

Список использованных источников:

1. Кузьмин М. Несколько соображений по поводу уничтоженных и уцелевших памятников старины в Киево-Печерской лавре // Искусство и художественная промышленность. – Санкт-Петербург, 1900. – Февраль. – С. 223-240.
2. Лебединцев П. О возобновлении стеной живописи в Великой Церкви Киево-Печерской лавры в 1840–1843 гг. // Чтения в историческом Обществе Нестора Летописца. – Киев, 1888. – Кн. 2. – С. 34–42.
3. Петров Н. Об упраздненной стенописи Великой церкви Киево-Печерской Лавры // Труды Киевской Духовной Академии. – Киев, 1900. – № 4. – С. 579–610. – № 5. – С. 40–70.
4. Путешествие в Святую Землю священника Иоанна Лукьянова // Русский архив. – 1863. – № 1. – С. 43–44.
5. Центральный государственный архив Украины, г. Киев. Дело № 1234. 1808 г. 129 л.
6. Эртель А. О стенописи Великой церкви Киево-Печерской лавры // Труды Киевской Духовной Академии. – Киев, 1887. – № 4. – С. 500–527.
7. Яремич С. Памятники искусства XVI – XVII ст. в Киево-Печерской лавре // Киевская старина. – Киев, 1900. – Т. 69. – № 6. – Отд. 1. – С. 378–390.

Бондарчук В.О.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
Національна музична академія України
імені П.І. Чайковського*

ДМИТРО ГНАТЮК НА СЦЕНІ КИЇВСЬКОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ 1953 РОКУ

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

Д.М. Гнатюк – особистість, яка акумулювала у собі потужний енергетичний досвід української мистецької ланки з її самобутніми і неповторними виконавськими традиціями в просторі вокального та акторського мистецтва, локалізуючи з цього континуума режисерську практику як модель узагальненого та осмисленого рішення. Загострене і глибоке відчуття часу, його плінності та незворотності, концентрована потреба у реалізації задумів та внутрішньо-нестерпна потреба самовираження – це ті ознаки, які є характерними людині, що прагне змінити світ, розглядаючи його крізь оптику творчої одержимості, мистецького катарсису. Дмитро Михайлович уособлює собою постать, яка не тільки здійснила власну мрію, вона виконала важливу суспільно-громадську та мистецьку функцію – створила символ українського

оперного мистецтва, доповнила народну пісню проникливо-філігранними окрасами баритонového співу, вдихаючи у неї все тепло і терпке відчуття патріотизму, заклала наріжний камінь нової генерації, яка чітко окреслить вітчизняні соціо-політичні, світоглядні та мистецькі вектори на мапі світових координат.

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

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

1953 року, зі зміною ідеологічних та суспільних форматів у просторі українського оперного жанру відбуваються помітні і практично-значимі зрушення. Рішенням Ради Міністрів СРСР Київський академічний театр опери та балету ім. Т.Г. Шевченка було прирівняно до Великого театру СРСР. Очолив театральну установу В.П. Гонтар, диригентом театру було призначено О. Климова, режисером – В. Складенка, 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 проектували 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 в практиці інших виконавських форм.

Список використаних джерел:

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

Галавур Н.С.

студент,

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

СТРІТ-АРТ ЯК МИСТЕЦТВО ПРЯМОГО ДІАЛОГУ МИТЦЯ З СОЦІУМОМ

У наш час стріт-арт як мистецьке явище стрімко розвивається, не оминаючи у своєму формотворчому процесі й України. Якщо у багатьох країнах виставки, присвячені стріт-арту, проводилися ще з 1970-х років, то на теренах нашої держави до стріт-арту, що стосується певної соціальної проблематики, а не виконує лише функцію естетизації навколишнього середовища, ставляться з осторогою, а, інколи, взагалі вважають актом вандалізму.

Такі дослідники, як А. Тилік, З.Кайс-Красовська, Н. Самутіна, Є. Бажкова, Дж. Остін, Ж. Бодрійяр, А. Вацлавек розглядають стріт-арт не тільки як мистецьке явище, а й як явище соціально-культурне. Кожен з них пропонує своє бачення цього виду творчості, його походження та розвитку, але усі