

УДК 821.161.2-2.09

**МИСТЕЦЬКИЙ ДРІБ.  
ОПЕРНА ДИЛОГІЯ ПЕТРА ЧАЙКОВСЬКОГО – АНДРІЯ ЖОЛДАКА**

**Панасюк Валерій Юрійович,**  
доктор мистецтвознавства, доцент,  
Сумський державний педагогічний університет  
імені А.С.Макаренка,  
вул. Роменська, 87, м. Суми, Україна, 40002  
panval59@gmail.com  
ORCID ID: 0000-0002-2307-6185

У результаті здійснення театрознавчого й семіотичного аналізу в статті доводиться, що постановка опер П. Чайковського «Євгеній Онегін» (2012 рік) та «Іоланта» (2018 рік) у Михайлівському театрі (С.-Петербург) є цілісним мистецьким утворенням, сценічною діалогією – результатом утілення режисерської концепції А. Жолдака. Вистави об'єднуються як базовими світоглядно-естетичними настановами, так і прийомами їхнього втілення через систему метафор, різних за своєю генезою (словесних у «Євгенії Онегіні» та візуальних у «Іоланті»), особливостями організації сценічної оповіді за рахунок розширення системи дійових осіб і збільшення музичного матеріалу. В результаті виникає мистецьке утворення, що провокує появу різноманітних за своїми оцінками глядачевих інтерпретацій.

**Ключові слова:** інтерпретація, метафора, наратив, опера.

У нещодавно укладеній «Енциклопедії сучасної оперової режисури» (Боева, 2020, с. 168) ім'я Андрія Жолдака за залізобетонною логікою абетки «затиснене» між Франко Дзеффіретті та Георгієм Ісаакяном – визнаними класиками музичного театру ХХ – ХХІ століть. У такий спосіб переконливо унаочнюється думка про причетність українського митця до процесу творення сьогочасного режисерського оперового театру, хоча за кількістю здійснених постановок у цьому жанрі він поступається своїм славнозвісним «сусідам». Щоправда, всі постановки здійснені за межами нашої країни, чим і підтверджується думка

одного з критиків про те, що «Жолдак – кочівник; в Україні не працює більше десяти років: естетичний консерватизм там не підвладний ніяким революціям» (Рутковский, 2019).

Дійсно, сьогочасне світосприйняття режисера, як і його естетична система, сформувалися всупереч мистецькому життю України і тій моделі національного театру, що традиційно називається «музично-драматичним». До речі, в середині 1990-х років, аналізуючи стан вітчизняного сценічного мистецтва, один із критиків твердив, що коли б А. Жолдака в Україні не було, то його варто було б вигадати.

Феномен «Жолдак» вигадувати не довелося. Режисер і його постановки були реальністю театрального життя країни 1990-2000-х років. До нього ставилися по-різному, усвідомлюючи, що «Андрій Жолдак» – це ЩОСЬ, щось інше, ні на що не схоже. Він, чужинець серед співвітчизників, став «своїм» на території «європейського постдраматичного театру». Тож не дарма критик Н. Агішева справедливо твердить, що «Андрій Жолдак – найконвертованіший український режисер у світі, але стихійна сила його таланту не має місця прописки» (Агішева, 2014, с. 11).

Варто додати, що з урахуванням сьогочасного стану вітчизняного музичного театру навіть важко собі уявити А. Жолдака «прописаним» до... Національної опери України з її безнадійним «традиціоналізмом» і системою «естетичних вартостей» її керівників.

А тому два його оперові опуси з шести реалізовані в Михайлівському театрі (С.-Петербург), і обидва за творами П. Чайковського – «Євгеній Онегін» та «Іоланта». Поставлені в різні роки (відповідно – в 2012 і 2018), вони об'єднуються у своєрідну сценічну діалогію. Віддалені у часі версії уможливають виникнення цілісного мистецького утворення – цілісного не лише за місцем утілення, автором, а й провідною режисерською концепцією. В результаті виникає надзвичайно цікавий для аналізу та вражаючий для глядача «мистецький дріб», у чисельнику якого – оперова спадщина П. Чайковського, а в знаменникові – інтерпретаційний підхід А. Жолдака.

Тож **метою** статті є визначення сутності провідної постановчої концепції українського режисера, реалізованої в «Євгенії Онегіні» та «Іоланті», виставах, створених на одному й тому самому сценічному майданчику.

У процесі досягнення поставленої мети першою чергою варто звернутися до досить численних і одноставно негативних відгуків глядачів – і «професійно підкованих», і «простих, нерозбещених режисерськими витівками».

Так, театральний критик М. Корнющенко у своєму відгуці на петербурзького «Євгенія Онегіна» відзначила, що на одному з соціальних форумів натрапила на класично обурливу вимогу прибрати руки геть від російської класики та гвалтувати свою, українську, коли вже так кортить (Корнющенко, 2013, с. 16).

На абсурдності й нелогічності постановки наполягає і В. Савінцева, для якої очевидне намагання А. Жолдака вражати й епатувати публіку вступає в протиріччя з самою партитурою П. Чайковського (Савінцева, 2014, с. 19).

За своїм обурливим «пафосом» із відгуками на «Євгенія Онегіна» 2012 року «видання» є суголосними й реакції глядачів на «Юланту» вже року 2018. Наприклад: «Складно навіть сказати, що більше пригнітило – відсутність театру в цій постановці, ідіотські спецефекти, недоречні 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 й аплодував. Але це, радше, показник загальної культури, що деградувала, а не чеснота цієї постановки. А подібні “трактування” непересічних творів мистецтва опускають нашу загальну культуру ще нижче, хоча, здавалося б, куди вже» (Позор в Михайловском театре, 2019).

На превеликий жаль, за умов «критичної солідаризації» поза увагою рецензентів залишаються принципи для розуміння сценічних утілень опер П. Чайковського режисерські настанови самого А. Жолдака. Необхідністю їхнього визначення пояснюється **актуальність** поставленої проблеми, вирішення якої уможливить неупереджене, науково обґрунтоване осмислення оперового досвіду режисера, входження його творчості до вітчизняного соціокультурного контексту.

У цьому аспекті найперше варто підкреслити, що естетика українського режисера як цілісне світоглядно-мистецьке утворення відповідає провідним тенденціям того театру, що вже традиційно називають «постдраматичним». Справді, постдраматичний театр – це театр після доби літературоцентризму, після довготривалого царювання слова й лінійного наративу, що зазвичай є прикметною ознакою оперових лібрето.

Незважаючи на різноманіття підходів до розуміння режисерської системи А. Жолдака, без сумніву можна твердити, що його театр – «парад атракціонів», демонстрація сценічних метафор – складних за своєю суттю, а тому інколи не зрозумілих глядачеві. Ці художні тропи є органічним продовженням, своєрідним унаочненням ідей визначального музично-драматургічного мате-

ріалу, але, зрозуміло, вступають у протиріччя зі сталими «в масах» естетичними нормами й розповсюдженими уявленнями про «прекрасне». При тому слід враховувати неволодіння споживачами «мистецького продукту» необхідним для розуміння інтерпретаційним інструментарієм. Звідси – та обурлива реакція, що виникає у глядача за умов «закритості» для нього будь-якого мистецького тексту, в тому числі й оперового.

За переказами, керівництвом Михайлівського театру А. Жолдак спочатку запрошувався на постановку «Життя з ідіотом» А. Шнітке, тобто на втілення того матеріалу, який допускає органічне застосування до себе принципів провокаційного, парадоксального, епатуючого та метафорично насиченого «постдраматичного» театру. Та врешті-решт, режисер разом зі сценографкою Монікою Пормале й диригентом Михайлом Татарніковим взявся за сценічне «освоєння» російської класики.

В оприлюдненому маніфесті А. Жолдак виокремив в опері П. Чайковського три магістральні лінії, три головні теми. Перша з них – «це лінія Долі, з великої літери. Кожен з нас має свою долю, і в цьому випадку, ... доля Татяни, Онегіна та вся історія була визначена згори. У спектаклі я спробую провести лінію цієї невідворотності» (Жолдак, 2014).

Коли перша магістраль режисерської концепції пов'язана з історіями вигаданих персонажів, то друга – з життям реальної особи: «У моєму спектаклі долі Татяни Ларіної та самого Чайковського перехрещуватимуться» (Жолдак, 2014).

А ось третя лінія – «екстремальна чуттєвість музики»: «Партитура “Онегіна” – як великий темний ліс, у якому тільки-но пройшов дощ, і краплі води залишилися на листях дерев. Кожен такт музики Чайковського просякнутий цією вологою, еротизмом, ніжністю – і я намагатимуся передати цю чуттєвість у спектаклі» (Жолдак, 2014).

Варто відзначити, що весь фрагмент режисерського маніфесту, присвячений «екстремальній чуттєвості музики», є вербальним тропом. Через надзвичайну частоту вживання він перетворився на мовленнєве кліше, значеннєво порожнє, таке, що не може в режисерському задумі претендувати на концептуальний орієнтир. І взагалі, «продертися» крізь «великий темний ліс» партитури – дуже мокрий чи не дуже – здатен лише диригент і оркестр під його орудою.

Але принципово важливого значення в сценічному втіленні обох опер – і «Євгенія Онегіна», і «Іоланти» – набувають дві попередні концептуальні настанови.

Перша стосується відтворення на кону сили «невідвортної Долі» з великої літери. Це узагальнення в реаліях музичного театру передбачає розгортання в межах вистави, визначених музичною партитурою, конкретної сценічної оповіді, відтворення параболи життя конкретного персонажу. Такими стрижневими для вистав, створених А. Жолдаком у Михайлівському театрі, стали долі Тат'яни та Іоланти.

Заради повноти «нарративу життя» своїх героїнь режисер розширює сюжетні рамки оперового лібрето. Так, «Євгеній Онегін» завершується не фінальним дуєтом, а пантомімічною сценою, з якої глядач дізнається про драматичні наслідки «катастрофи сердець». У ній відтворене зовнішньо пристойне й безнадійно похмуре навіть напередодні святкових урочистостей життя Тат'яни-дружини з чоловіком-нелюбом.

В «Іоланті» А. Жолдаком розгортається (і досить детально) історія не тільки про прозріння головної героїні, передбачена лібрето М. Чайковського, а й розкривається причина... її сліпоті. За режисерською версією, вона виявляється досить «прозаїчною», і є результатом з'ясування побутових подружніх стосунків. Чоловік (за програмою до вистави, «Рене в молодості») під час сварки штовхнув свою дружину, вагітну Іолантою. Ось і народилася дитина сліпою. Ось вона і зростає «у п'їтьмі», розважаючись і одночасно стаючи щохвилини докором сумлінню для свого монархічного батька.

Розширення сценічної оповіді призводить, відповідно, до збільшення музичного матеріалу. Так, у «Євгенії Онегїні» фінальна пантомімічна сцена розгортається під повторений оркестровий уступ до опери. А в «Іоланті» музичний матеріал П. Чайковського «довантажується» фрагментами, запозиченими з інших творів композитора (наприклад, із балету «Лускунчик»). У результаті одноактна опера перетворюється на виставу, що з антрактом триває аж три години. Подібна зміна хронометражу викликає здивування «освіченої» публіки й радість від повноти сценічного видовища нерозбещеного режисерськими витівками глядача.

За таких нарративних умов (деталізовано романних за своєю суттю) спостерігається розширення системи дійових осіб. Образ Тат'яни Ларіної своєрідно дублюється матеріалізованим образом її дочки та її «копіями». В програмі ж до «Іоланти» вказуються та відповідно з'являються на сцені «двійник Іоланти», «Іоланта у п'ятирічному віці», «Іоланта у десятирічному віці», «Рене в молодості», «матір Іоланти в молодості», а, крім них, ще шістнадцять осіб, названих «слугами та іншими персонажами».

На думку Т. Боевої, оперові спектаклі А. Жолдак вирішує як сновидіння, де «поєднує “реальну” дію та фантазійний світ» (Боева, 2020: 168). Справді, режисер сценічну оповідь вибудовує не за логікою причинно-наслідкових зв'язків і умотивованих внутрішнім станом учинків, а за законами образотворчого мистецтва, де послідовно простежується розвиток висхідних візуальних образів. А тому можна твердити про органічну єдність театральних постановок А. Жолдака з різноманітними мистецькими практиками ХХ – ХХІ століть, що зазвичай називаються перформативними.

Але, як переконують результати семантичного аналізу, генеза цих візуальних образів у сценічних втіленнях опер П. Чайковського різна.

Наприклад, у «Євгенії Онегині» режисерські метафори за своєю суттю є вербальними: постановником візуалізуються мовленнєві ідіоми. Їхній первинний метафоричний сенс через частоту вживання вже «стертий», а самі вони, природно, перетворюються на мовленнєві кліше. Ось чому у виставі з усього різноманітного флористичного арсеналу обираються троянди. Адже саме ними зазвичай усипаний (найчастіше не всипаний) «життєвий шлях» людини. Шипами цих квітів можна «вколоти» не тільки пальця, але й серце.

А серця бувають крижаними, особливо у чоловіків. І особливо у таких, як Онегін. Саме він у романі О. Пушкіна (переклад М. Рильського) ідентифікується з льодом, коли головний герой знайомиться з Ленським: «Вони зійшлися. Тьма і промінь, Вірші і проза, лід і племін» (Пушкін, 1974: 36).

Тому жолдаківський Онегін з'являється в сцені-відповіді Татьяні на її листа в руках із сіткою, наповненою шматками криги.

Тому героїня в сцені написання листа розколює кригу, яку дістає з холодильника: розколює «кригу пристойності», що сковує почуття.

Цією кригою пояснюється й поява скляних банок, так само прозорих, позбавлених кольору, просякнутих світлом, тобто таких, які разом із кригою утворюють на сцені загальне візуально-семантичне поле.

У А. Жолдака, коли це пісок, то саме той, який поглинає воду: «наче вода у пісок».

Коли це пил, то саме той, яким припадає людське повсякдення.

Коли це годинник, то саме той, який відлічує «хвилини життя» й візуалізує абстрактне поняття «час».

Коли це футляр, то саме той, у якому одного разу опиниться людина. Адже є добре відоме оповідання А. Чехова, а його назва – це часто вживана ідіоматична конструкція...

У «Євгенії Онегіні» режисер вибудовує сценічну оповідь, перетворює словесний троп на зримий предмет, застосовуючи прийом буквальної візуалізації.

У «Іоланті» робота з візуальними метафорами здійснюється за механізмом людських сновидінь, коли органічно поєднується непоєднане в реаліях життєвої яви. А тому таким доречним виявляється відео, де уможливується переконливе відтворення цього таємного й незрозумілого перебігу подій (режисер мультимедіа й автор світлового дизайну – Гліб Фільштинський).

При тому відео в сценічній оповіді виконує подвійну функцію. Воно не тільки унаочнює примхливі образи сліпої героїні, а й у певний спосіб маркує саму Іоланту. Вона, як і будь-яка інша невинна жертва, і як будь-яка інша сліпа, що досягає світ не зовнішнім, а внутрішнім «зором» (звідси поява на сцені «зрячого двійника Іоланти»), 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 завдяки відео з використанням виключно зовнішніх атрибутів: обов'язкового німбу над головою героїні та інтер'єру православного храму з його надлишковою візантійською розкоші.

Отже, коли в «Євгенії Онегіні» режисер перетворює мовленнєві ідіоми на зримі предмети, то в «Іоланті» він маніпулює візуальними кліше, що активно функціонують у культурі, тобто застосовує не багатосмислові метафори, а однозначні образотворчі емблеми.

А тепер щодо обіцяного А. Жолдаком «перехрещення» доль – Тат'яни Ларіної та Петра Чайковського. Ця чітко задекларована лінія-концепт у «Євгенії Онегіні» не була, як-то переконливо свідчить сценічна оповідь, реалізована з невідомих причин. Візуальні та мізансценічні натяки на драматичне життя великого композитора, варті окремої захопливої оповіді, у виставі відсутні. Якщо керуватися режисерськими заявами, то в процесі інтерпретації можлива лише робота витонченої уваги глядача в пошуках перехресних стежок-доль персонажів і їхнього автора.

Але ця задекларована, та не реалізована в «Євгенії Онегіні» ідея отримала своє «повноцінне» втілення в «Іоланті», засвідчуючи концептуальну єдність двох, здавалося б, різних вистав. П. Чайковський не тільки зазначений у програмі як одна з дійових осіб, а й з'являється на сцені «з плоті та крові», в переконуючому в своїй реінкарнації портретному гримі. Якщо на самому початку вистави ця метушлива та впізнана постать, не передбачена оперовим лібрето, викликає по-дитячому непідробне здивування, то з плином часом перемикає

на себе увагу глядача. При тому публіка «чесно» намагається зрозуміти мету перебування на сцені цього зворушливого персонажа та «непрозорий» задум утаємниченого режисера.

У результаті напруженої «розумової діяльності» стає очевидним розгортання в одному сценічному просторі двох паралельних оповідей: одна про осліплення й прозріння Іоланти, друга про... створення П. Чайковським однойменної опери. Історія «творення» являє собою набір пантомімічних дій, тобто абсолютно зовнішню моторику акторського тіла, яку глядачеві пропонується сприймати за натхненний мистецький процес. При тому результати цих фізичних (а зовсім не духовних) зусиль у вигляді друкованого партитурного аркуша подаються на екран у відеопроєкціях.

Обіцяне А. Жолдаком ще в «Євгенії Онегині» перехрещення доль досягається у фіналі «Іоланти», коли настирливому в своїх творчих зусиллях П. Чайковському, врешті-решт, удається проникнути на весільні урочистості героїв.

Так щасливо завершується довготривалий процес пошуку автором своїх персонажів. Так гучно на очах у приголомшеної публіки обвалюється грандіозна режисерська концепція. В реальному просторі сцени вона не витримує двох одночасно розгорнутих оповідей і тягара «величного» задуму – «відображення» на кону «творчого процесу», «роботи Митця», яка завжди була й, напевно, так і залишиться нерозгаданою таємницею, «загадкою на віки», огорненою серпанком туманів містичних одкровень.

Отже, підбиваючи підсумки за результатами здійсненого аналізу, можна зробити певні **висновки**.

По-перше, втілення в Михайлівському театрі (С.-Петербург) опер П. Чайковського («Євгеній Онегін» та «Іоланта»), здійснені А. Жолдаком, можна вважати своєрідною сценічною діалогією, де різні твори об'єднуються спільною режисерською концепцією. Серед її «магістральних ліній» постановником виокремлюються й послідовно реалізуються лінії «невідворотності Долі» двох головних героїнь (Тат'яни Ларіної та Іоланти) й «перехрещення доль» оперових персонажів і їхнього творця – самого композитора.

Наполегливістю режисерських зусиль щодо реалізації власних концептуальних настанов пояснюється одночасне розгортання в «Іоланті» двох паралельних оповідей. Це своєю чергою призводить до наративного перевантаження вистави, доводить неспроможність режисера-постановника пантомімічними засобами відтворити всю складність самого творчого процесу, самої духовно напруженої «роботи Митця» (в цьому випадку П. Чайковського, автора опери).

По-друге, організація сценічної оповіді (за своєю деталізацією романною) передбачає не тільки «додаткову розробку» сюжету, а й потребує збільшення кількості дійових осіб і, відповідно, музичного матеріалу або через дублювання оркестрового номера (як у «Євгенії Онегін»), або шляхом «запозичення» (як у «Іоланті») з інших творів П. Чайковського.

По-третє, послідовно реалізуючи настанови постдраматичного театру, А. Жолдак розгортає сценічний нарратив через систему візуальних метафор. Це засвідчує перформативну сутність його вистав, органічно поєднуючи їх з образотворчими практиками ХХ – ХХІ століть. При тому в «Євгенії Онегін» візуальні тропи за своєю генезою вербальні: режисер вибудовує сценічну оповідь, перетворюючи словесний троп на зримий предмет і застосовуючи прийом «буквального унаочнення». В «Іоланті» через мультимедійні засоби А. Жолдак використовує візуальні кліше – однозначні образотворчі емблеми, а не метафори, такі багаті на інтерпретаційний потенціал.

Усе це загалом і призводить до неоднозначного сприйняття оперових вистав українського режисера. Саме це й провокує обурливі реакції «пересічного» глядача та появу різноманітних оцінок представників театральної спільноти в їхніх упертих намаганнях пояснити той мистецький дріб, у чисельнику якого – оперова спадщина П. Чайковського, а в знаменникові – інтерпретаційний підхід А. Жолдака.

#### Список посилань

- Агишева, Н. (2014). Андрий Жолдак: шаман terrible. *Театр*, 17, 10-21.
- Боева, Т. (2020). Энциклопедия современной оперной режиссуры. *Театр*, 42, 160-187.
- Жолдак, А. (2014). *П. И. Чайковский. «Евгений Онегин»: Программа. Михайловский театр*. С.-Петербург.
- Корнющенко, М. (2013). Побачити «Онегіна» та... (Не)патріотичні нотатки з Санкт-Петербурга. *Український театр*, 5, 16-19.
- Позор в Михайловском театре: «Иоланта» Жолдака (2019, 2 июн.). Відновлено з <https://tigr.net/5136/2019/02/06/pozor-v-mihailovskom-teatre-iolanta-zholdak/>
- Пушкін, О. (1974). *Євгеній Онегін*. Київ: Дніпро.
- Рутковский, В. (2019, 3 апр.). Дикий Чайковский. «Чародейка» в постановке Андрия Жолдака. *Радио Свобода*. Відновлено з <https://www.svoboda.org/a/29849568.html>
- Савинцева, В. (2014). Оперная «Золотая маска» – 2014. Избранное. *Мариинский театр*, 3-4, 19.

**References (translated and transliterated)**

- Agisheva, N. (2014). Andriy Zholdak: shaman terrible [Andriy Zholdak: shaman terrible]. *Teatr [The Theater]*, 17, 10-21 [in Russian].
- Boeva, T. (2020). Encyklopediya sovremennoj opernoj rezhyssury [The Encyclopedia of modern opera directing]. *Teatr [The Theater]*, 42, 160-187 [in Russian].
- Zholdak, A. (2014). *P.I. Tchaikovskiy. «Evgeniy Onegin»: Programma. Mihaylovskiy teatr* [“Eugene Onegin” by P.I. Tchaikovsky: Program. The Mikhailovsky Theater]. S.-Peterburg [in Russian].
- Kornyushhenko, M. (2013). Pobachyty «Oniegina» ta... (Ne)patriotychni notatky z Sankt-Peterburga [See “Onegin” and... (Un)patriotic notes from Sankt-Peterburg]. *Ukrainskyi teatr, [The Ukrainian Theater]*, 5, 16-19 [in Ukrainian].
- Pozor v Mihaylovskom teatre: «Iolanta» Zholdaka [Shame at the Mikhailovsky Theater: “Iolanta” by Zholdak] (2019, June 2). Retrieved from <https://tigr.net/5136/2019/02/06/pozor-v-mihailovskom-teatre-iolanta-zholdak/> [in Russian] (access April 25, 2021).
- Pushkin, O. (1974). *Ievhenii Oniegin [Eugene Onegin]*. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
- Rutkovskiy, V. (2019, April 3). Dikiy Tchaikovskiy. «Charodeyka» v postanovke Andriya Zholdaka [Wild Tchaikovsky. “The Enchantress” directed by Andrii Zholdak]. *Radio Svoboda. [Radio Liberty]*. Retrieved from <https://www.svoboda.org/a/29849568.html> [in Russian] (access April 25, 2021).
- Savinczeva, V. (2014). Opernaya «Zolotaya maska» – 2014. Izbrannoe [Operatic “The Golden Mask” – 2014. The favorites]. *Mariinskiy teatr [The Mariin theater]*, 3-4, 19 [in Russian].

**ARTISTIC FRACTION. OPERA DILOGY  
BY PETRO TCHAIKOVSKY - ANDRII ZHOLDAK.**

***Panasiuk Valerii,***

*Doctor of Arts, Professor,*

*Sumy State Pedagogical University named after AS Makarenko,*

*Sumy, Ukraine*

Andrii Zholdak, the Ukrainian director, is one of the leading masters of contemporary European performing arts, who works fruitfully in both drama and musical theater. Among his operatic productions, two ones are distinguished

the most such as «Eugene Onegin» and «Iolanta» by P. Tchaikovsky, which were embodied in the Mikhailovsky Theater (St. Petersburg). Implemented in different years (in 2012 and 2018, respectively), they unite in a kind of stage dilogy. Remote in time, versions made possible the emergence of a holistic art formation, a holistic not only in place of embodiment by the author but also the leading directorial concept. As a result, it was a creation of a unique for analysis and impressive to the spectator «artistic fraction», in the numerator of which is the opera heritage of P. Tchaikovsky, and in the denominator is A. Zholdak's interpretive approach.

**The purpose** of the article is to determine the essence of the leading staging concept of the Ukrainian director, shown in «Eugenia Onegin» and «Iolanta», the performances that were created on the same theatrical stage.

These works of the Ukrainian director caused a unanimous negative reaction of both the professional community and the average theatergoer. Yet, the fundamental to understanding stage dilogy based on Tchaikovsky's works remain out of the reviewers' attention. The need to define them explains the **relevance** of the problem, the solution of which will allow an unbiased, scientifically sound understanding of the opera experience of the director, the entry of his work into the domestic sociocultural context.

Reaching the defined goal is achieved through the application to the performance-dilogy of theatrical analysis methods and the coordinate system of semiotic theory in terms of «reading» embodied by the director of visual metaphors, the system of which provides the creation of a stage narrative

In these performances, A. Zholdak consistently follows the principles of modern opera directing, the adepts of which presuppose radical and provocative ones in relation to the established stage tradition of «reading» works of world classics. At the same time, he embodies his conceptual worldview and artistic guidelines, focusing on the principles of post-dramatic theater. This is evidenced by the method of organizing a stage narrative through the development of a visual metaphors' system, different in their genesis (verbal and visual). These artistic paths are an organic continuation, a kind of visualization of the defining musical ideas and dramatic material, but contradict the audience's constant aesthetic norms, their inviolable and traditional ideas of «beauty». At the same time, it is necessary to take into account the consumers' lack of «artistic product» necessary for understanding the interpretive tools. Hence, the outrageous reaction that arises in the theatergoer in terms of «closed» for him any artistic text, including operatic one.

Thus, according to the principle of using visual metaphors in the construction of the stage narrative, A. Zholdak's dilogy based on the works of P. Tchaikovsky approaches those artistic practices of the XX - XXI centuries, which are called performative. For instance, in "Eugene Onegin" visual paths are verbal in their genesis: the director builds a stage narrative, turning a verbal path into a visible object and using the technique of "literal visualization". In "Iolanta", through multimedia, A. Zholdak uses visual clichés: unambiguous visual emblems, rather than metaphors that are richer in interpretive potential.

"Eugene Onegin" and "Iolanta", in addition to the approach of metaphorization, are united by two "main lines": the line of "inevitability of Fate" of the two main characters (Tatiana Larina and Iolanta) and "intersection of Fates" of opera characters and their creator - the composer himself.

The persistence of the director's efforts toward implementing these conceptual guidelines explains the simultaneous unfolding of two parallel narratives in the "Iolanta". This in turn leads to the narrative overload of the play, proves the inability of the director to reproduce by pantomime techniques all the complexity of the creative process, the most spiritually intense "work of the Artist" (in this case, P. Tchaikovsky, author of the opera).

Such an organization of the stage narrative (novel in its detail) involves not only "additional development" of the plot, but also requires an increase in the number of actors and, accordingly, musical material or through duplication of orchestral numbers (as in "Eugene Onegin"), or by "borrowing" (As in "Iolanta") from other works by P. Tchaikovsky.

In general, all these lead to an ambiguous perception of opera performances by the Ukrainian director. This is what provokes the outrageous reactions of the "average" spectator and the appearance of various assessments of the theatrical community in their efforts to explain the artistic fraction, in the numerator of which is Tchaikovsky's operatic legacy, and in the denominator is A. Zholdak's interpretive approach.

**Keywords:** interpretation, metaphor, narrative, opera.

*Стаття надійшла до редколегії 03.03.2021.*