

**ПОРТРЕТИ ЖІНОК-ІНТЕЛЕКТУАЛОК У СУЧАСНІЙ ОПЕРІ
(НА ПРИКЛАДАХ ОПЕР «РІТРАТТО» В. ДЖЕТСА
І «ЛУ САЛОМЕ» ДЖ. СІНОПОЛІ)**

Єфіменко А. Г.

Мистецтво дане нам для того, щоб не померти від правди.
Ф. Ніцше

ВСТУП

Портрети видатних жінок – мисткинь, музиканток, композиторок – культурний феномен і важливий об’єкт сфери гендерних досліджень у галузі психології, фізіології, педагогіки, мистецтвознавства¹. Без перебільшення можна стверджувати, що *жіночі портрети* завжди, у різні часи були пріоритетним об’єктом творчості в усіх без винятку жанрах мистецтва. Прекрасні жіночі образи увічнені в поезії та музиці, у живописі та скульптурі. Знамениті взірці таких *портретів* дозволяють вивчати історію мистецтв від міфу, архаїки, ренесансних, просвітницьких та романтичних артефактів через експерименти модерністських *змів* ХХ ст. до інновацій акційного мистецтва ХХІ ст.

Проте жіночі образи в мистецтві рідко виходять за межі чуттєвості, любові, жертвності, тілесної краси, залишаючись у замкненому колі ідеалізації жінки-коханої, жінки-матері або *femme fatale*. Дослідження метафізичного поняття *aeterna femininity* (від давньогрецьких філософів, поетів-романтиків до підсумків нового “*Lexikon Musik und Gender*” Анетти Кройтцігер-Герр і Мелані Уезельд²) акцентують незаперечний факт: митців-чоловіків на осягнення універсалії *aeterna femininity* надихали не ілюзії, фантазії і наукові абстракції, а конкретні жінки.

Отже, очевидна *актуальність* таких питань: 1) чи існують артефакти, присвячені досягненням видатних жінок: учених, письменниць, педагогинь, мисткинь, композиторок; 2) хто зазвичай вступає авторами таких творів; 3) як у музиці, зокрема в жанрі опери, розкривається суть жіночого інтелекту, таланту, історичної вагомості творчого доробку. На поставлені питання частково спробуємо відповісти.

Метою дослідити нові пласти культурного *thesaurus hominibus* у музичній творчості зумовлені *завдання* порівняти два знакові артефакти зі сфери сучасної оперної творчості. Автори, композитори кінця ХХ –

¹ Минец Д. Гендерная концептосфера женского мемуарно-автобиографического дискурса : дис. ... канд филол. наук: 10.02.01. Вологда, 2012. 177 с.

² Kreuziger-Herr Annette, Unseld Melanie. (Hrsg.) *Lexikon Musik und Gender*. J.B. Metzler-Verlag, 2010. 610 S.

початку ХХІ ст. – данець Віллем Джетс (1959 р.) та італієць Джузеппе Сінополі (1946–2001 рр.) – втілили *жіночі портрети* не на кшталт музичних посвят *прекрасним незнайомкам*, а звернулися до конкретних імен. Героїнями опер стали реальні історичні персони, відомі мисткині Fin de siècle і Moderne. Опера «Рітратто» (2020 р.) – «музично-театральний портрет» Луїзи Казаті. «Лу Саломе» (1981 р.) – літопис життєтворчості Луїзи Андреас-Саломе.

Імпульсом дослідження послужила нещодавня дискусія з ініціаторкою фемінізму в галузі сучасного театру – британською режисеркою Каті Мітчелл, відомою радикально-феміністичним вектором інтерпретацій оперної творчості. У процесі підготовки «подвійної» постановки оперів Б. Бартока під назвою «Юдіт: Концерт для оркестру/Замок герцога Синя Борода» на сцені Баварської Staatsoper режисерка поставила перед аудиторією два провокативні і взаємопов'язані одне з одним запитання:

1) сюжети яких опер базуються на біографічних сценаріях відомих сучасниць – особистостей жіночої статі?

2) чому в операх відсутні сюжети, що стосуються історичної або культурної ролі жінки в суспільстві, натомість вся історія опери демонструє засилля Weiber (зі старонім. – «жінка») з «низьким рівнем IQ» (коефіцієнт інтелігентності)?

У своїх постановках режисерка легітимізує ар'єргардну роль жіночих оперних персонажів, навіть якщо її позиція суперечить композиторському лібрето. Її героїні, розглянуті у векторі *творчиня vs. муза*, – не-красуні, не-жертви, не-дівки, не-femme-fatale, а суверенні особистості, жінки-інтелектуалки, знакові фігури, що відтворені у дзеркалі тієї епохи, яку вони рефлексували і намагалися змінити.

Відповіді на питання про музичні твори, зокрема про опери, що втілюють на сцені біографічні сценарії жінок-учених, жінок-мисткинь, порушують проблеми жіночої емансипації, потребують не одного ґрунтовного дослідження. Поодинокі аналітичні спостереження музикознавців за інноваціями театральних жанрів під знаком гендерного питання³ так чи інакше випереджує практика, зокрема, сучасна оперна режисура, що актуалізує сюжети, інспіровані образами відомих історичних персон – жінок-легенд Аґріппіни («Аґріппіна» Г.Ф. Генделя), Анни Бoleйн, Марії Стюарт, Єлизавети I (тюдорівська трилогія Г. Доницетті), Єлизавети Валуа («Дон Карло» Дж. Верді) та інших.

Наукова новизна. Оперні артефакти, у яких *біографічні портрети* відомих людей не є переповіданням життєвих сценаріїв, а включають жіночі персоналії до науково-культурного фонду thesaurus hominibus –

³ Иванова С. Оперное творчество женщин-композиторов XVIII в. *Проблемы истории, филологии, культуры*. Магнитогорск : МДП, 2010. С. 363–368. DOI: 1991-9484 ; Иванова С. К проблеме типологии женского композиторского творчества XVIII в. *Вестник Костромского государственного университета имени Н.А. Некрасова*. 2010. 88. № 3, С. 8–93. DOI: 1998-0817.

поки що поодинокі явища. Спроба компаративного аналізу опер «Рітратто» і «Лу Саломе» як артефактів, що виводять на сцену фігури видатних жінок ХХ ст. – для свого часу унікальних персон, різних за характером, стилем життя і родом діяльності – у музикознавстві поки що не здійснювалася.

Основний зміст роботи. Втілення жіночих портретів відомих мисткинь Луїзи Саломе і Луїзи Казаті в оперній творчості свідчить про важливу місію музики і театру як вагомих складових частин комплексного дослідження гуманітарної історії людства. Імена цих жінок із сусідніх епох (вікова різниця – 20 років) залишили глибокий слід у літературі і психології, в історії і філософії мистецтв. Лю Саломе – палке кохання і муза Пауля Ре, Фрідріха Ніцше, Р.М. Рільке, учениця Зігмунда Фройда, відома письменниця і психотерапевт. Луїза Казаті – епатажна провісниця *Aktionskunst* (за сто років раніше від Марини Абрамович), одна з найяскравіших представниць артдизайну у світі моди, яка інноваційними ідеями, перфомансами, революційними поєднаннями кольорів і форм дотепер надихає законодавців артмоди різних поколінь. Серед них Коко Шанель⁴, Том Форд⁵, Ів Сен-Лоран⁶, Карл Лагерфельд⁷, Омар Мансур⁸ Джон Гальяно⁹. Оевге двох мисткинь базується на двох афоризмах, що лаконічно висловлюють творче кредо кожної і свідчать про їхнє амбівалентне розуміння світу.

1. Луїза Саломе і Луїза Казаті – музи і творці

Маркіза Луїза Казаті (Luisa, Marchesa Casati Stampa di Soncino 1881–1957 рр., уроджена Луїза Амман) – італійська аристократка, вишукана естетка, муза митців і покровителька витончених мистецтв. Її по праву називають іконою декадансу, а її афоризм **«Я хочу стати живим твором мистецтва!»** протягом понад трьох десятиліть доводив світу унікальну перспективу мистецтва-акції й авто-акції на кшталт «Я = Твір мистецтва». Однією з перших Луїза Казаті гостро поставила акценти на знакових питаннях ролі мистецтва як ар'єргарду суспільства: 1) де закінчується наше життя і починається мистецтво? 2) де завершується реальність і починається фантазія? 3) що важливіше – ідея чи вчинок? Ці питання були ключовими для європейського мистецького бомонду епохи *Fin de siècle*. Видатні письменники, художники,

⁴ На Коко Шанель вплинула чорно-біла магія костюмів Луїзи Казаті.

⁵ Якість, яка найчастіше асоціюється з дендізмом, – витонченість і сарторіальний етикет. Першою з європейських денді початку ХХ ст. Луїзу Казаті вважав Том Форд, нагороджуючи маркізу різними метафорами: вогняна, показна, ефектна, обурлива, смішна.

⁶ Казаті стала жіночим ідеалом Ів Сен-Лорана як втілення вишуканості, шику й ексцентричності.

⁷ Карл Лагерфельд наслідував стиль Казаті під час дебюту з колекцією “Chanel Cruise” 2010 р. на Лідо у Венеції, пізніше створив серію фотографій та ескізів для *The New Yorker*.

⁸ Лондонський дизайнер Омар Мансур назвав свою осінньо-зимову колекцію *Casati*, представлену на Тижнях моди в Лондоні і Парижі у 2016 р.

⁹ Креатив-директор Діог Джон Гальяно присвятив маркізі Казаті знамениту колекцію *Oréga* – найкращу в кар'єрі відомого модельєра.

музиканти, актори зустрічалися і творили в різних будинках Луїзи Казаті – у Мілані, Парижі, Лондоні, Венеції. Серед них і теперішній музей сучасного мистецтва фундації Пеггі Гуттенгайм, врятований свого часу від руйнації і відреставрований маркізою Л. Казаті.

Між Vèlle Eroque і Першою світовою війною Л. Казаті не тільки надихала, а і щедротно фінансувала художників, літераторів, музикантів. Досить пригадати імена, що засяяли на мистецькому Олімпі Італії завдяки багатій меценатці¹⁰, – Артур Рубінштейн (піаніст), Філіппо Томмазо Марінетті (письменник-футурист), Альберто Мартіні і Джованні Болдіні¹¹ (живописці), Маріано Фортуні і Поль Пуаре (модельєри). Презентабельно виглядає галерея персоналій шанувальників, коханців, гостей Л. Казаті – Габріеле д'Аннунціо, Жан Кокто, Робер де Монтеस्क'ю, Сергій Дягілев, Вацлав Ніжинський, Фелікс Юсупов, Айседора Дункан. Автори її портретів – художники Джованні Болдіні, Джейкоб Епстайн, Фортунато Деперо, Умберто Боччіоні, Огастес Джон, Джакомо Балла, Ігнасіо Сулоага, Павел Трубецкой, Ромейн Брукс, Кеес ван Донген, Леон Бакст, Етьєн Дріан, фотографи Ман Рей, Джакомо Балла, Енді Вархол, Сесіл Бітон. Як модельєри до числа шанувальників маркізи долучалися Леон Бакст, Пауль Поїре, Маріано Фортуні, Ертé, Пабло Пікассо. Біографи Луїзи Казаті налічують в її так званому «Ермітажі маркізи» понад 130 портретів.

З появою маркізи Л. Казаті на вулицях або салонах Мілану, Венеції, Парижу, Лондону панувала атмосфера ексцентрики, вибуху, скандалу і народження нового мистецького тренду, аналогів якому сучасники ще не знали. Імена художників, які зазнали впливу унікального відкриття Л. Казаті – Dasein-Action-перфомансів, – можна продовжувати нескінченно: Катрін Барянська, барон Адольф де Мейєр, Роберто Монтенегро, Джозеф Педжет-Фредерікс, Ганс Геннінг фон Войгт-Аластер. Але мисткиня впливала сенсаційними артмотивами не тільки на окремих художників, а і на стильові мистецькі течії від сецесії, футуризму, фовізму до дадаїзму, кубізму і сюрреалізму. Сальвадор Далі був одним з її adeptів. Жоден із художників того часу, видатних чи маловідомих, не залишився поза впливом і захопленням ідеями маркізи Л. Казаті.

Не випадково кохання всього життя Луїзи Казаті – відомий італійський письменник Габріеле Д'Аннунціо – називав свою ексцентричну маркізу «руїницею посередності» і спорудив їй літературний пам'ятник у романі *“Forse che sì forse che no”* (з іт. – «Можливо, так, можливо, ні», 1910 р.), зафіксував її портрет в образі Ізабелли Інгірамі.

¹⁰ Луїза Казаті була молодшою донькою багатого торговця бавовною Альберто Аммана родом з Австрії. Після смерті матері і батька сестри Амман стали найбагатшими спадкоємцями італійського графа, що отримав титул від короля Урбана I – нащадка древньої Савойської династії.

¹¹ Портрет Луїзи Казаті в натуральний зріст від Джованні Болдіні був показаний на виставці High Society at the Rijksmuseum (2018 р.). У Венеції виставка портретів Л. Казаті була представлена як блискавичне шоу, що і стало для Віллема Джетса імпульсом до написання опери «Рітратто». Композитор був присутній на відкритті виставки.

Луїза Андреас-Саломе (1861–1937 рр.) – одна з найосвіченіших і найбільш загадкових постатей свого часу – філософиня, письменниця, культурна діячка німецько-російського походження, та сама муза, яка надихнула Фрідріха Ніцше на філософський трактат «Так казав Заратустра. Книжка для всіх і ні для кого», а також на створення музики на її вірші – «Гімн життю». У перекладі Петера Гаста для хору і симфонічного оркестру «Гімн життю» – єдиний музичний твір авторства Ф. Ніцше, який був опублікований за життя філософа. Допитливу, досвідчену молоду студентку Цюріхського університету Лу Саломе познайомила з відомим німецьким філософом Малвіда фон Мейзенбург (*Malwida von Meysenbug*, 1916–1903 рр.) – перша жінка, номінована на Нобелівську премію в галузі літератури (1901 р.).

У біографічному сценарії Фрідріха Ніцше Луїза Саломе зіграла роль *femme fatale*. Натомість для молодого Р.М. Рільке вона стала, метафорично висловлюючись, маятником любові і творчості поета. Пізніше Лу Саломе професійно зайнялася психоаналізом, вчилася в Зігмунда Фрейда, проводила психоаналітичні студії, працювала психотерапевтом, відкривши власну клінічну практику.

Кредо Лу Андреас-Саломе маніфестувало антитетичний Л. Казати стиль життєтворчості і ролі мистецтва в суспільстві. Її відомий вірш, опублікований у відкритому листі до Зігмунда Фрейда, теж став афоризмом: **«Життя людини – ах! Життя взагалі – то поезія. Ми живемо день за днем, від одного твору до іншого, не усвідомлюючи, що в нашій недоторканній цілісності вони (твори) живуть і поетизують нас. Ми далекі, далекі від старої фрази “Sich-das-Leben-zum-Kunstwerk-machen” (з нім. – «себе-свое-життя-робити-мистецтвом»). Ми не є нашим твором мистецтва»**¹². Лу Саломе – одна з перших дослідниць драм Ф. Шиллера, театру П. Корнеля, філософських поглядів Ж.Ж. Руссо, Вольтера, І. Канта, С. К’єркегора, А. Шопенгауера – присвятила свою літературну творчість видатним чоловікам її життя – Ф. Ніцше («Фрідріх Ніцше у дзеркалі його творчості»), Р.М. Рільке («Райнер Марія Рільке») і З. Фрейду («Моя вдячність Фрейду»). Проте пропозиції шлюбу від Фрідріха Ніцше, від письменника, філософа-позитивіста Пауля Ре, найближчого друга Ф. Ніцше, від Франка Ведекінда вона невтомно відхиляла, фіктивно одружившись для власного спокою з орієнталістом, лінгвістом східних мов Фрідріхом Карлом Андреасом.

Епатажним відображенням системи мислення філософині Лу Андреас-Саломе вважаються книги «Еротика», «Моє життя»/«Прожите та пережите», збірка оповідань «Діти людські» тощо. Цікаво, що повне

¹² Salomé Lou Andreas. Mein Dank an Freud : Offener Brief an Professor Freud zu seinem 75. Geburtstag. Neuauflage von Hg. Thomas Schulz-Overhage-Verlag der Contumax GmbH & Co. KG, Berlin. S. 9–10.

ім'я Лу Саломе – Луїза – фривольно було скорочено її першим учителем філософії, голландським пастором Гійо, закоханим у талановиту ученицю. Перша і невдала пропозиція шлюбу була причиною тривалого фізичного відторгнення Лу Саломе протилежної статі. Мета вивчити власний заплутаний психопатологічний комплекс і бажання дослідити вади власної психіки привели відому письменницю до Зігмунда Фрейда. Відтоді свою літературну пристрасть Лу Саломе принесла на вівтар науки і психоаналізу, почавши практикувати як професійний психотерапевт і публікувати результати досліджень. Цікавий факт, що наукові «портрети» Лу Саломе налічують понад 130 опусів, що збігається принаймні з кількістю «портретів» Лу Казаті.

Отже, кожна мисткиня по-своєму відобразила свою епоху і блискуче оточення у дзеркалі власного *Oevre*. Яскраві особистості жили і творили у вибухову епоху, обтяжену двома світовими війнами, але безпрецедентну з погляду розквіту мистецтв і науки, включаючи рух емансипації та винаходів гендерних стратегій. З точністю до навпаки кореспондують одне з одним кредо Л. Казаті і Л. Саломе: «Я = мистецтво», «Мистецтво – не Я», мистецтво як самодостатня суть, яка використовує мене: тобто Я-для-творчості. Їхні афоризми – це антитези, народжені різними творчими позиціями. Але суспільний резонанс навколо обох жінок, точніше, їхнього способу життя, як експеримент, виявляє багато спільних рис. Сучасники нагороджали двох Луїз подібними метафорами. Л. Саломе називали фурією, сивілою духовного світу, Л. Казаті – живою метаморфозою, Персефоною, *Dark Lady*, жінкою-ілюзією. Обидві були *High Society Lady*, музами митців і філософів, але ствердилися як суверенні, непересічні та, кожна у своїй галузі, унікальні особистості. Незалежні жінки залишилися осторонь різноманітних соціальних угруповань, зокрема й феміністичних. Обидві мисткині заперечували суспільство, у якому жінки змушені бути об'єктом, і прикладом власної життєтворчості ствердили образ жінки-суб'єкта – вільної, красивої, незалежної, талановитої, освіченої, неповторної – лише з тією різницею, що життя однієї було зведене в ранг мистецтва, іншої – у ранг літератури і науки.

2. Відзнаки жіночих портретів В. Джетса і Дж. Сінополі

Різні позиції творчості мисткинь у дзеркалі декадансу першої половини ХХ ст. надихнули композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст. (із часової відстані ста років) на втілення знакових оперних полотен. Музично-театральні жіночі портрети в операх «Рітратто» і «Лю Саломе» вирішені в різних жанрово-стильових векторах. Проте обидва твори поєднані спільним фінальним знаменником: самотність, димінуендо, розчинення в тиші, смерть. Причина фатальної розв'язки біографічних

сценаріїв цього часу – не особистісні конфлікти, а руйнація цілого світу мистецтва.

Безперечно, сюжети обох опер торкаються різних фаз формування творчого генію Л. Андреас-Саломе і Л. Казаті, включаючи епатажний спосіб життя представників творчого бомонду в інтер'єрі блискучих імен і новаторських мистецьких акцій. Звідси і нездатність героїнь до тривалих стосунків із людьми (із чоловіками, коханцями, друзями), неписані поведінкові коди, у яких жінки заперечували канони суспільної моралі. Будучи геніальними «режисерами» власної долі, мисткині, з одного боку, не могли (чи не хотіли?) позбавити себе тіні самоізоляції. З іншого – невловима синергія творчості дозволяла поєднати навколо себе різних творців декадансу. Габріель Д'Анунціо, наприклад, був пристрасним ніцшеанцем і асоціював афоризм Ф. Ніцше: «Мистецтво дане нам для того, щоб не померти від правди»¹³ зі способом життя Луїзи Казаті. Обидві мисткині гіперболізували суть життєтворчості через екстравагантний стиль поведінки, виклик, створення скандальних ситуацій навколо свого імені (прогулянки маркизи Л. Казаті з леопардами площею Сан-Марко або фотознімки Лу Саломе з батогом, призначеним для Фрідріха Ніцше і Пауля Ре).

Попри максимальне занурення у власну галузь творчості, мисткині не могли пройти повз конфлікти політичної ситуації міжвоєнного періоду. Інтонаційний світ опери насичений афектами болю, апатії, страху перед лицем катастроф, які насуваються і зненацька змінюють світ. Адже антиципація кінця творчості, втрата колег із кола однодумців-новаторів дорівнює смерті. Фізична смерть, що залишається за межами сюжетів обох опер, сприймається як логічне продовження мистецтва = життя. На могильному камені Луїзи Андреас-Саломе, кремованої після смерті, залишилося одиноке Лу, викарбуване під іменем чоловіка – Фрідріха Карла Андреаса. Дати народження і смерті не вказані, наче ця жінка разом зі своїми літературними і науковими здобутками завжди належала вічності. Влада Геттінгену довго не дозволяла перепоховання урни. Через кілька днів після її смерті поліція Геттінгену за розпорядженням гестапо конфіскувала приватну бібліотеку, заклеївши роботи Лу Андреас-Саломе як «єврейську науку», що потребує знищення. Пізніше пам'ятний камінь у парку Інституту психоаналіза та психотерапії в Геттінгені увічнив ім'я Лу Андреас-Саломе. Могильний камінь Луїзи Казаті прикрашає знаковий надпис – цитата з «Антонія і Клеопатри» В. Шекспіра: “Age can not wither her, nor custom stale. Her infinite variety” (з англ. – «Вік не дав їй зів'янути, ані звичай застояться у її нескінченній різноманітності»).

¹³ Ніцше Ф. Цитати, афоризми, вислови автора. URL: <https://sofispace.com/authors/fridrikh-nitsche> (дата звернення: 01.06.2020).

Симптоматично, що обидва композитори-сучасники, автори опер «Рітратто» і «Лю Саломе», Джузеппе Сінополі (*Giuseppe Sinopoli*, 1946–2001 рр.) і Віллем Джетс (*Willem Jeths* (1959 р.) – перший національний композитор Нідерландів) акцентували саме цей конфлікт в оперній драматургії як центральний – дисбаланс життя = творчості в контексті епохи. В умовах руйнації екзистенційної тотожності життя = творчість (життєтворчість) перемагає воля до смерті. Остання, хоча й не несе героїням опер безпосередньої загрози фізичної смерті, знаменує смерть прекрасної епохи, смерть мистецтва, смерть людства – адже людство без мистецтва не існує. Тому обидві героїні вирішують померти разом зі своєю епохою. В операх оспівується не пафосний образ смерті, пов'язаний із самопожертвою заради мистецтва чи науки, а насильницьке припинення творчості, що надходить зовні разом зі вторгнення руйнівних сил маскулінного світу: війни, боротьби за владу, манії володіння світом. У музиці опер композитори загострили інтонаційний тезаурус межових станів психіки. Стан ізоляції, що протиставляється епатажу, реактивній публічності, приховує психічний дисонанс, натомість показує прірву, що віддаляє сучасників від мистецтва, а митців від абсолюту. Це типовий конфлікт митця і соціуму будь-якої епохи. Лу Андреас-Саломе і Луїза Казаті були відкритими і радикальними публічними персонами. Проте в дитинстві уникали галасливих компаній і контактів. Звідки в Луїзи Казаті, яка в дитинстві на самоті охоче малювала картини, з'явилася пристрасть до екзальтації, до ажіотажу навколо власної персони, до показної ексцентрики діви паризьких салонів і венеційських карнавалів? Як одностайно вважають біографи¹⁴, Луїза Казаті відкрила в собі талант «ховатися за костюмами». Засобами мистецтва живих скульптур і костюмів мисткиня навчилася «малювати» свої автопортрети, будучи рівночасно суб'єктом і об'єктом власного мистецтва. Таку виграшну театральну атрибутику вдало підкреслила режисерська група нової опери Віллема Джетса на лібрето Френка Сієри «Рітратто» (з іт. – «Портрет»). Марсель Сійм (режисер), Марк Варнін (сценограф) і знаменитий нідерландський дизайнер моди Ян Таміняу – улюблений модельєр королеви-консорт Нідерландів Максими¹⁵ і леді Гага – заховали тендітну сутність своєї героїні за химерними костюмами, хореографічними жестами, епатажними позуваннями «на камеру» з метою показати *Décadence* часів Л. Казаті через *splashy design* або трансгендерні впливи *LGBT (Lesbian, Gay, Bisexual Transgender)*.

¹⁴ Райерссон С., Яккарино М. Неистовая маркиза: жизнь и легенда Маркизы Казати. Москва : Слово, 2006. 304 с.

¹⁵ Знаменитий синій плащ Яна Таміняу королева Максима (Máxima denda) презентувала на коронації Віллема-Олександра.

3. Опера «Рітратто» – перфоманс Я = Твір мистецтва

Запланована світова прем'єра опери «Рітратто» відбулася в перший день Covid19-Lockdown 13 березня 2020 р. у прямій трансляції зі сцени Dutch National Opera без глядачів у залі. Ролі виконали молоді вокалісти – члени оперної студії DNO, створеної рік тому. Партію Луїзи Казаті виконала Веріті Вінгейт (*Verity Wingate*). Її неоднозначний образ ексцентричної мисткині за ширмою *fantasia e verità* (з іт. – «фантазія справжня», остання фраза Л. Казаті в опері) не втрачає адекватного сприйняття реальної дійсності. Велику роль відіграє хореографія у стилі маскарадів, ніби на згадку про танцювальні вуличні преформенси маркізи. Сценарій мізансцен від статуарних жестів до динаміки контрастів поза/рух відтворює суть театру життя Л. Казаті – Я = Твір мистецтва. Відбувається театралізація кожної хвилини реальності, керована мисткинею, у садах якої живуть пави, газелі, гепарди, пітони. У салонах героїня власних перфомансів з'являлася в чудернацьких одягах або без них, вимазана золотими фарбами або кров'ю. По її тілу повзали пітони, голову прикрашали пір'я, на плечах сиділи папуги або мавпи. У Венеції Л. Казаті творила перфоманси під час вечірніх прогулянок із живими гепардами площею Сан-Марко. На венеційських карнавалах вражала публіку своїми перевтіленнями в Сару Бернар, Медузу Горгону, Клеопатру, візантійську імператрицю Теодору, графа Каліостро.

Справжня артистка підкорювала публіку карнавалів не тільки вбраннями, а і здатністю вживатися в образ. Цей непересічний акторський талант Л. Казаті яскраво передає її сценічний образ в опері «Рітратто». Поза як позиція, жест як знак, танець як емоція – драматургія рухів, розроблена відомим хореографом Зіно Ейнслі Схат, – презентує філософію декадансу, сміливо реалізовану маркізою як перфоманс – спосіб буття. Центральним сценографічним мотивом постановки стає спіраль, що окручує маркізу змійками, – натяк на пристрасть мисткині до натуральних прикраса: шкір звірів і живих звірят, квітів і птахів поряд із дорогоцінними каміннями і металом. Марк Варнін заповнив сцену порожніми пластиковими бульбашками. Іронічна гіперболізація тут дуже доречна як імітація історично знаменитого розкішного перлового намиста Л. Казаті. Своє місце знаходить на сцені й ізоісторична схильність маркізи, яка проводила сеанси спіритизму і здійснювала ризиковані експерименти. Одним із найнебезпечніших експериментів маркізи стала ерзац-матерія однієї з ексклюзивних суконок Л. Казаті, зіткана із сотні маленьких електричних лампочок. Від технічного дефекту маркізу одного разу сильно вдарило током. Ця сцена ефектно показана в постановці опери «Рітратто». Мінімалістичний дизайн сцени має постійний лейтатрибут – чарівний талісман, виготовлений у вигляді

скляної кришталевої кульки, який начебто має захищати маркізу від небезпеки.

Віллем Джетс спроектував на музику важливу рису мистецтва Л. Казаті – візуальну полістилістику. Зовнішню розкіш сцен композитор буквально вимальовує звуками, винахідливо маніпулює оркестровими фарбами і лініями, наповнює звуковий образ Л. Казаті тембровими і стилістичними експериментами. Політональна тканина партитури рясніє алюзіями з *інтонаційним образом світу* (Ю. Чекан) межі ХІХ–ХХ ст. Музичний конгломерат опери «Рітратто» також можна метафорично охрестити тканиною, що зіткана із *цитат і алюзій*. Живлюще джерело цитат невеликим струмом витікає з лібрето (футуристичний маніфест художників, спогади Ромейн Брукс, лист Д'Анунціо) і впадає в неосяжне море музичних алюзій Джузеппе Верді, Пеггі Зегер (американо-британська фолк-співачка), Ріхарда Вагнера, Ріхарда Штрауса, Леді Гага. Відгуки музики Моріса Равеля, Джакомо Пуччіні, Петра Чайковського з'являються і зникають як хвилі музично-живописного Gesamtkunstwerk, що розчиняються в речитативних репліках, монологів і діалогах протагоністів. Крім Габріеле Д'Аннунціо (*Gabriele D'Annunzio*) і служника Гарбі, серед персонажів – Кес ван Донген (**Kees van Dongen**, *нідерландо-французький художник-фовіст*), Якоб Епштейн (*Jacob Epstein*, американо-британський скульптор), Ман Рей (*Man Ray*, американський фотограф, кінорежисер, художник-дадаїст і сюрреаліст), Філіппо Марінетті (*Filippo Marinetti*, італійський письменник-футурист і драматург), Ромейн Брукс (*Romaine Brooks*, американська художниця і скульпторка) і Сергій Дягілев. Цікаві й сценічні імітації портретів Л. Казаті, наприклад, «сюрреалістична версія Медузи» Мана Рейна. Зрештою, у цій опері переплітаються стільки різних жанрів і форм мистецтв, що фінальна фраза сприймається універсальною формулою буття не тільки Л. Казаті, а і мистецтва загалом – *fantasia e verità*.

Опера складається із семи сцен-портретів, кожна з яких завершується арією героїні. Події розгортаються не хронологічно. Спіралеподібна коловерт миттєвостей позбавляє слухача циклічного сприйняття часу і надає опері рис фентезі. У постановці очевидні традиції театру представлення. Замість акції як ознаки конфліктної драми слухач споглядає картини-пози-жести Л. Казаті. Таким способом режисер підкреслює процес і метод творчості Л. Казаті – адаптувати життя до перфомансу і самопрезентації. «Я = Твір мистецтва» – автопортрет і артефакт – феномен «два в одному».

Фінал опери трагічний – зубожіння маркізи, антиципація знищення мистецтва, катастрофа і смерть, що стукають у двері. Реакція маркізи, яка ігнорує реальність і продовжує не-приносити-себе-в-жертву мистецтву, а бути Я = мистецтвом, феноменальна. Коли Ромейн Брукс

на вечірці Л. Казаті проголошує новину «почалася війна» і потребує негайного припинення перформансу, маркіза робить вигляд, що нічого не чує, наказує служнику Гарбі принести ніж і замовляє художниці особливий портрет – «портрет портретів». Ромейн мусить до силуету маркізи додати шматки тіла Л. Казаті – шкіру, груди, очі. Мотивація маркізи ствердити l'art pour l'art радикальна: мистецтво оживило тіло Л. Казаті, тепер тіло Л. Казаті має оживити мистецтво, інакше кажучи, тіло має стати складовим компонентом її «живого портрета». Шокована Ромейн відмовляється від замовлення, на що Луїза Казаті демонстративно виколує собі очі. Цікаво, що в цей момент композитор навмисне підключає алюзії з оперою «Саломея» Р. Штрауса. Вокальна партія Л. Казаті являє собою розірвані, істерично-переконливі репліки, що інтонаційно кореспондують із репліками Саломеї «Дай мені голову Іоканаана», зверненими до Ірода. Маркіза вимагає в Ромейн Брукс: «Намалюй мені мій портрет», варіює примхливі інтонаційні контрасти партії штраусівської Саломеї. Яскраві паралелі виникають не тільки на інтонаційному рівні. Луїза Казаті і Саломея проповідують стиль життя *Sich-zur-Schau-stellen* (з нім. – «себе показувати, представляти»), тому що пристрасно бажають бути побаченими, оціненими, визнаними. Невипадково афоризм-кредо Л. Казаті «Хочу бути живим твором мистецтва» згадується поряд із відомим висловом Оскара Вальда: «Треба бути самій твором мистецтва, щоб носити мистецьки витвори»¹⁶. Однак Луїза Казаті витримувала за життя і гострі напади критики, звинувачення колег у відсутності смаку, елегантності, єдності стилю – ознак високої моди. Чи не ті ж самі звинувачення отримував свого часу композитор тисячі й одного стилю Ігор Стравінський. Його твори не завжди визнавали сучасники, а прем'єри супроводжувалися скандалами.

Творчість Л. Казаті викликає й актуальні паралелі із сучасними художниками-акціоністами – Мариною Абрамович (*Марина Абрамовић*, 1946 р.), Чокри Бен Чіха (*Chokri Ben Chikha*, 1969 р.), Германом Нітчем (*Hermann Nitsch*, 1938 р.) та іншими. Марина Абрамович – відома сербська «бабця перформансу» – у своїх дослідженнях «Я = Твір мистецтва» пішла іншим шляхом. Мисткиня створює не карнавальні перформанси, а психологічні. Мисткиня вивчає людські реакції на фізичний біль, кров, витривалість і працює з експериментами у сфері комунікації з пересічним глядачем. Її парадоксальні, провокативні акції розраховані на спонтанні реакції на межі протистояння, конфронтації й обміну енергіями. Фізичне «тіло» перформансів – сама мисткиня – Я-Абрамович. Отже, вона є прямим нащадком «прапрабабці перформансів» маркізи Л. Казаті. Хоча ідея та результати Я = Мистецтва М. Абрамович і

¹⁶ Siera F. Kunstmatige droom of harde realiteit. *Ritratto. Willem Jeths (1959). Boekje van het programma van de Nationale Opera*. Amsterdam, 2020. S. 17–18.

відрізняються від Я = Мистецтва Л. Казаті, суть методології подібна: особисте життя – невід’ємна складова частина професійного мистецтва. Наступний нащадок Л. Казаті – бельгійський актор Чокри Бен Чіха, екстремальні форми тілесного акціонізму якого знайшли оригінальне продовження у творчості. Для нього Я = Мистецтво – це вчинок. На відкритті Голландського театрального фестивалю (2018 р.) митець облив себе мастилом і погрожував усім присутнім підпалити власне тіло. Такі акції завжди залишають відкритими питання: 1) намір митця серйозний чи це гра? 2) досліджує митець власну реакцію на смертельний ризик, на біль, витривалість чи йому цікава реакція публіки на вчинок? А «батько» віденського акціонізму Герман Нітч запозичив у «прапрабабці перфомансів» Л. Казаті один із найважливіших елементів тіла як фізичної матерії перфомансу – «кров замість фарби»¹⁷. Отже, послідовники Л. Казаті – Г. Нітч, М. Абрамович, Чокра Бен Чіха та інші – пропагують суть мистецтва як моментальної акції «тут і зараз». Митці по-різному руйнують кордони сприйняття, критерії цілісності мистецького продукту, як і потреби бачити кінцевий результат, відпадають. Невідомо, де закінчується реальність і починається мистецтво, у чому суть мистецтва – у реалізації ідеї, в акції заради акції, у миттєвих реакціях глядачів чи змінах акцентів у проєкції на *мистецтво майбутнього*.

Фінал опери «Рітратто» композитор вдало трактував як останню акцію-провокацію мисткині, яка пройшла процес глибокої духовної трансформації. Слепа маркіза не потребує погляду назовні, адже попереду – жахлива антимистецька акція, матеріалом якої кров буде вже не фарбою, а жахливою реальністю масового знищення людства. Фінальний монолог фіксує новий етап життя сліпої Л. Казаті – погляд усередину, пізнання нового світу власного Я без мистецтва і декадентського ідеалу краси *l’art pour l’art*. В оркестрі звучить ледве вловимий ультразвуковий сигнал, частоти якого діють на слух як настирливий дзвін, що нескінченно, уже після завершення музики відлунює у вухах. Це – своєрідний актичний еквівалент порушення системи звуко- і світосприйняття маркізи Л. Казаті та системи цінностей цілої епохи. Останній звук уособлює самоаналіз мисткині, концентрацію і темряву, у яку поринає її життя. Ексцентричний образ Я = Твір мистецтва перетворюється на експресивний образ однієї з мільйонів жертв війни. Остання воля Л. Казаті – осліпнути заради портрета, який вона ніколи не побачить, – містить сенс, прихований у філософії «Світу як волі і представлення» А. Шопенгауера. Остання перформативна акція маркізи уособлює тотальний песимізм майбутнього, прагнення шляхом радикального переформатування Я = мистецтва зберегти спогад про

¹⁷ Соснина И. Герман Нитч: «Одни выбирают краску, я выбираю кровь». *Cablook* : журнал. 29 декабря 2015 г. URL: <http://www.cablook.com/category/blognote/> (дата звернення: 14.07.2020).

красу, а саме: не просто заплющити очі, а буквально знищити їх у відповідь на кінець її способу життя = мистецтва. Л. Казаті не хотіла дожити до катастрофи, що накривала розкішний світ європейського Decadence 20–30-х рр. ХХ ст. Причини були різні. Одна з них – підтримка хвилі фашизму її близькими людьми. Як відомо, Г. Д’Аннунціо і Ф. Марінетті пропагували режим Б. Муссоліні і підтримували поширення фашизму по Європі. Але Л. Казаті таки пережила події Другої світової війни і померла лише в 1957 р.

Партитура Віллема Джетса призначена для струнного складу «Амстердамської Сінфоніетти» (*Amsterdam Sinfonietta*, 1988 р.) – камерний оркестр із 22 музикантів під керівництвом Кандіди Томпсон (*Candida Thompson*, британська диригентка і скрипалька). Прем’єрою диригував запрошений британський диригент Джеффрі Патерсон (*Geoffrey Paterson*). Непересічний хист 37-річного диригента блискучо розкрутити заплутаний оркестровий клубок партитури В. Джетса, зітканої з різних стилів і алузій, зрозумілий уже з огляду показових асистенцій Джеффрі Патерсона видатних диригентів нашого часу – Антоніо Папано, Марка Ельдера, Андріса Нельсона, Даніеле Гатті, Кирилла Петренка. Диригент «Рітратто» вдало скористався сценічною метафорою *спіралі*, щоб рельєфно розкрити музичний портрет маркізи Л. Казаті, поставити його на високий п’єдестал краси у звуковій аурі химерно прекрасного і психологічно вразливого образу жінки-мисткині.

Музиканти не тільки *побачили*, а й *почули* «акорд маркізи» у світлі музичних інновацій ХХ ст.: «Вона просто спробувала одразу вдарити надто багато нот, надягнути на себе занадто багато деталей, обклеїти себе занадто багатьма фарбами»¹⁸. У запальній суміші різних *полі* (стилістики, алузій і цитат, кольоровому розмаїтті тембрів і тональних фарб) Віллем Джетс утворив достеменний і поки що безпрецедентний портрет Луїзи Казаті в музиці, продовжив дивовижну мистецьку галерею першої жінки з когорти представників акційного мистецтва.

4. «Лу Саломе» – опера-самоаналіз

В опері, присвяченій видатній мисткині початку ХХ ст. Лу Саломе, симптоматичним видається факт, що автором твору виступив Джузеппе Сінополі – універсальна особистість, видатний диригент, відомий письменник, автор книги «Парсифаль у Венеції», доктор медицини, що спеціалізувався у психіатрії, кіноархітектор, відомий колекціонер давньогрецької кераміки.

Опера була замовлена композитору Баварською Staatsoper і вперше виконана в Мюнхені в 1981 р. Разом із лібретистом Карлом Дітріхом

¹⁸ Willem Jeths en Marcel Sijm: “We willen Casati tonen in al haar grandeur”. *Interview* / Willem Jeths (1959). *Ritratto*. Boekje van het programma van de Nationale Opera. Amsterdam, 2020. S. 13.

Греве Дж. Сінополі втілює образ відомої емансипованої жінки-інтелектуалки початку ХХ ст., яка багатьма ототожнювалася з *femme fatale*. «Лу Саломе» композитор мислив як частину трилогії (комплексне дослідження життєтворчості митців)¹⁹. Світовою прем'єрою диригував сам композитор. Постановку здійснив знаменитий німецький театральний режисер Гетц Фрідріх.

«Лу Саломе», як і «Рітратто», – твір про суть дистанції, яка емоційно розділяє сучасників, і про силу інтелекту, що єднає всіх людей незалежно від статі. Зі слів Дж. Сінополі, його оперу, що втілює «принцип утопії і принцип надії»²⁰, можна називати ментальним театром, меланхолійною фантазмагорією, психоаналізом або самоаналізом. Після студій із З. Фройдом завдяки психоаналізу Лу Андреас-Саломе навчилася розуміти як себе, так і кожен людину як незалежний суб'єкт головного творчого опусу – власного життя. Ця позиція докорінно вирізнялася від засвоєних у дитинстві принципів строгого християнського виховання в патріархальній родині російсько-німецького генерала Густава фон Саломе. Після читання І. Канта Лу Саломе почала осмислювати поняття *ближнього, іншого, чужого* як мету власних досліджень. Для композитора і психіатра з докторським ступенем Дж. Сінополі саме образ Лу Саломе відкрив доступ до пізнання привілейованої інтелектуальної території жінки-психоаналітика. Головним імпульсом опери послужило професійне й особистісне захоплення Дж. Сінополі життєтворчістю цієї мисткині власного життя. Як композитор він озвучив центральну ідею літературних і психологічних студій Л. Саломе – філософську суть любові як духовного, а не фізичного єднання людей. Адекватне відображення цієї ідеї в музиці відбувається завдяки системі лейтмотивів, точніше, централізації музичної тканини навколо лейтмотиву головної героїні. Інтонаційне поле Лу Саломе свідомо обмежене одним шестизвучним акордом, який символізує базис інтелекту героїні, її *філософський камінь*. На фундаменті цього акорду будується композиційно-гармонічна система цілого твору як народження синтезу *ratio* й *emotio* філософських і літературних пошуків Лу Саломе (принагідно згадаймо казус Л. Казаті, яку критикували за її сміливість «одразу вдарити надто багато нот»²¹ свого життя). Протягом вистави акорд Л. Саломе являє різні акустичні грані, коли розщеплюється горизонтально. Композитор наче вивчає цей феномен і творить нові й нові варіації навколо структури лейтакорду. Шестизвучна вертикаль ділиться на складники – таким чином аналітичний метод психоаналізу героїні проєктується на метод роботи композитора з музичним

¹⁹ Фінал трилогії композитор планував присвятити Марині Цветаєвій.

²⁰ Cappelletto S. Prefazione. Lou Salomé. Giuseppe Sinopoli, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. Marsilio, Venezia, 2012. P. 13.

²¹ Willem Jeths en Marcel Sijm: “We willen Casati tonen in al haar grandeur”. *Interview* / Willem Jeths (1959). *Ritratto*. Boekje van het programma van de Nationale Opera. Amsterdam, 2020. S. 1.

матеріалом. Цитати із *чужого композиторського поля*, що були постійно наявні в партитурі В. Джетса, у цій опері відсутні. Натомість яскраво прослуховуються структурні варіації лейтакорду – квінтови складники в різних кореляціях чистих і зменшених інтервалів, консонантні послідовності терцій, що характеризують стан самоспоглядання героїні, скупчені малі і великі секунди, виділені із цілісної архітекτονіки акорду для того, щоб озвучити стислий світ невирішених психологічних комплексів Л. Саломе. Коли акорд знову формується у цілісність, його емоційна складова частина суперечлива і цілком залежна від тембрового наповнення. Лейтакорд – акорд Лу – композитор озвучив дуже різноманітно: і як символ *світла*, і як символ *смерті*, і як простий квазігітарний супровід іронічної балади, у якій жінка характеризує сумарний образ чоловіка. Звернення Лу Саломе до Ф. Ніцше (*Was läßt Euch nur Gefallen* – з нім. *Що ж Вам до вподоби*) викладене на стакато і підкреслює нервовий стан героїні. Серед усіх персонажів філософ виступає головним антиподом Лу Саломе, про що свідчить інтонаційна структура його партії – речитативної, із вкрапленими елементами *Sprechstimme* і, головне, позбавленої акордової підтримки. Лейтмотив Ф. Ніцше як такий відсутній, але одну ноту Дж. Сінополі все-таки робить *власністю* філософа – ноту до-дієз. Ця нота звучить як сигнал, коли Ф. Ніцше з'являється на сцені, і відлунює в партії Лу, коли вона згадує про Ф. Ніцше. Цей оригінальний задум Дж. Сінополі – зробити одну ноту символом філософа – полягає в його афоризмі «не нота робить образ Ніцше, а Ніцше – робить образ ноти»²². Спочатку до-дієз звучить в унісон оркестру – солідно, гучно, переконливо. У сцені божевілля філософа унісони перебиваються втручанням різких ударів фортепіано. Монтаж тембрових контрастів символізує зіткнення, есенцію вибуху, коли Ф. Ніцше відвідує візія твору – «Так казав Заратустра».

Безпрецедентні для світової оперної практики сцени – у *бібліотеці* і *реквієм (кадіш)*, у якому молитви звучать івритом. У бібліотеці п'ять протагоністів виконують партії в цілковитій тиші (поєднання вокалу і *Sprechstimme*) під час генеральної паузи оркестру. У реквіємі до групи протагоністів підключається 16-тиголосний хор. Дж. Сінополі ефектно оперує різноплановими контрасти тональності й атональності на смисловому рівні. Наприклад, пісня служника з родинного будинку генерала звучить у фа-мінорі. Проте світла кантилена триває недовго і розчиняється в щемливій ретроспекції спогадів Лу Саломе про проблемні сімейні стосунки. Тональна прозорість зникає, «отруєна» різкими атональними співзвуччями. Як оригінальний приклад гри тональностями наведемо *Walzerino* Ф. Ніцше. Відповідно з лібрето, філософ під час

²² Cappelletto S. Il protagonista dell'opera? Giuseppe Sinopoli. Una conversazione con Franco Ripa di Meana e Lothar Zagrosek / Lou Salomé. Giuseppe Sinopoli, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. Marsilio, Venezia, 2012. P. 105.

переїзду до Мессіни пише лист до Лу: («<...> говорив Колумб – більш не довіряй генуезцям!»), у якому просвітлений фа-мажор на тлі звучання *Walzerino* загострюється втручанням фа-дієза. Також сцену зустрічі філософської трійці – Лу Саломе/Фрідріха Ніцше/Пауля Ре (останній святотатствує в римській *Peterskirche* і пише атеїстичну книгу у сповідальні) – Дж. Сінополі озвучує в середньовічному церковному стилі. Під клавесин і контрабаси звучить пассакалія. Але урочистість церковного мелосу руйнує настирливе фугато, впроваджуючи гротескний контрапункт.

Продумана композиція опери заслуговує на більш детальний аналіз, що не входить у наші завдання. Проте новаторська ідея композитора відтворити образ жінки-вченої крізь призму її стосунків із чоловіками очевидна. Історія життєтворчості Лу Саломе в опері Дж. Сінополі – не драма емоцій, а серія спогадів про знакові зустрічі, які зробили жінку філософом і психоаналітиком. Перевага повільних (роздумливих) темпів однозначно вказує на пріоритет *ratio* над *emotio*. З погляду оперної драматургії одноманітність темпів гальмує внутрішню динаміку дії. Композитор також навмисне нейтралізує емоційну відкритість у взаємодії персонажів: спрощує або обмежує інтонаційну широту, метрично організує акордові зрушення, синхронно вибудовує речитативи.

Дослідники критикували музику Дж. Сінополі за нарочитий інтелектуалізм і холодний структуралізм, хоча його система зрозуміла і прозора як мережа, в якій всі елементи ретельно упорядковані і взаємопов'язані один з одним. Опера «Лу Саломе» поділена на дві дії, кожна з яких уміщує п'ять сцен. Перша дія задумана як біографічна, самозаглиблена, друга – як візіонерська і філософська. Преференції італійського маестро – на боці італійської номерної опери, у якій кожна сцена демонструє виразну музичну *фізіогноміку* персонажів. До номерної структури Дж. Сінополі не повертається буквально, щоб не руйнувати логіку наскрізної оперної драматургії, але залишає різні еволюційні форми оперного жанру (речитатив-арія, каватина-рондо, драматична сцена), серед яких арія з оркестровим супроводом залишається типовим музичним портретом – як фінальна пісня Лу Саломе «Я кажу *так* життю, я кажу *так* смерті»²³, яка логічно завершує оперу.

Отже, «Лу Саломе» – не опера-драма, а інтелектуальний театр, музично-філософські діалоги, що фіксують окремі епізоди життя жінки-вченої. Структурно-раціональний підхід до життя = мистецтва – суть не тільки образу Л. Саломе, а і Дж. Сінополі – стриманого, врівноваженого музиканта-вченого. Композитор рефлектував в опері власне ставлення до проблеми любові-смерті (*Lieberstod*). В одному зі своїх останніх

²³ Реквієм-епілог для 20-ти сольних голосів *a capella* був створений як самостійний твір у 1976 р. і увійшов в оперу як вставний номер.

інтерв'ю він зауважив: «Якщо ми помremo, ми, мабуть, відчуємо щось подібне до оргазму <...> Смерть – надзвичайне знання і сублимація любові»²⁴ (курсив мій – А. Є.). Життєрадісний романтик і структураліст Дж. Сінополі закликав: «Давайте помremo здоровими»²⁵, і справді помер у момент свого музичного «оргазму» за пультом із партитурою «Аїди», коли диригував виставою в Берліні (2001 р.).

ВИСНОВКИ

Біографи замислюються над питанням, чому феномен жінки-психоаналітика не вкладається в рамки популярних психофізіологічних теорій на зразок сучасних теорій особистості. Але відповідь на нього – це вже не стільки галузь музикознавства, скільки соціології і психології. Підсумовуючи компаративні спостереження над оперними опусами – музично-театральними «портретами» видатних жінок, зауважимо головне: замість розв'язки у драматургії обох опер констатується фінальний зрив, викликаний не смертю обох героїнь, а тотальною зупинкою світу мистецтва, світу інтелекту і самого життя перед лицем війни. Творчість, сміливі експерименти, пошуки краси і рівноваги – усе занепадає в один момент під тиском ворожої сили, масштаб руйнації якої залишається за межами змісту обох опер. Але з біографії мисткинь загальновідомо, що Луїза Казаті після війни провела останні 12 років життя в катастрофічній скруті і померла в 1957 р. в Лондоні, Лю Саломе не дожила до початку війни і померла самотньо, ізольовано у своєму будинку в Геттінгені, переховуючись від єврейських погромів. «*Так смерті*» вона сказала в 1937 р. За іронією долі ім'я Луїзи Казаті було вигравіровано на надгробку з помилкою – *Louisa* замість *Luisa*. Отже, виникла ще одна зачіпка для порівнянь імен непересічних творчих особистостей Лу – Луїзи Саломе (*Louise von Salomé*) і Лу Казаті (*Louisa Casati*) – жінок «із високим рівнем IQ», досягнення яких суттєво вплинули на майбутній розквіт мистецтва і науки післявоєнного періоду. Їхні твори й досі продовжують своє буття, «**усвідомлюючи, що у своїй недоторканній цілісності вони (твори) живуть і поетизують**» своїх великих майстринь²⁶.

АНОТАЦІЯ

Портрети видатних історичних персон жіночої статі – важливий об'єкт сфери гендерних досліджень у галузі психології, фізіології, педагогіки, мистецтвознавства. У статті здійснено компаративний аналіз

²⁴ Herbolt H. Jo. Oper: Gedachte Musik. “Lou Salome” in München. “Aus Deutschland” in Berlin. *Die Zeit*. 1981. № 22. S. 1. URL: <https://www.zeit.de/1981/22/oper-gedachte-musik> (дата звернення: 01.06.2020).

²⁵ Там само.

²⁶ Інтерпретація афоризму Лу Саломе за : Salomé Lou Andreas. Mein Dank an Freud: Offener Brief an Professor Freud zu seinem 75. Geburtstag / Neuausgabe von Hg. Thomas Schulz-Overhage-Verlag der Contumax GmbH & Co. KG, Berlin. S. 9–10.

двох артефактів зі сфери сучасної оперної творчості з метою дослідити нові аспекти культурного *thesaurus hominibus* у музиці. Композитори кінця ХХ – початку ХХІ століття Віллем Джетс і Джузеппе Сінополі присвятили свої опери відомим мисткиням епохи *Fin de siècle* і *Moderne*. Опера «Рітратто» (2020 рік) – музично-театральний портрет Луїзи Казаті, «Лу Саломе» (1981 рік) – літопис життєтворчості Луїзи Андреас-Саломе. Музично-театральні *портрети* «Рітратто» і «Лю Саломе» демонструють різні жанрово-стильові зразки оперного жанру, але поєднані єдиним фінальним знаменником. Обидва біографічні сценарії опер завершуються фінальним зривом. У процесі аналізу опусів В. Джетса і Дж. Сінополі досліджується центральний конфлікт оперної драматургії – дисбаланс життя = творчості в контексті епохи. У музиці опер досліджується інтонаційний тезаурус межових станів психіки: стан ізоляції, що протиставляється епатажу і реактивній публічності як психічний дисонанс. У процесі дослідження зроблені такі ключові спостереження. Віллем Джетс утворив безпрецедентний портрет Луїзи Казаті в музиці, продовжив мистецьку галерею першої жінки з когорти представників акційного мистецтва. «Лу Саломе» Джузеппе Сінополі – не опера-драма, а інтелектуальний театр, музично-філософські діалоги, що зафіксували окремі епізоди життя жінки-вченої.

ЛІТЕРАТУРА

1. Herbort H. Jo. Oper: Gedachte Musik. “Lou Salome” in München. “Aus Deutschland” in Berlin. Die Zeit. 1981. № 22. S. 1. URL: <https://www.zeit.de/1981/22/oper-gedachte-musik> (дата звернення: 01.06.2020).
2. Иванова С. Оперное творчество женщин-композиторов XVIII века. Проблемы истории, филологии, культуры. Магнитогорск : МДП, 2010. С. 363–368. DOI: 1991-9484.
3. Иванова С. К проблеме типологии женского композиторского творчества XVIII века. Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2010. № 3. С. 8–93. DOI: 1998-0817.
4. Kreuziger-Herr Annette, Unseld Melanie. (Hrsg.) Lexikon Musik und Gender. J.B. Metzler-Verlag, 2010. 610 S. DOI: 978-3-476-02325-4.
5. Минец Д. Гендерная концептосфера женского мемуарно-автобиографического дискурса : дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Вологда, 2012. 177 с.
6. Ніцше Фрідріх. Цитати, афоризми, вислови автора. URL: <https://sofispace.com/authors/fridrikh-nitsshe> (дата звернення: 01.06.2020).
7. Райерссон С., Яккарино М. Неистовая маркиза: жизнь и легенда маркизы Казати. Москва : Слово, 2006. 304 с. ISBN: 5-85050-895-3.
8. Salomé Lou Andreas. Mein Dank an Freud: Offener Brief an Professor Freud zu seinem 75. Geburtstag / Neuausgabe von Hg. Thomas Schulz-

Overhage, Verlag der Contumax GmbH & Co. KG, Berlin. 80 S. DOI: 978-3-7437-1865-4.

9. Соснина И. Герман Нитч: «Одни выбирают краску, я выбираю кровь». Cablook : журнал. 29 декабря 2015 г. URL: <http://www.cablook.com/category/blognote/> (дата звернення: 14.07.2020).

10. Siera F. Kunstmatige droom of harde realiteit. Willem Jeths (1959). Rittrato. Boekje van het programma van de Nationale Opera. Amsterdam, 2020. S. 17–18.

11. Willem Jeths en Marcel Sijm: “We willen Casati tonen in al haar grandeur”. Interview / Willem Jeths (1959). Rittrato. Boekje van het programma van de Nationale Opera. Amsterdam, 2020. S. 10–13.

12. Cappelletto S. Prefazione. Lou Salomé. Giuseppe Sinopoli, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. Marsilio, Venezia, 2012. P. 12–15.

13. Cappelletto S. Il protagonista dell’opera? Giuseppe Sinopoli. Una conversazione con Franco Ripa di Meana e Lothar Zagrosek Lou Salomé. Giuseppe Sinopoli, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. Marsilio, Venezia, 2012. P. 102–109.

Information about author:

Yefimenko A. G.,

Doctor Phil. Hab.,

Professor at the Department of the History of Music

Lviv National Lysenko Music Academy

5, Ostap Nyzhankivskyi str., Lviv, 79000, Ukraine

Professor at the Faculty of Philosophy

Munich Ukrainian Free University

9A, Barelli str., Munchen, 80638, Germany