

УДК 782.1:792.071.2.027(430)Штайєр

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.128.215202>

**ЄФІМЕНКО А. Г.**

**Єфіменко Аделіна Геліївна** — доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Україна), професор філософського факультету Українського Вільного Університету (Мюнхен, Німеччина).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4278-5016>

[adelinal1@yandex.ru](mailto:adelinal1@yandex.ru)

© Єфіменко А. Г., 2020

## **«ІОЛАНТА» ПЕТРА ЧАЙКОВСЬКОГО І «ЛЯЛЬКИ» ЙОЗЕФА РОТА В РЕЖИСУРІ ЛІДІЇ ШТАЙЄР**

У сучасній оперній режисурі значного поширення набуває явище інтерполяції — це текстові вставки, які не належать автору, їх немає в оригінальному творі. Інтерполяція, як елемент інтерпретації, ще не привернула уваги дослідників. У статті уперше розглянуто інтерполяцію на прикладі інтерпретації опери П. Чайковського «Іоланта» у Франкфуртській опері. Німецький режисер Лідія Штайєр (Lydia Steier), відома радикальними інтерпретаціями оперної класики, поєднує у своїй постановці оперу П. Чайковського й оповідання Й. Рота «Ляльки». Інтерполяція літературного тексту як початкова інтенція «нового сюжету» потребує компаративного методу дослідження. У процесі аналізу виявлено парадоксальну невідповідність між ідеями оперного тексту й літературного джерела. У версії Л. Штайєр опера «Іоланта» втрачає сакральний сенс — містичне зцілення головної героїні, натомість набуває психоаналітичного, сліпота Іоланти пояснюється чинниками психосоматики. Герої опери П. Чайковського обтяжені травматичним досвідом інцестуального зв'язку, їх перспектива — не зцілення, а суїцид. Нова інтерпретація оперного тексту суттєво ускладнює традиційну виконавську тріаду: прочитання текстів відбувається шляхом розшифрування контекстів, розуміння межує з тлумаченням можливих взаємозв'язків між текстом та інтерполяцією, відтворення переростає у перетворення, що зрештою неминуче спотворює зміст опери П. Чайковського. Такі режисерські артефакти створюють нові оперні тексти, які не є популярними і репертуарними. «Чужа» для опери «Іоланта» інтерполяція оповідання «Ляльки» Й. Рота із серії «Берлін і його околиці» надає підстави асоціювати цей твір П. Чайковського з інцестуальним зв'язком доньки і батька. Тому дискусії щодо правомірності радикальних реценцій оперних текстів, як і щодо їх впливу на сучасну публіку, залишаються відкритими.

**Ключові слова:** інтерполяція, оперний текст, літературна опера, режисерська опера, інтерпретація, опера П. Чайковського «Іоланта», режисура Лідії Штайєр.

**Постановка проблеми.** У сучасній оперній режисурі все більшого поширення набуває явище інтерполяції — введення текстових вставок, «чужих» для оригінального твору. Дослідники вважають їх елементом інтерпретації. Значення слова *інтерполяція* — *оновлення, перетворення* — досить часто має негативний відтінок. У палеографії і текстології *інтерполяція* (від лат. *inter-polis* — підновлення, перетворення) означає також *спотворення*. Зазвичай такі вставки допускали переписувачі тексту, редактори і перекладачі, вони додавали до тексту окремі слова, фрази, маргіналії на полях. Інтерполяції пов'язують із процесом вивчення твору, з розумінням та інтерпретацією його змісту.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Явище інтерполяції в оперній режисурі вперше вводиться в обіг українського музикознавства як об'єкт наукового дослідження. Різновиди інтерпретації, визначені В. Москаленком, становлять методологічну основу дослідження. Учений розрізняє репродуктивний і продуктивний напрями інтерпретаційного процесу. Нагадаємо, що репродуктивний орієнтується на збирання інформації про твір із різних джерел, продуктивний передбачає установку інтерпретатора (режисера, диригента) на *оновлення* твору, авторську позицію виконавця, яка спонукає виробити самостійну версію, режисерську або диригентську. *Інформаційний потік*, який виникає під час інтерпретації, Віктор Москаленко характеризує як просування смислової сфери твору від колективно-узагальненого відчуття до особливого, індивідуального, в окремих випадках — унікального<sup>1</sup>. Ключовим у взаємодії продуктивного і репродуктивного напрямів вважається початковий етап розуміння твору завдяки емоційно-чуттєвому сприйняттю іманентних властивостей тексту, а далі — усвідомлення його як унікального явища в художній творчості композитора і його інтерпретаторів. Логічно, що до музичної інтерпретації залучені не один, а, щонайменше, два учасники, щодо опери — їх більше двох. Тут головне — процес комунікації групи митців, у якому беруть участь диригент, режисер, сценограф, солісти; вони мають різні, часом протилежні точки зору на один і той самий твір. Поштовхом до компаративного дослідження інноваційної режисури «Іоланти» й авторського тексту П. Чайковського стали дослідження цієї опери Бориса Асаф'єва<sup>2</sup>, Катерини Приходовської<sup>3</sup>, Антоніни Макарової<sup>4</sup>.

**Мета статті** — розглянути явище інтерполяції в оперній режисурі на матеріалі інтерпретації опери П. Чайковського «Іоланта» у Франкфуртській опері. Автор режисури — німецька режисер Лідія Штайер (Lydia Steier), відома своїми радикальними інтерпретаціями оперної класики. Прем'єра цієї одноактної опери П. Чайковського, поєднана спільною концепцією з оперою І. Стравінського «Цар Едіп», відбулася 28 жовтня 2018 року.

**Наукова новизна.** Уперше в українському музикознавстві досліджено явище інтерполяції як складову сучасної оперної режисури.

**Виклад основного матеріалу.** Процес інтерпретації оперного тексту передбачає співтворчість, діалог різних особистостей, він розпочинається обміном ідеями і триває до їх сценічного втілення. У сучасній оперній режисер і диригент керують цим процесом, вони перші кореспондують з твором композитора, далі — між собою і учасниками постановки загалом. Як відомо, опера втілюється в соціумі і для соціуму. Чи вдається всім учасникам процесу спрямувати слухачів/глядачів у русло розуміння її сенсу постановниками?

Нещодавно інтендант Великого театру Женеви наголосив: «*Опера має знаходити відповіді на запити нашої сучасності*»<sup>5</sup>. Можна навести чимало таких висловлювань

<sup>1</sup> Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие. Киев : Клякса, 2012. 272 с.

<sup>2</sup> Асаф'єв Б. В. Об опере // Асаф'єв Б. В. Избранные статьи. Ленинград : Музыка, 1985. 344 с.

<sup>3</sup> Приходовская Е. А. Некоторые принципы построения оперного либретто // Искусство глазами молодых : материалы IV Всерос. науч. конф. Красноярск, 2008. С. 128–132

<sup>4</sup> Маркова О. М. Питання теорії виконавства. Матеріали до курсу теорії виконавства для магістрів і аспірантів. Одеса : Астропринт, 2002. 128 с.

<sup>5</sup> Єфіменко А. Г. «Гугеноти» Мейербера і Голлівуд // Збруч : інтернет-журнал. 2020. 27 березня. URL: <https://zbruc.eu/node/96532> (дата звернення: 4.04.2020).

про *актуальність опери*. Та головною є випробувана часом послідовність, якої дотримуються всі інтерпретологи і не завжди дотримуються митці-інтерпретатори: звернення до музичної партитури твору. Для режисерів первинним джерелом інтерпретації опери часто є текст лібрето, що дає імпульс не тільки для ідентифікації музичної складової твору, а й для самовираження режисера. Однак *лібрето*, як відомо, є лише складовою *оперного тексту*, який містить динамічну систему зв'язків із партитурою, історією створення опусу, історією рецепції, включаючи постановочний досвід, різні режисерські версії. Оперний текст як семіотичний об'єкт завжди був і є «відкритим текстом», що припускає безліч інтерпретацій, зумовлених співтворчістю різних митців на перетині різних дискурсів. Чи насправді оперний текст «відкритий» для кожної інтерполяції?

Музичні критики швидко реагують на парадоксальні втручання режисера у зміст авторського тексту. Так звана *музикознавча інтерпретація* нових режисерських артефактів компромісно оцінює заплутані колізії в конкуренції режисерів щодо співавторства з композиторами. Критерії супідрядності між оригінальним твором композитора і режисерським артефактом не визначені. А тим часом у дискусіях навколо радикальних постановочних інтерпретацій оперної класики порушуються не тільки питання доцільності й сенсу наближення окремих оперних постановок до сьогодення, а й авторських прав режисера. Уведення інтерполяцій — від концептуального *перетворення* до невдалого *спотворення* оперного тексту — досить поширені в оперній практиці. Адже на сценах європейських театрів опера утвердилась не просто як всеохоплюючий комунікативний процес, що передбачає колективну творчість. Переважна більшість оперних постановок — це експериментальний мультимедійний артефакт, який залучає в оперний текст найновіші досягнення науки і техніки: світло, дизайн, кіномистецтво тощо. За таких умов про відповідальність режисера перед автором музики майже не йдеться, а питання про інтерполяції, пов'язані із соціально-політичними і психологічними проблемами сучасності, будуть вирішувати не сучасники, а майбутні покоління.

Інтерполяції в оперних текстах — це втручання в задум композитора не лише режисера, а й диригента, який здійснює купюри, композиційні зміни в актах, вносить темпові, артикуляційні та інші корективи з метою суто виконавської інтерпретації. Рідкісний випадок — коригування внутрішньої структури композиції, якщо не йдеться про незавершений композитором опус. Зокрема, відомий диригент Володимир Юровський до інтерпретації партитури інколи залучає і композитора. Показовим стало його *перекомпонування* партитури опери Франца Шрекера «Мічені» в новій постановці Цюрихського оперного театру (режисер — радикальний інтерпретатор оперних текстів Баррі Коскі). Інтерполяції в музичному тексті партитури зазвичай допустимі, якщо твір не завершений. Щодо інтерполяцій, здійснюваних режисерами, — їх безліч. Так, Дмитро Черняков змінює не тільки композиційну супідрядність картин в оригінальній партитурі («Князь Ігор», Національна Опера Голландії, Амстердам), не тільки хронотоп, а й зміст опери («Кармен» як імерсійний театр із сеансами психотерапії під час фестивалю Aix-en-Provence).

У наш час режисери мають необмежене право втілювати свої ідеї, інтерпретуючи оперний текст. Нерідко режисерський театр спорадично використовує композиторський оригінал, оздоблений конотованими діалогами історичного й сучасного контенту, докорінно змінюючи просторово-часовий континуум твору («Реквієм» В. А. Моцарта у постановці Ромео Кастелуччі). Зацікавлення парадоксами людської свідомості, залишаючись характерним проявом постмодерного складу мислення, спонукає сучасних

режисерів переосмислювати класичні зразки: від жанрових констант, зміщення акцентів у лібрето до перегляду етико-естетичних критеріїв загалом. Режисери-постановники, на відміну від диригентів, відчувають себе рівноправними творчими суб'єктами поряд із композитором. Режисери і диригенти наполегливо обстоюють своє право не тільки на мистецький експеримент, а й на співавторство з композитором і лібретистом; диригенти прагнуть інтерпретувати, а не творити, вони вивчають первинні джерела за новими критичними редакціям творів, здійсненими музикознавцями.

Під час репетицій режисеру і диригенту важливо визначити напрями інтерпретації, дотримуючись одного з них — продуктивного або репродуктивного. Суттєві розбіжності у процесі сценічного втілення оперного твору найчастіше виникають під час роботи над невідомим або мало відомим оперним текстом, яким і є «Іоланта» П. Чайковського. Цей твір справді мало відомий західноєвропейським слухачам.

В українському і російському музикознавстві «Іоланту» як *літературну оперу* за драмою Генріка Герца «Донька короля Рене» не охарактеризовано всебічно. Дослідників цікавили передусім питання містеріальної герменевтики літературного джерела Модеста і Петра Чайковських. Зазвичай звернення до лібрето *літературних опер* («Кармен», «Фауст», «Євгеній Онєгін», «Пікова дама» тощо) актуалізує питання захисту прав композитора і лібретиста вільно трактувати текст, узятий з літературного джерела. Наявні розбіжності в змісті, викривлення історичних фактів, акценти на паралельних сюжетних лініях як ключові завдання продуктивної інтерпретації загалом правомірні, але їх часто оскаржують. Однак такі ситуації можливі лише за невдалих спроб в опрацюванні літературної опери внаслідок недостатнього досвіду лібретиста, компромісів із публікою, невдалого режисерського втілення. Важливо, щоб у кожній новій інтерпретації оперних шедеврів урівноважувались музична й театральна парадигми цього жанру. Зрозуміло, що намір композитора/лібретиста/постановника відійти від літературного джерела пов'язаний з тим, що опера — це музично-театральний синтетичний феномен. Критики *режисерської опери* припускаються помилки, коли не враховують вільного трактування композиторами літературних джерел, адже композитори й режисери також *привласнюють чужий текст*. Як відзначила Світлана Лисенко, «дорікати лібретистам у порушенні смислової конструкції початкового тексту на *догоду* умовності оперного жанру — значить визнати і композитора *винним* у зневазі до авторського задуму. <...> Така ж риторика зберігається й сьогодні щодо деяких сучасних постановників і сценографів музичного театру»<sup>1</sup>. Проте й до сценічних «перезавантажень» центральної смислової лінії оперного тексту для створення ефектної режисерсько-дизайнерської концепції варто ставитись обачно. Режисерська концепція, у якій *театральна* домінанта переважає над *музичною*, відтворюючи *паралельну* чи *іншу реальність*, кореспондує з текстом композитора. Вона, як зауважила Гуляра Садих-Заде, може перетворитись на «хімерне переплетення подій, що створюють у свідомості протагоністів когнітивний дисонанс»<sup>2</sup>.

Інноваційний артефакт, мистецький маніфест, режисура «за мотивами» опери внаслідок уведення чужих її змісту елементів візуального синтезу, жонглювання

<sup>1</sup> Лысенко С. Ю. Опера П. Чайковского «Пиковая дама» как феномен художественной интерпретации: синергетический аспект // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. Вып. 23. Кемерово, 2013. С. 140. Тут і далі іншомовні праці цитуються у перекладі автора статті.

<sup>2</sup> Садых-заде Г. Бегущие из мира мнимостей: премьера «Руслана и Людмилы» в главном театре страны // Опера+ Журнал любителей искусства. URL: <http://www.classicmus.ru/Ruslan2012.html> (дата обращения: 04.04.2020).

алюзіями замість створення цілісної концепції заплутує сприйняття слухачів / глядачів і викликає відчуття нав'язливого режисерського Еґо. Ключова роль театрального режисера останнім часом зростає — від інтерпретатора до співавтора, від співавтора до автономного митця, від митця до творця-деміурга. Оперний текст композитора як складова *синтетичного художнього тексту* (за С. Лисенко) — це лише початковий імпульс для творчої концепції режисера. У процесі такої співтворчості утворюється самодостатній *режисерський текст* у вигляді смислового контрапункту, паралельного до оригінального композиторського джерела. Це може бути нова версія ідеї, форми і загалом цілісного уявлення про музично-театральний смисл оперного жанру, продиктована «злобою дня».

Звинувачувати режисерів у підміні композиторського задуму «новим сюжетом» коректно згідно з традиційним комплексом завдань виконавця: *прочитати, зрозуміти й інтерпретувати* оперну партитуру. На необхідності зберігати ключові домінанти опери наголошує Джоаккіно Россіні: «Музика є високим мистецтвом саме тому, що, не володіючи засобами для наслідування дійсності, вона підноситься над природою у світ ідеального і за допомогою небесної гармонії збуджує земні пристрасті. <...> Музика створює дивовижні ефекти, коли вона поєднується з драматичним мистецтвом, коли ідеальна виразність музики зливається зі справжньою експресією поезії і виразністю наслідування в живопису. Якщо словами й діями виражаються найбільш витончені й конкретні почуття, то мета музики — більш піднесена, більш широка і більш абстрактна. Тому музика, я сказав би, є моральною атмосферою, у якій персонажі драми розігрують дію. Вона [музика] символізує долю, яка їх переслідує, надію, яка їх окрилює <...> радість, що їх очікує, безодню, у яку вони мають впасти. І все це — у світі невизначеному, але такому привабливому і проникливому, що його не можуть відтворити ні дія, ні слово»<sup>1</sup>.

Це актуально і для сучасних режисерів. Д. Черняков, творець імерсійних контрапунктів в опері, наголошував: «Оперні партитури настільки ж глибокі і складні твори, як і романи Томаса Манна чи квартети Шостаковича»<sup>2</sup>. Проте в оперній постановці важлива функція кожного найдрібнішого компонента певної цілісності, а музика, музична партитура — лише одна зі складових єдиної системи оперного театру — «саме “оперного театру”, а не опери»<sup>3</sup>. Сучасна режисура демонструє інший тип мислення, оцінити який неможливо за традиційними художньо-аналітичними критеріями музикознавства. Як зауважив режисер, «оперний театр не можна аналізувати тільки з погляду “естетики” <...> прочитувати оперу потрібно як театральний текст. <...> Ніхто не відчуває культуру як єдиний і безперервний простір. Цікаво, що саме опера видається лінзою, у якій сходиться все: музика, театр, література, архітектура, дизайн, живопис і так зване “сучасне мистецтво”. І саме тому простір опери такий актуальний сьогодні в європейській культурі»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Цит за: Дзанолини А. Прогулка в обществе Россіні / пер. с итал. Е. Гвоздёвой // Фраккароли А. Россіні. Письма Россіні. Воспоминания / сост. И. Константинова; вступ. ст. Е. Бронфин. Москва: Правда, 1990. С. 438–439.

<sup>2</sup> Черняков Д. Ф. «Я никому не доверяю». О порочном восприятии оперы, теории заговора и критической самодеятельности: интервью // Критическая Масса : онлайн-журнал. 2006. № 3. URL: <http://magazines.russ.ru/km/2006/3/che4.html> (дата обращения: 03.04.2020).

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Там само.

У зв'язку з цим варто проаналізувати франкфуртську постановку опери «Іоланта», у якій, поряд із цікавими ідеями щодо сучасної оперної режисури, зокрема літературизації опери, криється небезпека інтерполяцій, які нівелюють сенс не тільки музично-театрального й літературного джерел, а й музики опери П. Чайковського. Як відомо, акцент на прозаїчному лібрето змінює жанрово-семантичні домінанти, хронотоп, смисл оперного твору. Карл Дальгауз слушно назвав *літературну оперу* відтворенням достовірної музичної версії можливо точно перенесеного в лібрето літературного чи драматичного першоджерела<sup>1</sup>. Проте оперна режисура перейняла ініціативу. Л. Штайєр не розглядає контекстів *літературної опери*, надаючи можливість порівняти смисл оригіналу і режисерської версії опери «Іоланта», а також зрозуміти, з якою метою вона асимілювала власні рефлексії над оповіданням Й. Рота «Ляльки» до оперного тексту «Іоланти». Зауважимо, що її текст становить смислову домінанту «Іоланти» як інтерполяція на рівні початкової інтенції «нового сюжету».

Очевидно, Л. Штайєр не замислюється над продуктивною чи репродуктивною інтерпретацією, а втілює нову історію, вважаючи себе творцем-деміургом, адже їй вдалося застосувати філософські універсалії до власних уявлень про істину, добро і зло<sup>2</sup>. Позитивним у таких режисерських пошуках є зосередження на «людях щодо їх призначення до поцейбічного, прозаїчного світу, який втратив свою первинну стабільність, цілісність, сакральність, поетичність»<sup>3</sup>. Проте щоб прагнення створити контраверсійний емоційно-психологічний підтекст окремого патологічного факту, режисерська інтерпретація із засобу пізнання музично-театрального тексту опери перетворюється на ерзац глибоких, жорстких, безкомпромісних емоційно-психологічних підтекстів, закодованих у змісті оригінального твору<sup>4</sup>. Завдяки цим режисерським артефактам оперні тексти, непопулярні і нерепертуарні, потрапляють у ситуацію псевдо-рецепції. У невідомих або маловідомих оперних текстах режисерські інтерполяції сприймаються слухачами як композиторський задум. «Чужа» для оперного тексту «Іоланти» інтерполяція оповідання, яку ввела Л. Штайєр, зумовила помилку в перцепції оперного тексту П. Чайковського. Ті, хто вперше побачив режисерську версію Л. Штайєр, будуть вважати «Іоланту» Чайковського твором про інцестуальний зв'язок доньки і батька. Можливо, у такій інтерпретації останньої опери майстра режисер прагнула відкрити «безодню» психіки композитора, відчуті закодовану у звуках трагедію, пов'язану з його нетрадиційною сексуальною орієнтацією. Проте кореспондування цих двох, абсолютно не пов'язаних між собою текстів — опери П. Чайковського й оповідання Й. Рота — не сприяло «спалаху генія». Хоча на сценічному рівні ця інтерполяція зовні спрацювала. Візуальний ряд (двоповерхова сцена, костюми, сценічні атрибути, предмети театрального реквізиту), позбавлений ознак конкретного часу і місця дії, навмисне вуалює історичну достовірність епохи П. Чайковського і Й. Рота.

<sup>1</sup> Dahlhaus C. Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte / überarb. Neuausg. München: Piper, 1989. 331 S.

<sup>2</sup> Журавлєв В. В. Особенности режиссуры оперного фестивального спектакля (на примере Зальцбургского фестиваля рубежа XX и XXI веков) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 Театральное искусство / Московский ин-т искусствознания. Москва, 2002. 25 с.

<sup>3</sup> Бахтин М. М. Эпос и роман. О методологии исследования романа // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва : Худ. литература, 1975. С. 447–483.

<sup>4</sup> Про ці проблеми див. також: Потапова Н. «Трубадур» в постановке Чернякова в Михайловском театре // Belcanto.ru: Классическая музыка, опера и балет : онлайн-журнал. 2014. 1 декабря. URL: <http://www.belcanto.ru/14120102.html> (дата обращения: 3.02.2020).

Перш ніж розшифрувати інтенції режисера, нагадаємо семантичні коди «Іоланти» П. Чайковського, детально досліджені у працях музикознавців (Б. Асаф'єв, Є. Приходовська, А. Макарова).

— «Іоланта» має жанрові ознаки містерії, містить сакральний хронотоп, культова архітектура вписана у візуальний простір опери, аналогії з оперою «Орлеанська діва».

— Іоланта сліпа, але їй доступне містичне світло (у лібрето: *Чтобы Бога славить вечно, рыцарь, мне не нужен свет: благодать Божья бесконечна, ей нигде пределов нет!*).

— П. Чайковський говорив про «Іоланту» як про *вітчизну світла*. У цьому полягає відмінність концепції лібрето опери від літературного джерела. Принцеса не знає краси зовнішнього світу, не розрізняє кольорів тощо. Сліпота Іоланти (у версіях Ф. Міллера і В. Зотова) — це фізіологічна вада, що трактується як випробування, а чудесне зцілення — це метафора містичного прагнення душі до Бога.

— Міфологема світла як духовний символ поглиблюється біблійними конотаціями божественного раю: тяжіння Іоланти до земних (квіти) і духовних (ангели) субстанцій.

— У драматургії опери «Іоланта» послідовно розгортається мотив *долання долі* як джерела земного страждання.

— Земна любов до лицаря Водемона пробуджує в Іоланти прагнення бачити світло видиме. «Дивитись на небо» означає «узріти Бога». Фінал набуває соборного характеру (у лібрето: *Ты света истины сиянье, слава Тебе, Господь всемогущий*).

— Ідея жертвовної любові викликає алузії з мотивом *Imitatio Christi*. І Іоланта, і король Рене, і Водемон готові до спокути, страждання і жертви заради ближнього.

Зауважимо, що героїня перед дилемою зцілення від сліпоти в інтенціях композитора і режисури виявляє характер суперечливий: *доцільності й бажання* в опері П. Чайковського і *недоцільності й небажання* у версії Л. Штайер. Розв'язка опери — це екстремальна ситуація вибору, перед яким опиняється Іоланта, прозрівши, вона усвідомлює ущербність свого попереднього існування.

Розкриємо стимули, інтенції та результати режисерської версії «Іоланти», здійсненої Л. Штайер у Франкфуртській опері.

— Дворівнева сцена, великий простір, поділений на *низ* і *верх*, граничні контрасти кольорів чорно-сірого і яскраво рожевого — два королівства, два світи і два лики Рене, батька Іоланти. Унизу — цех фабрики, робітники, які серійно виробляють ляльок, угорі — висока рожева спальня Іоланти, що нагадує магазин іграшок, щільно заставлений ляльками-близнюками у рожевих платтях. Художниця-постановниця Барбара Енес (Barbara Enes) у сценографії застосувала принцип рекламного тиражування продукції короля ляльок фабриканта Рене, доповнивши її інтеракціями між персонажами, манекенами й ляльками Іоланти.

— Іоланта — центральний *об'єкт гри* батька з ляльками. Інтерполяція оповідання Й. Рота пояснює сенс режисури: захоплення героя оповідання (хлопчика у стадії статевого розвитку) еротичними манекенами у вітринах перукарень розпочалося в дитинстві, спричинивши збочення у дорослого героя опери П. Чайковського (короля Рене) і триває тепер, на сцені, а конкретно — на двох поверхах обителі Іоланти й Рене. Унизу він дотримується відкритих правил *дорослої гри* бізнесмена — керує фабрикою, розробляє зразки ляльок, він поповнює колекцію і депонує у спальні Іоланти. Угорі розгортається таємна *еротична гра* Рене з донькою-лялькою. Увесь цей буденний ритуал *двох лків* короля Рене кульмінує у спальні Іоланти, візуально оздоблений відео-проекціями сексуального акту. З цієї перспективи зовсім інакше сприймаються монологи Іоланти і її сценічна поведінка, динаміка рухів (непритомно завмирає), сльози і слова: *Неужели глаза даны затем, чтоб только плакать?*

— Водемон розпізнає інцестуальний потяг Іоланти до батька і з огидою відштовхується від неї після поцілунку.

— Фатальна приреченість сліпоти Іоланти трактується як самозахист сексуальної жертви батька. Ситуація ускладнюється внутрішнім конфліктом Іоланти: страждання від неволі, у якій її тримає шизофренічний батько, поєднується з ніжністю «крізь сльози», яку вона відчуває до нього.

— Отже, сліпота Іоланти — психосоматична. Зцілення стає причиною її суїциду. Пригорнувши до себе батька, вона намагається прострелити відразу обидві голови — свою і його. За крок до смерті донька і батько перебувають в обіймах. Падає театральна завіса. Постріл залишається за кадром.

— Неминучість загибелі Рене й Іоланти — конотація звільнення від страшної правди, якої вони психічно не витримують (символ *правди* у версії Л. Штайєр — ерзац і виворіт символів *світла* і *таїни* в опері П. Чайковського). Протагоністи бояться розкрити цю страшну правду, вона міцно замкнена мовчанням у темряві психічного розладу обох персонажів франкфуртської «Іоланти».

**Висновки.** Режисерська версія «Іоланти» Л. Штайєр — зразок парадоксальної неадекватності у сприйнятті дій і характерів опери, що суперечить музиці П. Чайковського й оповіданню Й. Рота. «Ляльки» Рота — ностальгійна автобіографічна повість, спогад дитинства про першу закоханість хлопчика. Ілюзією реальності й ідеалізацією минулого стає ляльковий світ дитинства. Герой оповідання згадує цю чарівну ілюзію дитинства, пізнання краси жіночих ликів, недоступність воскових ляльок, що зачаровували його, сяючи у вітринах перукарень. Цю красу руйнує з часом новий, сучасний технократичний світ пластикових манекенів. Їх постаті «давно вже не губляться у привабливих таємницях коконових драпіровок, що складками тканини випукло підкреслювали оголену натуру. Навіть якщо б вони змогли приховати від наших поглядів свої тіла, щоб тліючим полум'ям таємниці запалити гніт нашої фантазії, — їм це не вдалося б. Бо вже на їхніх обличчях написано, що серця у них із леговоної сталі, а ноги обтягнуті нітрогліцерином, з якого, як відомо, виробляється не тільки штучний шовк, а й отруйний газ»<sup>1</sup>.

Натомість режисер трактувала драматургію опери П. Чайковського (рівень *гри*) з точки зору власного *субсюжету* про фатальний шлях еротичного збочення чоловіка (рівень *діагнозу*), який вписується в оперний текст композитора як уявне *майбутнє* героя Й. Рота. Зміст оповідання, як і *минуле* короля Рене, залишається «за лапками» оперної дії, але визначає розвиток подій в оперній постановці і насичує її новим смислом.

Отже, версія Л. Штайєр розкриває в опері «Іоланта» не сакральний сенс зцілення, а проблему психіки позачасових персонажів (батька і доньки), обтяжених травматичним досвідом інцестуального зв'язку.

Новий формат інтерпретації оперного тексту суттєво ускладнив традиційну виконавську тріаду: *прочитання* текстів відбулося шляхом розшифрування контекстів, *розуміння* межувало з тлумаченням можливих взаємозв'язків між текстом та інтерполяцією, *відтворення* переросло у *перетворення* і, нарешті, — у *спотворення* змісту опери П. Чайковського. На метафізичному рівні авторка вистави намагалася провести паралелі з античними трагедіями, з едіповим комплексом, точніше, з версією комплексу Електри (за К. Г. Юнгом). Постановка опери «Іоланта» відбулась після досить вдалої інтерпретації «Царя Едіпа» І. Стравінського, але натуралістично-символічна

<sup>1</sup> Roth J. Die Puppen // Roth J. Werke : in 6 Bänden. Band 3 / hg. von K. Westermann, Köln : Kiepenheuer & Witsch, 1991. S. 105.



прямолинійність запропонованих Л. Штайєр сценічних ситуацій завадила досягти рівня філософських узагальнень, характерних для давньогрецької міфології.

Дискусії щодо сенсу радикальних рецепцій оперних текстів, а також їх художньо-естетичного впливу на сучасну публіку залишаються відкритими. Важливо знову і знову наголосити на вимогах до сучасних режисерських артефактів: актуалізувати нові ідеї, концепції, навіть інтерполяції варто з урахуванням логіки і змісту авторської партитури, а інтерпретувати оперні тексти — «від музики до сцени, а не навпаки»<sup>1</sup>.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. В. Об опере // Асафьев Б. В. Избранные статьи. Ленинград: Музыка, 1985. 344 с.
2. Бахтин М. М. Эпос и роман. О методологии исследования романа // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва : Худ. литература, 1975. С. 447–483.
3. Дзанолини А. Прогулка в обществе Россини / пер. с итал. Е. Гвоздёвой // Фраккарولي А. Россини. Письма Россини. Воспоминания / сост. И. Константинова ; вступ. ст. Е. Бронфин. Москва : Правда, 1990. С. 438–439. С. 436–442.
4. Єфіменко А. Г. «Гугеноти» Мейєрбера і Голлівуд // Збруч : інтернет-журнал. 2020. 27 березня. URL: <https://zbruc.eu/node/96532> (дата звернення: 04.04.2020).
5. Єфіменко А. Г. «Арабелла» Ріхарда Штрауса і «Вогняний ангел» Сергія Прокоф'єва (прем'єри Баварської Штатсопери 2015). Стаття друга // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2016. № 4 (33). С. 38–47.
6. Журавлєв В. В. Особенности режиссуры оперного фестивального спектакля (на примере Зальцбургского фестиваля рубежа XX и XXI веков) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 Театральное искусство / Московский ин-т искусствознания. Москва, 2002. 25 с.
7. Лысенко С. Ю. Опера П. Чайковского «Пиковая дама» как феномен художественной интерпретации: синергетический аспект // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. Кемерово, 2013. Вып. 23. С. 139–147.
8. Лотман Ю. М. Семиотика сцены // Лотман Ю. М. Об искусстве. Санкт-Петербург : Искусство, 1998. С. 583–603.
9. Маркова О. М. Питання теорії виконавства. Матеріали до курсу теорії виконавства для магістрів і аспірантів. Одеса : Астропринт, 2002. 128 с.
10. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие. Киев : Клякса, 2013. 271 с.
11. Потапова Н. «Трубадур» в постановке Чернякова в Михайловском театре // Belcanto.ru: Классическая музыка, опера и балет : онлайн-журнал. 2014. 1 декабря. URL: <http://www.belcanto.ru/14120102.html> (дата обращения: 3.02.2020).
12. Приходовская Е. А. Некоторые принципы построения оперного либретто // Искусство глазами молодых : материалы IV Всерос. науч. конф. Красноярск, 2008. С. 128–132.
13. Садых-заде Г. Бегущие из мира мнимостей: премьера «Руслана и Людмилы» в главном театре страны // Опера+. Журнал любителей искусства. URL: <http://www.classicus.ru/Ruslan2012.html> (дата обращения: 04.04.2020).
14. Черняков Д. Ф. «Я никому не доверяю». О порочном восприятии оперы, теории заговора и критической самодеятельности // Критическая Масса : онлайн-журнал. 2006. № 3. URL: <http://magazines.russ.ru/km/2006/3/che4.html> (дата обращения: 03.04.2020).
15. Dahlhaus C. Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte. Überarb. Neuausg. München : Piper, 1989. 331 S.
16. Roth J. Die Puppen // Roth J. Werke : in 6 Bänden. Band. 3 / hg. von K. Westermann, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1991. S. 105–107.

<sup>1</sup> Єфіменко А. Г. «Арабелла» Ріхарда Штрауса і «Вогняний ангел» Сергія Прокоф'єва (прем'єри Баварської Штатсопери 2015). Стаття друга // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. № 4 (33). С. 45.

## REFERENCES

1. Asafiev, B. (1985) *About the opera: Selected works [Ob opere: Izbrannye stat'i]*. Leningrad: Music, 344 p. [in Russian].
2. Bakhtin, M. (1975). Epic and novel. About the novel research methodology [Jepos i roman. O metodologii issledovanija romana]. Bakhtin, M. *Questions of literature and aesthetics [Voprosy literatury i jestetiki]*. Moscow: Hudozhestvennaja literatura, pp. 447–483 [in Russian].
3. Zanolini A. (1936). A walk in Rossini's company [Progulka v obshhestve Rossini]. Transl. from the Italian E. Gvozdjova. Fraccaroli, A. (1990). *Rossini. Letters from Rossini. Memories [Rossini. Pis'ma Rossini. Vospominanija]*. Ex. I. Konstantinova. Moscow: Pravda, pp. 436–442 [in Russian].
4. Yefimenko, A. (2020). “Huguenots” Meyerber and Hollywood. [«Hugenoty» Meierbera i Hollivud]. *Newspaper Zbruch*, 27. March. Available at: <https://zbruc.eu/node/96532> (accessed: 04.04.2020). [in Ukrainian].
5. Yefimenko, A. (2016). Richard Strauss's “Arabella” and Sergei Prokofiev's “Fire Angel” (premieres of the Bavarian State Opera 2015) [«Arabella» Rikharda Shtrausa i «Vohniani anhel» Serhija Prokofieva (premiery Bavarskoi Shtatsopery 2015)] Part Two. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. 4 (33). Kyiv, pp. 38–47 [in Ukrainian].
6. Zhuravlev, V. V. (2002). *Features of directing an opera festival performance (on the example of the Salzburg Festival at the turn of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries)*. [Osobennosti rezhissury opernogo festival'nogo spektaklja (na primere Zal'cburgskogo festivalja rubezha XX i XXI vekov): The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.01 Theatrical Art. Moscow Institute of Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation. Moscow, 25 p. [in Russian].
7. Lysenko, S. Yu. (2013). P. Tchaikovsky's opera “The Queen of Spades” as a Phenomenon of Artistic Interpretation: A Synergetic Aspect [Opera P. Chajkovskogo «Pikovaja dama» kak fenomen hudozhestvennoj interpretacii: sinergeticheskij aspekt]. *Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts [Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv]*, 23. Kemerovo, pp. 139–147 [in Russian].
8. Lotman, Yu. M. (1998). The Semiotics of the Scene [Semiotika sceny]. Lotman, Yu. M. *On Art. [Ob iskusstve]*. Saint Petersburg: Iskusstvo, pp. 583–603 [in Russian].
9. Markova, O. (2002). *Questions of the theory of performance. Materials for the theory of performance theory for masters and graduate students [Pitannja teorii vikonavstva: Materiali do kursu teorii vikonavstva dlja magistriv i aspirantiv]*. Odesa: Astroprint, 128 p. [in Russian].
10. Moskalenko, V. G. (2013). *Lectures on musical interpretation [Lekcii po muzykal'noj interpretacii]: a textbook*. Kyiv: Kljaksa, 271 p. [in Russian].
11. Potapova, N. (2014). «Troubadour» in the production of Chernyakov at the Mikhailovsky Theater. [«Trubadur» v postanovke Chernjakova v Mihajlovskom teatre]. *Belcanto.ru: Classical music, opera and ballet [Klassicheskaja muzyka, opera i balet]*. Online-Newspaper 01.12. Available at: <http://www.belcanto.ru/14120102.html> (accessed: 3.02.2020) [in Russian].
12. Prikhodovskaya, E. A. (2008). Some principles of constructing an opera libretto [Nekotorye principy postroenija opernogo libretto]. *Art through the Eyes of the Young [Iskusstvo glazami molodyh]*. Proceedings of the IV All-Russian Scientific Conference. Krasnojarsk, pp. 128–132 [in Russian].
13. Sadih-zade, G. Fleeing from the World of Imagination: the premiere of “Ruslan and Ludmila” at the main theater of the country [Begushhie iz mira mnimostej: prem'era «Ruslana i Ljudmily» v glavnom teatre strany]. *Opera+ St. Petersburg Music and Art Magazine [Opera+ Zhurnal ljubitelej iskusstva]*. Available at: <http://www.classicmus.ru/Ruslan2012.html> (accessed: 28.03.2020). [in Russian].

14. Chernyakov, D. (2006). "I don't trust anyone". On the Perverse Perception of Opera, Conspiracy Theory and Critical Amateur Activity. [«Ja nikomu ne doverjaju». O porochnom vosprijatiji opery, teorii zagovora i kriticheskoj samodejatel'nosti]. *Critical Mass [Kriticheskaja Massa]*: An Online Journal. Issue 3. Available at: <http://magazines.russ.ru/km/2006/3/che4.html> (accessed: 03.04.2020) [in Russian].

15. Dahlhaus, C. (1989). *From musical drama to literary opera. Essays on modern opera history. [Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte]*. Revised new edition. Munich: Piper. 331 p. [in German].

16. Roth J. (1991). Dolls [Die Puppen]. *Roth J. Works [Werke]*: in 6 vols. Vol. 3. Published by K. Westermann, Köln: Kiepenheuer & Witsch, pp. 105–107.

### **ЕФИМЕНКО А. Г.**

**Ефименко Аделина Гелиевна** — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Львовской национальной музыкальной академии имени Н. В. Лысенко (Украина), профессор философского факультета Украинского Свободного Университета (Мюнхен, Германия).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4278-5016>

[adelina11@yandex.ru](mailto:adelina11@yandex.ru)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.128.215202>

### **«ИОЛАНТА» ПЕТРА ЧАЙКОВСКОГО И «КУКЛЫ» ЙОЗЕФА РОТА В РЕЖИССУРЕ ЛИДИИ ШТАЙЕР**

**Актуальность исследования.** В современной оперной режиссуре широко распространено явление интерполяции — это текстовые вставки, не принадлежащие автору, отсутствующие в оригинальном произведении. Интерполяция, как элемент интерпретации, ещё не привлекла внимания исследователей.

**Цель исследования** — рассмотреть интерполяцию на примере интерпретации оперы Петра Чайковского «Иоланта» во Франкфуртской опере. Немецкий режиссёр Лидия Штайер, известная радикальными интерпретациями оперной классики, сочетает в своей постановке оперу Петра Чайковского и рассказ Йозефа Рота «Куклы».

**Методология исследования.** Интерполяция литературного текста как начальная интенция «нового сюжета» требует компаративного метода исследования. В процессе анализа выявлено парадоксальное несоответствие между идеями оперного текста и литературного источника. В версии Лидии Штайер опера «Иоланта» теряет сакральный смысл — мистическое исцеление главной героини, зато приобретает психоаналитический, слепота Иоланты объясняется факторами психосоматики. Герои оперы П. Чайковского обременены травматическим опытом инцестуальной связи, их перспектива — не исцеление, а суицид.

**Главные результаты и выводы исследования.** Новая интерпретация оперного текста существенно усложняет традиционную исполнительскую триаду: прочтение текстов происходит путём расшифровки контекстов, понимание граничит с истолкованием возможных взаимосвязей между текстом и интерполяцией, воспроизведение перерастает в преобразование, что, в итоге, неизбежно искажает содержание оперы П. И. Чайковского. Такие режиссёрские артефакты создают новые оперные тексты, которые не являются популярными и репертуарными. Чуждая опере «Иоланта» интерполяция рассказ «Куклы» Й. Рота из серии «Берлин и его окрестности» даёт основания ассоциировать это произведение П. Чайковского с инцестуальной связью дочери и отца. Поэтому дискуссии о правомерности радикальных рецензий оперных текстов, как и об их влиянии на современную публику, остаются открытыми.

**Ключевые слова:** интерполяция, оперный текст, литературная опера, режиссерская опера, интерпретация, опера Петра Чайковского «Иоланта», режиссура Лидии Штайер.

**YEFIMENKO, ADELINA**

**Yefimenko Adelina** — Doctor of Art Criticism, Professor at the Department at the Mykola Lysenko National Music Academy, Lviv (Ukraine), at the Ukrainian Free University (Munich, Germany).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4278-5016>

[adelinal1@yandex.ru](mailto:adelinal1@yandex.ru)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.128.215202>

**“IOLANTA” BY PETER TCHAIKOVSKY AND “DOLLS” BY JOSEPH ROTH  
DIRECTED BY LYDIA STEIER**

**Relevance of the study.** In modern opera directing, the phenomenon of interpolation is becoming more and more frequent. These are text inserts that do not belong to the author; they are not in the original work. So interpolation, as an element of interpretation, has not yet attracted the attention of researchers. In the field of modern opera directing, interpolation as an element of interpretation has not yet been included in the research interests and initially introduced as a study object in Ukrainian musicology.

**Main objective of the study** is to examine and evaluate the phenomenon of interpolation based on the interpretation of P. Tchaikovsky’s opera “Iolanta” by the Frankfurt Opera. The director Lydia Steier knows for radical interpretations of classic operas, combining Tchaikovsky’s opera text with the literary text of Joseph Roth’s story “Dolls”. The interpolation of a literary text on the level of “a new plot” in addition to the composer’s original intention provided the reason to use a comparative research **methodology**.

During the analysis process, the facts of a paradoxical discrepancy between the ideas of the opera text and the ideas of the literary source by Joseph Roth were examined. In the version by Lydia Steier, the opera “Iolanta” loses the sacred meaning of opera through mystical healing, but consequently develops a series of psychoanalytic thoughts. The heroes of Tchaikovsky’s opera have the traumatic experience of an incestuous relationship that leads to suicide instead of healing. Causes of Blindness Iolanta is considered a phenomenon of psychosomatic medicine. Such a format for the interpretation of an opera text complicates the traditional triad considerably: the text is read through the prism of the interpretation of contexts, the understanding is interpreted through and about possible relationships between the text of the composer and the interpolation, the reproduction develops into a transformation, which ultimately leads to a distortion of the meaning of P. Tchaikovsky’s opera.

The **results** of directorial artifacts create a situation of pseudo-reception of opera texts that are not popular and do not appear in the repertoire of the opera house. Strangers for “Iolanta” interpolation of the story “Dolls” by Joseph Roth from the series “Berlin and its surroundings”, provokes the content of “Iolanta” by Tchaikovsky to be understood as the fact of an incestuous connection between daughter and father. The discussions about the importance of the radical reception of opera texts and the problems of their artistic and aesthetic impact on the modern audience remain open.

**Keywords:** interpolation, opera text, literary opera, director’s opera, interpretation, P. Tchaikovsky’s opera “Iolanta” directed by Lydia Steier.