



УДК 792.027.4 (477) (092) : 782.071.2] : 781.68

DOI 10.34064/khnum2-1921

Панасюк В. Ю.

ORCID 0000-0002-2307-6185

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка,
40002, вул. Роменська, 87, м. Суми, Україна

Історія ідей та історія людей у режисерській концепції А. Жолдака

АНОТАЦІЯ ■ Панасюк В. Ю. Історія ідей та історія людей у режисерській концепції А. Жолдака. ■ «Зіркову» постать А. Жолдака – одного з найепатажніших, інтригуючих своєю непередбаченістю режисерів – неможливо не помітити на небосхилі сучасного театрального мистецтва. Щоправда, не національного, а західноєвропейського чи російського – сценічна продукція режисера-авангардиста резонує із пріоритетними світовими тенденціями в театральній культурі. Це стосується й музичних спектаклів, де постановочний процес останнім часом здійснюється під знаком «Regio-театру», режисерської концепції – найчастіше, радикальної та ревізійної щодо авторського джерела та інтерпретаційного досвіду критиків і публіки. Саме такими й є «оперні опуси» А. Жолдака, які, знаходячись в «європейському тренді», лишаються невідомими в Україні, не освоєними вітчизняними науковцями та, взагалі, нехтуються театральною спільнотою. Це стосується й постановки опери П. І. Чайковського «Іоланта» в сезон 2018–2019 рр. у Михайлівському театрі Санкт-Петербургу – однієї з останніх, здійснених режисером. Як і будь-яка інша «режисерська» постановка, вистава А. Жолдака зачіпає проблемні зони сучасного музично-драматичного театру. Одною з них є визначення тих естетичних засад, від яких відштовхується радикально налаштований режисер, відтворюючи на сцені власні концептуальні побудови. Іншою стає вибір інтерпретаційного інструментарію, що має бути використаним в процесі прояснення такого роду режисерського висловлювання.

Дане дослідження, використовуючи параметри культурологічного і театрознавчого аналізу, *ставить за мету* визначення концептуальних ідеоло-



гічних настанов, естетичних парадигм, особливостей організації наративу в названій постановці А. Жолдака. *Резюмується*, що складові режисерського концепту, які сходять до естетики символізму та мали б стати ключем для «відмикання» його сприймаючою стороною, не отримують своєї адекватної реалізації в сценічній оповіді, що передбачає одночасне викладення двох різних історій: осліплення та прозріння Іоланти та історії створення П. Чайковським однойменної опери. Ідейне, естетичне, драматургічне переважання режисерського висловлювання призводить до ускладнення системи дійових осіб, введення численних нових персонажів, перебудови первинної драматургії, ремонтування партитури. В результаті виникає художньо суперечливе утворення, що провокує конфліктні інтерпретаційні відносини як із глядачем, так і з професійною критикою. ■ **Ключові слова:** опера, наратив, символізм, інтерпретація, режисерський театр, режисерська концепція, оперна вистава, постановка, сучасний музично-драматичний театр.

АННОТАЦИЯ ■ **Панасюк В. Ю. История идей и история людей в режиссёрской концепции А. Жолдака.** ■ «Звёздную» фигуру А. Жолдака – одного из самых эпатажных, интригующих своей непредсказуемостью режиссёров – невозможно не заметить на небосклоне современного театрального искусства. Правда, не национального, а западноевропейского или российского – сценическая продукция режиссёра-авангардиста резонирует с приоритетными мировыми тенденциями в театральной культуре. Это касается и музыкальных спектаклей, где постановочный процесс в последнее время осуществляется под знаком «Regio-театра», режиссёрской концепции – чаще радикальной и ревизионистской по отношению к авторскому источнику и интерпретационному опыту критиков и публики. Именно таковыми и являются «оперные опусы» А. Жолдака, которые, находясь в «европейском тренде», остаются неизвестными в Украине, не освоенными отечественными учёными и, в целом, игнорируются театральным сообществом. Это касается и постановки оперы П. И. Чайковского «Иоланта» в сезон 2018–2019 гг. в Михайловском театре Санкт-Петербурга – одной из последних, осуществлённых режиссёром. Как и любая другая «режиссёрская» постановка, спектакль А. Жолдака затрагивает проблемные зоны современного музыкально-драматического театра. Одной из них является опреде-



ление тех эстетических принципов, от которых отталкивается радикально настроенный режиссёр, воссоздавая на сцене собственные концептуальные построения. Другой становится выбор интерпретационного инструментария, который должен быть использован в процессе прояснения такого рода режиссёрского высказывания.

Данное исследование, используя параметры культурологического и театроведческого анализа, ставит целью определение концептуальных идеологических установок, эстетических парадигм, особенностей организации нарратива в названной постановке А. Жолдака. Резюмируется, что составляющие режиссёрского концепта, которые восходят к эстетике символизма и должны были бы стать ключом для «отмыкания» его воспринимающей стороной, не получают своей адекватной реализации в сценическом повествовании, предусматривающем одновременное изложение двух разных историй: ослепления и прозрения Иоланты и истории создания П. И. Чайковским одноимённой оперы. Идейная, эстетическая, драматургическая перегруженность режиссёрского высказывания приводит к усложнению системы действующих лиц, введению многочисленных новых персонажей, перестройке первичной драматургии, перемонтированию партитуры. В результате возникает художественно противоречивое образование, провоцирующее конфликтные интерпретационные отношения как со зрителем, так и с профессиональной критикой. ■ **Ключевые слова:** опера, нарратив, символизм, интерпретация, режиссёрский театр, режиссёрская концепция, оперный спектакль, постановка, современный музыкально-драматический театр.

ABSTRACT ■ Panasiuk Valerii. Ideas' stories and people's stories in A. Zholdak's directorial conception.

■ **Problematic field, objectives and methodology of the study.** The “star” figure of A. Zholdak, one of the most shocking directors intriguing with his unpredictability, cannot be overlooked in the sky of modern theatrical art. True, not of national art, but Western European or Russian – the stage productions of the avant-garde director resonate with the priority world trends in theatrical culture. This also applies to musical performances, where the staging process in last time has been carried out under the sign of the “Regio-Theater”, under the director’s concept, which is often radical and revisionist in relation to the author’s source and the interpretive experience of critics and the public.



This is evidenced by the A. Zholdak's "operatic opuses", namely, "Eugene Onegin" (St. Petersburg, Mikhailovsky's Theater, 2012–2013 season), "Love drink" (Poznan, Teatr Wielki named after Stanislaw Moniuszko, 2018–2019 season), The "Enchantress" (Lyon, Opera National de Lyon, 2018–2019 season). "Opera opuses" by A. Zholdak, being in the "European trend", remain unknown in Ukraine, not mastered by domestic scientists and, in general, are ignored by the theatrical community. This also applies to the production of P. Tchaikovsky's opera "Iolanta" in the 2018–2019 season at the Mikhailovsky Theater in St. Petersburg, one of the last, carried out by the director. Like any other "director's" production, A. Zholdak's performance touches upon problem areas of the modern musical and drama theater. The first of them is the definition of a system of principles that are guided by contemporary directors, embodying their "radical" concepts on stage. The second is related to the choice of interpretive methodology that is commonly used in the process of radical stage expression's interpretation.

The present study, *using the parameters of culturological and theatrical critic analysis, aims to determine the conceptual ideological attitudes, aesthetic paradigms, features of the organization of the narrative* in the aforementioned production by A. Zholdak.

The results of the study. The first of above-mentioned problem is solved through the understanding of the fact that the libretto and the musical text, i.e. the source material, remain indestructible for any modern opera director. On its basis, a director (co-authored with a playwright and an artist) creates a new narrative with the help of own stage means: set design, costumes, light equipment, video etc. As a result, a "radical reading" effect provokes a conflict of interpretations. The second problem, owning or mastering interpretative mechanisms, is related to the processes of sensing text in the receiving area. It refers to the level of development of skills of "unlocking" the text, skillful possessing (often not possessing) the "keys", which are appropriate for using in work with a text of modern musical theater. These very problems are actualized by P. Tchaikovsky's opera "Iolanta" embodiment, performed by A. Zholdak on the stage of the Mikhailovsky's Theater.

As the staging practice of the last decade shows, it is the composer's work that is undergoing a radical conceptual rethinking. The plot of "Iolanta", its system of characters and basic metaphors, are completely meeting with the aesthetic principles of symbolism. This explains A. Zholdak's transfer of opera's action to the end



of XIX and early XX centuries, that is, into the period of establishing symbolism as a worldview and artistic dominant of the era. Aesthetically, the visual decision of the performance of the Mikhailovsky's Theater (artistic directors – Andriy Zholdak and Daniel Zholdak, director of multimedia and author of light design – Gleb Filshinsky) meets the criteria of postmodernism. At the same time, the stage story is a parallel unfolding of two autonomous stories: blindness, love and insight of Iolanta and the story of the eponymous P. Tchaikovsky's opera's creation.

For staging the stories, A. Zholdak chooses the principles of the novel genre with its story linearity, psychological reasoning, obligatory causation. At the same time, the director, not refusing basic (symbolist) expressive means, adds to the novel narrative the “visible symbols” of holiness of the main character Iolanta (the nimbus, the interior of the Orthodox church with its exaggerated Byzantine richness and luxury), which are in fact a purely external expression of this internal idea, which is very difficult for scenic implementation. As a consequence, there is a complication of the characters' system, the restructuring of the primordial playwriting and re-montage of the opera score. The scale of the stage narrative does not fit into the author's timing of a one-act opera, and therefore P. Tchaikovsky's musical material is “added to the load” with the fragments borrowed from other works of the composer (for example, from “Nutcracker”). All this leads to a violation of the unbreakable ethical law of the “Regio-Theater” – the inviolability of the author's (verbal and musical) text. The story of P. Tchaikovsky's creation of his last opera opus is not convincingly staged. Considering the nature of the theater and its expressive capabilities, it is impossible to reveal on the stage the visual equivalent of the creative process and the artist who is in it. Therefore, in A. Zholdak's play, the actor depicting the composer in the process of working on “Iolanta” performs the row of consistent physical actions, which only demonstrates his professional movement skills, imitating the convulsive-ecstatic tension of the creator.

Conclusions. Thus, A. Zholdak attempts “to open” P. Tchaikovsky's latest opera score by “the key of symbolism” by working with universal ideas and refining hidden meanings. The hints at this grandiose design are the postponement of the opera action in appropriate “epoch” – the end of XIX to the beginning of XX centuries, in the era of active functioning of symbolism in artistic culture, and the emergence of the “Alter Iolanta” as a new character.

But the ideas of symbolism do not have their proper implementation. A. Zholdak tries to presents two stories at the same time (blindness, love and



insight of Iolanta and the story of P. Tchaikovsky's creation of the eponymous opera) based on the principles of the novel genre, which leads to the substitution of "the ideas' history" on "the human stories". The result is an artistically contradictory stage build up, which provokes conflict interpretative relationships both by the audience and by the professional criticism. ■ **Key words:** *opera, narrative, symbolism, interpretation, director's theater, director's concept, opera performance, staging, modern music and drama theater.*

□ □ □

Проблемне поле, мета та методологія дослідження. «Зіркову» постать Андрія Жолдака – одного з найепатажніших та інтригуючих своєю непередбаченістю режисерів – просто неможливо не помітити на небосхилі сучасного театрального мистецтва. Щоправда, не вітчизняного, а західноєвропейського та російського – отже, вся його сценічна продукція входить в резонанс із пріоритетними світовими тенденціями, вписуючись в загальнокультурний контекст. Це стосується й музичних спектаклів, де постановочний процес в останні десятиліття здійснюється під знаком «Regio-театру», тобто домінування у виставі режисерської концепції – найчастіше радикальної, ревізійістської щодо авторського джерела та інтерпретаційного досвіду, такої, що викликає обурення й досі все ще «вразливої» публіки та навіть вже «загартованої» в боях з режисерами професійної критики, театральної та музичної. Власне, такими й є «оперні опуси» А. Жолдака. Вони, потрапляючи до «загальноєвропейського тренду», залишаються невідомими в Україні, не освоєними вітчизняними науковцями, такими, що взагалі нехтуються театральною спільнотою. Це стосується й опери П. Чайковського «Іоланта» – однієї з останніх постановок, здійсненої в сезон 2018–2019 рр. у Михайлівському театрі (Санкт-Петербург).

Як і будь-яка інша з ганебним тавром «Regio-театру», постановка А. Жолдака зачіпає проблемні зони сучасного музично-драматичного театру. Одною з них є питання визначення тих «зрозумілих» естетичних засад, від яких відштовхуються радикально налаштовані режисери, коли відтворюють на сцені власні, на перший погляд, «незрозумілі» публіці, концептуальні побудови. Іншою стає вибір інтерпре-



таційного інструментарію, що зазвичай використовується в процесі прояснення цього, переважно навмисне, «незрозумілого» режисерського висловлювання. В окремих випадках підходи до авторського «концепту» охороняються так надійно, що навіть найновіше дослідницьке «озброєння» не дозволяє потрапити у його середину, назавжди лишаючи нас назовні. Дане дослідження, використовуючи *параметри культурологічного і театрознавчого аналізу*, **ставить за мету** визначення концептуальних ідеологічних настанов, естетичних парадигм, особливостей організації наративу в постановці А. Жолдаком опери П. Чайковського «Іоланта».

Перша з позначених вище проблем достатньо легко вирішується, оскільки при найближчому розгляді принципи, на яких базується «радикалізм» режисерської інтерпретації, стають уповні зрозумілими. «Принцип недоторканості» зазвичай поширюється на лібрето й музичний текст оперного твору, тобто його початковий матеріал. Проте режисером-постановником, разом із драматургом та художником, надбудовується на цій основі нова оповідь, створена за допомогою власне сценічних засобів: незвичних мізансцен, костюмів, освітлення та відео, що визначають індивідуальність сценографії вистави. Звідси виникає ефект «радикального прочитання», який, як правило, конфліктує з уявленнями про те, як це «має бути», як у досвідченого науковця, так і у новонаверненого, але все ще «простого» глядача, з їх попереднім естетичним досвідом та чистотою бачення прекрасного.

Саме до процесу сприйняття, зони отримання інформації відсилає друга проблема – володіння чи не володіння реципієнтом інтерпретаційними механізмами «відмикання» сценічного тексту. Вона стосується рівня розвитку навичок такого володіння (найчастіше – не володіння), технології вмілого застосування тих «ключів», якими доцільно скористатися для розуміння тексту сучасної «режисерської» вистави.

Варто додати, що ці проблеми, на щастя, в мистецькому просторі нашої Вітчизни не потребують свого нагального вирішення. Вони не є актуальними: те, що традиційно називають «Regio-театром», як культурна традиція, в нашій країні відсутнє взагалі. Поодинокі «українські прориви» – це «прориви в нікуди». Зазвичай вони переконують



у тому, що з таким асортиментом якостей, як вокальна й акторська культура, як культура постановча та культура глядацька, краще за все... взагалі нікуди не прориватися. Взагалі, не намагатися, а залишатися задоволеними собою та один одним. Ось чому здається таким переконливим твердження одного з театральних критиків про те, що «Жолдак – кочівник; в Україні не працює більше десяти років: естетичний консерватизм там не підвладний ніяким революціям» (Рутковский, 2019, 3 апр.).

Виклад основного матеріалу дослідження. Про оперні опуси А. Жолдака ми тільки «дізнаємося»: і про «Євгенія Онегіна» (Санкт-Петербург, Михайлівський театр, сезон 2012–2013 рр.), якому присвячена наша окрема публікація (Панасюк, 2017), і про «Любовний напій» (Познань, Teatr Wielkiim Stanisława Moniuszki, сезон 2018–2019), і про «Чародійку» (Ліон, Opera Nationalde Lyon, сезон 2018–2019). Інтерпретація останньої опери П. Чайковського – «Іоланти» – викликала, як то зазвичай буває з виставами А. Жолдака, суперечливі оцінки публіки (і «освіченої», і «простої»), оприлюднені в різних соціальних мережах, як то: «Складно навіть сказати, що більше пригнітило – відсутність театру в цій постановці, ідіотські спецефекти, недоречні музичні акценти або ж загальне враження, що якийсь Жолдак вважає, що такому бидлу, як ми, можна впарювати будь-яке лайно, і ми будемо йому аплодувати стоячи. І треба сказати, на жаль, багато хто таки да, аплодував. Але це, скоріше, показник загальної культури, що деградувала, а не чеснота даної постановки. А подібні “трактування” непересічних творів мистецтва опускають нашу загальну культуру ще нижче, хоча, здавалося б, куди вже» (Позор в Михайловском театре, 2019, 2 июн.).

Але є й інші, серед них – коментар отця Святослава від 25 листопада 2018 р. до статті М. Песочинського «Привиди звуків»: «Приголомшливий спектакль! Спектакль для нас – для православних, а саме віруючих християн. Скільки світла Господа Нашого Ісуса Христа в цьому спектаклі!!! Свята Іоланта зцілилася, увірувавши в Бога... Всім віруючим, а втім, і невіруючим треба дивитись це – Бог є!!! Невіруючий да увірує!!! Обов'язково беріть із собою свічі в театр (тільки електронні – справжні не можна за технікою безпеки)



та у фіналі вмикайте їх, і хай засяє Божественне світло!!! І да перебуде з нами Сила Господа Нашого Ісуса Христа! Амін» (Песочинський, 2018, 24 нояб.).

Варто спробувати пояснити таку широку амплітуду коливань симпатій глядачів, звернувшись до запропонованої режисером концепції. Яка вона? Які саме наративні завдання переслідував постановник, створюючи свою історію? Чи вдалося йому їх виконати? Звернемося до першоджерела – лібрето останньої опери П. Чайковського, в основі якого – одноактна віршована драма данського письменника Г. Герца «Дочка короля Рене». Вона уявляється досить традиційною казковою історією – повчальною, зі «щасливим фіналом». Ця оманлива наївність, примножена багатьма невігадливими постановками, призвела до того, що «Іоланта» потрапила до «ранкового» репертуару – цнотливих вистав для «сімейного перегляду». Але, як то свідчить постановча практика останнього десятиліття, саме ця опера зазнала радикального концептуального переосмислення, розповсюджуючись сценами світових музичних театрів і конкуруючи з репертуарними «хітами» П. Чайковського – «Євгенієм Онегіним» і «Піковою дамою». Це доводять її режисерські втілення – М. Трелінського (Санкт-Петербург, Маріїнський театр, сезон 2008–2009), П. Селларса (Мадрид, Teatro Real, сезон 2011–2012), С. Женовача (Москва, Большой театр, сезон 2015–2016), Д. Чернякова (Париж, Opera national de Paris, сезон 2015–2016), Л. Штейгер (Франкфурт-на-Майні, Oper Frankfurt, сезон 2018–2019).

Виявляється, сюжет «Іоланти», коло її дійових осіб і базових метафор повністю відповідають системі координат потужної мистецької течії кінця ХІХ – початку ХХ ст., що «допомогла узагальнити поняття символу, перетворивши його в код реальності» (Паві, 2006: 395), тобто символізму. І сьогодні, як пріоритетну, ми спостерігаємо тенденцію режисерських прочитань «Іоланти» П. Чайковського, пов'язану з осмисленням опери через історико-культурний контекст епохи її створення. У цьому випадку унаочнюються принципово важливі збіги – і часові, і мистецькі. Так, опера «Іоланта» створена 1892 р., а, наприклад, 1890 – видана драма М. Метерлінка «Сліпі». Ідея сліпоти – фізичної та духовної – розробляється в обох творах у спільному символістському ключі, правда, з різним фіналом. Для М. Метерлінка та-



емничі сили – любов і смерть – панують над сліпцями, що навпомацки прямують шляхом життя, чинять свій «лукавий і несправедливий» суд, грають з ними в жорстоку гру і, врешті-решт, призначають покарання, схожі на «примхи безжалюної долі». У Модеста й Петра Чайковських, безумовно, підхід інший – оптимістичний. Із доленосного єднання «любов – смерть» вилучається друга складова, а перша, перетворюючись, за логікою М. Метерлінка, на «таємничу силу», починає серед живих гру, схожу на «примхи долі», і нагороджує... щасливим фіналом. Внутрішнє прозріння, спричинене любов'ю, стає запорукою фізичного зцілення. Саме цей оперний «happy end», відмінний від фіналу «Сліпих» бельгійського драматурга, як раз і вводить в оману всіх сценічних інтерпретаторів «Іоланти», що традиційно працювали на зниження її «символістського градусу», іноді до нульової точки.

Зуважимо, що символізм як мистецький рух повноцінно виявився не тільки в літературі, де автор працює виключно з вербально організованою системою символів, але й у театрі, де символ вербальний потребує свого предметного втілення і де була здійснена «спроба вибудувати на сцені світ (закритий чи відкритий), запозичивши декілька елементів з очевидної дійсності через посередництво актора», створити своєрідний універсум, і в такий спосіб відіслати «глядача до іншої дійсності, ніж та, яку він мав би собі розкрити» (як цит. Паві, 2006: 395–396). Власне, подібний – символістський за своєю суттю – «універсум» намагається створити і А. Жолдак на сцені Михайлівського театру, називаючи власні «оперні постановки в Петербурзі, Євгенія Онегіна та “Іоланту”, “французькими” – в смислі, естетськими та елегантними, що доречно в Росії – країні хаосу» (Рутковский, н. д.). То що ж являє собою «універсум» А. Жолдака?

Концептуально – це символізм як ідеологія, що визначає загальний режисерський підхід. Нею пояснюється й перенос дії опери в кінець ХІХ – початок ХХ ст., тобто в період утвердження символізму як світоглядної та мистецької домінанти епохи. *Естетично* – це «волаючий постмодернізм» з його бароковою надлишковістю, поєднанням не поєднуваного, з тією узаконеною еkleктикою, що припускає жонглювання найрізноманітнішими стилями та «смаковими проявами». *Наративно* – паралельне розгортання двох автономних оповідей, які



одного разу перехрещуються: історія сліпоти, любові та прозоріння Іоланти й історія... створення П. Чайковським однойменної опери.

Весь цей «універсум» уміщується у збудований за діагоналлю сцени павільйон-інтер'єр (художники-постановники – Андрій Жолдак і Даніель Жолдак), який то наповнюється предметами побуту й «повсякденним життям», то стає порожнім, перетворюючись на екран для відеопроєкцій (режисер мультимедіа й автор світлового дизайну – Гліб Фільштинський). При цьому на авансцені встановлена коробка, що зазвичай використовується в театральному побуті для демонстрації макета сценічного оформлення. Саме до неї протягом усієї вистави періодично і не без відвертого хвилювання заглядає композитор, у такий спосіб нагадуючи глядачеві про своє існування та наполягаючи на інтенсивності свого творчого процесу. До речі, в програмці серед персонажів, передбачених лібрето, є й «додаткові», один з яких – Петро Ілліч Чайковський. Плоди його «титанічних зусиль», які так наочно намагається демонструвати режисер, тут же подаються на стіну-екран у вигляді проєкції друкованого партитурного аркуша. Стає зрозумілою вся грандіозність задуму А. Жолдака, масштабність поставленого завдання: відтворити на сцені творчий процес, усю його складність і напруженість, непередбачуваність поворотів душі самого творця – митця.

І тоді виникає питання щодо потенціалу та меж будь-якої художньої мови у спробі осмислення (чи просто «опису») «митця у творчості» чи самої «динаміки творчого процесу». Як показує досвід, у кращому випадку на сцені вдається візуалізувати «хронологію творення», а не саму Творчість і Митця, що перебуває в процесі творення. Навіть сьогодні, використовуючи весь потужний технічний арсенал, неможливо на сцені явити глядачеві візуальний еквівалент названих феноменів. Будь-яка режисерська ідея при рішенні цього завдання стикається з конкретним тілом – акторською плоттю, здатною лише з різним ступенем майстерності демонструвати свою моторику, імітуючи конвульсивно-екстатичну напругу.

Щодо макетної коробки на авансцені, то з приводу її походження та її літературного прообразу читацька пам'ять підкаже першоджерело – «Театральний роман» (Записки небіжчика) М. Булгакова. В ньому досить переконливо відтворено механізм письменницької



творчості на тому етапі, коли між «надокучливими» персонажами автор намагається встановити певні стосунки, упорядкувавши їхню поведінку: «У перший час я просто бесідував з ними, і все ж-таки книжку роману мені довелося витягти з шухляди. Тут мені почало уявлятися вечорами, що з білої сторінки виступає щось кольорове. Придивляючись, мружачись, я переконався в тому, що це картинка. І більш того, що картинка ця не плоска, а тривимірна. Немов коробочка, і в ній крізь рядки видно: горить світло і рухаються в ній ті самі фігурки, що описані в романі. Ах, яка це була захоплююча гра...» (Булгаков, 1989: 218). Для А. Жолдака ця «захоплююча гра» набуває нового – універсального – сенсу; за її умовами можна змоделювати (й на сцені теж) будь-який творчий процес будь-якого митця, в тому числі й П. Чайковського. Але ця гра, як і будь-яка інша, має свій кінець. Регулярне заглядання композитора до коробки завершується остаточним проникненням митця в «плоть свого витвору»: П. Чайковський на власну персону з'являється на фінальному весільному бенкеті вигаданих ним героїв. Отже, остання сцена вистави стає точкою перетину двох автономних історій, розказаних режисером глядачеві.

Цікаво, що саме ці зримі, виключно тілесні, прояви художнього натхнення відтворює герой роману Е. Т. А. Гофмана, який спостерігав за котом Муром, що перебував у стані творчого екстазу: «Слухайте й дивуйтеся! В найдальшому кутку горища сидить ваш кіт! Сидить, випроставшись за столиком, на якому письмове приладдя та папір, і поводить ся вкрай дивно: то потре лоба чи потилицю, то проведе лапою по писку, тоді вмочить перо, попише, перестане, знов попише, перечитає написане і замурчить, заворкоче із задоволення, – мені аж на друге горище чутно. А навколо лежать книжки, я бачив зі спинок, що вони взяті з вашої бібліотеки» (Гофман, 1983: 68–69). Послідовність здійснюваних фізичних дій, подібних до котячих, саме й демонструє на сцені актор, що зображає П. Чайковського в «творчому процесі».

Друга історія – про причини сліпоты, любов і прозріння Іоланти – А. Жолдаком розповідається з детальністю романної оповіді, жанрові закони якої потребують розгорнутої системи дійових осіб. Ось чому на сцені з'являються заявлені в програмці «двійник Іоланти», «Іоланта



у п'ятирічному віці», «Іоланта у 10-річному віці», «Рене в молодості», «матір Іоланти в молодості», а, окрім них, ще 16 осіб, названих «слугами та іншими персонажами». Масштабність сценічної оповіді, безумовно, не вміщується в авторський хронометраж одноактної опери, а тому музичний матеріал П. Чайковського «довантажується» фрагментами, запозиченими з інших творів композитора (наприклад, із «Лускунчика»). В результаті вистава з одним антрактом триває три години, викликаючи здивування «освіченої» публіки та радість «простого» глядача від повноти представленого видовища.

Дійсно, А. Жолдак розповідає історію життя Іоланти із завязістю романіста, коли всі події та вчинки окремих героїв, система їхніх взаємостосунків отримують переконливе мотивування, коли накреслюється так звана «лінійна» оповідь з її однозначними причинно-наслідковими зв'язками. Так, режисером ставиться питання про причину сліпоти Іоланти. Вона виявляється досить собі «прозаїчною», результатом з'ясування побутових подружніх стосунків: чоловік – «Рене в молодості» – під час сварки штовхнув свою дружину, вагітну Іолантою. Ось і народилася дитина сліпою. Ось вона і зростає «у пільмі», пустуючи та граючи, і є живим докором сумлінню свого батька-короля. І, як будь-яка невинна жертва, і як будь-яка сліпа, що осягає світ не зовнішнім, а внутрішнім «зором» (звідси поява на сцені «зрячого двійника Іоланти»), вона, за режисерською волею, набуває статусу святої. Тоді й потребує свого нагального вирішення надзвичайно складне сценічне завдання щодо візуалізації цієї самої святості. А. Жолдаком воно вирішується надзвичайно просто, з використанням виключно зовнішніх атрибутів: обов'язкового німбу над головою героїні та інтер'єру православного храму з його візантійською надлишковістю розкоші та пишноти.

До цієї «романної оповіді» у вигляді розіграних пантомімічних сцен додаються номери з композиторського матеріалу. Правда, в деякі моменти «лінійність» оповіді порушуються «побічними» явищами та «зайвими» персонажами, яких, керуючись логікою власної концепції, А. Жолдак не знає, куди подіти. І тоді він, як, наприклад, у випадку з Робертом, герцогом Бургундським, виводить актора на авансцену, робить розкішним тлом писану суперзавісу Михайлівського театру



й перетворює хіт «Кто может сравниться с Матильдой моей!» на окремих номер помпезного урядового концерту. Публіці пропонується режисерський «коктейль Молотова», який його винахідник сам називає «естетським та елегантним». На превеликий жаль, створена постановником вогненебезпечна суміш розриває на сцені те, що можна було б вважати за «універсум Жолдака», через що одна частина публіки відчуває глибоке розчарування, а інша – непідробне захоплення від суто зовнішніх ефектів.

Висновки. «Кто выдумал, что мирные пейзажи не могут быть ареной катастроф?» (М. Кузмін). Можуть! І у випадку з «Іолантою» однією з них стала сцена Михайлівського театру – арена режисерських катастроф постановника. Яких саме? Перша (і, напевно, наймасштабніша) – ідеологічна. Вона безпосередньо пов'язана зі спробою «відкрити» останню оперу П. Чайковського «ключем символізму», працюючи з універсальними ідеями та унаочнюючи приховані смисли. Натяком на цей грандіозний задум стало перенесення «в епоху» – кінець ХІХ – початок ХХ ст., у добу активного функціонування символізму в художній культурі, та поява в якості дійової особи «двійника Іоланти». Але розповісти на сцені історію ідей – справа не з простих, бо театр (така вже його природа) потребує матеріалізації навіть найабстрактніших понять. І тоді режисером здійснюється «елегантна» підміна. «Доли ідей» підмінюються «долями людей». Ця процедура призводить до другої катастрофи – вже естетичного порядку.

В якості робочої обирається естетика романного жанру з його лінійною оповідністю, психологічним мотивуванням, обов'язковими причинно-наслідковими зв'язками. В результаті ускладнюється система дійових осіб, перебудовується визначальна драматургія, переписується партитура і, врешті-решт, порушується, здавалося б, непорушний етичний закон «Regio-театру» – недоторканість авторського (словесного та музичного) тексту. До того ж, А. Жолдак, не відмовляючись від базових (символістських) настанов, додає до романної поетики, на його погляд, «зримі» символи «святості» (німб, інтер'єр православного храму), які, в дійсності, є лише не вповні органічними, з огляду на загальний історико-культурний контекст твору, зовнішніми візуальними емблемами.



Третя катастрофа – спроба розповісти, як уже згадувалося, дві історії одночасно, тобто історію сліпоти, любові та прозоріння Іоланти, та історію створення П. Чайковським однойменної опери. І, якщо історію «номер один» А. Жолдаку вдалося-таки викласти з неминучими втратами ідеологічного характеру, то історія «номер два» перетворилася на режисерське фіаско.

...Взагалі-то, майстерне ведення паралельних оповідей у межах окремо взятого тексту можливе. Наприклад, у літературі. Адже, «пишучи свою “Життєву філософію”, кіт Мур зі спокійним серцем подер надруковану вже книжку, яку знайшов у свого господаря; одні аркуші він підкладав під свої, щоб краще було писати, іншими промокав чорнило» (Гофман, 1983: с. 6). В результаті світ побачила «Життєва філософія kota Мура разом з уривками біографії капельмейстера Йоганнеса Крейсlera, випадково знайденими серед аркушів макулатури», автором якої через «непорозуміння» вважається Е. Т. А. Гофман. Можливо, в такому випадку «Іоланта» на сцені Михайлівського театру – це нереалізований задум нової котячої «Життєвої філософії». Одночасно виникає, без сумніву, вельми переконливе співставлення режисера з Гофмановим героєм – котом Муром. Гадаю, самому А. Жолдаку таке порівняння сподобалося б...

ЛІТЕРАТУРА

- Булгаков, М. (1989). Театральний роман (Записки покойника). В кн. *Избранные произведения. В двух томах*. Т. 2, 183–332. Киев: Дніпро.
- Гофман, Е. Т. А. (1983). *Життєва філософія kota Мура разом з уривками біографії капельмейстера Йоганнеса Крейсlera, випадково знайденими серед аркушів макулатури*. Київ: Дніпро, 372.
- Паві, П. (2006). *Словник театру*. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 641.
- Панасюк, В. Ю. (2017). «Евгений Онегин» без українського акцента. Опера Чайковського в інтерпретації Андрія Жолдака. В кн. *Чайковский и XXI век : диалоги во времени и пространстве*. (Материалы междунар. науч. конференции), 286–294. Санкт-Петербург: Композитор – Санкт-Петербург.
- Песочинский, Н. (2018, 24 нояб.) Призраки звуков. Retrieved from <http://ptj.spb.ru/blog/prizraki-zvukov/>



- Позор в Михайловском театре: «Иоланта» Жолдака (2019, 2 июн.). Retrieved from <https://tigr.net/5136/2019/02/06/pozor-v-mihailovskom-teatre-iolanta-zholdak/>
- Рутковский, В. (2019, 3 апр.) Дикий Чайковский. «Чародейка» в постановке Андрия Жолдака Retrieved from <https://www.svoboda.org/a/29849568.html>

REFERENCES

- Bulgakov, M. (1989). Teatralnyi roman (Zapiski pokoynika) [Theatrical novel (Notes of the deceased)]. In *Izbrannye proizvedeniya [Selected works]. (Vols. 1–2). Vol. 2*, pp. 183–332. Kiev: Dnipro [in Russian].
- Hoffman, E. T. A. (1983). *Zhyttieva filosofii kota Mura razom z uryvkamy biohrafii kapelmeistera Yohannesa Kreislera, vypadkovo znaideny my sered arkushiv makulatury [Moore's Cat's Life Philosophy, along with excerpts from the biography of the conductor Johannes Chryslers, accidentally found among the sheets of waste paper]*. Kyiv: Dnipro, 372 [in Ukrainian].
- Panasiuk, V. Y. (2017). «Evgeniy Onegin» bez ukrainskogo akzenta. Opera Tchaikovskogo v interpretazii Andriya Zholdaka [“Eugene Onegin” without the Ukrainian accent. Tchaikovsky's opera interpreted by Andriy Zholdak]. In *Tchaikovsky i XXI vek : dialogi vo vremeni i prostranstve [Tchaikovsky and the XXI century: dialogues in time and space]*. (Proceeding of the international scientific conferences), 286–294. St. Petersburg: Kompozitor – Sankt-Peterburg [in Russian].
- Pavi, P. (2006). *Slovnnyk teatru [Dictionary of theater]*. Lviv: Vydavnychiy tsentr LNU imeni Ivana Franka, 641 [in Ukrainian].
- Pesochinskiy, N. (2018, November 24) Prizraki zvukov [Ghosts of sounds]. Retrieved from <http://ptj.spb.ru/blog/prizraki-zvukov/> [in Russian].
- Pozor v Mihaylovskom teatre: «Iolanta» Zholdaka [Shame at the Mikhailovsky Theater: “Iolanta” Zholdaka] (2019, June 2). Retrieved from <https://tigr.net/5136/2019/02/06/pozor-v-mihailovskom-teatre-iolanta-zholdak/>
- Rutkovskiy, V. (2019, April 3). Dikiy Tchaikovsky. «Charodeyka» v postanovke Andriya Zholdaka [Wild Tchaikovsky. “The Enchantress” directed by Andriy Zholdak]. Retrieved from <https://www.svoboda.org/a/29849568.html> [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 21.01.2020 р.