

М. В. Ефанова

Государственный музыкально-педагогический институт
имени М. М. Ипполитова-Иванова
109147, Российская Федерация, Москва, улица Марксистская, 36
Московский театр «Новая Опера» имени Е. В. Колобова
127006, Российская Федерация, Москва, улица Каретный Ряд, 3, строение 2

ИНТЕРПРЕТАТОРСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ Е. В. КОЛОБОВА: ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ

Актуальность темы исследования обусловлена как весомой ролью Е. В. Колобова в создании инновационного концепта культуры, каковым является современный оперный театр, в частности театр «Новая Опера», так и в недостаточной изученности этого феномена.

Цель исследования — определить специфику интерпретаторской концепции Е. В. Колобова сквозь призму его эстетических принципов, реализованных в репертуарной политике созданного им театра «Новая Опера». В процессе исследования использованы музыкально-аналитические методы, а также методы жанрового анализа, с помощью которых происходит описание эстетических принципов Е. В. Колобова.

В статье определены, описаны и наглядно проиллюстрированы принципы архитектоники, конфликтности и сквозного действия, двойственности и контаминации, которые легли в основу интерпретаторской концепции маэстро, направленной на сохранение лучших традиций русского музыкального театра.

Работа Е. В. Колобова над созданием собственных редакций классических музыкальных текстов была продиктована его стремлением сделать акцент на художественном аспекте наиболее значимых моментов и достичь соразмерности и взаимосвязанности музыкального ряда и актерской игры.

В работе доказывается, что в деятельности Е. В. Колобова успешно осуществилось совмещение дирижерской и режиссерской функций.

Ключевые слова: Е. В. Колобов, оперный спектакль, эстетические принципы, интерпретация, дирижер, режиссер

DOI: 10.36871/hon.202202014

Статья поступила в редакцию: 14 апреля 2022 года

Рекомендована в печать: 25 апреля 2022 года

Информация об авторе:

Ефанова Марина Владимировна — заведующая кафедрой Академического пения; начальник репертуарного отдела Московского театра «Новая Опера» им. Е. В. Колобова.

efanov-422@list.ru

ORCID: 0000-0002-8631-1066

Оперный спектакль является итогом взаимодействия нескольких участников творческого процесса, каждый из которых имеет свои представления о том, каким должен быть результат. В процессе создания спектакля возникают спорные моменты и решаются концептуальные проблемы, касающиеся оригинального прочтения музыкального материала, заложенного композитором в тексте партитуры [5].

Сложный и многогранный характер постановочного процесса всегда привлекал внимание исследователей отечественного и зарубежного музыкознания. Так, в монографии Е. А. Акулова «Оперная музыка и сценическое действие» [1] предложено рассматривать музыкальную драматургию с позиций теории драмы. Не менее значимыми в контексте темы исследования стали: известный труд Б. Я. Тилеса «Дирижер в оперном театре» [6], в котором отмечено сложное соединение ролей дирижера и режиссера-постановщика, работа Х.-Т. Лемана «Постдраматический театр» [5] и Е. С. Цодокова «Визуализация оперы как музыкального произведения, или Типология оперной режиссуры» [7], а также исследование дирижера-практика Г. Л. Ержемского, подчеркивавшего, что «центральным звеном дирижирования является реальный художественный результат, вокруг которого координируются все функции практической деятельности» [4, 85].

При достаточной изученности истории оперы роль дирижера в процессе интерпретации музыкального текста театрального произведения, его воздействие на построение сценического действия, а также его творческая роль соавтора в оперном спектакле до сих пор остаются в тени. Анализ творческой деятельности и эстетических принципов, составляющих основу интерпретаторской концепции Евгения Владимировича Колобова (1946–2003), выдающегося русского дирижера, основателя театра «Новая Опера», сможет восполнить этот пробел.

Неотъемлемая часть оперного спектакля — симфонический оркестр, функция которого не сводится только к сопровождению вокальных и хоровых партий или созданию музыкальных пейзажей и портретов. В арсенале оркестра имеются специфические художественные средства, которые делают его как структурообразующим элементом постановки на всех этапах действия, так и выразителем ее внутреннего содержания и эмоций. То, в какой степени оркестр сможет раскрыть

многогранность драматического конфликта, зависит не только от авторской партитуры композитора. Выразительные возможности оркестра реализуются в оперном спектакле исключительно через личность его руководителя — дирижера.

Цель исследования — определить эстетические принципы, лежащие в основе авторского стиля Е. В. Колобова.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

- выявить специфику творческого процесса Е. В. Колобова в контексте формирования его исполнительских концепций в период деятельности музыканта в театре «Новая Опера»;
- провести анализ оперных постановок Е. В. Колобова, определивших репертуарную политику театра «Новая Опера».

Теоретической базой исследования послужили публикации отечественных и зарубежных авторов, касающиеся музыкального театра и психологии искусства [4, 5, 6]. В процессе исследования был применен исторический подход с опорой на мемуарную литературу о дирижере [3], а также публикации в периодической печати. Большую помощь в раскрытии темы исследования оказали дирижерские ремарки Е. В. Колобова, оставленные им в партитурах опер «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, «Моцарт и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова, «Реквием» В.-А. Моцарта, спектакля театра «Новая Опера» «О Моцарт! Моцарт...».

Практическая значимость исследования заключается в возможности использовать его результаты в педагогической деятельности вокалистов, инструменталистов академического профиля и дирижеров.

ПРИНЦИП АРХИТЕКТониКИ

Е. В. Колобов был и талантливым дирижером, и великим музыкантом, и способным организатором, и вдумчивым интерпретатором известных произведений, однако критики не всегда должным образом оценивали его редакции авторских партитур, не видя в них особой формы его творческого самовыражения. Между тем именно в интерпретаторской работе наиболее ярко проявилась личность маэстро.

При внимательном изучении интерпретаторских правок Е. В. Колобова, внесенных им в партитуру оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин», можно увидеть черты, типич-

ные для всех его редакций, в которых проявляются основные принципы, характерные для колобовской эстетики, а именно: принцип архитектоники, принцип конфликтности и сквозного развития, принцип двойственности и принцип контаминации. Вместе они составляют основу интерпретаторской концепции, которую разрабатывал маэстро.

Под принципом архитектоники (или архитектурным принципом), мы понимаем пространственную и временную организацию музыкального текста и художественно-смысловую логику, заложенную в редакцию ее автором. В данном случае речь идет о принципе, тесно связанном с архитектурным слухом и музыкальной логикой, и каждое из этих понятий «интуитивно истинно, а с другой стороны — имеет явно внемузыкальное происхождение» [2, 189].

Архитектура, то есть построение художественного произведения, включает в себя сопоставление частей с учетом их параметров, их гармоничного сочетания, в результате чего образуется единое целое — законченный и сбалансированный оперный спектакль. Она является важной частью интерпретаторского искусства дирижера, и потому при изложении особенностей его авторского стиля выведена нами на первое место.

В качестве основы собственной версии оперы «Евгений Онегин» Е. В. Колобов использовал первую редакцию П. И. Чайковского, которая была более камерной и предназначалась не для профессионального оперного театра, а для исполнения студентами Московской консерватории. В колобовской редакции опера была представлена как одноактное действие, которое по праву можно назвать оперой-симфонией. Эта главная идея определила архитектуру и эстетику постановки.

В музыкальный текст П. И. Чайковского Е. В. Колобов внес существенные купюры. В обновленной редакции отсутствовали антракты и цезуры между картинами, и даже аплодисменты в конце наиболее известных и популярных эпизодов также были исключены.

В редакции Е. В. Колобова опера шла непрерывно, и ее чистое звучание составило 1 час 55 минут вместо обычных 2 часов 25 минут. Главным действующим лицом постановки стала музыка.

Использование купюр было обусловлено двумя причинами. С одной стороны, дирижер был убежден в необходимости адаптации оперы для современного зрителя, который, живя в ритме городской жизни, не имеет возмож-

ности потратить на прослушивание оперы несколько часов. С другой стороны, основной задачей было создание новой архитектоники — построения действия особого типа.

В данном случае логика купирования преследовала цель не сократить общее время звучания, а раскрыть авторское понимание музыки композитора. Выступив в качестве интерпретатора, Е. В. Колобов выверил все мизансцены и «сжал» музыкальный текст партитуры, что не повлекло за собой утраты его эмоционального воздействия.

Для усиления эффекта камерности Е. В. Колобов вывел за пределы спектакля танцевальные номера — экосез, вальс и котильон, мазурку на балу у Лариных. Полонез представлен в версии дирижера только фрагментарно. Колобов исключает все, что, по его мнению, мешает действию и затормаживает его.

Исключение экосеза было данью первой редакции оперы, поскольку в ней экосез также отсутствовал. Помимо этого Е. В. Колобов исключил из постановки хор и пляску крестьян «Уж как по мосту-мосточку», как и его напев, вошедший в арию Ольги. Хор «Болят мои скоты ноженьки» дирижер вывел за сцену.

Творческой задачей Е. В. Колобова было изъятие примет прошлого и уменьшение роли фона, на котором разворачивается основной конфликт. А потому он исключил показавшиеся ему лишними бытовые подробности — все, что, по его мнению, было отступлением от общей линии развития внутреннего сюжета, и сосредоточил внимание зрителя-слушателя на драматических аспектах действия. Передавая инициативу главным героям, он исключил хор, выступающий в отдельных сценах оперы в качестве фона.

Таким образом, были купированы: из IV картины — вальс со сценой и хором (№ 13), мазурка (№ 15) и финал (№ 16), а также полонез из VI картины (№ 19). В сцене поединка (V картина, № 18) пропущена фраза Зарецкого «А, вот они! Но с кем же ваш приятель? Не разберу!».

В сцене с няней (II картина, № 8) внешнее действие было сведено до минимума, дирижер исключил все, что мешало сосредоточить внимание на душевных переживаниях героини. Для усиления драматического напряжения в это же картине авторские темпы были изменены на более быстрые.

В итоге в редакции Колобова простота и обыденность, которые были характерны для первых трех картин оперы, отошли на второй план, а трагедийное начало было усилено.

Разумеется, использование музыкальных приемов, направленных на «осовременивание» произведения, было адекватным и сбалансированным. Ключевая проблема — проблема несостоявшегося счастья, которую в опере раскрывал композитор, дирижером была сохранена. Е. В. Колобов стремился не только сделать оперу понятной и доступной современному слушателю, но и избавить ее от исполнительских штампов. В итоге получилось отчасти новое произведение, и эта новизна состояла не только в отличии отдельных взятых моментов от оригинала, но и в обновленной общей атмосфере произведения.

Цель была достигнута: под влиянием редакторских правок Е. В. Колобова опера максимально приблизилась к первой авторской редакции П. И. Чайковского, в то время как ее звучание оказалось современным.

ПРИНЦИП КОНФЛИКТНОСТИ И СКВОЗНОГО ДЕЙСТВИЯ

Принцип конфликтности и сквозного действия подразумевает последовательное и непрерывное решение ряда художественных задач, позволяющее обеспечить единство в построении спектакля, высокую концентрацию действия с одновременным акцентированием внимания на ключевых моментах авторского замысла. Сквозной характер приобретает не только сюжетная линия, но и процесс движения конфликта, и в каждый момент сценического действия зритель наблюдает непрерывный, единственно возможный психологический поединок.

Рассмотренный выше прием купирования также приводит к максимальной концентрации действия и усилению драматургического напряжения. При большом объеме удаленного музыкального текста он нацелен на заострение конфликтности, пронизывающей всю оперу.

Выводя конфликт из чисто внешнего, сюжетного восприятия и подчеркивая его на уровне симфонического развития, Е. В. Колобов еще ярче обнажает антитезы возвышенного и материального, жизни и смерти, любви и расчета. Творческий замысел Е. В. Колобова состоял в том, чтобы сделать из «Евгения Онегина» спектакль-дуэль, в котором каждый из героев был бы показан крупным планом. Он сознательно перевел на второй план все бытовые детали и показал драму крушения человеческих судеб, сделав акцент на противостоянии персона-

жей. Всем семи главным действующим лицам в опере уготован трагический финал.

В партитуре Е. В. Колобова каждой картине даны заголовки: первая картина называется «Ларина», вторая — «Няня», третья — «Татьяна», четвертая — «Ольга», пятая — «Ленский», шестая — «Гремин», седьмая — «Онегин». Это сделано с той же целью реализации принципа конфликтности и сквозного действия. В центре каждой картины оказывается трагедия конкретного персонажа, и на этом сам дирижер делает акцент.

Все сцены плавно и органично переходят одна в другую, для чего дирижер изъясил финальные аккорды или несколько тактов из предыдущих эпизодов, а между третьей и четвертой картинами он купировал симфонический антракт. Для обеспечения внутренней связи и реализации принципа сквозного действия Е. В. Колобов в своей музыкальной редакции использовал прием перекомпоновки материала. Дирижер считал целесообразным вставить оркестровый фрагмент между шестой и седьмой картинами, построенный на теме из первой картины оперы [1], что было неслучайно. Так устанавливалась связь между чувствами, которые испытывает Онегин в настоящее время, и той любовью, которую испытывала к Онегину в те давние годы Татьяна. Связывая таким образом судьбы главных персонажей, дирижер купировал вербальный текст арии Гремина, а репризу арии «Любови все возрасты покорны» в его версии исполнял не князь Гремин, а хор военных.

Таким образом, все изменения, которые дирижер внес в партитуру, несмотря на их радикальность, всегда были оправданы и служили цели обеспечить поступательное, безостановочное развитие сюжета и сценической драматургии.

Звучание в опере хора также претерпело определенные изменения по своей стилистике: хоровое пение в опере в интерпретации Колобова звучит строго, даже сурово, больше напоминая старообрядческий напев. Мотив отпевания, примененный тонко и уместно, встречается неоднократно. Этот же прием Колобов использовал во вступлении к опере Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста».

В редакции Е. В. Колобова принцип сквозного действия проявляется в том, что на протяжении каждой из сцен он формирует у зрителя определенное настроение. С этой целью дирижер частично сократил в третьей картине партию Татьяны, убрав из эпизода мучительного ожидания героини

контрастный по отношению к нему момент появления Онегина: герой возникает словно ниоткуда, присутствуя в сцене размышлений Татьяны в виде драматического предчувствия о невозможности счастья, а потом как будто материализуется из ее мыслей.

Сквозное развитие, основанное на конфликтности, предполагает использование контрастов, чередование разных по характеру эпизодов, резкие повороты действия, появление новых музыкальных образов и средств музыкальной выразительности. Неожиданно возникающие музыкальные вставки, призванные усилить конфликт, обнаруживаются в разных частях партитуры. Так, в сцену объяснения Онегина и Татьяны внезапно врывается вальс из четвертой картины, и героиня, только что остро пережившая крушение всех надежд, вынуждена кружиться в вальсе с невольным виновником ее страданий.

Другой пример — сцена ссоры Онегина с Ленским. Когда конфликт приближается к трагической развязке, последний такт сцены купируется, а предпоследний такт с ритмом, тяготеющим к сильной доле, логично и плавно переходит в следующую картину с похожим ритмическим рисунком, создавая эффект непрерывности.

Фанфары Петербургского бала начинают торжественно звучать еще до того, как стихло вибрато скрипок из сцены дуэли, и этот прием вновь создает контраст, усиливая драматизм и подчеркивая конфликтность, заложенную в основу дирижерской концепции. Ускорение ритма переходов от картины к картине создает эффект вихря событий, которые неотвратимо ведут героев к развязке, превращая «лирические сцены» в драму неотвратимости судьбы.

Принцип конфликтности распространился и на обстоятельства, и на взаимоотношения человека с самими собой. Дуэль, которую воплотил на сцене своего театра Колобов, касалась не только конфликта межличностных отношений. Дуэль становится в его опере ключевым понятием, в котором обнажается сам принцип конфликтности. Сюда включаются как реальная дуэль Онегина — Ленского, так и метафорические дуэли Онегина — Татьяны, Ленского — Ольги и Татьяны — Гремина.

Финал в редакции Е. В. Колобова приобрел едва ли не самое существенное значение. С одной стороны, сюжетно, он совпадал с финалом первой редакции П. И. Чайковского, с другой — был наполнен новыми мотивами.

В финале премьерного показа оперы в Малом театре Онегин исполнял другой текст, отличный от привычной всем редакции: «О смерть, о смерть, иду искать тебя!». Эту же фразу сделал финальной и Е. В. Колобов. Сюда же был введен оркестровый фрагмент, основанный на двух темах — теме из Интродукции оперы и теме арии Ленского («Что день грядущий мне готовит»). В этой тематической переключке также был реализован принцип сквозного действия, обеспечивающий художественное и сущностное единство всего произведения. Важно подчеркнуть, что все дополнительные фрагменты, введенные Колобовым в его версию, носят у него смысловой характер, что также обеспечивает реализацию драматургического замысла.

Музыка П. И. Чайковского в интерпретации Е. В. Колобова, обрела новое звучание, и поэтому спектакль не нуждался в ярких декорациях. Скупые декорации и сдержанная режиссура подчеркивали, что главный герой спектакля — музыка.

ПРИНЦИП ДВОЙСТВЕННОСТИ

В редакции Е. В. Колобова внутренний конфликт выражен ярче и острее, чем у Чайковского. К тому же дирижер подчеркнул двойственность образов. Под принципом двойственности мы понимаем введение сопряженных пар признаков: случайность и предопределенность, мечтательность и рационализм, глубина и поверхностность чувств и т. д. Е. В. Колобов целенаправленно сделал акцент на противоречивых характеристиках героев. Он построил свою редакцию на существующих в опере конфликтах и путем чередования, сопоставления и столкновения музыкальных фрагментов сумел не только передать общее настроение драмы, но и показать ее противостоящие силы, раскрыть главную идею.

Образ Татьяны на протяжении оперы проходит значительную трансформацию, которая заключается в превращении мечтательной девушки, полной сентиментальных иллюзий, в женщину с сильным характером и твердыми моральными устоями. Между тем Е. В. Колобов показал сочетание противоречивости образа с его неизменностью. Для передачи авторской мысли был использован потенциал театрального костюма — и при первом, и при последнем свидании с Онегиным Татьяна одета в одно и то же платье.

Не менее противоречивы образ Онегина и его судьба. Если в первой части оперы

он становится тем, кто убивает, то в финале ему предназначена роль жертвы. Глобальные перемены в одном из центральных образов оперы происходят не только в рамках его личностной трансформации, они касаются и жизненных обстоятельств, в которых оказывается герой. Онегин больше не властелин своей судьбы, ему не подчиняются жизни других людей; теперь он зависим, сломлен и обречен. Двойственностью и противоречиями характеризуются не только сами главные герои, Татьяна и Онегин, но и их взаимоотношения.

В своей интерпретации «Евгения Онегина» Е. В. Колобов постоянно противопоставляет разнообразные чувства: яркую страсть и поверхностный флирт, губительную ревность и самопожертвование, изощренную мстительность и всепрощение. Такой подход позволяет существенно расширить культурологический аспект оперы и создать новую версию спектакля.

При редактировании партитуры принцип двойственности проявляется не только на уровне драматургии, но отражается и в ряде других приемов. Так, дирижер уделяет пристальное внимание фразировке, артикуляции и динамическим оттенкам. Внося изменения в текст композитора, Е. В. Колобов, как это ни парадоксально, стремился ярче выявить стилистическую специфику и противоречивость образов, заложенных в тексте партитуры. Его редакция затрагивает не только художественный мир произведения, но и внутренний мир героев.

В подходе Е. В. Колобова к авторскому тексту отчетливо видна следующая тенденция: на базе имеющегося музыкального материала он стремится создать произведение, раскрывающее в характерах персонажей новые стороны, становящиеся поводом для психологического исследования.

Решить исследовательскую задачу помогает то, что опера, все ее действие и ее драматургия построены на человеческих взаимоотношениях. Конфликты между героями непримиримы и остры. В противостояниях главных действующих лиц ярко раскрываются их психологические портреты.

На контрасте с портретом старшей сестры Е. В. Колобов, вслед за П. И. Чайковским, дает характеристику Ольги Лариной, делая ее воплощением беззаботной юности. Живость, кокетство, озорство раскрываются через подвижность и ловкость движений, радостно-возбужденную мимику. Противопоставлением в рамках контраста становится и тембр меццо-сопрано Ольги, существенно отличающийся от тембра голоса Татьяны.

В образе Ленского Е. В. Колобов различными художественно-музыкальными приемами подчеркивает лиричность, пылкий, страстный характер и наполненность духовной жизни героя. Его чувства искренни и сильны, а голос наполняет зал теплом и светом. Противопоставление незащитности и тонкой душевной организации Ленского холодной светскости Онегина раскрывает двойственность человеческой души как таковой. Люди, ранее казавшиеся Ленскому самыми близкими, губят его, и когда он предчувствует приближающуюся смерть, его голос, только что звучавший ярко, становится печально-меланхоличным.

В версии Колобова нашла свое воплощение и двойственность характеров Лариной, Ольги и няни. Ларина предстает как женщина, когда-то бывшая романтической мечтательницей, но утратившая свою беспечность и восторженность под влиянием жизненных обстоятельств. И в этом образе реализован тот же художественный замысел: женщина, излучающая доброту и тепло, прожила долгую жизнь, но и ее личное счастье не состоялось. Такая трансформация, которая не представлена наглядно, но прочитывается косвенно, усиливает одну из главных тем колобовской трактовки — тему рока и недостижимости счастья.

ПРИНЦИП КОНТАМИНАЦИИ

Под принципом контаминации мы понимаем соединение нескольких готовых произведений, каждое из которых подвергается трансформации, для создания нового музыкального целого. Использование этого понятия представляется уместным, поскольку отличительным признаком оперного жанра является его синтетическая природа, ориентированная на комплексное восприятие.

Сама интерпретация оперы являет собой поэтапный, многоуровневый процесс, при котором исходный вербальный текст перекодируется композитором при помощи музыкально-выразительных средств, а затем вербально-музыкальный продукт (оперная партитура) материализуется в театрально-сценическое действие.

Опера по своей сути является результатом контаминации — объединения исполнительского, музыкального и пластического искусств. Соединение музыкальных и драматургических текстов, каждый из которых по отдельности воспринимается интерпретатором как недостаточный для глубокого воплощения художественного замысла,

мы расцениваем как оправданный прием. Принцип контаминации можно рассматривать в качестве монтажного приема, выполняющего функцию формообразования, что находится в русле свойственного Е. В. Колобову типа художественного мышления.

Спектакль «О, Моцарт, Моцарт!» — яркий пример удачного, казалось бы, «несовместимого» синтеза камерной оперы («Моцарт и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова) и траурной мессы («Реквием» В.-А. Моцарта). Принцип контаминации позволил Е. В. Колобову создать некий жанровый подвид («поджанр»), представляющий собой новый художественный феномен, который до сих пор в полной мере не осознан. Возлагая на себя функции творца, дирижер переосмысливает роль композитора как автора музыкально-сценического произведения.

Спектакль «О, Моцарт, Моцарт!» состоит из двух картин, разделенных антрактом, он начинается с яркой увертюры к опере Антонио Сальери «Тарар», написанной в 1787 году на либретто П. О. Бомарше, а заканчивается частью «*Lacrimosa*» из «Реквиема» Вольфганга Амадея Моцарта — последнего, незавершенного музыкального произведения композитора, датированного 1791 годом. Так возникает символическая музыкальная арка, что позволяет выразить главную идею — победу Моцарта.

Основу спектакля составляет музыка из одноактной оперы Н. А. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» (1897) с вкраплением музыки Моцарта — его «Реквиема» и фортепианных концертов (№ 21 *C-dur* и № 23 *A-dur*). В оригинальной оперной партитуре есть два небольших фрагмента из сочинений Моцарта, в том числе хоровая цитата из «Реквиема», которая в соответствии с ремаркой композитора исполняется *ad libitum*. Однако одним из главных оригинальных приемов остается описанная выше музыкальная арка.

В данном случае художественный эффект сквозного действия дополняется принципом контаминации. Благодаря объединению разных опусов, сделанному Е. В. Колобовым, конечное произведение становится похожим на концерт или сонату, все части которых органично объединены, что потребовало от автора композиции введения дополнительных тематических связок и модуляций, способствующих сквозному развитию.

Е. В. Колобов использует оригинальный художественный прием, выражающий принцип контаминации — распределение одной фра-

зы на музыку разных композиторов (и, разумеется, разных произведений). Так, после увертюры из оперы Сальери следует монолог Сальери из оперы Н. А. Римского-Корсакова. На словах Сальери «О, Моцарт, Моцарт» происходит переход от произведения Н. А. Римского-Корсакова к сочинению В.-А. Моцарта. Таким образом, фраза, начинаясь на музыке Н. А. Римского-Корсакова, оканчивается на первой доле музыки Моцарта.

Практически все фрагменты спектакля построены по принципу контаминации, при этом дирижеру удается достичь гармоничного единства внутри музыкального произведения. Чтобы объединить произведения Н. А. Римского-Корсакова и В.-А. Моцарта и перейти из тональности *es-moll* в тональность *d-moll*, в которой исполняется *Lacrimosa*, Е. В. Колобов сочинил двухтактовую связку.

Художественный прием, который Е. В. Колобов использовал и в «Евгении Онегине», и в «Травиате», благодаря чему окончание предыдущего номера становится началом следующего, является практическим воплощением музыкального слияния фрагментов, что позволяет обеспечить непрерывность музыкальной ткани.

Одно из самых сильных качеств Е. В. Колобова — удивительное чувство музыкальной формы, без которого успешно использовать принцип контаминации невозможно. Дирижер безошибочно определял форму и шел от общего к частному. В отличие от дирижеров, которые тщательно работают с отдельными фрагментами постановки, но в итоге общая музыкальная канва в ней распадается, Колобов сначала представлял в своем воображении спектакль как нечто целое и лишь затем, исходя из общего замысла, работал над деталями.

Таким образом, на примере творчества Е. В. Колобова можно сделать вывод, что совмещение в одном лице дирижерских и режиссерских функций дает возможность создавать авторские интерпретации оригинального художественного замысла. Такой подход к музыкальному тексту иллюстрирует интерпретаторскую и концептуально самостоятельную суть творческой личности дирижера. Работая над собственной музыкальной редакцией, Е. В. Колобов фактически создавал новое музыкально-сценическое произведение.

Эстетические принципы Е. В. Колобова — архитектурный, принципы конфликтности и сквозного действия, двойственности и контаминации — сделали возможной в его

авторских интерпретациях тонкую проработку характеров и чувств героев.

Перспективы дальнейшего исследования обозначенной нами проблемы ви-

дятся в детальном изучении творческого наследия Е. В. Колобова, его рукописей и черновиков, хранящихся в театре «Новая Опера».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Акулов Е. А.* Оперная музыка и сценическое действие. М. : Всероссийское театральное общество, 1978. 455 с.
2. *Арановский М. Г.* Рукопись в структуре творческого процесса // *Очерки музыкальной текстологии и психологии творчества.* М. : Композитор, 2009. 340 с.
3. *Астафьев В. П., Колобов Е. В.* Созвучие. М.; Иркутск : Сапронов, 2009. 313 с.
4. *Ержемский Г. Л.* Психология дирижирования. М. : Музыка, 1988. 96 с.
5. *Леман Х. Т.* Постдраматический театр. М. : ABCdesign, 2013. 312 с.
6. *Тилес Б. Я.* Дирижер в оперном театре. Л. : Музыка, 1974. 86 с.
7. *Цодоков Е. С.* Визуализация оперы как музыкального произведения, или Типология оперной режиссуры. URL: <http://www.operanews.ru/history55.html> (дата обращения 10.12.2021)

M. V. Efanova

State Music and Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov
36 Marksistskaya ul., Moscow, 109147, Russian Federation

New Opera Theater named after E. V. Kolobov
3, str. 2 Karetny Ryad ul., Moscow, 127006, Russian Federation

E. V. KOLOBOV'S INTERPRETATIVE CONCEPT: AESTHETIC PRINCIPLES

The relevance of the research topic is substantiated by the significant role of E. V. Kolobov in creating innovative cultural concept, which is the modern opera house, and, the New Opera Theater in particular, as well as by insufficient knowledge of this phenomenon.

The purpose of the study is to determine the specifics of E. V. Kolobov's performance concept through the prism of his aesthetic principles, implemented in the repertoire policy of the New Opera Theater, which he created. In developing the topic, musical-analytical methods, as well as methods of genre analysis were used. A systematic approach provides an analytical description of the aesthetic principles of E. V. Kolobov.

The article defines, describes and clearly illustrates the principles of architectonics, conflictuality and cross-cutting action, duality and contamination, which form the basis of the maestro's concept.

The scientific novelty of the study lies in the fact that there have been no previous attempts at a holistic academic study of the phenomenon considered in this paper.

As a result, it was proved that the work of E. V. Kolobov is an example of a successful combination of conducting and directing functions with the ability to convey the creative thoughts by one's own means, which illustrates the interpretative and conceptually independent essence of the profession.

Keywords: E. V. Kolobov, opera, aesthetic principles, interpretation, conductor, director

DOI: 10.36871/hon.202202014

Received: April 14, 2022

Accepted: April 25, 2022

Information about the author:

Marina V. Efanova — Head of the Academic Singing Department at the State Musical and Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov, Head of the Repertory Department of the New Opera Theater named after E. V. Kolobov.

efanov-422@list.ru

ORCID: 0000-0002-8631-1066

REFERENCES

1. Akulov E. A. Opernaya muzyka i stsenicheskoe deistvie [Opera Music and Stage Action]. Moscow, 1978. 455 p. (In Russian)
2. Aranovsky M. G. Manuscript in the Structure of the Creative Process. *Ocherki muzykal'noi tekstologii i psikhologii tvorchestva* [Essays on Musical Textology and Psychology of Creativity]. Moscow, 2009. 340 p. (In Russian)
3. Astafiev V. P., Kolobov E. V. Sozvuchie [Consonance]. Moscow; Irkutsk, 2009. 313 p. (In Russian)
4. Erzhemsky G. L. Psikhologiya dirizhirovaniya [Psychology of Conducting]. Moscow, 1988. 96 p. (In Russian)
5. Lehmann H.-T. Postdramaticheskii teatr [Postdramatic Theatre]. Moscow, 2013. 312 p. (In Russian)
6. Tiles B. Ya. Dirizher v opernom teatre [Conductor in the Opera Theatre]. Leningrad, 1974. 86 p. (In Russian)
7. Tsodokov E. S. Vizualizatsiya opery kak muzykal'nogo proizvedeniya, ili Tipologiya opernoi rezhissury [Visualization of Opera as a Musical Work, or Typology of Opera Directing]. (In Russian). Available at: <http://www.operanews.ru/history55.html> (accessed: 10.12.2021)

