

Міністерство культури та інформаційної політики України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

ЛІСОГОРСЬКА Антоніна Альбертівна

УДК 782.1: 78.071.1 (470)] – 055.2

**ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ
У ПОСТАНОВКАХ ОПЕР ПЕТРА ЧАЙКОВСЬКОГО**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Львів – 2020

Дисертацією є кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Робота виконана на кафедрі теорії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка Міністерства культури та інформаційної політики України.

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, доцент

Шуміліна Ольга Анатоліївна

Львівська національна музична академія
імені М. В. Лисенка, професор кафедри теорії музики
(м. Львів)

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор

Бермес Ірина Лаврентіївна

Дрогобицький державний педагогічний
університет імені Івана Франка,
завідувач кафедри методики
музичного виховання і диригування
(м. Дрогобич)

кандидат мистецтвознавства

Кабка Геннадій Миколайович

Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського,
доцент кафедри оперного співу,
заслужений діяч мистецтв України
(м. Київ)

Захист відбудеться «27» листопада 2020 року о 12 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 35.869.01 із захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Мала зала Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка за адресою: вул. О. Нижанківського, 5, м. Львів, 79005.

З дисертацією можна ознайомитися в бібліотеці Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка за адресою: вул. О. Нижанківського, 5, м. Львів, 79005.

Автореферат розіслано «26» жовтня 2020 року.

Вчений секретар

спеціалізованої вченої ради

доктор мистецтвознавства, професор

Н. І. Сиротинська

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми. Опери Петра Чайковського є добре знаними в усьому світі. Вони здавна увійшли до репертуару провідних світових театрів, до постановок долучаються найвідоміші режисери і диригенти, а головні партії виконують найкращі вокалісти. До оперних вистав митця постійно прикута увага публіки та музичної критики. Оперну спадщину композитора всебічно вивчено у численних наукових роботах українських та зарубіжних музикознавців. У існуючих дослідженнях головний акцент зроблено на вивченні опери як одного з провідних музичних жанрів творчості митця, на встановленні її історичного значення в контексті розвитку російського та європейського оперного мистецтва останньої третини ХІХ століття. Увагу зосереджено на визначенні жанрових особливостей кожної опери, еволюції у творчій спадщині композитора, та впливу на формування психологічного напрямку в оперній драматургії ХХ століття. Проблеми театральної інтерпретації опер П. Чайковського, питання аналізу постановок та виконавських версій перебувають у площині інтересів музичних критиків і висвітлюються здебільшого у рецензіях, написаних на оперні вистави.

Останніми роками все більше музикознавців долучається до наукового осмислення питань сценічних постановок творів оперного жанру (І. Драч, А. Єфіменко, В. Жаркова, Л. Кияновська, М. Черкашина-Губаренко та ін.). Однак цей процес поки що не торкнувся творчості П. Чайковського. Як і раніше, тут існує відчутний дисбаланс між вивченням опери як музичного твору та вивченням опери як об'єкту театральної інтерпретації. У дисертації зроблено спробу заповнити вказану лаку, зосередивши увагу на трактуванні образів головних жіночих героїнь оперної тріади «Євгеній Онєгін», «Пікова дама» та «Іоланта» в аспекті проблеми вокальної та сценічної інтерпретації.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі теорії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка і відповідає темі № 6 «Музично-виконавське мистецтво: теорія, історія, практика» перспективного тематичного плану наукової діяльності Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка на 2014 – 2019 рр. Тему дисертації затверджено (протокол № 4 від 10 грудня 2015 р.) й уточнено (протокол № 6 від 27 серпня 2020 р.) на засіданнях Вченої ради ЛНМА імені М. В. Лисенка.

Мета дослідження полягає у виявленні специфіки вокальної та сценічної інтерпретації жіночих образів П. Чайковського в оперних постановках кінця ХІХ – початку ХХІ століть та осмисленні феномену сучасного режисерського трактування класичної оперної вистави.

Означеній меті підпорядковані основні **завдання**:

1) узагальнити основні положення наукових праць з оперної творчості П. Чайковського, з'ясувати міру вивченості питань сценічного втілення оперної вистави та вокально-сценічної інтерпретації жіночих образів;

2) виявити специфіку авторського прочитання та музичного втілення жіночих образів в операх П. Чайковського в аспекті психології творчості митця та еволюції поглядів на оперу як театральний жанр;

3) визначити взаємодію очевидного і латентного у психологічному, вокальному та музично-сценічному трактуванні образів головних жіночих героїнь;

4) систематизувати відомості про виконавиць головних партій в операх П. Чайковського, дослідити втілення жіночих образів видатною українською співачкою С. Крушельницькою;

5) простежити еволюцію сценічно-виконавського трактування жіночих образів у перших (прижиттєвих) і наступних постановках опер П. Чайковського, вказати на новації, що стали традицією;

6) дослідити значення режисера як музично-сценічного інтерпретатора оперної вистави на прикладі сучасних постановок опер П. Чайковського;

7) зробити огляд постановок оперних вистав композитора у Галичині.

Об'єкт дослідження – оперна творчість П. Чайковського в контексті розвитку опери як театрального жанру.

Предмет дослідження – жіночі образи в операх П. Чайковського в аспекті виконавських і режисерських музично-сценічних інтерпретацій.

Хронологічні рамки дисертації охоплюють період від 70-х років XIX століття до сьогодення.

Методологічну основу роботи складає сукупність кількох методів дослідження, серед яких передусім необхідно вказати аналітичний метод, задіяний для опрацювання наукових та критико-публіцистичних джерел та архівних матеріалів; історичний метод, що надав можливість вивчення соціокультурних компонентів феномену художньої творчості П. Чайковського; філософсько-естетичний метод, залучений для розгляду філософських концепцій та естетичних засад у композиторській творчості та виконавській діяльності; компаративний метод – для порівняння виконавських і режисерських інтерпретацій, метод конкретно-історичного підходу – для об'єктивно-логічного тлумачення фактів, а також методи системного аналізу, обґрунтування й аналогії, комплексного аналізу та синтезу. Такий методологічний підхід дозволив дослідити внесок П. Чайковського у розвиток європейської опери останньої третини XIX століття та його вплив на розвиток оперного мистецтва XX століття.

Матеріалом дослідження обрано найвідомішу оперну тріаду П. Чайковського – опери «Євгеній Онегін» (1877), «Пікова дама» (1890) та «Юланта» (1891). Крім того, самостійну групу джерел становлять аудіо- та відеозаписи аналізованих у дисертації оперних вистав.

Теоретичну основу дослідження становлять праці, що поділяються на кілька тематичних блоків:

1) фундаментальні наукові роботи з історії опери в європейській музичній культурі доби романтизму у її проєкції на творчість П. Чайковського (Б. Асаф'єв, Б. Ярустовський, А. Гозенпуд, А. Альшванг, М. Друскін, В. Протопопов, Н. Туманіна, М. Черкашина-Губаренко, Г. Побережна та ін.) та

оперну тріаду «Євгеній Онєгін» – «Пікова дама» – «Іоланта» (К. Ручьєвська, М. Черкашина-Губаренко, Г. Головата, О. Дьячкова, Н. Тамбовська, Н. Васильєва, Н. Ганічева, Д. Густякова, Г. Побережна, С. Фролов, О. Шайдулліна, І. Сілантьєва, Т. Сквірська, С. Лисенко та ін.);

2) праці з театрального мистецтва та оперної режисури у європейському та українському театрі (Л. Березовчук, Г. Веселовська, В. Рацюк, В. Рожок, Ю. Станішевський, О. Ізваріна, В. Ніколаєнко, О. Ковальчук, М. Черкашина-Губаренко, А. Єфіменко та ін.);

3) матеріали з теорії та методики акторського виконавства та питань сценічної дії у режисерських постановках оперних вистав П. Чайковського (К. Станіславський, В. Немирович-Данченко, В. Мейєрхольд, Л. Курбас, М. Барнич, Г. Кристи, І. Глікман, Л. Варпаховський, В. Зеленін, Є. Акулов, Я. Платек, С. Коробков, В. Яковлев, Ю. Луців, Л. Барінова та ін.);

4) мемуари і матеріали про виконавське мистецтво видатних оперних співаків-виконавців головних партій у постановках опер П. Чайковського (С. Крушельницька, Г. Вишневська, В. Ігнатенко та ін.);

5) праці сучасних режисерів про режисуру оперних вистав (Б. Покровський, Л. Ротбаум, А. Кончаловський, Р. Віктюк, Р. Аламїрзян, М. Смолич, В. Марков, А. Солов'яненко, В. Вовкун, В. Бондарчук та ін.);

6) публікації з питань виконавської інтерпретації (В. Москаленко), концепції архетипу в психології та філософії (К. Юнг, Дж. Хілманн, Е. Едингер, А. Большакова, В. Зеленський), у літературі та фольклорі (В. Горохов, В. Захаров, Є. Мелетинський, М. Мельникова, Т. Зінов'єва), музичному мистецтві, передусім в оперному жанрі (М. Черкашина-Губаренко, Л. Кияновська, М. Северінова, С. Стасюк та ін.).

Документальною основою дисертації стали матеріали Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, архіву Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької, бібліотеки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка та музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові. До опрацювання були залучені матеріали ранішої та сучасної української, російської і польської преси, а також енциклопедичні та довідкові видання, що стали додатковим джерелом фактологічної інформації, необхідної для проведення наукової роботи.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у вперше здійсненій спробі системного підходу до вивчення сценічного втілення образу на основі методів загальнонаукового пізнання. У зв'язку з цим у дисертації *вперше*:

– виявлено приховані латентні ознаки та архетипові риси у трактуванні П. Чайковським образів головних жіночих героїнь;

– вказано на взаємозв'язки між образами головних жіночих героїнь оперної тріади «Євгеній Онєгін» – «Пікова дама» – «Іоланта», що в проєкції на життєтворчість митця мають автобіографічний підтекст;

– доведено еволюцію трактування жіночих образів та поступове зростання ролі режисера у музично-сценічній інтерпретації оперних вистав на основі ретроспективного аналізу постановок опер П. Чайковського;

– визначено статус режисерської опери у сучасних постановках оперної класики у проєкції на оперну творчість композитора.

Знайшло продовження:

- дослідження опери як об'єкту театральної-сценічної інтерпретації;
- вивчення постановок оперних творів П. Чайковського у Галичині.

Уточнено та доповнено:

- періодизацію оперної творчості П. Чайковського;
- інформацію щодо втілення образів головних жіночих героїнь опер композитора видатною українською співачкою С. Крушельницькою.

Теоретичне і практичне значення отриманих результатів. Основні положення дисертації можуть використовуватися в науковій, виконавській та педагогічній діяльності, зокрема в читанні курсів «Історія виконавського мистецтва», «Історія вокального мистецтва», «Історія музики та світової художньої культури», «Музична психологія», а також при укладанні навчальних посібників з історії світової музичної культури від кінця ХІХ до початку ХХІ століть. Матеріали дисертації можуть використовувати вокалісти та оперні режисери під час роботи над партіями і постановками оперних вистав П. Чайковського.

Особистий внесок здобувача полягає у залученні нових методологічних та змістовних підходів до дослідження оперної спадщини П. Чайковського, у погляді на оперу як на об'єкт театральної інтерпретації. Усі наукові положення і висновки дослідження належать дисертантці. Усі публікації за темою дисертації є одноосібними.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Окремі теоретичні положення дисертації були оприлюднені у доповідях на восьми всеукраїнських та міжнародних наукових і науково-практичних конференціях: Всеукраїнська науково-практична конференція молодих науковців «Музикознавчі студії» (Львів, ЛНМА імені М. В. Лисенка, 25–26 лютого 2015 р.), Міжнародна наукова конференція «Музикознавчі студії» для студентів, аспірантів та молодих вчених (Львів, ЛНМА імені М. В. Лисенка, 24–26 лютого 2016 р.), Міжнародна наукова конференція «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, ЛНМА імені М. В. Лисенка, 1–2 березня 2017 р.), ХІІІ Міжнародна молодіжна науково-практична конференція «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» (Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 17–19 березня 2017 р.); ХVІІ Міжнародна науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Аналіз та інтерпретація як система пізнання музичного твору» (Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 1–2 квітня 2017 р.), ХV Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 27–29 квітня 2017 р.), Восьма міжнародна науково-практична конференція «Україна в загальноєвропейському музично-театральному просторі: проблеми, здобутки та шляхи взаємозбагачення» (Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 26–28 лютого 2018 р.), Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, ЛНМА імені М. В. Лисенка, 28 лютого – 01 березня 2019 р.).

Публікації. Основні результати дослідження висвітлені у восьми одноосібних публікаціях, у тому числі п'яти наукових статтях, з яких дві опубліковано у фахових виданнях, затверджених ДАК МОН України, дві – у фахових виданнях України, що входять у міжнародні наукометричні бази, одну – в іноземному періодичному виданні.

Структура роботи. Дисертація складається з анотацій (українською та англійською мовами) зі списком публікацій автора за темою дисертації, вступу, трьох розділів із підрозділами, висновків, списку використаних джерел і додатків. Загальний обсяг дисертації 231 сторінка, з них основного тексту – 186 сторінок. Список використаних джерел охоплює 290 позицій.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обґрунтовано актуальність обраної теми, сформульовано мету і завдання, визначено об'єкт, предмет, матеріал та методологію дослідження, зазначено зв'язок з науковими програмами, вказано на наукову новизну, теоретичну та практичну цінність отриманих результатів та їх апробацію.

Перший розділ **«Оперна творчість П. Чайковського: історіографія, методологія, напрями дослідження»** складається з трьох підрозділів, кожен з яких послідовно висвітлює певний аспект заявленої проблеми. У підрозділі 1.1 *«Оперна творчість П. Чайковського у наукових інтенціях»* основну увагу приділено аналізу наукової літератури, у якій вивчається оперна спадщина композитора, порушуються питання оперної драматургії, стилю, жанру, музичної мови та інших засобів, визначаються специфічні мовностильові риси оперних творів П. Чайковського. Огляд літератури показав, що проблема сценічної інтерпретації жіночих образів в операх П. Чайковського не була розкрита достатньою мірою.

У підрозділі 1.2 *«Понятійний апарат дослідження»* подано тлумачення основних понять, на яких ґрунтується концепція роботи. Це поняття інтерпретації та архетипу. Інтерпретацію розуміємо як основу комунікаційного процесу у тріаді «композитор – виконавець – слухач» і в проєкції на оперний жанр позначаємо як багатоетапний процес появи, формування і донесення основної ідеї опери – від початкового задуму та його літературно-музичного втілення до сценічного виконання, що має відповідати задумові композитора, а також критичного осмислення. Поняття архетипу, що вкорінюється у колективне несвідоме і визначає поведінкові мотиви та психологічне підґрунтя вчинків, думок і почуттів, дає можливість осягнути сутність і приховані глибини змісту добре відомих образів, що є актуальним під час створення оновлених варіантів їхнього сценічного прочитання.

У підрозділі 1.3 *«Оперна творчість П. Чайковського: еволюція оперного стилю та поглядів композитора на творчий процес»* основну увагу зосереджено на проблемі ставлення П. Чайковського до опери як жанру музичного мистецтва. Зазначено причини, за якими опера займала одне з провідних місць у творчості композитора, унаслідок чого склалися певні творчі принципи та жанрові пріоритети. Вказано на наміри композитора створити

оперну виставу нового типу, з акцентом на ліричній складовій, доведено внесок у процес психологізації опери – напрям, що буде розвиватися у ХХ столітті. Виявлено зв'язок між операми обраної для аналізу тріади «Євгеній Онегін» – «Пікова дама» – «Іоланта», що полягає у репрезентації типів ліричної драми та виникненні окремої лінії еволюції в межах оперної творчості П. Чайковського. Зроблено висновок щодо формування концепції кожного з творів під впливом тогочасних європейських оперних «брендів» – французької ліричної опери, реалістичної музичної драми (із темами фатальної пристрасті і фатального кохання) та ідей музичного веризму.

Другий розділ **«Жіночі образи в операх П. Чайковського в аспекті проблеми вокальної та сценічної інтерпретації»** складається з чотирьох підрозділів, кожен з яких присвячено висвітленню певного ракурсу обраної теми.

У підрозділі 2.1 *«Психологічна характеристика образів жіночих героїнь: очевидне і латентне»* вивчено психологічні поведінкові мотиви головних жіночих героїнь в операх «Євгеній Онегін», «Пікова дама» та «Іоланта» у сприйнятті й розумінні П. Чайковського.

Зазначено, що кожен із цих образів має свій прототип у певному літературному творі та є точним або зміненим його продовженням. Щоб виявити й розтлумачити глибинну, почасти приховану сутність кожного образу, уникаючи при цьому описовості, було долучено поняття *архетипу*, що уособлює початкові прото-ідеї та прото-форми колективних несвідомих уявлень про певні явища, які у подальшому «проростають» у свідомі прояви і формують ментальні поведінкові моделі. Це створило підстави для визначення соціального статусу та поведінкових мотивів кожної героїні залежно від її віку, походження та оточення, з'ясування міри психологічної стійкості та адаптованості до конкретних життєвих ситуацій, а також для виявлення зв'язків із відомими й поширеними міфологічними та літературними сюжетами – як давніми, так і тогочасними.

Зазначено, що усі героїні втілюють архетиповий образ *жінки*, який у колективному несвідомому є уособленням матері, що дарує життя. Образ жінки-матері виник у найдавніших, доісторичних віруваннях і з часом збагатився додатковими смисловими значеннями (діва, наречена, дружина, донька, невістка, теща, жінка літнього віку та ін.), які перебувають у площині родинних і соціальних аспектів. За сюжетом оперної дії жодна з героїнь не встигає стати матір'ю; кожна з них перебуває у дошлюбному віці та представляє архетиповий образ *нареченої*. В міру розвитку сюжету у кожній героїні чітко окреслюються родинні стосунки і гостро постають проблеми соціалізації, унаслідок чого героїні втілюють різні іпостасі образу жінки: донька (сестра) – наречена – дружина (Татьяна Ларіна), онука + наречена (Ліза), донька + наречена (Іоланта).

Підкреслено різний соціальний статус героїнь (провінціалка, аристократка, принцеса), різний перебіг життєвих подій і розв'язання ситуації очікування кохання (драматичне, трагічне, ліричне), на індивідуальний прояв типу особистості (інтравертна, боязка Татьяна, схильна до авантюризму і

здатна на фатальне кохання Ліза, ідеальна та жертвна Іоланта). Це створює необхідний психологічний тонус для розуміння кожного образу та вимагає відповідних поведінкових рішень.

Зазначено автобіографічність деяких ситуацій, втілених в образі Татъяни (зокрема, це тема забороненого кохання та пригнічених емоцій), на тогочасне (70-ті рр. XIX ст.) перевтілення пушкінської Татъяни в образі Анни Кареніної і рецепцію П. Чайковським іншого варіанту розв'язки, коли Татъяна в останній сцені не проганяє Онегіна, а кидається йому на шию (це надавало першим постановкам опери, як і роману Л. Толстого, відтінку скандальності і порушувало високу моральність образу головної героїні).

Трагічну розв'язку життєвої ситуації П. Чайковський втілює в образі іншої оперної героїні, також запозиченої з літературної спадщини О. Пушкіна. Йдеться про образ Лізи, яка, подібно до Анни Кареніної, дозволила собі заборонене кохання і поквиталася за це власним життям. Виходячи з аналізу опери, зроблено висновок про те, що Ліза стає жертвою містифікації через взаємозв'язок із образом Графині, чий колишній й теперішній вчинки і життєві події вона мимоволі повторює. Протягом опери Ліза і Графиня пов'язані між собою, неначе дві половинки однієї гральної карти. Відтак, Ліза не є самостійним жіночим персонажем, а для Германа вона перетворюється з об'єкту пристрасного кохання на баласт, що перешкоджає досягненню мети.

В образі Іоланти П. Чайковський втілює ідею фізичного та духовного прозріння, яка має давнє походження і вкорінюється у сюжети античної літератури (найвідомішим є сюжет про царя Едипа), а також ідею зцілення, вкорінену у християнське світобачення та пов'язану з ідеями духовного світла, всепрощення, віри й любові до ближнього.

У підрозділі 2.2 «Музичні характеристики образів Татъяни, Лізи та Іоланти» викладено результати аналізу музичної складової образів головних жіночих героїнь оперних творів П. Чайковського. Наголошено на індивідуальності вокальних та музично-інтонаційних характеристик, чіткій визначеності жанрової природи музичного тематизму, перебуванні у межах певного кола музичних інтонацій, тональностей та оркестрових тембрів. Вказано, що у сольних вокальних партіях та матеріалі оркестрового супроводу тонко відображено внутрішній психологічний стан кожної героїні та всі переміни, що трапляються з ними протягом розвитку сюжету. Інтонаційні зміни є поступовими і майже непомітні під час послідовного сприйняття вистави, однак порівняння музичного матеріалу, що характеризує героїнь на початку і в кінці кожної опери, вказує на доволі суттєві перетворення. Усі вони відбуваються у межах певного кола музичних інтонацій, заданих від початку вистави, що вказує на цілісність музичної характеристики кожного з образів.

У вокально-музичному трактуванні образу Татъяни композитор відтворив ознаки пушкінської епохи, залучивши інтонації російської романсової лірики першої половини XIX століття, однак додав до них кілька надто емоційних вокальних фраз, не властивих боязкій стриманій героїні, які символізують приховану пристрасть.

У музично-інтонаційній сфері, що характеризує образ Лізи, мала б домінувати лірика, однак від самого початку опери до неї вплітається «фатумна» лінія, поступово й невинно проростаючи крізь неї. Це символізує приреченість Лізи на фатальне кохання і трагічну розв'язку. Створений композитором музичний портрет зображає не пушкінську Лізу, образ якої потребував би значно спокійнішої палітри мовно-емоційних засобів, а Лізу, народжену уявою самого П. Чайковського – молоду аристократку, світську левицю, яка під впливом невіддільних людському розуму сил фатуму перетворюється з об'єкту кохання на його жертву.

У вокально-музичному трактуванні образу Іоланти П. Чайковський втілює концепцію світосприйняття, що втілювала ідею «від темряви до світла». Початкова стриманість і миттєве згасання емоційних спалахів поступаються місцем емоційній насиченості й піднесеності, що символізують радість фізичного та духовного прозріння.

Вокальне та сценічне втілення образів Тат'яни, Лізи та Іоланти на оперній сцені вимагає від виконавиць урахування наявної у лібрето і в музиці індивідуальної специфіки – в іншому випадку усі героїні можуть перетворитися на одну.

У підрозділі 2.3 «*Виконавиці жіночих партій в оперних виставах П. Чайковського*» подано творчі портрети оперних співачок, до репертуару яких входили партії Тат'яни Лариної, Лізи та Іоланти. Зазначено, що усі три партії не завжди співалися однією солісткою, частіше траплялися комбінації «Тат'яна + Ліза» (для лірико-драматичного сопрано), «Тат'яна + Іоланта» (для ліричного сопрано).

Загалом у підрозділі йдеться про таких виконавиць: Марія Кліментова («Євгеній Онегін», Москва, оперна студія, 17 березня 1879 р.), Олена (Августа) Верні («Євгеній Онегін», Москва, Большой театр, 11 січня 1881 р.), Медея Фігнер («Пікова дама», Санкт-Петербург, Маріїнський театр, 7 грудня 1890 р.), Олександра Мацулевич («Пікова дама», Київ, 19 грудня 1890 р.), Марія Дейша-Сионіцька («Пікова дама», Москва, Большой театр, 4 листопада 1891 р.), Емма Карелл («Євгеній Онегін», Милан, La Scala, 1900 р.), Антоніна Нежданова («Євгеній Онегін», Москва, Большой театр, 20–30-ті рр. ХХ ст.), Галина Вишневіч («Євгеній Онегін», «Пікова дама», Москва, Большой театр, 50–70-ті рр. ХХ ст.), Тамара Мілашкіна («Євгеній Онегін», «Пікова дама», «Іоланта», Москва, Большой театр, 60-80-ті рр. ХХ ст.), Анна Нетребко («Євгеній Онегін», «Іоланта», Санкт-Петербург, Маріїнський театр, від 90-х рр. ХХ ст.), Евеліна Добрачєва («Пікова дама», Москва, Большой театр, 2015 р. – запрошена з Німеччини), Ірина Чурилова («Євгеній Онегін», «Пікова дама», «Іоланта», Санкт-Петербург, Маріїнський театр, від 2013 р.).

Підрозділ 2.4 «*Соломія Крушельницька – українська виконавиця жіночих партій в операх П. Чайковського*» присвячено діяльності видатної української співачки С. Крушельницької, яка мала у своєму репертуарі партії Тат'яни і Лізи, і яка співала їх протягом 1899–1917 років на сценах Варшавської опери (сезон 1899/1900), Маріїнського театру Санкт-Петербурга (1901/1902, у складі

італійської трупи), театру «San Carlo» у Неаполі (1903/1904, партія Татяни) та в оперному театрі в Монте-Карло (1916/1917, партія Татяни).

Третій розділ «**Жіночі образи в контексті концепцій історичних та сучасних постановок**» та три його підрозділи містять матеріал щодо режисерського тлумачення постановок опер П. Чайковського та режисерського погляду на вокально-сценічну інтерпретацію образів жіночих героїнь. Виклад матеріалу у двох перших підрозділах має хронологічну послідовність.

Підрозділ 3.1 «*Перші постановки опер П. Чайковського: новації, що стали традицією*» присвячено прижиттєвим постановкам опер П. Чайковського, виставам рубежу ХІХ–ХХ століть і перших десятиліть ХХ століття, а також роботам визначних оперних режисерів першої третини ХХ століття – К. Станіславського та В. Мейєрхольда. Вказано, що досліджувані опери П. Чайковського були багато в чому новаторськими для російської театральної сцени останньої чверті ХІХ століття, що вимагало від постановників та виконавців іншого підходу до сценічного подання. Опера «Євгеній Онегін» свого часу вражала відсутністю зовнішнього розвитку сюжету, зображенням сучасного побуту, вбивством одного з головних героїв у середині вистави, появою генерала, що виходив на авансцену і співав басом повільну ліричну арію, заміною традиційного оперного фіналу, у якому на сцену мають вийти всі дійові особи, діалогом двох головних героїв та ін. В опері «Пікова дама» незвичним було домінування на сцені головного героя і фатумна приреченість, а новаторськими рисами опери «Юланта» стали камерна спрямованість і відсутність контрдії. Тогочасні театри не мали досвіду постановок таких вистав, тому перші (прижиттєві) виконання опер П. Чайковського багато в чому були експериментальними. З часом новації перетворилися на традицію, і сучасна публіка, споглядаючи костюми й декорації вказаних композитором епох, акторську гру і пластику співаків, сприймає такі постановки як історичні.

З появою «Євгенія Онегіна» у російському театрі вперше гостро постало питання оперної режисури та сценографії. Робота режисерів, що брали участь у підготовці перших вистав і називалися «вчителями сцени», у той час мала другорядне значення. «Вчителями сцени» ставали актори або оперні співаки, які не мали фахової режисерської підготовки і компенсували це інтуїцією та власним сценічним досвідом. Однак у випадку з операми П. Чайковського, що вимагали органічного синтезу музичного та драматичного компонентів оперної вистави, цього було замало. В умовах відсутності повноцінного режисера і зведення оперної режисури до локальних питань, провідна роль у створенні музично-сценічного втілення вистави належала диригентові; режисерські функції частково також брав на себе сам П. Чайковський. Загальновідомою є його активна участь у репетиціях, робота з виконавцями над рисунком ролі, над вокальною та акторською манерою й ін. Він ставився до оперної вистави як до колективної праці, що об'єднує спільні пошуки та зусилля митців різних спеціальностей – композитора і драматурга, диригента і режисера, артистів, художників, театральних критиків, діячів драматичного і оперного театрів.

У рецензіях на перші (прижиттєві) та деякі наступні вистави «Євгенія Онегіна», що відбулися на театральних сценах Москви й Петербурга,

згадуються особи, що навчали співаків втілювати сценічну частину ролі, тобто виконували функцію режисерів оперного спектаклю. Серед них – артист Малого театру Іван Самарін, який, будучи керівником драматичних класів при Московській консерваторії, виступив у ролі режисера у консерваторській виставі 1879 року, Йозеф Палечек у Петербурзькій прем'єрі 1884 року, Антон Барцал у виставах Большого театру в Москві, а також Петро Оленін (театр Зіміна), Леопольд Сулержицький (студія на Поварській у Москві), Йосип Лапицький (Театр музичної драми у Санкт-Петербурзі), Микола Арбатов (Товариство приватної опери), Петро Мельніков (Приватна опера С. Мамонтова) та ін. Не збереглося точних відомостей, як саме вони ставили оперу, однак, виходячи з оцінок критиків, можна зробити висновок, що їхній роботі надавали другорядного значення. Виконавці самі вирішували, як їм слід співати і поводитися на сцені, й робили це відповідно до існуючих традицій, свого темпераменту та обдарування. Однак саме у виставах 1880–1890-х років сформувалася тенденція виконання опери у костюмах і декораціях пушкінської доби (перша третина ХІХ століття), що надалі стала традиційною для історичних постановок «Євгенія Онегіна».

Класичний варіант історичної режисури та сценографії запропонував у 20-ті роки ХХ століття видатний російський режисер К. Станіславський, який поставив «Євгенія Онегіна» в оперній студії при Большому театрі (зараз – Московський академічний музичний театр імені К. Станіславського і В. Немировича-Данченка). Основою режисерського прочитання К. Станіславським опери «Євгеній Онегін» стало поєднання співу з акторською грою, злиття музичного рішення з драматичною дією. У цій постановці, вперше показаній у травні 1922 року, головний акцент було зроблено на камерності, на розкритті внутрішньої дії, як того вимагали сюжет і музика, тоді як у тогочасних оперних постановках більша увага традиційно приділялася зовнішнім подіям, що відповідало загальноприйнятим законам музичної драматургії. Для того щоб закцентувати у виставі внутрішню дію, режисерові довелося вирішувати проблему акторського професіоналізму оперних співаків, навчати їх акторському ремеслу, виховувати з них співаючих акторів, які б могли перетілюватися у свого персонажа, створювати образи-характери, передавати акторською грою закладену в музиці дію. Вистава «Євгенія Онегіна» за режисерським планом К. Станіславського в подальшому була перенесена на велику сцену і поширилася оперними театрами, утверджуючи традицію історичного виконання і самої опери, і образу Татяни.

На відміну від «Онегіна», опери «Пікова дама» та «Юланта» були ретельно підготовлені вже для прем'єрних показів, що стали основою наступних постановок, які ми сьогодні визначаємо як історичні. Це сталося завдяки постановочній роботі найкращих творчих сил Маріїнського театру – провідного оперного театру Російської імперії в особі режисера Й. Палечека, диригента Е. Направника, хореографа М. Петіпа та за активної участі самого П. Чайковського. У нових сценічних версіях «Пікової дами», що виникли пізніше, вже у ХХ столітті, підкреслено містичну лінію, тему втручання фатуму у долі головних героїв (режисерська версія В. Мейєрхольда, 1935 р., у якій

можна побачити паростки майбутніх режисерських пошуків в оперних постановках кінця ХХ – початку ХХІ століть).

У підрозділі 3.2 *«Постановки П. Чайковського в експериментах режисерської опери»* увагу акцентовано на сучасних російських, європейських та американських постановках опер П. Чайковського, з висвітленням новацій у сфері театральної режисури. Вказано, що сучасне мистецтво, що вміщує дискурс масової культури, зумовлює досить своєрідну специфіку інтерпретації класичних творів, у тому числі оперних, у яких на перший план виходить режисер і стає головним творцем оперної вистави – про це свідчить стійкість поняття «режисерський театр». У новітніх прочитаннях оперної класики, до якої належить творчість П. Чайковського, режисери беруть за основу сценарний матеріал лібрето і літературного джерела, та, залишаючи незмінною музичну частину, пропонують інші змістовні концепції, доволі часто переносячи дію оперної вистави в умови іншого часопростору.

Поява нових режисерських прочитань викликана прагненням інтегрувати спадщину минулих епох у реалії культурно-історичного сьогодення. І в такому контексті намагання дати інше прочитання добре відомих оперних сюжетів у дусі нового часу є цілком природним. Водночас, наголошено на дискурсивності характеру сучасного прочитання оперної класики та надмірній свободі постановників у прийнятті творчих рішень щодо трактування концепції вистави та образів головних героїв. Вказано на мотивацію такої діяльності, яка полягає в тому, щоб створити і вигідно продати новий мистецький продукт. У такому контексті бажано, щоб новизна поглядів режисера-постановника узгоджувалась зі смисловим навантаженням авторського тексту, в іншому випадку може виникнути помітний дисбаланс між початковим авторським задумом, якому слідує історичні постановки, і задумом режисера, що інтерпретує сюжет на сучасний кшталт. Одним із небажаних наслідків у таких постановках може стати зміна концепції трактування образів головних дійових осіб, у тому числі й жіночих героїнь.

Головним проблемним питанням є тимчасовий характер новоствореної постановки, яку, при всій зацікавленості публіки, іноді навіть скандальній, навряд чи буде взято в інший театр. Водночас режисерська опера створює нові можливості для осучасненого сценічного втілення оперних шедеврів, що робить оперу актуальним і конкурентоспроможним видом мистецтва.

Підрозділ 3.3 *«Опери П. Чайковського в Галичині»* присвячено постановкам опер П. Чайковського у Львові в аспекті проблеми постановок російської оперної класики на західноукраїнських теренах. Вказано, що опери П. Чайковського постійно ставилися і йшли на сцені театру Львівської опери від 1898 року. Усього в репертуарі було шість опер: «Євгеній Онегін» (прем'єра 1898), «Пікова дама» (1923), «Іоланта» (1928), «Черевички» (1949), «Чародійка» (1952) та «Мазепа» (1963). Опера «Євгеній Онегін» також ставилася силами учнів Вищого музичного інституту імені М.В. Лисенка (1939). Усі постановки були історичними. Зараз у репертуарі театру лишилася тільки «Іоланта», у дисертації подано аналіз цієї вистави.

У **Висновках** узагальнено та сформульовано основні положення, що відображають результати дослідження.

1. Оперна творчість П. Чайковського є питомою складовою сучасної театральної-сценічної культури, а створені композитором жіночі образи вважають ідеалами вокального і сценічного мистецтва, об'єктом постійної уваги з боку найвідоміших виконавиць. Аналіз наукових праць показав, що вивчення оперної творчості П. Чайковського почалося вже в кінці XIX століття. Історіографічні знання накопичувалися поступово, і кожна наступна публікація ставала новим щаблем у процесі пізнання феномену популярності оперної спадщини композитора.

Огляд існуючих досліджень показав, що у вивченні оперної творчості митця дотепер існують нерозв'язані питання, що перебувають у площині сценічного втілення оперної вистави. Вони є дискусійними, позаяк опери П. Чайковського мали величезну кількість сценічних постановок, у яких режисери або продовжували традиції перших прижиттєвих вистав, або робили зміни на користь режисерських новацій сьогодення. Розв'язання цього блоку питань було зроблене у дисертації на прикладі вокально-сценічної інтерпретації образів головних жіночих героїнь.

2. Специфіка авторського прочитання і музичного втілення жіночих образів в операх П. Чайковського у роботі вивчена з позицій психології творчості митця та еволюції його поглядів на оперу як театральний жанр. Ставлення композитора до жіночих образів визначалося особистими пріоритетами. Ідеалом жінки П. Чайковський вважав свою матір, яку він втратив у підлітковому віці, і впродовж життя схилився перед подібними до неї сильними жіночими характерами, цінував здатність до сміливих доленосних кроків і шляхетних вчинків. В оперній творчості П. Чайковського трапляються приклади по-справжньому сильних жіночих натур (наприклад, Іоанна з опери «Орлеанська діва»), тоді як образи головних героїнь оперної тріади «Євгеній Онегін» – «Пікова дама» – «Іоланта» відповідають жіночому ідеалу композитора лише частково.

Зроблено висновок про зв'язок між операми вказаної тріади, що полягає у репрезентації типів ліричної драми та утворенні власної лінії еволюції в межах оперної творчості П. Чайковського. Аналогічні зв'язки було виявлено також між образами головних героїнь: образ інтравертної та стриманої Татьяни отримує своє продовження й завершення в образі Іоланти; їм протиставляється образ Лізи, доля якої визначається проти її волі через вторгнення фатуму, невідданого людській свідомості.

Вивчення вказаних питань дало підстави уточнити періодизацію оперної спадщини П. Чайковського, довести доцільність її поділу на три етапи. Творчі пошуки першого періоду (1867 – 1877) були спрямовані на створення ліричних сцен. Протягом другого (1878 – 1890) композитор надавав перевагу жанрові великої опери з історичним контекстом та психологічною драмою головних героїв, у яку вплітається містичний елемент. Від початку третього періоду (1891 – 1893) у П. Чайковського виник інтерес до малих оперних форм, що сформувався під впливом новітніх тенденцій розвитку західноєвропейського

музичного мистецтва та італійської опери 1890-х років. Кожен твір оперної тріади перебуває у «своєму» періоді, або триумфально завершуючи його («Євгеній Онєгін», «Пікова дама»), або розпочинаючи («Іоланта»), тоді як загалом оперна спадщина П. Чайковського постає як єдина лінія творчої еволюції, що розвивалася разом зі своїм творцем.

3. Аналіз психологічного та музично-сценічного трактування образів головних жіночих героїнь надав підстави виявити в цих образах співвідношення очевидного і латентного. Було з'ясовано, що кожен образ має глибинну, почасти приховану сутність, що ґрунтується на початкових прото-ідеях і прото-формах колективних несвідомих уявлень про певні психологічно-поведінкові явища, які у подальшому «проростають» у свідомі прояви і формують ментальні поведінкові моделі. Це створило умови для визначення соціального статусу та поведінкових мотивів кожної героїні залежно від віку, походження й оточення, для з'ясування міри психологічної стійкості та адаптованості до певних життєвих ситуацій, а також для виявлення зв'язків із відомими поширеними міфологічними та літературними сюжетами – як давніми, так і тогочасними. Було виявлено спільні архетипові моделі (архетип жінки, архетип нареченої) та їх індивідуальні прояви в образі кожної героїні, що лежали у площині родинно-соціальних стосунків (походження, дошлюбні родинні стосунки, проблема соціалізації, ін.) і позначалися на психологічно-поведінкових мотивах учинків, прийнятих рішень, здійснених чи нездійснених дій, формуючи як особисту драму, так і долю кожної героїні.

Психологічно-поведінкові моделі образів головних жіночих героїнь утілено в індивідуальній музично-інтонаційній характеристиці, що подається крізь призму драматичного (Татьяна), трагічного (Ліза) і ліричного (Іоланта), які вони репрезентують. Комплекс музичних інтонацій, що характеризує кожну героїню, має чітку жанрову основу, визначене коло тональностей та оркестрових тембрів, що вказує на цілісність музичної характеристики. Водночас П. Чайковський як досвідчений музичний драматург дуже органічно підкреслює зовнішні та внутрішні зміни, що відбуваються з героїнями в міру розвитку сюжету.

В образах кожної з трьох героїнь композитор підкреслив автобіографічність деяких ситуацій. В образі Татьяни було втілено тему забороненого кохання та пригнічених емоцій, в образі Лізи змодельовано ситуацію, коли героїня йде далі і дозволяє собі заборонене кохання, що обертається для неї повним крахом. В образі Іоланти втілено ідею зцілення, фізичного та духовного прозріння, до чого П. Чайковський прагнув усе своє життя.

4. Оперні партії написані для високого жіночого голосу (сопрано) різної специфікації: партія Татьяни – для ліричного або лірико-драматичного сопрано, партія Лізи – для лірико-драматичного або драматичного сопрано, партія Іоланти – для ліричного сопрано. Залежно від цього у репертуарі виконавиць зазвичай наявні по дві партії – Татьяни і Лізи або Татьяни та Іоланти. Так, наприклад, славетна українська співачка С. Крушельницька (драматичне сопрано) мала у своєму репертуарі партії Татьяни і Лізи, а Іоланту не співала.

Окрім досконалих вокальних даних виконавицям, які беруться за ці партії, треба мати високу акторську підготовку, щоб створити різні образи, не змішуючи амплу кожної з героїнь.

5. Еволюція сценічно-виконавського трактування жіночих образів у перших (прижиттєвих) і наступних постановках опер П. Чайковського пов'язана із поступовими змінами статусу оперних вистав, які з передових, багато в чому новаторських (для свого часу) у подальшому перетворилися на класику жанру. Кожна опера отримала сценічне рішення, яке для нашого сприйняття вже здавна стало традиційним. Такі постановки є надзвичайно поширеними, їх можна побачити у фільмах-операх, а також у більшості театрів, до репертуару яких входять опери з тріади «Євгеній Онегін» – «Пікова дама» – «Іоланта» П. Чайковського. Традиційних принципів постановки також дотримуються педагоги оперних класів при вокальних кафедрах вищих музичних навчальних закладів України, де ставляться вибрані сцени з цих опер і повні вистави. Враховуючи зв'язок з епохою П. Чайковського та першими прижиттєвими постановками цих опер, які відвідував композитор, а також відображення на сцені епохи, вказаної в оперному лібрето та літературному джерелі, ми визначаємо такі вистави як історичні.

Специфіка образів головних жіночих героїнь у контексті оперної вистави багато в чому позначена традиціями вокально-сценічного втілення опер П. Чайковського, що сформувались від часів перших постановок і копіюються дотепер. Особливості вокального і сценічного втілення жіночих образів є сталими і практично незмінними, а самі образи створюються виконавицями відповідно до існуючого уявлення про них. Ця ситуація є небезпечною через перспективу перетворення традиції сприйняття та втілення цих образів на певний шаблон.

6. Нові виконавські трактування жіночих образів виникають лише останнім часом, що пов'язане з діяльністю оперних режисерів, їхнім прагненням до нового бачення відомої вистави, до створення іншої сценічної версії, до переосмислення або подолання традиційних і багато в чому застарілих режисерських прочитань. Постановки такого типу належать до напрямку сучасної режисури, який визначається як «режисерська опера» і позначений намірами режисерського осучаснення оперної класики на основі оригінальних сценічно-візуальних новаторських (не завжди виправданих) рішень. Режисерська опера створює нові можливості для осучасненого сценічного втілення оперної класики, що робить оперу актуальним і конкурентоспроможним видом мистецтва. Міра співвідношення новизни погляду режисера-постановника має бути узгодженою зі смисловим навантаженням авторського задуму і музичного тексту, в іншому разі буде порушеним баланс між початковою ідеєю та її режисерським утіленням. Ця проблема має безпосередній стосунок до трактування образів головних жіночих героїнь.

7. Театр Львівської опери у постановках опер П. Чайковського дотримується історичних режисерських версій. У своєму репертуарі він мав оперну тріаду, а також опери «Мазепа», «Чародійка» і «Черевички», однак на

сьогодні у його репертуарі лишилася тільки «Іоланта». Враховуючи ту обставину, що керівництво театру останнім часом активно долучається до процесу нового режисерського прочитання оперної класики, запрошуючи для цього зарубіжних режисерів, можна сподіватися й на цікаві експериментальні постановки опер П. Чайковського.

Отже, проблема класичного оперного твору як об'єкту театральної інтерпретації актуалізувалася саме зараз, в добу постмодерну, що багато в чому зумовлено відмовою сприймати класичні твори як щось остаточно сформоване, усталене й незмінне. Аналіз опери в аспекті її сценічного існування доводить, що текст класичного твору зазнає екстраполяції, адаптації й асиміляції з іншою, сучасною культурно-історичною ситуацією, іншим часовим простором, а сама опера як об'єкт сучасної режисерської інтерпретації виявляє свій прихований потенціал і змінює початковий статус, відповідно до багатовекторних тенденцій розвитку сучасної музичної культури.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові статті у фахових виданнях України та інших держав

1. Лісогорська А. Щодо інтерпретаційного дискурсу в сучасній опері (на прикладі режисерських інтерпретацій опери «Пікова дама» П. І. Чайковського). *Музикознавчий універсум. Наукові збірки ЛНМА імені М.В. Лисенка*. Львів, 2017. Вип. 40. С. 241–252.

2. Лісогорська А. Соломія Крушельницька – українська виконавиця жіночих партій в операх П. Чайковського. *Українська музика. Науковий часопис ЛНМА імені М. В. Лисенка*. Львів, 2017. № 4 (26). С. 20–28.

3. Лісогорська А. А. Архетипи жіночих образів в операх П. Чайковського (на прикладі оперної тріади «Євгеній Онєгін» – «Пікова дама» – «Іоланта»). *Мистецтвознавчі записки. Наукові збірки НАКККіМ*. Київ : Міленіум, 2017. Вип. 32. С. 364–371.

4. Лісогорська А. А. Опери П. Чайковського у Львові (до питання постановок російської оперної класики в Галичині). *Міжнародний вісник: Культурологія, Філологія, Музикознавство. Наукові збірки НАКККіМ*. Київ : Міленіум, 2017. Вип. II (9). С. 213–218.

5. Лесогорская А. О роли полифонии в оперных дуэтах П. Чайковского. *GESJ: Musicology and Cultural Science [ГЭНЖ: Музыкаведение и культурология]*. *Рецензируемый электронный научный журнал*. Тбилиси: Тбилисская государственная консерватория имени Вано Сараджишвили. 2018. № 2 (18). С. 79–84. URL : http://gesj.internet-academy.org.ge/ru/list_artic_ru.php?b_sec=muz

Статті в інших наукових виданнях та збірках матеріалів конференцій

6. Голякова А. Трагування жіночих образів опер П. І. Чайковського в контексті концепцій сучасних постановок (на прикладі Тат'яни Ларіної з опери «Євгеній Онегін»). *Всеукраїнська науково-практична конференція молодих науковців «Музикознавчі студії»*. ЛНМА імені М. В. Лисенка, 25 – 26 березня 2015 року. Тези. Львів : Видавець Тетюк Т. В., 2015. С. 25–26.

7. Лісогорська А. «Євгеній Онегін» – «Пікова дама» – «Іоланта» П. Чайковського: архетипи жіночих образів. *Міжнародна наукова конференція «Музикознавчий універсум молодих»*. ЛНМА імені М. В. Лисенка, 1 – 2 березня 2017 року. Тези. Львів : Видавець Тетюк Т., 2017. С. 91–92.

8. Лісогорська А. Інтерпретаційний дискурс жіночих образів у творчості П. І. Чайковського. *Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих»*. ЛНМА імені М. В. Лисенка, 28 лютого – 1 березня 2019 року. Тези. Львів : Видавець ФОП Король І. В., 2019. С. 40–42.

АНОТАЦІЯ

Лісогорська А. А. Вокально-сценічна інтерпретація жіночих образів у постановках опер Петра Чайковського. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури та інформаційної політики України. – Львів, 2020.

Дисертацію присвячено науковому осмисленню питань театральної-сценічної інтерпретації оперних творів Петра Чайковського, з акцентом на трактуванні образів головних жіночих персонажів. У центрі уваги – жіночі образи Тат'яни, Лізи, Іоланти у тріаді опер «Євгеній Онегін» (1877), «Пікова дама» (1890) та «Іоланта» (1891). Уточнено й доповнено періодизацію оперної творчості композитора, виявлено латентні ознаки та архетипові риси у трактуванні образів головних жіночих персонажів, виявлено зв'язок між ними, вказано на автобіографічний підтекст трактування цих образів у проєкції на життєтворчість митця.

Доведено еволюцію трактування жіночих образів та поступове зростання ролі режисера у музично-сценічній інтерпретації оперних вистав. У сучасних постановках оперної класики (тріади опер П. Чайковського) визначено статус режисерської опери як одного з напрямків оперної режисури доби постмодерну. Вивчено постановки оперних творів композитора в Галичині та втілення образів головних жіночих героїнь С. Крушельницькою. Хронологічний обсяг аналізованого матеріалу – від перших оперних постановок кінця ХІХ ст. до сучасних режисерських версій.

Ключові слова: оперна творчість Петра Чаковського, «Євгеній Онегін», «Пікова дама», «Іоланта», жіночі образи, оперна постановка, оперна режисура, режисерська опера.

ANNOTATION

Lisohorska A.A. Vocal and scenic interpretation of female characters in stage productions of operas by Petro Tchaikovsky. – Qualifying scientific work on the rights of manuscript.

Thesis for a candidate degree by specialty 17.00.03 – Musical Art. – Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. – Lviv, 2020.

The thesis is devoted to scientific understanding of theater and stage interpretation of Tchaikovsky's operas, with emphasis on the main female character's interpretation. The focus is on main female characters of Tatiana, Lisa, Iolanta in opera triad of «Eugene Onegin» (1877), «The Queen of Spades» (1890) and «Iolanta» (1891). The periods of Tchaikovsky's operatic works has been clarified and supplemented, latent signs and archetypes features were found in composer's interpretation of specified female characters of this opera triad, the connection between them has been indicated and was marked on autobiographical subtext of these character's interpretation in projection to Tchaikovsky's life.

The evolution of female characters interpretation and the gradual growth of director's role in the musical-scenic interpretation of opera performances were proved. The question of innovation and experimentalism of Tchaikovsky's operas in the context of theatrical art traditions of the last quarter of the XIX century is raised, and the gradual transformation of these innovations into a tradition of historical productions, where features of vocal and stage embodiment of female characters are constant and practically invariable, and the characters themselves are created by performers in accordance with already existing idea of them. Such performances remain viable to this day.

In modern productions of opera classics, including opera triad by Tchaikovsky, the status of a director's opera has been determined as one of the areas of opera directing in postmodern era. The desire of modern opera directors to a new vision of famous performance, creation of another stage version, rethinking or overcome traditional and largely obsolete directorial interpretations that have emerged since the first productions is pointed out. A new, modernized directorial interpretation of opera classics makes opera a relevant and competitive form of art. The measure of the ratio of novelty of the director's view must be consistent with the semantic load of author's idea and musical text, otherwise the balance between the initial ideas and their directorial incarnation will be disturbed. This problem is directly related to the interpretation of female heroines images.

The productions of Tchaikovsky's operas in Galicia and the stage embodiment of these main female characters by Solomiya Krushelnytska were studied. The chronological volume of the analyzed material - from the first opera productions of the end of the XIX century to modern directorial versions.

Key words: Petro Tchaikovsky's opera works, «Eugene Onegin», «Queen of Spades», «Iolanta», female characters, opera production, opera directing, director's opera.