

УДК 008

Подмена жанра как деструктивная технология авторской режиссуры

Чепинога Алла Валерьевна

Кандидат искусствоведения, доцент,
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина,
115035, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 33с1;
e-mail: allachepinoga@yandex.ru

Аннотация

Деструктивные технологии подмены содержания гуманитарной информации осуществляются разнообразным и широким спектром приемов. В частности, «авторская» режиссура пользуется приемом подмены жанра, заданного автором оперного произведения, оправдывая это необходимостью актуализации классического наследия к восприятию современного зрителя. «Авторская» режиссура отрицает ведущую роль автора, настаивая на праве режиссера использовать авторский музыкальный материал как повод к интерпретации. Однако, подмена жанра не является интерпретацией, это существенное искажение смысла классического оперного произведения. В данной статье на примере спектакля в постановке К. Серебренникова «Золотой Петушок» Римского-Корсакова в Большом театре анализируется, каким образом функционирует механизм подмены жанра: режиссер заменяет сатирические авторские акценты на приемы, присущие жанру пасквиля. В статье показывается существенная разница механизма функционирования жаров пасквиля и сатиры. Подчеркивается, что главным способом сближения современного зрителя с классическим оперным произведением является разработанный теоретиками русской режиссуры XX века метод действенного анализа. Он дал четкие критерии профессиональности оперного режиссера и границ дозволенного в создании сценического художественного образа. Использование этого метода может оказать существенную помощь в выявлении деструктивных технологий, применяемых сегодня в творчестве оперных режиссёров. Предмет исследования – спектакль К.Серебренникова - подвергся тщательному теоретическому анализу. В процессе анализа применялись индукция и дедукция. Основным выводом проведенного исследования является утверждение, что подмена жанра классического оперного произведения, заданного автором, категорически недопустима, поскольку жанр есть одно из главных базовых смыслообразующих музыкальной основы оперы. Подмена жанра наносит серьёзный урон зрительскому восприятию классического произведения. Сделан вывод о том, что режиссер не имеет права из многообразия заложенных в музыку автором мыслей, тенденциозно выбирать только какую-то одну, пренебрегая остальным богатством обертонов и мотивов, придававших произведению смысл и философский объем. В статье убедительно показано, чем сатира отличается от пасквиля. Получившийся в результате подмены жанра продукт становится содержательно *меньше* замысла автора и тем самым нивелирует в глазах зрителя ценность русского классического наследия. Таким образом, подменой жанра режиссером совершается преступное искажение гуманитарной информации.

Для цитирования в научных исследованиях

Чепинога А.В. Подмена жанра как деструктивная технология авторской режиссуры // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 9А. С. 210-217.

Ключевые слова

Опера, режиссура, партитура, мировоззрение, деструктивность стратегии, гуманитарная информация, действенный анализ, жанр, сатира, памфлет, пасквиль.

Введение

То, что так называемая «авторская режиссура» искажает изначальное содержание классического произведения, стало теперь уже общим местом. Сегодня мало осознавать пагубность подобного подхода к трактовке классики, надо еще и понимать, **какими методами, способами** создаётся грубая подделка под классику, каким образом продуктивная гуманитарная информация, заложенная в произведение автором, превращается режиссером в деструктивную, разрушающую мироощущение и самосознание зрителя.

Одним из таких приемов является подмена жанра, которая осуществляется разными методами: от грубой, отчетливой, явно видной, откровенной фальсификации (хорошим примером может быть знаменитая скандальная постановка Т.Кулябина «Тайнгейзер» в Новосибирском театре оперы и балета, которая несколько лет назад даже спровоцировала уличные демонстрации жителей города) до достаточно ловких профессиональных «стилизаций», которые как бы сложно «уличить». Ярчайшим представителем такой «стилизации» является постановка К. Серебренниковым оперы Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок» в Большом Театре. Изначально задуманная композитором опера в жанре сатиры волей постановщика превращена в значительно более «низкий», публицистический жанр пасквиля.

Основная часть

Было бы бессмысленно отрицать, что Н.Римский-Корсаков изначально задумал свою последнюю оперу, как сатирическую: он завершил партитуру "Золотого петушка" в 1907, сразу после потрясших его событий революции 1905 года. Либерально-революционная среда, увидев в опере отчетливую сатиру на самодержавие, встретила произведение композитора с энтузиазмом. И применила все свое влияние для того, преодолеть сопротивление цензуры, категорически отказывавшей опере в постановке.

На Императорскую сцену опера так и не вышла, ее премьера состоялась в частном театре Сергея Зимина в 1909, когда самого автора уже не было в живых. То, что сам автор называл свое произведение сатирическим уже тогда трактовалось довольно превратно, поскольку считалось, что «сатире позволено все».

Вопрос, **на что** была написана сатира, что стало ее **предметом**, естественно, отметался, как праздный. Содержательная часть оперы **всегда** зашифрована автором **в партитуре** и профессионализм режиссера, не желающего исказить авторский замысел, как раз и состоит в умении «расслушать» музыкальную драматургию и перевести ее в визуально-звуковую картинку: «...дело режиссера – разгадать звукосплетения и нюансы, так, иногда кажется,

некстати поставленные композитором» [Алпатов, 2015], «только в самой музыке оперы можно найти исчерпывающие выражения логики действия, которой руководствовался композитор» [Акулов, 1978]. Однако, в нарушении этого первого и основного постулата оперной режиссуры, гласящего, что режиссерской интерпретации должна подвергаться музыка, написанная композитором, а не литературный текст либретто, именно либретто оперы, написанное Бельским, весьма вольно и тенденциозно в свою очередь трактовавшего произведение Пушкина, стало главным аргументом, оправдывающим любые вольности постановки этой сложной и многогранной оперы.

Лучше всего, четко противопоставив смысл оперы и содержание спектакля, об этом сказала М.Алексинская в своей рецензии на премьеру «Золотого петушка»: «умению конвертировать в оффшорах *русскую боль* в *радость космополита* либерал не разучился. Либерал ещё раз поднимает "Золотого петушка" на щит борьбы за общечеловеческие ценности. "Золотой петушок" от Серебренникова называют сегодня "социально-политическим памфлетом". Кирилл Серебренников — обличитель! Обличитель с хлопущими в руках — кого? Чего? Власти? Армии? Вечной России?» [Алексинская, www]

Противопоставление критиком «русской боли» и «радости космополита» точно выявляет один из главных приемов деструктивной технологии «авторской режиссуры» в постановке «Золотого петушка». Из многообразия заложенных автором в музыку мыслей, «авторская режиссура», как правило, тенденциозно выбирает только какую-то одну, пренебрегая остальным богатством обертонов и мотивов, придававших произведению смысл и философский объем. Чем напрочь, уже на стадии замысла спектакля, корежит и ломает изначальный авторский замысел, подгоняя его под узкий коридор политического запроса. Режиссер (и его продукт), таким образом, изначально становится *меньше* замысла автора и тем самым нивелирует ценность самого авторского произведения. (Потому в критерии оценки подобного смыслового «продукта» в обязательном порядке должен быть введен термин «*мировоззрение*» постановщика. Причем, особо следует подчеркнуть, что речь идет не о политических убеждениях, а о более широком понятии, именно о мировоззрении того, кто берётся интерпретировать классика).

Для того, чтобы разобраться в механизме искажения гуманитарной информации, заложенной композитором в музыку путем подмены жанра, следует решить о самой возможности существования сатиры в таком виде искусства, как опера. Казалось бы, вопрос праздный уже просто потому, что само произведение «Золотой петушок» и Пушкиным и Н. Римским-Корсаковым задумано, как сатирическое.

Между тем, вопрос важен сам по себе. Потому что понятие сатиры далеко не однородно. Изначально, при возникновении, древнеримская литература под «сатирой» понимала прежде всего произведение поэтическое, пронизанное лирическим началом. А уж потом в нем обнаруживалось эмоционально окрашенное изображение свойств и качеств явлений и ситуаций, отдельных типических лиц или более или менее обширной группы лиц и явлений. «Сатира является одним из концептов *национальной картины мира*. Ее предметно-образная характеристика представляет собой множество хранящихся в коллективной памяти ситуаций, сопряженных с добродушно-насмешливой интенцией, тональностью и образцами поведения людей. Ее понятийная характеристика — это перечень определений, связанных с характеристиками ситуаций, которые ассоциируются с юмористическим поведением [Филипова, 2008]. В основе сатиры всегда лежит юмор, который по своему воздействию на

широкую аудиторию имеет принципиальное отличие от сарказма и иронии, присущих двум другим видам сатиры – памфлету и пасквилью.

Прямой перевод слова «памфлет» («*pamphlego*») с греческого - «все воспламеняю» или «все испепеляю». То есть ирония, сарказм, избыточная патетика и гневная экспрессивность, публицистическая злободневность, документальность есть само тело, сама суть памфлета. И если объектом сатиры скорее выступает явление, тенденция, понятие, то памфлет всегда имеет старого-адресный характер: он критикует конкретное социальное устройство, конкретного государственного или общественного деятеля [Литературный, 1987].

Памфлет – это тоже художественная, однако, более «плоская», публицистическая форма сатиры, в то время как пасквиль – это откровенная, циничная и неприкрытая издевка. «Специфику текстов подобного рода составляет не просто передача информации определенного типа, а *стремление повлиять на сознание аудитории таким образом, чтобы оказать воздействие на систему ценностных ориентаций личности*. Памфлетный текст, как и всякая идеологическая конструкция, создает новую реальность. Но он не может нарисовать реальную картину мира, поскольку памфлетный текст — это всегда суждение, сделанное на основе оценки, это отбор фактов, выбор образов, изобразительных, риторических средств и т.д.» [Овачарова, www]

Именно сатира в ее чистом, изначально поэтическом, *широко обобщающем* виде, с юмором в виде главного инструмента воплощения авторской мысли, вполне возможна в опере, ибо такая сатира многогранная, многослойна и не подразумевает той циничной однозначности, которой обладают разновидности сатиры: памфлет, или пасквиль.

В основе всех форм сатиры всегда лежит *прямое сравнение*, соответственно, художественность этого сравнения напрямую зависит от высоты и качества идеала, от которого отсчитывает свое сатирическое изображение автор, ведь, повторяем, в основе сатиры и всех ее форм, всегда лежит *прямое сравнение* недостатка с идеалом. И в этом смысле самый низкий вид сатиры – это пасквиль, поскольку он не подразумевает сравнения с идеалом, но зиждется на не всегда объективной, сугубо *личностной* оценке изображаемого, вызванной не совсем чисто плотными побуждениями автора по отношению к изображаемому лицу.

Именно об этом и пишет М.Алексинская в своей рецензии на премьеру «Золотого петушка», резко противопоставляя *русскую боль и радость космополита*. Она точно показывает, что в основе «деструктивной стратегии», которой пользуется «авторская режиссура» лежит не только разрушение (снижение) авторского замысла, но недопустимая волонтаристская *подмена жанра*: с *сатиры* у Н.Римского-Корсакова *на памфлет* (а скорее – *пасквиль*), то есть на ту форму, стилистику которой опера не в состоянии выдержать уже в силу своей природной специфики. А подмена жанра как раз и осуществляется с той самой целью «деструктивной стратегии», которая желает *«повлиять на сознание аудитории таким образом, чтобы оказать воздействие на систему ценностных ориентаций личности»* [Овачарова, www]. Как верно подмечено критикой, «чуть ли не первый раз в истории России на театральной сцене так явно осмеивается госсимволика» [Ренанский, 2011], «напрямую оскорбляет государственную символику России» [Ренанский, 2011], «Большой театр «издевается над патриотическими и религиозными чувствами россиян».

Критика метко подмечает опасную природу такой подмены жанров: «... *Политический театр*, устроенный Серебренниковым на главной оперной сцене страны, является не пощечиной, а скорее грубым развлечением [Бирюкова, www]. Пасквильная природа сего

действия «в неконтролируемом угаре документализации и попыток превращения оперы в перформанс» [Алексинская, www] по мнению критика превращает постановку в «хуже, чем преступление» [Алексинская, www], поскольку не только искажает подаваемую в зал информацию, но и убивает саму природу оперы.

Нужно заметить, что критика отнюдь не голословна, а опирается на свидетельство самого «авторского режиссера», «подправляющего» великого композитора: «"Стилистические задачи такие, - напутствовал Серебренников артистов оперы Большого театра, — уходим от **театральности** [что само по себе есть искажение природы оперы! – А.Ч.]. От вас требуется **документальность** [опять же, искажение природы оперы и первый признак пасквиля! – А.Ч.] и максимальная мотивированность. Мы с Василь Серафимовичем (Василий Серафимович Синайский — главный дирижер Большого театра. — М.А.) договорились, что темпы будут стремительные"» [Алексинская, www...].

И бесконечно лиричная, глубокая, философская музыка Н.Римского-Корсакова, пронизанная **горестным юмором, та самая «русская боль»** превращается в язвительно-саркастическое галопирующее «музыкальное сопровождение» «эклетиической мешанины из расхожего соц-арта и натужно перемудренного мистического символизма» [Бирюков, 2011], «...вместо философского эссе получился этакий «Прожекторперисхилтон» — всем понятный, немудреный, в меру колкий» [Гучмазова, 2011]. Трагические раздумья композитора о дальнейшей судьбе России, трагическое столкновение патриархальности и современности, осмысленное композитором в сатирических образах, усилиями режиссера превратились в политическую злободневность: «Авторитарная эпоха, какой бы долгой она ни казалась, рано или поздно заканчивается. Может, ради этой нехитрой морали и стоило разводить этот костюмированный бал-маскарад с громадным бюджетом на музыку Римского-Корсакова?» [Гучмазова, 2011].

Подмена жанра существенно отразилась на самой музыкальной ткани классического сочинения: «среди вдохновенной, но перенасыщенной суеты чуть не забылось, что мы все-таки на опере» [Крылова, 2011]. Критика отмечает, что дирижерская «...работа Синайского... в постановке как будто играет **служебную** роль. На откуп откровениям вроде как отдана сценическая составляющая» [Бедерова, 2011], «...сама оркестровая ткань – колоритная, резкая, порой выдающая композитора уже не XIX, но XX века – как будто потускнела. [Гайкович, 2011]. И так произошло потому, что «... дирижер реализовал декларируемую им задачу качественно нового прочтения партитуры “Золотого петушка”... он наполнил оркестр красочными звучаниями, подчеркнул особенности тембровой драматургии, усилил динамические и темповые контрасты. Но именно это, как ни странно, обострило **несоответствие режиссерского решения музыкальной драматургии и стилистики...** Ведь как ни крути, как ни тащи Николая Андреевича в XX век, Шостаковича из него точно не сделаешь. Музыка сопротивлялась танцам ансамбля Александрова, и в особенности худенькому, замученного вида мальчику-Петушку» [Райкина, 2011].

С сожалением приходится констатировать, что подобные «деструктивные стратегии подачи гуманитарной информации» далеко не единичны. «У «Золотого петушка» есть одна проблема: он безбожно устарел — лет на десять, а то и на пятнадцать. По сути, все то, с чем работает К.С. в своей последней постановке, отработано его коллегами много лет назад (разумеется, я говорю здесь не о прямых заимствованиях, а о вторичности эстетики). Первый источник «Золотого петушка» — спектакль Дмитрия Бертмана в «Геликон-опере» 1998-го, что ли, года: вполне себе

политическая сатира с царем Додоном, похожим на Геннадия Андреевича Зюганова. Источник номер два — это «Жизнь за царя» Дмитрия Чернякова, выдающийся спектакль Мариинского театра 2004 года, во втором, «польском» акте которого была блистательно отработана та самая «кремлевская» тема, которую разрабатывает К.С. ...там во время балетного дивертисмента на сцену выпархивали молодые солдатики, а ученицы балетной школы в тюниках делали класс, держась руками за их шпыки. И это было таким политическим высказыванием, которого стоит, простите, весь «Золотой петушок». И, наконец, была вышедшая в конце того же 2004 года «Царская невеста» Юрия Александрова — в известной степени пережевывавшая находки «Жизни за царя». Там уже были все те ... в кокошниках, которых мы сегодня наблюдаем в «Петушке», весь квазисоветский лубок. То есть уважаемый Кирилл Семенович, при всей моей любви к нему, опоздал [Ренанский, 2011]. Производство «антинациональной» продукции, налажено в стране практически конвейерным способом и, к сожалению, дает свои печальные мировоззренческие плоды в головах жителей России, отчетливо проявляющиеся в нынешней, непростой военной ситуации в стране.

Заключение

Подмена жанра — одна из методик, по которым функционируют «деструктивные стратегии» авторской режиссуры. И данная статья — бесспорно — лишь начало огромного процесса теоретического осмысления этого непростого явления. Хотелось бы верить, что театральная общественность сможет выявить генезис и структуру этого нечистоплотного манипулирования сознанием зрителя, понять и систематизировать принципы весьма далекого от целей и задач искусства способа «производить спектакли» (и тратить на них государственные бюджетные деньги честных налогоплательщиков), чем поставит прочный заслон производству некачественной театральной продукции.

Библиография

1. Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. М.: ВТО, 1978. С. 22
2. Алексинская М. Пусть петуха... «Золотой петушок» от Кирилла Серебренникова в Большом театре. // <https://www.belcanto.ru/11070602.html>
3. Ансимов Г. П. Режиссер в музыкальном театре. — М.: ВТО, 1980. — С. 239.
4. Алпатова И. «В истории с «Тангейзером» я ставлю многоточие» // Театрал. — 2015. — 20 окт. — [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.teatral-online.ru/news/13509/>
5. Бедерова Ю. Неоновые мальчики в глазах, МН, 21 июня 2011г. // http://www.smotr.ru/2010/2010_bolshoi_gold.htm
6. Бирюков С. Большой театр дал серебряного петуха.//Труд, 21 июня 2011г.
7. Бирюкова Е. «Золотой петушок» Кирилла Серебренникова. OpenSpace.ru, 22 июня 2011 г. https://os.colta.ru/music_classic/events/details/23221/
8. Гайкович М. Попугай и собачьи головы.// НГ 21 июня 2011 г.
9. Гучмазова Л. А петушок-то засланный... // Итоги, 27 июня 2011 г.
10. Крылова М. Фарс с намеком. Новые известия, 22 июня 2011 г.
11. Литературный энциклопедический словарь [Текст]; под ред. В.М.Кожевникова, П.А. Николаева. — М.: Сов. энциклопедия, 1987. — 752 с.
12. Овчарова Г.Б Памфлет — современное состояние жанра. // <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovye-osobennosti-satiricheskoy-internet-publitsistiki/viewer>
13. Райкина М. Кретова Е. Птичку жалко? МК, 22 июня 2011 г
14. Ренанский Д., Берман Н. Диалог о «Золотом петушке». // OpenSpace.ru, 29 июня 2011г
15. Филиппова А.В. Сатира, как культурологический концепт в политическом коллаже.//Известия РГПУ им Герцена, 2008 N86 с. 140-143.

Genre substitution as a destructive technology of author's directing

Alla V. Chepinoga

PhD in Art History, Associate Professor,
Kosygin Russian State University,
115035, 1, 33, Sadovnicheskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: allachepinoga@yandex.ru

Abstract

Destructive technologies of substitution of the content of humanitarian information are carried out by a diverse and wide range of techniques. In particular, "author's" directing uses the technique of substituting the genre set by the author of an opera work, justifying this by the need to actualize the classical heritage to the perception of the modern viewer. "Authorial" directing denies the leading role of the author, insisting on the director's right to use the author's musical material as a reason for interpretation. However, genre substitution is not an interpretation, it is a significant distortion of the meaning of a classical opera work. Using the example of K. Serebrennikov's production of Rimsky-Korsakov's *The Golden Cockerel* at the Bolshoi Theater, this article analyzes how the mechanism of genre substitution functions: the director replaces satirical authorial accents with techniques inherent in the lampoon genre. The article shows a significant difference between the mechanism of functioning of the fires of lampoon and satire. It is emphasized that the main way to bring the modern viewer closer to a classic opera work is the method of effective analysis developed by the theorists of Russian directing of the 20th century. He gave clear criteria for the professionalism of an opera director and the limits of what is allowed in creating a scenic artistic image. The use of this method can provide significant assistance in identifying destructive technologies used today in the work of opera directors. The subject of the study, K. Serebrennikov's play, has been subjected to a thorough theoretical analysis. Induction and deduction were used in the analysis process. The main conclusion of the conducted research is the statement that the substitution of the genre of a classical opera work, set by the author, is categorically unacceptable, since the genre is one of the main basic semantic components of the musical basis of opera. Genre substitution causes serious damage to the viewer's perception of a classic work. It is concluded that the director does not have the right to choose only one out of the variety of thoughts embedded in the music by the author, tendentiously, neglecting the rest of the richness of overtones and motifs that gave the work meaning and philosophical scope. The article convincingly shows how satire differs from lampoon. The resulting product becomes significantly smaller than the author's intention and thus negates the value of the Russian classical heritage in the eyes of the viewer. Thus, the substitution of the genre by the director commits a criminal distortion of humanitarian information.

For citation

Chepinoga A.V. (2024) Podmena zhanra kak destruktivnaya tekhnologiya avtorskoi rezhissury [Genre substitution as a destructive technology of author's directing]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (9A), pp. 210-217.

Keywords

Opera, direction, score, worldview, destructive strategy, humanitarian information, effective analysis, genre, satire, pamphlet, lampoon

References

1. Akulov E. A. Opera music and stage acting. Moscow: WTO, 1978. p. 22
2. Aleksinskaya M. Let the rooster fly... The Golden Cockerel by Kirill Serebrennikov at the Bolshoi Theatre. // <https://www.belcanto.ru/11070602.html>
3. Ansimov G. P. is a director in a musical theater. Moscow: WTO, 1980. p. 239.
4. Alpatova I. "In the story of Tannhauser, I put an ellipsis" // Theater. – 2015. – Oct. 20 – [Electronic resource]. – URL: [http://www . teatral-online. ru/news/13509/](http://www.teatral-online.ru/news/13509/) (accessed:03/20/2017).
5. Bederova Yu. Neon boys in the eyes, MN, June 21, 2011. // http://www.smotr.ru/2010/2010_bolshoi_gold.htm
6. Biryukov S. The Bolshoi Theatre gave a silver rooster.//Trud, June 21, 2011.
7. Biryukova E. "The Golden Cockerel" by Kirill Serebrennikov. OpenSpace.ru , June 22, 2011 https://os.colta.ru/music_classic/events/details/23221/
8. Gaikovich M. Parrots and dog heads.// NG June 21, 2011
9. Guchmazova L. A well-deserved cockerel... // Results, June 27, 2011
10. Krylova M. A farce with a hint. Novye Izvestia, June 22, 2011
11. Literary encyclopedia [Text]; edited by V.M.Kozhevnikov, P.A. Nikolaev. – M.: Soviet Encyclopedia, 1987. – 752 p.
12. Ovcharova G.B. Pamphlet – the current state of the genre. // <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanro-vye-osobennosti-satiricheskoy-internet-publitsistiki/viewer>
13. Raikina M. Kretova E. Do you feel sorry for the bird? MK, June 22, 2011
14. Renansky D., Berman N. Dialogue about the "Golden Cockerel". // OpenSpace.ru , June 29, 2011
15. Filippova A.V. Satire as a cultural concept in a political collage.//Izvestiya RSPU named after Herzen 2208 N86 pp. 140-143. From 140