

УДК 782.1 (470):792.071.2.027+78.071.2 (477)

Бондарчук Віктор Олексійович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент Національної музичної
академії України імені П.І. Чайковського
art2603@ukr.net

ОПЕРА І. ДЗЕРЖИНСЬКОГО «ТИХИЙ ДОН» У СЦЕНІЧНОМУ РІШЕННІ Д. ГНАТЮКА

Мета роботи – виокремити творчу біографію митця в окрему площину дослідження з обов'язковим закріпленням в координати соціокультурного контексту. Вектором обраного дослідження є один з етапів творчого становлення Д.М.Гнатюка – період його режисерської практики. Акцентуючи увагу на постановці опери «Тихий Дон» І.Дзержинського, ми маємо можливість об'єктивного аналізу комунікативної системи періоду середини ХХ століття. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історичного та культурологічного методів, що дає можливість аналізу становлення творчої особистості в контексті соціокультурної динаміки України. Запропонований міждисциплінарний підхід до розгляду проблеми створює оптимальні умови вивчення сутності вітчизняного оперного виконавства у проекції на творчі постули Д.Гнатюка. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше представлено до огляду значний доробок архівних джерел, епістолярної спадщини, що стимулює до об'єктивного та незаангажованого відображення соціокультурного простору України ХХ століття. **Висновок.** Аналізуючи творчі постули майстра – Д.Гнатюка в проекції на його режисерську практику, ми маємо можливість пізнати систему життєвих орієнтирів особистості, відчутти протистояння внутрішнього і зовнішнього у просторі мистецьких пошуків та апробацій, пізнати сутність культурно-мистецьких та соціо-політичних інтенцій українського середовища ХХ століття.

Ключові слова: соціальна ідентифікація, акторська лексика, міжнаціональна комунікація, суспільна інформатизація.

Бондарчук Віктор Алексеевич, кандидат искусствоведения, доцент Национальной музыкальной академии Украины имени П.И. Чайковского

Опера И.Дзержинского «Тихий Дон» в сценическом решении Д.Гнатюка

Цель исследования извлечение творческой биографии художника в отдельную плоскость исследования с обязательным закреплением в координаты социокультурного контекста. Вектором избранного исследования есть один из этапов творческого становления Д.М.Гнатюка – период его режиссерской практики. Акцентируя внимание на постановке оперы «Тихий Дон» И.Дзержинского, мы имеем возможность объективного анализа коммуникативной системы периода середины ХХ века. **Методология исследования** заключается в применении исторического и культурологического методов, которое дает возможность анализу становления творческой личности в контексте социокультурной динамики Украины. Предложенный междисциплинарный подход к рассмотрению проблемы создает оптимальные условия изучения сущности отечественного оперного исполнительского в проекции на творческие продвижения Д.М.Гнатюка. **Научная новизна работы** заключается в том, что впервые представлена к обзору значительная наработка архивных источников, эпистолярного наследства, которое стимулирует к объективному и незаангажированному отражению социокультурного пространства Украины ХХ век. **Выводы.** Анализируя творческие продвижения мастера – Д.Гнатюка в проекции на его режиссерскую практику, мы имеем возможность познать систему жизненных ориентиров личности,

почувствовать противостояния внутреннего и внешнего в пространстве художественных поисков и апробаций, познать сущность культурно-художественных и социо-политических интенций украинской среды XX века.

Ключевые слова: социальная идентификация, актерская лексика, межнациональная коммуникация, общественная информатизация.

Viktor Bondarchuk, Associate Professor, Candidate of Art, National Music Academy of Ukraine named after Tchaikovsky

Opera I. Dzerzhinsky «Quiet Don» in the scenario of D.M. Gnatyuk

The purpose of the article. The purpose of the study is determined by the isolation of the creative biography of the artist in a separate plane of research with the mandatory fixing in the coordinates of the socio-cultural context. The vector of the chosen study is one of the stages of the creative formation of D.M. Gnatyuk - the period of his directorial practice. Focusing on the production of the opera «Quiet Don» by I. Dzerzhinsky, we have the opportunity to analyze the communicative system of the mid-twentieth century objectively. **The methodology** of the research is to apply historical and cultural methods, which makes it possible to examine the formation of a creative person in the context of socio-cultural dynamics of Ukraine. The proposed interdisciplinary approach to the problem's consideration creates optimal conditions for the study of the essence of domestic opera performance in the projection of the creative steps of D.M. Gnatyuk. **The scientific novelty** of the work consists in the fact that for the first time the review presents a significant amount of archival sources, an epistolary workpiece that stimulates the objective and unbiased display of the socio-cultural space of Ukraine of the twentieth century. **Conclusions.** Analyzing the creative steps of the master - D. Gnatyuk in the projection of his directing practice, we have the opportunity to know the system of life orientations of the person, to feel the confrontation between the internal and external in the space of artistic searches and approbations, to know the essence of the cultural and artistic and socio-political intentions of the Ukrainian environment of the twentieth century.

Key words: social identification, actor's vocabulary, interethnic communication, social informatization.

Актуальність теми дослідження. Дослідження творчих біографій національного мистецького та культурного простору набирає динаміки свого розвитку. Закріплюючи проблему в координати біографістики, ми маємо унікальну можливість заповнити маловивчену і недостаєню опрацьовану сторінку української мистецької спадщини, формуючи потужне тло майбутніх наукових досліджень та узагальнень.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідженню творчої біографії Д.Гнатюка присвячено незліченну кількість статей, публікацій, заміток та монографій. Аналізуючи діяльність Національної опери України, Б.Гнидь яскраво висвітлює творчі здобутки Д.Гнатюка; вкрай важливими стають рецензії С.Гайко, Л.Каневського, С.Олександренко у періодичних видання, які формують картину об'єктивного і незаангажованого часовими реаліями розуміння соціокультурного простору України, в яких відбувалася сутнісна ідентифікація Майстра; незамінною складовою вивчення творчості Д.Гнатюка є матеріали засідань художньої ради театру та його документація, що зберігається в архівах установи [2; 6; 3; 1; 7; 8].

Мета роботи – виокремити творчу біографію митця в окрему площину дослідження з обов'язковим закріпленням в координати соціокультурного контексту. Вектором обраного дослідження є один з етапів творчого становлення Д.Гнатюка – період його режисерської практики. Акцентуючи увагу на постановці

опери «Тихий Дон» І.Дзержинського, ми маємо можливість об'єктивного аналізу комунікативної системи періоду середини ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Важливим і вкрай складним етапом режисерського становлення Д.Гнатюка став період підготовки театру до проведення ХХV з'їзду КПРС та ХХV з'їзду Компартії України. Перед театром поставлено чітке завдання – підготувати прем'єру опери, смислове та ідеологічне навантаження якої буде детерміноване координатами суспільно-ідеологічного формату цього соціо-політичної ситуації. З ініціативи диригента К.Симеонова та рішенням художньої ради театру до проведення урочистої події обрано оперу І.Дзержинського «Тихий Дон» за мотивами III і IV частин роману М.Шолохова.

Д.Гнатюк розпочав роботу над втіленням твору у складних для режисера умовах. Серед ключових проблем, які ставали перешкодою матеріалізації творчих задумів митця, була відсутність нотного матеріалу у повному його викладі – клавіру, партитури, оркестрових партій. Режисер був повністю обмежений у формуванні концептуальних векторів розвитку драматургії твору, механізмів її творчого обґрунтування та засобів сценічного втілення на сцені київського театру опери та балету. Д.Гнатюк вивчає оперний матеріал за результатами поточної критики у статтях, рецензіях періодичних видань, формуючи уявний результат з ознаками віртуальної моделі, не маючи при цьому її графічного фіксування з можливістю повноцінного аналізу. «Тихий Дон» – річ цілком нова для мене. Читання клавіру – було першим знайомством з матеріалом, в результаті чого опера захопила мене в рекордно короткий термін» – зазначав у інтерв'ю Г.Садовській Дмитро Михайлович [9].

Лише повністю опрацювавши первинну структуру матеріалу І.Дзержинського, сформувавши власну модель майбутнього твору, диригент та режисер розпочинають роботу над опануванням і системою практичного втілення опери «Тихий Дон» [7]. Сформувавши чітку модель драматургії твору, принцип її смислової організації та механізми сценічного втілення, у співпраці з головним художником театру Ф.Ніродом було окреслено попередній варіант художнього оформлення опери, виготовлення якого було покладено на П.Арсеньєва [7]. Окрім творчих завдань, обумовлених режисерською діяльністю, Д.Гнатюк вирішує низку технічних питань, пов'язаних з постановкою вистави. В контексті системного підходу до справи, він звертається до заступника директора театру А.Старостіна з проханням чітко окреслити етапи роботи комбінату по забезпеченню всіх складових сценічного оформлення вистави. Спільно з директором художньо-виробничого комбінату В. Батковським, Дмитро Михайлович вибудовує структуру підготовки ескізів костюмів з метою вчасного їх виготовлення та відповідно проведення повноцінних світлових та оркестрових репетицій [7].

Режисер формує чіткий графік роботи над мізансценічним матеріалом зі всіма складами трупі солістів-вокалістів, визначеного для проведення вистави. Головне завдання, яке ставить для себе Д.Гнатюк – максимально ґрунтовно і динамічно визначити вектори роботи над твором з акторами, оскільки значна їх частина має

розподіляти навантаження між участю у проведенні концертних заходів, зустрічей, делегацій та підготовкою опери до прем'єри [7].

Під час роботи над виставою, режисер прагне уникати фрагментарності музичної драматургії другої частини дилогії. Він формує власну, концептуально-нову форму її сценічного втілення, створює прагматичні механізми вирішення акторських завдань, постійно генерує нові форми вираження сценічних образів, удосконалює виконавську майстерність, підвищує ідейно-художній рівень драматургії.

Апелюючи до головної ідеї композиторського задуму – відстоювання соціалістичних реалій в структурі суспільних інтересів, режисер розширює координати поеми М.Шолохова і культивує, в поліфонічному протистоянні головній тематиці, ще й внутрішній простір героїв, їхню духовну модель глибинного і виснажливого буття. Акторський досвід володіння сценічною майстерністю режисера-постановника, встановив нові критерії для артистів і формального відпрацювання своєї партії вже було недостатньо. Концептуальний, і консолідований внутрішнім осмисленням ролі підхід до справи – режисерське кредо Д.Гнатюка. «Актор повинен бездоганно володіти своїм тілом – аксіома. Актор на репетиції проводить потужне тренування. До кожного спектаклю готуєшся, наче до дебюту. Наші спектаклі – це командна гра, де перемога приходить завдяки злагодженим діям усіх учасників. У нас потрібна бездоганна зібраність усіх учасників, і бодай один актор дозволить собі послаблення, це зведе нанівець спільні зусилля. Адже зникне зворотній зв'язок з глядачем, без чого мистецтво не варте» – зазначав режисер у інтерв'ю з Л.Каневським [3]. Сукупна цілісність режисерських механізмів Д.Гнатюка була заснована на збереженні системності постановки, де кожний елемент мізансцени, доведений до філігранної відповідності авторській концепції, формує єдину драматургічну сутність оперної вистави. Пластика, портативність акторської майстерності, в чітких координатах режисерського трактування, дає можливість певній розгерметизації виконавської послідовності, стимулюючи у актора психологічну розвантаженість.

Квінтесенцією режисерського моделювання опери стала умовність – категорія, яка розгерметезовує поняття виконавської інтерпретації і є уособленням динамічного чинника музичної виразності. Дотримуючись семантичних кордонів даної категорії, Д.Гнатюк руйнує стереотипи анахронічних режисерських практик попередніх постановок і формує критерії перманентної оперної практики з акцентом на культивування нових поглядів щодо механізмів сценічного втілення твору, поняття авторської інтерпретації, виконавського стилю тощо. Саме концептуальні засади умовного підходу до висвітлення деяких моментів драматургічного розвитку опери дають можливість глядачу сприймати твір у новому форматі, форматі вільної, незаангажованої думки зі стереотипами індивідуального розкодування оперного матеріалу. «Готуючи спектаклі, я прагну визначити певну схему кожного образу. Та якщо актор пропонує якусь цікаву деталь, охоче погоджуюся з ним, аби тільки збереглася головна режисерська лінія. Режисер повинен вмерти в акторі, почерк постановника має упізнаватися» –

зазначав під час роботи Д.Гнатюк [3]. Динамічна система координат режисерського підходу, у єдності з одnodумцями, знайшла своє логічне завершення у вигляді конструктивного, логічно-обґрунтованого та творчо-зосередженого результату. Терміни, встановлені художньою радою театру щодо підготовки опери І.Дзержинського «Тихий Дон» були витримані, на сцені театру відбувся попередній показ опери, що вказувало на можливість проведення прем'єри.

Чітко окреслена стратегія роботи над виставою К.Симеонова дала можливість відкрити нові горизонти опери, наповнити її сутність глибинним змістом, фактурно висвітлити психологічне навантаження твору з пріоритетами сучасних культурно-мистецьких концепцій розвитку жанрової тканини. Така модель стала основою формування та кристалізації загальної композиції вистави. Концептуальні критерії опери чітко структурують її системні елементи, що представлені яскравим, поетичним різнобарв'ям з проекцією просторового та об'ємного виконавського мислення. Концептуальні засади вистави – лірико-романтична концепція, яка в редакції К.Симеонова не тільки не втратила свої просторові координати, а й сформувала чітку модель виконавського сприйняття диригентом стильових та жанрових механізмів сценічного втілення опери, закладених композитором І.Дзержинським [8]. Через призму авторської інтерпретації та систему художніх узагальнень, диригент формує координати епічних роздумів, що є характерною ознакою у характеристиці головних персонажів твору. Саме народнопісенна структура, що закладена в основу драматургічного розвитку опери, створює оптимальні умови для розбудови всієї сюжетної лінії опери І.Дзержинського. В результаті повного перманентного переосмислення і усвідомлення сутності жанрової основи опери, майстер організовує музичну тканину у чітку систему образності зі складним драматургічним наповненням. Саме завдяки такій диригентській концепції у опері превалює динаміка музично-театрального матеріалу, контрастні моделі акторського виконавства, які функціонують як такі, виключно в контексті диригентської координації.

Високої оцінки зазнала і проведена робота художника-постановника Ф.Нірода. Відчуття стильових координат опери, її специфіки драматургічного розвитку, широта і масштабність творчого мислення стали результатом осмисленого і логічно-вмотивованого твору. «Вистава дійсно вийшла дуже життєвою і об'єктивною. Мені здається, що ця опера навіть Шолохова не залишила б байдужим. Оформлення Ф.Нірода дійсно чудове, це зразок оформлення у виставі. Всі сцени живуть Доном. Мене це дуже схвилювало» – зазначив І.Козловський [8].

Окремої уваги заслуговує і робота хормейстера-постановника Л.Венедиктова, який значно розширив режисерський простір Д.Гнатюка, консолідує загально-драматургічну концепцію опери, створивши відчуття епічності, масштабу, широко-народного горизонту. Д.Гнатюк і Л.Венедиктов великого значення приділяли розробці масових сцен, оскільки саме цей елемент дає можливість сформувати відчуття потужного суспільного конгломерату на майданчику. Складне завдання ставила постановча група перед хором колективом. Робота з хором над мізансценічним матеріалом вимагає високого професійного рівня, відчуття

виконавського балансу та осмислення часових координат колективу на сцені. Хор – це такий механізм, який має можливість створити динаміку розвитку опери, включити важелі стимулювання загально драматургічного імпульсу, уникнути інертності та втрати пластичності розвитку твору. В свою чергу, не повне розуміння хоровим колективом загальної драматургічної концепції стає стимулюючи аспектом гальмування у розвитку сюжетної лінії, зміщується центр кульмінаційного розвитку твору, призводячи цим самим до режисерського, а відтак, і загального театрального колапсу. Працюючи з хоровим колективом, режисер та хормейстер дотримувалися пластичності взаємодії ансамблевої моделі «вокаліст – хор» з метою створення єдиного творчого континуума. У такій проекції відбувалося культивування основної думки опери – комуністичної ідеології в контексті екзистенційної проекції героїв.

Режисерське відчуття простору, жанрової епічності та монументальності прикріплюється динамічною системою комунікації виконавців з глядачем. Фінал твору, коли Григорій Мелехов після виснажливого пошуку сутності свого життєвого шляху повертається додому, окреслений глибоким сумом людського буття, на сцені проектується динамічна патетика загальної драматургії твору. Така інтерпретаційна модель досягається механізмами форсованого оркестрового та хорового звучання з маркуванням виконавцями високої психологічної напруги на сцені. Запропонована фінальна концепція стимулює до переосмислення життєвих категорій людиною, яка втратила свій життєвий вектор у вирі соціальних, ідеологічно розмитих концепцій. Як зазначив режисер, головна складність полягала у збереженні особливостей Шолоховської мови, неповторного колориту літературного твору. Хор уособлює собою значне сюжетне і смислове навантаження, допомагає яскравіше відбити побут донського козацтва та фольклорні особливості мови [1].

Великою творчою заслугою Д.Гнатюка є рівень підготовки акторського складу до прем'єри. Головна ідея постановки – осмислений підхід виконавського складу до ролі, відчуття акторами стилю, виконавської манери, ідеологічної концепції, притаманної часовим координатам створення вистави. «У творі проживають Шолоховські характери. Поєднати їх з загальною масою досить складно, але це зроблено. Вистава зростає від картини до картини. Яскраві сцени створили Туфтіна, Ципола, Семененко, Мокренко, Кіришев. Тут треба говорити не про їхню гру, а про життя на сцені. Чудово звучить хор. Народні сцені вражають реальність і розмахом. Враження від вистави велике і сильне» – зазначає Ю.Станішевський [8].

Режисерська думка Д.Гнатюка побудована на механізмах системної побудови драматургії опери, структурна сутність яких передбачає донесення до глядача загальної концептуально-драматургічної думки, не втрачаючи значення більш дрібних елементів розвитку твору. Режисерський підхід Д.Гнатюка обумовлений паритетністю мізансценічних побудов, де кожна дрібна її частина розглядається як елемент загальної концептуальної думки, який не тільки формує момент наступного розвитку сюжетної події, а й є невід'ємною його частиною. Відтак, формальний підхід до зв'язуючих елементів-мізансцен, режисер розглядав як основу статичного виконавського мислення, який в процесі реалізації-відтворення

втрапить свою динаміку не тільки в процесі виконавської інтерпретації, а й в процесі загального драматургічного розвитку та сприймання. Режисер намагається витримати не тільки ідеологічні формати вітчизняної оперної практики – як механізм продукування радянської ідеологічної концепції з культивуванням патріотичних та народних поглядів, а й донести до глядацького середовища відчуття естетичного маркування головних персонажів вистави.

Режисер виконав вимоги, поставлені перед ним театром, а головне – виконав ті вимоги, які він поставив перед собою – досягти повного усвідомлення актором власного виконавського завдання, відтворити інтерпретаційними механізмами композиторської та режисерської драматургічної моделі. Осмислюючи постановочну концепцію, Д.Гнатюк активно шукає важелі режисерської практики з метою відображення реалістичного полотна на сценічному майданчику. Митець прагне створити цілісний образ опери, який пройде чітким пунктиром його драматичної сутності. Відчути координати простору і часу на сцені, осмислити психологічне навантаження рольової моделі актора, окреслити координати індивідуальності та неповторності, передати глядачу власну виконавську концепцію втілення образу з акцентуванням загально драматургічних векторів вистави – це ті принципи і детерміновані творчими апробаціями критерії, які визначив для себе Дмитро Михайлович. Як зазначає Н.Кошара, квінтесенцією постановки є відчуття реалістичності виконавців, правдивості інтонаційної системи з типовою сценічною поведінкою акторів на сцені [4].

Відчувши режисерський подих, актори дотримуються головної ідеї опери – максимально правдивого відтворення образної характеристики персонажу – як принципу вокального донесення до глядача драматургічного значення партії, так і акторськи обґрунтованої концепції героїв.

Працюючи над формуванням системного і послідовного розвитку драматургії твору, Д.Гнатюк сформував загальну структуру опери у відповідності до її композиторської організації. Та в контексті утримання цілісності структурної організації вистави, режисером було втрачено контроль над деякими окремими елементами в контексті режисерської техніки, художнього оформлення вистави, загальної театральної комунікації.

Відтак, при обговоренні вистави член художньої ради В.Тимофєєв звернув увагу на складність матеріалу, його неоднозначність як в контексті лібрето, драматургії та оркестрової фактури. І.Дзержинський, формуючи структурну сутність опери, зробив акцент у формуванні і розвитку драматургії твору на тому, що глядач досконало знає сюжет твору, його смислової цілісності, і тому дозволяє собі деякі фрагментарності у висвітлення подій. Наприклад, незрозумілою є етимологія деяких мізансцен опери, зокрема тих, де всі дійові особи ідуть із життя за кулісами. Запропоноване вирішення драматургії твору формує одноплановість театральної комунікації, глядач не має можливості відчувати внутрішню напругу актора у час його смерті. Такі механізми вирішення сценічного завдання стимулюють до герметизації смислового навантаження сюжетної лінії твору, що породжує ознаки статичності та потенційного гальмування розвитку драматургії опери.

Враховуючи всі зауваження щодо проблемних моментів постановки вистави, сформувалася загальна думка щодо постановки Д.Гнатюка, сутність якої представлена значними пріоритетами режисерської концепції та творчою потенцією опери в просторі театральної-мистецької практики ХХ століття.

Даючи оцінку театральній прем'єри, К.Симеонов висловив своє бачення ситуації, що склалася. Він акцентував увагу на тому, що парадигма розвитку вітчизняного оперного жанру знаходить в координатах динамічних пошуків та апробацій. Формується концепція продукування реалістично-стильових тенденцій у театральній площині, відтак, поняття виконавської і драматургічної ідеальності має розмиті кордони і нівелювання того, що це, фактично, творча апробація і адаптація сучасної режисерської думки до схематичних традиційних рішень, значно девальвує кінцевий результат постановки. Враховуючи це, той аспект, що в процесі підготовки вистави ще піддавалися корегуванню клавір та партитура, кінцевий результат вистави ще не окреслений і буде піддаватися творчому корегуванню.

Я.Вітошинський також підтримав позитивні відгуки щодо загальної оцінки опери і зазначив про значну популярність творів М.Шолохова в контексті прогресивної ідеологічної мотивації. Він зазначив, що введення в репертуар театру опери «Тихий Дон» є не тільки пріоритетно з точки зору театрального простору, та й потенційним в контексті загально-політичних та суспільно-ідеологічних концепцій [8].

Сам режисер чітко окреслив координати проведеної ним роботи і, враховуючи всі потенційні зауваження щодо режисерських недоліків, зазначив про тривалий, складний, але позитивний період його творчості. «Оперне мистецтво має багато умовностей, які часом відділяють його від широких мас слухачів. Навіть реалізм оперної сцени має власний відтінок. Тому я вважаю, що режисура може і повинна допомогти оперному мистецтву стати набутком широкого кола слухачів. Виправданість поведінки артиста, внутрішня правда його почуттів – завжди знайдуть шлях до людських сердець. Поза цим опера – мертва» – заявив у своєму інтерв'ю О.Олександренку Д.М.Гнатюк [6].

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше представлено до огляду значний доробок архівних джерел, епістолярної спадщини, що стимулює до об'єктивного та незаангажованого відображення соціокультурного простору України ХХ століття.

Висновок. 108 театральний сезон (1975 – 1976 року) у творчості Д.Гнатюка представлений новими пошуками та режисерськими зверненнями, займаючи активну позицію у динаміці продукування оперного виконавства на теренах вітчизняного культурно-мистецького простору. Його виконавська практика знаходить своє логічне продовження у координатах режисерської діяльності, екзистенційні пориви якої стимулюють до пошуків чергового постановочного матеріалу. Майстер розширює діапазони власного режисерського досвіду, вивчаючи та аналізуючи оперний доробок композиторів як української оперної традиції, російської, так і європейської.

Література

1. Гайко С. Безсмертні герої Шолохова. *Культура і життя*. 1976. 21 лютого.
2. Гнидь Б. До історії національної опери України. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. 199 с.
3. Каневський Л. Маестро майстрові – зрідні. *Старт*. Київ, 1987. № 7.
4. Кошара Н. Провесень Тихого дона. *Робочая газета*. Київ. 1976. 22 лютого.
5. Мамчур І. За Шолоховською епопеєю. *Київська правда*. 1976. 23 лютого.
6. Олександренко О. Нова зустріч з героями М. Шолохова. *Театральна Україна*. Київ, 1976. № 26.
7. Протокол № 4 засідання партійного бюро парторганізації театру опери та балету від 28 жовтня 1975 р. *Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка*.
8. Протокол № 4 засідання Президії художньої ради АТОБ УРСР ім. Т. Г. Шевченка від 12.02.1976 р. *Архів НАТОБУ ім. Т. Г. Шевченка*.
9. Садовська Г. Моя краща роль – ще попереду. *Вільне життя*. Тернопіль, 1976. 28 листопада.
10. Станишевський Ю. А. «Тихий Дон» – на оперній сцені. *Известия*. 1976. 19 березня.
11. Станишевський Ю. О. Дмитро Гнатюк. Київ: Муз. Україна, 1991. 167 с.
12. Сухленко О. Героїка правди. *Вечірній Київ*. Київ. 19 квітня. 1976.
13. Туркевич В. Д. Звучати правдиво, достовірно. *Театрально-концертний Київ*. 1980. № 6.
14. Юцевич Ю. Правда людських почуттів. *Київська правда*. 1976. 20 березня.

References

1. Hayko, S. (1976). Immortal heroes Sholokhov [Ukraine].
2. Gnid, B. (2003). To the history of the national opera of Ukraine. [Ukraine].
3. Kanevskiy, L. (1987). Maestro maystrovi – zridni [Ukraine].
4. Koshara, N. The Quiet Flow of the Don (1976). [Ukraine].
5. Mamchur, I. (1976). For the Sholokhov epic. [Ukraine].
6. Oleksandrenko, O. (1976). New meeting with heroes M. Sholokhov. [Ukraine].
7. Minutes, No. 4 (1975). Meeting of the Party Bureaus of the Party Organization of the Opera and Ballet Theater. [Ukraine].
8. Minutes, No. 4 (1975). of the Presidium of the Artistic Council. [Ukraine].
9. Sadovska, G. (1976). My best role is still ahead. [Ukraine].
10. Stanishevsky, Y. (1991). A. «Quiet Flows the Don». [Ukraine].
11. Stanishevsky, Y (1991). Dmytro Hnatyuk. [Ukraine].
12. Sukhlenko, O. (1976). The Heroic of Truth. [Ukraine].
13. Turkevich, V.(1980). Sound true, reliable. [Ukraine].
14. Yutsevich, Y (1976). Truth of human feelings. [Ukraine].