

**ВІДГУК**  
офіційного опонента  
на дисертаційну роботу **Антоніни Альбертівни Лісогорської**  
**«Вокально-сценічна інтерпретація жіночих образів у постановках опер**  
**Петра Чайковського»,**  
представлену до захисту на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства  
за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво

У сучасному музикознавстві не послаблюється інтерес учених до оперної творчості П. Чайковського у різних аспектах, однак у ній ще залишаються «білі плями», розкрити які й покликані нові дисертаційні дослідження. Однією з таких є робота А. Лісогорської, що захищається у рік відзначення 180-ої річниці від дня народження композитора. Проблемне поле дослідження А. Лісогорської охоплює два ракурси: 1) оперну творчість П. Чайковського, що репрезентує художній світ композитора, зокрема три його опери («Євгеній Онєгін», «Пікова дама», «Іоланта») та жіночі образи у них; 2) їх вокально-сценічну інтерпретацію. Задекларована тема вимагала від авторки включення широкого спектра музикознавчих, філософських, літературознавчих і театрознавчих джерел. Природно, що визначальним залишався музикознавчий дискурс із використанням широкого інструментарію цієї науки.

Багатоаспектність такого унікального художнього феномена як опера, зокрема й вищезазначеної тріади, у своєрідному емоційному центрі яких опиняється привабливий жіночий образ, визначила «поліфонічність» застосування методів дослідження, а саме: аналітичного, історичного, філософсько-естетичного, компаративного, системного аналізу, обґрунтування й аналогії, комплексного аналізу та синтезу та ін.

Апелюючи до праць українських і зарубіжних учених і, передусім, до тих їх положень, котрі поміщають жіночі «портрети» у вокально-сценічну інтерпретаційну площину, А. Лісогорська мовби поглиблює ідею Б. Асаф'єва про необхідність ретельного дослідження ролі співаків-артистів у музичному театрі як «головних носіїв опери».

Відзначу, якщо дослідження оперної творчості П. Чайковського має тривалу історію, то питання вокально-сценічної інтерпретації жіночих образів у ній тільки

починає привертати увагу науковців і першою «ластівкою» була праця російської оперної співачки Н Ільвес (драматичне сопрано), виконавиці партій Татяни і Лізи.

Відомо, що П. Чайковський у своїх музично-критичних статтях висував високі вимоги до співаків, втілення ними сценічного образу, в якому б органічно поєдналися і вокальні дані, і блискуча акторська майстерність, і бездоганний художній смак. Це ще більше актуалізує тему дисертації А. Лісогорської та забезпечує її наукову новизну, що полягає «у вперше здійсненій спробі системного підходу до вивчення сценічного втілення образу на основі методів загальнонаукового пізнання» (с. 20). Виходячи з представлених інтерпретаційних версій жіночих образів у постановках опер П. Чайковського, можемо констатувати, що опрацювавши фундаментальні наукові праці з історії опери, оперної режисури, вокального виконавства та спроектувавши їх на предмет дослідження, авторці вдалося досягти поставленої мети: «виявити специфіку вокальної та сценічної інтерпретації жіночих образів П. Чайковського в оперних постановках кінця ХІХ – початку ХХІ століть та осмислити феномен сучасного режисерського трактування класичної оперної вистави» (с. 17).

Структура дисертації відповідає академічним традиціям руху від загального огляду оперної творчості П. Чайковського у контексті історіографії, методології, напрямів дослідження (розділ 1) до визначеного предмету дослідження (розділи 2, 3). При цьому у роботі послідовно розгортається авторська думка про значущість жіночих образів в оперних текстах і особливості їх вокально-сценічної інтерпретації. Матеріал викладається у «крещендуючій формі», кульмінаційними розділами якої стають другий і третій. У них подано психологічні, музичні характеристики образів Татяни, Лізи, Іоланти, творчі портрети виконавиць цих партій, зокрема і Соломії Крушельницької, та у хронологічній послідовності висвітлюються постановки трьох опер П. Чайковського: від перших прижиттєвих до «сучасних російських, європейських та американських» (с. 11 автореферату).

У першому підрозділі першого розділу («Оперна творчість П. Чайковського у наукових інтенціях») А. Лісогорська скрупульозно аналізує наукову літературу про оперну творчість П. Чайковського через призму критичних заміток Ц. Кюї,

Г. Лароша, М. Кашкіна, аналітичних етюдів Б. Асаф'єва, досліджень Б. Ярустовського, А. Гозенпуда, А. Альшванга, М. Друскіна, В. Протопопова і Н. Туманіної, Л. Красинської та ін. Не оминає увагою дисертацій українських учених Г. Побережної, Л. Циплакової, В. Гіголаєвої-Юрченко, розвідок Р. Очеретної, О. Верби, В. Бендерова та теми «Чайковський і Україна», яка нещодавно поповнилася ще однією вагомою працею – «Чайковський: Україна на карті життя та творчості».

У другому підрозділі «Понятійний апарат дослідження» дисертантка лаконічно, водночас містко розкриває сутність дефініцій «інтерпретація» та «архетип», які позиціонує головними у концепції роботи. Покликаючись на В. Москаленка, авторка виокремлює 5 видів інтерпретації, як-от: слухацька, редакторська, композиторська, виконавська, режисерська і музикознавча (с. 40). Оскільки теоретичне осмислення особливостей інтерпретації опери як акту художньої комунікації у тріаді «композитор – виконавець – слухач» передбачає багатоаспектність підходів, де інтерпретація стає «зустріччю з твором» (Х. Гадамер), видається, що варто було б акцентувати на естетичний і психологічний підходи, що розширило б розуміння інтерпретації з позиції осмислення оперного жанру.

У третьому підрозділі розкрито еволюцію оперного стилю П. Чайковського та здійснено авторську періодизацію оперної творчості митця, виокремлену у три стадії, що отримують переконливе обґрунтування. Авторка дає коротку характеристику операм кожного періоду, акцентуючи увагу на кульмінаційних – «Євгеній Онєгін» (у першому), «Пікова дама» (у другому). Окреслюючи третій період оперної творчості композитора, позначений появою невеликої, проте надзвичайно витонченої «Іоланти», А. Лісогорська, покликаючись на Г. Побережну, вказує на вплив західноєвропейських напрямів імпресіонізму та символізму, доводячи наявність їхніх рис у музичній мові та психологізації образу головної героїні опери. Якщо зважити, що В. Протопопов і Н. Туманіна вирізняють два основних періоди оперної творчості П. Чайковського і тільки зазначають, що одноактна «Іоланта», можливо, стала б початком нового періоду в оперній творчості, але цьому завадила передчасна смерть композитора,

Ю. Розанова увиразнює чотири етапи (ранні опери 1864–1874 рр. («Воєвода», «Ундина», «Опричник» і «Коваль Вакула»)), вершина «московського періоду» («Євгеній Онегін»), опери 1870–1880-х рр. («Орлеанська дівка», «Мазепа», «Чародійка»), опери 1890-х рр. («Пікова дама», «Іоланта»), то періодизація А. Лісогорської отримує власну, належно теоретично підкріплену версію, в якій кожен період чітко увиразнено, ґрунтуючись на драматургії, манеру музичного письма, водночас і світоглядні уявлення композитора.

Для розвитку європейського суспільства другої половини ХІХ ст. характерною ознакою стало усвідомлення ролі жінки в історичних, політичних, культурних і суспільних процесах. Цю тему не міг оминати у своїй оперній творчості і П. Чайковський. Домінування лірико-психологічного сюжету в ній корелює з ліричними елементами опер Дж. Верді, Ш. Гуно, Ж. Массне, О. Даргомижського, так само творчістю письменників, зокрема Л. Толстого, І. Тургенєва, О. Островського, які створили низку поетичних жіночих образів, яким притаманне високе почуття любові, прагнення до свободи, щастя. Втім, образи героїнь в оперних творах П. Чайковського – художника-психолога – набувають дещо іншого «забарвлення»: композитор відображає їх складний, сповнений протиріч світ. Архетиповий образ нареченої композитор утілює в образі «інтровертної, боязкої Татяни», схильної «до авантюризму та здатної на фатальне кохання» Лізи, «ідеальної та жертвовної Іоланти» (с. 7 автореферату). Власне другий розділ дисертації «Жіночі образи в операх П. Чайковського в аспекті проблеми вокальної та сценічної інтерпретації», що включає чотири підрозділи, крок за кроком розтлумачує сутність кожного «портрета» через призму архетиповості.

Новаторський досвід П. Чайковського знайшов вияв у музичному «прочитанні» жіночих образів, тонко представлених у дисертаційному дослідженні (другий підрозділ другого розділу «Музичні характеристики образів Татяни, Лізи та Іоланти»). Тут авторка розкриває драматургічні, інтонаційні, виконавські особливості кожного жіночого «портрета». У фокус уваги дисертантки потрапив не тільки весь комплекс музичних прийомів, а і смислові

фабули трьох аналізованих опер, екстрапольовані на конкретний образ головної героїні.

Третій підрозділ другого розділу представляє творчі портрети оперних співачок, які володіли високим жіночим голосом (ліричним, лірико-драматичним чи драматичним сопрано). У їхньому репертуарі були партії Татъяни Ларіної, Лізи, Іоланти, які вони виконували навіть у певних комбінаціях, як-от Татъяна і Ліза чи Татъяна й Іоланта. Тут зібрано матеріал не тільки про російських, а й італійських, американських виконавиць, які озвучували ці жіночі партії ще за життя композитора, впродовж ХХ ст., і тих, які виконують їх сьогодні, а саме: М. Климентову, О. Верні, М. Фігнер, О. Мацулевич, А. Нежданову, Г. Вишневську, Т. Мілашкіну, Л. Александровську, А. Нетребко, Е. Добрачеву, І. Чурилову, Е. Кареллі, Р. Тібальді, М. Френі, Р. Флемінг.

«Серцевиною» наукового дискурсу цього розділу став четвертий підрозділ, увагу в якому присвячено видатній українській співачці С. Крушельницькій, блискучій виконавиці партій Татъяни і Лізи на світових оперних сценах – у Варшаві, Неаполі, Монте-Карло, Санкт-Петербурзі.

Найбільш розлогим є третій розділ дисертаційного дослідження «Дискурс жіночих образів у контексті концепцій історичних та сучасних постановок». Наголошу, що незважаючи на компендіум наукової літератури, присвяченої оперному жанру, робіт, які б фокусували увагу на вивченні його інтерпретаційних версій, способів функціонування та суспільної репрезентації, небагато. Дослідження опери саме в аспекті її сценічного «життя», видається плідотворним і складає наукову новизну роботи А. Лісогорської.

У першому підрозділі проаналізовано прижиттєві постановки опер П. Чайковського. Розкриваючи інтерпретаційні та вокальні здобутки виконавців головних партій у них, варто було б усе таки більше покликатись чи на тогочасні рецензії, чи друквані праці на цю тему. Тут зосереджено увагу на режисурі опери «Євгеній Онегін» К. Станіславського (1922), «Пікової дами» у постановках Й. Палечека (1890, 1892), В. Мейєрхольда (1935) та ін. Якщо новизна в роботі К. Станіславського полягала «у розкритті задуму композитора, ...музично-образної та музично-драматичної структури твору, у розкритті того художнього

змісту, який вислизнув від публіки чи не був виявлений у попередніх постановках», то Мейєрхольд «прагнув до загостреного соціально-викривального й яскраво-видовищного розкриття драматургії, владно підкоряючи сценічне втілення своєму режисерському баченню...»<sup>1</sup>, – підкреслює О. Іванов.

К. Станіславський писав із приводу постановки «Євгенія Онегіна» в оперній студії при Большому театрі: «Приведення дії, музики, співу, мови і самого переживання до одного ритму є головною силою спектаклю»<sup>2</sup>, а завдання режисера – виявити закладену в музиці дію, що може вдатися тільки артисту-співаку чи радше «оперному артисту» (за Ф. Шаляпіним). Дисертантка слушно зазначає, що К. Станіславський надавав важливого значення «питанню акторського професіоналізму оперних співаків» (с. 123), адже талановитому режисеру належить ідея «створення ролі з урахуванням закладеної у ній дії – дієвого співу – у відповідності до системи психологічного театру»<sup>3</sup>. Тобто, йдеться не тільки про вокальну майстерність, а й переконливе акторське відображення сценічної дії. За К. Станіславським, «оперний співак має справу не з одним, а відразу з трьома мистецтвами, тобто вокальним, музичним і сценічним.... Всі три мистецтва повинні бути пов'язані між собою і націлені на досягнення однієї спільної мети»<sup>4</sup>.

А. Лісогорська реконструює задум і втілення спектаклів «Євгеній Онегін», «Пікова дама», «Іоланта», наголошуючи на сценічній історії кожної з них, прем'єрних показах. Антоніна Альбертівна виокремлює здатність класичного твору продукувати нові варіанти прочитання, зокрема і в музичних, і в сценічних інтерпретаціях. Адже кожна оперна постановка актуалізує певний семантичний пласт і співвідносить оперу П. Чайковського з тим чи іншим культурним архетипом. Завдяки механізму сприйняття твору у рамках існуючої культурної парадигми, багатоманіття можливих сценічних версій зводиться до традиції (тобто, тут ідеться про спорідненість з дією колективного несвідомого (за К. Юнгом)).

<sup>1</sup> Іванов А. На сцене и в жизни. Автобиографические записки, письма. М. : Голос-Пресс, 2006. С. 111.

<sup>2</sup> Станиславский – реформатор оперного искусства: материалы и документы. М., 1983. С. 83.

<sup>3</sup> Третьякова Е. Оперный театр. *Введение в театроведение*: учебное пособие. СПб., 2011. С. 329

<sup>4</sup> Станиславский К. *Моя жизнь в искусстве*. М.: АСТ Зебра Е, 2009. С 571.

У другому підрозділі мовиться про постановки П. Чайковського в експериментах режисерської опери. Якщо у ХІХ ст. однією з центральних фігур в оперному театрі був композитор, який вельми часто виконував функції диригента та навіть постановника, то у кінці ХІХ – на початку ХХ ст. на перший план вибивається режисер як головний творець «режисерського театру». Відповідно, підноситься візуально-пластичний компонент в опері, подекуди навіть над значущістю драматургічного та художнього.

У ХХ – на початку ХХІ ст. творчість режисерів у світовому оперному мистецтві звершила еволюцію у музичному театрі і стала для сучасного артиста та глядача новим явищем у таких аспектах як жанр, стиль, «мова» опери. Основу його репертуару складала оперна класика, серед якої гідно представлена творчість П. Чайковського у цьому жанрі у російських, європейських, американських постановках.

Способи переосмислення класичних опер різноманітні, однак режисерські експерименти покликані, на думку дисертантки, «інтегрувати спадщину минулих епох у реалії культурно-історичного сьогодення, і в такому контексті ...дати інше прочитання добре знайомих оперних сюжетів, у дусі нового часу» (с. 133). Позаяк у природі опери закладена варіативність, то вона і диктує варіативність інтерпретації твору, а динамічність смислової сфери дозволяє зберігати життєздатність у змінних культурних, історичних, соціальних умовах.

Цікаво й аргументовано представлена у роботі сучасна режисура «Євгенія Онєгіна», «Пікової дами», «Іоланти» на світових сценах у постановках А. Брета, Р. Карсена, Ф. Ріхтера, О. Степанюка, А. Жолдака, А. Кончаловського, Л. Додіна, Ю. Александрова, М. Панджавідзе, Г. Шапошнікова та ін. Думається, що порівняльний аналіз «режисерських опер» підсилив би дисертаційний текст, тим паче, що компаративний метод заявлений у роботі.

В останньому підрозділі у хронології розглянуто постановки опер П. Чайковського на сценах Львівської опери (від 1898 до 1963 рр.), Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка (1939). Тут Антоніна Альбертівна активно послуговується рецензіями галицької періодики (української, польської), здебільшого вперше вводячи їх до наукового обігу.

Деталізовані висновки відображають головні результати дослідження. Рівень обґрунтованості та достовірність висновків, сформульованих у дисертації, не викликають сумніву.

Бібліографічний список включає 290 позицій, має вичерпний характер, повністю відповідає проблематиці дисертаційного дослідження. Приємне враження складають додатки, що містять повноцінний візуальний ряд виконавиць, окремих постановок.

Відаючи належне авторці та високо оцінюючи дисертацію, дозволю собі поставити кілька уточнюючих запитань:

1) Російський музичний критик, історик опери Є. Цодоков запропонував чотири «теоретично можливих способи (...) режисерського “прочитання” опери». Перший тип, «натуралізм, чи тотальний аутентизм», зводиться до намагання поставити оперу у її прем'єрному варіанті. При реалізації другого, «історичного реалізму», дбайливо зберігаються традиції минулого, проте враховуються нові історичні, життєві та художні реалії. Для третього підходу, «постмодерністської режисури», характерною є повна невідповідність авторському задуму і традиціям постановок. Особливості четвертого типу, «музично-поетичного символізму», проявляються у «максимальному використанні основних властивостей музики, як визначальної субстанції опери»<sup>5</sup>. Який із цих типів корелює з режисерськими прочитаннями представлених у дисертації опер П. Чайковського?

2) Чи погоджуєтесь з висновком Д. Густякової, що «тенденція “режисерської опери” здебільшого поширюється на твори, що мають статус шедеврів художньої культури, зсуваються на маргінальний рівень такі характеристики їх самоцінності, як істинність, унікальність, оригінальність, аутентичність, визнання»?<sup>6</sup>

3) Вдаючись до інтерпретації жіночих образів у операх П. Чайковського, чи не вважаєте доцільним розглядати їх під знаком «категорії мелодійності» (за О. Самойленко) не тільки у контексті мелодики, а й авторського стилю та жанру?

<sup>5</sup> Цодоков Е. Визуализация оперы как музыкального произведения, или Типология оперной режиссуры [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <http://www.operanews.ru/history55.html>

<sup>6</sup> Густякова Д. Репрезентация русской классической оперы в пространстве массовой культуры. Дисс. ...доктора культурологии. Ярославль, 2018. С. 461.



4) Якому жіночому образу з позиції вокально-сценічної інтерпретації Ви віддаєте перевагу як виконавиця і який із них мрієте втілити на сцені?

Підкреслю, що представлена до захисту дисертація порушує актуальні питання творчого процесу П. Чайковського-композитора, його музичного театру на прикладі трьох опер, інтерпретації жіночих образів у них. Вона вирізняється концептуальним охопленням теми, чітким тезаурусом, умілим поєднанням різних проблемних ракурсів. Відзначаю також високу академічну культуру роботи як за стилем викладу, так і оформленням. Автореферат сповна розкриває зміст дисертаційного дослідження, основні положення якого викладено у 5 наукових статтях, із них 4 у фахових виданнях України, 1 – Грузії, 3 – у інших наукових виданнях та збірках матеріалів конференцій.

Все вищевикладене дозволяє зробити висновок про те, що дисертація Антоніни Альбертівни Лісогорської «Вокально-сценічна інтерпретація жіночих образів у постановках опер Петра Чайковського» є самостійною, завершеною науковою роботою з актуальної проблеми, характеризується науковою новизною, теоретичною та практичною значущістю. Її авторка А. А. Лісогорська заслуговує присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 музичне мистецтво.

Доктор мистецтвознавства, професор,  
зав. кафедри методики музичного виховання і диригування  
Дрогобицького державного педагогічного університету  
ім. Івана Франка

**І. Л. Бермес**

