

ВІДГУК

на дисертацію Чжан Ївень

«Тема “вічної жіночності” в європейській оперній творчості: до проблеми гендерного підходу в мистецтвознавстві»

на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво

Про існування в оперному мистецтві особливої настанови у відтворенні образу жінки відомо давно. Матриця: «тенор кохає сопрано, а баритон їм задрить» залишається дієвою не одне століття. При цьому доля сопрано мало втішна. Свого часу на це звернула увагу французька дослідниця Катрін Клеман, яка у 1979 році видала книгу «Опера, або Поразка жінок» (*L'Opéra ou la Défaite des femmes*). На її думку, європейська опера – це місце, де панує приниження жінки і нескінченно відтворюється образ жінки, яка помирає, вбита. Попри тенденційність добору зразків, ігнорування музичного матеріалу, книга, будучи зразком гендерних студій феміністичного толку, і донині користується широким попитом, перекладена англійською (1988) і німецькою мовами (1992).

Принципово по-іншому осмислює Присутність жінки в оперній творчості авторка даної дисертації. Вона пропонує нову ідентифікаційну модель для пізнання створеного засобами оперного мистецтва сукупного «жіночого портрету» – не психологічного, не історичного, не жанрового, навіть не «гендерного», а представленого як цілість вищого рівня. Ця загальна «фігура» оперної топіки у дисертації осмислюється як проекція «вічно-жіночого» начала «життєвого світу» людини.

Введене у заключних рядках другої частини «Фауста» поняття *ewig-weibliche* залишилося в історії естетичною загадкою. Відсутність будь-якого визначення у Гете, заплутаний літературний контекст, суперечна двоїстість, відкритість до будь-яких витлумачень потребували для дешифровки цього символу уважного читання, поглиблених філософських міркувань, збурення сутнісних «останніх питань». Обравши у якості базового цю уславлену фігуру поетичного дискурсу, дисертантка опинилася на справжньому «бенкеті смислів», що був спричинений «нападом мовлення» (Р. Барт) численних коментаторів. Втім з нього вона аскетично вдовольнилась малим. Вже на с.14 пропонується ємне і достатнє для вивчення обраної проблематики визначення цього поняття як «категорії, що народилася у глибині художньо-поетичної семантики, але набула положення філософсько-культурологічної універсалії, солідаризуючись з уявленнями про “вічні теми”».

Титульне поняття дисертації використовується у двох версіях – як «вічна жіночність» та «вічно-жіночне» (наприклад, у Змісті і далі). Спочатку ці визначення ототожнюються за допомогою роздільного сполучника «або» і характеризуються як одна «категорія» (с.14). Проте у переліку ключових слів (у тому числі англійською мовою), куди не прийнято включати синоніми, присутні як "eternal-feminine", так і "eternal femininity", що вказує наявність відмінностей у вживанні. Чи зафіксована у дисертаційному тексті між ними різниця? Однозначно, так. Зітканий із бажання гетевський символ *ewig-weibliche* узгоджується, але не підміняє у дисертаційній концепції філософську універсалью «фемінності»\ «жіночність», що постає «вічним сюжетом» опери.

У захоплюючу гру цими поняттями включаються «найважливіші аспекти софійної поетики всеєдності». Концептуалізація жіночої теми і жіночих образів в опері здійснюється через визначення базових концептів оперного топосу – прекрасне, любов, доля. При чому особливо наголошується, що «прекрасне концептуалізується саме у музичному звучанні, зокрема у звучанні високих світлих жіночих голосів; це своєрідне естетичне виправдання у співі, моління про ідеальну любов, що уособлюється жіночою постаттю та усвідомлюється як символ «вічно-жіночого». (С.176). Зв'язок теми жіночності з темою любові простежується «у трьох основних естетичних позиціях: ліричної персоніфікації-уособлення, трагічного протистояння фатуму, епічно-релігійного піднесення як звернення до вищого смислу, до ідеального над-адресату, котрий постає головним каталізатором оперної дії й вказує на духовну силу люблячої особистості. Розуміння «вічно-жіночого» базується на єдності даних трьох складових, але одна з них може поставати домінантною, в залежності від жанрового типу оперного твору» (с. 47). Окремо дисертантка зупиняється на феномені оперного «освідчення у коханні», яке «стає головним способом експлікації любовного переживання», фактично гіпостазує весь любовний дискурс.

«Жіночність» і «жіночну тему» дослідниця кваліфікує як «вічну», акцентуючи, що «головним матеріалом для кристалізації “вічних” тем і образів слугують уявлення про природно-соціальний стан людини при її входженні до оточуючого світу та усвідомленні його закономірностей. “Вічним” у змісті мистецтва (й культурній семантиці), – далі продовжує авторка дисертації, – виявляється те, що закарбовує константи, неодмінні повторні речі та відношення, як онтологічного походження – хаос і космос, рух і нерухомість, життя і смерть, світло і тьма, вогонь і вода, верх та низ, нарешті *чоловік та жінка* – так і аксіологічного, що безпосередньо вказують на *антропологічне вмотивування вічних тем*». (С.72).

Головні передумови концептуалізації теми жіночності у європейській оперній музиці сформульовані у підрозділі 2.3. Також тут виявлені музикознавчі критерії «виокремлення жіночих образів в опері як складно-концептуальної сфери». Досягнутий таким чином найвищий рівень узагальнень підтверджується стислими лаконічними аналітичними нарисами, які включені у дисертаційний текст на всіх етапах викладу оригінальної авторської концепції. Звернення до оперної емпірики постає не як ілюстрація заявлених тез, а виконує важливу функцію апробації «гендерного варіанту оперної поетики».

Обраний для опрацювання матеріал охоплює широке коло репертуарних творів, кожний з яких більше століття знаходиться під пильною увагою науковців та практиків сцени. Здається, про них все вже написано, проте, не вдаючись до переказу відомої інформації, автор дисертації знаходить свій власний ракурс висвітлення уславлених шедеврів європейської оперної традиції. Так, всупереч існуючим уявленням про «Богему» як багатофігурне «панно» мешканців паризьких мансард, авторка дисертації аргументовано доводить, що це – «тип опери-портрета», де «осередком основного тематизму опери й стрижнем музичного сценарію» стає образ Лючії (більш відомої як Мімі) (с. 55 - 60). На прикладі цієї партитури дисертантка, визначає «наріжний камінь у фундаменті оперної поетики композитора, надає можливостей зрозуміти *трагедійну концепцію жіночої долі, образу жінки*, що здатен піднятися до вершин любовного переживання, але не здатен втримувати це почуття у реальному житті» (с. 55 - 60).

Оперна спадщина П. Чайковського також здобула оригінальне висвітлення на сторінках дисертації Чжан Ївень, зокрема по-новому трактована оперна дія «Євгенія Онєгіна», де арія Гремїна завжди вважалася не обов'язковим вставним номером. Дисертантка, навпаки, наголошує на виключному значенні цієї арії, яка є ідеологічним «підсумком ліричних сцен», що «своєю відстороненістю й *умовним спокоєм* оголошує вирок почуттям Тетяни й Онєгіна як нездійсненим» (с. 62). Характеризуючи містеріальні риси в музичній драматургії опери «Орлеанська дїва», дисертантка особливо наголошує важливу для озерознавства думку: «*саме жіночий образ став для Чайковського основою, формою втілення ідеї вибраності та трагічного нерозуміння*, що веде до неминучої жертвності разом з піднесенням та звільненням від земних пут» (с.80).

Заслуговують на подальшу розробку вдало намічені в аспекті втілення «вічно жіночого» паралелі між оперним мисленням П. Чайковського й Дж. Верді, в тому числі «резонанс “шекспірівської теми”, розвиненої

італійським майстром, в “пушкінській темі” оперної творчості російського композитора (с. 94).

Не обходить увагою дослідниця і витoki опери (Перселл «Дидона і Еней»), і моцартовські «Чарівну флейту» і «Дон Жуан», і глюківську оперну реформу, і вагнерівський театр з його ключовим концептом «Liebestod» (С.103), а у третьому розділі авторка дисертації знову повертається до Пуччіні, встановлюючи риси трагедії і мелодрами на прикладі ранньої опери «Манон Леско» (С.135 – 148). Зазначу, що дисертацію прикрасили чудові екскурси у світ сонетів Петрарки і античного театру.

Питання до дисертантки спрямовані переважно на уточнення деяких моментів і мають на меті прояснити певні перспективи для подальшого вивчення обраної проблематики:

1. Вибір аналітичного матеріалу переважно актуалізує трагедійний спектр образів. Зрозуміло, що це обумовлюється самим жанром твору Гете, де вперше була номінована ідея «вічно-жіночого». Чи варто вбачати її відтворення у комедійній площині? Адже хіба можна відмовити у яскравій фемінності, скажімо, Розіні з «Севільського цирульника» або Мюзетті із вже згаданої «Богемі»? Та хіба вони не більш переконливо, ніж жінки із складною життєвою долею, уособлюють прагматику вічного еротичного потягу, яка у буквальному сенсі міститься у метафорі Гете?
2. У продовження першого запитання зверну увагу на характерну присутність в оперних сюжетах декількох жіночих персонажів, кожний з яких є певною призмою для інших, і саме у сукупності вони утворюють особливу конфігурацію амальгами, крізь яку і відбивається концепт «вічно-жіночого». Такими є Кармен і Мікаела, Татьяна і Ольга, Марфа і Любаша, Норма і Адальджиза, зрозуміло, що такі пари не завжди – суперниці, їх може бути і більше (наприклад, три анонімні Дами, що рятують Таміно, або цілий жіночий хор, який зазвичай виступає гендерним супроводом центральної героїні)? Чим обумовлена стійкість такої мультиплікації? Чи можна, виходячи з цього факту, вважати «недосконалим» одноосібне проявлення на сцені даної «універсалії» (як, наприклад, в моноопері «Листи кохання» В. Губаренка)?
3. Особливий інтерес викликає сучасні інтерпретації образу Евридіки в опері Глюка «Орфей». Порівняння двох постановок: франкомовної 2000-го року, театр Шатле (Париж, Франція) та італомовної 2019-го року, театр Порто Аллегре (Бразилія) розкривають сутність двох протилежних настанов у сучасному сценічному прочитанні

міфологічного сюжету. Яка з альтернатив ближче одеським постановникам «Орфея»?

Нечисленні зауваження, які хотілось би висловити, спрямовані на уточнення окремих деталей.

1. Не заперечуючи висунуті дисертанткою вагомій позиції наукової новизни дослідження, все ж таки хотілося б відновити у вітчизняному музикознавстві пріоритет харківської дослідниці Вікторії Гіголаєвої, яка першою звернулася до розробки суто гендерної проблематики у музичному мистецтві. Так, у своїй дисертації вона запропонувала гендерно-виконавську методику аналізу вокальної музики, де були задіяні як основні поняття і терміни гендерної психології, так і їхні музикознавчі аналоги. Переконана, що дана евристична модель може бути корисною у подальшій розробці гендерних питань поруч із інноваційними методологічними підходами, що були використані у даній дисертації.

2. У дисертації при максимально широкому витлумаченні її титульної ідеї загалом, дивно і дещо спрощено сприймається сентенція на с.24,52, що містять трактування у сюжетному контексті трагедії Гете символу *ewig-weibliche*. Там, зокрема, йдеться, що у другій частині Фауст шукає і «знайде Маргариту (Гретхен), що перетворюється на небесну істоту, яка символізує “вічно-жіночне”». Як відомо, об’єкт бажання героя набагато ширший (і це відбито, зокрема в опері А. Бойто). Фаусту у другій частині трагедії судилося сходження до Матерів, також даровані візії античної красуні Єлени Троянської, Галатеї, Дантової Беатріче. А потоки троянд і чарівні ангельські тіла захищають його безсмертну душу від посягань заперечень та скепсису.

3. На останок декілька дрібних уточнень. Щасливим володарем чарівної золотої флейти у зінгшпілі В.А. Моцарта є Таміно, а не Папагено, як це вказано на с. 46. Останній мав лише просту сопілку, а потім випросив на дорогу у дам ще скриньку із дзвіночками. «Орлеанська дівка» П. Чайковського написана на сюжет драми Ф.Шиллера у перекладі В. Жуковського (див.: с. 78). Це варто було б врахувати при аналізі, оскільки шиллерівський театр і драматургічні функції жіночих образів там дещо, ніж у Гете, до якого може бути віднесена характеристика на с. 56, де йдеться про «античну модель трагічного з її ефектом катарсису, збагачуючи її “психологічним реалізмом” трагедійного театру шекспірівського типу».

4. Нарешті, дискусійною здалася специфіка застосування «актантної моделі» А. Греймаса (с. 68, 125), втім у кожному конкретному випадку моделювання вміщеної в оперному тексті наративної структури допускає багато варіантів, тому потребує поглибленого опрацювання, що виходить за межі заявленої теми дисертації

модельовання вміщеної в оперному тексті наративної структури допускає багато варіантів, тому потребує поглибленого опрацювання, що виходить за межі заявленої теми дисертації

Зрозуміло, що висловлені зауваження та поставлені питання не впливають на позитивну оцінку дослідження, яке є оригінальним, самостійним і завершеним. Вагомим теоретичним досягненням дисертантки є розкриття гендерного обумовлення оперної поетики, яку репрезентує розвиток жіночої образної сфери, а також виявлення значення опери для розуміння жіночого начала як втілення ідеї «вічно-жіночого» у соціокультурній дійсності.

Автореферат та публікації відбивають наукову новизну отриманих результатів, що мали гідну апробацію в рамках наукових конференцій. Загалом дисертація **«Тема “вічної жіночності” в європейській оперній творчості: до проблеми гендерного підходу в мистецтвознавстві»** відповідає чинним вимогам МОН України до наукових кваліфікаційних робіт, її авторка – **Чжан Ївень** заслуговує на присвоєння їй наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво.

Доктор мистецтвознавства,
професор кафедри історії української
та зарубіжної музики
Харківського національного університету
мистецтв імені І. П. Котляревського

 Ірина Драч

