

Article No. 323

DOI: <https://doi.org/10.26881/srg.2024.11.06>

Artykuł badawczy / Research article

Dziedzina nauk humanistycznych / Humanities

Dyscyplina naukowa: literaturoznawstwo / Discipline of science: literary studies

Copyright © 2024 SRG and S. Padsasonny¹

Citation:

Padsasonny, S. (2024). «Достоевский» в Зальцбурге. *Studia Rossica Gedanensia*, 11: 93–114.

DOI: <https://doi.org/10.26881/srg.2024.11.06>

Padsasonny, S. (2024). «Dostoevskij» v Zaľcburge. *Studia Rossica Gedanensia*, 11: 93–114.

DOI: <https://doi.org/10.26881/srg.2024.11.06>



«ДОСТОЕВСКИЙ» В ЗАЛЬЦБУРГЕ

SIARHEI PADSASONNY

Uniwersytet Warszawski / University of Warsaw

Wydział Lingwistyki Stosowanej / Faculty of Applied Linguistics

Instytut Lingwistyki Stosowanej / Institute of Applied Linguistics

Ul. Dobra 55, 00-311 Warszawa, Polska / Dobra st., 55, 00-311 Warsaw, Poland

Corresponding Author e-mail: s.padsasonny@uw.edu.pl

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9527-7878>

(nadesłano / received 13.10.2024; zaakceptowano / accepted 21.10.2024)

Abstract

“Dostoevsky” in Salzburg

The article discusses the opera premieres based on the novels *The Gambler* and *The Idiot* by F.M. Dostoevsky at the Salzburg Opera Festival in 2024. The paper analyses the productions of Sergei Prokofiev’s opera by the American director Peter Sellars (*The Gambler*) and the production of Mieczysław Weinberg’s opera by the Polish director Krzysztof Warlikowski (*The Idiot*). The history of the creation, the features of

¹ This is an Open-Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits redistribution, commercial and non-commercial, provided that the article is properly cited. Publisher: University of Gdańsk. Faculty of Languages [Wydawca: Uniwersytet Gdański. Wydział Filologiczny].

the music for both operas are traced, and the unique features of the Salzburg premieres are presented. The author of the article not only personally visited the festival, but he also traced the assessments of productions in various reviews, turned to theatrical programs, became acquainted with interviews with the directors, etc. The paper raises the issue of “cancelled culture”. A chain of interdisciplinary parallels is built, which allows us to take a fresh look at the writer’s novels.

Keywords: opera, Austria, Salzburg, Dostoevsky, *The Idiot*, *The Gambler*, Warlikowski, Sellars, Weinberg, Prokofiev.

Резюме

Статья посвящена оперным премьерам по романам *Игрок* и *Идиот* Ф.М. Достоевского на театральном фестивале в Зальцбурге в 2024 году. В материале ведется анализ постановок американского режиссера Питера Селларса (*Игрок*) оперы С.С. Прокофьева и польского режиссера Кшиштофа Варликовского (*Идиот*) оперы Мечислава Вайнберга. Прослежена история создания, особенности музыки обеих опер, а также представлены уникальные черты зальцбургских премьер. Автор статьи не только лично побывал на фестивале, но и проследил оценки постановок в различных рецензиях, обратился к театральным программам, прочитал интервью с режиссерами и пр. Современное оперное искусство предстает в связи с классическим наследием, а также с сегодняшней культурой, общественной жизнью, политикой. Поднимается вопрос о «культуре отмены». Выстраивается цепь параллелей междисциплинарного характера, что позволяет по-новому взглянуть на романы писателя.

Ключевые слова: опера, Австрия, Зальцбург, Достоевский, *Идиот*, *Игрок*, Варликовски, Селларс, Вайнберг, Прокофьев.

Введение

Ф.М. Достоевский дважды побывал в Австрии (Австрийской империи, Австро-Венгрии) фактически проездом: летом 1862 года во время своего первого путешествия за границу (Сараскина 2013: 365) и летом 1869 года, уже будучи женатым на А.Г. Сниткиной (Достоевской), которая отметила в своих воспоминаниях, что они «остановились на два дня в Вене» (Достоевская 2015: 239). Более детальное отношение к Австрии можно найти в записках, письмах, публицистике писателя, что в контексте его «геополитических и идеологических воззрений» проанализировал М.В. Подрезов (Подрезов 2020: 118–121). Исследователь сделал вывод, что «в целом Достоевский преимущественно относился к Австрии предвзято и с негативной точки зрения»:

Безусловно, писатель оценивал Австрийскую империю в первую очередь по отношению к России, что является наиболее важной линией его публицистики. В рамках этого ответ очевиден: Австрия для России – это враг как с геополитической (борьба за один и тот

же регион влияния), так и с идейной (столкновение православия и католичества) точек зрения (Подрезов 2020: 120).

В первые десятилетия уже XXI века отношения между Австрией в новой государственной форме и Россией были достаточно интенсивными в выстраивании бизнеса и дипломатических контактов. С началом полномасштабной войны Кремля против Украины в феврале 2022 года данные связи, по крайней мере, в публичном поле значительно охладели. А в демократическом свете начались дискуссии об «отмене» («кенселлинге») русской культуры и литературы. В последние годы это привело, например, к отмене на европейских сценах целого ряда спектаклей по произведениям русской литературы, а российские артисты попали под ограничения. Но в процессе затягивающейся войны произошло закономерное ослабление радикальных подходов, когда рациональная аргументация о бессмысленности «культуры отмены» снова начала преобладать над эмоциональной составляющей оценок. Ряд российских артистов, которые открыто не поддержали войну своей страны, начали возвращаться на европейские сцены (вместе с афишами постановок по произведениям русских классиков). И даже если такие исполнители не высказались кардинально с осуждением войны, что выглядит неоднозначным нравственным контекстом для западного потребителя культуры (как было, к слову, с известной оперной исполнительницей А.Ю. Нетребко).

В 2024 году на Зальцбургском фестивале, который является одним из главных событий такого уровня в мире, были представлены сразу две премьеры опер с русскоязычными либретто по романам Ф.М. Достоевского – *Игрок* (в режиссуре Питера Селларса, опера С.С. Прокофьева) и *Идиот* (в режиссуре Кшиштофа Варликовского, опера Мечислава Вайнберга). Постановки не только были замечены критикой как революционные в театральном искусстве, но и восприняты как вызовы «кенселлингу» русской литературы и культуры. В своем эссе, напечатанном в программе фестиваля к опере *Идиот*, драматург Кристиан Лонгшамп пишет:

Идея изгнания русской культуры является неприемлемой. Ведь Европа сегодня устремлена к открытости всех голосов, к отрицанию любого остракизма, к разнообразию подходов. В течение двух последних лет некоторые люди в этой части Европы перестали читать русскую литературу и слушать русскую музыку. Но поступая таким образом, они действуют, как российские власти по отношению к Европе. Что было бы недопустимо. Это те, кто служат Путину, должны быть подвергнуты осуждению, но не наследие (здесь и далее перевод мой – С.П.) (Longchamp 2024: 93).

Итак, через 155 лет писатель снова «побывал» в Австрии, в Зальцбурге – через свое наследие на оперной сцене. Мы посетили обе премьеры, а также прикоснулись к оценкам рецензентов, интервью с режиссерами, зрительской рецепции, учли литературоведческие трактовки и голоса музыкальных критиков, что позволило сформировать отдельные взгляды на каждую из названных опер, а также найти общий посыл их создателей для современной культуры. Вне всякого сомнения, перед нами не только новое слово в театральном искусстве, но и предельно сложное наслаждение смыслов, которые особенно актуально звучат

в нынешних исторических условиях, во многом выдвигая русского классика за рамки исключительно «русскости» и помещая в универсализм гуманистической этики.

Опера *Игрок*

Именно работой над постановкой оперы *Игрок* С.С. Прокофьева начинается оперная жизнь всего творчества Ф.М. Достоевского. Композитор восхищался романом и еще 6 ноября 1913 года писал в *Дневнике*: «Дома играл на рояле и зачитывался *Игроком* Достоевского. Я уже давно знаю эту повесть; недавно приходило в голову, что это неплохой сюжет для оперы. Теперь, когда я летом сам поиграл в рулетку, мне эта великолепная повесть с ее ужасной, нелепой атмосферой очень нравится» (Прокофьев 2002: 370). А уже на следующий день отмечал:

Сегодня я с жадностью дочитал *Игрока*. Повесть привела меня в восторг и взволновала. Как все это безумно, нелепо и... верно. Я не знаю, может ли выйти на этот сюжет опера; я даже совсем не думал об этом, когда читал. Скорее, что не выйдет. Но изобразить рулетку, толпу и страшный азарт мне представляется крайне увлекательным (Прокофьев 2002: 371).

Летом 1914 года С.С. Прокофьев пытался говорить «замечательном оперном сюжете» *Игрока* с С.П. Дягилевым в Лондоне, но тот не заинтересовался (Прокофьев 2002: 479). А уже в дневниковой записи композитора от 28 октября 1914 года читаем:

Я шел домой и обдумывал оперу *Игрок*. Это страшно интересно. На *Утенке* я немного испробовал мой новый оперный стиль, а в балете выучился сочинять сцены. Я сам придумаю инсценировку *Игрока* и сам напишу текст. Это будет лучше, чем кто-либо, ибо как это будет в музыке я буду придумывать вместе с текстом. Это будет поворот в оперном искусстве и доказательство всей ходульности Вагнера (принципов «немузыки») (Прокофьев 2002: 518).

Композитор стал и либреттистом оперы. В максимально сжатые сроки, как и при написании романа самим Достоевским, музыкальное произведение было закончено в 1916 году и готовилась его премьера в Мариинском театре. Свои претензии на авторские права вдруг предъявила вдова писателя А.Г. Достоевская, пожелавшая получить 25% от всех доходов за постановку (Morrison 2024: 66). Этот вопрос был улажен, однако революции февраля и октября 1917 года так и не позволили опере начать сценическую жизнь сразу после создания. В данном контексте обратим внимание на ошибочное замечание в комментариях к роману в *Полном собрании сочинений в тридцати томах* писателя: «В 1916 г. С.С. Прокофьев на сюжет *Игрока* написал оперу, которая тогда же была поставлена в Санкт-Петербургском императорском Мариинском театре» (Достоевский 1973: 402). Эта неточность не устранена и в новом *Полном собрании сочинений и писем в тридцати пяти томах*, где добавлялось, что «интерес к роману отчасти подпитывался популярностью оперы» (Достоевский 2016:

578). Драматические события в истории страны повлияли и на судьбу композитора, который покинул Россию в 1918 году. Впервые опера была поставлена в 1929 году в Королевском оперном театре в Брюсселе – театре «Ла Монне», но в переработанной музыкальной версии и на французском языке (либретто перевел Поль Спаак). Музыковед Симон Моррисон говорит о «сохранении стиля Достоевского в либретто» первоначальной версии и проблемах после перевода, так как «музыка была настроена на русский ритм» (Morrison 2024: 67–68). Несмотря на дальнейшие попытки, больше постановок не было. Не помогло и возвращение в советскую Россию в 1936 году: «Он проиграл ставку. *Игрок* так и не был поставлен в России на протяжении всей его жизни» (Morrison 2024: 72). Впервые на родине композитора опера прозвучала на русском языке в 1963 году в Колонном зале Дома Союзов в Москве, затем появился фильм-опера *Игрок* в режиссуре Ю.М. Богатыренко в 1966 году, а вот на оперной сцене постановку осуществил Б.А. Покровский в Большом театре только в 1974 году. Позже будет целый ряд различных премьер данной оперы в России, но мировая премьера именно первой редакции оперы состоялась лишь в 2001 году в Большом театре в постановке А.Б. Тителя. Весьма широко *Игрок* представлен также в оперной жизни зарубежных театров, начиная от сцены Сан-Карло в Неаполе в сезоне 1952/53 гг. Именно в 1953 году не стало и самого С.С. Прокофьева, так случилось, что произошло это в один день со смертью Сталина, а поэтому уход композитора не был замечен широкой общественностью.

На Зальцбургском фестивале в 2024 году премьера оперы *Игрок* состоялась 12 августа (последующие спектакли: 17, 20, 22, 25, 28 августа). Подготовил постановку американский режиссер Питер Селларс, которого искусствовед С. Ходнев называет «легендой постмодернистской режиссуры» и который показал постановку, по словам критика, «брильянтово-смокинговой аудитории»:

Питер Селларс не изменил левым идеалам и попробовал представить *Игрока* как обличение капиталистического социума – а попутно и лживого фантома игорного бизнеса. Самая яркая, но и самая нелепая до одури часть его спектакля – рулеточные столы, выглядящие словно гигантские детские волчки и периодически взлетающие над сценой на манер летающих тарелок, переливающихся огнями... (Ходнев 2024).

Сам Питер Селларс говорит об «игре с жизнью», когда очевидна «иллюзия независимости»: «Поиск своего центра, себя в собственном небытии через совершенную эквилибристику экстаза и трагедии, мира и войны, добра и зла, самой жизни. Игра – экстремальная форма духовной практики» (Sellars 2024: 61). Играют с судьбой и делают решающие ставки все, начиная с самого Ф.М. Достоевского, для которого *Игрок* стал не просто спасительным романом, но и определившим будущее. Произведение автор писал в краткий месячный срок, так как в случае не предоставления нового текста издателю Ф.Т. Стелловскому тот получил бы все авторские права на произведения писателя. На помощь пришла стенографистка А.Г. Сниткина, которая помогла автору справиться вовремя, используя новую технику скорописи. А уже после завершения совместной работы Ф.М. Достоевский предложил руку и сердце юной помощнице, хотя в самом романе, над которым они работали, в центр помещена совершенно иная жен-

щина, прототипом которой послужила А.П. Сулова, а это в нее был влюблен писатель. Игровая зависимость – это также и грех самого Ф.М. Достоевского, что, уже будучи за границей после свадьбы, сполна на себе испытала его жена, когда страсть игры поглощала духовно и материально, доходя до утраты человеческого (Достоевская 2015: 214–217). Таковы и романские герои писателя, которых овладевает хорошо знакомая ему самому страсть. И именно она в центре постановки любителя российской классики Питера Селларса, который представил на сцене в Зальцбурге людей, вывернутых из обыденного спокойствия и подчиненных только одной идее – выиграть. А для этого необходимо делать ставки и неустанно играть. И если окружение требует успеха, то и мир романа, и современный мир не гарантируют такой возможности. Режиссер пошел на достаточно рискованный шаг, открыто показав зальцбургской публике хищную психологию толпы, коллектива, стаи, мира богатых, но в этом и есть высшая цель культуры, которая обнажает пороки человечества. Здесь уже ставка на успех и понимание оперы от самого режиссера, который также играет с судьбой и не всегда выигрывает, поскольку зачастую не понимается критиками и зрителями. Питер Селларс называет музыку С.С. Прокофьева «провокационной» и «не до конца открытой» сегодня: «Мы все еще продолжаем учиться слушать это произведение. На данный момент это, без всякого сомнения, музыка нашей современности, но, вероятно, это по-прежнему сотканное для нашего поколения как музыка будущего» (Sellars 2024: 62). В одном из интервью режиссер подчеркивал, что занимается «десоветизацией Прокофьева», о котором говорил как о «Моцарте своего времени, пропавшем в его собственной советской версии», так как, хотя опера и была создана до революции, затем перерабатывалась и зазвучала по-русски только через двадцать лет уже после смерти самого композитора:

Прокофьев никогда не имел никакого отношения к постановке своей оперы, поэтому произведение и было советизировано. Отсюда в его музыкальной ткани появилось столько агрессии и металла. Состав солистов всегда был старше, чем нужно. На роли постоянно назначали исполнителей среднего возраста, которые старались петь как можно громче. Так у зрителя не оставалось ни малейшего представления, что сама эта опера – о конфликте поколений, о войне молодых людей против истеблишмента. Ничего этого в тех советских постановках просто нет. И сексуальности, раз уж вся эротика была подцензурна, там не услышишь, ее просто вычищали оттуда (Раевский 2024а).

В этом же материале находим упоминание такой характеристики для постановки Питера Селларса, как «антикапиталистический стейтмент», и режиссер этого не отрицает, ибо видит подобные взгляды и у самого Ф.М. Достоевского в 60-е годы XIX века. Писатель впервые выехал за границу и не был в восторге:

Он пишет про Хрустальный дворец в Лондоне, и ты чувствуешь его ощущение тотальной пустоты капитализма, бездушности и жестокости. Если откроете *Зимние заметки о летних впечатлениях*, там весь материал для *Игрока*, и вот Достоевский – молодой человек, пребывающий в отвращении от Европы и капитализма (Раевский 2024а).

Герой Ф.М. Достоевского и Питера Селларса – молодой человек, который хочет верить в преобразование мира и собственной жизни, идеалистически ищет

чуда, но уже на первых страницах романа он охарактеризован в глазах окружающих как «невелика птица», человек не их круга (Достоевский 1973а: 208–209). Именно поэтому сценический Алексей (Шон Паниккар – американский тенор, уроженец Шри-Ланки) – экоактивист, который под влиянием Полины (Асмик Григорян – литовская оперная певица, сопрано) в какой-то момент проходит валиком с оранжевой краской по костюму барона Вурмергельма (наговаривает светских грубостей – в романе). Здесь и сюжетный максимализм характера, и режиссерское использование аллюзии на современную действительность, как и то, что перевод слова «письмо» в титрах к опере на английский и немецкий – “e-mail”; а бумажные деньги заменены электронными, которые переводятся через мобильную аппликацию. Герой оперы эмоционально увлекает своей правдой, изумляет силой и возможностями своего голоса. Он влюблен в Полину, но жаждет чего-то большего, не понят и несчастен, пока беден, но и, выиграв деньги, так же остается чужим этому богатому миру, а потому опять несчастным. В нем сходятся безответные монологи шекспировского Гамлета и грибоедовского Чацкого, его пение – как крик о помощи в глухом бытии. Д. Писаревский отмечает:

Вокально-сценическое взаимодействие Полины и Алексея было великолепно; Григорян также сумела раскрыть всю глубину переживаний героини, от влюбленности до взволнованности, отчаяния и гнева, когда Полина швыряет в Алексея предложенные ей деньги: смартфон пролетает мимо ошарашенного игрока и ударяется об пол (Писаревский 2024).

А ведь именно Полина раскрывает игрока в Алексее, приказывая вначале ему идти на рулетку, так как ей «деньги во что бы то ни стало теперь нужны» (Достоевский 1973а: 214). Герой же готов исполнить все ее приказания, даже убить себя. Страсть по отношению к ней так сильна, что также он готов и убить ее. И это тот момент, когда происходит сублимация страсти к женщине в страсть к игре, а ставкой становится жизнь вместо денег. Герой приходит к выводу перед первой игрой: «...люди и не на рулетке, а и везде только и делают, что друг у друга что-нибудь отбивают или выигрывают» (Достоевский 1973а: 216); и уже после главного выигрыша: «...с самой той минуты, как я дотронулся вчера до игорного стола и стал загребать пачки денег, – моя любовь отступила как бы на второй план» (Достоевский 1973а: 300). Игра для героя Ф.М. Достоевского, а также Питера Селларса, – возможность разбогатеть и доказать окружению, что ты «не раб», можешь быть на равных с ними. Алексей в романе говорит Полине прямо: «Деньги – всё!» (Достоевский 1973а: 229). В этом режиссер ретранслирует ту же проблему, но для современного поколения молодежи, которое работает на чужой капитал в корпорациях, зачастую ничего не достигая, мечтая быть «в числе человек». В то же время, когда такого человека настигает удача, то и жизнь становится игрой; Алексей замечает: «Стояла на ставке вся моя жизнь!» (Достоевский 1973а: 292). Полина вдруг становится объектом купли-продажи, чего, как и Настасья Филипповна в романе *Идиот*, принять не может, швыряя в героя пятьдесят тысяч франков (мобильным телефоном – в опере): «Она размахнулась и пустила их в меня. Пачка больно ударила мне в лицо и разлетелась по полу. Совершив это, Полина выбежала из комнаты» (Достоевский 1973а: 298).

А вот оперный и музыкальный обозреватель А. Курмачев обрушивается с критикой на постановку и режиссера, заявив о «бездарной трате ресурсов». Прежде всего, речь идет об использовании иностранных оперных звезд для русскоязычного исполнения, без «внятной мелодекламации», непонятные для зрителя мизансцены, «дешевые костюмы», «суетливая пластика» и пр. В таких оценках прослеживается российский шовинизм, просматриваемый и в самом романе Ф.М. Достоевского, где звучит ирония в адрес поляков, французов, англичан, немцев, которые вступают в конфликт с русским характером. Хвалил критик работу дирижера Т.К. Зангиева, но и здесь видел победу текста над музыкой, тогда как должно быть наоборот. Есть и позитивный элемент:

Главной удачей постановки я бы назвал сценографию Георгия Цыпина: гигантские люстры-рулетки-НЛО-тарелки, мерцающие осмысленно подобранными цветами, – единственная художественная деталь, достойная внимания в этом спектакле. Именно в сценографии прослеживается магистральная идея оперы Прокофьева как анти-вагнеровской музыкальной драмы, в которой мы видим подzemелье гномов-нибелунгов, маленких людшек, которых поработила страсть к игре (Курмачев 2024).

Режиссер изображает общество масок и марионеток, которые играют свои роли друг перед другом и перед собой. Страсти и зависимости в опере кружат над судьбами героев в виде рулеток, превращающихся в летающие тарелки, которые, как в фантастическом кино, похищают сознание персонажей, а затем и их самих. Именно поэтому часть героев-акробатов Питер Селларс подвешивает на специальных тросах над сценой: так их судьбы висят на нитях собственных страстей. И богатая публика при этом видит себя через кривое отражение в потрескавшихся зеркалах настенных декораций в задней части сцены. Будто бы звучит гоголевское из *Ревизора*: «Чему смеетесь? – Над собою смеетесь!...». Над миром этой публики и насмехается режиссер, который замечает, что приехал на фестиваль говорить через оперу с людьми власти, хотя и особым образом, так как не все люди одинаковы и некоторые открыты на переосмысление идей:

Поэтому я не делаю широких заявлений в узком идеологическом ключе – собственно, и *Игрок* этого не делает. Это не лекция, а палитра образов, эмоций и ситуаций, в огромной мере противоречивых. Так что полторы тысячи человек, которые слушают эту оперу, не расходятся по домам с какой-то одной общей мыслью (Раевский 2024а).

Перед зрителем и метафорическая аллюзия на зависимость от идей в современной России, возможно, и самого Владимира Путина, который также играет с исторической реальностью, получая небольшие победы и переживая потери, но не может принять последних, уничтожая собственными руками в этих фатальных ставках себя, страну и соседний народ. Здесь выглядит символическим место рождения композитора в Покровском районе Донецкой области – одного из самых горячих участков войны в момент зальцбургской премьеры, что невольно добавляет современный контекст в противопоставленность «русского мира» и Запада. Но для Питера Селларса вина за сегодняшний «русский мир» отчасти лежит и на капиталистическом западном мире прошлого:

Поэтому чего удивляться, что там теперь Путин? Запад сознательно оставил Россию в бедности, и теперь расплачивается за это, причем всем миром. За то, что Россию не позвали за стол на равных, как было в конце Второй мировой с Германией и Японией. Два поколения спустя это вышло нам боком (Раевский 2024а).

Питер Селларс бьет точно по разнообразным зависимостям и страстям, когда истинный смысл экзистенции затирается и утрачивается, а идея и одержимость поглощают и заменяют смыслы. И здесь феноменальны в исполнении ролей Генерала китайский бас Чень Пейсинь и Бабуленьки литовская меццо-сопрано Виолета Урмана. Это пропетый поединок между ними и сражение с общественным мнением, утвержденные силой голосов вокально в крайне сложных партиях.

В единственном месте композитор вводит в оперу хор, который оглашает: «Десять тысяч выиграл!». Этот эпизод всего нескольких минут действия, и режиссер его использует с размахом: на сцену с шумом врывается поверженная в эмоции игры и музыки толпа, проносится перед зрителями, пробуждает и ошеломляет, несколько десятков человек спускаются в зрительный зал, где прямо в лицо публики поют реплики либретто. Питер Селларс заключает: «Одной из моих задач было поставить *Игрока* сюрреалистически, странно, сатирически, а еще трагически и живительно – всё в одном» (Раевский 2024а).

Опера *Идиот*

Премьера по роману Ф.М. Достоевского *Идиот* на Зальцбургском фестивале в 2024 году состоялась 2 августа (последующие спектакли: 11, 15, 18, 23 августа) – это одноименная опера композитора Мечислава Вайнберга (либретто А. Медведева) в постановке польского режиссера Кшиштофа Варликовского. Он помещен критиками в список лучших оперных постановщиков мира, а это была его четвертая опера на фестивале в Зальцбурге (до этого с успехом поставил оперы *Бассариды* Ханса Вернера Хенце, *Электра* Рихарда Штрауса, *Макбет* Джузеппе Верди). Критики определили данную работу как «одну из главных премьер» фестиваля. Опера, хотя и выстроена схематично на смысловых узлах значительно сокращенного произведения, представляет полный сюжет романа писателя, а не избранный фрагмент (четыре акта оперы равны числу частей романа). Длится постановка три с половиной часа с одним антрактом: сценическое первое действие включает ряд картин (*Встреча в поезде*, *У Епанчиных*, *У Иволгиных*, *День ангела*), как и далее действие второе (*У Рогожина*, *Рыцарь верный*, *Два свидания*, *Исповедь Лебедева*, *Соперницы*, *Примирение*). Польский музыкальный критик Яцек Марчиньски обратил внимание на то, что Вайнберг при большом сокращении текста Достоевского сумел не утратить атмосферы «монументального романа», «хотя во многих моментах слова были заменены музыкальной экспрессией» (Marczyński 2023). На сцене задействовано большое количество исполнителей из разных стран (Беларусь, Литва, Польша, Россия, Украина и др.). Проблема выбора для героев и далее для зрителя – это то, что на протяжении всей постановки на различных уровнях представляет режис-

сер. Его взгляд на центрального героя романа, по признанию в интервью, схож с тем, как на своего персонажа смотрел Достоевский, – будто на спасителя мира: «Он так задевает нас, потому что он невинный ребенок и нам немного стыдно наблюдать за его прямоотой, над тем, как он пытается нести добро. Я не религиозен в христианском смысле, но для меня он и есть что-то вроде религии человечности» (Раевский 2024b). Еще на этапе работы над созданием романа автор сообщил в письме С.А. Ивановой из Женевы 1 (13) января 1868 года:

Главная мысль романа – изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь. Все писатели, не только наши, но даже и все европейские, кто только ни брался за изображение положительно прекрасного, – всегда пасовал. Потому что это задача безмерная. Прекрасное есть идеал, а идеал – ни наш, ни цивилизованной Европы еще далеко не выработался. На свете есть одно только положительно прекрасное лицо – Христос, так что явление этого безмерно, бесконечно прекрасного лица уж конечно есть бесконечное чудо (Достоевский 1985b: 251).

Именно такая фигура создана Ф.М. Достоевским, и именно такой герой на сцене, но, вынесенный за пределы пространства и времени, этот оперный мир метафизически универсален. Персонаж лишь пребывает в новой форме, но само по себе общество, в которое он попадает, мало чем отличается в нравственном смысле от того, которое изобразил писатель в XIX веке. И если Ф.М. Достоевский получил критические оценки своего образа, который не достиг спасения мира красотой, то польский режиссер старается заявить о своем финале, что его Мышкин (украинский тенор Богдан Волков) «не жертва, он полубог». Ближе всего Кшиштофу Варликовскому, по его собственному признанию, хрестоматийное утверждение «красота спасет мир», однако сам он не дает прямого ответа, верит ли в это. Здесь следование идее, которую режиссер рассмотрел, по его мнению, в личности композитора, уроженце Варшавы (1919 г.), семья которого погибла в нацистском лагере, а сам он прошел через эмиграцию сначала в Минск (1939 г.), а затем в Ташкент (1941 г.), был арестован по «делу врачей» как иностранный гражданин и вышел на свободу только после смерти Сталина (1953 г.) в результате просьб его ближайшего друга, композитора Д.Д. Шостаковича, которому Мечислав Вайнберг посвятил партитуру *Идиота*. Композитор прожил в Советском Союзе (умер в Москве в 1996 году), писал разнообразную музыку (более 150 произведений), также для известных кинокартин и мультфильмов, но настоящее открытие широкой публикой его творчества на мировом уровне происходит лишь в последние десятилетия². Свою последнюю оперу *Идиот* Вайнберг создал в 1986 году. Ее студийная постановка была подготовлена студентами Г.П. Анисимова в ГИТИСе в учебном 1986/87 году; значительно сокращенная и официальная премьера состоялась только 19 декабря 1991 года в Москве (Камерный музыкальный театр имени Б.А. Покровского) уже под занавес существования СССР (через шесть дней после премьеры М.С. Горбачев сложил свои полномочия, а на следующий день «красная империя» пала (Fanning 2024: 105)); концертная версия оперы появилась в Музыкальном театре им. К.С. Ста-

² См. подробнее биографию Мечислава Вайнберга: Fanning 2010; Gwizdalanka 2013.

ниславского и Вл. И. Немировича-Данченко в 2006 году; еще одну сокращенную версию студенты ГИТИСа подготовили для Учебного театра в 2011 году в режиссуре А.А. Бармака. А вот полную версию оперы публике представили лишь в 2013 году в Национальном театре Мангейма под руководством дирижера Томаса Зандерлинга, лично знавшего композитора и писавшего о нем:

Вы знаете, от него исходило ощущение какой-то невероятной святой чистоты. Казалось, что он живет вне страны и времени, вне реальности, которая его окружала. Кстати, и Шостакович, друг Вайнберга, в своих письмах отмечает: «Какой же он другой!» и «Он – не раб» (Буцко 2013).

Позже были и другие постановки полной версии оперы: Андреа Швальбаха в Ольденбурге (2015 г.); А.О. Степанюка в Концертном зале Мариинского театра в Санкт-Петербурге (2016 г.); Е.М. Арье в Большом театре в Москве (2017 г.); В.А. Бархатова в Театре «Ан дер Вин» в Вене (2023 г.); и уже после зальцбургской премьеры – 22 сентября 2024 г. в Мариинском театре, где партию Рогожина, как и у Кшиштофа Варликовского, исполнил белорусский баритон Владислав Сулимский. В материалах Мариинского театра читаем:

В последние два десятилетия интерес к творчеству композитора, опередившего свое время, неуклонно растет: к его операм стали обращаться многие европейские театры, звучат симфонии и концерты, издаются партитуры. Премьера постановки *Идиота* в Зальцбурге в августе нынешнего года стала одним из главных событий прошедшего фестиваля (Мариинский театр 2024).

А еще после первой постановки оперы на подмостках Мариинки на странице театра писали: «Музыка „неизвестного советского композитора” стала настоящим откровением для Европы, поспешившей назвать его третьим после Шостаковича и Прокофьева» (Мариинский театр 2016). Не все перечисленные выше постановки отражены в примечаниях нового *Полного собрания сочинений и писем в тридцати пяти томах* писателя (в старом *Собрании сочинений в тридцати томах* такой информации вообще нет, так как том с примечаниями вышел в 1974 году, задолго до создания оперы), а о самой опере кратко написано:

Опера была сосредоточена на раскрытии конфликтных и дисгармонических взаимоотношений между героями Достоевского, поэтому строилась как череда диалогов-дуэлей. Монологические сцены принадлежали преимущественно князю Мышкину, который представлял проповедником, не понятым миром. Комплекс музыкальных и сценических средств подчеркивал соотнесенность Мышкина с образом Христа (Достоевский 2020: 716).

Как в теории Другого Жана-Поля Сартра (Сартр 2000), главный герой романа Ф.М. Достоевского, композитор оперы, польский режиссер пребывают в состоянии противопоставленности общественному восприятию, социум оказывается к ним не готовым. Кшиштоф Варликовский говорит о композиторе:

Он во многом сам чувствовал себя идиотом: по-русски он правильно говорить не умел, писать тоже. До конца жизни он был, по сути, иностранцем, аутсайдером. И умирая, он хотел увидеть надежду. Что не вполне по-русски, и не вполне по-польски – оставаться с надеждой. Это как-то больше по-еврейски (Раевский 2024b).

Герой оперы Мечислава Вайнберга для Г.Я. Пантиелева, который писал о постановке в Ольденбурге, – «идиот, но абсолютно здоровый»; для критика это повод для упрека композитора, что несколько контрастирует с представленными выше оценками:

Опера кончается словами князя Мышкина: «Мне зябко». Ни единого, хотя бы даже и стыдливого, намека на душевную болезнь, не говоря уже о психиатрических тюрьмах. Для 1986 года, когда Вайнберг работал над оперой, можно ли считать это смелым переосмыслением Достоевского? Вряд ли. Идиот, который всё и всех понимает и на этом не сходит с ума? Шнитке (*Жизнь с идиотом*), Каретников (*Тиль Уленшпигель*) шли дальше, были неудобнее (Пантиелев 2015).

Литовский дирижер Мирга Гражините-Тила, которая с успехом руководила зальцбургской премьерой и увлеченно занимается популяризацией наследия Мечислава Вайнберга, указала в интервью на его схожесть с героем Ф.М. Достоевского и добавила: «Он оставался аутсайдером до его смерти» (Longchamp, Gražinytė-Tyla 2024: 97). Она также акцентирует внимание на гуманистической составляющей творчества композитора, который передает через музыку то, что создал в романе Ф.М. Достоевский, антропоцентризм которого не подлежит сомнению, что отметил еще Н.А. Бердяев (Бердяев 1994: 7–150).

В то же время человек в наследии писателя – существо двойственное, сталкивающееся с борьбой и выбором внутри себя, что наиболее четко заявлено в романе *Братья Карамазовы* устами Дмитрия, рассуждающего о красоте: «Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с богом борется, а поле битвы – сердца людей» (Достоевский 1976: 100). Это и автобиографический момент у писателя, который усмотрел в романе К.В. Мочульский: «Князь – художественный портрет самого Достоевского, история его – духовная биография писателя» (Мочульский 1995: 403). Вера писателя, по его собственному признанию, формировалась в «горниле сомнений», наделен двойственностью и герой его романа. Неспроста ряд исследователей говорили о неудаче «положительно прекрасного человека», например: М.М. Дунаев (Дунаев 1997: 398); Н.О. Лосский (Лосский 1994: 188); Рейнхард Опитц (Опитц 1980: 89); Ху Сун Вха (Ху Сун Вха 2001: 145) и др. Двойственность характеров увлекает и режиссера оперы Кшиштофа Варликовского, который следует не только за миропониманием писателя, но и композитором, передающим данный феномен через музыкальные особенности. Биограф Мечислава Вайнберга, музыковед Дэвид Фаннинг также обращает внимание на характерологию двойственности, передаваемую через музыку (Fanning 2024: 106). Дирижер Мирга Гражините-Тила отмечает сложность отделения добра от зла в опере Мечислава Вайнберга, который заключил это в перекрестные музыкальные сочетания минорных и мажорных ладов для одного и того же образа: «Каждый персонаж заключает в себе и то, и другое. Каждый из них – даже князь Мышкин, который отчасти виновен в трагической развязке» (Longchamp, Gražinytė-Tyla 2024: 99). И музыка здесь выступает эмоциональной иллюстрацией произведения, погружает в психологическое состояние персонажей; усиливаются переживания через повторяемые

мотивы, когда композитор будто возвращается к уже сказанному, еще раз подчеркивает тот или иной смысловой элемент.

Музыка Мечислава Вайнберга кинематографична, будто дополняет видео-ряд, и Кшиштоф Варликовски действует вполне закономерно, создавая кино на оперной сцене. Декорация купе поезда пребывает в движении на фоне изменяющегося зимнего пейзажа за воображаемым окном (на экране сзади сцены). Мышкин и Рогожин движутся в чужое для обоих пространство Петербурга, а может, – чужое для сегодняшней Европы пространство России вообще. В одной из сцен на экране высвечивается анимация современного зрительного кинозала, из которого наблюдают за происходящим на сцене. Аллюзию на героя романа и тем самым параллель уже оперной постановки с кино отметил и Кристиан Лонгшамп, увидевший в прибытии героя в чужой мир связь с лентой *Теорема* итальянского режиссера Пьера Паоло Пазолини, который воплотил в Посетителе крайние характеристики дьявола и бога, когда тот влюбляет в себя одного за другим членов одной семьи, а затем исчезает: «После того, как он разоблачил их, оголил, вскрыл, он оставляет их в жизни, которую они больше не в состоянии переносить. Ложь не может выжить, однажды она вступает в противоречие с милостью» (Longchamp 2024: 87). Антагонистом Мышкина у Кшиштофа Варликовского становится отнюдь не Рогожин, который представлен как другая часть одного «Я», а Лебедев (украинский баритон Юрий Самойлов). Романский толкователь *Апокалипсиса* исполняет роль резонера в постановке. С помощью его реплик выстраивается сюжет, а изображен он также кинематографически: и визуально, и в языке тела, в мимике он напрямую соотносится с Джокером из одноименного триллера американского режиссера Тодда Филлипса. Данную аллюзию Кшиштоф Варликовский уже использовал ранее в своем спектакле *Сказки Гофмана* (Dębowska 2024). Еще до появления картины антигерой комиксов Джокер противопоставляется творящему добро Бэтмену. Такую классическую модель супергероя у Кшиштофа Варликовского принимает на себя князь Мышкин. Только его спасение мира выглядит сомнительным. Дэвид Фаннинг при этом обращает внимание на символическую деталь: сам больной, Мышкин приходит исцелять больной мир: «Согласно послы либреттиста, опера была написана во имя таких тихих и скромных слов Мышкина, как: „Этот мир болен. Мы должны его исцелить”» (Fanning 2024: 107). Постановщик замечает в интервью:

Это моя схватка с иррациональностью Достоевского. Я хотел поместить его иррациональность, то есть мышкинскую, в полностью рациональный мир, вообще в мир рациональности, ведь мы говорим на рациональном языке. А сам Мышкин говорит на языке утопии, и это дает катарсис. Утопический язык самого Вайнберга звучит в рациональном мире куда сильнее, чем в иррациональном мире Достоевского (Раевский 2024b).

Режиссер ставит перед собой задачу – «переизобретать» Ф.М. Достоевского. Мышкин в постановке предстает в образе ученого, который желает донести свои изыскания. На доске из классической университетской аудитории он вычерчивает мелом уравнения движения материального пункта в гравитационном поле, то есть, классическую формулировку гравитации Исаака Ньютона (закон

всемирного тяготения) и релятивистскую формулировку Альберта Эйнштейна (общая теория относительности), иллюстрируя движение от гравитации, описанной через силу первым, к ее осмыслению вторым через искривление пространства-времени. Всё это объединено еще одним «уравнением», которое на самом деле таковым не является, а лишь заключает режиссерский посыл, который уложен из физических символов, но при внимательном рассмотрении дает английское слово “truth” («истина»). Согласно Ф.М. Достоевскому, единственно возможная правда – это Христос. Так, в конце января – 20-х числах февраля 1854 года (задолго до создания романа *Идиот*) Ф.М. Достоевский писал из Омска Н.Д. Фонвизиной о символе своей веры:

Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной (Достоевский 1986а: 176).

Режиссер указывает на параллель и с биографией композитора, который на первый план выдвинул Мышкина-Христа неслучайно: «Как будто бы ему потребовался какой-то свет в конце жизни. Поэтому он и задумал произведение о человеке, который хочет спасти мир. И, конечно, это связано с тем, что он сам принял христианство незадолго до смерти» (Раевский 2024b). А вот Мышкин Кшиштофа Варликовского становится жертвой самого себя, так как пытается научным путем доказать отсутствие Бога. И этой «истины» не принимает даже почти полностью нравственно падший мир Петербурга. Результатом становится эпилептический припадок отторгнутого юридивого в финале первого действия оперы.

Выпадающей из миропонимания Ф.М. Достоевского, по мнению режиссера, становится Аглая (австралийская исполнительница, меццо-сопрано Ксения Пускаж Томас), которая «очень современный персонаж», «не из этого мира». И неспроста ее ответ Гане из романа «Я в торги не вступаю» (Достоевский 1973b: 71) в постановке написан князем мелом на доске в измененном виде: «В торги я не вступаю». Здесь «Я» поставлено в центр фразы и визуальный центр декорации, в которой две буквы «Т» неслучайно написаны так, что напоминают кресты с обеих сторон. Персональное счастье, не жертвенный путь – то, что мы видим и в героине романа. Обмениваются жертвенными крестами Мышкин и Рогожин, и это они будут лежать по сторонам жертвенной Настасьи в финале. Она будет объектом купли-продажи, а действие разворачивается вокруг жажды денег, которое несколько стереотипно представлено режиссером в виде западной биржи, на которой, потрясывая пачками купюр, поет хор дельцов. И в этом Кшиштоф Варликовский следует миропониманию самого Ф.М. Достоевского, говорит о его «натяжении Восток/Запад», что особенно актуализируется в свете современной геополитической обстановки.

Второе постановочное действие открывается эстетически проработанной в каждой детали сцене: Мышкин почти голый лежит на столе, который в первом действии выступал центром встречи в доме Иволгиных. И если там это аллюзия

на *Тайную вечерю* Леонардо да Винчи, когда свершается отречение и предательство, результатом чего становится жертвоприношение; то здесь это *Мертвый Христос* Ганса Гольбейна (Младшего), который изобразил распад мертвого тела. Именно экфрасис этой самой картины в виде описания репродукции представлен в доме Рогожина в романе, а Мышкин, увидев ее, под впечатлением восклицает: «Да от такой картины у иного еще вера может пропасть!» (Достоевский 1973b: 182). Е.Г. Новикова, рассматривая визуализацию в романе, пишет о «специальном дискурсе Ганса Гольбейна» (Новикова 2016: 71). Это и известный автобиографический факт о писателе, что воспроизводит в своих воспоминаниях его жена А.Г. Достоевская: оригинал картины они вместе с мужем захали посмотреть в Базеле в 1867 году, и он был поражен увиденным:

Когда через минут пятнадцать-двадцать я вернулась, то нашла, что Федор Михайлович продолжает стоять перед картиной как прикованный. В его взволнованном лице было то как бы испуганное выражение, которое мне не раз случалось замечать в первые минуты приступа эпилепсии (Достоевская 2015: 218).

Крошечный Мышкин Кшиштофа Варликовского помещен под огромную картину *Мертвый Христос*, а над всем этим возвышаются формулы «истины». Визуализируется проблема фундаментального выбора под драматическую музыку Мечислава Вайнберга. Герой здесь и жертва собственных идей, и жертва мира, который не понимает и не принимает его.

На репродукцию картины Ганса Гольбейна (Младшего), как сам признается в романе, любит смотреть Рогожин, о котором Кристиан Лонгшамп замечает: «Свет, на который надеется Рогожин и которого боится, – это Мышкин. Рогожин является затмением света, но он наполнен этим. Он знает об этом. Наполнен темным светом» (Лонгшамп 2024: 87). Тринадцать икон в доме Рогожина заполняют пространство, переносят будто в церковь, а не в обычную комнату. Герои встречаются под образами, но режиссер оживляет библейскую цитату: «Ибо, как тело без духа мертво, так и вера без дел мертва» (Иак. 2, 26). Идею Ф.М. Достоевского о русском «народе-богоносце», представителем которого является и Рогожин, польский режиссер разрушает через аллюзию полунамеков на современную историю. Декорации дома героя также пестрят красочными народными мотивами росписей, а сам он, в ярко-красном свитере, напоминает казака в рубахе. С. Ходнев замечает: «В нем, правда, есть бросающиеся в глаза характеристики. Широкая русская душа Рогожин обитает в заставленной иконами и украшенной вырвиглазными жар-птицами комнатке» (Ходнев 2024). Именно такую обстановку режиссер создает неслучайно: это иллюстрация к работе композитора и либреттиста, которые вкладывают в уста Рогожина песню из русского фольклора *Ах, талан ли мой, талан*. Кшиштоф Варликовски признается:

Посмотрите, какой финал у Рогожина, когда он поет две стансы. Он поет их как казак на Днепре, гордо и с этой его улыбкой. Можно сказать, это практически цитата [народной] мелодии. В то же самое время он уже задумывает убить Настасью. Поэтому в этой сцене он как бы светится, и свет в нем темный – это свет казаков из прошлого (Раевский 2024b).

Исследовательницы музыкального искусства С.Г. Войткевич и В.П. Баранова отметили, что «большинство версий воплощения балладного сюжета этой протяжной песни раскрывают тему „красавица и разбойник”» (Войткевич, Баранова 2022: 137); также указали на соотношение использованной песни с сюжетом романа и то, что либреттист изменил текст народной песни, дописал строки, усиливающие «фатальный смысл» (Войткевич, Баранова 2022: 138). Интересно здесь и замечание о использованном композитором музыкальном жанре причитаний, который «функционирует в двух обрядовых комплексах: причитания звучат как в свадебном, так и в похоронном ритуалах» (Войткевич, Баранова 2022: 139). А это предпоследняя сцена оперы перед сюжетной трагедией:

Сольный номер не только становится отражением внутреннего мира и воспоминаний героя. Он воплощает идею предопределенности трагического завершения романа и оперы. Это позволяет авторам создать необходимую атмосферу и сделать более пронзительным финал музыкальной драмы, в котором два героя сидят подле тела убитой Рогожиным Настасьи Филипповны (Войткевич, Баранова 2022: 139).

Перед зрителем два «Я» одного сознания, устремленного к одной красоте, но различными путями. Любовь Мышкина бесполоя, у Кшиштофа Варликовского «он больше гендера, он между мужчиной и женщиной» (что использовал в своей киноверсии *Настасья* еще Анджей Вайда в 1994 году), а этого недостаточно, чтобы спасти красоту и мир. Любовь же Рогожина основана на страсти, безудержном эротизме, не допускает никакого сострадания, сжигает всё вокруг и является саморазрушающей. В то же время без милости и любви жизнь не представляется возможной, а поэтому «жертвенная смерть Настасьи заранее запрограммирована» (Longchamp 2024: 89). У Варликовского Настасья Филипповна (литовская оперная певица, сопрано Аушрине Стундите) – «вебщица», которая продает себя через видеосвязь в интернете. Как и в романе, в опере подчеркнуто замечание Мышкина: «Разве вы такая, какую теперь представлялись. Да может ли это быть!» (Достоевский 1973b: 99); а сама героиня через мгновение подтверждает: «Я ведь и в самом деле не такая, он угадал» (Достоевский 1973b: 99, 100). Но само понимание уже не в состоянии спасти героиню. Ее смерть предрешена, хотя и ближе к финалу романа Мышкин «искренно верил, что она может еще воскреснуть» (Достоевский 1973b: 489). Этого всё же не произошло, у Достоевского убийца и Мышкин сходятся над телом Настасьи Филипповны в конце романа, они снова помещены друг напротив друга, как и в начале произведения в поезде. Писатель погружает своего героя в состояние беспомощности и полной безнадежности. Совсем другое дело у Мечислава Вайнберга, а вместе с ним – и у Кшиштофа Варликовского. Польский режиссер пошел следами Анджея Вайды, который, что правда, изобразил в своем спектакле *Настасья* только финальную сцену, которую считал одной из самых сильных в мировой литературе. В той постановке Старого театра в Кракове 1977 года двое мужчин ведут диалог о заглавной героине, которая так и не появляется на сцене, ибо уже мертва. Кшиштоф Варликовский идет дальше Анджея Вайды и входит с камерой «Большого брата» в спальню, где лежит тело Настасьи Филипповны, а по обеим сторонам – Мышкин и Рогожин – белое и черное, убийца и соучастник, этос

и эрос – виновники драмы и один объект. И на этом динамическое действие оперы вдруг обрывается, камера показывает трио героев на экране, гаснет свет – повисает тишина, вдруг разрываема овалцами стоя. Кшиштоф Варликовски не дает ответа о судьбе Мышкина, с открытым вопросом, спасла ли мир красота, уходит зритель. Но ответ можно найти в музыке Мечислава Вайнберга. Дирижер Мирга Гражините-Тила отмечает определяющее значение повторяющихся мотивов в работе композитора, а один из них она называет мотивом «новой жизни», который «чрезвычайно светел и прозрачен» и появляется в кульминационных моментах счастливого состояния. Неожиданно этот мотив повторен Мечиславом Вайнбергом:

И в самом конце оперы, после смерти Настасьи, когда Мышкин и Рогожин воссоединились по сторонам от нее, в этот момент катарсиса, в заключительных тактах, мы снова слышим мотив «новой жизни», как если бы это было воспроизведением пути, который проделывает душа Настасьи (Longchamp, Gražinytė-Tyla 2024: 101).

Другое дело, если смотреть на сюжет в современном историческом контексте, как предстает проигрыш Христа во взгляде рецензентки ежедневника „Gazeta Wyborcza” Анны С. Дембовской:

В то время, как Путин ведет войну в Украине, нельзя забывать, что Достоевский был великороссом. Гениальный писатель верил, что только Россия, то есть – «Христос народов», в состоянии спасти вырождающуюся Европу, а православие – это спасение для христианства. Пренебрегал поляками, что выразил в *Идиоте*, *Игроке*, *Записках из мертвого дома*. Возможно, именно поэтому реализацию оперной адаптации его романа руководство Зальцбургского фестиваля доверили представителям народов, некогда завоеванных российским империализмом: Варликовскому и литовской дирижер Мирге Гражините-Тиле (Dębowska 2024).

А здесь уже проигрыш самой России выглядит как неизбежность в сегодняшней перспективе. В таком звучании прочитывается вызов и миропониманию Ф.М. Достоевского, и российской имперской идеологии. Мессианство «русского мира» выглядит карикатурным. Тогда как именно русские православные идеалы авторского журнала *Дневник писателя* Ф.М. Достоевского озвучивались как залог будущего мирового порядка. Современный писатель М.П. Шишкин в эссе об авторе и его устремленности к Христу пишет: «Не русский „народ-богоносец” принес Западу всечеловечность, а русские писатели. Грандиозные цели, поставленные Достоевским, были грандиозными утопиями» (Шишкин 2024: 170). И в этом кардинальное расхождение идей у писателя и публициста Ф.М. Достоевского.

Зальцбургская премьера включает в себе целый спектр результатов: тут и протест против «культуры отмены», и открытие музыки Мечислава Вайнберга, и новое прочтение романа Ф.М. Достоевского, и революционное театральное режиссерское решение, и представление культуры как ценности вне времени и пространства. Всё это было успешно достигнуто. При этом литературоведческий анализ в современных условиях немислим без междисциплинарного подхода, который мы активно использовали в нашем исследовании. А это послужило открытию новых и добавочных смыслов романа *Идиот*. Неспроста в одной

из рецензий читаем: «...критики абсолютно в один голос твердят, что поляк создал захватывающий музыкальный театр, обеспечивая зрителю переживание, через которое можно пройти один раз на много лет» (Marczyński 2024). Например, в рецензии “Financial Times” постановка названа «оперой о любви и манипуляции, которую нельзя пропустить»: «Бывают моменты, когда ты выходишь из оперы и не в состоянии говорить; когда сочетание текста, музыки, движения и изображения достигает такого уровня совершенства, что ты не можешь найти слов для описания своих переживаний» (Apthorp 2024). Восхищенная Ширли Апторп заключает: «Опера *Идиот* так хороша, что причиняет боль. Посмотрите ее, если можете» (Apthorp 2024).

Заключение

Обе премьеры по произведениям Ф.М. Достоевского *Игрок* и *Идиот* на Зальцбургском фестивале стали несомненной демонстрацией вызова и протеста «культуре отмены». Творчество осознанно выносилось за границы политических фобий и идеологических утилитарных функций. Также обе оперы проявляют современную тенденцию к культурному синкретизму, когда новое произведение становится результатом смыслового объединения различных знаний. И Питер Селларс, и Кшиштоф Варликовски – одни из самых известных мировых режиссеров сегодня, которые ищут необычных решений, эпатируют, используют скандальность. С. Ходнев обращает внимание на то, что данные оперы «обозначают границы советского периода», который обретает современные очертания, демонстрируя вечность звучания поставленных классиками литературы и музыки проблем. Проводя параллели между оперными произведениями, критик отмечает их отдаленность «от привычной массовому зрителю структуры с набором арий и речитативов, оба строятся прежде всего на речитативных диалогах»; центры сценического действия «концентрируются на фигуре главного героя-аутсайдера и его отношениях со столь же принципиально нетрафаретными героинями»; «и там и там есть второстепенный эксцентричный персонаж с ампула комической старухи, обреченный оттягивать на себя изрядную часть зрительского внимания, – Епанчина-старшая в *Идиоте* и Бабуленька в *Игроке*». Охарактеризовано и сходство формального устройства:

В обеих операх большинство сценического времени приходится на взаимодействие двух, трех, совсем изредка четырех или чуть больше персонажей, но есть и уникальные моменты массовых «интервенций». В *Идиоте* Парфен Рогожин выводит за собой на сцену толпу вторящих ему ростовщиков, в *Игроке* в предфинальном эпизоде показана массовая сцена в казино с участием двадцати певцов и хора (Ходнев 2024).

Актуальность звучания общечеловеческих вопросов – это метафизическое единство обеих опер. Антропоцентризм Ф.М. Достоевского проникает в мир зрителя в Зальцбурге, но оба режиссера демонстрируют, что ценности оказываются деформированными, мир перевернутым, а человеческая жизнь ничтожна в свете идей. Обе оперы предстают средоточием человеческой боли, иллюстрациями непонимания человека ближними и его отторжения, обе оперы о стра-

стях и отчужденности. Общество масок – это те, кого также изображают оба режиссера. Психологизм звучания и изображения, основа романной смысловой канвы делают оперы обо всех и о каждом, это аллегорическое и дословное «королевство кривых зеркал» на сцене. В то же время режиссерские решения с кинематографической точностью продуманы до последних мелочей у Кшиштофа Варликовского, а вот у Питера Селларса, за исключением нескольких выразительных решений, вся опера построена в неизменяемом формате, а ряд эффектов просто повторяем. Оба режиссера, переосмысливая произведения русского писателя, «пересоздают» его на оперной сцене. У обоих как неизбежность представлены аллюзии на актуальную политическую ситуацию. Классика снова становится современной и злободневной.

Bibliografia / References

- Apthorp, Sh. (2024). Five stars for *The Idiot*, Salzburg Festival – unmissable opera of love and manipulation. *Financial Times*, 5 August 2024. (Online) <https://www.ft.com/content/42362182-3853-478f-bb0e-9da07405507f> (access 12.10.2024).
- Berdâev, N.A. (1994). *Mirosozercanie Dostoevskogo*. W: Berdâev, N.A. *Filosofiã tvorčestva, kul'tury i iskusstva: v 2 t. T. 2*. Moskva: Iskusstvo: 7–150 [Бердяев, Н.А. (1994). *Мирозерцание Достоевского*. В: Бердяев, Н.А. *Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. Т. 2*. Москва: Искусство: 7–150].
- Bucko, A. (2013). Mirovaã premèra opery *Idiot*. *Music-review. Ukraine*, 7 iùnã 2013. (Online) m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/F4EDA8934E2545FBC2257B8300280801?OpenDocument (dostup 7.09.2024) [Буцко, А. (2013). Мировая премьера оперы Идиот. *Music-review. Ukraine*, 7 июня 2013. (Online) m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/F4EDA8934E2545FBC2257B8300280801?OpenDocument (доступ 7.09.2024)].
- Vojtkevič, S.G., Baranova, V.P. (2022). Obraz Parfena Rogožina v opere M. Vajnberga i A. Medvedeva «Idiot». *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 15 (1): 133–140 [Войткевич, С.Г., Баранова, В.П. (2022). Образ Парфена Рогожина в опере М. Вайнберга и А. Медведева «Идиот». *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 15 (1): 133–140].
- Gwizdalanka, D. (2013). *Mieczysław Wajnbęrg: Kompozytor z trzech światów*. Poznań: Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki.
- Dębowska, Anna S. (2024). Połowa widowni wyje, połowa wiwatuje. Dzięki operze Warlikowski ma dziś uznanie, światową sławę i pieniądze. *Gazeta Wyborcza*, 16 sierpnia 2024. (Online) <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,31219343,warlikowski-w-gt-idiocie-widac-katastrofe-relacji-obu-plci.html> (dostęp 12.10.2014).
- Dostoevskaa, A.G. (2015). *Solnce moej žizni – Fedor Dostoevskij. Vospominaniã. 1846–1917*. Moskva: ООО «Бослен» [Достоевская, А.Г. (2015). *Солнце моей жизни – Федор Достоевский. Воспоминания. 1846–1917*. Москва: ООО «Бослен»].
- Dostoevskij, F.M. (1973a). *Polnoe sobranie sočinenij: v 30 t. T. 5*. Leningrad: Nauka [Достоевский, Ф.М. (1973а). *Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 5*. Ленинград: Наука].
- Dostoevskij, F.M. (1973b). *Polnoe sobranie sočinenij: v 30 t. T. 8*. Leningrad: Nauka [Достоевский, Ф.М. (1973б). *Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 8*. Ленинград: Наука].
- Dostoevskij, F.M. (1976). *Polnoe sobranie sočinenij: v 30 t. T. 14*. Leningrad: Nauka [Достоевский, Ф.М. (1976). *Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 14*. Ленинград: Наука].

- Dostoevskij, F.M. (1985a). *Polnoe sobranie sočinenij: v 30 t.* Т. 28 (1). Leningrad: Nauka [Достоевский, Ф.М. (1985а). *Полное собрание сочинений: в 30 т.* Т. 28 (1). Ленинград: Наука].
- Dostoevskij, F.M. (1985b). *Polnoe sobranie sočinenij: v 30 t.* Т. 28 (2). Leningrad: Nauka [Достоевский, Ф.М. (1985b). *Полное собрание сочинений: в 30 т.* Т. 28 (2). Ленинград: Наука].
- Dostoevskij, F.M. (2016). *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: v 35 t.* Т. 5. Sankt-Peterburg: Nauka [Достоевский, Ф.М. (2016). *Полное собрание сочинений и писем: в 35 т.* Т. 5. Санкт-Петербург: Наука].
- Dostoevskij, F.M. (2020). *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: v 35 t.* Т. 9. Sankt-Peterburg: Nauka [Достоевский, Ф.М. (2020). *Полное собрание сочинений и писем: в 35 т.* Т. 9. Санкт-Петербург: Наука].
- Dunaev, M.M. (1997). *Pravoslavie i ruskaâ literatura.* Moskva: Moskovskaâ duhovnaâ akademiâ. Č. 3 [Дунаев, М.М. (1997). *Православие и русская литература.* Москва: Московская духовная академия. Ч. 3].
- Fanning, D. (2010). *Mieczysław Weinberg. In Search of Freedom.* Hofheim: Wolke Verlag.
- Fanning, D. (2024). “This world is sick. We have to cure it” – Dostoyevsky and Weinberg’s *The Idiot*. In: *Mieczysław Weinberg. Der Idiot.* Salzburg: Salzburger Festspiele 2024, 103–109.
- Kurmačev, A. (2024). Bezdarnaâ trata resursov. Igrok Prokof’eva na Zal’cburgskom festiвале. *Belcanto.ru*, 29.08.2024. (Online) <https://www.belcanto.ru/24082902.html#:~:text=Шриланкийско-американский%20тенор%20Шон%20Паниккар%20прекрасно%20звучит,%20сияющий%20тембр> (dostup 27.09.2024) [Курмачев, А. (2024). Бездарная трага ресурсов. *Игрок Прокофьева на Зальцбургском фестивале.* *Belcanto.ru*, 29.08.2024. (Online) <https://www.belcanto.ru/24082902.html#:~:text=Шриланкийско-американский%20тенор%20Шон%20Паниккар%20прекрасно%20звучит,%20сияющий%20тембр> (доступ 27.09.2024)].
- Longchamp, Ch. (2024). *At Twilight – Weinberg, Dostoyevsky and Europe. After Conversation with Krzysztof Warlikowski.* In: *Mieczysław Weinberg. Der Idiot.* Salzburg: Salzburger Festspiele 2024: 86–93.
- Longchamp, Ch., Gražinytė-Tyla, M. (2024). *Mieczysław Weinberg – A Journey to the Geart of Emotions. A conversation with Mirga Gražinytė-Tyla.* In: *Mieczysław Weinberg. Der Idiot.* Salzburg: Salzburger Festspiele 2024: 94–101.
- Losskij, N.O. (1994). *Dostoevskij i ego hristianskoe miroponimanie.* W: Losskij, N.O. *Bog i mirovoe zlo.* Moskva: Respublika: 10–248 [Лосский, Н.О. (1994). *Достоевский и его христианское миропонимание.* В: Лосский, Н.О. *Бог и мировое зло.* Москва: Республика: 10–248].
- Marczyński, J. (2023). Krystian Lupa i Krzysztof Warlikowski zaproszeni na festiwal do Salzburga. *Rzeczpospolita*, 13 grudnia 2023. (Online) <https://www.rp.pl/teatr/art39559151-krystian-lupa-i-krzysztof-warlikowski-zaproszeni-na-festiwal-do-salzburga> (dostęp 08.09.2024).
- Marczyński, J. (2024). Krytycy w Salzburgu zachwyceni *Idiotą* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego. *Rzeczpospolita*, 8 sierpnia 2024. (Online) <https://www.rp.pl/teatr/art40954831-krytycy-z-salzburga-zachwyceni-idiota-w-rezyserii-krzysztofa-warlikowskiego> (dostęp 12.10.2024).
- Mariinskij teatr (2016). *Opera v četyreh dejstviah. Opera Mečislava Vajnberga.* (Online) https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2016/7/6/3_1900/ (dostup 7.09.2024) [Мариинский театр (2016). *Опера в четырех действиях. Опера Мечислава Вайнберга.* (Online) https://www.mariinsky.ru/playbill/playbill/2016/7/6/3_1900/ (доступ 7.09.2024)].
- Mariinskij teatr (2024). *V opere «Idiot» Vajnberga v Mariinskom teatre vyjdet triumfator Zal’cburgskogo festivalâ Vladislav Sulimskij.* (Online) https://www.mariinsky.ru/news1/2024/september_2024/13/ (dostęp 13.10.2024) [Мариинский театр (2024). *В опере «Идиот» Вайнберга в Мариинском театре выйдет триумфатор Зальцбургского фестиваля Владислав*

- Сулимский. (Online) https://www.mariinsky.ru/news/2024/september_2024/13/ (доступ 13.10.2024)].
- Morrison, S. (2024). *Prokofiev's Gamble with Opera*. In: *Sergej Prokofjew. Der Spieler*. Salzburg: Salzburger Festspiele 2024: 65–72.
- Močul'skij, K.V. (1995). *Gogol'. Solov'ev. Dostoevskij*. Moskva: Respublika [Мочульский, К.В. (1995). *Гоголь. Соловьев. Достоевский*. Москва: Республика].
- Novikova, E.G. (2016). "Nous serons avec le Christ". *Roman F.M. Dostoevskogo «Idiot»*. Tomsk: Izdatel'stvo Tomskogo universiteta [Новикова, Е.Г. (2016). "Nous serons avec le Christ". *Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»*. Томск: Издательство Томского университета].
- Opitc, R. (1980). *Človečnost' Dostoevskogo (roman «Idiot»)*. W: *Dostoevskij. Materialy i issledovaniâ*. T. 4. Leningrad: Nauka: 75–95 [Опитц, Р. (1980). *Человечность Достоевского (роман «Идиот»)*. В: *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 4. Ленинград: Наука: 75–95].
- Pantiev, G. (2015). «Idiot» Mečislava Vajnberga prišelsâ po npravu nemeckim opernym teatram i publike. *Vedomosti*, 25 ânvarâ 2015. (Online) <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2015/01/26/knyazu-myshkinu-zyabko> (dostup 08.09.2024) [Пантиев, Г. (2015). «Идиот» Мечислава Вайнберга пришелся по нраву немецким оперным театрам и публике. *Ведомости*, 25 января 2015. (Online) <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2015/01/26/knyazu-myshkinu-zyabko> (доступ 08.09.2024)].
- Pisarevskij, D. (2024). Padaúšie roâli i letaúšie tarelki. Ob opernyh sobytiah Zalcburgskogo festivalâ. *Muzykal'naâ žizn'*, 5.09.2024 (Online) <https://muzlifemagazine.ru/padayushhie-royali-i-letayushhie-tarelki/#:~:text=Уже%20с%20первых%20взволнованных%20интонаций%20Шон%20Паниккар%20–%20американский%20тенор> (dostup 27.09.2024) [Писаревский, Д. (2024). Падающие рояли и летающие тарелки. Об оперных событиях Зальцбургского фестиваля. *Музыкальная жизнь*, 5.09.2024 (Online) <https://muzlifemagazine.ru/padayushhie-royali-i-letayushhie-tarelki/#:~:text=Уже%20с%20первых%20взволнованных%20интонаций%20Шон%20Паниккар%20–%20американский%20тенор> (доступ 27.09.2024)].
- Podrezov, M.V. (2020). Avstriâ kak ob"ekt geopolitičeskikh i ideologičeskikh vozzrenij F.M. Dostoevskogo. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 454: 118–122 [Подрезов, М.В. (2020). Австрия как объект геополитических и идеологических воззрений Ф.М. Достоевского. *Вестник Томского государственного университета*, 454: 118–122].
- Prokof'ev, S.S. (2002). *Dnevnik*. T. 1: 1907–1918. Pariž: sprkfv [Прокофьев, С.С. (2002). *Дневник*. Т. 1: 1907–1918. Париж: sprkfv].
- Raevskij, V. (2024a). «Na takuú večerinku privesti Dostoevskogo – soveršenko dikaâ ideâ». V Zalcburge pokazali Igroka v postanovke Pitera Sellarsa, odnogo iz samykh vostrebovannykh opernykh režisserov mira. My s nim pogovorili. *Meduza*, 25 avgusta 2024. (Online) <https://meduza.io/amp/feature/2024/08/25/na-takuyu-vecherinku-privesti-dostoevskogo-sovershenno-dikaya-ideya> (dostup 7.09.2024) [Раевский, В. (2024a). «На такую вечеринку привести Достоевского – совершенно дикая идея». В Зальцбурге показали *Игрока* в постановке Питера Селларса, одного из самых востребованных оперных режиссеров мира. Мы с ним поговорили. *Медуза*: 25 августа 2024. (Online) <https://meduza.io/amp/feature/2024/08/25/na-takuyu-vecherinku-privesti-dostoevskogo-sovershenno-dikaya-ideya> (доступ 7.09.2024)].
- Raevskij, V. (2024b). «Dostoevskij – rasist, antisemit, ksenofob i panslavist». Vladimir Raevskij pogovoril s režisserom Kšištofom Varlikovskim – on postavil v Zalcburge operu Idiot Moiseâ Vajnberga. *Meduza*, 31 avgusta 2024. (Online) <https://meduza.io/feature/2024/08/31/dostoevskiy-rasist-antisemit-ksenofob-i-panslavist> (dostup 7.09.2024) [Раевский, В. (2024b). «Достоевский – расист, антисемит, ксенофоб и панславист». Владимир Раевский поговорил с режиссером Кшиштофом Варликовским – он поставил в Зальцбурге оперу *Идиот* Моисея Вайнберга.

- Медуза*, 31 августа 2024. (Online) <https://meduza.io/feature/2024/08/31/dostoevskiy-rasist-antisemit-ksenofob-i-panslavist> (доступ 7.09.2024)].
- Saraskina, L.I. (2013). *Dostoevskij*. Moskva: Molodaâ gvardiâ [Сараскина, Л.И. (2013). *Достоевский*. Москва: Молодая гвардия].
- Sartr, J.-P. (2000). *Bytie i niçto: Opyt fenomenologičeskoj ontologii*. Moskva: Respublika [Сартр, Ж.-П. (2000). *Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии*. Москва: Республика].
- Sellers, P. (2024). *Gambling with Life*. In: *Sergej Prokofjew. Der Spieler*. Salzburg: Salzburger Festspiele 2024: 61–63.
- Šiškin, M. (2024). *Moi. Èsse o russkoj literature*. eBook Application LLC [Шишкин, М. (2024). *Мои. Эссе о русской литературе*. eBook Application LLC].
- Hodnev, S. (2024). Dostoevskij zahodit v pod"ezd. *Blueprint*, 28 avgusta 2024. (Online) <https://theblueprint.ru/culture/music/Dostoevsky-opera> (dostup 11.09.2024) [Ходнев, С. (2024). Достоевский заходит в подъезд. *Blueprint*, 28 августа 2024. (Online) <https://theblueprint.ru/culture/music/Dostoevsky-opera> (доступ 11.09.2024)].
- Hu Sun Vha (2001). Položitel'no prekrasnij čelovek (tajna knâzâ Myška). *Russkaâ literatura*, 2: 132–146 [Ху Сун Вха (2001). Положительно прекрасный человек (тайна князя Мышкина). *Русская литература*, 2: 132–146].

Competing interests: The author declares that he has no competing interests.