

УДК 008**DOI: 10.34670/AR.2025.68.11.009****Е. Колобов: метод действенного анализа в работе дирижера****Чепинога Алла Валерьевна**

Кандидат искусствоведения, доцент,
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина,
117997, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 33/1;
e-mail: allachepinoga@yandex.ru

Авакян Мария Арменовна

Доцент,
Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина,
117997, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 33/1;
e-mail: avakyan-ma@rguk.ru

Аннотация

Уникальное дирижерско-режиссёрское мышление Е.В. Колобова представляет собой недостаточно изученный феномен, чьи принципы интерпретации классических оперных произведений требуют тщательного теоретического осмысления. В данной статье делается попытка исследовать средства работы великого дирижера над партитурой и постановкой спектакля сквозь призму метода действенного анализа. На примере разбора купюр, вставок и наложений, произведенных Е.В. Колобовым в спектакле «Евгений Онегин» П. Чайковского, делается вывод о том, что дирижер следовал ключевым положениям метода действенного анализа: из партитуры и музыкальной формы оперы извлекая смысл написанного композитором, преломляя этот смысл через свое видение и создавая спектакль не путем слома авторского замысла, а переакцентировкой согласно построенной на базе авторской идеи. Предполагается, что феноменальный опыт эффективного применения дирижером режиссерского метода действенного анализа при постановке оперы мог бы ликвидировать возникшее противоречие между режиссером и дирижером, если бы лег в основу специального курса изучения метода на дирижерских факультетах.

Для цитирования в научных исследованиях

Чепинога А.В., Авакян М.А. Е. Колобов: метод действенного анализа в работе дирижера // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 10А. С. 64-72. DOI: 10.34670/AR.2025.68.11.009

Ключевые слова

Е.В. Колобов, действенный анализ, идея, сверхзадача, интерпретация, дирижер, режиссер, опера, композитор, замысел, музыкальное исполнительство.

Введение

Как известно, с начала XX века, с возникновением и становлением такой профессии, как «режиссура», оперный театр оказался в трудной ситуации двоевластия. В своей книге «Беседы о дирижерском ремесле» выдающийся советский дирижер Б. Э. Хайкин, вспоминая работу со Станиславским, с горьким юмором констатировал: «Это был последний режиссер, с которым я работал “на равных”. Все последующие шли в наступление на капельмейстера (иногда мне казалось, что – и на музыку)» [Khaykin, 1984].

В редких, отдельных, специальных случаях, когда в театр приходит уникальная творческая личность, такая, как, например, Борис Покровский – режиссер, умеющий читать партитуру не хуже дирижера, – проблема ощущается менее остро. Однако, в массовом порядке она существует и с каждым годом все более настоятельно требует своего решения.

Метод действенного анализа в понимании Е. Колобова

Между тем, метод действенного анализа, в блистательной теоретической разработке Б. Покровского, мог быть стать существенным подспорьем в снятии противоречий между режиссером спектакля и дирижером. В связи с этим в том числе крайне интересен опыт Е. Колобова – дирижера, чья гениальность заключалась не только в уникальном музыкальном таланте, но и в абсолютном и весьма, специфическом режиссерском мышлении.

Достоверно невозможно сказать, насколько глубоко Е. Колобов был знаком с теоретическими основами метода, осознанно или стихийно применяя его в своей работе над спектаклями. Очевидно, однако, что он, как и Б. Покровский, считал, что: «Самая большая беда для режиссера встать на путь иллюстрации музыки действием» [Покровский, 1985], категорически отрицая право дирижера рассматривать оперный музыкальный материал вне заложенной в нем драматургии: «Большинство модных дирижеров имеют отношение не к музыке, а к альбому для раскрашивания. Они раскрашивают ноты. <...> А меня вся эта парикмахерская совершенно не колышет. <...> Мне после “Тиковой дамы” надо пять дней, чтобы оклематься. Потому что ее я пережил, продирижировал с кровью» [Кичин, www].

Рассматривая практический результат работы Е. Колобова, мы неизбежно приходим к выводу, что, осознанно ли или самостоятельно придя к тем же выводам, что и Б. Покровский, Е. Колобов, действительно ставил спектакли, применяя самые базовые методы действенного анализа. Это хорошо видно при анализе его программных, знаковых постановок «Евгения Онегина» П. Чайковского и «Моцарта и Сальери» Н. Римского-Корсакова, в которых дирижером все подчинено не личному самовыражению, а главной задаче: раскрытию идеи оперного произведения.

«Метод драматургического анализа оперной партитуры есть главное средство раскрытия театрального **смысла** оперного произведения. И именно анализ партитуры с точки зрения драмы, а не музыки приводит к успешным выявлению возможностей оперы. Поэтому постановка спектакля представляет собой непрерывную расшифровку требований партитуры» [Покровский, 1985]. Ровно то же мы слышим от Е. Колобова, который никогда не фантазирует «вокруг оперы» или «на тему музыки»: «А что мне музыку слушать! Я беру партитуру – и слышу!» [Кичин, www]. Тем самым он последовательно реализует главный принцип, сформулированный Б. Покровским: «Режиссёр должен знакомиться с оперой только через музыкальный материал, то есть, имея в руках в худшем случае клавиш, в лучшем случае

партитуру» [Покровский, 1973].

Партитура представляла для Е. Колобова вместилище некоего содержания: «Искусство – это познание того, что заложено в данном произведении» [“Евгений Колобов, дирижер, художественный руководитель Театра «Новая Опера”», [www](#)], которое дирижер (постановщик спектакля) должен был из нее «вычитать»: «Надо понять смысл профессии дирижера. В чем секрет музыки? Ноты - шифр. Мы их озвучиваем. Но *о чем все* эти ноты, фермато, фортиссимо?» [Кичин, [www](#)].

«О чем» – это и есть идея произведения, суть замысла автора, который Е. Колобов мастерски извлекал из этого «шифра» и виртуозно интерпретировал при создании сценической версии, используя главные принципы действенного анализа: идея автора, преломлённая сквозь сверхзадачу режиссера (дирижера).

Идея, как структурообразующее начало

Метод действенного анализа категорически отказывается от искусственной политизации понятия «идея», и принципиально разделяет суть этого термина с назидательно-сфантазированным извне «морализаторством» («о чем написано у автора», «кто прав, а кто виноват», и т.д.). Действенный анализ возвращает понятию «идея» его первозданный смысл, вложенный в него создателем этого термина Платоном: идея есть одновременно и абстрактная *причина* создания формы произведения, и *способ* организации этой формы. Платон обозначал идею, как «первопричину» реально существующей вещи, и как «...смысловой образец, ту предельную структуру, из которой вещи истекают не грубо натуралистически или, вернее сказать, не только грубо натуралистически, но и логически. Идеальная модель вещи порождает эту вещь не только субстанциально, но и логически. В таких случаях часто теперь говорят именно о моделях, и притом о порождающих моделях, понимая под этим порождением в первую очередь логическое конструирование» [Лосев, 1969]. То есть для создателя спектакля идея имеет двойственную природу: она одновременно цель, которой хочет достичь режиссер («О чем?»), и средство, которым он вскрывает смысл художественного произведения: идея – это одновременно и абстрактный, философский смысл и структурообразующее, упорядочивающее материальные элементы формы начало, благодаря которому абстракция приобретает свойства материального объекта. Действенный анализ утверждает, что при анализе партитуры *по элементам структуры музыкального текста* всегда можно воспроизвести «первопричину», ту мысль, которая лежала в основе замысла того или иного произведения.

Этим и руководствовался в своей работе Е. Колобов. Он никогда не стремился к абстрактному самовыражению: «Удивить можно одним – искренностью» [Кичин, [www](#)]. В то же время, по свидетельству тех, кто работал рядом с ним, он «был далек от академического подхода к музыкальному материалу, *смысл и структура* произведения интересовали его значительно больше» [Ефанова, 2022]. То есть, Е. Колобова интересовала не просто сама форма произведения, заложенная в партитуру, а какой *смысл* заложен в этом пластическом, материальном (в виде нот) выражении абстрактной идеи, что *означает для автора* этот своеобразный «шифр». При этом, Е. Колобов, в согласии с методом действенного анализа, очень точно разделяет *смысл* (идею) оперы и ее сюжет, особо подчёркивая, что в произведении может быть один и тот же сюжет, но разный смысл: «Вот мы работали <...> над "Гамлетом", я все переводы прочитал: *суть одна - но нюансы разные!* Вот это и есть ноты» [Кичин, [www](#)]. То есть, *качество* элементов, составляющих структуру, форму («нюансы» в терминологии Е.

Колобова) позволяют максимально уточнить, приблизиться к тому, что задумывал автор своим произведением.

Иначе говоря, только «развинтив» «на запчасти», поняв, «как тут все устроено», внимательно изучив каждую часть и поняв *зачем* она была тут нужна композитору, в чем ее смысл и какое качество общего смысла она в себе несет, изучив то, как все элементы структуры между собой связаны и каков смысл этих связей, режиссер может приступать к интерпретации автора, ведь «Задача в том, чтобы вырастить *новое* художественное качество – театральный *образ* музыкальной драматургии, ибо ни театр, ни музыка не являются еще оперой. Оперный спектакль – это действие, “сочинённое” режиссёром на основании музыкальной драматургии» [Покровский, 1985].

Механизм интерпретации авторского замысла

Но где границы допустимого в этом «сочинении»? Каков механизм интерпретации авторского замысла, где и в чем «соавтору»-режиссеру изначально автором оставляется свобода для собственного *видения* и самовыражения? И почему постановки Е. Колобова не только не являются насилием над авторским замыслом, но, скорее, образцом профессионального режиссерского решения классического произведения?

Для понимания сути самого механизма интерпретации методом действенного анализа, блистательно реализованного Е. Колобовым в «Евгении Онегине» П. Чайковского, где произведены множественные купюры и «дописки» и «Моцарта и Сальери» Н. Римского-Корсакова, где вообще в спектакль привнесена музыка другого композитора, стоит сделать три необходимые краткие оговорки.

Первая о том, что такое классика и почему одни произведения остаются в веках, а другие (даже если они в момент своего создания пользовались феноменальным успехом) в дальнейшем навсегда сходят со сцены. Переживают свое время те произведения, которые имеют наиболее сложный, многоуровневый и глубокий *смысл (идею)*, зашифрованный в не менее сложную многоуровневую структуру, каждый элемент которой содержит множественные «нюансы», в которых отражает в себе мельчайшие оттенки и обертона той мысли (идеи), которой изначально руководствовался автор произведения. Чем масштабнее, глубже и сложнее идея, чем сложнее и многоуровнее структура формы, ее отражающая, тем больше возможностей предоставляет такое произведение для интерпретации потомками. Именно эта сложность, многосоставность, смысловая многочленность формы не только определяет произведение, как классическое, но и позволяет впоследствии добросовестным интерпретаторам (коим и являлся Е. Колобов) идею автора в разные времена подавать для своих современников актуально, выбирая из ее многообразия и многоаспектности какую-то наиболее для данного времени понятную мысль: «Я могу Чайковского сделать трагическим, а могу - веселым. Могу до фарса свести<...>» [Кичин, www]. Ведь в одно время наиболее понятным будет один оттенок смысла (а, значит, ярче одна часть структуры всего образа), а в другое – другой. «Классичность» произведения и определяется тем, насколько много в его структуре элементов и связей, в этом его вневременность и в этом - возможности для выбора какого-то из аспектов авторской мысли, то есть больше возможностей для интерпретации. Данное положение есть своеобразный «вход» в механизм интерпретации.

Следует так же оговорить, что можно считать добросовестной интерпретацией автора, а что – нет. Недобросовестный интерпретатор, как правило, игнорирует всю сложность идеи

(структуры) авторского замысла, и тем самым производит ее *слом*. Он перемонтирует заданные автором части без учёта авторских смысловых связей, без внимания к содержанию тех «нюансов», которые были приданы композитором при создании. Он *произвольно* добавляет или отнимает от структуры классического произведения элементы, подчас, привнося в нее чуждые авторским смысловым «нюансам» и связям части. Такой интерпретатор работает с произведением классики как бы извне, выделяя лишь наиболее яркие элементы формы, не залезая «глубоко внутрь», минуя этап «развинчивания» и изучения всей авторской конструкции.

Настоящий механизм интерпретации автора методом действенного анализа предполагает:

- Выбор из всего богатства смысла авторского произведения какого-то наиболее понятного современникам аспекта (мысли=сверхзадачи режиссера);
- Перестройку в согласии с выбранной мыслью (сверхзадачей) *внутри* авторской структуры, аккуратное *переакцентирование* - «изменение нюансов» и связей между частями.

При соблюдении этих двух условий осуществляется адекватное автору, но самостоятельно «сочиненное» режиссером «...создание образов, которые дают чувственное восприятие мира, образов, организуемых *мыслью*» [Покровский, 1985]. Иначе говоря, только после того, как сперва изучив, затем *переоценив* элементы авторской формы (создав сверхзадачу), постановщик приступает к «сборке», а вернее – к *«пересборке»*, то есть к созданию *новой материальной формы* собственного замысла на основе выбранного им какого-то *одного из аспектов (сверхзадачи, режиссерского замысла)* идеи классического автора. Тогда, делая ярче одни элементы заданной автором структуры и притеняя другие, а подчас и перемонтируя их (как это делал Е. Колобов), интерпретатор и создает актуальное для современников произведение по классической опере.

И, наконец, третья оговорка касается личностного начала режиссёра: даже если два разных человека полностью разделяют одну и ту же мысль (идею), они все равно не смогут «думать» ее идентично. Все равно, сообразно их жизненному опыту, одному будет ближе какая-то одна из граней смысла, а другому - другая. Поэтому производя оценку элементов авторского замысла, интерпретатор даже в силу своего личностного начала многие части структуры увидит иначе. В этом залог неисчерпаемости интерпретаций классики.

То есть, строя свой замысел – создавая свою идею, согласно которой режиссер начнет «пересобирать» структуру, заданную автором, - режиссер не имеет права взять эту идею «с потолка», привнести ее извне, искусственно встроить. Повторяем, классика потому и остается в веках, что обладает многоуровневым смыслом, который позволяет *выбрать* из многообразия оттенков смысла авторской идеи, и сделать главной ту, которая ближе режиссеру, как личности. А выбрав, становится возможным «пересобрать» под свой выбор авторское произведение. Это и называется в методе действенного анализа интерпретировать, «раскрывая замысел автора».

«Евгений Онегин» П.Чайковского в «сверхзадаче» Евгения Колобова

Описанный механизм интерпретации очень ярко видно на примере Колобовского «Евгения Онегина»: из всего богатства оттенков смысла оперы П.Чайковского дирижер «услышал» мысль о бесконечной схватке людей друг с другом. И сделал главной темой *«трагедии, Дуэль с большой буквы»* [Кичин, www]. Именно поэтому он изменил жанр: с «лирических сцен» на «трагедию», ведь предельная конфликтность современных людей, не дающая возможности строить друг с

другом прочные связи, разрушающая «счастье», которое «было так возможно» «услышалась» Е. Колобову в этой истории как трагедия нашего времени. Ценность этой режиссерской идеи в том, что она не придумана искусственно, не встроена извне, а выбрана, взята из замысла самого Чайковского и просто *преувеличена*, сделана постановщиком ведущей.

Именно под эту идею и начал «сочинять» («пересобирать») Е. Колобов структуру, заданную Чайковским, аккуратно удаляя или притеняя все элементы, которые бы отвлекали от восприятия этой идеи/сверхзадачи. Именно из нее вывел он режиссёрское сквозное действие, продиктовавшее Е. Колобову сценическую форму оперы: представленный без антракта (перерыва) набор человеческих судеб-портретов (что отражено дирижером в партитуре в названии картин: I-«Ларина», II-«Няня», III-«Татьяна», IV- «Ольга», V-«Ленский», VI-«Гремин», VII-«Онегин»). Столкновение, конфликт каждого с каждым является толчком к следующей, еще более масштабной трагедии. Чтобы передать степень трагизма этой идеи всесокрушающей эстафеты конфликтов, было предельно сжато время исполнения оперы: убраны малейшие «остановки» действия (симфонические антракты 3-4 картин, финальные аккорды или несколько тактов из предыдущих эпизодов), спектакль шел непрерывно, укладывая все события в 1 час 55 минут. Однако, сокращения не были самоцелью, «логика купирования преследовала цель не сократить общее время звучания, а раскрыть авторское понимание музыки композитора» [Ефанова, 2022] - в терминологии метода действенного анализа – сверхзадачи режиссера, *выбранной* из всего богатства смысла оперы П.Чайковского, главной, ведущей. Потому все – при данной режиссерской идее (сверхзадаче) и в данной, предельно сжатой, структуре ставшие «атмосферными» эпизоды! (танцевальные номера - экосез, вальс, котильон, мазурка - на балу у Лариных, хор и пляска крестьян «Уж как по мосту-мосточку», его мотив в арии Ольги) – были удалены, а хор «Болят мои скоры ноженьки» выведен за сцену.

Один конфликт становится толчком к другому, одна трагедия запускает следующую – это напряжение и преемственность действия достигалась не только купюрами: например, в сцене с няней во второй картине были изменены темпы – на более быстрые. Ту же цель преследовали и переносы музыкальных фрагментов. Например (учитывая, что спектакль шел без антрактов, а между картинами VI и VII проходит время), дирижером был перенесен оркестровый фрагмент из первой картины оперы. Однако эта вставка между VI и VII картинами была не только вынужденной связкой, но несла предельно символический смысл: когда-то Онегин, ворвавшись в тихую жизнь Татьяны, «вошел с ней в конфликт», отвергнув ее любовь и тем породив ее личную трагедию, опрокинув всю ее жизнь, и теперь Татьяна произведет в жизни Онегина разрушения не меньшей степени. Этой же идее был подчинен и финал: не даром у Е. Колобова последними словами Онегина были «О смерть, о смерть, иду искать тебя!», а после них звучала «вставка», основанная на двух темах: из Интродукции оперы и арии Ленского («Что день грядущий мне готовит»). Они были трагическим напоминанием о результате конфликта Онегина и Ленского, о трагедии смерти Ленского от отвергнутой любви, в которую теперь погружается и сам Онегин. Раскрытию этой же мысли служила и вставка в сцену объяснения Онегина и Татьяны вальса из четвертой картины - мощнейший символ не только разрушенных надежд Татьяны, но богатейший пучок эмоциональных ассоциаций: конфликт с Татьяной – ее отвергнутая любовь - породила шалость Онегина на Балу. Онегин «поиграв» с Ольгой (намек на это содержится в танце Татьяны с Онегиным), этим буквально убил Ленского; эти события повлекли за собой душевную «смерть» Татьяны, что автоматически решило вопрос с ее столичным замужеством, что в свою очередь привело к другому балу, на котором Татьяна и Онегин снова встретятся «в конфликте», только теперь Татьяна выступит в роли Онегина, разрушив его жизнь. И так далее

(ассоциативный «букет» так велик, что неблагоприятное дело его «расписывать»)... И все это громаде смысловых событий запускала всего только одна сознательная, хорошо продуманная музыкальная вставка...

Не менее гениальными были и «наложения»: так звуки Петербургского бала так же бесцеремонно «перерезают» трагическое вибрато скрипок из сцены дуэли, как сам Онегин, сам Петербург острым скальпелем прошел по тихим и чистым душам русских провинциалов.

Всеми этими «переструктурированиями» тонко и грамотно реализовывалась та задача, которую ставил перед собой Е. Колобов: «воспитывать чувства, доводить человека до такого состояния, чтобы он мог воспринимать прекрасное, мыслить, жить ассоциациями» [“Евгений Колобов, дирижер, художественный руководитель Театра «Новая Опера”», www].

Уже приведенных примеров достаточно для того, чтобы понять: все купюры, вставки, наложения, смены темпов, переносы, пересечения, предпринятые дирижером в процессе постановки «Евгения Онегина», не были самоцельными или случайными. Все они родились *из единства, синтеза* замысла композитора и дирижера-режиссера, из вычитанной у автора и синтезированной из его же идей режиссёрской идеи\сверхзадачи, продиктовавшей организацию музыкального материала. Все они, логично и оправданно переструктурируя авторский материал, выполняли самую главную функцию: создания «...образов, которые дают *чувственное* восприятие мира, образов, организуемых *мыслью*» [Покровский, 1985].

Заключение

Таким образом, опыт работы дирижера Е. Колобова приемами и методами режиссёрского действенного анализа представляется нам весьма существенным в решении проблемы «двуглавия», неумолимо возникшего в начале XX века с появлением в оперном театре профессии режиссера. Метод действенного анализа оказался актуальным и эффективным не только в работе режиссера - владение им смогло дирижера превратить в блистательного постановщика.

В связи с чем представляется возможным и необходимым введение в программу обучения дирижёров специального углубленного курса анализа музыкальной драматургии по методу Б.Покровского, базирующегося на богатейшем опыте дирижера Е. Колобова. Возможно, тогда «на выходе» мы будем получать не менее прекрасный результат, чем у Е. Колобова: безупречные оперные постановки, не только не искажающие авторский замысел, но успешно приближающие классику к современному зрителю во всем ее смысловом богатстве.

Библиография

1. Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. - М.: Всероссийское театральное общество, 1978.- 455 с.
2. Балыбердин А.С., Головата Г.Ф. (2017) Оперный театр Евгения Колобова. - Гуманитарный трактат. №10. – С. 107–116.
3. Выставка «Евгений Колобов. И дышит музыкой Судьба...» (2016) [Электронный ресурс] Режим доступа: URL: classicalmusicnews.ru/news/vystavka-evgeniy-kolobov-i-dyshit-muzyikoy-sudba/ (дата обращения: 28.09.2025)
4. Евгений Колобов (2011) [Электронный ресурс] Режим доступа: URL: <https://www.freepapers.ru/13/evgenij-kolobov/77300.503761.list5.html> (дата обращения: 11.09.2025)
5. Евгений Колобов, дирижер, художественный руководитель Театра «Новая Опера»//Форум новейшей восточноевропейской истории и культуры - Русское издание № 1, 2012 – [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www1.ku-eichstaett.de/ZIMOS/forum/inhaltruss17.html>
6. Ефанова М.В. Интерпретаторская концепция Е.В. Колобова: эстетические принципы. – Сб: Российская государственная специализированная академия искусств, 2022 г. - С. 107-114

- 7.Ефанова М.В. Оперный театр: триада дирижер-режиссер-педагог в творческой деятельности Е. В. Колобова. - PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2022. – № 3. [Электронный ресурс] Режим доступа: DOI: 10.7256/2453-613X.2022.3.38005 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=38005 (дата обращения: 11.09.2025)
- 8.Ефанова М. В. Творческая деятельность Е.В. Колобова в контексте концепции режиссерского оперного театра XX века. - Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. № 2 (79), 2022. - С 81-95.
- 9.Кичин В. Жизнь Моцарта в эпоху Сальери. К юбилею Евгения Колобова. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://valery-kichin.livejournal.com/153092.html> (дата обращения: 28.09.2025)
10. Лосев А. История античной эстетики: Софисты. Сократ. Платон. - М.: Искусство, 1969. - 644 с.
11. Максимов А. (2016) Юбилей гения [Электронный ресурс] URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/evgenij-kolobov-70-let/> (дата обращения: 27.09.2025)
- 12.Покровский Б. А. Моя жизнь — опера. - М.: Аграф, 1999.- 269 с..
- 13.Покровский Б. А. Об оперной режиссуре. - М., 1973. - 305 с.
- 14.Покровский Б. А. Сотворение оперного спектакля. - М.: Дет. лит., 1985. – 143 с.
- 15.Ротбаум Л. Д. Опера и ее сценическое воплощение. - М.: Советский композитор, 1980. - 264 с.
- 16.Тилес Б. Я. Дирижер в оперном театре. Л.: Музыка. Ленингр. отделение, 1974. 86 с. 3.
- 17.Шеремет С.В. Дирижер Евгений Колобов: штрихи к творческому портрету.- Научные труды московского гуманитарного университета. - № 1, 2021.- С. 50-58.
18. Khaykin B. E. Besedy o dirizherskom remesle. Statji [Dialogs of conductors mas terclasses]. - Moscow: Sovietskii kompositor Publ., 1984. - 240 p.

E. Kolobov: The Method of Action Analysis in the Conductor's Work

Alla V. Chepinoga

PhD in Art History, Associate Professor,
A.N. Kosygin Russian State University,
117997, 33 Sadovnicheskaya str., Bld. 1, Moscow, Russian Federation;
e-mail: allachepinoga@yandex.ru

Mariya A. Avakyan

Associate Professor,
A.N. Kosygin Russian State University,
117997, 33 Sadovnicheskaya str., Bld. 1, Moscow, Russian Federation;
e-mail: avakyan-ma@rguk.ru

Abstract

The unique conductor-director thinking of E.V. Kolobov represents an insufficiently studied phenomenon, whose principles of interpreting classical opera works require thorough theoretical understanding. This article attempts to investigate the working methods of the great conductor with the score and performance production through the prism of the method of action analysis. Using the example of analyzing cuts, insertions, and overlays made by E.V. Kolobov in the production of P. Tchaikovsky's "Eugene Onegin," it is concluded that the conductor followed the key principles of the method of action analysis: extracting the meaning written by the composer from the score and musical form of the opera, refracting this meaning through his own vision, and creating a performance not by breaking the author's concept but by re-emphasizing according to the construction based on the author's idea. It is suggested that the phenomenal experience of the conductor's effective application of the director's method of action analysis in opera production

could eliminate the emerging contradiction between director and conductor if it were to form the basis of a special course studying the method in conducting faculties.

For citation

Chepinoga A.V., Avakyan M.A. (2025) E. Kolobov: metod deystvennogo analiza v rabote dirizhera [E. Kolobov: The Method of Action Analysis in the Conductor's Work]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (10A), pp. 64-72. DOI: 10.34670/AR.2025.68.11.009

Keywords

E.V. Kolobov, action analysis, idea, supertask, interpretation, conductor, director, opera, composer, concept, musical performance.

References

1. Akulov E. A. Opera music and scenic action. Moscow: All-Russian Theater Society, 1978. 455 p
2. Balyberdin A.S., Golovata G.F. (2017) Evgeny Kolobov Opera House. - Humanitarian treatise, No. 10, pp. 107-116.
3. Exhibition "Evgeny Kolobov. I love musical music..." (2016) [Electronic resource] Access mode: URL: classicalmusicnews.ru/news/vystavka-evgeniy-kolobov-i-dyishit-muzyikoy-fate/ (accessed: 09/28/2025)
4. Evgeny Kolobov (2011) [Electronic resource] Available at URL: <https://www.freepapers.ru/13/evgenij-kolobov/77300.503761.list5.html> (date of request: 09/11/2025)
5. Evgeny Kolobov, director, statesman of the Novaya Opera Theater//Forum of New Eastern European History and Culture - Russian edition No. 1, 2012 – [Electronic resource] Access mode: <http://www1.ku-eichstaett.de/ZIMOS/forum/inhaltruss17.html>
6. Efanova M.V. The interpretative concept of E.V. Kolobov: aesthetic principles. – Sb: Russian State Specialized Academy of Arts, 2022, pp. 107-114
7. Efanova M.V. Opera house: a triad of conductor-director-teacher in the creative activity of E. V. Kolobov. - PHILHARMONIC Orchestra. International Music Journal. – 2022. – No. 3. [Electronic resource] Access mode: DOI: 10.7256/2453-613X.2022.3.38005 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=38005 (date of request: 09/11/2025)
8. Efanova M. V. The creative activity of E.V. Kolobov in the context of the concept of the director's opera theater of the twentieth century. - Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet. No. 2 (79), 2022, pp. 81-95.
9. Kichin V. The life of Mozart in the era of Salieri. For the anniversary of Evgeny Kolobov. [Electronic resource] Access mode: <https://valery-kichin.livejournal.com/153092.html> (date of reference: 09/28/2025)
10. Losev A. The history of ancient aesthetics: The sophists. Socrates. Platon, Moscow: Iskustvo Publ., 1969, 644 p.
11. Maksimov A. (2016) Biography [Electronic resource] URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/Evgeny-Kolobov-70-years-old/> (date of birth: 09/27/2025)
12. Pokrovsky B. A. My life is an opera. Moscow: Agraf, 1999. 269 p.
13. Pokrovsky B. A. On opera directing. Moscow, 1973. 305 p.
14. Pokrovsky B. A. The creation of an opera performance. Moscow: Children's Literature, 1985, 143 p.
15. Rotbaum L. D. Opera and its scenic embodiment. Moscow: Sovetskiy kompozitor Publ., 1980. 264 p.
16. Tiles B. J. Conductor at the Opera House. L.: Music. Leningr. department, 1974. 86 p. 3.
17. S.V. Sheremet, Conductor Evgeny Kolobov: touches to a creative portrait. - Scientific papers of the Moscow University for the Humanities. - No. 1, 2021.- pp. 50-58.
18. Khaykin B. E. Conversations about the conductor's craft. Articles [Electronic resource]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Publ., 1984. 240 p.