

УДК 78.071.1

ОПЕРА П. И. ЧАЙКОВСКОГО «ИОЛАНТА»
В РЕЖИССЕРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ А. ЖОЛДАКА

*Панасюк В. Ю.*¹

¹ Сумской государственный педагогический университет имени А. С. Макаренко,
ул. Роменская, д. 87, г. Сумы, 40002, Украина.

Методами культурологического и театроведческого анализа исследована постановка оперы П. И. Чайковского «Иоланта», осуществленная режиссером А. Жолдаком на сцене Михайловского театра Санкт-Петербурга в сезон 2018–2019 годов. Определены концептуальные идеологические установки произведения, его эстетические парадигмы, особенности организации нарратива. Доказано, что заявленные идеи символизма не были адекватно реализованы в сценическом повествовании, предполагающем одновременное изложение двух историй: ослепления и прозрения Иоланты и истории создания П. И. Чайковским одноименной оперы. Удвоенный наворот приводит к усложнению системы действующих лиц, перестройке исходной драматургии, перемонтировке партитуры. В результате возникает художественно противоречивое образование, провоцирующее конфликт его интерпретаций и зрителями, и профессиональной критикой.

Ключевые слова: П. И. Чайковский, А. Жолдак, «Иоланта», опера, символизм, нарратив.

“IOLANTA” BY P. I. TCHAIKOVSKY
IN THE DIRECTOR’S INTERPRETATION BY A. ZHOLDAK

*Panasiuk V. Yu.*¹

¹ Sumy State Pedagogical University named after A. Makarenko, 87, Romenska St., Sumy,
40002, Ukraine.

Using the parameters of cultural and theatrical analysis, the staging of P. Tchaikovsky’s opera “Iolanta”, performed by director A. Zholdak in the Mikhailovsky’s Theater (St. Petersburg) in the 2018-2019 season, is interpreted. Its conceptual ideological principles, aesthetic paradigms and peculiarities of narrative organization are defined. It is proved that the declared ideas of symbolism do not have their adequate realization in the stage narrative, which involves the presentation of two stories: Iolanta’s blindness and the insight as well as the story of P. Tchaikovsky’s creation of the eponymous opera. The

double narrative leads to the complication of the characters' system, the primary dramaturgy and the script restructuring. As a result, there is an artistically contradictory buildup that provokes a conflict of its interpretation both by the audience and by professional critics.

Keywords: P. I. Tchaikovsky, A. Zholdak, "Iolanta", opera, symbolism, narrative.

Андрей Жолдак — одна из ярчайших звезд современного западноевропейского и российского театрального небосклона. Его творчество вписывается в общий художественный контекст, соответствует тенденциям, которые в культуре обычно называют «приоритетными» и «мировыми».

Это прежде всего касается постановок А. Жолдака, осуществленных на сценах музыкальных театров. Они отличаются радикализмом режиссерских концепций, являясь ревизионистскими по отношению к исходному источнику и интерпретационному опыту. А поэтому всё еще возмущают публику, хотя уже стали привычными для профессиональной критики — театральной и музыкальной.

Именно такими являются «оперные опусы» А. Жолдака, попадающие в «общеевропейский тренд»: «Евгений Онегин» (Санкт-Петербург, Михайловский театр, сезон 2012–2013) [1], «Любовный напиток» (Познань, Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki, сезон 2018–2019), «Чародейка» (Лион, Opera National de Lyon, сезон 2018–2019). Сказанное верно и в отношении воплощения оперы П. И. Чайковского «Иоланта» на сцене Михайловского театра (Санкт-Петербург, премьера 13 ноября 2018 года).

Спектакль А. Жолдака так или иначе оказывается точкой пересечения, своеобразным перекрестком насущных для музыкального (и драматического тоже) театра проблем. Первая из них — проблема определения «внятных принципов», которыми руководствуются современные радикалы, воплощая на сцене свои, казалось бы, «невнятные» для публики концепции. Вторая связана с выбором интерпретационного инструментария, используемого в процессе открывания-понимания этого «невнятного» режиссерского высказывания. (Нужно добавить, иногда замки концепта столь сложны, что мы, даже будучи «хорошо оснащенными», можем только приблизиться к двери без надежды оказаться внутри.)

Первая решается очень просто. Основополагающие принципы «радикальной» режиссерской интерпретации предельно понятны и часто декларируемы. Неприкасаемыми «священными коровами» для любого современного оперного режиссера остаются либретто и музыкальный текст, то есть исходный материал. При этом поверх этих «незыблемых барьеров» поста-

новщиком создается (обычно в соавторстве с драматургом и художником) новое повествование посредством собственно театральных средств: мизансцены, сценографии, костюма, световой партитуры и видео. В результате возникает эффект «радикального прочтения», который, естественно, вступает в конфликт и с убеждениями ученого-профессионала в том, как это «должно быть», и с предыдущим эстетическим опытом «просвещенной публики», и с чистотой представлений о прекрасном «простого» зрителя.

Именно с процессами восприятия сценического текста в зоне получателя информации связана вторая проблема владения или невладения интерпретационными механизмами. Она непосредственно касается уровня развития навыков «открывания» текста, искусного применения тех «отмычек», которыми полагается пользоваться в процессе работы с текстом музыкального театра.

Петербургская интерпретация оперы П. И. Чайковского «Иоланта» вызвала, как это обычно бывает со спектаклями А. Жолдака, неоднозначные оценки публики (и «простой», и «просвещенной»), обнародованные в социальных сетях. Например, одна из них: «Сложно даже сказать, что больше удручило — отсутствие театра в этой постановке, идиотские спецэффекты, неуместные музыкальные акценты или же общее впечатление, что какой-то Жолдак считает, что... мы будем ему аплодировать стоя. И надо сказать, к сожалению, многие таки да, аплодировали. Но это, скорее, показатель деградировавшей общей культуры, а не достоинство данной постановки. А подобные “трактовки” замечательных произведений искусства опускают нашу общую культуру еще ниже, хотя, казалось бы, куда уже» [2].

Но есть и другие зрительские признания, в частности комментарий отца Святослава к статье Н. Песочинского «Призраки звуков»: «Потрясающий спектакль! Спектакль для нас — для православных, именно верующих христиан. Сколько света Господа Нашего Иисуса Христа в этом спектакле!!! Святая Иоланта исцелилась, уверовав в Бога... Всем верующим да, впрочем, и неверующим надо смотреть это — Бог есть!!! Неверующий да уверует!!! Обязательно берите с собой свечи в театр (только электронные — настоящие нельзя по технике безопасности) и в финале включайте их и пусть воссияет Божественный свет!!! И да пребудет с нами Сила Господа Нашего Иисуса Христа! Аминь» [3].

Попытаемся объяснить амплитуду колебаний зрительских симпатий и антипатий, обращаясь к предложенной автором, то есть режиссером, концепции. Что же собой она представляет? Какие нарративные задания преследовал постановщик? Какую историю он хотел рассказать зрителю? Удалось ли ему это?

Следует обратиться к первоисточнику, а именно к либретто последней оперы П. И. Чайковского. Как известно, в его основе — одноактная драма

в стихах датского писателя Г. Герца «Дочь короля Рене». На первый взгляд она кажется вполне традиционной сказочной историей; нравоучительной и с «хорошим концом». Это обманчивое простодушие, умножаемое многочисленными незатейливыми постановками, прочно поместило «Иоланту» в ассортимент детских утренников — безобидных спектаклей для «семейного просмотра». Но, как доказывает постановочная практика последнего десятилетия, именно эта опера подверглась радикальному концептуальному переосмыслению, распространяясь по сценам мировых музыкальных театров и составляя достойную конкуренцию репертуарным «хитам» П. И. Чайковского — «Евгению Онегину» и «Пиковой даме». Об этом свидетельствуют режиссерские воплощения М. Трелинского (Санкт-Петербург, Мариинский 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. Штейер (Франкфурт-на-Майне, Oper Frankfurt, сезон 2018–2019).

Оказывается, сюжет «Иоланты», система действующих лиц и ключевых метафор полностью укладываются в систему координат символизма как одного из художественных движений конца XIX – начала XX века, предполагавшего превращение символа «в код реальности» и стремившегося «...облечь идею в наглядную форму» [4, с. 309]. Сегодня обнаруживается приоритетная тенденция в режиссерских прочтениях последней оперы П. И. Чайковского, и связана она с осмыслением произведения через историко-культурный контекст той эпохи, в которую создавалась.

Становятся очевидными принципиально важные соответствия-совпадения (временные и художественные). Опера «Иоланта» была создана в 1892 году, а, например, в 1890-м издана драма «Слепые» М. Метерлинка. Идея физической и духовной слепоты разрабатывается в обоих произведениях в едином символистском ключе, правда, с разным исходом.

Для М. Метерлинка «...невинные, но невольно враждебные друг другу судьбы сплетаются и расплетаются на общую погибель под опечаленными взглядами более мудрых, которые предвидят будущее и ничего не могут изменить в жестоких и непреклонных играх, создаваемых среди живых любовью и смертью. Любовь и смерть и другие таинственные силы творят что-то вроде лукаво-несправедливого суда, назначают наказания — этот несправедливый суд никогда не награждает, — похожие на прихоти судьбы» [5, с. 6].

У Модеста и Петра Чайковских, конечно же, подход иной — оптимистический. Из судьбоносного образования «любовь — смерть» исключается второй компонент, а первый, превращаясь, по логике М. Метерлинка, в «таинственную силу», затевает «среди живых» игру, «похожую на прихоти судьбы», и награждает счастливым исходом.

Итак, внутреннее прозрение, спровоцированное любовью, является залогом физического исцеления. Именно этот оперный “happy end”, отличный от финала «Слепых» бельгийского драматурга, как раз и вводит в заблуждение всех сценических интерпретаторов «Иоланты», ранее традиционно работавших на понижение ее «символистского градуса», иной раз — до нулевой отметки.

Стоит вспомнить, что символизм как художественное движение полноценно проявился не только в литературе, где автор работал исключительно со словесно организованной системой символов, но и в театре, где символ вербальный требовал своего предметного «воплощения-развоплощения». В таком случае преследовалась попытка «...создания на сцене закрытого или открытого универсума, который заимствует некоторые элементы из мнимой действительности, но с помощью актера отсылает зрителя к иной действительности, чем та, которую последний должен открыть» (цит. по: [4, с. 309–310]).

Собственно, подобный, символистский по существу, универсум как раз и «пытается» создать А. Жолдак в своей режиссерской версии «Иоланты» на сцене Михайловского театра. При этом он называет «оперные постановки в Петербурге, “Евгения Онегина” и “Иоланту”, “французскими” — в смысле, эстетскими и элегантными, что уместно в России — “стране хаоса”» [6].

Итак, что же собой представляет «универсум» А. Жолдака?

Концептуально — это символизм, идеология, определившая общий режиссерский подход и объясняющая перенос действия оперы в конец XIX — начало XX века, то есть во время утверждения символизма как мировоззренческой и художественной доминанты эпохи. *Эстетически* — это «вопиющий постмодернизм» с его барочной избыточностью, с его сочетанием несочетаемого, с его узаконенной эклектикой, которая допускает жонглирование самыми разными стилями и «вкусовыми проявлениями». *Повествовательно* — это параллельное разворачивание двух автономных, но в какой-то момент пересекающихся историй: истории слепоты, любви и прозрения Иоланты и истории... создания П. И. Чайковским одноименной оперы.

Весь этот «универсум» вмещается в выстроенный по диагонали сцены павильон-интерьер (художники-постановщики — Андрий Жолдак и Даниэль Жолдак), который то наполняется предметами быта и «кипучей жизнью», то опустошается, превращаясь в экран для видеопроекций (режиссер мультимедиа и автор светового дизайна — Глеб Фильштинский). На авансцене установлена коробка, обычно используемая в театральном обиходе для демонстрации макета сценического оформления. Именно в нее на протяжении всей оперы время от времени (и не без видимого волнения) заглядывает композитор, таким образом напоминая зрителю о своем существовании и одновременно настаивая на своем интенсивном творческом процессе.

Кстати, в программке среди «исходных» персонажей, предусмотренных либретто, есть и «добавочные», среди которых значится и Петр Ильич Чайковский (А. Трифонов). Плоды его «титанических усилий» тут же проецируются на стену-экран в виде печатной партитурной страницы. Становится понятной вся грандиозность «универсума» А. Жолдака, масштабность поставленной задачи: воссоздать на сцене творческий процесс, всю его сложность и напряженность, непредсказуемость поворотов души самого создателя-художника.

И тогда возникает вопрос о потенциале, пределах и границах языка любого из искусств в попытке осмысления (или простого «описания») «художника в творчестве» или самой «динамики процесса». Как свидетельствует опыт, в лучшем случае удастся восстановить «хронологию создания произведения», но не само Творчество и Художника, пребывающего в нем. Даже сегодня, используя весь мощный технический арсенал, невозможно на сцене предъявить зрителю их визуальные эквиваленты. Любая режиссерская идея (даже самая масштабная) при решении этой задачи упирается в конкретное тело — актера. Это тело способно только с разной степенью мастерства демонстрировать свою моторику, имитируя конвульсивно-экстатическое напряжение.

Кстати, именно эти видимые, исключительно телесные проявления воспроизводит герой романа Э. Т. А. Гофмана, наблюдавший за котом Мурром, который пребывал в творческом экстазе: «Слушайте и удивляйтесь! В самом отдаленном уголке чердака сидит ваш кот! Сидит, выпрямившись, за низеньким столиком, на котором разложены бумага и принадлежности для письма, и то потрет лапой лоб и затылок, то проведет ею по лицу, потом обмакивает перо в чернила, пишет, останавливается, снова пишет, перечитывает написанное и при этом еще мурлычет (я сам слышал), мурлычет и блаженно урчит» [7, с. 102–103]. Набор физических действий, подобных «кошачьим», как раз и демонстрирует на сцене актер А. Трифонов, изображающий П. И. Чайковского в «творческом процессе».

О происхождении макетной коробки на авансцене и ее литературного прообраза подскажет булгаковский первоисточник — «Театральный роман (Записки покойника)». Именно в нем довольно убедительно воспроизведен механизм писательского творчества на том этапе, когда между «назойливыми» персонажами автор пытается выстроить отношения и упорядочить их поведение: «Первое время я просто беседовал с ними, и все-таки книжку романа мне пришлось извлечь из ящика. Тут мне началось казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, шурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе. Ах, какая это была увлекательная игра...» [8, с. 218].

Для А. Жолдака эта «увлекательная игра» приобретает новый универсальный смысл, по условиям которого можно смоделировать (и на сцене тоже) любой творческий процесс любого художника, в том числе и П. И. Чайковского. Но эта игра, как и всякая другая, конечна. Связанная с регулярным «заглядыванием в коробочку», эта игра завершается окончательным проникновением «создателя» в «плоть своего создания»: П. И. Чайковский собственной персоной появляется на финальном свадебном торжестве придуманных им героев. Таким образом, последняя сцена спектакля становится точкой пересечения двух автономных историй, которые режиссер излагает зрителю.

Вторая история (про причины слепоты, любовь и прозрение Иоланты) А. Жолдаком пересказывается в подробностях, наподобие романа, жанровые законы которого требуют развернутой системы действующих лиц. Вот почему в программке заявлены и на сцене появляются: «двойник Иоланты», «Иоланта в возрасте пяти лет», «Иоланта в возрасте десяти лет», «Рене в молодости», «мать Иоланты в молодости», а, кроме них, еще шестнадцать героев, названных «слугами и другими персонажами». Масштабность сценического повествования, конечно же, не вмещается в авторский хронометраж одноактной оперы, поэтому исходный музыкальный материал догружается другим, заимствованным из произведений П. И. Чайковского (например, из «Щелкунчика»). В результате спектакль с одним антрактом длится три часа, вызывая недоумение у «просвещенной» публики и радость от полноты зрелища у «простого» зрителя.

Действительно, А. Жолдак рассказывает историю жизни Иоланты с подробностью романиста, где все события и поступки отдельных героев, система их взаимоотношений получают свои убедительные мотивировки, где вычерчивается так называемое «линейное» повествование с его обязательными причинно-следственными связями. Так, режиссером ставится вопрос о причине постигшей Иоланту слепоты. Причина оказывается вполне себе «прозаической». Увечье — результат заурядной семейной ссоры: муж — «Рене в молодости» — когда-то толкнул беременную Иолантой жену. Вот девочка и родилась слепой. Вот она и растет «во тьме», резвясь и играя, пребывая живым укором своему царственному отцу. Как всякая невинная жертва и как всякая слепая, проникающая окружающий мир не внешним, а внутренним зрением (отсюда появление на сцене «зрячего двойника Иоланты»), она, по воле режиссера, обретает статус святой. И тогда требуется решение довольно сложной сценической задачи по визуализации этой святости. И решается она А. Жолдаком исключительно внешними атрибутами — обязательным нимбом над головой и видеопроекцией интерьера православного храма во всей роскоши своего византийского великолепия.

Этот романский нарратив в виде разыгрываемых пантомимических фрагментов перемежается с номерами авторского материала. Правда, в какие-

то моменты линейность повествования нарушается «побочными» линиями и «лишними» персонажами, которых, следуя логике бытописания, А. Жолдак не знает, куда «пристроить». И тогда он, как, например, в случае с Робертом, герцогом бургундским, выводит актера на авансцену, опускает фоном писанный суперзанавес Михайловского театра и превращает хит «Кто может сравниться с Матильдой моей!» в отдельный номер респектабельного правительственного концерта.

Публике предлагается именно такой режиссерский «коктейль Молотова», который самым его изобретателем называется «эстетским и элегантным». К сожалению, созданная гремучая смесь разрывает на сцене то, что можно было бы считать «универсумом Жолдака», нанося увечья одной части публики и приводя в восторг от ослепительного эффекта другую.

Итак, в результате произведенного анализа можно сделать вполне определенные выводы. Постановка оперы П. И. Чайковского «Иоланта», осуществленная А. Жолдаком на сцене Михайловского театра, согласуется с теми тенденциями в современной художественной культуре, которые обычно называют «приоритетными» и «мировыми». Об этом свидетельствует наличие в спектакле режиссерской концепции — радикальной, и, по своему существу, ревизионистской по отношению к исходному источнику и предыдущему интерпретационному опыту. При этом А. Жолдак обращается к базовым установкам символизма как идеологии, определяющей общий режиссерский подход и объясняющей перенос действия оперы в конец XIX — начало XX века, то есть во время утверждения символизма как мировоззренческой и художественной доминанты эпохи. Но заявленные идеи символизма не получают своей адекватной реализации в сценическом повествовании, предполагающем одновременное изложение двух историй: ослепления и прозрения Иоланты и истории создания П. И. Чайковским одноименной оперы. Это приводит к усложнению системы действующих лиц, перестройке исходной драматургии, перемонтировке партитуры. В результате создается художественно противоречивое образование, провоцирующее возникновение конфликта его интерпретаций и зрителями, и профессиональной критикой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Панасюк В. Ю. «Евгений Онегин» без украинского акцента. Опера Чайковского в интерпретации Андрия Жолдака // Чайковский и XXI век: диалоги во времени и пространстве / ред.-сост. А. В. Комаров. Санкт-Петербург: Композитор — Санкт-Петербург, 2017. С. 286-294.
2. Позор в Михайловском театре: Иоланта Жолдака [Электронный ресурс]. URL: <https://tigr.net>>2019/02/06 (дата обращения: 17.03.20).

3. Песочинский Николай. Призраки звуков [Электронный ресурс]. URL: <https://ptj.spb.ru>blog>prizraki-zvukov> (дата обращения: 10.03.20).
4. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
5. Предисловие Метерлинка // Метерлинк М. Драмы. Стихотворения. Песни. Самара: Агни, 2000. С. 5–12.
6. Рутковский Вадим. Дикий Чайковский. «Чародейка» в постановке Андрия Жолдака [Электронный ресурс]. URL: <https://www.svoboda.org> (дата обращения: 03.03.20).
7. Гофман Э. Т. А. Житейские воззрения кота Мурра вкупе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсlera, случайно уцелевшими в макулатурных листах. Повести и рассказы. М.: Художественная литература, 1967. 774 с.
8. Булгаков М. Избранные произведения: в 2 т. Киев: Дніпро, 1989. Т. 2. 750 с.

REFERENCES

1. *Panasyuk V. Yu.* «Evgenij Onegin» bez ukrainskogo akcenta. Opera Chajkovskogo v interpretacii Andriya Zholdaka // Chajkovskij i XXI vek: dialogi vo vremeni i prostranstve / red.-sost. A. V. Komarov. Sankt-Peterburg: Kompozitor – Sankt-Peterburg, 2017. S. 286–294.
2. Pozor v Mixajlovskom teatre: Iolanta Zholdaka [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://tigr.net>2019/02/06> (data obrashheniya: 17.03.20).
3. Pesochinskij Nikolaj. Prizraki zvukov [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://ptj.spb.ru>blog>prizraki-zvukov> (data obrashheniya: 10.03.20).
4. *Pavi P.* Slovar` teatra. M.: Progress, 1991. 504 s.
5. Predislovie Meterlinka // Meterlink M. Dramy`. Stixotvoreniya. Pesni. Samara: Agni, 2000. S. 5–12.
6. Rutkovskij Vadim. Dikij Chajkovskij. «Charodejka» v postanovke Andriya Zholdaka [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.svoboda.org> (data obrashheniya: 03.03.20).
7. Gofman E`. T. A. Zhitejskie vozzreniya kota Murra vkupe s fragmentami biografii kapel`mejstera Iogannesa Krejslera, sluchajno uceleвшими v makulaturny`x listax. Povesti i rasskazy`. M.: Xudozhestvennaya literatura, 1967. 774 s.
8. *Bulgakov M.* Izbranny`e proizvedeniya: v 2 t. Kiev: Dnipro, 1989. T. 2. 750 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Панасюк В. Ю. — д-р искусствоведения, доц.; panval59@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Panasiuk V. Yu. — Dr. Habil., Ass. Prof.; panval59@gmail.com