

REFERENCES

1. Broiako N. B. (2017) The theory and practice of bandura performance. Kyiv: Lira-k. [in Ukrainian].
2. Davydov M. A. (1998) Kyiv Academic School of Folk-Instrumental Art. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiya Ukrainy im. P. I. Chaikovskogo [in Ukrainian].
3. Davydov M. A. (2010) History of the performance on folk instruments. Lutsk: VAT «VOD» [in Ukrainian].
4. Pukhalskyi Ya.H. (1978) Methodology of playing the bandura game. Kyiv: KDK [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.06.2016



УДК 78.03+782.1

Віктор Олексійович Бондарчук,
кандидат мистецтвознавства, доцент
НМАУ імені П. І. Чайковського
odma_n@ukr.net

У ПОШУКАХ СМИСЛОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ РОЛІ: ПОСТАТЬ Д. ГНАТЮКА В ПРАКТИЦІ ВІТЧИЗНЯНОГО ОПЕРНОГО ВИКОНАВСТВА 1958–1959 РОКІВ

Мета роботи. Тема, обрана для дослідження, проектує мистецькі апробації Дмитра Михайловича Гнатюка в контексті театральних тенденцій українського оперного виконавства кінця 1950-х років. **Методологія дослідження** передбачає обов'язкове закріплення проблеми в координатах історичного, мистецтвознавчого та культурологічного дискурсу з використанням аналогічних методів дослідження, що дає можливість розкрити сутнісні основи творчої особистості Д. М. Гнатюка в проекції на мистецькі поступи театральних реалій часу. **Наукова новизна.** На прикладі діяльності видатного і титулизованого актора прослідковуються потужні трансформації в практиці вітчизняного оперного мистецтва. Увагу дослідження сконцентровано на важливих етапах анастазису української оперної традиції на прикладі творчості Р. Вагнера, В. Шебалина, М. Лисенка. **Висновки.** Сутність Д. М. Гнатюка, сформована реаліями повоєнних десятиліть, акумулювала енергетичний досвід українців, сформувала власне відчуття дійсності і вкарбувала естетичні пріоритети у площину суспільних інтересів та поглядів. Феномен особистості кристалізується у його мистецькому універсалізмі, що синтезує, узагальнює і стимулює до розвитку вели-

ку кількість жанрових моделей, стилєвих концепцій та виконавських механізмів.

Ключові слова: літературний жанр, національно-виконавські традиції, школа вітчизняного оперного виконавства, міжнаціональна комунікація.

Bondarchuk Viktor, ph.d. in musical art, associate Professor NMAU P. I. Tchaikovsky

In searching of semantic organization of the role: a figure of D. Gnatiuk in the practice of opera performance in 1958–1959 years

Objective. The theme chosen for the research, designs art testing of Dmytro Mykhailovych Gnatiuk in the context of the theatrical trends of the Ukrainian opera performing of the late 50-ies. **The methodology of the research** involves obligatory consolidation of the problem in the coordinates of historical, art and cultural studies with the use of similar research methods, which makes it possible to reveal the intrinsic foundations of the creative personality of D. M. Gnatiuk in the projection of artistic stages of theatrical realities of time. **The scientific novelty.** On the example of the great and successful actor, there are powerful transformation in the practice of domestic opera art. The research attention is focused on important stages of anastasis of Ukrainian composers' thoughts on the example of creativity of M. Lysenko (Opera «Eneida»). **Conclusions.** The essence of D. M. Gnatiuk's accumulated energy experience of Ukrainians, formed by realities of post-war decades, formed his own sense of reality and paved the aesthetic priorities in the sphere of public interests and views. The phenomenon of personality crystallizes in his artistic universalism, which synthesizes, generalizes and stimulates the development of a large number of genre models, stylistic concepts and executive mechanisms.

Keywords: literary genre, national and performing traditions, school of domestic opera performance, international communication.

Бондарчук Виктор Алексеевич, кандидат искусствоведения, доцент НМАУ имени П. И. Чайковского

В поисках логической организации роли: личность Д. Гнатиюка в практике отечественного оперного исполнительства 1958–1959 годов

Цель статьи. Тема исследования представляет творческие апробации Дмитрия Михайловича Гнатиюка в контексте театральных тенденций украинского оперного творчества конца 1950-х годов. **Методология исследования** предполагает обязательное закрепление проблемы в координатах исторического, искусствоведческого и культурологического дискурса с использованием аналогичных методов исследования, дающих возможность раскрыть сущностные основы личности Д. М. Гнатиюка в проекции на художественные движения театральных реалий времени. **Научная новизна.** На примере деятельности известного актера просматриваются динамические трансформации в практике отечествен-

ного оперного мистецтва. Вниманию исследования сосредоточено на важных этапах возрождения украинской оперной традиции на примере творчества Р. Вагнера, В. Шуберта, М. Лисенко. **Выводы.** Сущность Д. М. Гнатюка, сформированная реалиями послевоенных десятилетий, аккумуляровала энергетический опыт украинцев, сформировала собственное чувство реальности и вписала эстетические приоритеты в плоскость общественных интересов и взглядов. Феномен личности кристаллизуется в его художественном универсализме, что синтезирует, обобщает и стимулирует к развитию большое количество жанровых моделей, стилевых концепций и исполнительских механизмов.

Ключевые слова: литературный жанр, национально-исполнительские традиции, школа отечественного оперного исполнительства, оперная коммуникация.

У складному діалозі з часом середини ХХ століття кристалізується видатна постать культурного та суспільно-політичного простору України — Д. М. Гнатюк. Руйнуючи анахронічні стереотипи акторської комунікації, коли людська сутність залишалася за завісами конформістичних виконавських механізмів, постать митця, розсікаючи тло оперних колізій та театральних стагнацій, рішучими кроками прямувала у світ високого мистецтва та естетики.

Мета роботи полягає у висвітленні маловідомих і не представлених до огляду етапів творчої біографії Д. М. Гнатюка в умовах мистецького діалогу 50-х років ХХ століття. Акцент дослідження зроблено на ціннісно-орієнтаційному моделюванні актором сценічно-виконавських завдань та механізмах їх практичного вирішення в процесі мистецької комунікації.

Методологія дослідження передбачає обов'язкове закріплення проблеми в координатах історичного, мистецтвознавчого та культурологічного дискурсу з використанням аналогічних методів дослідження, що дає можливість розкрити сутнісні основи творчої особистості Д. М. Гнатюка в проекції на мистецькі поступки театральних реалій часу.

Новизна теми полягає у тому, що у дослідженні представлено до огляду значну частину архівних матеріалів та рецензій періодичних видань, що використовуються вперше. У новому зрізі пропонується аналіз вітчизняного соціокультурного середовища в проекції на етапи становлення творчої особистості Д. Гнатюка, його рефлексії на реалії часу.

Виклад основного матеріалу. Кінець 1950-х років увінчаний значними досягненнями мистецького простору України в контексті як внутрішнього творчого діалогу, так і в проекції міжнародних

культурних комунікацій. 1958 року за результатами кропіткої праці, культивування національних традицій, популяризації оперного виконавства Дмитро Михайлович отримує звання заслуженого артиста Української РСР і з відчуттям гідності стає візитівкою національної спадщини України в галузі мистецтва.

Рельєфним кроком закріплення суспільного і творчого визнання Д. Гнатюка стала участь його в опері Р. Вагнера «Лоенгрін»¹, де артист виконав партію графа Фрідріха Тельрамунда².

Творчість видатного композитора для актора була маловідомою, а оперні сторінки ще не відкритими зовсім. Тому опанування виконавською технікою, стильовими координатами Р. Вагнера вимагало інших концептуально-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 домагається витримати загальні вектори 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, обумовлених 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 діапа-

¹ 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» [5].

² Постановкою вистави займалися диригент-постановник О. Климов, режисер-постановник В. Складенко, хормейстер В. Колесник, художник В. Людмилін. Склад трупі солістів-вокалістів представлений такими іменами: П. Білинник та Д. Колода (партія Лоенгріна), Г. Шоліна та З. Христин (партія Ельзи), Е. Томм та В. Любимов (партія Ортруди), М. Ворвулев (партія Тельрамунда), В. Пазич та Р. Білицький (партія короля Генріха).

зоні виконавця зокрема і перехідних нотах регістру. Така вокальна структура сформувала свої, концептуально-нові підходи до практики оперного виконавства Дмитра Михайловича. Оскільки манеру спі-ву італійського бельканто, вітчизняного мелодизму та російського епічно-розлогого матеріалу була для актора природною, практично-засвоєною, то техніка вагнерівської сценічної комунікації вимагала 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. 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 проєктують на сцені правдиві, реалістичні і життєвостверджуючі образи [10].

На сторінках «Вечірнього Києва» 1958 року¹ 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» [8]. Такі відгуки демонструють високий фаховий рівень підготовки київської опери, засвоєння постановочною групою та солістами-вокалістами нового оперного стилю, методів сценічного втілення та вирішення творчих завдань.

92-й театральний сезон 1959 року пройде для Д. Гнатюка в контексті активних творчих пошуків та апробацій². Формування нової

¹ Цього театального сезону на сцені театру було також здійснено постановку балету «Лісова пісня» М. Скорульського. Театр працює над прем'єрою опери М. Лисенка «Різдвяна ніч» (диригент П. Дроздов, режисер В. Скляренко, художники Г. Нестерівська та Л. Писаренко), доповнюючи цим самим репертуар театру творами українських класиків.

² У роздумах Д. Гнатюка про своє покликання, призначення оперного виконавця артист на шпальтах газети «Вечірній Київ» 1959 року зазначив: «Вибір професії — справа нелегка. У виборі ж професії артиста існує ще й своя специфіка. Тут ніяк не підходить лозунг: «захотів — і став артистом». Тут не вадить і самому себе перевірити. Адже, крім старанності, знань — цих найкращих рис, людині потрібні і певні природні дані» [2].

образної сфери, відкриття тонких проникливих сюжетних ліній для Дмитра Гнатюка стало можливим під час роботи над оперою В. Шеба-ліна «Приборкання непокірної»¹ за однойменною комедією В. Шекспіра. Адміністрація театру приклала 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 потужні підвалини для реалізації лірико-комедійної опери. Мистецький континуум, що панував під час роботи над оперою, стимулював до відкриття образної сфери вистави, до розкодування принципів її смислової організації, до відпрацювання механізмів сценічного втілення драматургії спектаклю. Працюючи над оперою, диригент В. Тольба вибудував і окреслив чіткі координати виконавської майстерності артистів театру. Його потужна енергетична диригентсько-постановча концепція стимулювала до авторських пошуків і режисерських звершень і режисера вистави — І. Молостову. Ініціюючи авторську інтерпретацію, диригент окреслив у режисера та трупи солістів-вокалістів концепцію творчої розкутості з повним смисловим контролем оперної ролі. Постановочна група, в силу своєї професійної компетентності, домагалася точної стильової орієнтації акторів, їх сутнісної взаємодії та логічної 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 [11, 77].

Режисерські завдання І. Молостової вимагали стильової обізнаності акторів творчого стилю В. Шекспіра та методів його втілення у мізансценах. Динаміка акторської лексики, конструктивізм у ви-

¹ Постановка вистави в Київському оперному театрі обумовлена успіхом її прем'єри 25 травня 1957 року в Самарі, Москві та Ленінграді. Постановку на сцені театру опери та балету Києва здійснили: режисер І. Молостова, диригент В. Тольба, хормейстер В. Колесник, автор українського лібретто М. Лукаш. У постановці вистави були задіяні провідні актори трупи солістів-вокалістів, а саме: баптист Манола, багатий купець — М. Білецький, його дочки: Катарина — Л. Лобанова, Бьянка — К. Радченко, Петруччіо, дворянин з Верони — Д. Гнатюк. Слуги Петруччіо: Груміо — О. Качановський, Кертіс — Б. Феоктистов, Люченціо — К. Огневої, Гортензіо — О. Чулюк-Заграй, кравець — З. Бабій.

рішенні 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 для виконання Д. Гнатюку роль Петруччо знайшла свою логічно обумовлену проєкцію у виконавській концепції актора. З попередніх комічних ролей актора, таких як: Фігаро та Микола, у Дмитра Михайловича кристалізувалося відчуття стилю, акторської пластики та динаміки ролі у виставі. Актор чітко зрозумів композиторський задум, його драматургію і місце свого героя в опері. «Д. 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 [3]. 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 номери за участю Дмитра Гнатюка, що пов'язані з відтворенням акторського комізму і ліричного буфонного стилю, викликали глядацьку енергетичну підтримку та підсилювали стильово-обумовлену театральну драматургію. «Дуже цікаво веде роль Петруччо заслужений артист УРСР Д. Гнатюк. Його Петруччо, у своїй суті, шляхетний, чесний, ширий 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 [6].

Участь у постановці опери відіграла важливу роль у формуванні Дмитра Михайловича як оперного виконавця, провідного актора та, насамперед, як творчої особистості, індивідуальності в оперному мистецтві. Д. Гнатюк відчув творчу паритетність у роботі з видатними і титулованими майстрами сцени, що стимулювало формування власної авторської концепції сценічного втілення образу героя. «Приборкання норавливої» — 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 з провідними солістами Л. Лобановою, К. Радченко, К. Огневим, В. Пазичем, Р. Каченовським, С. Коганом Д. Гнатюк пізнає аксіому театрального простору — моделювати систему смислової організації драматургії твору за рахунок потужного, осмисленого і логічно-застосованого механізму використання інтонаційних практик, артикуляційних технік, принципів раціонального розвитку драматургії твору в контексті сценічної організації твору [9].

1959 рік для Д. Гнатюка триває у пошуках сценічного вдосконалення та формуванні провідного оперного репертуару. Будучи визнаним актором трупи солістів-вокалістів оперного театру, він бере активну участь у гастрольних його поїздках, продукуючи вітчизняну школу оперного виконавства за межами України¹.

1959 року Д. М. Гнатюка, за рішенням творчої групи театру, залучають до постановки опери М. Лисенка «Енеїда» за однойменною поемою І. Котляревського, в якій виконує партію головного героя — Енея. «Енеїда» в традиції української культури відіграла важливу роль. Будучи першою пам'яткою вітчизняної писемної культури, структура якої відображає модель українського розмовного жанру, поема започаткувала новий етап становлення, розвитку, популяризації та закріплення літературного жанру. «Енеїда» для Дмитра Михайловича стала уособленням національних звершень в системі театрального академічного виконавства. Пізнання поеми в розрізі академічної театральної практики сягало ще періоду навчання актора у Чернівецькому музично-драматичному театрі. Працюючи зі студентами, учитель В. Василько структурував у студентів поняття національного мистецького простору, його традицій та формування етнічних детермінацій у вигляді театральних та культурно-мистецьких реалій. Традиція втілення «Енеїди» на театральній сцені відображала послідовно-вибудовану концепцію постановок у київському театрі М. Садовського, за участю корифея композиторської

¹ 1959 року акторська трупа театру з гастрольями виїздить до Польщі, де Дмитро Михайлович разом з С. Мірошниченко бере участь у виставі Дж. Россіні «Севільський цирульник» — партія Фігаро та Ш. Гуно «Фауст» — партія Валентина [12].

національної школи М. Лисенка. Закладена В. Васильком патетика образів головних героїв поеми сформувала у Дмитра Михайловича повну картину 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 координати. 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» [11, 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 знайшов своє втілення на сцені провідного оперного театру України. 1959 року 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, детермінований системним опрацюванням стильової концепції опери результат. Він досконало володів технікою акторської майстерності щодо втілення як режисерської думки, так і диригентської драматургічної інтерпретації твору. Як зазначає музикознавець М. Михайлов у одній із рецензій на виставу, «в партії Енея Гнатюк показав всю силу свого гнучкого баритона та сценічну ширість і темперамент. Натхненно, поєднуючи глибокий драматизм з теплим ліризмом, розповідає про кохання вище за життя» [9].

Висновки. Природне відчуття стильових ознак дали можливість продукування артистом високих професійних засад вітчизняного театрального виконавства. Особливої уваги заслуговує робота Д. Гнатюка в ансамблевих мізансценічних сценах. У потужному мистецькому конгломераті з провідною солісткою Л. Лобановою було продемонстровано взрєць національних театральних традицій. Повне відчуття сценічної єдності Дмитра Михайловича і партнерки на сцені у повному обсязі демонструвало потенцію 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 [11, 80]. До постановки було залучено провідних майстрів оперної сцени, таких як: Є. Мірошниченко, Є. Чавдар, Л. Руденко, П. Білинник, Б. Пузін, Б. Грицюк, Г. Красуля, у виконанні яких формувався архетип національної, самобутньої, мистецько-театральної моделі [7].

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 [4].

Після вистави 27 червня 1959 року¹ відбувся громадський перегляд і обговорення опери М. Лисенка «Енеїда»² зі вступним словом академіка М. Рильського. До обговорення залучено громадський актив з числа шанувальників оперного виконавства: композиторів, письменників, музикознавців, режисерів, акторів (А. Штогаренко, Г. Жуковський, В. Кирейко, М. Стефанович, М. Гордійчук, О. Лисенко, П. Коваленко, І. Піскун, старший консультант УТТ В. Юдіна). Подія набула широкого розголосу в кулуарах не тільки театру, а й всієї громадськості. Дмитро Михайлович вкотре, крізь призму власного професійного виконавства, акторської майстерності та сценічної відповідності, виніс національний оперний здобуток М. Лисенка на п'єдестал визнання, шани та поваги.

Просторово-часовий континуум кінця 1950-х років, сформований творчими пошуками, апробаціями, виваженими і раціонально-обумовленими рішеннями митця, вказує на чіткі координати творчої постаті в просторі вітчизняної оперної сцени, рельєфні прояви якої

¹ У 92-му театральному сезоні 1959 року театр здійснив також прем'єру балету «Жізель» А. Адана (диригент Б. Чистяков, балетмейстер К. Сергеев, художник Т. Бруні), прем'єру опери «Аскольдова могила» О. Верстовського (диригент П. Григоров, режисер-постановник В. Скляренко, художник В. Людмилін).

² 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. На підставі листа директора музею Л. Косьміної до директора Національної опери А. Мокренка було передано для користування актом такі матеріали:

- театральну програму та вирізки-відгуки з газет, журналів про постановку опери;
- фото акторів з I та II дії вистави у склад: Юнона — Л. Руденко, Венера — Є. Чавдар, Зевс — Г. Красуля, Еней — Д. Гнатюк, Еол — В. Скубан, Бахус — В. Бабенко [лист Косьміної Мокренку] [Акт прийому предметів на постійне зберігання].

окреслили вектор всього українського виконавства на довгі роки вперед.

Сутність Д. М. Гнатюка, сформована реаліями повоєнних десятиліть, акумулювала енергетичний досвід українців, сформувала власне відчуття дійсності і вкарбувала естетичні пріоритети у площину суспільних інтересів та поглядів. Феномен особистості кристалізується у його мистецькому універсалізмі, що синтезує, узагальнює і стимулює до розвитку велику кількість жанрових моделей, стильових концепцій та виконавських механізмів. Дмитро Михайлович — особистість, вектори якої вийшли далеко за межі виконавського професіоналізму, його досвід сформував засади режисерської практики і знайшов відображення у громадській, політичній та педагогічній діяльності.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Акт прийому предметів на постійне (тимчасове зберігання) від 6.08.1998 року. — Укладений між Державним музеєм книги і друкарства України та Національною оперою України імені Т. Г. Шевченка.
2. Гнатюк Д. Немає більшої радості. Вечірній Київ. 13.01.1959.
3. Гордійчук М. «Приборкання непокірної». Радянська культура. 1959. 8 січня.
4. Гордійчук М. Друге народження «Енеїди». Радянська Україна. 1959. 7 червня.
5. Жолдак В. Дмитро Гнатюк: зустрічі, які наснажують. Культура і життя. Київ. 1978. 2 квітня.
6. Козицкий П. Шекспир глазами наших современников. Правда Украины. 1959. 15 февр.
7. Козицкий Ф. На сцене «Энеида». Правда Украины. 1959. 4 июня.
8. Малишев Ю. «Лоэнгрин» спектакль театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка. Вечірній Київ. 1958. 5 травня.
9. Михайлов М. Творча перемога. Київська правда. Київ. 1964. 7 квітня.
10. Морозова И. «Лоэнгрин» на Киевской сцене. Правда Украины. 1958. 25 мая.
11. Станішевський Ю. Дмитро Гнатюк. К. : Муз. Україна. 1991. 167 с.
12. Учора в Києві. *Радянська Україна*. 1959. 18 березня.

REFERENCES

1. Act of acceptance of objects for permanent (temporary storage) of 6.08.1998. — concluded between the State Museum of Book and Printing of Ukraine and the National Opera of Ukraine named after T. Shevchenko [in Ukrainian].
2. Gnatyuk, D. (1959). There is no more joy. Evening Kiev. 13.01.1959 [in Ukrainian].

3. Gordiychuk, M. (1959). «Tendering the Rebellious.» Soviet culture on January 8, 1959 [in Ukrainian].
4. Gordiychuk, M. (1959). The second birth of «Aeneid». Soviet Ukraine. June 7, 1959 [in Ukrainian].
5. Zholdak, V. (1978). Dmitry Gnatyuk: Encounters that are intrusive. Culture and life. Kiev 2.04.1978 [in Ukrainian].
6. Kozitsky, P. (1959). Shakespeare in the eyes of our contemporaries. True Ukraine. 15.02.1959 [in Ukrainian].
7. Kozitsky, F. (1959). On stage «Aeneid». The truth of Ukraine. 4.06.1959.
8. Malyshev, Yu. (1958). «Lohengrin» theater performance of the opera and ballet named after T. Shevchenko. Evening Kiev. May 6, 1958 [in Ukrainian].
9. Mikhailov, M. (1964). Creation victory. Kyiv truth. Kiev. April 7, 1964 [in Ukrainian].
10. Morozova I. (1958). «Lohengrin» on the Kiev stage. — the truth of Ukraine. — May 25, 1958. [in Ukrainian].
11. Stanishevsky, Yu. (1991). Dmytro Hnatyuk. K: Muzychna Ukraïna. 167 p. [in Ukrainian].
12. Yesterday in Kiev. Soviet Ukraine. — 19.03.1959 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 15.06.2016



УДК 78.071.1: 786.2.087.4 (438)

Алексей Алексеевич Волик,

*преподаватель кафедры общего и специализованного фортепиано,
аспирант Харьковского национального университета искусств
имени И. П. Котляревского
odta_n@ukr.net*

ФОРМЫ КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ СВЯЗЕЙ В ЭТЮДАХ ОР. 25 Ф. ШОПЕНА

Целью работы является рассмотрение этюдов ор. 25 Ф. Шопена с точки зрения их циклизации. Методология имеет комплексный характер. Поставленные задачи обусловили привлечение жанрово-стилевого, сравнительно-типологического, структурного и семантического методов. Научная новизна. Этюды ор. 25 Ф. Шопена рассматриваются как цикл пьес, объединенных тональными, драматургическими, семантическими средствами. Раскрываются дискуссионные моменты в жанровой аттестации этюдов ор. 25 и аргументируется правомерность видеть в них единую многочастную композицию. Выводы. Раскрывается струк-