

Список використаних джерел:

1. Волощук Є. Західна драматургія 1950–1970-х років / Є. Волощук // Зарубіжна література : [підручн. для 11-го кл. загальноосвітніх навч. закл.]. – К., 2004. – С. 370–385.
2. Волощук Є. Ежен Йонеско / Є. Волощук // Зарубіжна драма ХХ сторіччя : [посіб. для 11 кл. загальноосвітніх навч. закл.]. – К., 2003. – С. 222–230.
3. Діброва В. Шляхи театрального авангарду: Ежен Йонеско (Про творчість французького драматурга) / В. Діброва // Всесвіт. – 1988. – № 10. – С. 122–125.
4. Ежен Йонеско // Французька п'еса ХХ століття. Театральний авангард : збірник / упоряд. О. Буценко, передм. В. Скуратівського. – К., 1993. – С. 411–412.
5. Ионеско Эжен. Есть ли будущее у театра абсурда? / Ионеско Эжен [Електронний ресурс] / de ja vu // Режим доступу: http://ec-dejavu.ru/a/ Absurd_b.html

Бондарчук В.О.

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

ФЕНОМЕН ТВОРЧОСТІ ДМИТРА ГНАТЮКА В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

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 плинності 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 баритонового 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.

Дослідження та вивчення творчого шляху митця обумовлена потребами часу, реаліями сьогодення, що формують орієнтири вітчизняної самобутності, ідентичності та неповторності. Функція, покладена на творчу особистість, полягає у консолідації національної спадщини, її доробку з подальшим прогнозуванням її розвитку та закріплення у генетичній пам'яті соціуму. Саме митець, майстер формує і закріплює в історичному та мистецькому просторі координати індивідуальності, неповторності та самобутності.

Період творчих пошуків Д. Гнатюка припав на перше десятиліття повоєнних подій. Період, сутність якого полягала у ренесансі традицій вітчизняного оперного жанру, подоланні труднощів і негативних впливів «...вульгаризаторської теорії безконфліктності і офіційних установок на помпезність та лакування дійсності», – як зазначає Ю. Станішевський [7, с. 242]. Театральний простір продукував модернові сценічні моделі, структура яких відображала епос українського народу, його потужні культурно-мистецькі традиції. Театральний репертуар консолідувався реалістичними концепціями в контексті оперного жанру, новою виконавською лексикою та методами сценічного вирішення. Початок 50-х років, як зазначає Ю. Станішевський, позначений активізацією мистецьких шукань музично-театральних колективів, оновленням усієї багатонаціональної художньої культури [7, с. 242].

Музично-театральне мистецтво розпочало продукувати суспільні інтереси, попити, культивує традиції, визнаних світовою театральною спільнотою, мистецьких осередків. Відтак, оновлена, і пріоритетно-потужна оперна труппа 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.

Середина 50-х років презентує потужний процес консолідації української мистецької думки, культивує і активно пропагує виконавську традицію вітчизняного простору. Редукція соціальних стандартів дає можливість естетичної ідентифікації українського мистецтва на сценічних майданчиках не тільки близького зарубіжжя, а й Канади, США, що створило умови для адаптації вітчизняного акторського доробку до світових мистецьких тенденцій, переосмислення пріоритетів української виконавської панорами, стильової структури, акторської лексики та масштабів оперного жанру. Як зазначає Л. Корній, 50-ті роки є періодом триумфу вокального виконавства [3, с. 489]. На п'єдесталі вокально-сценічної майстерності продукують свою творчість видатні майстри сцени, такі, як П. Білинник, М. Ворвулев, Д. Гнатюк, А. Григор'єва, М. Гришко, Ю. Гуляєв, А. Кікоть, М. Кондратюк, К. Лаптев, Л. Лобанова, Є. Мірошниченко, Д. Петриненко, М. Роменський, Б. Руденко, Л. Руденко, Г. Сухорукова, В. Тимохіна, К. Огневий, З. Христич, Є. Чавдар, Я. Ялcut і ін. [3, с. 489].

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 часу потребу проєкції творчого потенціалу на сценічних майданчиках театрів, філармоній, концертних організацій. У цей час, Дмитро Михайлович формує орієнтири професійного оперного мистецтва, створює потужне і надійне підґрунтя національного визнання на олімпі світових мистецьких досягнень.

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 ордена Леніна академічний театр опери та балету УРСР імені Т.Г. Шевченка. Історичний нарис. – Київ. – 1960 р. – 208 с.

Бродченко О.Ю.

аспірантка,

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

ІКОНОГРАФІЯ «ВОЗНЕСІННЯ ГОСПОДНЬОГО» У БОЛГАРСЬКИХ СТІНОПИСАХ

Вознесіння Господнє, що згадується на сороковий день після Пасхи, є одним з найдавніших християнських свят, становлення якого відбулося вже в IV столітті. Найдавніші зображення Вознесіння, що дійшли до нас, датуються кінцем IV – початком V століття. Джерелом іконографії Вознесіння Господнього є тексти Євангелія та Діянь святих апостолів (Мк 16:19–20; Лк 24: 50–53; Діян 1: 4–11). [5, с. 520; 6].

Новозавітна розповідь якнайдетальніше лягла в основу іконографічної композиції свята. Але сталося це далеко не відразу – перші зображення Вознесіння відрізняються від більш пізніх і сучасних стінописів та ікон. Найдавніший твір, що дійшов до нас – Бамбергський амворий – різьблена плакетка зі слонової кістки, що зберігається в Мюнхені. Вона датується початком V століття і являє собою композицію, яка за своїм сюжетом нагадує більше великодню сцену: Жінки-мироносиці прийшли до гробу Христа, біля входу до якого стоїть ангел, могилу оточили воїни та інші люди. Над всією цією групою – Спаситель, що піднімається вгору до Отця. При цьому Він, скоріше, не піднімається, а Його самого підіймає десниця, що спустилася з неба. Причиною такої іконографічної картини може бути вплив на сюжет зображення апокрифічної літератури, зокрема Євангелія від Петра. У ньому описується, що Христос возноситься безпосередньо з гробу. А також Євангелія Якова, де свідками Вознесіння є лише апостоли Петро та Яків [2, с. 165].

Іншим, одним з найдавніших зображень Вознесіння є фрагмент різьблених дверей церкви Санта-Сабіна у Римі, який датується початком V століття. На ньому композиція Вознесіння у більш звичній для сучасної іконографії формі, коли є присутніми два «рівні» – земний і небесний [5, с. 521].

У монументальному живописі Вознесіння вже в ранньохристиянську епоху розташовувалося на склепіннях бань. Професор Д.В. Айналов вважав, що найдавніший образ свята в інтер'єрі храму знаходився в куполі ротонди Гробу Господнього в Єрусалимі, яка була зведена імператором Костянтином Великим [1]. Документально зафіксований найдавніший образ Вознесіння знаходився в церкві Святих апостолів в Константинополі, що була зруйнована в 1469 році. Особливого значення композиція Вознесіння набула в системі розпису храмів у післяіконоборчий період. У мозаїках та розписах візантійських церков IX–XI століть сцена Вознесіння, наряду зі Сходженням Святого Духа на апостолів та образом Христа Пантократора, повсюдно використовувалась для купольної декорації. Вона відповідала не тільки формальним умовам візантійського декору (верхня частина храму – небесна зона), але і мала природний центр – образ Господа, що возноситься, в медальйоні, навколо якого, розташовувалися ангели. Число ангелів могло бути різним, проте завдяки парним: у Вознесінні з церкви Святої Софії в Охриді (середина IX століття) сферу зі