

УДК 008**DOI: 10.34670/AR.2026.74.20.009****Е. Колобов: от жанра драмы – к мистерии****Чепинога Алла Валерьевна**

Кандидат искусствоведения, доцент,
 Российский государственный университет
 им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство),
 119071, Российская Федерация, Москва, ул. Малая Калужская, 1;
 e-mail: allachepinoga@yandex.ru

Авакян Мария Арменовна

Доцент,
 Российский государственный университет
 им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство),
 119071, Российская Федерация, Москва, ул. Малая Калужская, 1;
 e-mail: avakyan-ma@rguk.ru

Аннотация

Проблема адекватной интерпретации классических оперных произведений стоит перед российскими театрами как минимум, последние тридцать лет. Способов искажения содержания и формы авторского замысла достаточно много, и один из них – это грубая, произвольная подмена жанра, изначально заданного композитором. Однако, следует различать подмену авторского жанра и его смену. Первая осуществляется насильственным «встраиванием» в классическое произведение структурных элементов другого жанра. Вторая опирается на замысел автора и из него черпает возможности для создания нового жанра постановки. В статье на примере постановки Е.Колобовым спектакля-мистерии «О, Моцарт! Моцарт...» делается попытка рассмотреть тот творческий механизм, которым возможно и позволительно изменять жанровую основу классического произведения.

Для цитирования в научных исследованиях

Чепинога А.В., Авакян М.А. Е. Колобов: от жанра драмы – к мистерии // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 6А. С. 72-80. DOI: 10.34670/AR.2026.74.20.009

Ключевые слова

Е.В.Колобов, жанр, мистерия, драма, трагедия, действенный анализ, метод, идея, сверхзадача, дирижер, режиссер, опера, композитор, замысел.

Введение

История как драматического, так и оперного театра знает немало примеров, когда режиссеры-постановщики допускали изменение авторского жанра, в результате чего не только не калечили классическое произведение, но и получали неожиданно новый, свежий и актуальный для современников смысл. Так Л.Д.Михайлов, осуществляя постановку оперы «Крутинява» («Водоворот жизни»), меняет заданный композитором Э. Сухоня жанр драмы на «народную трагедию», где каждая деталь укрупнялась почти до символической значимости» [Михайлов, 1985, с. 112]. Не менее удачным опытом смены жанра Л.Д.Михайловым стоит считать постановку «Виринеи» С. Слонимского: в ней заданный композитором жанр драмы был повышен постановщиком до эпоса. Гениальный дирижер нашего времени, обладавший бесспорным режиссерским мышлением, Е.Колобов утверждал: «Я могу Чайковского сделать трагическим, а могу - веселым. Могу до фарса свести <...>». «Для меня партитура — это как стихотворный оригинал, который нужно еще перевести на другой язык — язык спектакля. И я могу по-разному перевести — могу как Пастернак, а могу как Лозинский. Содержание то же, но осмысление, переживание и передача его — разные» [Виноградов, 2000].

Практика театральной жизни последних тридцати лет показывает, что решение вопроса о том, в каких случаях постановщик имеет право на произвольное отношение с заданным авторским жанром, а в каких нет, - есть насущная задача нашего времени. А для этого следует выявить тот творческий механизм, которым возможно и позволительно изменять жанровую основу классического произведения.

Что такое жанр

О сути и природе понятия «жанр» теоретиками ведутся долгие и не всегда плодотворные споры, в которые мы не станем углубляться, поскольку имеем весьма практическую задачу определения этого понятия для сугубо театральной постановочной практики. Теоретиками русской режиссуры XX века, разработавшими метод действенного анализа пьесы (партитуры) не только дал жанру чёткую формулировку, но и, благодаря этому, сделал его «рабочим инструментом» режиссера.

Опираясь на классическое определение жанра, которое гласит: «Жанр - от фр. «genre» - род, вид есть подразделение произведений искусств, в каждом отдельном виде искусства (литература, живопись, музыка, театр и т.д.) в определенные группы, *по определенным законам и объединенные общим структурным принципом*» [Чистюхин, 2019, с. 104], теоретики метода действенного анализа сделали упор именно на выделенные в данном тексте категории.

Действительно, жанр комедии от драмы или трагедии отличается тем, что строится по разным законам и имеет разные *структурные* принципы. Отправляясь от постулата, что произведение искусства всегда есть «отражение действительности *под тем или иным углом зрения* <...> через это постижение жанровой особенности произведения можно найти его конкретное сценическое выражение» [Товстоногов, 1980, с. 123], Г.А.Товстоногов утверждал, что «Всякое произведение тем или иным способом отражает жизнь. Способ отражения, *угол зрения автора на действительность*, преломленный в художественном образе, и есть жанр» [Товстоногов, 1980, с. 127] и что «почувствовать природу жанра для режиссера — это значит почувствовать способ взаимоотношений со зрительным залом [Товстоногов, 1980, с. 127].

При этом теоретиками метода действенного анализа делался упор на то, что авторский жанр

(угол отражения действительности) задается не просто так и зависит от «не только от умения писателя увидеть жизнь в тех или иных ее проявлениях, но и от того, *ради чего* им выбирается именно этот кусок жизни [Товстоногов, 1980, с. 123]. Таким образом, определение жанра произведения для режиссера-постановщика напрямую увязывалось с понятиями «идея» автора и «идея» постановки (сверхзадача спектакля): «чтобы постичь жанровую, стилистическую природу автора, надо искать тот эмоциональный импульс, который толкнул его на создание произведения.

Данное правило непреложно не только для театра драматического. Б.В.Асафьев, говоря об «образно-познавательной деятельности сознания», считал, что «музыка – это искусство интонируемого *смысла*» [Асафьев, 1957, с. 4], Г.П.Ансимов настаивал на том, что «опера скучна не потому, что она плоха, а потому, что не несет *мысли* в зал. Мысль первична, эмоция вторична» [Ансимов, 1980, с. 29], а Е.Акулов, утверждая примат авторского замысла композитора, настаивал, что подлинная драматургия оперы, как и ее жанр, заложены «только в самой музыке оперы» и что именно в ней «можно найти исчерпывающие выражения логики действия, которой руководствовался композитор» [Акулов, 1978, с. 22].

Таким образом, очевидно, что идея автора и сверхзадача постановщика напрямую определяют жанр того или иного произведения именно потому, что идея (и сверхзадача) являются *структурообразующим* началом при создании того или иного сценического текста – пьесы в драматическом театре и партитуры в опере. А жанр является своеобразным «клеем», «цементом», *фиксирующим* эту структуру, поскольку «в классическом понимании жанр рассматривается, как тип художественного текста, определяемый по *регулярно повторяющимся формальным и семантическим характеристикам, имеющим жёсткую неизменяемую структуру*» [Хомутова, 2006, с. 60].

Выявив идею автора, постановщик получает структуру, то есть, систему построения произведения, а, значит, и его жанр. При создании собственного замысла *на базе* авторского (композиторского), режиссёр рождает свою идею (сверхзадачу) постановки, и в соответствии с ней начинает *переструктурировать* авторское построение произведения. В этом случае, естественно, возможно и осуществление смены жанра.

Следует особенно подчеркнуть, что рождение сверхзадачи и последующий процесс переструктуризации (как и смены жанра) не может осуществляться извне, то есть нельзя *встраивать* в авторское произведение свою сверхзадачу, не опираясь на какой-то из *аспектов* авторской идеи. Соответственно, нельзя и извне, произвольно менять жанр, заданный драматургом или композитором. Такая работа будет насилием над произведением, искажением его мысли и природы. Только после того, как методом действенного анализа пьесы или партитуры режиссером будет выявлено максимальное количество аспектов идеи автора, можно, избрав какой-то один из них, кажущийся постановщику наиболее современным, строить на его базе сверхзадачу и приступать к определению жанра постановки.

Замысел Е.Колобова

Спектакль «О, Моцарт! Моцарт!», поставленный Е. Колобовым на основе оперы «Моцарт и Сальери» Н.А.Римского-Корсакова по одноименной трагедии А. Пушкина является прекрасным примером не только бережного отношения к классике, но также и примером грамотной, виртуозной смены жанра авторского произведения при создании сверхзадачи собственной постановки.

Композитором жанр оперы определён, как «драматические сцены», и он очень точно отражает структуру авторского произведения: это камерная одноактная опера, написанная для уменьшенного состава оркестра и не предназначенная для исполнения на большой сцене. Она лишена сюжетного движения действия, а психология персонажей проявляется через речитативно-декламационный характер речей персонажей, выявляющий несходство взглядов на природу музыки двух противоположных характеров композиторов. Моцарт – это импульсивное и стихийное, бескорыстное начало, а Сальери – теоретик, рационалист, знающий, что такое холодный расчет. Именно Сальери назначен Н.Римским-Корсаковым в главные герои оперы, его психология человека, способного сочетать в себе любовь к прекрасному и стихию уничтожения, интересует композитора.

Е.Колобов на основе такого своеобразного музыкального материала совершил, казалось бы, невозможное: он осуществил органический синтез камерной оперы (драмы) и траурной мессы (трагедии) («Реквием» В.-А. Моцарта). Начав с тщательного изучения партитуры («меня воспитывали в уважении к музыке [Виноградов, 2000]) он нашел в ней *один из аспектов* авторской идеи: то, что изначально было дано композитором, однако, выведено под грифом *ad libitum*. «Вообще все, что я делаю, я делаю только после того, как пойму — интересно мне это произведение или нет. И чем. Отсюда у меня рождаются какие-то идеи...[Виноградов, 2000] Именно этот *аспект авторской* идеи *ad libitum* и заинтересовал дирижера-постановщика: «...больше всего интересен именно сам процесс. Ведь как раз в процессе и рождаются самые важные идеи, отыскиваются те нюансы, та музыкальная и смысловая акцентировка, которая все в искусстве и определяет [Виноградов, 2000].

Следует так же указать, что на оформление замысла этого поистине масштабного действия, существенно повлияли две вещи. Первая - мировоззрение самого Е.Колобова, как личности и как художника. «Искусство — это всегда высокая философия в образах — художественная философия, обращенная к высшим смыслам жизни. <...> Но это должно быть <...> не в смысле назойливой дидактики, а как его внутренняя глубина, напоминающая человеку, что он человек и должен оставаться человеком. Вот этого я и хочу — хочу, чтобы люди, приходя в театр, хоть немного становились лучше, чтобы в них пусть ненадолго и пусть какой-то крупинкой, но все-таки оседало какое-то иное отношение к другим людям и к миру. Отношение, которое можно даже назвать, наверное, внутренне *религиозным*, хотя бы это и было неосознанно [Виноградов, 2000]. Именно этим стремлением было окрашено масштабное, и почти всегда – трагически окрашенное, мировоззрение дирижера: в практичном и «бесстыдном» [Кичин, www...] мире, окружавшем дирижера, не было места высоким стремлениям: «...у Бориса Зайцева есть мудрая фраза — я бы хотел горсточку скромности моего народа... А сейчас у многих потеряны стыд, совесть и скромность. И что всего горше: потеряли и очень многие из тех, кто считает себя интеллигентами — то есть те, кто, кажется, должны были бы быть нравственным примером для своего народа. <...> даже у многих вчерашних больших художников вместо зрачков — доллары. Всем сладкой жизни страшно захотелось. А что — сладко было жить Микеланджело? Или Леонардо да Винчи? Или Пушкину? Или тому же Моцарту? Моцарт похоронил за 12 флоринов своего скворца, а когда он умер, на его похороны нашлось тоже всего 12 флоринов. В этом есть даже какой-то страшный символический смысл» [Кичин, www...]. От горестного осознания этого трагизм мироощущения Колобова-художника рождал своеобразный пессимизм (он сам называл себя усталым романтиком [Кичин, www...]): «я не верю в конечное торжество добра, но делаю все, чтобы его стало больше. И считаю, что должен это делать. Для людей, которые живут в этом мире, где торжества добра не будет, — которым приходится жить в этом мире»

[Виноградов, 2000].. Поэтому и «для меня вообще весь “Онегин” — это трагедия [Виноградов, 2000], и «У меня “Руслан” — про Россию. Не Людмилу ищет, а образ России, которую потеряли. Поэтому у меня увертюра шла в конце, а начиналось с Бояна, который пел про то, что есть на свете край, Богом забытый... Хорошо ли, плохо ли это, но у меня была *идея*, и она давала жизнь спектаклю. А они — *сохраняют классику*. ...А я что же — не сохраняю? [Виноградов, 2000].

Вторым мощным фактором, повлиявшим на замысел Е. Колобова стал увиденный им спектакль А. Васильева, поставленный по Пушкинскому «Моцарту и Сальери»: «...это прочтение пушкинского текста как трагической *мистерии* — мистерии подлинно вселенского, космического захвата, если под космосом понимать божественный космос» [Виноградов, 2000].

Эти два фактора как раз и наложились на то, что в авторской оперной партитуре Н. Римского-Корсакова уже были изначально заданы два небольших фрагмента из сочинений Моцарта (в том числе хоровая цитата из «Реквиема»), обозначенные композитором как *ad libitum* (исполняется по желанию). Это и позволило Е. Колобову соединить музыку Моцарта и Н. Римского -Корсакова в единый организм. При этом, подчеркиваем, Е. Колобов ничего не привнес извне, а лишь развил один из аспектов идеи самого композитора.

Создание режиссёрской партитуры

На основе единой идеи/сверхзадачи дирижер и постановщик Е. Колобов и переструктурировал музыкальный материал, объединив оперу Римского-Корсакова и Реквием Моцарта в одно большое музыкально-драматическое полотно. В него вошли помимо музыки Н. Римского-Корсакова фрагменты Реквиема и фортепьянных концертов № 21 C-dur и № 23 A-dur Вольфганга Амадея Моцарта, а также, увертюра Антонио Сальери к опере «Тарар».

Составленный из двух актов с антрактом «О, Моцарт, Моцарт!» начинался с увертюры к опере Антонио Сальери «Тарар», написанной в 1787 году на либретто Бомарше (и восстановленной Е. Колобовым по сохранившимся фрагментам партитуры), а заканчивался частью «Lacrimosa» из «Реквиема» Моцарта — незавершенного музыкального произведения композитора 1791 года, чем создавалась пресловутая, много раз описанная музыкальная арка. Она служила главным выражением идеи дирижёра, его личной, своеобразной жизненной декларацией: не может быть музыка просто «приятной» (а потому - востребованной), она должна быть, пусть и неудобной, но «высокой».

Единство действия обеспечивалось высочайшим мастерством дирижера Е. Колобова, применившего свой знаменитый художественный прием: окончание предыдущего номера становится началом следующего путем введения дополнительных связок и модуляций, органично сплетавших в единое произведение столь разные по характеру музыкальные опусы. Е. Колобов то распределял одну фразу на музыку разных композиторов (например, после увертюры Сальери шел монолог Сальери из оперы Н. А. Римского-Корсакова, а на словах Сальери «О, Моцарт, Моцарт» следовал переход от Н. Римского-Корсакова к Моцарту, где фраза, начинаясь на музыке Н. А. Римского-Корсакова, оканчивалась на первой доле музыки Моцарта), то — для органичного перехода из тональности *es-moll* в тональность *d-moll* *Lacrimosa*, сам сочиняя двухтактовую связку.

Так была *развита* и *переакцентирована* изначальная идея Н. Римского -Корсакова: Е. Колобова не столько интересовал душевный конфликт самого Сальери, сколько столкновение музыкальных стихий обоих композиторов, в которых выражалось их противоположное мироощущение. В какой-то мере усилением этого конфликта выступала и сама музыка оперы:

довольно «бессобытийный» речитатив, хорошо иллюстрирующий пушкинский текст отчетливо контрастировал с безудержностью Моцартовских звуков.

Таким образом, героем спектакля стал не Сальери, а сама музыка (недаром центром сценографического решения пространства спектакля стал рояль). Конфликт музыкальных мировоззрений, конфликт стихий страстей, отраженных в звуках, и продиктовал дирижёру «повышение» градуса жанра от «драматических сцен» к трагедии уровня античного театра.

Виртуозная работа с жанром

Жанр спектакля дирижером был обозначен как «реквием в двух частях»: «Для меня сам этот спектакль как жанр — реквием, отсюда и двухчастная форма, и решение включить сюда разную музыку — и Моцарта, и Сальери, и Римского-Корсакова, а финал сделать по Пушкину, у которого Сальери говорит Моцарту при расставании — “До свиданья”, а тот ему отвечает: “Прощай”. Он будет **там**, и он будет вечно жить, а Сальери навсегда останется здесь, в земном прахе... [Виноградов, 2000].

Смена жанра, его отчетливое «повышение» с «драматических сцен» на «реквием» была не только выражением идеи буквальной победы Моцарта над Сальери, что характерно было бы для драмы. Он была шире и масштабнее такой задачи - трагедия требует столкновения идей. В вечности, в которую в финале уходила музыка Моцарта, оставалась не улаживающая слух и приносящая удовольствие «приятная», усыпляющая человеческое сознание покоем музыка Сальери (не даром с нее начинался спектакль), а «неудобная», будоражащая, беспокоящая, «неприятная», «неправильная» и «франящая» своим бесконечным трагизмом, но тем самым устремляющая человеческую душу к высокому и горнему, музыка Моцарта.

То, что речь пойдет не о людях, а об идеях, о сущности самой музыки было подчеркнуто постановщиком изначально, с первых секунд вхождения в зал зрителя: все пространство перед сценой было занято оркестром, за спинами которого - только занавес, что создавало впечатление концерта. Но с первыми тактами увертюры Сальери, с постепенно уходящим из зала светом, оркестр начинал свое медленное погружение в оркестровую яму, тем самым как бы уступая место Вселенскому спору о сущности и предназначении музыки: раскрывался занавес и начиналось сценическое действие. И (вопреки устоявшимся представлениям), финалом спектакля являлось вовсе не «вознесение души Моцарта», а **подъем** оркестра из оркестровой ямы снова на всеобщее зрительское обозрение: постановщик как бы предоставлял сидящим в зале возможность самим определиться в том, чем для них является музыка, зачем она им, в чем для них ее смысл.

Смена жанра продиктовала не только музыкальные средства выражения идеи/сверхзадачи постановщика. Ей были подчинены и буквально все зрелищное решение спектакля.

Прежде всего, мистериальный характер определила сценография (художники Виктор и Рафаил Вольские). Пространство целиком было очищено от каких бы то ни было бытовых подробностей, исчезла комната, совместный «обед» двух композиторов, а их «беседа» превратилась в диалог античного антагониста с протагонистом. Созданию впечатления античной мистерии способствовало не только до предела обнаженное сценическое пространство, застроенное лишь «взрывом» материи-земли - лучами расходящимися от стоящего в центр рояля, ступенями-станками, но и введение в действие хора и балетных танцоров («Балет Москвы», балетмейстер В.Васильев).

Впечатление резко дополнялось и решением костюмов: лишенные исторической бытовой

правды, сохраняя лишь в общем контуре намеки на нее, они своей мощью, сильно увеличивали фигуры, превращая Моцарта и Сальери из конкретных людей, в антагониста и протагониста и тем выделяли их, как и в классическом греческом театре, из хора и так же настойчиво отсылая воображение зрителя к античности. Таким образом из столкновения людских интересов (драма, драматические сцены) опера Н.Римского-Корсакова превращалась в столкновение идей (трагедия, мистерия).

Спор шел не о том, имеет ли право гений быть злодеем, а о том, какая музыка имеет право на вечность (именно поэтому, повторяем, центром сценической композиции являлся рояль): та, что своей «приятностью» убивает душу человека или та, которая, ранив личность своим трагизмом, возвышает ее над бытом, поднимая до бытия. Абстрактность этого спора и была подчеркнута введением хора (бесстрастного судьи, голоса Космоса, мироздания, Вечности) в костюмах, представляющих собой нечто среднее между одеяниями мраморных скульптур венских соборов и античными хламидами. Хор двигался рядами на ступенях-станках, одновременно являясь и «полотном», на котором художник по свету создавал световые картины в зависимости от характера происходящего спора.

Эту же цель абстрактизации спора преследовало и введение балетных танцовщиков (вопреки устоявшимся представлениям, символизирующим собой не души людей - Моцарта и Сальери, а сущность, дух, сам смысл и предназначение их музыки). При этом мужчина, как более статичное начало в балете, олицетворял собой земное начало - сущность музыки Сальери, а девушка – небесный дух и противоречивость музыки Моцарта.

Столкновение идей, а не людей, было подчеркнуто постановщиком и цветовым решением пространства: черным станкам «земли», материального, земного существования, было противопоставлено «небо» (проекция на заднике). Противопоставление было заложено и в цветовом решении костюмов: белое и черное, жизнь и смерть, покой смерти и буря, динамика движение жизни. «Черный человек» Сальери (и «его» танцор), - в черном. Он появлялся из земного мрака и в мрак небытия и забвения уходил; с его появлением небо (проекция на заднике сцены) становилось тяжелым, грозным, удушающим, убивающим. «Белый» Моцарт, белое одеяние «его» танцовщицы, белоснежные одеяния хористов открывали над планетой (а действие за счет пустого пространства, в соответствии с традицией античного театра, проходило как бы на поверхности всей планеты, имело космические масштабы) голубое высокое небо, в которое уходила, как в вечность в финале Музыка Моцарта («улетала» танцовщица).

Заключение

Осуществленная Е.Колобовым масштабнейшая постановка наглядно показала, что режиссер имеет право на изменение авторского жанра. Однако, при наложении на этот процесс ряда обязательных условий. Сверхзадача и смена жанра должны определяться постановщиком исходя из самого драматургического (музыкального) материала, опираться на один из аспектов авторской идеи произведения и осуществляться не путем слома авторской структуры, а аккуратного переструктурирования авторского произведения. При этом особую роль играет в данном процессе мировоззрение режиссера: именно оно определяет современность какого-то из аспектов авторской идеи, выбираемой постановщиком в качестве идеи/сверхзадачи, которая в свою очередь организует, структурирует образ создаваемого на базе авторского произведения нового «продукта» - спектакля.

Библиография

1. Ансимов Г.П. Режиссер в музыкальном театре М.: ВТО, 1980. 320 с.
2. Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. М.: ВТО, 1978. – 456 с.
3. Аристотель. Поэтика, 1449b25
4. Асафьев Б.В. Музыкальная форма, как процесс. Интонация // Избр. труды. Т. 5. М., 1957. 227 с.
5. Бахрах Т., Кабанова О. Новая опера о Моцарте была прекрасна музыкой Моцарта. - Коммерсантъ / Среда 22 февраля 1995. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://teacrit.ru/?readfull=3146> (дата обращения: 30.09.2025)
6. Виноградов И. Евгений Колобов: Я не верю в конечное торжество добра, но делаю все, чтобы его стало больше. - Континент, N105, 2000. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/continent/2000/105/ya-ne-veryu-v-konechnoe-torzhestvo-dobra-no-delayu-vse-chtoby-ego-stalo-bolshe.html?ysclid=mgf5x5llej919549682> (дата обращения: 28.09.2025)
7. Ефанова М.В. Интерпретаторская концепция Е.В. Колобова: эстетические принципы. – Сб: Российская государственная специализированная академия искусств, 2022 г. - С. 107-114
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. Михайлов Л. Д. Семь глав о театре: Размышления, воспоминания, диалоги / Вступ. ст. Б. А. Покровского; Послесл. В. Ф. Кухарского. - М., Искусство, 1985. 335 с. : ил., портр. Библиогр.: с. 329 - 332
11. Покровский Б. А. Моя жизнь — опера. - М.: Аграф, 1999.- 269 с..
12. Покровский Б. А. Об оперной режиссуре. - М., 1973. - 305 с.
13. Покровский Б. А. Сотворение оперного спектакля. - М.: Дет. лит., 1985. – 143 с.
14. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. Кн. 1: О профессии режиссера. Л, Искусство, 1980. - 303 с.
15. Хомутова Т.Н. Типология жанра: от теории к практике. – Вестник ЮУрГУ, серия Лингвистика, вып 3, N6, 2006, с.60-64
16. Чистюхин И. О драме и драматургии: Учебн. пособие, 2е изд, исправл., - Планета музыки, СПб, 2019,- 432 с.

E. Kolobov: From the Genre of Drama to Mystery

Alla V. Chepinoga

PhD in Art History, Associate Professor,
The Kosygin State University of Russia (Technology. Design. Art),
119071, 1, Malaya Kaluzhskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: allachepinoga@yandex.ru

Mariya A. Avakyan

Associate Professor,
The Kosygin State University of Russia (Technology. Design. Art),
119071, 1, Malaya Kaluzhskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: avakyan-ma@rguk.ru

Abstract

The problem of adequate interpretation of classical opera works has been facing Russian theaters for at least the last thirty years. There are quite a few ways of distorting the content and form of the author's intention, and one of them is a crude, arbitrary substitution of the genre originally set by the composer. However, one should distinguish between the substitution of the author's genre and its

change. The former is carried out by forcibly "embedding" structural elements of another genre into a classical work. The latter is based on the author's intention and draws from it the possibilities for creating a new genre of the production. Using the example of E. Kolobov's production of the mystery play "O, Mozart! Mozart...", the article attempts to examine the creative mechanism by which it is possible and permissible to change the genre basis of a classical work.

For citation

Chepinoga A.V., Avakyan M.A. (2026) E. Kolobov: ot zhanra dramy – k misterii [E. Kolobov: From the Genre of Drama to Mystery]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (6A), pp. 72-80. DOI: 10.34670/AR.2026.74.20.009

Keywords

E.V. Kolobov, genre, mystery, drama, tragedy, active analysis, method, idea, super-task, conductor, director, opera, composer, intention.

References

1. Ansimov G.P. (1980). *Rezhisser v muzykal'nom teatre* [Director in Musical Theatre]. VTO.
2. Akulov E.A. (1978). *Opernaya muzyka i stsenicheskoye deystviye* [Opera Music and Stage Action]. VTO.
3. Aristotle. *Poetics*, 1449b25.
4. Asafyev B.V. (1957). Muzykal'naya forma kak protsess. Intonatsiya [Musical Form as a Process. Intonation]. In *Izbrannyye trudy* [Selected Works], Vol. 5. Moscow.
5. Bakhrakh T., Kabanova O. (1995, February 22). Novaya opera o Motsarte byla prekrasna muzykoy Motsarta [The New Opera about Mozart Was Beautiful with Mozart's Music]. *Kommersant*"/Sreda. Available at: <https://teacrit.ru/?readfull=3146> (accessed: 30.09.2025).
6. Vinogradov I. (2000). Yevgeniy Kolobov: Ya ne veryu v konechnoye torzhestvo dobra, no delayu vse, chtoby yego stalo bol'she [Yevgeny Kolobov: I Do Not Believe in the Ultimate Triumph of Good, but I Do Everything to Make It Greater]. *Kontinent*, 105. Available at: <https://magazines.gorky.media/continent/2000/105/ya-ne-veryu-v-konechnoe-torzhestvo-dobra-no-delayu-vse-chtoby-ego-stalo-bolshe.html> (accessed: 28.09.2025).
7. Yefanova M.V. (2022). Interpretatorskaya kontseptsiya Ye.V. Kolobova: esteticheskiye printsipy [Yevgeny Kolobov's Interpretative Concept: Aesthetic Principles]. In *Rossiyskaya gosudarstvennaya spetsializirovannaya akademiya iskusstv* [Russian State Specialised Academy of Arts] (pp. 107-114).
8. Yefanova M.V. (2022). Tvorcheskaya deyatel'nost' Ye.V. Kolobova v kontekste kontseptsii rezhisserskogo opernogo teatra XX veka [Yevgeny Kolobov's Creative Activity in the Context of the Concept of Director's Opera Theatre of the 20th Century]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoy*, 2(79), 81-95.
9. Kichin V. (n.d.). Zhizn' Motsarta v epokhu Sal'yeri. K yubileyu Yevgeniya Kolobova [Mozart's Life in the Age of Salieri. For Yevgeny Kolobov's Anniversary]. Available at: <https://valery-kichin.livejournal.com/153092.html> (accessed: 28.09.2025).
10. Mikhaylov L.D. (1985). *Sem' glav o teatre: Razmyshleniya, vospominaniya, dialogi* [Seven Chapters on Theatre: Reflections, Memoirs, Dialogues]. Iskusstvo.
11. Pokrovsky B.A. (1999). *Moya zhizn' — opera* [My Life Is Opera]. Agraf.
12. Pokrovsky B.A. (1973). *Ob opernoy rezhissure* [On Opera Directing]. Moscow.
13. Pokrovsky B.A. (1985). *Sotvoreniye opernogo spektaklya* [The Creation of an Opera Performance]. Detskaya literatura.
14. Tovstonogov G.A. (1980). *Zerkalo stseny. Kniga 1: O professii rezhissera* [The Mirror of the Stage. Book 1: On the Director's Profession]. Iskusstvo.
15. Khomutova T.N. (2006). Tipologiya zhanra: ot teorii k praktike [Typology of Genre: From Theory to Practice]. *Vestnik YuUrGU. Seriya: Lingvistika*, 3(6), 60-64.
16. Chistyukhin I. (2019). *O drame i dramaturgii* [On Drama and Playwriting], 2nd ed. Planeta muzyki