждисциплінарний підхід до розгляду проблеми створює оптимальні умови вивчення сутності вітчизняного оперного виконавства у проекції на творчі поступи Д. М. Гнатюка.

Наукова новизна роботи полягає в розкритті маловідомих і майже не вивчених аспектів творчого сходження Д. М. Гнатюка на п'єдестал оперного мистецтва в координатах вітчизняного, європейського та світового визнання. 1954 рік¹ є визначальним і у біографічних сторінках Д. М. Гнатюка. На п'єдесталі мистецького олімпу України стала участь української опери у святкуванні 300-річчя возз'єднання

¹ У 86-му театральному сезоні театр поставив опери: «Тоска» Дж. Пуччіні (диригент В. Тольба, художник – О. Цесевич, режисер Б. Бабочкін); «Тарас Бульба» М. Лисенка (диригент – О. Климов, режисер В. Складенко, художник А. Петрицький); балети: С. Прокоф'єва «Ромео і Джульєта» (диригент Б. Чистяков, балетмейстер – В. Вронський, художник – Т. Бруні); «Шурале» (диригент Б. Чистяков, балетмейстер – В. Вронський, художник – Л. Черленівський); «Лебедине озеро» П. І. Чайковського, «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва.

українського народу з російським. На сцені Великого театру СРСР 1954 року було представлено гастрольні виступи київської балетної та оперної трупи з операми: М. Лисенка «Наталка Полтавка» (16.05.1954 р.), К. Данькевича «Богдан Хмельницький»² (7.05.1954 р.), О. Бородіна «Князь Ігор»³ (14.05.1954 р.), балетом «Маруся Богуславка» А. Свєчникова (12.05.1954 р.) [5, с. 58; 2]. У творах гастрольної програми Д. Гнатюк був заявлений як провідний соліст театру, вкотре підтверджуючи статус кваліфікованого і професійного актора.

Уваги заслуговує робота Д. Гнатюка над оперою М. Лисенка «Наталка Полтавка»⁴, над втіленням сценічного образу Миколи, модель якого сформувалася у артиста тривалою і систематичною роботою. Неодноразово виконана на сцені як драматичного так і оперного театру, партія злилася з внутрішньою сутністю Дмитра Михайловича. 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 [3].

Апелюючи до постановки опери у Москві, дослідник Ю. Станішевський зазначає, що підготовчий період «Наталки Полтавки» був досить тривалим і кропітким. До постановчої групи було запрошеного А. Бучму, який визначив концептуально

² На сцені Великого театру опера К. Данькевича «Богдан Хмельницький» була представлена у новій режисерській постановці народного артиста СРСР М. Крушельницького, диригентської версії – М. Покровського, художника А. Петрицького, хормейстера В. Колесника, в якій Д. М. Гнатюк виконував партію Кошового, М. Гришко – Богдана Хмельницького, В. Матвєєв – посла великої Русі, Н. Гончаренко – Варвари, Л. Руденко – Соломії, Л. Лобанова – Гелени, Б. Гмиря – Кривоноса, В. Борищенко – Богуна, М. Частій – Потоцького, М. Роменський – дяка Гаврила, С. Коган – Лизогуба, П. Гайчук – Тура. Заявлений склад оперної трупи являв собою потужний виконавський конгломерат, про свідчать відгуки у періодичних виданнях, зокрема рецензіях Л. Книппера 1954 року² [4].

³ В опері О. Бородіна «Князь Ігор» акторське амплуа Дмитра Михайловича представлене роллю головного персонажа – могутнього Ігоря. У трупі солістів-вокалістів було заявлено також: М. Гришко (князь Ігор), Л. Лобанова (Ярославна), В. Матвєєв (князь Галицький), В. Козерацький (Володимир), П. Гайчук (Кончак), Л. Руденко (Кончаківна), Р. Білицький (Скула), К. Цеперник (Єрошка), Н. Міссіна (половецька дівчина). Над оперою працювали: диригент – М. Покровський, художник – А. Петрицький, балетмейстер С. Сергєєв, режисер М. Стефанович [6, с. 167]. В результаті переосмислення драматургії партії, більш глибокого пізнання внутрішньої її сутності, образ головного героя було представлено актором на високому професійному на глибоко-усвідомленому рівні. Більш зрілий і досвідчений Дмитро Михайлович представив один з кращих зразків виконання цієї партії: «Справжню насолоду приніс слухачам своїм прекрасним свіжим голосом виконавець партії Ігоря – молодий талановитий співак Д. Гнатюк, виконання якого відзначається рідкісною музикальністю, проникливим артистизмом та художнім смаком» – саме таку оцінку дано у виданнях періодичної преси [5, с. 59].

⁴ Партнерами по сцені у виставі М. Лисенка «Наталка Полтавка» були Г. Шоліна (партія Наталки), М. Роменський (партія Виборного), С. Івашенко (партія Возного) [6].

нові драматургічно-режисерські координати вистави. Режисер чітко окреслив відхід від авторської інтерпретації попереднього режисера вистави В. Манзія і зробив акцент на новій, оновленій як режисерсько, так і виконавсько опері. А. Бучма свідомо акцентує увагу на трансформації драматургічної концепції твору. Переосмислення перманентних традицій висвітлення українського побуту у мистецтві, змінення стереотипів щодо української оперної класики, формування зразків професійного оперного виконавства – це ті мистецькі координати, які чітко визначив своєю діяльністю А. Бучма. Головна драматургічна концепція у постановці режисера – паритетність різних соціальних прошарків на рівні ідеологічних і морально-етичних стандартів. Утримання гідності і переваги бідняка Миколи перед багатіями і нерівними за фінансовим статком особами – головне сценічне завдання, яке сформував перед Дмитро 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 схвилювано 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 [5, с. 60].

Структура оперної ролі Миколи, детермінована етапами попередньої кропіткої роботи над образом, розпорошилася у свідомості Дмитра Михайловича. Сформована модель героя А. Бучми кардинально відрізнялася від попереднього образу, закарбованого у свідомості 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. 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 [5, 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 в даному 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, виразити 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 обумовлені професійною потребою оперні партії.

Наступним сценічним завданням для Д. Гнатюка стала робота над системою смислової організації партії Фігаро з опери Дж. Россіні «Севільський цирульник». Творча група була представлена диригентом П. Дроздовим, режисером-постановником – Д. Смоличем, художником – О. Хвостовим. Стилістика італійського бельканто, яка вимагає легкого, невимушено-віртуозного співу з урахуванням складного росинівського вокально-технічного матеріалу, відкрила нові, потенційно-обумовлені, детерміновані перманентним формуванням виконавського досвіду якості Дмитра Михайловича. В репертуарі не кожного оперного виконавця можна віднайти твори Дж. Россіні. Вишукана філігранність музичного матеріалу, спів на всьому баритоновому діапазоні, використання різної виконавської техніки в доповненні буфонної, комічно-обгрунтованої жанром і драматургією акторської гри дається під силу не всім майстрам сцени⁵. Практика роботи оперного театру вимагає наявності у виставі декількох складів з метою творчо-виробничої потреби. У разі необхідності дублер, який аналогічно працює над роллю з диригентом і режисером, замінює соліста першого складу. Дмитро Михайлович, враховуючи всю специфіку роботи театру, психофізичні особливості вокалістів, був готовий щоразу вийти на заміну соліста вистави. Така практика існувала у нього і в роботі з «Наталкою Полтавкою», і в інших виставах. Фігаро, над яким Дмитро Михайлович працював у повну силу, знайшов можливість своєї сценічної реалізації в такому ж контексті. Дебют ролі відбувся у зв'язку з заміною соліста, і Дмитро Михайлович втілював власні мрії і акторські амбіції на сцені київського оперного театру. Д. М. Гнатюк, враховуючи власні потенції акторського та сценічного перевтілення, подолав горизонти італійського оперного мистецтва – ним відтворено сценічний образ комічного Фігаро зі всіма елементами драматургічної обумовленості. Та легкість, з якою Д. М. Гнатюк виконує каватину Фігаро дає можливість переконливо стверджувати, що стилістично витримана і драматургічно вмотивована акторська модель є потенційним зразком італійського оперного жанру. Фігаро Дмитра Михайловича – це елемент естетичної ідентифікації виконавця: складна вокальна структура у виконанні актора лише доповнює його сценічний образ, консолідує ефект глядацького сприйняття всього театрального дійства. Успіх Д. Гнатюка у виставі був неперевершеним. Переконливий Фігаро у його виконанні викликав потужний сплеск емоцій у глядацьких колах, і диригент вистави був змушений виконати каватину ще раз [5, с. 62]. Наявність в репертуарі театру

⁵ Описуючи Д. Гнатюка у ролі Фігаро, Б. Гончаренко зазначає: «Ще бриніли останні слова і звуки цієї пісні – і в його власних вухах, і у вухах слухачів, а він на мить легко зітхнувши, у шумовинні залу вже розрізняв свого нового героя – веселуна й дотепника, меткого цирульника. – Фігаро, Фігаро, Фі-га-ро!...» [1].

опери «Севільський цирюльник» Дж. Россіні вказує на його потужну, потенційно-обумовлену 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 в оперному театрі Дмитра Михайловича стала опера А. Рубінштейна «Демон», в якій актор виконав головну партію – партію Демона. Фантастична опера в трьох діях, яка пов'язана з великими 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-обумовлена концепція передбачала формування екзистенційно-напруженої моделі головного героя – Демона. Образ відомої однойменної картини М. Врубеля, 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 оточуючої 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 потужні концептуально-обумовлені образні системи Демона Ф. Шаляпіним, спонукали Д. М. Гнатюка до пошуку власної внутрішньої ідеї, до переосмислення її сутності, до механізмів її естетичної ідентифікацій в контексті особистого осмислення образу.

Концептуальною складовою драматургічного наповнення образу для Д. Гнатюка став лірико-драматичний аспект. 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, сформованої І. С. 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 – Демоном і Тамарою.

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, що відображена двох протиріч його онтологічної моделі. 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 яка, в результаті переосмислення та смислового розкодування представила до огляду театральної публіки процесуально-темпоральну модель, сформовану як результат трансформації образу героя, що простежується впродовж опери. Преферентною особливістю Дмитра Михайловича став його баритоновий ліризм. Як стверджував сам актор: «Образ героя формується від слова, від співу» [5, с. 63]. 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 театрального образу, власного прояву у просторі могутнього оперного жанру [5, с. 63].

Пошуки мистецької реалізації в жанрі, продовжилися Дмитром Михайловичем участю у опері Ж. Бізе «Кармен», в якій він виконував партію Ескамілью. Славетна на увесь світ вистава пройняла молодого актора своєю глибиною почуттів і поривами внутрішнього почуття його образу. Поява Д. М. Гнатюка у II дій опери зі славетними куплетами «Тост я Ваш охоче приймаю» відразу полонили глядача своєю величчю і сценічною ефектністю. Акторська переконливість була беззаперечною: «В кожному жесті – впевненість і рішучість, на трохи зухвало-іронічному обличчі – сліпуча усмішка. Ескамілью немов купався у своїй славі, трохи «грав на публіку», це був сміливий і відчайдушний юнак, який знає і ціну і блискучій славі, і небезпеку жорстокої боротьби на арені» – так описує образ Д. Гнатюка Ю. Станішевський [5, 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 існували потужний норов безстрашного Ескамілью та його широкий і безмежний ліризм, який яскраво відобразив Дмитро Михайлович у III дій вистави. Трансформація образної сутності героя, яку продемонстрував актор, вказувала на його 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 в дуєті з Кармен. Дана ансамблева структура якнайбільше вдалася виконавцю, оскільки почуття, які вклав актор у свої мелодичні звороти, знову полонили глядача його ліризмом, глибоко-осмисленим і трепетно-баритоновим виконанням.

87-й театральний сезон 1954 року, представлений потужною проекцією в оперному жанрі поглядів О. Климова, В. Скляренка та В. Гонтара, що стимулювало до активних творчих пошуків в контексті театрального мистецтва його нових творчих координат. Патетика оперних виступів у Росії та великий успіх і визнання вітчизняного оперного виконавства спонукає митців до культивування національної класичної спадщини, до відродження мистецьких театральних традицій, акторських механізмів сценічної проекції, практики сценічного перевтілення сформованих видатними корифеями театрального простору України, такими як: Марія Заньковецька, Лесь Курбас, Гнат Юра.

Звернення до вітчизняних традицій оперного жанру є не тільки пріоритетом, суспільно-обумовленим фактором, а й потребою ідентифікації української самобутності, її культурно-мистецьких стереотипів в просторі європейських та світових музично-виконавських надбань. Сторінка національного оперного виконавства рясніє значним доробком видатних, визнаних світовою спільнотою оперних спектаклів, таких як «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «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 звершень, 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 неординарним. Залізна суспільно-ідеологічна

завіса другої половини ХХ століття формувала шляхи розвитку вітчизняного мистецтва, координувала його дії в просторі міжнародних контактів, визначала критерії становлення, розвитку та закріплення в площині сформованих соціально-політичних, ідеологічно-нормативних та міжнародно-комунікативних тенденцій. Та все ж, виміряні національним відродженням та патетикою внутрішньої самобутності, шляхи становлення національних оперних традицій помітно знаходили своє місце на мапі вітчизняного історичного та культурно-мистецького простору⁶.

Узагальнюючи творчий період Д. М. Гнатюка, взятий для дослідження зазначимо, що митець зробив потужні кроки в опануванні виконавської техніки соліста опери, досягнув смислової обумовленості стильових координат М. Лисенка, Дж. Россіні, А. Рубінштейна наповнюючи власний мистецький доробок різностильовими та поліжанровими моделями. У творчих поступках артиста відчувається власне виконавське амплуа, особистісне розуміння драматургії образної сфери героїв, інтерпретаційне переосмислення сутності твору з подальшим його відтворенням в умовах сценічного майданчика. Актор вибудував мотиваційну основу власного визнання та сходження до виконавського професіоналізму та майстерності.

Viktor Bondarchuk. In the confrontation of time: triumph D. M. Gnatiuk on the opera stage in 1954 year. *The proposed theme appeals to the period which related to the fixing of D. Gnatiuk in the area of social, cultural and artistic recognition. As the basis of the study was proposed the problem of formation of a generalized structured model of the actor in context of musical-spatial communications of the mid 50-ies of 20th century. Analysis of the works of D. Gnatiuk, this time organization, submitted by participation of the actor in the operas of G. Rossini "The Barber of Seville", of A. Rubinshtain "Demon" and of G. Bizet "Carmen".*

Key words: *stylistic organization of the opera, the practice of traditional actor activity, national characteristics, declamatory technique of the opera performer.*

Література

1. Гончаренко Б. «Севільський цирюльник на київській оперній сцені» // *Чорноморська комуна*. – 29.11.1967 р.
2. Гордійчук М. «Наталка Полтавка» // *Вечірній Київ*. – 23.04.1954 р.
3. Грошева Е. Искусство украинского народа // *Литературная газета*. – 15.05.1954 г.
4. Книппер Л. Героическая опера «Богдан Хмельницкий» // *Известия*. – 9.05.1954 г.
5. Станішевський Ю. Дмитро Гнатюк. – Київ : Муз. Україна, 1991. – 167 с.
6. Стефанович М. Київський державний ордена Леніна академічний театр опери та балету УРСР імені Т. Г. Шевченка : історичний нарис. – Київ, 1960. – 208 с.



⁶ 1954 року розпочався театральний сезон 27 вересня оперою К. Данькевича «Богдан Хмельницький». Крім того, було представлено до огляду опери «Молода Гвардія» Ю. Мейтуса (диригент В. Тольба, режисер Д. Смолич, художник В. Борисовець), «Наталка Полтавка» М. Лисенка (диригент В. Тольба, режисер А. Бучма. Ю. Манзій, художник Ф. Нірод), «Князь Ігор» О. Бородіна (диригент П. Дроздов, режисер М. Стефанович, художник А. Петрицький) та балет «Копелія» Л. Деліба (диригент Б. Чистяков, режисер С. Сергєєв А. Василюва, Н. Верикундова, художник М. Варпех).