

ОТЗЫВ

кандидата искусствоведения Л.С. Овэс на диссертацию Чепинога Аллы Валерьевны «ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В РЕЖИССУРЕ ОПЕРНОГО СПЕКТАКЛЯ НА РУБЕЖЕ XX – XXI ВЕКОВ В РОССИИ», представленную на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.01 – Театральное искусство

Докторская диссертация Аллы Валерьевны Чепинога заинтересовала меня темой.

Современные оперные сочинения появляются не часто, еще реже получают доступ на сцену, так что практически весь отечественный репертуар сегодня классический. Отсюда тема исследования приобретает особую остроту и значимость, а выбор спектаклей репрезентативность.

В России тридцать оперных театров. За три десятилетия число режиссеров, интерпретаторов классики, и самих постановок, стало исчисляться крупными цифрами. Только Большой театр анонсирует ежегодно семь оперных постановок, как минимум пять осуществляя. Не отстает и Мариинка.

Из всего этого многообразия А.В. Чепинога выбирает для рассмотрения три постановки: «Тангейзер» Р. Вагнера в Новосибирском театре оперы и балета, «Сон в летнюю ночь» М. Мендельсона в Музыкальном театре им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко и «Евгения Онегина» П.И. Чайковского в Большом. Ее внимание привлекают четыре режиссера – три соотечественника: Дм. Черняков, В. Бархатов, Т. Кулябин и один американец – Кр. Олден. (Об оперных спектаклях В. Бархатова она практически не пишет, но зато много цитирует его самого.) Все эти режиссеры объединены ею в явление «молодой», «авторской» или «авангардной» режиссуры (трактуемым, как синонимы), причем автор апеллирует к этому явлению, как международному¹.

Дирижеры исключены А.В. Чепинога из треугольника интерпретаторов (музыкальное произведение – дирижер – режиссер). Как нет и постановок, которые диссертант считал бы приемлемыми с точки зрения трактовки. Если

¹ При этом никто из западных режиссеров, кроме Ахима Фрайера, Йосси Виллера с Серджио Морабито и Г. Нойенфельдса в диссертации вообще не упоминается. Но первые называются вскользь в связи с негативной оценкой спектаклей: «Волшебной флейты» и «Норма» (стр. 78.), а последний упоминается вообще другим автором в статье, на которую ссылается Чепинога, в цитате, посвященной его «Лоэнгрину» (С. 113).

учесть, что «Тангейзера» автор не видела (это явствует из текста), «Сон в летнюю ночь» -- перенос спектакля с лондонской сцены на московскую, а «Евгения Онегина» она категорически не принимает, трудно счесть такую выборку репрезентативной, а материал достаточным для выводов и обобщений, сделанных в заключении. Найдите диссертант еще хотя бы несколько спектаклей, поставленных, учениками авторитетных для нее Б.А. Покровского или Л.Д. Михайлова, тем же А.Б. Тителем, например, убедительность сочинения бы возросла.

А.В. Чепинога убеждена, что «...в теории режиссуры царит полный хаос: не определены границы понятий, не установлены точные формулировки терминов, что делает сам метод (имеется в виду «метод действенного анализа» К.С. Станиславского – Л.О.) неповоротливым и неприменимым на практике. Все эти процессы за последние тридцать лет отбросили состояние техники и уровень профессионализма в сфере оперной режиссуры в период развития театрального искусства до появления великих реформаторов сцены К.С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко» (с. 312).

Озадачивает уже оглавление диссертационной работы. Оно никак не корреспондирует с актуальностью темы, кажется излишне обобщенным и теоретическим, обнаруживая «академизм» и некий «педагогический» крен.

Работа состоит из введения, трех глав и заключения. В первой главе, озаглавленной «Музыкальная драматургия и проблема ее современности» три раздела: «Проблема актуальности оперной драматургии», «Средства “актуализации” оперного жанра» и «Мировоззрение как критерий профессиональной пригодности к профессии режиссера оперного жанра». В главе второй «Этап анализа оперной партитуры», рассматриваются вопросы: «Сюжет или действие?», «Идея и сверхзадача», «Предлагаемые обстоятельства, конфликт и сквозное действие». В третьей главе «Этап воплощения» осмысляются проблемы: «“Предлагаемые обстоятельства”, “событие” и “конфликтный факт” как средство раскрытия “сквозного действия”», «Роль сценографии в раскрытии авторского замысла композитора» и «Проблема мизансценирования». И завершает исследование, как водится, «заключение» и «библиография».

Оглавление диссертации напомнило мне названия книг по теории драмы и учебников по режиссуре середины XX века. Еще правильнее было бы увидеть в нем слепок с внедряемого некогда наименее талантливыми учениками К.С. Станиславского понимания системы.

С тех пор прошло семьдесят лет. Пал железный занавес. Мировой театр предстал во всем богатстве и разнообразии традиций и современных практик: западно-европейский и восточный, наследующий театру «переживания» и «представления», «эпический» Б. Брехта и «ужасов» А. Арто, театр Ю. Любимова и А. Эфроса, Т. Кантора и П. Брука, Е. Гротовского и А. Васильева, ведущих драматических и оперных режиссеров XX – XXI столетия. Было опубликовано творческое наследие А. Аппиа и Г. Крэга, Вс. Мейерхольда и А. Таирова, Евг. Вахтангова и М. Чехова, вышли труды классиков мирового оперного театра, основоположников мирового театроведения Макса Германа и отечественного -- Алексея Гвоздева. Никто не сомневается, что театр – самостоятельное искусство, что «театральный текст» имеет такое же право на существование, как и другие художественные «тексты», но не А.В. Чепинога.

На страницах 30—31 она с ужасом пишет: «Классик» современной авторской «личностной режиссуры» Д.Ф. Черняков уверенно утверждает, что «этот [оперный] театр нельзя анализировать только с точки зрения “эстетики”, надо “считывать оперу именно как театральный текст”». На основании этого заявления Чернякова она делает абсурдное обобщение: «неволью приходишь к мысли об отсутствии у нового поколения режиссеров должного корпуса знаний для полноценной профессиональной компетенции. Такое впечатление, что современная режиссура заодно “отстала” (а может быть никогда и не приобщалась!) не только от достижений своих учителей², но и от того высочайшего уровня теоретической мысли “смежных наук”, которого достигли советские литературоведы, искусствоведы, философы и музыковеды в период, предшествовавший коренной ломке социального и политического устройства нашей страны».

Теорию А.В. Чепинога понимает, как инструкцию по сборке оперного спектакля. А искусствоведческую работу, как написание этой инструкции. И, похоже, даже не догадывается, что практика театра и теория находятся в более сложных и совсем не линейных отношениях, и не являются сиаемскими близнецами, а упреки режиссерам, что они полвека занимались практическими делами, забыв о необходимости писать теорию, просто смешны.

Создается впечатление, что готовясь к серьезной и большой работе, разрабатывая ее понятийный и терминологический аппарат, конспектируя источники А.В. Чепинога просто не справилась с прочитанным, не смогла

² Кого она имеет в виду остается не раскрытым.

осмыслить, и потому раскассировала по главам, сложив некий теоретический «пазл».

Иначе не объяснить, почему в диссертационном сочинении, занимающим 308 страниц (без заключения) -- 669 цитат, размером в половину, а то и три четверти страницы. Совсем не трудно найти предложения, составленные из трех цитат разных авторов, взятых из трех источников. Техника цитирования такова: заимствуется по 2-3 слова у каждого автора и соединяются в нужной диссертанту последовательности. Эффект двойной: впечатление научности и легитимизация более, чем спорных утверждений самой соискательницы, благодаря авторитету авторов. Так Б.А. Покровский цитируется в диссертации более 50 раз, не считая ссылок и «приглашений в союзники», а таких «приглашений» множество. Таков один из многих антинаучных инструментов А.В. Чепиноги.

Следует признать, что ее работа по мысли абсолютно самостоятельная. Чужие слова жестко и волево вписаны в авторскую концепцию и использованы с определенной и осознанной целью. С первых же страниц возникают два сакраментальных российских вопроса: «Кто виноват?» и «Что делать?». Виноват Запад, технический прогресс и цифровая революция! То, что защищаемое Чепинога классическое наследие, родом преимущественно оттуда, никак не комментируется. Она убеждена, что «корень проблемы лежит не только в вопросе о границах интерпретации классического оперного произведения и механизмах его “осовременивания”. Он глубже – в принципиальной разнице европейского (шире – западного) менталитета, представителями которого на русской земле являются “молодые режиссеры”, и российского способа познания действительности» (С. 78). А на странице 146 и вовсе возникает «теория заговора», обнаруживается «мания преследования». Автор цитирует статью О.В. Долженко и О.И. Тарасовой, в свою очередь трактующих А.А. Зиновьева и Ж. Бодрийера³. Соглашается с Д.Ю.

³ «По представлению А.А. Зиновьева, -- пишет А.В. Чепинога, основная задача идеосферы – сделать так, чтобы большая часть социума оказалась неспособна к самостоятельному и критическому мышлению. Человек, которому предложено большое количество готовых структур-образов, оказывается погребен медиа-повседневностью. Это новейший образ информационно-технологической социальности, который, по мысли А.А. Зиновьева и Ж. Бодрийера, превращается в безукоризненную систему подчинения, потому что сохраняется *иллюзия отсутствия идеологии*. Вся современная “демократия орфографии и телевизора” оказывается той *идеологией*, той технологически упакованной образной структурой, из круга которой человек, не умеющий чувствовать, мыслить, понимать, осознать, человек с закрытым, спящим, пассивным, потребительским сознанием выйти не в состоянии». (О.В. Долженко и О.И. Тарасова. Деонтолигизация понимания // Знание. Понимание. Умение. – 2009 -- № 1. – С. 213)

Густяковой, предположившей, что «в современной отечественной ситуации речь идет о формировании модели отторжения русской классики»⁴ (с. 208).

На второй вопрос «Что делать?», у диссертантки тоже есть ответ. Формировать у студентов правильное мироощущение (раздел второй главы диссертации называется «Мировоззрение как критерий профессиональной пригодности к профессии режиссера оперного жанра»), бороться с попавшими под западное влияние «молодыми» режиссерами, осуществлять преемственность лучшим традициям прошлого, развивая идеи К.С. Станиславского, разрабатывая теорию оперной режиссуры – руководство к практическому действию.

Она убеждена, что авторская «режиссура, отбросив достижения русской классической режиссерской школы – метода действенного анализа, которые позволяют разрешить ... проблему коммуникации оперного зрелища современным зрителем, пошла по пути механического заимствования приемов западного театра» (с. 311). «Театроведение же вместо того, чтобы заниматься совершенствованием теории, громоздит пустые и вычурные слова и фразы» (с. 52).

В тексте диссертации можно найти рассуждения о терминах и понятиях, об «идее» и «идеологии», «смысле» и «содержании», «действии» и «событии», цитаты из Аристотеля и Платона, Гегеля и Хайдеггера, Дарвина и французского философа XVIII века А. Л. К. Дестют де Траси, нет только плоти оперного театра – самих спектаклей. Автор явно преувеличивает значение терминов для практиков театра, когда пишет: «Таким образом из-за непонимания терминов в русском современном театре полно спектаклей, которые, которые хотят быть “новаторскими”, но оказываются идеологически ангажированными, морализаторскими изделиями» (с. 219).

Все режиссеры нивелированы ею по возрасту, а их творческие индивидуальности и эстетические позиции подведены под общий знаменатель: «...новое поколение оперных режиссеров обладает особым мышлением, категорически не способным постичь ни назначения театра как такового, ни тем более “сомкнуться” с уникальной природой оперного жанра»⁵ (с. 314).

⁴ Густякова Д.Ю. Принципы отторжения русской классики в отечественной массовой культуре // Ярославский педагогический вестник. – 2015. --№ 1. –Том I.

⁵ И не важно, что Кр. Олдену семьдесят один год, Дм. Чернякову пятьдесят, В. Бархатову -- тридцать семь, Т. Кулябину – тридцать шесть, а самому автору, как указывается на ее страничке в интернете, тридцать четыре. Кстати, положения о конкурсах, смотрах,

В диссертационном сочинении помимо «Тангейзера», «Сна в летнюю ночь» и «Евгения Онегина» упоминается еще двадцать семь постановок, но это спектакли-фантомы. Кем они осуществлены, у нас или за рубежом, и в каком году тридцатилетнего периода истории отечественного театра, исследовать который Чепинога взялась, остается не ясным.

Читая этот исследовательский труд чувствуешь себя участником игры, театроведческого квеста. Только подсказки следует искать не под кустом или на полке в кухне, а на страницах диссертационного сочинения. Хочешь получить информацию, будь предельно внимателен, обладай отличной зрительной памятью, сопоставляй разные факты и веди тщательное собственное расследование. Чтобы сложить пазл из: «Симона Бокканегры» -- «Дж. Верди» -- «Дмитрия Чернякова» -- «Баварской оперы», понадобилось извлечь информацию из цитаты, в которой упоминался дож Генуи (с. 283), догадаться, что речь идет об опере «Симон Бокканегра», вспомнить, что написал ее Дж. Верди, найти подтверждение своей догадки в сноске № 615 (с. 284), соединить результат исследования с упоминанием фамилии Чернякова (с. 283), и только благодаря справке в Википедии узнать, где этот спектакль был поставлен. Что режиссером спектакля «Отелло» был В. Бархатов узнаешь исключительно из сноски № 44 на странице 33, и благодаря названию самой рецензии⁶. Что «Манон Леско» срежиссировал в Большом театре А.Я. Шапиро, а «Бенвенуто Челлини» в Мариинском театре поставил В. Бархатов, читатель поймет лишь запросив помощь интернета. Не менее увлекателен квест, посвященный опере Бородина. Ее герой князь Игорь появляется впервые, как персонаж, на странице 32. Мы сами догадываемся героем какой оперы он является и вспоминаем, кто ее написал. Спустя девять страниц, обнаруживаем, кто режиссер. Но не из текста Чепинога, а из цитаты (А. Курмачева), в которой говорится о том, что видеоряд в постановках Чернякова мало связан со смыслом «произносимого и озвучиваемого». И, наконец, только на 42 странице, в сноске № 72 находим информация о том, что это спектакль Метрополитен-опера.

Исполнитель главной партии «Князя Игоря» обнаруживается, благодаря упоминанию о «двухметровом красавце Ильдаре Абдразакове» (с. 41). Описание его игры позаимствовано соискательницей из статьи В. Журавлева «Дайте ему свободу!». Вновь электронный ресурс и вновь вопрос: а видела ли сама Чепинога Абдразакова из зрительного зала Метрополитен-опера? А,

фестивалях советских времен, предполагали, что молодым считается режиссер, дирижер, художник, театровед только до тридцати пяти лет.

⁶ Я. Росси. «Василий Бархатов поставил «Отелло» Верди в Мариинском театре».

если не видела (что скорее всего) этично ли помещать такое вульгарное описание работы артиста, пусть и заимствованное, в научном труде?

Думается, А.В. Чепинога могла бы запатентовать новый тип квеста – текстового, где подсказки находятся исключительно в сносках.

В диссертационной работе, потребовавшей массу времени и усилий (это явствует из библиографии), возник внутренний конфликт, не позволившей ей состояться. Исследователь не любит и не интересуется временем, о котором пишет. К анализу исследуемых процессов подходит с заранее известным результатом – полнейшего отрицания и неприятия. Остальное подгоняется под ответ. Темперамент автора не столько научный, сколько личностный, я бы даже сказала женский. Такой же выглядит система аргументации. Беглая и уничижительная по тону характеристика современного театрального процесса присуща всему сочинению

Когда доводов не хватает, в ход идут оскорбления, диссертант использует лексику и построение фраз, больше похожие на коммунальные разборки (см. с. 68 и многие другие). Язвительно именуя Д.Ф. Чернякова «классиком» современной авторской “личностной режиссуры” (как будто режиссура может быть не авторской и безличностной?), А.В. Чепинога пафосно вопрошает: «...понимает ли он что-нибудь в театре и в профессии режиссера вообще?» (с. 30).

О Т.А. Кулябине говорит, как о «не ведающим, что творит», «профане» (с. 66), «необразованном мальчике» (С. 68).

Про американского режиссера Кр. Олдена замечает: «... в отличие от безграмотного Т.А. Кулябина, мыслящего дискретно и способного поэтому лишь механически скопировать форму и приемы западного театра, не отдавая себе отчета, уместно ли такое применение приема и каков от него будет эффект, Олден – совершеннейший профессионал! – сознательно выстраивает искажение смысла изначального авторского замысла, заложенного в партитуру» (с. 73). И далее в форме, удивительно напоминающей донос: «...с подмостков театра Станиславского передается некоторое точно определенное послание: внедрение в норму поведения нетрадиционных отношений, способов изменения сознания и насилия» (с. 73).

В свое время на аналогичные «доносы», театром был дан достойный ответ (см. ст. А.Б. Тителя). Грустно, что спустя столько лет автор вновь обращается к этой истории, да еще на страницах диссертационного исследования.

Самое поразительное, что, рассказывая о спектакле «Сон в летнюю ночь» (стр. 68—69) Чепинога прибегает сразу к помощи пяти критиков⁷, вынимая из их рецензий по два-три слова и составляя три предложения. Не хочется быть голословной. Вот пример описания спектакля, который, судя по пафосности отрицания, автор должен был обязательно видеть сам. «Критики также отмечают, что опера Бриттена известна, как» (А. Чепинога) «светлая и веселая, наполненная причудливыми сценами из жизни эльфов» (Н. Зимянина)⁸; «отличается атмосферой» (А. Чепинога) «неверных страстей и призрачных надежд» (В. Кичин)⁹, отражает «изысканное очарование стиля Бриттена» (П. Поспелов)¹⁰. В общей сложности в разговоре об этом спектакле использованы шестнадцать цитат.

На 309 странице в первых трех абзацах находим пять цитат из трех авторов. На двенадцати строках!

Такие подпорки пронизывают все диссертационное сочинение, большая часть которого представляет заимствования чужих текстов.

Даже не обсуждая этическую составляющую, следует отметить антинаучный характер самой этой работы, многочисленные искажения фактов, осознанно предпринятые диссертантом, отсутствие необходимых знаний о «героях», не корректное обращение с чужими текстами, безграмотное цитирование. Минимальные усилия, потраченные на то, чтобы найти в интернет информацию, уберегли бы А.В. Чепенога от множества грубейших ошибок.

Приведу лишь единственный пример. Называя Дмитрия Феликсовича Чернякова молодым режиссером, исследовать существенно грешит против истины, год его рождения 1970-й. С первой оперной постановки режиссера в 1998 году прошло двадцать два года. За это время им было осуществлено пятьдесят три оперных спектаклей на восемнадцати мировых и четырех отечественных сценах. Черняков работал с дирижерами Даниэлем Баренбоймом (8 постановок), Валерием Гергиевым (3 постановки), Теодором Курентзисом (6 постановок), Аленом Альтиноглю (3 постановки), Михаилом

⁷ Используются материалы Н. Зимяниной, В. Кичина, П. Поспелова, Е. Бирюковой, К. Матвеева

⁸ Зимянина Н. Слеза ребенка вместо жемчужной росы // Новая газета. – 2012. – 13 июня. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.novayagazeta.ru/articles/2012/06/13/50140-slezarebenka-vmesto-zhemchuzhnoy-rosy> (дата обращения: 17.06.2017).

⁹ Кичин В. Много шума из ничего // Российская газета. – 2012. – 13 июня. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://stanmus.ru/press/404> (дата обращения: 21.06.2017)

¹⁰ Поспелов П. Школьная боль // Ведомости. – 2012. – 14 июня. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://stanmus.ru/press/406> (дата обращения: 15.05.2017).

Татарниковым (2 постановки), Марком Минковским (2 постановки), Кентом Нагано (2 раза), Якубом Грушей (2 раза), Александром Ведерниковым, Александром Титовым, Кириллом Петренко, Тимуром Зангиевым¹¹. Трудно представить, что все эти музыканты, работающие на ведущих оперных сценах мира, были столь неразборчивы, что согласились сотрудничать, и ни по разу, с «господином», который по убеждению Чепинога вряд ли «понимает ... что-нибудь в театре и в профессии режиссера вообще». И настолько бы не дорожили музыкальной классикой, чтобы вновь и вновь заниматься вместе с ним ее злостным искажением.

Автору исследования, претендующего на соискание докторской степени, следует быть более оснащенным и информированным, хотя бы в главных фактах биографии режиссеров, о которых она пишет, значительно более аккуратным в оценках и заключениях, тем более, что личный критический опыт А.В. Чепинога вряд ли питается впечатлениями от спектаклей, поставленных режиссером в Германии, Франции, Англии, Италии, Бельгии, Испании, Португалии, Голландии, Швейцарии, Дании, США и Канаде. А видеозаписи, как известно, являются для настоящего ученого только дополнительным источником информации, никак не заменяющим исследование самой ткани театрального произведения.

Самые лучшие страницы в диссертации посвящены оперному театру середины прошлого века. Они и количественно и содержательно превалируют над посвященными современному театру. И написаны намного качественней, чем все остальное, включая реферативный «теоретический блок».

Там, где, А.Л. Чепинога, следуя за Б.А. Покровским или Л.Д. Михайловым, говорит об интерпретации опер М.П. Мусоргского «Борис Годунов» и П.И. Чайковского «Пиковая дама», ее читать интересно, несмотря на то, что мысли эти принадлежат не ей, и познакомиться с ними можно, взяв с полки оригиналы. Особенно удачен фрагмент диссертации, посвященный «Пиковой даме» Льва Михайлова. Автор отступает здесь от присущей ей нетерпимости и даже защищает право Л. Михайлова на внесение в партитуру отсутствующего там колокольного звона.

¹¹ С Черняковым сотрудничали также дирижеры Джон Фиоре, Луи Лангре, Эдвард Гарднер, Владимир Юровский, Марк Альбрехт, Фабио Луизи, Алехо Перес, Бертран де Бийи, Даниэле Гатти, Джанандреа Нозеда, Жозеп Понс, Михаэль Хофштеттер, Марк Вигглсворт, Казуси Оно, Петер Этвёш, Станислав Кочановский, Пабло Эрас-Касадо, Филипп Жордан, Вилл Хумбург.

Но следуя в диссертационном сочинении по стопам Покровского и Михайлова, анализирующими партитуру и соотносящими с ней режиссерские замыслы, соискательница словно бы не замечает, что ни разу сама не взяла на себя подобный труд.

Интересно, что количество спектаклей, привлечших ее внимание в прошлом и в нынешнем веке, одно и то же, и равняется трем. Приблизительно столько же упоминается в тексте и драматических постановок, это две интерпретации «Дядя Вани» А.С. Кончаловского и Э. Някрошюса, как примеры положительные, «Три сестры» Т.А. Кулябина и «Коварство и любовь» В.А. Бархатова, как образцы неприемлемой трактовки.

Оппонируя всей «авторской режиссуре», А.В. Чепинога пишет обобщенно, сразу о всех и равно оскорбительно: «... их личностная психология, к сожалению, весьма немудра и сильно “не дотягивает” до психологии композиторов, создававших классические произведения. Масштабы личностей режиссеров и композиторов, уровень “вечных” вопросов, которые они задают себе и зрителю, несопоставимы» (с. 44). В том же тоне говорится о критиках, с чьим мнением она не согласна, хотя (это часто очевидно из контекста работы), рецензируемых ими спектаклей не видела. Презрительно называет их «обслуживающими “авторскую режиссуру”» (с. 43), цитируя при этом не по оригиналу, а по чужим статьям.

Важнейшим недостатком данного сочинения является отсутствие в нем, как исторического, так и современного мирового контекста. Этим объясняются многие голословные утверждения автора, например, упоминание имен К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко в качестве «первых великих реформаторов оперы» (с. 4), а созданных ими в 1918 и 1919 году студий, как главных очагов «профессиональной театральной педагогики», где «разрабатывались основные принципы профессии режиссера музыкального театра как такового» (там же). Станным выглядит и понимание их новаторства. Автор пишет: «При всей разнице походов к репетиционному процессу, при различии темпераментов и методов решения задач великие новаторы русского театра стремились к одной цели: они хотели, чтобы опера перестала быть “костюмированным концертом, чтобы ей вернули право быть театром, зрелищем”» (Там же).

При этом забываются многие значительно более ранние примеры. Например то, как было осуществлено «концертное исполнение» оперы «Дидона и Эней» Гордоном Крэгом по заказу Перселовского общества в 1900 году. Говоря об интерпретационной функции режиссера, автор ни разу не ссылается на Крэга, одного из первых режиссеров мирового театра и,

возможно, главного революционера. Мы узнаем, что думали Г.В. Ансимов и Л.Д. Михайлов, А.М. Поламишев и Б.А. Покровский, Г.А. Товстоногов и С.М. Эйзенштейн. А что думал, говорил и делал с интерпретацией классических произведений начинавший свой режиссерский путь с постановок опер XVII века Крэг, оказывается не важным. Да и книга Т.И. Бачелис «Шекспир и Крэг», дающая об этом исчерпывающее представление, отсутствует среди 489 пунктов использованной диссертантом литературы¹². Невольно возникают вопросы к принципу формирования списка литературы, во-многом носящему случайный характер. В нем практически не отражена история режиссуры.

Напомним автору: «Дидона и Эней» Г. Перселла поставлена Г. Крэгом в -- 1900-м, год спустя, в 1901 - перселовская же «Пророчица» (или «История Диоклетиана», вышедшая под названием «Маска любви»). «Ацис и Галатейя» Г. Генделя и «Вифлеем» Дж. Мура и Л. Хаусмана – 1902 год. Над «Страстями по Матвею» Баха Крэг работал в 1914-м.

То есть режиссерские опыты Гордона Крэга датируются годами более ранними, чем оперные постановочные интересы Станиславского и Немировича-Данченко. Это один из многих примеров отсутствия в диссертационном исследовании, а точнее в голове автора исторического контекста. Разве функции режиссера не выполнялись в XIX веке тем же Р. Вагнером, например. О какой актерской вольности можно говорить применительно к постановкам, осуществленным в Байройте? И разве основные теоретические труды реформатора музыкального театра Адольфа Аппиа «Постановка вагнеровской драмы» и «Музыка и постановка» не были написаны в годы, предшествующие XX веку – в 1892--1897, и нельзя считать Адольфа Аппиа художником-режиссером?

Мне возразят, что автор пишет об отечественном театре. Тогда почему автор не упоминает о Мамонтовской опере, открывшейся в 1885 году, где впервые в отечественном театре над интерпретацией классических произведений трудились режиссеры. Только функции эти вместе с С.И. Мамонтовым осуществляли художники, например, В.Д. Поленов. Но это уже было режиссурой. Не вспоминает она и о поставленной А.А. Саниным и оформленной А.Я. Головиным опере М.П. Мусоргского «Борис Годунов», который открывались знаменитые Русские сезоны в Париже. А ведь там

¹² Это тем более странно, что под пунктом № 34 значится статья того же автора «Эволюция сценического пространства от Антуана до Крэга (Сб. «Западное искусство. XX век. – М., 1978. – С. 148--212»), менее подходящая к теме диссертационного исследования. А под пунктом № 35 и вовсе далекая по содержанию совместная с К.Л. Рудницким работа «Жизненная позиция режиссера» (Театр. – 1960. – №7. – С. 58--73).

Александр Яковлевич погрешил против исторической правды, изобразив один из соборов Кремля, отсутствовавший во времена царя Бориса.

Вопросов к А.В. Чепинога много. Причем самых разноплановых. Приведем лишь несколько, в противном случае пришлось бы написать рецензию, равную по объему диссертационному исследованию, буквально каждый абзац которого вызывает недоумение.

Почему говоря о задачах Станиславского и Немировича-Данченко, цитируются «Ступени профессии» Бориса Покровского? А имя Вс.Э. Мейерхольда транслируется Г.П. Ансимовым (с. 228)? Почему множество страниц уделено пересказу теории монтажа С.М. Эйзенштейна, при отсутствии базовых для оперного театра тем и вопросов? Почему цитируя Г.В.Ф. Гегеля, Чепинога делает это по статье Р. Захаржевской «Проблемы театрального костюма», опубликованной в 1972 г. в четвертом номере журнала «Театр»? (с. 163). И так далее и тому подобное. Хочется узнать еще: с каких пор книга М. Шагинян «О Шостаковиче» является источником дискуссий о сценическом пространстве и двух подходах к нему: конкретно-вещном (так у Чепиноги) и «действенно-сценографическом» (с. 303)?

Метод диссертанта – приватизация авторитетов, классиков. Их наследие используется для подтверждения собственных мыслей. Она с ними соглашается (с Г.В.Ф. Гегелем) или нет (имеются возражения Аристотелю), защищает, солидаризируется, призывает в свидетели. Иногда критикует: «Самые авторитетные теоретики действенного анализа Г.А. Товстоногов и А.М. Паламишев, при всей глобальности и значимости их теоретической работы над развитием системы К.С. Станиславского, также не справляются с конкретным, сугубо функциональным определением понятий идеи и сверхзадачи пьесы и спектакля» (с. 192). Отчаянная смелость Чепинога, порой, просто изумляет. Она пытается навести порядок не только в отечественной теории режиссуры и практике, но и во всей мировой философии. Так от нее сильно достается французскому философу XVIII века А.Л.К. Дестют де Траси, который «первым оторвал подлинный смысл от слова “идея”, существенно исказив первоначальный, вкладываемый в него смысл древними философами. По словам автора театроведческого сочинения он «поверхностно трактовал “идею”, проявил “лукавство” и т.п. (с. 122).

Классики -- главное ее оружие.

На странице 164 Чепинога, защищая от кого-то С.М. Эйзенштейна, говорит, что он был «превратно понят современниками и потомками¹³, а его гениальная теория, к сожалению, пока в большей степени пригодилась тем, кто демагогически использовал ее “не по назначению”, как прикрытие, оправдание собственного неумения создать художественный образ». Не указывается ни кем из своих современников Эйзенштейн не был понят, ни кто из сегодняшних оперных режиссеров демонстрирует «неумение создать художественный образ», что тоже характерно для почерка исследователя. Она столько раз уже их называла, что читатель домыслит и сам.

Интересно разобрать механизм этого противопоставления, как главного метода Чепинога, посмотреть, как именно она «глушит» молодых режиссеров авторитетами. Делает она это всегда одинаково. Начинает она, как всегда, сама: «собственные спектакли и кинокартины не отличались той бессвязностью и бессмысленностью “монтажа” эффектов ради эффектов, которыми сегодня славятся постановки “супер-продвинутых” молодых режиссеров. Как, впрочем, не грешили собственные работы С.М. Эйзенштейна и бьющим по глазам копиизмом жизни, который сегодня тоже выдается за самое современное веяние времени. Напротив, как раз режиссура самого С.М. Эйзенштейна при всей ее радикальности для своего времени – это то самое пресловутое “идеальное раскрытие замысла драматурга”, “правильное его истолкование” и “верное отображение эпохи”». Оставим на совести Чепиноги превратное и банальное восприятие творческого метода великого кинорежиссера. Что она делает дальше. Монтирует, вырванную из исторического контекста и ткани самого повествования, цитату С.М. Эйзенштейна. Сначала пишет от себя: «Кроме того, он и сам указывал на опасность демагогического использования найденных им принципов режиссуры» и далее «запускает» С.М. Эйзенштейна: «авторы ряда фильмов последних лет настолько начисто “разделались” с монтажом, что забыли даже основную его цель и задачу, неотрывную от познавательной роли, которую ставит себе всякое произведение искусства, -- задачу связно последовательного изложения темы, сюжета, действия, поступков, движения внутри киноэпизода и внутри кинодрамы в целом»¹⁴. Анонимные враги Эйзенштейна присутствуют тут как двойники врагов Чепиноги, искажающих оперную классику.

¹³ Очередное безответственное заявление автора, говорящее о том, что он плохо знаком с отечественным киноведением. Оно сделало очень много для осмысления творческого наследия С.М. Эйзенштейна.

¹⁴ Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: В 6 т. Том 2. С. 156.

В свойственной ей манере, диссертант принуждает классика работать на себя, апеллируя к высказыванию, касающемуся других времен, людей, работ, вида искусства. Некорректное цитирование источников – один из существенных грехов работы. Цитаты копируются, вырываются из контекста, что меняет их смысл, часто на противоположный, вставляются внутрь других цитат.

Диссертант произвольно смешивает свидетельства разных времен, постоянно обнаруживая в методе своей работы отсутствие исторической составляющей. А кроме того, редкую даже для сегодняшнего дня недобросовестность исследователя, легко подтасовывающего факты. И, возможно, даже этого не осознающего – столь это для нее, видимо, органично.

Приведем еще несколько примеров чтобы показать, что такой прием, к сожалению, не частный единственный случай, а главный инструментарий работы диссертанта, основной аргумент в системе его доказательств, не выдерживающих никакой критики. Так автор утверждает, что оперная режиссура последнего времени «...продемонстрировала колоссальный “откат” в глубокое прошлое, в профессиональную беспомощность и иллюстративность, активно прикрываемую разговорами об авангарде и постмодернизме» (с. 31), к этому замечанию она монтирует высказывание драматического режиссера А.Д. Попова о «некоторых бесталанных режиссерах»¹⁵. Даты жизни человека, три слова из цитаты которого она вырывает -- 1892—1961. Год издания, по которому он цитируется, -- 1980. То есть, Попов никак не мог иметь в виду ни Чернякова, ни Бархатова, ни Кулябина. Но впечатление создано. И кто не знаком с биографией Попова, добавит этот негатив в копилку аргументов, направленных против «молодой режиссуры».

И последний пример. На странице 53 диссертант пишет: «На сегодняшний день мало констатировать, что прошло время постмодернистского, а тем «более соцмодернистского обыгрывания классического репертуара». Пять последних заковыченных слов позаимствованы у В.М. Гаевского¹⁶. Но продолжим цитирование соискательницы: «Мало поставить “диагноз”: “опера ставится как *неопера*, требования музыки вежливо или не очень вежливо игнорируются» (опять Гаевский). Далее сама Чепинога: «На этом не стоит останавливаться,

¹⁵ Попов А.Д. Творческое наследие: избранные статьи, доклады, выступления/ -- М.: ВТО. 1980. - С. 25

¹⁶ Гаевский В. Наваждение большого стиля // Театр. – 2012. – № 6-7. – С. 49

поскольку производство подобной, с позволения сказать, продукции, налажено в стране практически конвейерным способом. И с этим пора уже что-то делать». Зачем тут вставлена цитата В.М. Гаевского не понятно, что из этого автор не мог бы сказать сам? Но уважаемый критик автоматически при таком обращении с текстом становится ответственным за высказанные диссертантом соображения, к тому же абсолютно бездоказательные.

Но вернемся к этической проблематике. Если репутациям С.М. Эйзенштейна, Б.А. Покровского, Г.А. Товстоногова, А.В. Эфроса, Л.Д. Михайлова, А.Д. Попова и др. уже навредить нельзя, то, например, с ныне живущими Ю.Х. Темиркановым, В.М. Гаевским и многими другими уважаемыми людьми, цитаты из которых произвольно вырываются и включаются автором в нужный ей контекст, дело обстоит иначе. Чепинога пользуется их авторитетом без спроса и в борьбе, где они вряд ли бы оказались с ней вместе по одну сторону фронта.

Отношение к театроведам и музыковедам, у автора пренебрежительно негативное. «Наукообразной тарабарщиной» называет она работу А. Ефименко «Романизация оперы в современной режиссуре (на примерах постановочных интерпретаций “Манон Леско” и “Симона Бокканегра)”»¹⁷ (с. 29). Причем собственное мнение подкрепляет авторитетом Ю.Х. Темирканова. Посмотрим, как это делается. Чепинога: «Словом, как горестно заметил по поводу всей этой наукообразной тарабарщины Ю.Х. Темирканов...». Темирканов: «...современные режиссеры сделали из музыки величайших композиторов саундтрек, как в кино, сопровождение той чепухи, которую они придумывают, и которая не имеет никакого отношения к тому, что мы слышим». Благодаря «такой верстке» складывается впечатление, что Темирканов читал статью Ефименко про «Манон Леско» и «Симона Бокканегра», видел те же спектакли, что и критик на сцене Большого театра, счел их «мерзостью», а их постановщиков малограмотными пошляками. Потому что цитируемый материал называется «Я терпел всю мерзость, малограмотность и пошлость, которую поставили на сцене Большого» (с. 30). В действительности же интервью Темирканова было дано корреспонденту газеты «Труд» в 2010 году, «Симона Бокканегра» ставил Д.Ф. Черняков дважды, но оба раза не в Большом театре, а в Английской национальной (2011) и в Баварской опере (2013). «Манон Леско» увидела свет на сцене Большого, но только в 2016 году. А статья Ефименко была написана годом позже, в 2017-м. То есть ни читать статью, ни иметь мнение по поводу

¹⁷ А саму А. Ефименко почему-то представителем «новоязовской» критики (С. 68).

рассмотренных в ней спектаклей, Темирканов не мог. Чепинога цитирует это интервью шесть раз в разных местах работы.

Если учесть, что собственный режиссерский опыт Ю.Х. Темирканова на сцене Мариинского театра не был крайне удачным, дирижера вряд ли стоило использовать в качестве «арбитра». Вырванные из контекста интервью отдельные фразы, наносят ущерб репутации дирижера с мировым именем. Кстати, Ю.Х. Темирканов единственный дирижер, которому в диссертации на тему интерпретации оперной классики дается слово. И очень жаль, что по такому поводу. Чепинога апеллирует к двум интервью, данным темпераментным музыкантом явно без всякой мысли о том, как его потом используют. Причем пятнадцать раз! Думается что и название того интервью было дано не Темиркановым, а придумано корреспондентом С. Бирюковым, вырвавшим из контекста эту фразу.

Примеров такого некорректного цитирования и обращения к авторитетам, не вызванного насущной необходимостью развития мысли, в работе, к сожалению, не счесть. Также, как в ней полно случайностей и фактологических ошибок.

Так А.М. Паламишев, постоянно упоминается наряду с Б.А. Покровским, Г.П. Ансимовым, Л.Д. Михайловым в качестве авторитета, хотя не является оперным режиссером.

Цитируя статью Юрия Димитрина, опубликованную в журнале «Театр»¹⁸ сорок девять лет назад, Чепинога замечает: «отчего-то сегодня принято считать, что в основу оперы как вида искусства заложено противоречие “между музыкально-драматургической спецификой профессии композиторов и театрально-драматургическим способом представления оперных произведений, [что] и определяло колоссальные творческие потери в деятельности создателей оперы прошлого“». Почему «сегодня», если Димитрин опубликовал статью в 1971 г.? Споря с автором, Чепинога не берет в расчет, что его позиция обусловлена тем, что он сам либреттист. Чепинога сражается со всеми, часто даже не отдавая себе отчета в бессмысленности полемики.

Это исследование насыщено фантомами: идей, спектаклей, людей. В нем масса ошибок. Назову лишь несколько: «Любовь к трем апельсинам» написал не Д.Д. Шостакович (с. 20), а С.С. Прокофьев, учителем Г.А. Товстоногова была не М.О. Кнебель (с. 6), а А.М. Лобанов и А.Д. Попов. Спектакль «Дядя Ваня» Э. Някрошюса оформлял не И. Блумбергс (с. 296), с которым он никогда не работал, а Н. Гульяева, постоянный сценограф и

¹⁸ Димитрин Ю.Г. Опера. Либретто. Зритель // Театр.-- 1971. -- № 1.

спутница жизни режиссера. «Догвилль» -- не направление в западном кинематографе (с. 289), а название фильма датского режиссера Ларса фон Триера.

На каждой странице масса орфографических ошибок и опечаток (пропущены или переставлены местами буквы, потеряны окончания)¹⁹. Текст автором не вычитан, что говорит о неуважении не только к героям, но и к читателям диссертационного сочинения.

Много странных и голословных заключений. На странице 3, например, говорится, что «Театральное сообщество и театральная среда, и оперный театр – в частности, каждые пятьдесят-семьдесят лет переживают серьезный кризис». Откуда берется эта цифра? А вдруг эти отрезки измеряются другими цифрами и всегда ли они одни и те же? Примеры не приводятся. И чем «театральное сообщество» отличается от «театральной среды»?

Достаточно неожиданно сообщается: «Б.А. Покровский уже три десятилетия назад предостерегал режиссеров от “ассоциативного подхода”, который считал признаком дилетантизма в постановке оперы»²⁰. При этом не объясняет, ни что такое «ассоциативный подход», ни о чем и в каком контексте писал автор, не указывает на характер издания, а это книга для детей.

Вообще характер изданий и жанр публикаций соискательницей в расчет не берутся. Это еще одно подтверждение отсутствия в диссертации элементарных представлений о профессиональной искусствоведческой этике и технологии исследовательской работы. Сайт-ресурсы, диссертации, интервью, мемуары, энциклопедии и словари, сборники научных трудов, литература для детей никак не дифференцированы. Если они работают на автора, то идут в ход без каких-либо оговорок. Это часто подводит диссертанта.

Чепинога все время противопоставляет «современным режиссерам» режиссеров прошлых лет, на теоретические труды которых опирается, – Станиславского, Покровского, Товстоногова, Ансимова, Акулова. При этом сопоставления, как такового нет, потому что сравнивается теория одних с практикой других, причем практика как современных режиссеров, так и классиков на страницах исследования отсутствует, кроме двух-трех случаев, выгодно отличающихся более внятным и интересным изложением (на сс.

¹⁹ Их легко обнаружить на сс. 3, 149-150, 190, 253, 259, 262, 263, 274, 1287, 289, 291, 295, 304, 307 и других.

²⁰ Покровский Б. А. Сотворение оперного спектакля. – М.: Детская литература, 1985. – С. 13.

246—247 рассказ Б.А. Покровского о постановке «Отелло» в Большом театре). Причем как явствует из пересказа концепции режиссера цвет кожи Отелло для него не был принципиален. Почему же тогда белый Отелло в неизвестном спектакле, несколько раз возникающий на страницах исследования, так возмущает диссертанта?

На с. 38 упоминается постановка «Бенвенуто Челлини» в Мариинском театре, где на роль Челлини был приглашен Сергей Шнуров, но кто, в каком году ее осуществил не указывается, как не делается и попытки объяснить причины этого назначения. При этом Шнуров грубо называется «музыкантом, за которым закрепилась слава главного матерщинника страны». В этом же абзаце упоминается «Летучий голландец» Вагнера, без минимальной необходимой информации (года постановки, театра и режиссера), зато сообщается, что действие «происходит на пляже в Ницце», попыток объяснить почему, не делается.

Рассуждая о методе действенного анализа К.С. Станиславского и других материях, автор обнаруживает, что не знаком с рефлексиями времени по поводу системы, дискуссиями о ней и повторяет давно утратившие смысл утверждения о ее вечном и универсальном значении, несмотря на очевидную нелепость такого метафизического подхода.

В разделе «Роль сценографии в раскрытии авторского замысла композитора» (с. 276—298) и «Проблема мизансценирования» (с. 299—308) такое количество ошибок, что я ограничусь указанием страниц, на которых они мною обнаружены: 278--281, 283--288, 290--295, 298, 304—308.

Одним из существенных недостатков текста докторской диссертации является отсутствие исторического и мирового театрального контекста. Он не может не подразумеваться в сочинении, посвященном современной театральной оперной практике. Тем более, что автор постоянно говорит о влиянии Запада, зависимости наших оперных режиссеров от вкусов той публики и эстетических критериев зарубежного театра. Иногда даже кажется, что она напрочь забыла, что опера родилась в Италии. И достигла своего расцвета в европейских странах.

Разве мы не живем в едином культурном пространстве с общими для него проблемами? И можно ли явления русского классицизма, просвещения, романтизма, натурализма и символизма воспринимать вне связи с их европейскими моделями?

При внимательном прочтении диссертационного сочинения, у меня возникло стойкое ощущение, что автор мог бы ограничиться одним

