

УДК 78.071.2(510):159.925/.95:305
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-2-20>

Лариса ОПАРИК,

orcid.org/0000-0002-3905-7253

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри музичної українистики та народно-інструментального мистецтва

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

(Івано-Франківськ, Україна) *oparyklarysa@ukr.net*

Сунь ЮЙ,

orcid.org/0009-0005-2225-5201

аспірантка кафедри музичної українистики та народно-інструментального мистецтва

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

(Івано-Франківськ, Україна) *sunyu6233@gmail.com*

МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКА ХАРИЗМА КРИЗЬ ПРИЗМУ ТЕОРІЇ ГЕНДЕРУ

Стаття присвячена висвітленню гендерних особливостей феномена музично-виконавської харизми у ретроспективній та сучасній проєкціях на специфіку жіночого піаністичного мистецтва. На основі аналізу різнобічних аспектів життя і творчості визначних піаністок Марі Плейель, Клари Вік-Шуман, Марти Аргеріх та Ван Юйцзі обґрунтовано, що жіноче фортепіанне виконавство є унікальним мистецьким феноменом, особливості якого дозволяють ідентифікувати глибинні джерела та сутнісні закономірності формування музично-виконавської харизми як потужного енергетико-почуттєвого чинника сугестивного впливу на слухачську аудиторію та необхідної якості успішної самоактуалізації творчої особистості в процесі інноваційного перетворення художньої реальності. Доведено, що жіноче втілення артистичної харизми в різні періоди історичного розвитку професійного фортепіанно-виконавського мистецтва виступає дієвим фактором креативного подолання гендерних стереотипів щодо другорядної ролі жінки як мисткині, демонструючи відповідність визначним моделям геніальності через поєднання надзвичайного таланту, першості й досконалості в реалізації оригінальних творчих ідей, спростування рутинних інтерпретаційних шаблонів і сценічних поведінкових догм в академічному музичному виконавстві. З'ясовано, що жіночі образи музично-виконавських особистостей значно розширюють межі розуміння психологічної природи артистичної харизми, її суперечливого генезису, що сягає корінням у драматичний внутрішній конфлікт, та двоїстості емоційного впливу на слухачко-глядацьке сприйняття. У результаті дослідження встановлено, що харизматичні постаті видатних піаністок минулого і сьогодення інспірують розгортання масштабних культурних процесів національної міфотворчості, які в сучасних умовах розвитку технічних засобів масової комунікації набувають глобального характеру, охоплюючи багатомільйонну аудиторію шанувальників класичного музичного мистецтва.

Ключові слова: музично-виконавська харизма, жіноче піаністичне мистецтво, гендерні стереотипи, сценічний образ, харизматичний процес.

Larysa OPARYK,

orcid.org/0000-0002-3905-7253

Candidate of Art Studies, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Musical Ukrainianistics and Folk-Instrumental Art

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

(Ivano-Frankivsk, Ukraine) *oparyklarysa@ukr.net*

Sun YU,

orcid.org/0009-0005-2225-5201

Postgraduate student at the Department of Musical Ukrainianistics and Folk-Instrumental Art

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

(Ivano-Frankivsk, Ukraine) *sunyu6233@gmail.com*

MUSICAL AND PERFORMING CHARISMA THROUGH THE PRISM OF GENDER THEORY

The article is devoted to highlighting the gender peculiarities of the phenomenon of musical and performing charisma in retrospective and contemporary projections on the specifics of female piano art. Based on the analysis of various aspects of the life and work of prominent pianists Marie Pleyel, Clara Wieck Schumann, Martha Argerich, and Yuja Wang, it is proved that female piano performance is a unique artistic phenomenon, whose peculiarities allow us to identify the deep

sources and essential patterns of formation of musical and performing charisma as a powerful energy and sensual factor of suggestive influence on the audience and a necessary quality of successful self-actualisation of a creative personality in the process of innovative transformation of artistic reality. It is proved that the female embodiment of artistic charisma in different periods of the historical development of professional piano performance art is an effective factor in the creative overcoming of gender stereotypes about the secondary role of women as artists, demonstrating compliance with the recognised models of genius through a combination of extraordinary talent, superiority and excellence in the implementation of original creative ideas, refutation of routine interpretive patterns and stage behavioural dogmas in academic music performance. It has been found that female images of musical performing personalities significantly expand the boundaries of understanding the psychological nature of artistic charisma, its contradictory genesis, rooted in a dramatic internal conflict, and the duality of emotional impact on audience perception. The study has established that the charismatic figures of outstanding female pianists of the past and present inspire the deployment of large-scale cultural processes of national myth-making, which in the current conditions of development of technical means of mass communication are becoming global, covering an audience of millions of fans of classical music.

Key words: musical and performing charisma, female pianistic art, gender stereotypes, stage image, charismatic process.

Постановка проблеми. У сучасну епоху домінування відеокommунікаційних технологій музично-виконавське мистецтво академічної традиції виявляє тенденції до активізації навколомузичних чинників артистичного впливу на слухачську аудиторію. У поєднанні з винятковими виконавськими даними музиканта яскрава зорова подача публічного виступу значно посилює харизматичність його сценічного образу, який нерідко викликає суперечливий суспільний резонанс. Така неоднозначність музично-критичної оцінки, примножена порушеною проблемою гендеру, помітна, зокрема, у низці рецензій на виступи китайської піаністки Ван Юйцзі, прославленої своєю захопливою віртуозною майстерністю, емоційною відвертістю та провокативною сценічною присутністю. Дискусійний градус цих рецензій свідчить про розмитість послідовних критеріїв у музикознавчих оцінках харизматичних особистостей жінок-виконавиць, які формують нові поведінкові моделі та стилі сценічного спілкування сучасних музикантів із широкою публікою. Це актуалізує проблематику пропонованої розвідки, звернену до специфіки жіночого піаністичного мистецтва, що в контексті сучасної музично-критичної думки постає на перетині музикознавчих дискурсів гендеру, артистичної харизми та музично-виконавської комунікації.

Аналіз досліджень. Зростання наукового інтересу до гендерної теорії та її проєкції на музичні явища в останні десятиліття позначилось на становленні нового міждисциплінарного напрямку в українському та зарубіжному музикознавстві – музичної гендерології. Одна з перших спроб комплексного використання наукового апарату гендерної теорії для дослідження специфіки музичної творчості належить американці С. Маккларі (2002). У своїй праці «Жіночі закінчення: музика, гендер і сексуальність», перше видання якої датується 1991 роком, авторка поєднує традиційний музикознавчий аналіз із феміністич-

ною музичною критикою, розглядаючи, з одного боку, мовні параметри обраних творів, з іншого – з'ясовуючи, що саме музика цих творів означає в контексті того чи іншого періоду соціальної історії, зумовленої гендерними стереотипами пануючої культурної ідеології. Концептуальні позиції феміністичної музичної критики простежуються у статті К. Елліс (1997), де в контексті аналізу публіцистично-критичної думки про жінок-піаністок у паризькій пресі середини XIX століття увиразнюється загальноєвропейська тенденція до зміни парадигми віртуоза-композитора на віртуоза-інтерпретатора. Прикладом переконливого спростування сучасних гендерних стереотипів упередженого ставлення до професійного статусу жінок-диригентів є стаття І. Бермес (2017), в якій авторка обґрунтовує міждисциплінарну категорію успішності як еталонний критерій ефективності фахової діяльності музиканта. Осмислення антропологічних засад гендерного аспекту в музичному творі, гендерних ролей, які виокремлюють репрезентацію жінки у різних видах музичного мистецтва, проблеми гендерної рівності та усталених стереотипів у музичному мистецтві містить стаття Т. Андрусішин (2018). Тема гендерних стереотипів порушується також у статті М. Чернявської (2019), присвяченій вивченню маловідомих фактів життя і творчості видатної німецької піаністки і композиторки Клари Вік-Шуман. Ретроспективний аналіз гендерного образу фортепіано і його ролі в історії розвитку інструмента представлений у статті Лю Фаня (2017). Плідною спробою залучення до наукового обігу виконавського музикознавства гендерної теорії є дисертація В. Гіголаєвої-Юрченко (2015), в якій система понятійного апарату гендерної психології проєктується на музикознавчий аналіз виконавських інтерпретацій камерно-вокальної лірики. Основою аналітичного інструментарію стає розробка класифікації гендерних типів музичного виконання, побудованої за принципом розрізнення основних

гендерних характеристик маскулінності, фемінності та андрогінності. Така історико-теоретична багатоаспектність музичної гендерології вочевидь резонує з багатогранністю наукової проблематики музично-виконавської харизми, котра, як і гендер, проявляє себе на різних рівнях публічної комунікації артиста та слухацько-глядацької аудиторії.

Мета статті – проаналізувати гендерні особливості феномена музично-виконавської харизми у ретроспективній та сучасній проєкціях на специфіку жіночого піаністичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Світова спадщина фортепіанно-виконавського мистецтва налічує чимало уславлених жіночих постатей, більшість з яких увійшли в історію піанізму як феноменальні харизматичні особистості. Харизматичний ореол першопрохідців жіночого фортепіанного виконавства як професійної сфери публічної музичної діяльності формувався в умовах зламу старих уявлень про роль особистості виконавця, способи його артистичного впливу на аудиторію та загалом принципи творчого підходу до виконуваного твору. До середини XIX століття складається новий тип музиканта – виконавця-інтерпретатора, що прийшов на зміну композиторів-віртуозів, котрий безроздільно володів власним репертуаром і захопленою публікою, яка вже пізнала силу магічного впливу надприродної техніки Паганіні та видовищність клавішних баталій Ліста і Тальберга. Концертний жіночий піанізм, певна річ, не міг слідувати еталонам панівної виконавської естетики епохи, переймаючи такі типово маскулінні якості фортепіанної гри, як атлетична бравурність та демонстративність фізичної сили. І річ не тільки в тому, що «сучасна фортепіанна техніка, – як пише Г. Лахі на межі минулих століть, – це справа, що висуває високі вимоги до сили виконавця, і хоча гра на фортепіано є майже універсальним надбанням для жінок, мало хто з них володіє фізичними даними, необхідними для досягнення найвищих результатів» (Lahee, 1900: 281). Окрім технічних параметрів гри критику жіночого фортепіанного виконавства доби романтизму займали питання участі піаністок в освоєнні гендерно регламентованого, тобто так званого чоловічого репертуару, а ще більше – особливості жіночої сценічної поведінки за клавіатурою та загалом використання тіла при музичному виконанні. Відтак жінка-піаністка, яка виконувала оперні фантазії та інші віртуозні твори в європейських концертних залах, уже однією своєю появою на сцені кидала прямий виклик загальноприйнятим поведінковим кодексам, «влаштовуючи з себе видовище. І не зважа-

ючи на те, що ритуали демонстрування завжди асоціювалися з жіночою, а не чоловічою прерогативою, французькі буржуа, як і їхні вікторіанські колеги, гарантували, що будь-який публічний виступ жінки викликав питання щодо її особистої поведінкової етики» (Ellis, 1997: 361).

Превалювання гендерних стереотипів у критичних оцінках піаністок-концертанток позаминулого століття було пов'язане не лише із соціальним статусом жінок, обмежених у своїх можливостях навіть просто навчатися композиції, а не те щоб будувати самостійну виконавську кар'єру, але й зі звичним сприйняттям фортепіано як інструментасимволу жіночого домашнього музикування в бідермайєрівській епоху. У формуванні гендерного іміджу фортепіано як цілком пристойного і добре пристосованого для демонстрації жіночої грації та краси інструмента не останню роль відігравав візуальний чинник сприйняття виконавця та виконавських жестів, необхідних для гри на тому чи іншому інструменті. Тому «на відміну від багатьох інших музичних інструментів – флейти, скрипки, віолончелі, клавішні інструменти прекрасно пасували дівчатам середнього класу, основними чеснотами яких мали бути скромність і невинність. Під час гри на клавірі не було потрібно надувати і морщити губи, розставляти широко ноги або розмахувати руками, що могло бути із засудженням сприйнято суспільством» (Лю Фань, 2017: 386).

Таким чином, проблема професійної репутації жінки як концертної виконавиці була тісно пов'язана з її фізичною поведінкою за фортепіано та елементами акторської гри з її смисловим підтекстом і психологічними прийомами, розрахованими на ефект слухацько-глядацького сприйняття в процесі публічного виконання. Відповідна природа присутності жінки на сцені – мова її тіла, вираз обличчя та інші зовнішні прояви, за допомогою яких вона передавала аудиторії свої внутрішні переживання музики, вимагали належного вирішення. При цьому жінка-піаністка повинна була дотримуватися у своїй грі золотієї середини, не впадаючи в крайнощі акторських перебільшень, властивих, приміром, виконавській манері молодого Ліста, з одного боку, з іншого – максимально виявляючи свою творчу індивідуальність, домагаючись оригінальної неповторності виконавського висловлювання.

Поєднання цих якостей як вища похвала жіночому виконавському стилю наводиться в одній із паризьких рецензій критика Г. Бланшара на виступ знаменитої бельгійської піаністки Марі Плейель, виконавським мистецтвом якої захоплювалися, присвячуючи свої твори, Шопен, Лист і Мендель-

сон. «Мадам Плейель нікого не наслідує, – пише Бланшар, – вона спокійна за фортепіано: тут вона майже постійно знаходиться на клавіатурі, а коли піднімає спідницю, її погляд має неймовірну експресію зухвалості, мефістофельської зухвалості, презирства до всіх труднощів, з якими вона грає. ...Вона не заграє, не тремтить, щоб завоювати прихильність публіки; вона завойовує, посміхається сама собі такій легкій перемозі, і її красива вигнута фігура нерухома, безпристрасна, нічим не видає величезної роботи її пальців: це найвищий музичний вираз душі, сформованої всіма життєвими переживаннями, і які з насолодою кидають у твій бік найдивовижніші вигадки. Чи може мистецтво гри на фортепіано піти далі?» (Ellis, 1997: 374). Життєві переживання, про які пише критик, пов'язані, вочевидь, із натяком на перипетії біографії фатальної красуні Плейель, колишньої нареченої Гектора Берліоза, через відмову якої той свого часу навіть збирався застрелитися. Дослідниця особистого листування Плейель К. Елліс вказує також на неоднозначність її взаємостосунків із представниками преси. Піаністка прекрасно усвідомлювала необхідність привертати до себе увагу чоловічої критики, яка була цілком похвальною, не містила жодного натяку на зневагу та зосереджувалася на технічній майстерності Плейель, вигідно порівнюючи її виразжальний діапазон з виразовим арсеналом Ференца Ліста. Виконавську харизму піаністки підсилювало її свідоме накладання чоловічого начала на жіноче, почергове поєднання потужності і граціозності, завдяки чому «цей експансивний і витончений стиль, – як зазначалося в одній із рецензій, – поступово спокушав кожне вухо і кожне серце, тому ще до кінця першої п'єси весь зал підкорився непереборній силі, яку здійснювала ця прекрасна і чарівна жінка, котра водночас є однією з найкращих наших піаністок» (Ellis, 1997: 375).

Отже, у пресі Плейель зображували як незрівнянне поєднання чоловічої сили та жіночої грації, і це було почасти результатом її цілеспрямованого рішення шокувати критиків, щоб вони ставилися до неї як до художниці, а не просто як до жінки. У цій спробі зламати гендерні стереотипи епохи у сприйнятті жінки-мисткині проглядається один із ключових критеріїв ідентифікації харизматичної особистості – це прагнення до креативного перетворення суспільства, подолання його догматичних настанов через пропозицію нового, нетипового, такого, що притягує adeptів і веде до успіху. Звідси – обрання неприховано провокативної поведінкової моделі, а також спроби штучного нарощування харизматичного образу. Наприклад,

маніпулюючи гендерною ідентичністю, Плейель писала листи від імені «друга», а не «подруги». Проте, на думку К. Елліс, мисткиня була далека від представлення дефемінізованого публічного образу як засобу завоювання суспільної поваги. Навпаки, «Плейель продемонструвала (як і мала на меті), що жіночність не є перешкодою для артистизму, і в цьому полягає важливість її досягнення. Її образ відповідає романтичній концепції генія як такого, що містить одночасно чоловічі та жіночі елементи влади і пристрасті. Завдяки своїй дивовижній реакції на чоловічі труднощі у сприйнятті жінки як солістки-піаністки, Плейель забезпечила собі критичну рецепцію, в якій їй приписували саме ту маскулінізовану, але чутливу шляхетність, якою Берліоз наділив Ліста» (Ellis, 1997: 377).

Слід зауважити, що проєкція романтичної концепції генія на феномен харизми жіночого образу музично-виконавської особистості набуває цілком прагматичного сенсу в середині XIX століття. У той час, коли культ твору поступово витісняє культ артиста-віртуоза, нішу виконавської інтерпретації активно опановують жінки-піаністки, відсторонені тогочасною системою освіти від професійних занять композицією. На мистецьку функцію виконавця-інтерпретатора як посередника між композитором і слухачами стараннями багатьох піаністок, переважно другорядних, накладається висока місія, співзвучна з містичним покликанням генія, який у трактуванні романтиків виступає в ролі медіума, провідника трансцендентальних ідей на межі двох світів. Відтак «щоб надати собі більшої ваги, більшої довіри, жінки-піаністки оголошують себе жрицями культу, який мистецький світ присвячує Бетховену», – цитує один з документів епохи К. Елліс. – Подібні метафори пророкиць і жриць помітно рясніють, підсилюючи ідею жінки як вмістилища божественної істини, що служить культу твору» (Ellis, 1997: 371).

Таким чином, якщо жінки-піаністки хотіли, щоб їх сприймали серйозно як мистців, інтелектуально спроможних осягати й доладно передавати високі істини, вони мали звертатися до традиційно чоловічого репертуару, зокрема, до бетховенської сонатної, концертної та виконавської традиції. Усе це передбачало потенційно конфліктний момент, адже гендерний розподіл фортепіанного репертуару був інституціоналізований навіть Паризькою консерваторією, де впродовж 19 ст. для чоловічого та жіночого фортепіанних класів були затверджені різні програми. Так, для жіночих класів було рекомендовано в основному твори добетховенської доби – музику бароко, Моцарта, Шопена, втяг-

нуті в стереотипно жіночий світ декоративної та милозвучної виразності, а, наприклад, Гайдн і Бах з'явилися в програмах лише наприкінці XIX століття. І якщо чоловіче виконання маскулінізованих жанрів було природним, звичним і не викликало негативних коментарів, то жіноче виконання тієї самої музики одразу ставало проблематичним.

У цьому контексті з особливою силою проявляється епохальна для історії світового піаністичного мистецтва роль творчих новацій Клари Вік-Шуман, яка одна з перших не лише серед жінок, а й серед чоловіків-піаністів уже в 30-роки XIX століття починає виконувати серйозну музику в публічних концертах всупереч укоріненій традиції грати лише блискучі віртуозні твори. Якщо на початку творчої кар'єри Клари Вік твори модних композиторів-віртуозів ще лунали під час її виступів, то в зрілі та пізні роки в концертному репертуарі піаністки переважали твори Баха, Бетховена, Шопена, Мендельсона, Шумана, а в 1850-ті роки – Брамса. Клара Вік-Шуман стояла біля витоків сольного фортепіанного концерту, укладання програм із творів одного автора, а також за принципом історичної хронології. Смілива творча ініціативність піаністки як мисткині напрочуд гармонійно поєднувалася з відданим служінням генію свого чоловіка Роберта Шумана, пропаганді творчості котрого вона присвятила все своє життя. Таким же гармонійним постає і її виконавський стиль в оцінках сучасників. «Її музична діяльність була постійною, і її чули у всіх головних містах Європи, її гра вирізнялася великим інтелектом, почуттям, силою, вогнем і ніжністю. У ній була цілковита відсутність особистого прояву, – підкреслює Г. Лахі, – гостре сприйняття композиторського задуму і незмінна здатність викласти його в абсолютно зрозумілій формі. Шляхетна атмосфера щирої простоти, яка оточувала її приватне життя не менше, ніж її публічні виступи, зробила її глибоко і широко улюбленою» (Lahee, 1900: 288).

Отже, захоплена оцінка виконавського мистецтва піаністки підкріплюється визнанням її винятково благородних особистісних якостей, що, своєю чергою, увиразнює універсальну природу харизматичного образу мисткині, утвореного гармонійним поєднанням вродженого таланту як певної ознаки «ласки Божої», величезного успіху та пасіонарного подвижництва. Відтак «постать Клари Вік-Шуман – видатної жінки-композитора, успішної концертуючої піаністки, педагога, дружини, матері, музи двох геніальних композиторів-романтиків – була настільки яскравою, що змогла зламати всі попередні уявлення того часу стосовно ролі жінки у суспільстві» (Чернявська,

2019: 225). Про це свідчить разючий масштаб харизматичного процесу, інспірованого постаттю мисткині та підживлюваного упродовж майже двох століть незгаслим інтересом до її особистості міцного «харизматичного співтовариства» (М. Вебер) численних науковців, письменників, музикантів-професіоналів і аматорів. Цікавим є те, що цей харизматичний процес виступає своєрідним індикатором пануючої суспільної ідеології різних періодів історії. Так, «якщо до 1919 р. в багатьох німецьких статтях Клара Вік-Шуман ще оцінювалася як композитор, то пізніше вона стала певним символом, зразком німецької жінки і матері» (там само: 219). На протигагу нацистській ідеології, яку жінка цікавила насамперед з точки зору відтворення нордичного генофонду, сучасна німецька художня література осмислює життєтворчість Клари уже з позицій фрейдистського психоаналізу. Таким чином, феномен харизматичного образу Клари Вік-Шуман стає культурним осередком німецької національної рефлексії, адже «харизма має важливе значення в міфотворчості народу, що відображає загальне уявлення про національні символи й героїв, які усвідомлюються через усталені культурні традиції» (Черепанова, 2006: 12). Усе це підтверджує невичерпний потенціал харизматичного образу непересічної мистецької особистості як чинника розгортання сталих культурних процесів, що в сучасних умовах розвитку технічних засобів масової комунікації набувають глобального характеру, охоплюючи багатомільйонну аудиторію шанувальників таланту популярного артиста. Отримавши можливість коментувати у соцмережах відеозаписи виступів знаменитих виконавців, слухачка аудиторія здобуває власний колективний голос, який по-своєму визначає ієрархію зірок на сучасному піаністичному небосхилі. Хвалебну однастайність в оцінках любителів і професіоналів викликає постать сучасної аргентинської піаністки Марти Аргеріх, яку зазвичай порівнюють із Кларою Шуман, називаючи останньою живою піаністкою-легендою, оповитою ореолом таємничості та поклоніння.

Харизматичність Марти Аргеріх проступає крізь полярні характеристики її загадкової особистості. Одні називають мисткиню невовимою зіркою, ухильною та непередбачуваною, піаністкою-відлюдницею, яка навіть на сцені закриває обличчя від глядачів копицею довгого густого волосся, що каскадом спадає на плечі. Інші вважають її надто безкомпромісною, волелюбною бунтаркою в душі, адже ще на зорі своєї професійної кар'єри піаністка стає чи не єдиною виконавицею, що могла диктувати ринку свої умови, обираючи

лейбли звукозапису, оркестри та концертні зали, не боячись вступати в конфлікти навіть з аргентинською політичною та профспівковою бюрократією. Саме це втілення абсолютної свободи духу, неприборканої сили й потужної енергетики розпізнає слухачка інтуїція у грі Марти Аргеріх – феноменально віртуозній, імпульсивно темпераментній та натхненно піднесений, загострено експресивній у відтворенні великомасштабних колізій, однак без надмірної екзальтації в патетиці, умиротвореній і теплій у ліриці, сповненій живого безпосереднього почуття. Граничність музичних темпів та емоційного напруження не заважають піаністці передавати всі деталі та нюанси музичного малюнка, зберігати відчуття форми та архітектоніки цілого музичного твору. Несподіваність трактувань, постійний пошук і непередбачуваність спонтанних відкриттів тут і зараз тільки посилюють магнетичну атракцію піаністичного мистецтва Марти Аргеріх. «Я завжди сумніваюся, завжди намагаюся, – каже вона. – Якщо ти надто задоволений тим, що зробив, або занурюєшся в рутину – це найгірше. Іноді я ризикую, щоб цього не сталося» (Schweitzer, 2008).

«Прекрасною картиною без рами» назвав якомсь піаністку Даніель Баренбойм, позначивши одним штрихом стихійне безмежжя та водночас беззахисність її вразливої натури. Такою її побачили глядачі документального фільму «Марта Аргеріх: Нічна розмова», знятого 2002 року Жоржем Гашо після майже двох десятиліть невдалих спроб взяти інтерв'ю в артистки, яка завжди почувалася некомфортно в центрі уваги та поза сценою. Рідкісні одкровення мисткині прочиняють завісу історії складного шляху творчого становлення піаністки. Тут і хворобливий перфекціонізм талановитої дівчинки-вундеркінда, яку рішенням аргентинського уряду відправляють на навчання в Європу, і напади юнацької депресії після перших гучних перемог одразу на двох міжнародних конкурсах – імені Бузони в Больцано і Женевському. «Я була страшенно сором'язлива, – каже вона. – Це було моторошно. Я була в жахливому стані. Потім, коли мені було 19 чи 20, я пережила кризу» (там само). Крім самотності, Марта страждала від страху сцени. «Іноді мене охоплювала страшна паніка, – розповідає вона. – Я уявляла собі найгірші речі, уявляла повний зал. Це жахливо». Через короткозорість «рояль виглядав як зуби крокодила, а яскраве світло змушувало відчувати себе комахою» (там само). Фільм не торкається інших аспектів її особистого життя, шлюбів і розлучень, стосунків із трьома доньками, старшу з яких вона немовлям залишала в притулку заради участі в

черговому конкурсі, так само, як свого часу Клара Шуман залишила вмираючу дитину через сольний концерт. Образ відданої, люблячої Марти-матері з'явиться пізніше у фільмі-присвяті її молодшій доньки Софії. А фільм Ж. Гашо пропонує проникливий, «незахищений» портрет мисткині, риси якого прояснюють психологічну природу артистичної харизми, її суперечливий генезис, що сягає корінням у драматичний внутрішній конфлікт мистецької особистості, плідний з погляду генерування сміливих творчих ідей, ламання рутинних шаблонів і світоглядних стереотипів у мистецтві.

Визнаною руйнівницею гендерних стереотипів є представниця молодого покоління сучасних піаністок Ван Юйцзя, яку учасники мережових дискусій вважають найяскравішою послідовницею новаторських підходів у виконавстві, канонізованих Мартою Аргеріх. Не випадково початком міжнародної кар'єри Юйцзі стала подія 2007 року, коли вона замінила Аргеріх як солістка з Бостонським симфонічним оркестром. З того часу піаністка досягла статусу суперзірки серед виконавців світового класу, відомої не тільки своєю приголомшливою віртуозністю, спонтанними і живими виступами, але й харизматичністю сценічного образу, який сприймається більшістю слухачко-глядацького загалу як видовище переможного фемінізму, шокувального для пуританської публіки уславлених філармонійних залів. Обговорення сценічного вбрання артистки, яке щоразу викликає чергову сенсацію, дійшло до того, що критик Марк Швед з газети «Лос-Анджелес таймс» немовби жартома підняв питання про обмеження входу на концерти Ван всім любителям музики віком до 18 років без супроводу дорослих. Як бачимо, сучасна чоловіча критика жіночого піанізму не надто далеко відійшла від подібних оцінок позаминулого століття. Однак сьогодні такі заяви викликають миттєву реакцію феміністичної критики. Відповідаючи М. Шведу, музична критикеса Анна Міджетт задається питаннями про те, чи варто критикам коментувати зовнішній вигляд класичних зірок, що «повинні» носити жінки на концертній сцені і що таке «доречно». «Давайте на хвилинку повернемося до реальності, – закликає авторка. – Так, сукня коротка, обтисла і відверта. Але в реальному світі – світі за межами уявної бульбашки класичної музики – це звичайне вбрання для молодої висхідної зірки в очах громадськості. ... До честі Шведа, його рецензія продовжує хвалити гру Ван. Але він, і всі ми, повинні розуміти, що замість того, щоб зачиняти двері перед аудиторією до 18 років, манера Ван і її вбрання – а також її неабиякий талант – є одними з найкращих шансів,

які у нас є, щоб залучити цих підлітків до концертного залу з самого початку» (Midgette, 2012).

Привертає увагу те, що висока якість гри Ван Юйцзі не викликає у критика сумнівів, оскільки і професіонали, і публіка одногласно визнають неймовірну майстерність піаністки. Інша справа, провокативний меседж, який посиляє аудиторії її зовнішній вигляд. У багатьох своїх інтерв'ю артистка каже, що музика для неї – це яскрава, емоційна дія, що вона грає музику, вкладаючи в неї всі свої сили і почуття, і хоче, щоб її вигляд відповідав цьому внутрішньому розпалу. За словами піаністки, у наших руках – можливість приголомшити аудиторію, стати провідником музичного задуму, тож будь-який музикант прагне до досконалості, що полягає не у відсутності фальшивих нот (ми ж не машини), а в досягненні того особливого проникнення у світ музики, що його відчуває слухач і що так його зворушує. Серйозні творчі завдання, про які говорить піаністка, підтверджує її гра, заряджена непохибною художньою інтуїцією, насолодою сліпучої технічної досконалості та прагненням надчутливої свідомості до виявлення прихованих скарбів музики для передачі їх слухачам у ясній і зрозумілій інтонаційній формі. При цьому те, що звучить, і те, що транслює сценічний імідж виконавиці, породжує протилежні ряди почуттів, і саме це афективне протиріччя, можливе тільки в жіночому піанізмі, посилює,

на наш погляд, ефект харизматичного впливу музично-виконавського мистецтва Ван Юйцзі.

Висновки. Таким чином, жіноче піаністичне мистецтво є унікальним мистецьким феноменом, особливості якого дозволяють ідентифікувати глибинні джерела та суттєві закономірності формування музично-виконавської харизми як потужного енергетико-почуттєвого чинника сугестивного впливу на слухачку аудиторію та необхідної якості успішної самоактуалізації творчої особистості в процесі інноваційного перетворення художньої реальності. Жіноче втілення артистичної харизми в різні періоди історичного розвитку професійного фортепіанного виконавства виступає дієвим фактором креативного подолання гендерних стереотипів щодо другорядної ролі жінки як мисткині, демонструючи відповідність визнаним моделям геніальності через поєднання надзвичайного таланту, першості й досконалості в реалізації оригінальних творчих ідей, спростування рутинних інтерпретаційних шаблонів і сценічних поведінкових догм в академічному музичному виконавстві. Харизматичні постаті видатних піаністок минулого і сьогодення інспірують розгортання масштабних культурних процесів національної міфотворчості, що в сучасних умовах розвитку технічних засобів масової комунікації набувають глобального характеру, охоплюючи багатомільйонну аудиторію шанувальників класичного музичного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрусишин Т. Гендерна рівність в музичному мистецтві: проблеми та означення. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія Мистецтвознавство*. Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. № 2 (39). С. 50–57.
2. Бермес І. Л. Жінка-диригент: спроба характеристики успішності. *Вісник Національної академії кадрів культури і мистецтв*. К.: Міленіум, 2017. № 1. С. 63–68.
3. Гіголаєва-Юрченко В. О. Гендерна ідентифікація у виконавській інтерпретації російської та української вокальної лірики XIX – початку XX століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. 19 с.
4. Лю Фань. Гендерний образ фортепіано. *Мистецтвознавчі записки*. 2017. Вип. 32. С. 382–390.
5. Черепанова Т. В. Соціокультурні чинники харизматичного процесу: автореф. дис. ... канд. соціологічних наук: 22.00.04 / ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2006. 22 с.
6. Чернявська М. С. Постать Клари Вік-Шуман в європейському науковому дискурсі. *Аспекти історичного музикознавства*. 2019. Вип. XVII. С. 213–231.
7. Ellis K. Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris. *Journal of the American Musicological Society*. Oakland : University of California Press, 1997. Vol. 50., No. 2/3. P. 353–385.
8. Lahee H. Famous Pianists of Today and Yesterday. Boston: L. C. Page & company, 1900. 377 p. URL: <https://archive.org/details/famouspianistsof017715mbp/page/n9/mode/2up> (accessed: 29.01.2025).
9. McClary S. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2002. 248 p.
10. Midgette A. Which offends? Her short dress or critic's narrow view? *The Washington Post*. August 12, 2011. URL: https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/2011/08/10/gIQAMvtOBJ_story.html (accessed: 20.02.2025).
11. Schweitzer V. Once-Shy Pianist Tells, Um, Not Quite All. *The New York Times*. August 3, 2008. URL: <https://www.nytimes.com/2008/08/03/arts/television/03schw.html> (accessed: 10.02.2025).

REFERENCES

1. Andrusyshyn T. (2018) Genderna rivnist v muzychnomu mystetstvi: problemy ta oznachennia. [Gender equality in music: problems and definitions] *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatiuka. Seriiia Mystetstvosnavstvo*. Ternopil: TNPU im. V. Hnatiuka, 50–57. [in Ukrainian].

2. Bermes I. L. (2017) Zhinka-dyryhent: sprobha kharakterystyky uspishnosti. [A woman conductor: an attempt to characterise her success] *Visnyk Natsionalnoi akademii kadriv kultury i mystetstv*, 1. Kyiv : Milenium. 63–68. [in Ukrainian].
3. Hiholaieva-Yurchenko V. O. (2015) Gender na identyfikatsii u vykonavskii interpretatsii rosiiskoi ta ukrainskoi vokalnoi liryky XIX – pochatku XX stolit. [Gender identification in the performance interpretation of russian and ukrainean vocal lyrics of the XIX – early XX centuries]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvovnavstva: 17.00.03 / KhNUM im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv. 19. [in Ukrainian].
4. Liu Fan (2017) Hendernyi obraz fortepiano. [Gender image of the piano]. *Mystetstvovnavchi zapysky*, 32. 382–390. [in Ukrainian].
5. Cherepanova T. V. (2006) Sotsiokulturni chynnyky kharyzmatychnoho protsesu. [Socio-cultural factors of charismatic process]: avtoref. dys. ... kand. sotsiolohichnykh nauk: 22.00.04 / KhNU im. V. N. Karazina. Kharkiv. 22. [in Ukrainian].
6. Cherniavska M. S. (2019) Postat Klary Vik-Shuman v yevropeiskomu naukovomu dyskursi. [The figure of Clara Wick-Schuman in the European scientific discourse]. *Aspekty istorychnoho muzykovedstva*, 17. 213–231. [in Ukrainian].
7. Ellis K. (1997) Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris. *Journal of the American Musicological Society*. Oakland : University of California Press, 50 (2/3). 353–385.
8. Lahee H. (1900) Famous Pianists of Today and Yesterday. Boston: L. C. Page & company. 377 p. URL: <https://archive.org/details/famouspianistsof017715mbp/page/n9/mode/2up> (accessed: 29.01.2025).
9. McClary S. (2002) *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press. 248.
10. Midgett A. (2012) Which offends? Her short dress or critic's narrow view? *The Washington Post*. August 12. URL: https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/2011/08/10/gIQAMvtOBJ_story.html (accessed: 20.02.2025).
11. Schweitzer V. (2008) Once-Shy Pianist Tells, Um, Not Quite All. *The New York Times*. August 3. URL: <https://www.nytimes.com/2008/08/03/arts/television/03schw.html> (accessed: 10.02.2025).