

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова»

На правах рукописи

Земляницына Марина Владимировна

**Композиторская режиссура
в опере Д. Д. Шостаковича
«Леди Макбет Мценского уезда»**

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения,
профессор И. Е. Роголёв

Санкт-Петербург - 2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава I. Композиторская режиссура в опере	13
1.1. К истории понятия «композиторская режиссура»	13
1.2. Композиторская режиссура и режиссура в драматическом театре	18
1.3. Музыкальная драматургия оперы как воплощение композиторской режиссуры. Уровни музыкальной драматургии	34
Глава II. Литературный первоисточник и либретто оперы «Леди Макбет Мценского уезда» в композиторской режиссуре Шостаковича	56
Глава III. Психологический уровень музыкальной драматургии в опере «Леди Макбет Мценского уезда»	74
Глава IV. Условно-игровой уровень музыкальной драматургии в опере «Леди Макбет Мценского уезда»	99
Глава V. Метафорический уровень музыкальной драматургии в опере «Леди Макбет Мценского уезда»	12
Заключение	14
	7
Список литературы	15
	2
Приложение № 1. Нотные примеры	16
	6
Приложение № 2. Постановки оперы «Леди Макбет Мценского уезда» / «Катерина Измайлова»	18
	0

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Оперный режиссер всегда встает перед выбором: что для него приоритетно в работе с оперой — создание собственного оригинального художественного «сюжета» на основе оперной партитуры или раскрытие заложенного в этой партитуре композиторского замысла, ограничивающего режиссерскую интерпретацию? В первом случае режиссер свободен в поиске смыслов, которые, как правило, либо опосредованно связаны с музыкальным содержанием произведения и его драматургией, либо вовсе в нем отсутствуют и, по существу, оказываются «навязанными» композиторскому тексту. Согласно второй позиции все фундаментальные постановочные идеи, порой вплоть до мизансцен и жестикуляции исполнителей, заложены композитором в оперной партитуре. В этом случае задача режиссера — прочесть, осмыслить и воплотить в сценическом решении композиторский замысел.

Проблема выбора режиссером той или иной позиции чрезвычайно актуальна для современного оперного театра. Краеугольный камень этого решения — оперная партитура, которая, в отличие от словесного текста, лежащего в основе драматического спектакля, является выражением законченной и самодостаточной авторской интерпретации литературного первоисточника. В этом смысле работа композитора над оперой сравнима с работой режиссера драматического театра над спектаклем. Анализ композиторской интерпретации, воплощенной в музыкальной драматургии оперы, — главное условие начала работы над постановкой произведения.

К сожалению, часто режиссеры оперы, будучи не в состоянии адекватно «прочесть» партитуру, постичь и раскрыть ее смыслы, строят свои концепции, основываясь, в лучшем случае, на содержании литературного текста (первоисточника или либретто оперы), оставаясь при этом в неведении относительно глубинных процессов, сосредоточенных в ее музыкальной

драматургии. Особенно очевидной данная ситуация становится, когда за постановку оперы берутся режиссеры драматического театра, для которых углубленная работа с партитурой — задача не только непосильная, но и, к несчастью, не первостепенная.

Между тем, позиция «свободного режиссера», пренебрегающего авторской концепцией, в современном театре — и драматическом, и музыкальном — со временем становится все более «легальной». Так, завершая второй том своей «Хроники мировой оперы», М. Л. Мугинштейн в статье «Режиссерский театр начала XXI века» заявляет: «Творческая доминанта этого времени — утверждение авангардной концепции режиссерского театра как закономерной стадии развития оперы» [110, с. 608]. Автор трехтомника, посвященного истории оперы, приходит к выводу: современная эпоха представляет собой переход, в котором основную позицию занимает интертекст. В связи с этим изменяется сама позиция авторства. Появляется соавтор, которым в театре является режиссер. Режиссер творит актуальный контекст, используя авторское произведение как «матрицу культуры, образ, миф» [110, с. 608]. Такому подходу, согласно которому режиссер «ищет новые смыслы не только у автора, но и в других информационных полях» [110, с. 609], Мугинштейн дает название метафизического театра или метатеатра.

Метатеатру противопоставлен «традиционный театр»: «Творческий смелый диалог постановщика и автора не предусмотрен, и режиссер ограничивается разъяснением, т. е. узкой интерпретацией (в случае удачи) или вообще пересказом произведения (толковым или бестолковым). В наиболее жестком варианте этот подход ведет к театру-музею» [110, с. 609].

Предпочтение автора статьи очевидно: оно отдано первому, перспективному, на его взгляд, подходу режиссера. Однако такой тип режиссуры вызывает ряд важнейших вопросов: каково отношение режиссера к композиторскому замыслу в «метатеатре» и насколько существенной для

него является художественная концепция композитора? как далеко простирается свобода режиссера в постановке оперы? в каких других информационных полях следует искать ее «новый смысл»?

Представляется, что названный тип режиссуры несовместим с постановкой оперы. Как было отмечено, оперная партитура, в отличие драматической пьесы, уже содержит в себе «указания» на тот или иной способ сценического решения, жестко ограничивая тем самым «полет фантазии» режиссера. Цельная авторская интерпретация сюжета первоисточника воплощается в выстроенной композитором в опере музыкальной драматургии. В ней сосуществуют сквозные смысловые планы, действующие наряду с основной, внешней сюжетной линией и раскрывающие при этом внутренние подтексты действия. Смысловая наполненность оперного текста, объединяющего словесный и музыкальный ряды, во многом достигается тем, что здесь композитору удается одновременно раскрыть и конкретное эмоциональное состояние оперного героя, и увидеть его сквозь призму обобщения, вписывая ту или иную ситуацию в определенный смысловой контекст. Музыкальными средствами композитор также обозначает пространственно-временные параметры действия и, что чрезвычайно существенно, черты стиля эпохи, в которой это действие происходит. Такие композиторские «предписания» отнюдь не являются «рекомендательными» — они должны быть учтены режиссером в полном объеме.

Следует признать, что тип режиссуры, обозначенный Мугинштейном как «метатеатр», получает все большее распространение на мировой оперной сцене. Все чаще появляются спектакли, в которых зрителя больше привлекает не столько сочиненная композитором партитура, сколько ее неожиданное «актуализированное» переосмысление режиссером. Данным постановкам невозможно отказать в оригинальности, однако к композиторскому замыслу они имеют лишь косвенное отношение. Как правило, спектакли данного типа

не имеют продолжительной сценической жизни и, продержавшись один театральный сезон, уступают место новым, более интригующим «версиям», в связи с чем разрыв между композиторским замыслом и его сценическим воплощением только увеличивается со временем.

Именно такая ситуация складывается в сложной сценической судьбе оперы Д. Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда»: ее режиссерские трактовки весьма часто вступают в противоречие с композиторским замыслом. Причину таких «непопаданий» лишь отчасти объясняют «бьющий через край плюрализм музыкально-стилистических средств» и «кажущаяся неразрешимой противоречивость концепции и сцепления элементов музыкального действия», — качества, которыми, по мнению Э. Фишера [166, с. 581], часто характеризуют партитуру Шостаковича зарубежные критики (отметим, что мнения о неубедительности и излишней пестроте музыкальной драматургии оперы Шостаковича встречаются и в отечественной музыковедческой литературе).

Соглашаясь с тем, что огромный интерпретационный разброс в постановках «Леди Макбет» не в последнюю очередь объясняется сложностью музыкальной драматургии оперы и ее высокой смысловой объемностью, отметим все же, что главная проблема заключается, по нашему мнению, в полном или частичном игнорировании режиссерами музыкальной драматургии в принципе. Между тем, именно анализ музыкальной драматургии «Леди Макбет» с точки зрения воплощения в ней композиторской режиссуры позволяет увидеть и постичь то, что составляет уникальность оперы Шостаковича.

Степень разработанности проблемы. Понятия «композитор-режиссер» и «композиторская режиссура» до настоящего времени не получили системного изучения в научной литературе. В рецензиях и отдельных статьях, главным образом, о театральных постановках, лишь

изредка возникают рассуждения, связанные с данной темой, однако характер этих рассуждений определяется, по преимуществу, жанром публицистики.

В исследовательской литературе определение «композитор-режиссер» впервые появилось в работе М. Д. Сабининой «“Семен Котко” и проблемы оперной драматургии Прокофьева» [143], опубликованной в 1963 году. В сферу внимания автора попадает, главным образом, комплекс композиторских ремарок, содержащихся в музыкальном тексте, и указаний с репетиций, влияющих на сценическое решение оперы и игру исполнителей. В 2003 году в свет выходит монография Р. Э. Берченко «Композиторская режиссура М. П. Мусоргского» [23], в которой автор продолжает и развивает намеченный Сабининой ракурс исследования.

Своеобразным этапным исследованием композиторской режиссуры как явления стал вышедший также в 2003 году труд Сабининой «Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке» [141], где композиторская режиссура рассматривается уже за пределами вербальных обозначений композитора. По мнению автора, композиторская режиссура проявляется, главным образом, в особой организации комплекса музыкально-выразительных средств в оперной партитуре.

В ряду немногочисленных исследований композиторской режиссуры также следует назвать статью «Композиторская режиссура С. Прокофьева в опере “Война и мир”» О. С. Бытко (2015) [28], статью «Некоторые особенности “композиторской режиссуры” Рихарда Вагнера» М. Я. Куклинской (2018) [86], а также дипломную работу А. С. Ивлевой «Оперы Джакомо Пуччини: композиторская режиссура и современная постановочная практика» (2016) [65]. Похожее понятие «режиссерская поэтика» вводит в своей работе «Театр Прокофьева» Е. Б. Долинская [55], трактуя его как индивидуальную стилевую особенность театральных сочинений композитора.

Цель настоящей работы — изучение музыкальной драматургии оперы

Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» под углом зрения воплощения в ней композиторской режиссуры.

В соответствии с этим поставлены следующие **задачи**:

- сопоставить режиссуру в драматическом и в оперном театрах и определить их коренное различие;
- рассмотреть музыкальный текст оперного произведения как композиторско-режиссерскую интерпретацию литературного сюжета, выполненную музыкально-выразительными средствами;
- определить способ воплощения композиторско-режиссерской интерпретации в музыкальной драматургии оперы;
- проанализировать музыкальную драматургию «Леди Макбет Мценского уезда», выявив, описав и исследовав содержащиеся в ней музыкально-смысловые планы, раскрывающие композиторскую режиссуру Шостаковича.

Объектом исследования настоящей диссертации является музыкальная драматургия оперы «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича. **Предмет исследования** — композиторская режиссура Шостаковича, реализованная в музыкальной драматургии оперы. **Материал исследования** — первая редакции оперы «Леди Макбет Мценского уезда»¹.

В настоящей диссертации использован **метод** комплексного музыкально-теоретического анализа, включающего в себя интонационный и структурный анализ музыкального текста. Для сопоставления режиссуры в драматическом и оперном театрах применяется компаративный метод исследования.

Методологической основой работы являются исследования, посвященные музыкальной драматургии оперы (Б. В. Асафьева, М. С. Друскина, М. Д. Сабининой, Е. Д. Конен, Б. М. Ярустовского,

¹ Выбор именно первой редакции обусловлен неравноценностью двух «версий» оперы. Как известно, вторая редакция «Катерина Измайлова» была создана Шостаковичем вынуждено и потому не является свободным выражением авторской воли. Сравнение двух редакций предложил Л. О. Акопян (см. *Акопян Л. О.* Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2004. 584 с.).

Е. А. Ручьевской, М. Е. Тараканова, О. Е. Левашовой, Р. К. Ширинян, Т. А. Курышевой, С. С. Гончаренко, О. В. Комарницкой, В. П. Широковой, Н. И. Дегтяревой и др.). Обращение к области театроведения потребовало использования театроведческой исследовательской литературы (научные сборники «У истоков режиссуры: Очерки из истории русской режиссуры конца XIX – начала XX века», «Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда», «Мастерство режиссера», «Театроведение Германии: Система координат», «Искусство режиссуры. XX век», «Искусство режиссуры за рубежом», «Введение в театроведение», монографии П. Пави, Ю. М. Барбоя). Значительной опорой для научных изысканий стали работы драматических режиссеров (Г. Фукса, А. Аппиа, К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данченко, В. Э. Мейерхольда, Г. А. Товстоногова, Е. Гротовского) и режиссеров оперы (Б. А. Покровского, Л. Д. Ротбаум, Б. Горовича, Е. А. Акулова, Г. П. Ансимова, Л. Д. Михайлова, Н. Н. Савинова). Отдельный корпус использованной литературы составили работы, посвященные оперной режиссуре (М. Л. Мугиншейна, Е. С. Цодокова, А. А. Соловьяненко, В. Я. Богатырева, А. В. Чепиноги, Е. В. Кривоноговой). Исследование природы театральности потребовало обращения к работам, рассматривающим данное явление с ракурса семиотики (исследования Р. Барта, Ю. М. Лотмана, П. Пави, Э. Фишер-Лихте).

В работе над диссертацией автор опирался на труды, посвященные творчеству Шостаковича, — монографии А. В. Богдановой, С. М. Хентовой, К. Мейера, М. Г. Арановского, Л. Фэй, Л. О. Акопяна, статьи Б. В. Асафьева, И. И. Соллертинского, В. П. Бобровского, М. Д. Сабининой, Г. Ш. Орджоникидзе, Н. А. Шумской, И. А. Барсовой, А. И. Климовицкого, А. А. Баевой, В. Б. Вальковой, М. Е. Тараканова, Д. Фэннинга, К. Эмерсон, Р. Тарускина, В. В. Шахова, Н. И. Енукидзе, Т. Н. Левой.

Научная новизна. Данное исследование открывает возможность

нового взгляда на музыкальную драматургию оперы «Леди Макбет Мценского уезда». Ее рассмотрение в свете реализации композиторско-режиссерской интерпретации сюжета позволяет увидеть в партитуре многоуровневую смысловую систему, выстроенную на основе литературного первоисточника. Выбранный композитором комплекс выразительных средств и его организация обуславливает характер последующего сценического решения спектакля, направляя и локализуя интерпретационные поиски режиссеров.

В настоящей диссертации предпринимается попытка систематизации форм и типов композиторской режиссуры в опере, воплощенной не вербальными, а музыкально-выразительными средствами. Выявляются уровни музыкальной драматургии, наличие и взаимодействие которых, по мнению автора, формирует смысловую и выразительную глубину художественного содержания оперы и позволяет понять оперную партитуру объемнее и шире. Анализ функционирования уровней музыкальной драматургии в «Леди Макбет Мценского уезда» в контексте композиторско-режиссерского решения раскрывает этот шедевр с нового, ранее не встречавшегося в исследовательской литературе ракурса.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Композиторская режиссура имеет ряд важнейших соприкосновений с режиссурой драматического театра, главным из которых является театральность, понимаемая как созданная специфическими средствами выразительности авторская интерпретация художественного текста для ее последующей сценической реализации. Воплощением композиторской режиссуры в опере является организованная специфическими музыкальными средствами многослойная музыкальная драматургия.
2. Исследование композиторской режиссуры раскрывает особенности композиторской интерпретации литературного первоисточника,

обуславливающей сценическое решение партитуры. Свобода режиссера оперы ограничивается композиторской режиссурой, кроме того случая, когда режиссер изначально ставит своей целью создание произведения «по мотивам», отдаленно связанное с замыслом композитора.

3. Смысловая интерпретация литературного первоисточника реализуется в музыкальной драматургии на трех уровнях, каждый из которых представляет собой различную степень соотношения вербального и музыкального рядов и, как следствие, различного типа соприкосновения с литературным первоисточником — от непосредственного следования за словесным текстом до выстраивания смыслового контрапункта и создания относительной автономности музыкального ряда.
4. Опера Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» является исключительно логичным и художественно убедительным примером воплощения композиторской режиссуры в музыкальной драматургии. Если в первой опере «Нос», ставшей своеобразной «пробой пера» композиторской режиссуры Шостаковича, явно ощутимы внемузыкальные влияния (театра, кино), то в «Леди Макбет Мценского уезда» основу драматургического развития составляют именно музыкальные приемы развития, преломляющие некоторые внемузыкальные тенденции косвенно.
5. Принципиальная новизна композиторской режиссуры в опере «Леди Макбет Мценского уезда» заключается в последовательном сквозном развитии каждого из уровней музыкальной драматургии, находящихся в сложном сопряжении друг с другом.

Теоретическая значимость настоящей работы заключается в углублении представления о музыкальной драматургии оперы как носителе режиссерского замысла композитора. Данный методологический подход

может стать перспективным в дальнейшем изучении композиторской режиссуры и обновлении научного аппарата исследования оперной партитуры.

Практическая ценность:

- материалы данного исследования могут быть использованы в курсе теоретических дисциплин средних профессиональных и высших учебных заведений;
- результаты работы могут быть полезными в практической деятельности режиссеров-постановщиков оперы «Леди Макбет Мценского уезда»;
- комплексный подход к изучению композиторской режиссуры может быть применим и к другим оперными произведениям.

Апробация работы. Диссертационная работа обсуждалась на заседаниях кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Основные положения исследования были представлены на конференциях «Музыкальная культура глазами молодых ученых» (2013, 2014, 2016 гг.), «От авангарда до наших дней» (2011, 2016 гг.), а также в ряде научных публикаций, включенных в список использованной литературы (в том числе в изданиях перечня ВАК РФ). Свое отражение положения работы нашли в курсе изучения анализа музыкальных произведений исполнительских факультетов.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, пяти глав, заключения, списка литературы, который включает 204 наименования, и приложениями: № 1. Нотное приложение; № 2. Постановки оперы «Леди Макбет Мценского уезда» / «Катерина Измайлова».

Глава I.

КОМПОЗИТОРСКАЯ РЕЖИССУРА В ОПЕРЕ

1.1. К истории понятия «композиторская режиссура»

Словосочетание «композиторская режиссура» появилось в отечественном музыкознании сравнительно давно, однако исследования, посвященные изучению этого явления, до сих пор немногочисленны.

Впервые вопрос о режиссерской компоненте композиторского замысла и его влиянии на музыкальную драматургию оперы поставила М. Д. Сабина в монографии «“Семен Котко” и проблемы оперной драматургии Прокофьева» [143]. В завершающей главе масштабного и во многом новаторского исследования, описывая оперный театр Прокофьева как театр композитора-режиссера, исследователь указывает на особую важность для Прокофьева таких составляющих сценического действия как построение мизансцен, расположение исполнителей на сцене, выразительность произнесения текста и т. д. Авторские указания актерам на этот счет содержатся в ремарках и в заметках с репетиций. Как замечает Сабина, свойственная методу Прокофьева театральность принципиальным образом влияет на отбор средств музыкальной выразительности. При этом, обладая, по мнению Сабининой, даром режиссерского видения своего будущего спектакля, Прокофьев особое внимание уделяет деталям и их образно-выразительной функции.

Названная работа намечает новое направление в исследовании оперы как жанра. Однако проблема композиторской режиссуры присутствует в ней скорее периферийно. Сабина вернется к этому вопросу позже, но прежде, спустя сорок лет после публикации ее книги о Прокофьеве, свет увидит работа Р. Э. Берченко «Композиторская режиссура М. Мусоргского» [23]. Вслед за Сабининой, Берченко рассматривает композиторскую режиссуру главным образом как процесс работы композитора над сценическим

воплощением оперы, исследуя комплекс авторских ремарок, пометок и различного рода указаний. По мнению Берченко, композиторская режиссура представляет собой «совокупность замыслов и намерений композитора (и реализованных, и нереализованных на практике) в плоскости театрального воплощения собственных произведений. Судить об этих замыслах и намерениях позволяют, как правило, те или иные письменные источники — эпистолярное наследие, мемуары, воспоминания современников, протоколы и стенограммы репетиций, а также сценарии, либретто, клавиры, партитуры, наброски, эскизы, планы, заметки и т. д.» [23, с. 8]. Заметим, что собственно музыкально-выразительную составляющую Берченко, разумеется, также учитывает, но не ставит во главу угла изучения композиторской режиссуры. По мнению исследователя, данный комплекс относится к неспецифическим материальным знакам воплощения композиторской режиссуры.

Берченко проводит четкое разграничение между композиторской режиссурой и композиторской драматургией. Последнюю автор называет замкнутой и самодостаточной структурой, тогда как композиторская режиссура «размыкает подобную самодостаточность, требуя для воссоздания целостности художественной системы привнесения в нее чисто сценических компонентов с присущими только им функциями» [23, с. 10]. Обогащенная выразительностью специфического театрального языка, композиторская режиссура, по Берченко, выходит за пределы границ музыкальных выразительных средств: «Театральная логика не подменяет, а скорее органично вбирает в себя формообразующий потенциал других выразительных средств синтаксиса, мелодики, гармонии, оркестровки, прозаического либо поэтического текста, — цементируя и направляя этот потенциал в единое драматургическое русло» [23, с. 147]. Таким образом, композиторская режиссура, которая опирается на композиторскую драматурию, представляет собой разомкнутую систему, подчиняющуюся внемusикальным законам.

Позволим себе не согласиться с данной концепцией. Композиторская режиссура, как ее представляет Берченко, зафиксирована в композиторских заметках и ремарках. По сути же это лишь внешняя часть, направленная на дешифровку того, что в эмоциональном и психологическом плане содержит музыкальный ряд оперы. Представляется, что рассмотрение композиторской режиссуры как некоего отдельного от музыкальной драматургии явления представляется не вполне оправданным.

Важнейший с точки зрения рассматриваемой проблематики вывод о композиторской режиссуре находим в разделе «Мусоргский — режиссер» в книге Е. А. Ручьевской «“Хованщина” Мусоргского как художественный феномен» [140], где также исследуются ремарки композитора, но не как отдельная самостоятельная часть работы Мусоргского-режиссера, связанная исключительно с рекомендациями к сценической постановке, а как одно из слагаемых цельной художественной идеи композитора: «Наряду с обозначением темпов и характера музыки, ремарки для исполнителей и всех, кто создавал в опере визуальный ряд, свидетельствуют о тщательности работы композитора, о выверенности всех деталей концепции» [140, с. 250]. Ручьевская пишет о важности ремарок не только для дирижера и режиссера, но и для каждого музыканта и исполнителя-любителя, поскольку они не просто определяют визуальные особенности действия, но создают «очень значимые обстоятельства действия, поведения героев, внешнего выражения в жесте и движениях их внутренней жизни» [140, с. 251].

Композиторские ремарки, по Ручьевской, есть свидетельство единства замысла оперы как спектакля во всех ее составляющих: «Мусоргский, конечно, воплотил идею оперы прежде всего в музыке. Режиссер обязан руководствоваться, прежде всего, выстроенной композитором музыкальной драматургией. Но слово в либретто и визуальный ряд были для Мусоргского органическими элементами оперного действия» [140, с. 289]. Ремарки, согласно Ручьевской, это не отдельный смысловой пласт, относящийся

исключительно к дальнейшему сценическому воплощению спектакля. Они есть внешнее проявление и дополнение единой художественной концепции, заключенной, прежде всего, в музыкальной драматургии в целом и в конкретных выразительных музыкальных средствах в частности. Иначе говоря, в отличие от Берченко, Ручьевская скорее объединяет композиторскую режиссуру с композиторской драматургией, чем разделяет их.

Этапной в исследовании композиторской режиссуры является монография Сабининой «Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке» [141]. В ней автор уже не связывает композиторскую режиссуру с ремарками — текстовыми свидетельствами музыкально-театрального решения композитора: «Если музыка, — пишет Сабинина, — есть особый вид художественного языка и все ее элементы в той или иной мере семантически, режиссирующие послышки — в широком смысле слова — заключены во всех элементах ткани оркестрового произведения. В более узком смысле таковы темы, ритмоинтонации, темброинтонации, обороты вокальных партий и черты оркестровой фактуры, несущие в себе некие конкретно сценические импульсы как эмоционального, так и живописно-изобразительного порядка, которые могут “обрисовывать” (картины природы, вещи-символы, внешний облик, поведку и жесты персонажа) и “выражать” оттенки, смены и переломы внутренних состояний героев оперы, их взаимоотношения, манеру говорить и т. д.» [141, с. 302]. Сабинина также отмечает, что степень образной конкретности, заключенной в музыкальном тексте, не одинакова и зависит от жанра оперы, эпохи и стиля конкретного композитора (в качестве примера ученый сравнивает «пейзажно-изобразительную симфоническую идиллию “Шум леса” из вагнеровского “Зигфрида” и антракт-пассакалию из “Катерины Измайловой”» [141, с. 304]).

Весьма убедительным представляется положение Сабининой о роли подтекста в драматическом и музыкальном театре: «Теоретическое

обоснование Станиславским подтекста, пусть и подготовленное новаторством писателей-драматургов, было переворотом для драматического театра. Опере же “подтекст” был знаком едва ли не с самых ранних ее этапов. <...> Если для искусства режиссуры, по Станиславскому, необходимо верно найти и организовать перебрасывание невидимого “мяча внимания” от одних субъектов к другим в нужном темпе, то оперная партитура предугадывает “мяч внимания” проведением музыкального материала, принадлежащего тому или другому герою, фиксирует момент и скорость переброски этого “мяча”. <...> Если в драматическом спектакле, помимо четкой психологической мотивировки поведения героев — что азбучно для современного театра — основой решения должен быть “эмоциональный возбудитель каждой сцены”, ее “психологический камертон” (Товстоногов), спектакль оперный уже имеет изначально такие возбудители и камертоны: их обеспечивает партитура» [141, с. 308–309].

Подводя итоги сказанному, отметим: композиторская режиссура являет собой задуманную композитором образно-смысловую концепцию, направленную на сценическое воплощение композиторского текста и обуславливающее его. Она включает в себя весь комплекс музыкально-выразительных средств и текстовых указаний, объединенных единой логикой музыкально-драматического действия. Настоящий комплекс в свою очередь обуславливает сценическое решение, в котором текстовым указаниям принадлежит лишь функция дополнения и расшифровки некоторых аспектов замысла композитора.

Тесно связанная с музыкальной драматургией, композиторская режиссура находит в ней свое основоположное материальное воплощение, но не исчерпывается лишь логикой музыкального развития. Она включает в себя и слово (литературный сюжет и либретто), и сценическую драматургию (заложенную в композиторском тексте), в сложном сопряжении которых формируется многосоставный и многоуровневый, глубокий и цельный

образно-смысловой концепт произведения. В этом объединении смысловых систем, главной из которых, тем не менее, является автономная музыкальная драматургия, ощущаются разные «планы действия» — своеобразные смысловые призмы, соединяющиеся в едином художественном тексте. Это план воплощения конкретного сюжета с его приближением к реалистичности, опирающийся, главным образом, на прямую речь текста либретто, надсюжетный обобщенно-символический план, базирующийся на автономной от слова музыкальной драматургии, условный план, на котором ощущается условно-театральное преломление сюжета (прием «театр в театре»). Композиторская режиссура, сотканная из отдельных смысловых уровней, каждый из которых составляет определенный тип соотношения слова, музыки и обусловленного этим сценического воплощения, является своеобразной интерпретацией композитором литературного сюжета, но при этом составляет новое художественное произведение, независимое от литературного первоисточника.

С точки зрения автора настоящей работы композиторская режиссура — центральный элемент триады, первым элементом которой является композиторский замысел — идея, первичный проект сочинения, его общий контур. На основе композиторского замысла выстраивается композиторская режиссура — концепционное оформление первоначального замысла. Третий элемент триады — музыкальная драматургия произведения — конкретное воплощение композиторской режиссуры «в звуках», т. е. в партитуре. Именно музыкальная драматургия является основным свидетельством и «дешифратором» режиссерских установок композитора.

1.2. Композиторская режиссура и режиссура в драматическом театре

Рассмотрение феномена композиторской режиссуры неизбежно ведет к сопоставлению режиссуры в драматическом и оперном театрах.

Как известно, искусство профессиональной театральной режиссуры довольно молодо. Его рождение связано с возникновением на рубеже XIX – начала XX веков так называемого «режиссерского театра». В сценическом произведении, созданном в этом новом театре, решающая роль отводится режиссеру, сочиняющему свой «внелитературный смысл», не обозначенный в литературном тексте, но при этом «расшифровывающий» и значительно углубляющий этот текст.

В начале XX века критик «литературного театра», основанного на «буквальном» следовании литературному тексту, режиссер и теоретик театра Георг Фукс в книге «Революция театра» (1909) писал: «Ошибка всех выступавших до настоящего времени реформаторов театра заключалась в том, что, искренно захваченные всеобщим предубеждением против “театральности” [курсив мой — М. З.], они, вообще, еще продолжали верить в возможность “реформировать” существующее» [168, с. 41–42]. Фукс пытался определить те специфические театральные средства выразительности («орудия экспрессии»), которые предоставляют театральному действию относительную независимость от литературного текста и лежат за его границами. К ним режиссер относит актерскую игру, сценическую речь, сценическое движение, музыку, освещение, сценографию, цвет и т. п. «Для того, чтобы предотвратить полное банкротство всех наших театров высшего типа, необходимо поднять знамя восстания во имя принципа *театральности* [курсив мой — М. З.] и добиться для него победы в тех областях искусства, где положение его должно быть признано державным» [168, с. 264].

Фукс акцентирует внимание на театральности — явлении, представляющем собой особое свойство театра, не обретшее по настоящее время единого толкования у театроведов. Автор настоящей диссертации не считает для себя возможным вступать в продолжающуюся до настоящего времени дискуссию по этому вопросу, поэтому сошлемся лишь на наиболее

тесно связанные с проблематикой настоящей работы точки зрения.

Прежде всего, приведем одно из наиболее тонких, на наш взгляд, определений театральности философа, литературоведа и семиотика Р. Барта. В 1954 году в статье «Театр Бодлера» Барт писал: «Что такое театральность? *Это театр минус текст* [курсив мой — М. З.], это густота ощущений и знаков, возводимая на сцене на основе написанного, и это особого рода одновременное восприятие чувственных воздействий — жестов, тона, расстояний, материальных субстанций, световых эффектов — при котором текст утопает в полноте проявлений этого внешнего языка» [19, с. 61–62].

Силу художественного влияния театральности Барт видел в использовании условных, «притворных» средств (декорации, реквизит, грим, нарочитые жесты и интонации и т. п.), которые, несмотря на искусственность, не кажутся в театре фальшивыми. «Сокровенная» театральность, по Барту, «делает актера средоточием театрального чуда и превращает театр в место сверхвоплощения, где тело двояко — одновременно живое и обыденное природное тело и тело, исполненное значения, торжественное, застывшее в своей функции искусственного объекта» [19, с. 63].

Согласно Барту, театр является наиболее концентрированным по смыслу искусством благодаря высокой смысловой «загруженности» театрального знака — актерского жеста, в котором одновременно соединяются и чувственное, и абстрактное. Эту особенность отметил С. А. Исаев: по Барту изначально жестовая сущность театра создает «особую плотность Смысла сценического произведения» [70, с. 172]. Следствием этого становится основная задача актера — особое «*смысловое превышение*» [70, с. 172] реальности, а не ее копирование или подражание ей, которое возникает вследствие «человеческого освоения мира» актером.

Своего рода продолжением размышлений Барта в области семиотики театра стало исследование Ю. М. Лотмана «Язык сцены», где театральность именуется «языком театра как искусства», помогающим художнику создать

«вторую реальность» в художественном пространстве.

Подробное определение театральности дает П. Пави в «Словаре театра», впервые опубликованном в Париже в 1987 году: «Театральность — это то, что в представлении или драматургическом тексте имеется специфически театального (или сценического). <...> Современная театральная эпоха характеризуется поиском этой слишком долго закрытой театральности» [116, с. 365]. Ссылаясь на А. Арто, Пави отмечает, что «театральность противопоставляется литературе, текстовому театру, письменным средствам, диалогам и даже иногда повествовательности и “драматичности” логически сконструированной фабулы» [116, с. 365].

Важнейшей особенностью театральности, которую отмечает Пави, является то, что театральность не является свойством литературного текста. Она измеряется не текстовым критерием, а тем, что называется «театральным театром» (В. Э. Мейерхольд), т. е. «способностью ... максимально использовать сценическую технику, заменяющую дискурсы персонажей и тяготеющую к самодостаточности» [116, с. 366].

На той же позиции, по существу, стоит и режиссер Е. Гротовский: «Освобождение театра от всего, что не является собственно театром, сосредоточение на том, что является его стержнем, выявило другие богатства, исходящие из его сути, то есть лежащие в рамках профессии» [46, с. 17].

Логическим следствием данного научно-практического метода стало появление в театроведении нового понятия «постдраматический театр», введенного Х.-Т. Леманом и обозначающего театр, лишенный принципа нарративности, в котором сценическое действие и вовсе независимо от драмы [96].

Таким образом, исходя из приведенных определений и характеристик, театральность представляется неким феноменом, благодаря которому драматический театр с помощью специфических средств выразительности способен выразить определенный художественный смысл, относительно

независимый от словесного текста пьесы и одновременно вступающий с этим текстом в порой с трудом уловимые соотношения. Режиссер — главный интерпретатор словесного текста и организатор данной интерпретации специфическими средствами театральной выразительности. Он творец того «сверхсмысла», который рождается в драматическом спектакле и воплощается в игре актеров. В «режиссерском театре» режиссер становится ключевым организатором реализации феномена театральности.

Столь привычную для драматического театра смысловую интерпретацию, создаваемую режиссером, режиссеру оперы выстроить гораздо сложнее, поскольку она уже содержится в музыкальной партитуре. В отличие от сценария или драматической пьесы, музыкальный текст обладает заданной (причем весьма конкретно) интонацией, диктующей, в свою очередь, характер, эмоциональный градус, темпоритм действия. В драматическом театре эти параметры постановки главным образом определяет режиссер согласно собственному режиссерскому замыслу, каковой, согласно «Театральной энциклопедии», включает в «идейное истолкование пьесы (ее интерпретацию), характеристику отдельных персонажей, определение необходимых для данного спектакля стилистических и жанровых особенностей актерского исполнения, решение спектакля во времени (ритм и темп спектакля), пространстве (мизансцены, планировки), определение (совместно с художником и композитором) характера и принципов оформления» [156]. Опираясь на это определение и соотнося его со спецификой оперного театра, нетрудно заметить, что большая часть перечисленных составляющих режиссерского замысла заключена в тексте оперы, точнее в ее музыкальной драматургии, а также, в качестве дополнения, в уточняющих ремарках. И если в отношении «характеристик отдельных персонажей» и «решения спектакля во времени» уточнения не требуются, то в отношении «решения спектакля в пространстве» и «определения характера и принципов оформления» необходимо добавить, что

такие, казалось бы, не приспособленные для передачи музыкальным языком параметры постановки, тем не менее, при внимательном изучении музыкального текста находят в нем свое (иногда опосредованное) отражение. Таким образом, в опере, так же, как это делает режиссер в драматическом театре, композитор обогащает литературный первоисточник (либретто), создавая свой самостоятельный, порой противоречащий литературному тексту художественный смысл.

Задачу музыкальных режиссеров многократно усложняет тот факт, что в опере, представляющей собой сложное синкретическое пространство, в котором объединяются словесный и музыкальный ряды, определяющим рядом является один из самых абстрактных и сложно поддающихся объективному объяснению и воплощению музыкальный язык. Об определяющем значении музыкальных средств выразительности, находящихся вне литературного текста и заданных композитором, пишет в начале своей книги «Оперная музыка и сценическое действие» режиссер Е. А. Акулов: «В самой музыке (разумеется, если она талантлива), в ее драматургическом развитии гораздо более точно и определенно, чем думают многие, выражены и основные ситуации, а характеры действующих лиц, и ритм их поведения, и поэтическая атмосфера, и многие психологические оттенки, а также детали внешнего и внутреннего действия, которые театр призван раскрыть средствами сценического воплощения. Нужно уметь распознавать те музыкальные приемы, которыми композитор создает в своем произведении линию драматургического развития, для того чтобы получить в свои руки тот материал для сценического действия, который соответствует намерениям автора и тем самым делает создаваемую исполнителем концепцию наиболее глубокой и правдивой. Отсутствие таких точных ориентиров и конкретного понимания средств музыкально-драматургической выразительности — прямой путь к дилетантизму и неточным, приблизительным сценическим решениям» [3, с. 9–10].

В опере именно композитор властью своей творческой воли расставляет временные границы в тексте первоисточника, задает ему сценический ритм, переключает сценические планы (внешний и внутренний), расставляет драматические акценты, т. е., как отмечает М. С. Друскин, активно участвует в «режиссерской разработке спектакля» [56, с. 41]. Об этом же пишет В. П. Широкова: «В основе любой оперы лежит уже интерпретированный композитором текст либретто. И если композиторский замысел произведения, отталкиваясь от текста либретто, допускает значительную свободу и субъективность его интерпретации, то свобода интерпретации режиссера уже ограничена — *он не может претендовать на авторскую функцию* [курсив мой — М. З.]. <...> По сравнению со своими коллегами — режиссерами драматического театра, постановщик оперы, вероятно, находится в более “стесненных обстоятельствах”. Его свобода ограничена уже самой ментальной материей музыки. Слово в этом отношении более универсально» [181, с. 6–7].

Формируя собственную степень условности, реализуемую в музыкальной драматургии, свой смысловой, эмоциональный, психологический подтекст, подчас не предусмотренный в либретто, композитор создает «смысловое превышение» (Барт), обусловленное «новой условностью». «Режиссерское решение произведения, — пишет Г. А. Товстоногов, — это определение угла зрения автора на жизнь, на действительность, которая отражена в пьесе, определение той меры условности, которая будет присутствовать во всех компонентах спектакля» [159, с. 77]. Достаточно просто заменить «режиссерское решение произведения» на «композиторское решение оперы», и слова великого режиссера будут характеризовать уже оперную постановку.

Повторим здесь, вслед за Друскиным, чрезвычайно показательную выдержку из беседы К. С. Станиславского с актерами: «Опера легче драмы. В опере ритм готов. <...> В драме вы в себе должны нести и композитора. Вы

сами должны создать себе ритм, и если вы его не создали или создали неправильно, ваша роль — пустое место. Точно так же, если постановщик не создал единого ритма для всего спектакля, если он не сумел создать из всех ролей актеров, т. е. из отдельных ритмических частиц, полного и гармоничного аккорда для всего спектакля — его спектакль неполноценен. <...> В опере ритм готов и вам остается только разбить музыку на куски и, проследив ее динамику и статику, сочетать с нею в гармонии ваши индивидуальные задачи физического движения и покоя. <...> Музыка и есть драматическое содержание оперы, данное в готовой музыкальной форме. В ней, и только в ней, надо искать природу действия. В драматическом построении оперы заключен смысл всех творческих обоснований для создавания логической линии действия артиста» [Цит. по: 56, с. 43].

Кроме того, надо признать, существует и значительное различие в логике организации самих драматического и музыкального текстов, на что справедливо обращает внимание Б. М. Ярустовский: «Если в драматическом театре идея автора доказывается логикой развития человеческих поступков, столкновений, переживаний, то в лирическом театре (старое, но точное определение оперы) это доказательство осуществляется в логической цепи эмоциональных реакций на сценическое действие, разнообразных переживаний поступков, столкновений, событий, происходящих на сцене. Иначе говоря, в опере прежде всего важны эмоциональные “выходы”, которые только и способны стимулировать оперное пение. Эти “выходы” состояний, часто останавливающие (условно) сценическое действие, переводя его в эмоционально-психологический план, выявляя новую стадию психологических отношений действующих лиц (ансамбль) и определяют истинную специфику оперы. <...> И здесь оперное произведение намного опередило своих “собратьев” — другие искусства, в том числе даже такое современное, как кино, лишь в последнее время обратившееся к подобным

приемам» [191, с. 41].

Стоит отметить, что эмоционально-психологический план, отмеченный Ярустовским, претворяется в оперной партитуре на разных уровнях. Так, помимо отображения конкретного состояния героя, в музыкальном тексте часто ощущается и символическое обобщение, взгляд со стороны (авторский голос), которым композитор-режиссер усложняет и обогащает психологическую картину.

И, наконец, если режиссерский театр с его интерпретацией литературного первоисточника другими художественно-выразительными средствами — это относительно недавнее завоевание драматического театра, то композиторская режиссура проявляет себя уже в ранних образцах оперы, в которых музыкальный план высвечивает и углубляет литературный текст, но при этом движется в своем оригинальном направлении.

Попытавшись приложить к опере «формулу» Барта *«театральность — это театр минус текст»*, мы увидим, что в этом случае данная формулировка нуждается в существенном уточнении. В оперном спектакле между словесным рядом и его сценическим воплощением лежит музыка, которая, будучи обращена и к слову, и к сценическому действию, не просто объединяет их, а регулирует своими средствами систему взаимодействия всех художественно-смысловых элементов и обуславливает сценическое решение произведения, руководствуясь при этом собственными музыкальными законами. Таким образом, оперная театральность (*«театр минус текст»*), в сравнении с театральностью в драме, предстает как принципиально иная по своей структуре функциональная система, регулятором которой является музыкальная составляющая и лежащая в ее основе музыкальная драматургия. Те средства, что в драматическом театре относятся к разряду специфических театральных средств, находящихся за пределами литературного театра и выявляющих режиссерскую концепцию спектакля, в опере являются не просто специфическими, но в гораздо большей степени определяющими

сценическое решение. Пространство «за рамками» литературного текста, представляющее собой вотчину драматического режиссера, где ему предоставлена относительная свобода самовыражения и фантазии, в опере оказывается подобием прокрустова ложа, под которое должен подогнать свои «интерпретационные» амбиции режиссер оперного спектакля. Иначе говоря, музыкальному режиссеру приходится создавать нечто, что по аналогии с известным приемом «театром в театре» можно назвать «интерпретацией интерпретации», поскольку всю базовую режиссерскую работу в опере к началу постановочного периода проделывает композитор, воплощающий свою композиторско-режиссерскую концепцию в музыкальной драматургии оперы.

Своего рода аналогией театральности в опере является то, что Ручьевская называет в своей монографии «“Война и мир”. Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева» *оперностью*. Согласно концепции Ручьевской, оперность есть «особый тип контраста между планом действия, планом вербальным и планом музыкальным» [134, с. 215]. Она непосредственно связана с музыкальной драматургией и характерной условностью, возникающей при «переносе» слова на музыку.

Характер оперности различается в операх разных стилей и, таким образом, сама оперность является своеобразным стилевым индикатором условного и реалистичного в соотношении слова и музыки. Так, по мнению Ручьевской, оперность в произведениях Даргомыжского и Мусоргского гораздо менее выражена, чем в операх эпохи *bel canto* XVIII века: условность вытесняется реалистичностью отражения слова в музыке, уменьшается «художественная дистанция, позволяющая вплотную или почти вплотную приблизить “реальность сказки” (все равно остающуюся иллюзорной) к условности музыкального выражения» [134, с. 215].

Как видим, театральность (в драматическом театре) и оперность — явления одного порядка. Они сигнализируют о возникновении за пределами

(«поверх») литературного или нотного текста выразительно-смыслового пространства, в той или иной мере автономного от него. Существеннейшее же различие между театральностью и оперностью заключается именно в пределах этой автономности. Если в драматическом театре предписывающая функция литературного текста, не способного точно передать интонацию и темпоритм, весьма существенно ослаблена, то в опере пренебрежение предписывающей функцией музыкального текста, являющегося воплощением (через музыкальную драматургию) композиторской режиссуры, ведет к конфликту с режиссерской концепцией композитора, определяющей как внешнее (сценическое) действие, так и — что существенно более важно — его эмоциональный и психологический подтекст.

Интересно, что роль композитора в формировании режиссерской концепции оперы рассматривается уже в одной из самых ранних работ об оперной режиссуре, принадлежащей перу А. Аппиа, работавшему над операми Р. Вагнера. Сравнивая музыкальный и драматический театры, режиссер отмечает: «Жизнь, предписанная актеру музыкой, отличается от той, которую он должен искать в разговорной драме, тем, что длительность в ней определена бесповоротно, формируя спектакль в соответствии с драматическим стержнем. Отсюда следует, что заданная роль обладает пропорциями не только во времени, но и в пространстве, одни исходят от других. <...> Планировка определяется Актером, а его роль живет только в заданных Музыкой пропорциях; отсюда следует, что и сама Планировка обретает музыкальную значимость, которая в вагнеровской драме присуща драматической роли» [7, с. 104].

Согласно Аппиа, музыкальная составляющая спектакля, диктующая собственные музыкальные пропорции, касающиеся, главным образом, расстановки временных границ, перенимает на себя, таким образом, драматическую организацию и становится незыблемым «драматическим стержнем». Этим стержнем является сама логика организации музыкального

текста — музыкальная драматургия, наделяющая лежащий в ее основе вербальный ряд теми качествами, которые получает литературный текст в сценическом воплощении в драматическом режиссерском театре.

В книге «Опера и ее сценическое воплощение» Л. Д. Ротбаум пишет о том, что задача режиссера — выявить в ходе анализа музыкального материала оперы актуальную сторону ее содержания, ракурс раскрытия основной темы. Основопологающим фактором в этом процессе является особый *тип театрального мышления композитора*, представленный в той или иной опере. Иногда театральный принцип, заложенный композитором в опере, может опережать современный ему театр (в качестве примера этого утверждения Ротбаум приводит оперы Мусоргского, обнаруживающие «в высшей степени театральные решения в самом современном понимании искусства режиссуры») [132, с. 72].

Различные типы театрального мышления связаны, по мнению Ротбаум, с индивидуальным решением композитора: «В центре внимания Верди находится сама эмоция как таковая в ее целостном виде. Для Дебюсси или Рихарда Штрауса предметом внимания является “анатомия чувства”, расщепление его на мельчайшие, еле заметные молекулы настроений. Моцарта захватывают неожиданные перемены, метаморфозы чувств. Чайковского волнует психологическая конфликтность, столкновение противоречивых стремлений — иногда в одном и том же человеке. Шенберга интересует прежде всего морально-этическая проблема, противоборство двух различных философских позиций, как это имеет место в его ораториальной опере “Моисей и Аарон”» [132, с. 169]. Будучи практикующим режиссером, Ротбаум приводит большое количество музыкальных примеров, которые являют собой не только и не столько эмоциональное насыщение литературного сюжета, сколько его смысловую интерпретацию композитором.

Б. А. Покровский в книге «Об оперной режиссуре» также неоднократно

пишет о том, что режиссер должен раскрыть музыкальную драматургию произведения: «Оперу не может написать композитор, лишенный острого чувства театральности. Он — музыкант, обладающий свойством условного мышления, без которого не может быть истинной театральности» [122, с. 177]. Здесь театральность — это обязательное для оперы качество условности, являющееся традиционной прерогативой театра и одновременно с этим результатом действия композитора. Одним из наиболее ярких оперных композиторов Покровский называет Прокофьева и так описывает его музыку: «Каждая интонация, мелодия, гармоническая или инструментальная краска имеют смысл и право на существование на своем месте, предусмотрены и предопределены данной сценической ситуацией, действиями конкретного характера» [121, с. 85].

Покровский приводит большое количество примеров, в которых очевидна доминирующая — смыслообразующая — роль музыкальной драматургии. Большое значение он придает и собственно музыкальной форме как «показателю характера действия» [122, с. 87]: «Если композитор избирает, например, рондо (скажем, рондо Фарлафа в “Руслане и Людмиле”), значит, эта музыкальная форма есть показатель характера, образа действия данного сценического куска, высказывания персонажа. Фарлаф как белка в колесе носится со своим “счастьем”, возвращаясь все время к “близок уж час торжества моего”. Его энергия, подвижность бессмысленны и нерезультативны, они на холостом ходу. Внешняя напористость и смелость обнаруживают круг, из которого этот “храбрец” не смеет выскочить. Музыкальная форма — рондо — выражает суть характера и его положение в данную минуту. Также fuga, сонатная форма, танец и т. д.» [122, с. 87]. То же Покровский пишет и об интонационном развитии. Все это — функциональная система выразительных средств, не столько дополняющих вербальный план (либретто), сколько *углубляющих и интерпретирующих* его.

Музыкальных примеров, подтверждающих правоту Покровского,

буквально не счесть! Вот еще один: дуэт Дон Жуана и Церлины. В преддверии свадьбы Церлины и Мазетто Дон Жуан, склоняя девушку уйти с ним, обращается к ней с выразительной, игривой мелодией «*Ручку, Церлина, дайте*». Музыкальная фраза ответа-возражения в точности повторяет обращение Дон Жуана — похоже, невеста Мазетто не столь уж уверенно отказывается от предложения Дон Жуана. После среднего раздела дуэта, в котором сомнения все больше завладевают Церлиной (не без помощи мягкой, но настойчивой «атаки» Дон Жуана), в репризе номера дуэт героев становится традиционным дуэтом согласия: Дон Жуан начинает фразу, которую Церлина весьма гармонично заканчивает! Вот пример композиторской режиссуры — тонким штрихом Моцарт психологически точно изображает ситуацию, в которой искусный и многоопытный обольститель завладевает мыслями молодой девушки, подчиняя ее своему решению. Об этой сцене Покровский пишет: «Мы становимся свидетелями определенного процесса: Дон-Жуан соблазняет, Церлина понемногу сдается, иначе для чего же дуэт?» [122, с. 94].

Роль средств музыкальной выразительности в опере, раскрывающих, а иногда и «контрапунктирующих» действию, очевидна и для дирижеров. Пример тонкого исполнительского наблюдения представляет собой небольшой пассаж о терцете Фьордилиджи, Дорабеллы и дона Альфонсо «*Улягтесь, ветры*» из оперы «Так поступают все» в книге выдающегося дирижера Э. Лайнсдорфа «В защиту композитора»: «На первой странице терцеттино помимо скрипок лишь кларнеты и фаготы аккомпанируют вокалистам. “Интересно, — подумалось мне, — где же вступают флейты и валторны?” Перевернув страницу, я сразу же понял, для чего композитор приберегал эти инструменты. Вступали они с единственной целью подчеркнуть нарочито странные диссонирующие гармонии. В этом месте солисты поют слово *desir*, смысл которого в общем контексте прочитывается как: “Пожалуйста, верни наших любимых, дабы исполнились наши желанья”.

Однако совершенно ясно, что желания до поры до времени удовлетворены быть не могут. Аккорд настоятельно требует разрешения, но вместо этого появляется очередной диссонанс. Так композитор своей музыкой красноречиво дает нам понять, что желания далеки от исполнения» [90, с. 33].

При всем своем различии эти и многие другие подобного рода примеры неопровержимо свидетельствуют о том, *как* «режиссерский замысел» композитора реализуется в музыкальной драматургии оперы. Именно в оперной драматургии заложены все характеристики героев, обстоятельства, в которых они действуют, причины происходящих событий и многое другое, что обуславливает, в том числе, и пространственное положение актеров. Задача режиссера-постановщика — услышать то, что уже срежиссировал композитор, и не вступать в противоречие с музыкальным содержанием, будь то упрощение, отвлечение от главной идеи, невнимание к деталям или выстраивание концепции, ни в малейшей степени не связанной с той, что воплощена композитором в его музыке.

Как было отмечено, сложность анализа оперной партитуры и, соответственно, режиссерского замысла композитора сильно осложняется тем, что, помимо внешнего действия, она скрывает в себе не обозначенный в либретто, выраженный специфическими музыкальными средствами внутренний сюжет. Широкова, описывая неудачи некоторых постановок опер Моцарта, так объясняет их причины: «По мере проникновения в логику скрытых закономерностей музыкального текста, систему его художественных смыслов это пространство [пространство подтекстов, иносказаний, философских обобщений, авторской точки зрения — М. З.] сужается, формируя, тем самым, и режиссерскую концепцию спектакля» [181, с. 14]. Деятельность режиссера в этом смысле ограничена «“правилами игры”, которые определяют жанр, стиль, особенности формы произведения, система контрастов, масштабы целого и отдельных частей, темпоритм спектакля и

многое другое» [181, с. 15].

Разумеется, в опере, как и в драматическом спектакле, остаются и сценография, и световая партитура, и актерский жест — сфера деятельности режиссера-постановщика, актеров и др. Но их пространство для маневра чрезвычайно жестко контролируется музыкальной драматургией.

Среди многочисленных случаев пренебрежения главенством музыкальной драматургии в ее союзе со словом и сценическим действием достаточно вспомнить хотя бы один — осовремененную постановку «Евгения Онегина»². Один из многочисленных примеров грубого несоответствия тексту Чайковского — князь Гремин, который, с его выкованным веками аристократизмом, отлитым в благородных, полных достоинства и сдержанной красоты интонациях Чайковского, превращен стараниями режиссера в российского нувориша сомнительного происхождения, для которого и благородная поступь аккомпанемента, и изысканность закругленных, исполненных мужественной нежности фраз, и знаменитая энгармоническая модуляция кажутся слишком изящными. Между тем оперное творчество Чайковского, особенно позднего периода, — это блистательный пример композиторской режиссуры. Внимательный к деталям, Чайковский наполняет свои партитуры важнейшими выразительными нюансами, передающими состояние героя, порой вплоть до жеста, выражающего и подчеркивающего его состояние. Пренебрежение или чрезмерно вольное отношение к этой буквально ювелирной работе с деталями музыкального текста влечет за собой обеднение и разрушение многослойного сплетения смыслов, закодированных в оперной партитуре.

Постановщик, подходя к музыкальному тексту такого уровня, должен быть столь же внимательным и чутким, сколь был им сам Чайковский, обращаясь к текстам А. С. Пушкина. В своей работе, посвященной «Пиковой даме», где рассматривается и «Евгений Онегин», А. И. Климовицкий называет Чайковского «первоклассным читателем», «всматривающимся» и

² Большой театр. Режиссер Д. Черняков. Постановка 2006 года.

«вслушивающегося» в текст поэта, не пропускающим ни одной, даже самой мельчайшей детали. «Текст Пушкина, — пишет Климовицкий, — это строго организованная система разнообразнейших стилистических ансамблей, образуемых переплетением различных “голосов”, в частности, включающих в себя и множество прямых и скрытых цитат и реминисценций. Читатель высочайшей культуры, которому внятны были проблемы писательского ремесла, Чайковский несомненно ощущал это постоянное взаимодействие авторского и “не авторского” пластов как важнейший аспект смысла, художественного облика и стиля романа. Во всяком случае, он реагировал на такие “сюжеты” — напрямую и опосредованно, в бытовом поведении и в сфере художественного вымысла» [76, с. 55]. Внимательное «вслушивание» Чайковского в текст пушкинского романа в стихах воплотилось в итоге в партитуре, раскрывающей специфическими музыкальными средствами не только эмоциональную составляющую действия, но и характер поведения героев на сцене, в частности их жесты и пластику.

Разумеется, исчерпывающе воплотить в сценической постановке все тончайшие подробности и глубинные смыслы, сокрытые в гениальной и неисчерпаемой оперной драматургии Чайковского, невозможно. Но их ничем не оправданное искажение и упрощение, как представляется, кардинально и непозволительно обедняет режиссерскую концепцию композитора, деталями которой постановщик не может пренебречь.

1.3. Музыкальная драматургия оперы как воплощение композиторской режиссуры.

Уровни музыкальной драматургии

Исследование столь сложного явления как драматургия оперы естественно предполагает наличие широкого спектра направлений изучения, в том числе — анализ интонационного развития, соотношения вербального и музыкального рядов, взаимодействия вокальных, хоровых и оркестровых

партий и многое другое. Однако подход к музыкальной драматургии именно как к воплощению композиторской режиссуры позволяет, по нашему мнению, описать и исследовать музыкальную драматургию оперы как динамичную и развивающуюся многоуровневую смысловую систему в ее видимом и скрытом проявлении.

Многие исследователи отмечают наличие в оперном тексте внешнего и внутреннего планов (М. С. Друскин, Е. А. Ручьевская, Д. Д. Воробьев, В. П. Широкова и др.). Лежащий в основе оперы словесный ряд часто непосредственно связан именно с внешним планом, тогда как параллельно с ним композитор тщательно выстраивает не столь заметный внутренний уровень.

В работе «Театральность и музыка» Т. А. Курышева связывает внутренний и внешний драматургические планы с различными проявлениями театральности в опере. По мнению исследователя, внешнее проявление театральности связано непосредственно с игровым началом, как и в драматическом театре. В опере к нему относятся музыкальная характеристика персонажей, использование игровых форм и часто применение театрального «эффекта остранения». Внутренняя театральность проявляется в эпизодах смыслового обобщения, «когда музыкальное развитие освобождается от прямой связи с произносимым словом и зримой сюжетной ситуацией и как бы поднимается над ними. <...> Отказ от поддержки слова в моменты музыкальных обобщений, опирающихся на принципы театральности, как бы предлагает музыке самой “моделировать” некое воображаемое событийное начало. В результате в такие моменты действие не только не останавливается, оно как бы ускоряется, становясь более концентрированным, насыщенным, многозначным» [88, с. 66–67].

Примеров существования многослойного смыслового пространства в оперных произведениях множество. Рассматривая оперы Моцарта как образцы жанра, Широкова отмечает их сложное внутреннее содержание:

«Реальному миру, поступкам, психологии и чувствам персонажей в операх Моцарта отводится лишь часть ее смыслового пространства. В одних операх это пространство реальности доминирует, тогда как в других, оно представлено более обобщенно, условно. Другая сторона оперы как жанра — идеальная, символическая, метафорически обобщающая явления действительности. Эта символическая сторона, также как и психология, эмоциональные реакции и характеры действующих лиц находит выражение в самом музыкальном тексте оперы и не может быть привнесена в него извне» [181, с. 14].

Не сводимый к слову и словесному объяснению внутренний план музыки Мусоргского исследует Ручьевская в статье «Слово и внесловесное содержание в творчестве Мусоргского»: «Существующий в музыке Мусоргского высший слой художественного содержания связан непосредственно с авторским мирозерцанием, с этосом. Он находится над словом и вне его, то есть не подлежит точному словесному определению — здесь возможно лишь непосредственное интуитивное познание и более или менее близкое к истине истолкование» [138, с. 252]. Ручьевская отмечает, что музыкальный материал одновременно и связан с текстом, и выходит далеко за его конкретику, вступая в пространство условных, метафорических символов и идей.

В операх Мусоргского, как и в других сочинениях композитора, связанных со словом, «верхний» слой, по мнению исследователя, ощущается ярче в эпизодах, не связанных с конкретной ситуацией или конкретным смыслом слов. Среди примеров Ручьевская называет общие эпизоды «музыки тьмы» в «Хованщине», в циклах «Без солнца», «Песни и пляски смерти». Эти эпизоды являются у Мусоргского не фоном: «Они, включенные в общую непрерывную линию, звучат отстраненно, даже отрешенно, уходят “за текст”, “за” вокальную партию, становятся “сопровождением”, в котором сосредоточена главная мысль» [138, с. 254].

Данное положение словно откликается на рассуждения Дебюсси, писавшего во время работы над «Пеллеасом и Мелизандой»: «Главное заключается в том, что оркестр призван музыкально воплотить множество смыслов, не высказанных персонажами, оставшихся как бы между строк. При этом каждый штрих — мотив, его трансформации, фигурация, ритмическая фигура могут выступать в качестве символов. Оркестр разворачивает как бы авторский комментарий к происходящему, но этот комментарий, как и текст, многозначителен, ибо он также опирается на язык символов — символов звуковых» [78, с. 39].

Можно привести много примеров, когда фон становится главной мыслью, за словом скрывается подтекст, вместо музыкальной «расшифровки» слова в оркестре звучит противоположный ему по характеру и смыслу контрапункт. Смысловые уровни и их всякий раз уникальное сопряжение, будучи непосредственным воплощением композиторской режиссуры, определяют уникальность музыкальной драматургии оперы. В свою очередь музыкальная драматургия представляется пространством взаимодействия трех ее музыкально-выразительных уровней, обозначенных в данной работе как

- 1) *психологический*,
- 2) *условно-игровой*,
- 3) *метафорический*³.

Названные уровни в том или ином виде присутствуют в музыкальной драматургии практически любой оперы, однако их соотношение различно в каждом конкретном случае — оно зависит от стиля эпохи, стиля композитора, жанра оперы и т. д. Так, в реалистической опере-драме психологический уровень является базовым — он определяет эмоционально-психологический подтекст действия. В свою очередь условно-игровой и метафорический

³ Данный материал частично опубликован в статьях: *Земляничина М. В.* Об особенностях музыкальной драматургии оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» // Музыкальная академия. – 2015. – № 3. – С. 166–173; *Земляничина М. В.* Композиторская режиссура в опере «Нос» Д. Шостаковича // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2016. – № 4. – С. 23–26.

уровни композитор формирует на его основе. Иная ситуация возникает в комической опере, где основным уровнем, скорее всего, станет условно-игровой, или, скажем, в опере-сказке, фундамент драматургии которой образует метафорический уровень.

Обнаружить вышеперечисленные уровни в их чистом виде практически невозможно. Всякий раз они предстают в виде «микста», отмеченного преобладанием какой-либо из его составляющих. Так, зачастую метафоричен психологический уровень, в свою очередь метафорический уровень музыкальной драматургии в большинстве случаев направлен на «расшифровку» эмоциональной и психологической подоплеки происходящего на сцене. Одновременно именно он более всего способствует относительной «автономизации» музыкальной драматургии, в значительной мере высвобождая музыкальный ряд из-под абсолютной власти слова и, тем более, подчинения предполагаемому на его основе реальному сценическому действию.

Психологический уровень музыкальной драматургии

Территорией психологического уровня музыкальной драматургии является эмоционально-психологический подтекст события, воплощающий состояние героя (или героев) музыкально-выразительными средствами. С одной стороны, данный уровень, наиболее тесно, по сравнению с остальными, связан со словом, с другой — он во многом формирует базу относительной независимости музыкальной драматургии, поскольку именно на психологическом уровне обнаруживают себя часто неявные, а порой и вовсе отсутствующие в словесном тексте подробности. При этом относительная самостоятельность музыкальной драматургии ощущается тем сильнее, чем сложнее музыкальная характеристика персонажа и «объемнее» его музыкальный портрет. Вместе с тем, эта самостоятельность отнюдь не препятствует центростремительному движению слова и музыки,

направленному на создание психологически и эмоционально достоверного художественного образа.

Примеры психологического уровня музыкальной драматургии, срежиссированного композитором с разной степенью детализации, обнаруживаются уже на заре становления оперного жанра. Примером тому являются музыкально-психологические портреты героев из опер Монтеверди.

Большой ряд примеров воплощения убедительной психологической характеристики в опере «Орфей» приводит В. Д. Конен в работе «Клаудио Монтевереди». В одном из описанных ученым эпизодов, Вестница приносит Орфею весть о смерти его жены: «Психологическая реакция ничего не подозревавшего и потому вдвойне потрясенного Орфея в высшей степени убедительна. Он настолько ошеломлен случившимся, что долго не может произнести ни слова. Он не замечает происходящего, не слышит ни дальнейшего рассказа Вестницы, ни хора пастухов, комментирующего страшное событие. Только после того, как отзвучал хор, Орфей выходит из оцепенения и начинает говорить, отталкиваясь от последней услышанной им фразы: “Твоя супруга умерла”. Повторяя слова: “ты умерла, ты умерла”, он прощается с солнцем, небом и землей в порыве желания расстаться с жизнью и присоединиться к возлюбленной» [80, с. 203]. Выразительная глубина психологической характеристики героев с небывалой для того времени точностью создана разнообразным интонационным рисунком вокальных партий, чутким оркестровым сопровождением, тонко выстроенным композитором сочетанием хоровых и сольных эпизодов, создающим необходимый контраст в действии.

Еще один пример незаурядного мастерства тонкого психологического изображения — в знаменитой прощальной арии Дидоны Перселла. В первой части, написанной в двойной двухчастной форме с остинатным басом, главная героиня сдерживает свои чувства: ее возвышенная вокальная партия «скована» нисходящим оркестровым басовым голосом. Скорбь героини

словно вырывается наружу во второй части арии: кульминационные горестные восклицания Дидоны «*Remember me*» особенно драматично звучат на фоне неизменно повторяющейся мелодии баса.

С развитием оперного жанра степень глубины и сложности музыкально-психологических характеристик усиливается — оперные персонажи приобретают все более тщательно и тонко выписанные черты.

Неповторимыми психологическими находками изобилует психологический уровень опер Моцарта: именно наличием тончайшей психологической проработки объясняется логика музыкального развития в приведенных ранее примерах из опер «Дон Жуан» и «Свадьба Фигаро».

Необычайная сила воздействия отличает психологический уровень в операх Верди. Особенно ярко он обнаруживает себя в ансамблях, которые, перефразируя известный термин «интонационный сюжет», можно назвать своеобразными «интонационными поединками». Н. И. Дегтярева, используя в одной из своих статей термин «интонационный сюжет», в качестве одного из примеров подобного диалога приводит в пример сцену Аиды и Амнерис, психологическую подоплеку которой отражает именно интонационное развитие: «“Мотив ревнивых подозрений” Амнерис является производным от лейтмотива Аиды — тем самым в интонационном материале формируется завязка одной из важнейших сюжетных линий оперы» [48, с. 59].

Похожими примерами наполнены партитуры опер «Травиата», «Риголетто», «Трубадур», «Отелло», «Фальстаф» и др. Мастерски выписанные Верди многочисленные эмоционально-психологические «столкновения» выражают едва ли не больше о происходящем на сцене, чем само сценическое действие. Так же, как, например, музыка арии Хозе из оперы «Кармен» гораздо красноречивее и выразительнее текста, лежащего в ее основе, поскольку согласно внешнему сюжетному плану данная ария — признание в любви, а по сути она является чрезвычайно выразительным и глубоким психологическим портретом самого героя, выполненного «кистью»

Бизе.

Поразительный по своей художественности и тонкости психологический уровень музыкальной драматургии предстает в операх Чайковского — прежде всего, в «Евгении Онегине», «Пиковой даме», «Иоланте». Приведем лишь один пример психологического уровня музыкальной драматургии, срежиссированного композитором. В «Пиковой даме» Чайковский четко выявляет «музыкально-психологическое» противостояние Германа и Елецкого, которое сохраняется от первой до последней сцены оперы. Композитор характеризует героев — близких, но в то же время противопоставленных друг другу, — общим интонационным рисунком: поступенный восходящий мотив в объеме кварты открывает и арию Елецкого «*Я вас люблю*», и ариозо Германа «*Прости, небесное созданье*». Благородно закругленная, гармоничная, возвышенная вокальная партия князя вместе с тем лишена неожиданных поворотов и, если так можно выразиться, «интонационно ожидаема». В вокальной партии Елецкого восходящий тетрахорд представлен, как ему и надлежит, в виде поступенного движения к тонике. Все гармонично, размеренно — князь благороден, красив, влюблен, но при этом... предсказуем и ординарен.

Иначе происходит в ариозо Германа. В начале его обращения, адресованного Лизе, — та же восходящая интонация, но как по-иному она звучит в этом монологе! Тетрахорд, направленный не к тонике, а к четвертой ступени, предвосхищает мелодический контур и плагальный гармонический оборот первой фразы арии Лизы «*Ах, истомилась я горем*». Вокальную партию Германа предвосхищает чрезвычайно важная восьмая пауза на сильную долю, которая точно и тонко воплощает состояние главного героя, потерявшего опору, истерзанного сомнениями, любовью, и в то же время скованного немислимым напряжением, словно предчувствуя наперед трагическую развязку.

Чтобы убедиться в том, как точен в музыкальных характеристиках

Чайковский-режиссер (вплоть до изображения пластики певца!), достаточно представить себе естественный, округлый жест Елецкого, обращенного к Лизе. В сцене же Германа и Лизы, едва главный герой, обращаясь к девушке, делает похожее движение рукой в ее направлении (а это случается почти в каждой постановке!), немедленно появляется ощущение нестерпимой фальши. Казалось бы, маленький штрих — предваряющая вступление героя восьмая пауза — практически определяет собой психологический сюжет сцены.

Подтверждающих наличие в музыкальной драматургии оперы примеров психологического уровня бесчисленное множество, поскольку он существует в каждой опере априори. Как было отмечено, «омузыкаленное» слово отличается от произнесенного слова фиксированной интонацией, отражающей определенное (композитором) эмоционально-психологическое содержание. Чем богаче и глубже оказывается это содержание, тем объемнее и сложнее выстроен психологический уровень музыкальной драматургии.

Условно-игровой уровень музыкальной драматургии

Основу условно-игрового уровня составляют содержащиеся в тексте оперы аллюзии, цитаты и псевдоцитаты, стилизации, пародии. Их появление в музыкальном тексте привносит в него их собственный смысловой и выразительный код, что существенно расширяет художественное содержание оперы. Чаще всего условно-игровой уровень появляется в виде локальных мини-представлений, вмонтированных в основное сценическое действие. Зрителями этих представлений являются не столько слушатели в зале, сколько персонажи, находящиеся в этот момент на сцене, благодаря чему возникает своеобразный эффект «театра в театре». Часто «театр в театре» сочетается с другим приемом — интонационной диффузией — переходом интонаций одного действующего лица к другому. Этот прием выдает чаще всего сознательную «игру в театр» одного из героев, надевающего маску в

общении со своим собеседником и таким образом скрывающего свои подлинные чувства.

Условно-игровой уровень также может быть направлен на раскрытие психологической характеристики героя или психологической мотивации его действий. Но такую психологическую характеристику можно назвать не прямой, как это происходит на психологическом уровне, а скорее косвенной. В ситуации, когда зрителями «театра в театре» становятся сами участники действия, эмоционально-психологический подтекст происходящего композитор раскрывает через их реакцию.

Яркий пример «театра в театре» — сцена в комнате Графини в «Свадьбе Фигаро». Граф, подозревая Графиню в измене, адресует ей многочисленные упреки. Графиня с ужасом ожидает, что Граф вот-вот и в самом деле убедится в ее «неверности», обнаружив за закрытой дверью Керубино. Ее обуревают страх разоблачения. «Обличительные» интонации Графа напористы и декламационны (широкие скачки, энергичный ритм) — Моцарт намеренно использует типизированные, «говорящие сами за себя» элементы оперной речи. Театрализованной партии Графа противопоставлены не менее театрализованные жалобные, с задержаниями, ламентозные секундовые мотивы Графини. В какой-то момент она, после тирады Графа (эпизод в *f-moll*), почти теряет дар речи: ее партия буквально рассыпается на отдельные слова и восклицания...

Ситуация в корне меняется, когда выясняется, что за запертой дверью скрывается вовсе не Керубино, а Сюзанна. И вот уже Граф умоляет Графиню простить его, но та непреклонна! Она корит Графа за беспочвенную, ничем не спровоцированную ревность, припоминает сказанные им обидные слова. Между тем, все, кроме Графа, понимают (точнее слышат), что возмущение Графини притворно и наигранно (в то время как страх разоблачения в первой части сцены был абсолютно подлинным). Участники сцены как будто «поменялись» интонациями: возмущение Графини передают интонации,

прежде принадлежащие Графу. Становится очевидным, что это спектакль, адресованный не столько залу, сколько ревнивому и притом самому замыслившему измену супругу.

Великолепна «театральная» находка Мусоргского в «Хованщине». Убийца Хованского — Шакловитый — заканчивает сцену, «процитировав» фразу из хора девушек «*Плыла лебедушка*». Трагический подтекст хора раскрывает его форма — вариации на *soprano ostinato*: Хованский обречен, круг (*ostinato*) неумолимо замкнулся вокруг него. Шакловитый, заколов Хованского и эту плату приняв, круг разрывает, но одновременно и замыкает его навсегда, заканчивая «спектакль» («*Ладу ладу*»). Аналогичный пример — в «Борисе Годунове». Григорий «присваивает» себе лейтинтонацию, сопровождающую рассказ Пимена об убиенном царевиче Дмитрие, таким образом, выдавая себя за него.

Приведенные примеры, как и упомянутый ранее дуэт Дон Жуана и Церлины, содержат явные признаки второго способа существования условно-игрового уровня музыкальной драматургии — интонационной диффузии. Этот способ также может способствовать более тонкой психологической «расшифровке» происходящего на сцене. Так, всякий раз, вступая в диалог, ведет себя вердиевский Яго, сознательно подстраивающий свою речь под собеседника. Используя прием интонационной диффузии, Верди словно показывает слушателю, как с ее помощью герой добивается доверия к себе, умело манипулируя чувствами и реакциями своих партнеров по ансамблю. Интонационный театр разыгрывается и в «Риголетто», где на потребу публике главный герой пародирует Монтерона, искривляя его выдержанную и серьезную речь и обрекая тем самым себя на проклятье.

На психологический портрет главного героя «работает» интонационная диффузия в партии Фальстафа. Без конца «примеряя на себя» интонации Фентона, Форда, Доктора Каюса, главный герой, подчиняясь гению Верди, предстает то пройдохой, то мудрецом, то цинником, то искренне и пылко

влюбленным, то шутом, то королем (пусть и карнавальным!).

Чрезвычайно тонко и точно срежиссирован «театр» в «Царской невесте» Римского-Корсакова. Так, в диалоге с Грязным его интонации потихоньку «примеряет на себя» Бомелий, повторяя за Григорием его реплику на одной ноте. При этом в оркестре проводится гибкая и «изворотливая» интонация — лейтмотив Бомелия: Римский-Корсаков комментирует это лицедейство. На диффузии интонаций построен диалог Грязного с Любашей («*Знать не любишь больше ты свою Любашу*» — «*Тяжко речи эти слушать*»). Вокальная партия Любаши начинается с обреченной нисходящей гаммообразной интонации. Грязной же, не желая вести тяжелый разговор, отвечает ей интонацией с другим, противоположным «направлением». Позже герои «меняются» интонациями, и этот обмен показывает: и Грязной, и Любаша страдают от безответной любви (Любаша поет о Грязном, а тот — о Марфе), и это их объединяет.

Показателен своеобразный театр, который разыгрывает перед опричниками Иван Лыков. Вокальная партия героя разительно отличается своей проникновенной лиричностью от жестких и размашистых выступлений опричников. Лирический портрет Лыкова объединяет его с интонациями Марфы. Оба этих героя словно не вписываются в полную трагизма атмосферу оперы. Чувствуя свою чужеродность, в сцене с опричниками Лыков старается выглядеть «своим», чередуя собственный лирический язык с чуждым ему резким и грубоватым языком опричников — в некоторых эпизодах в его речь проникают несвойственные интонационные скачки, острая и акцентная ритмика и т. п. Отличие интонационных сфер подчеркивается контрастным сопоставлением разделов ариетты Лыкова («*Иное все, и люди, и земля*» — «*А города у них большие-пребольшие*» — «*А сами немцы ходят богато*» — «*Хваленье воздадим мы государю*»). «Неорганичность» интонационного перевоплощения Лыкова в сцене с опричниками ощущается особенно явно оттого, что более он на этот

язык государевых слуг не перейдет ни разу. Следующие эпизоды с участием Лыкова проходят в диалогах и ансамблях с другими героями, перед которыми нет нужды разыгрывать театр и надевать на себя чужую маску.

Локализация рассматриваемого уровня музыкальной драматургии в виде относительно самостоятельных эпизодов в реалистическом (разумеется, в театральном понимании) действии приостанавливает это действие и создает своеобразный эффект авторского комментария, обнажающего либо ироническое (подчас сатирическое или гротескное), либо, напротив, драматическое и даже трагическое «искажение» смысла происходящего на сцене. В этом плане условно-игровой уровень обращен уже не только к психологическому, но и к метафорическому уровню. Так, в «Пиковой даме» каноническая имитация в хоре приживалок и горничных *«Благодетельница»* одновременно и иронично изображает лживость перебивающих друг друга служанок, старательно выводящих свои фразы, и выражает ограниченность их жизни и чувство беспросветной безысходности через присущее канону «круговое» движение.

Очевидно, что условно-игровой уровень обнаруживает гораздо менее плотное соприкосновение слова и музыки, чем психологический. Эпизоды, относимые к условно-игровому уровню музыкальной драматургии, при самых порой кардинальных различиях характеризуются общим эффектом «остранения». Именно поэтому условно-игровой уровень довольно внятно свидетельствует о притязаниях музыкальной драматургии на пусть и относительную, но автономность.

Метафорический уровень музыкальной драматургии

Соотношение метафорического уровня с текстом либретто сложное, неочевидное, а порой парадоксальное. В наибольшей степени именно данный уровень задает относительную автономность музыкальной драматургии (в том случае, если речь не идет об опере, которая изначально по содержанию

не предполагает подробной проработки).

Разумеется, метафора является неотъемлемой частью содержания любого художественного произведения, и в том числе оперы, но степень ее выраженности зависит от жанра и содержания конкретного произведения. Например, «Золотой петушок» Римского-Корсакова по определению метафоричен — его основу составляет сказка-притча Пушкина. В качестве носителей оперной метафоры могут быть и отдельные персонажи (например, Снегурочка, Юродивый).

Лейттемы и лейтмотивы можно считать проявлением метафоры в музыкальной драматургии оперы (особенно касательно опер XIX века). Однако данный способ метафорического обозначения скорее является неким опознавательным знаком, который отличает конкретного героя, отражает его чувство, предвосхищает то или иное событие. Лейттемы и лейтмотивы появляются, как правило, точно: они отмечают важные драматургические этапы, но при этом не выстраивают целостный, логически развивающийся, сквозной метафорический уровень музыкальной драматургии.

Следует заметить, что в большом количестве опер, в которых развитие опирается главным образом на тщательно разработанную композитором психологическую характеристику героев, метафорический уровень драматургии (часто пунктирно прочерченный) довольно сложно выявить — процесс требует вдумчивого и тщательного вслушивания. Это объясняется тем, что «арсенал» музыкальной метафоры в опере составляют, прежде всего, специфические средства музыкальной выразительности, и в частности — инструментальные жанры и формы.

Выше были приведены примеры смысловой и выразительной нагрузки собственно музыкальной формы (например, рондо Фарлафа, в котором создается эффект «зацикленности» на поисках Людмилы недалекого и самоуверенного героя, точно переданный в комическом круговращении буффонного рондо — показательной арии героя).

Как известно, потенциал выразительности собственно музыкальной конструкции был осознан композиторами довольно давно — задолго до того, как свет рампы увидели оперы, содержащие перечисленные эпизоды. Так, в *Crucifixus* из Мессы *h-moll* Баха почти со зрительной отчетливостью образ распятого Христа воплощает пассакалия. На протяжении хора композитор словно пытается разорвать замкнутый круг темы гармоническими средствами. После нескольких «безуспешных» попыток в коде *Crucifixus*, наконец, вырывается за пределы тоники *e-moll*: неожиданный, произошедший в последний момент поворот в *G-dur* как будто подсказывает слушателю, какой ценой избавлен от крестных мук Сын Божий.

Трагизм последней арии Дидоны, оказавшейся замкнутой в круге тяжелых обстоятельств, подчеркнут формой и жанром пассакалии. Совмещение варьирования оstinатного типа, традиционного для «образа скорби», и двойной куплетной формы усиливает неразрешимость противоречия «нерасторжимого» движения по кругу, которое отличает и пассакалию, и «дышащую» песенную форму.

Гениальная метафора открывает «Хованщину» Мусоргского. Светлая оркестровая тема Вступления, представляющего собой форму вариаций на *soprano ostinato*, вначале являет картину нежного утреннего пейзажа, но постепенно она перевоплощается в погребальный колокольный звон, предвосхищающий трагический финал оперы.

Восприятие метафорического уровня значительно осложняется «точечностью» и некоторой непредсказуемостью его обнаружения. Ориентированный главным образом на инструментальную составляющую партитуры, метафорический уровень наиболее выразительно и ярко проявляется в «симфонизированной музыкальной драме» (определение С. С. Гончаренко [42]). В такой драме оркестровый план становится важной несущей смысловой конструкции музыкальной драматургии. Он придает оперному действию — и внешнему, основанному на тексте либретто, и

внутреннему, сконцентрированному на воплощении эмоциональной и психологической мотивации героев — новое, дополнительное содержание, которое далеко выходит за пределы литературного сюжета.

Возрастание значения метафорического уровня в музыкальной драматургии усиливается в опере XX века. Однако метафорический уровень в виде сквозной линии, а не в точечном виде, представлен в весьма редких произведениях. И даже в них метафорический уровень завуалирован внешними, более доступными в восприятии уровнями.

Таким, например, является метафорический уровень музыкальной драматургии в опере «Плащ» Пуччини. Метафора бесконечности жизни создается темой реки, звучащей в первой половине оперы и появляющейся в самом ее конце. А. К. Кенигсберг пишет об первом проведении этой темы: «Занавес поднимается до того как начинает звучать музыка и ее символизм резко противоречит происходящему на сцене» [73, с. 80]. Но в «Плаще» метафорический уровень не ограничивается только лишь символом, лежащим практически на поверхности и представляющим собой довольно бесхитростный внешний слой метафоры. В глубине музыкальной драматургии оперы оказывается скрытым другой, гораздо более трагичный образ, который является носителем композиторской режиссуры Пуччини. Таким образом, музыкальным выражением метафорического уровня в опере становятся сопряженные в едином драматургическом целом два жанра и две формы — рондо и *basso ostinato*.

Первая половина оперы, в которой преобладают психологический и условно-игровой уровни (условно-игровой уровень проявляется в многочисленных жанровых сценах, которые вызывают ощущение гигантского рондо), вызывает ассоциации с крупной рондальной структурой: рефреном является тема реки, открывающая оперу, а эпизодами служат жанровые сцены, танцы и диалоги героев. Во второй половине оперы условно-игровой уровень исчезает во второй половине «Плаща», и наряду с

продолжающимся психологическим уровнем начинает стремительно развиваться метафорический уровень. Можно сказать, что он становится главной линией драматургии оперы, прорастающей «сквозь» сценическое действие. Реализацией метафорического уровня во второй половине оперы является непрерывная цепь повторений, «ядро» которых составляет новая тема, «замещающая» тему реки. Механистичная в своем вращении, натянутая как пружина остигатная тема второй половины оперы, впервые зазвучавшая еще в первой ее половине (танец Луиджи и Жоржетты), резко контрастирует свободной, текучей теме реки.

В середине оперы — между мелодрамой, включающей в себя жанровые эпизоды, и психологической драмой — композитором проведена четкая граница, подчеркнутая резкой сменой тональностей сквозных тем оперы. Пейзажно-изобразительная, «мерцающая» гармониями тема реки завершает первую половину «Плаща» в *Des-dur*, сменяясь «противостоящей» ей напряженной и мрачной остигатной темой в *cis-moll*, которая очерчивает своим движением трагически замкнутый круг, внутри которого оказались герои оперы. Эти темы не служат психологической характеристикой — они направлены на возвращение метафорического уровня, который постепенно, пронизывая действие оперы, нарастает со все большей энергией. Символически воплощающее полную надежд жизнь героев, рондо первой половины оперы превращается во второй части в цепь остигатных построений, которая словно обозначает неумолимо сжимающееся вокруг любовников пространство.

Еще одним шедевром, в котором чрезвычайно велика роль метафорического уровня музыкальной драматургии, является «Воцек» Берга. В становлении метафорического уровня в этой опере проявляет себя не только, а, может быть, и не столько прием сквозного интонационного развития, сколько особый метод работы с музыкальной формой, который основан на реализации художественного и смыслового потенциала

непосредственно музыкальной конструкции, благодаря чему музыкальная драматургия оперы Берга приобретает известную автономность и обогащает литературный сюжет принципиально новым смысловым наполнением. Выразительная сила данной автономизирующейся системы скорее косвенно, чем напрямую, связана с действием: ее развитие протекает в некоторой независимости от конкретных поворотов сюжета, хотя именно она предупреждает трагическую развязку. Т. Адорно так описывает скрытое действие в «Воццеке»: «Под покровом музыкально-драматического начала обозначается нечто вроде автономного языка музыки» [цит. по: 38, с. 13]. По нашему мнению, именно этот автономный язык музыки значительно усиливает драматизм сюжета и динамизирует действие, развивающееся как будто независимом от вербального текста.

В опере Берга обостренная эмоциональность внешнего действия (психологический уровень музыкальной драматургии) сосуществует с четкой, почти математически строго выстроенной системой инструментальных форм и жанров. Как отмечает Б. В. Асафьев, «строгие и суровые контуры старинных танцевальных форм и форм имитационно-канонического стиля дисциплинируют и ритмуют вызванный к жизни драмой Бюхнера ток напряженно-эмоциональной музыки... Кажущиеся эпизоды органически связаны с зерном драмы и служат к ее углублению и заострению. <...> Если угодно, — это возрождение психологического натурализма, но в новом конструктивном облике: в форме симфонической драмы, в которой действие разворачивается как процесс превращенных в музыку жизнеощущений или реакций нашего сознания на внешний мир» [10, с. 162–163]. Сложно построенная система жанров и форм образует динамически учащающийся ритм, пронизывающий внешнее действие и в определенном смысле его конструирующий. Сюжетную драматическую коллизию «Воццека» предопределяет логика собственно музыкального развития в опере. Лежащая в основе произведения драма «маленького человека» перерастает в

масштабную метафору: вынужденная подчиняться законам окружающего агрессивного общества, сжимающего ее в своих тисках, личность обречена на гибель. Эту ключевую тему музыкальных произведений Берга Д. Д. Воробьев формулирует как «мотив трагической предопределенности, фаталистичекая идея катастрофичности судьбы человека, живущего в современном мире» [38, с. 8].

Несмотря на то, что инструментальные жанры и формы практически не различаются на слух в опере, их становление и ритм создают все более ускоряющуюся к финалу оперы линию движения. Эту особенность отметил Асафьев: «Если угодно, — это возрождение психологического натурализма, но в новом конструктивном облике: в форме симфонической драмы, в которой действие разворачивается как процесс превращенных в музыку жизнеощущений или реакций нашего сознания на внешний мир» [10, с. 163]. Продолжая мысль Асафьева, можно добавить, что в опере возникает тотальная симфонизация действия, пропитанная мощной музыкальной энергией. Подобного решения в столь полном и концентрированном выражении не было в опере до Берга. Метафорическая наполненность инструментального развития в «Воццеке» олицетворяет не только внутреннее состояние главного героя, но и очерчивает его неумолимое движение к трагическому финалу. Вместе с созданной позднее «Лулу» «Воцек» является примером высокой смысловой концентрированности непосредственно музыкального начала, развивающегося параллельно вербальному сюжету.

Символически фигуру метафорического круга воплощает остинатность, которая приобретает в финальном действии отчетливый вид. Отдаленно идея круга ощущается уже в первой картине оперы — в сюите, представляющей собой ряд старинных танцев, замкнутый прелюдией. Намеченная идея сопоставления разных типов движения, присущая жанру сюиты, здесь представляется не в устремленном вперед векторном движении, а в неожиданном замыкании, возникающем с повторением прелюдией.

С постепенным приближением к финалу увеличивается количество символических кругов, которые очерчиваются инструментальными жанрами и формами. При этом усиливается и динамика их «сжатия» вокруг главного героя.

В подавляющем большинстве названных форм и жанров в определенной степени заключена символическая фигура круга. Наиболее полно эта фигура очерчивается полифоническими формами — пассакалией, фугой и инвенциями. Круговая динамика, заключенная в тематической организации этих жанров и форм постоянным возвращением к главной теме, рисует своеобразное кружение на месте. Кроме этого, строгий регламент соотношения голосов в старинных полифонических формах вызывают ассоциации с императивным, подавляющим началом — даже несмотря на то, что эти каноны не соблюдаются в опере в полной мере. Важную роль в данном контексте приобретает семантическая нагрузка фатального, надличностного характера, присущего полифоническим формам. Именно они как нельзя лучше подходят в качестве воплощения надсюжетного начала.

Символически-выразительный потенциал полифонической формы оказывается «на поверхности» в Пассакалии. Как было отмечено, она символизирует смыкающийся вокруг главного героя круг. При этом вызывающая ассоциации с образами смерти, структура Пассакалии не только идеально воплощает заложенную в сюжете идею-фикс помешавшегося Доктора (на это обращают внимание разные исследователи оперы), но и превращается в метафорический символ непреодолимых границ сомкнутого пространства, в котором оказались Доктор и Воцтек. Главный герой находится в отчаянной ситуации и непосредственно зависит от Доктора, но при этом и Доктор не может обойтись без Воцтека, ведь ставящиеся на нем опыты сулят научное бессмертие. Тема Пассакалии, словно вопреки традиции, при сохранении звукового порядка на протяжении двадцати одной вариации, меняется почти до неузнаваемости — она «мечется» по разным

регистрам, ритмически сегментируется, пространственно то сжимается, то расширяется, представляя то главным тематическим образованием, то едва различимым контрапунктом. Проследить положение и все перемещения темы на слух от вариации к вариации — чрезвычайно сложная задача. Тем не менее, в контексте оперной музыкальной драматургии данное решение композитора-режиссера создает значительный выразительный и смысловой эффект — Пассакалия является воплощением пораженного, рассредоточенного сознания, в котором постоянно ускользает главная тематическая константа.

Кажущееся хаотичным переплетение фактурных планов, которое придает ощущение общей однородности, свободная диффузия интонаций в Пассакалии, затрудняющая различие на слух вокальных партий обоих героев одинакового басового диапазона, — все это вместе является реализацией композиторской режиссуры. Воцек и Доктор «скованы одной цепью» — в этом проявляется смысл данной музыкальной метафоры. Сталкиваясь, перебивая и «разбиваясь» друг о друга, интонационные линии героев приводят к ощущению огромного эмоционального напряжения, которое многократно усиливается «замкнутым пространством» Пассакалии.

Никто из героев трагическим образом не чувствует разрушительной внутренней силы, которая отличает серийную тему Пассакалии — третьего участника сцены, вычерчивающего свою судьбоносную линию. Тема Пассакалии в восьмой вариации оборачивается наполненным трепетом возгласом Воцека («*Ах, Мари!*»), в последней двадцать первой вариации знаменует собой кульминационное эмоциональное восклицание Доктора («*Бессмертен!*»). Выразительность интонационно изощренной серийной темы, развивающейся вне зависимости от соответствующего ей в определенный момент слова и сценического действия, периодически словно «примеряющей на себя» то одну, то другую личину, позволяет назвать ее «сверхгероем» сцены, который неумолимо диктует характер происходящего.

Подводя итог: уровни музыкальной драматургии не существуют отдельно друг от друга. Их сосуществование всегда сопровождается сложным переплетением, взаимопроникновением и прорастанием. Вычленение отдельного уровня музыкальной драматургии из общего целого представляется довольно сложной задачей для исследователя. Но именно этот подход позволяет раскрыть смысловое и выразительное многообразие оперной партитуры. Уникальная система уровней музыкальной драматургии реализует неповторимый замысел композитора-режиссера и является результатом интерпретации литературного сюжета, лежащего в основе произведения, устанавливая, таким образом, довольно жесткие и определенные границы сценического воплощения оперной партитуры.

Глава II.
ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПЕРВОИСТОЧНИК И ЛИБРЕТТО
ОПЕРЫ «ЛЕДИ МАКБЕТ МЦЕНСКОГО УЕЗДА»
В КОМПОЗИТОРСКОЙ РЕЖИССУРЕ ШОСТАКОВИЧА

Счастливая и вместе с тем драматичная сценическая судьба «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича в значительной мере объясняется особой полифоничностью ее содержания, в котором, соответственно своему вкусу и опыту, близкое для себя могли отыскать как режиссеры, так и слушатели оперы. В одном случае восторг вызывают обличающие гротескные сцены, в другом — с потрясающей выразительностью выписанная трагедия Катерины, в третьем — великолепная смелость и новизна «откровенных любовных сцен», в четвертом — аллегорическая емкость в сочетании с гениальной убедительностью музыкального решения финального действия... Но до сих пор, по существу, остаются без ответа два связанных между собой вопроса: что объединяет столь разные аспекты содержания «Леди Макбет» и что заставило Шостаковича обратиться к очерку Н. С. Лескова как к первоисточнику либретто своей оперы.

Внешний мотив обращения к произведению Лескова известен. Шостакович познакомился с творчеством писателя благодаря Б. М. Кустодиеву, работавшему над иллюстрациями к готовящейся публикации «Леди Макбет Мценского уезда» в Ленинграде в 1930 году. Кроме того, как отмечает С. М. Хентова, молодой композитор увлекался чтением Лескова, а также интересовался некоторыми литературоведческими работами о творчестве писателя. Однако маловероятно, чтобы исследовательская литература подобного рода всерьез побудила Шостаковича остановить свой выбор на довольно необычном (с точки зрения соответствия общепринятым представлениям о литературном первоисточнике оперного либретто) произведении, написанном в жанре криминального очерка. И, тем

не менее, именно этот сюжет показался композитору, по всей видимости, подходящим для реализации его замысла.

Обращение к очерку Лескова было неожиданным еще и потому, что интерес к автору «Очарованного странника» в период создания оперы никак нельзя было назвать широким. В начале XX века Лескова знали, прежде всего, как современника гениев — Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, И. А. Бунина, А. И. Куприна — и, кроме того, как автора небольших повестей. Необычный стиль Лескова — писателя-самоучки — «отпугивал» от него современных ему литературных критиков. А те, что все же писали о нем, затруднялись причислить Лескова к какому-либо определенному художественному направлению того времени и, таким образом, дать более или менее обоснованную оценку его творчества.

Тонкий знаток народной жизни, Лесков обращался в своем творчестве к сложным социальным проблемам. В очерке П. П. Громова и Б. М. Эйхенбаума о творчестве писателя читаем: «Видно было, что этот писатель прошел через какую-то особенную школу жизни и чтения, отличающую его от других. Казалось, что Лесков решил вступить в соревнование со всеми крупными писателями того времени, противопоставляя им и свой жизненный опыт и свой необычный литературный язык» [44]. Чрезвычайно существенное замечание. Эта несхожесть с современным писателю литературным ландшафтом уже сама по себе, казалось бы, должна была указать читателям и критикам на незаурядность масштаба дарования его обладателя. Однако в ту пору талант Лескова не был оценен по достоинству. И лишь Шостакович, как немногие знакомые с прозой автора «Левши», почувствовал за аскетизмом литературного письма огромную выразительную силу его текстов. Л. А. Аннинский так описывает выбор композитора: «Что-то “фантастическое” Шостакович, конечно, искал и в Лескове. Что-то “чрезмерное”, несущее печать “иной логики”» [5, с. 79].

Чрезвычайно важно, что, несмотря на подчеркнутое внимание к социальной тематике, во главу угла Лесков ставил, прежде всего, нравственные нормы и представления. Большой почитатель его творчества, М. Горький отмечал, что герои Лескова всегда характеризуются жертвенностью ради какой-то идеи или правды, однако действуют они ради нее чаще всего бессознательно.

На основании того, что стиль Лескова зиждется на особом жизненном опыте, отличающем его от современников («самоучка» из провинции, а не выходец из интеллигенции), Горький причислил Лескова к писателям, представляющим интересы народа. Эта позиция стала особенно актуальной в 30-е годы, когда очерк рассматривали с точки зрения обличительного социального сюжета, «вскрывающего пороки» дореволюционной России и понимаемого в духе «Грозы» А. Н. Островского (именно эту линию, по мнению многих советских музыковедов, подчеркивал сам Шостакович, в связи с чем оформилось устойчивое сравнение Катерины Измайловой с Катериной Кабановой Островского).

В литературе, посвященной опере, существует распространенное мнение относительно выбора Шостаковичем именно этого сюжета. Согласно ему композитор в «Леди Макбет» впервые обратился к теме любви в целом и любви женщины в частности. Впервые эту мысль развернуто выразил Асафьев: «Женщины не было до сих пор в творчестве Шостаковича. Был пол, была эротика, но не было женщины-человека, ее психики, тепла ее эмоций. К тому же вряд ли будет преувеличением сказать, что наличие кое-где в музыке “физиологического озорства” мешало росту человечески-любовных ощущений, если не признавать за таковые то, что можно назвать эротической возбужденной атмосферой “золотого века” и что в сильной степени более похоже на юношеское любопытство к запрещенным вещам, чем на психологию упадничества. В “Леди Макбет” налицо колоссальный сдвиг — эротическое любопытство сменяется глубоким вниканием в социальную, а

отсюда и в биологическую трагедию женщины. От первого к четвертому акту этой оперы перед нами интенсивный рост женщины-личности через невольное преступление» [12, с. 311].

Аналогичная точка зрения принадлежит Хентовой: «В период “Леди” тема любви, которую Шостакович воспринимал как трагедию Блока, смешение мистики и эротизма в поэзии начала века, как популярность Ахматовой с ее простой любовной правдой и гибель колосса Маяковского, становилась для композитора глубоко личной. В хрупком молодом человеке, поглощенном трудом, жила сильнейшая страсть. Как все в его жизни, чувство любви было предельно напряжено, но сдерживалось самодисциплиной, воспитанием, неуверенностью в ответной любви, внешними препятствиями» [171, с. 283].

Как известно, время создания оперы «Леди Макбет» совпадает с женитьбой Шостаковича на Н. В. Варзар. Это обстоятельство также дает повод некоторым исследователям предположить, что именно чувство влюбленности стало причиной обращения композитора к очерку Лескова и особому взгляду на его сюжет, столь отличающегося от концепции первоисточника из-за усиления и обострения линии трагической любви Катерины.

Г. И. Серебрякова, встречавшаяся с Шостаковичем в период написания им оперы, писала: «Он [Шостакович — М. З.] жаждал по-новому воссоздать тему любви. Любви, не признающей преград, идущей на преступление, внушенной, как в гетевском Фаусте, самим дьяволом. “Леди Макбет Мценского уезда” поразила его неистовством своей привязанности...» [171, с. 283]. Если встать на эту позицию, то неудивительно, что Шостаковича привлек образ именно Катерины Измайловой — женщины, судьба которой изначально была искалечена тяжелой социальной обстановкой купеческой среды. Однако подобное объяснение не представляется исчерпывающим — оно не может рассматриваться как доминирующее, когда дело касается

результата работы гения. Шостаковича, как мы попытаемся доказать, привлеч не только сюжет трагической любви, весьма распространенный в художественной литературе, но и, что кажется особенно важным, особый самобытный стиль Лескова.

На наш взгляд, важную роль в выборе очерка сыграла некоторая схожесть творческого метода Лескова и самого Шостаковича. Отметим некоторые особенности стиля Лескова, которые, как представляется, оказались созвучными Шостаковичу.

Автор содержательного исследования, посвященного сравнению очерка Лескова и либретто оперы Шостаковича, В. В. Шахов так описывает манеру писателя: «Обоснование интонации Лескова в том, что он — писатель “из очеркистов”, иногда намеренно “легкий”, для которого стремление к понятности, доступности, желание “просто” рассказать историю часто бывает гораздо важнее, чем наличие смыслового итога рассказанного. Это приводит во многих шедеврах писателя к намеренному избеганию проявления этических, философско-мировоззренческих тенденций, необычайно сильных в русской литературе второй половины XIX столетия. В некоторых случаях Лескову свойственно даже снижать идейный пафос произведения, заменять логическую “постановку последней точки” неожиданным искривлением, парадоксальным поворотом сюжета, необычным штрихом авторского комментария» [179, с. 258].

Вместе с тем, за внешней аскетичностью и отстраненностью в произведениях писателя скрываются глубокие и далеко не очевидные внутренние планы. В диссертации И. В. Поздиной о ранних повестях Лескова автор обозначает такую характерную черту стиля писателя как жанровый синкретизм и содержательная амбивалентность. В широком разнообразии малых жанров Лесков парадоксальным образом объединяет и фольклорные мотивы, и духовные учения, и неожиданные соприкосновения противоположных, казалось бы, жанров. В «Леди Макбет Мценского уезда»

такое соприкосновение происходит между судебным очерком и трагедией У. Шекспира: «Шекспировская реминисценция в заглавии содержит отсылку к жанру трагедии, а подзаголовок “очерк”, с его упрямым тяготением к факту, поворачивает повествование к топонимическому преданию о когда-то произошедших страшных событиях. В повести создается “иллюзия документальности”: сама художественная форма “играет” очерковостью» [120, с. 7].

Важная черта стиля Лескова — это всегда четко ощущаемый в тексте автор-рассказчик, который, как отмечает Позднева, «задает тон всему повествованию» [120, с. 7], свободно лавируя между разными стилизациями и литературными приемами и средствами. В «Леди Макбет Мценского уезда», как пишет исследователь, «характер страсти Катерины Измайловой несет в себе “сердечную слабость” и необыкновенную силу. Изображение “сердечной слабости” предстает в повествовании в духе сентиментальной традиции, в то время как “сила” проявит демонические “пульсации” природы» [120, с. 9]. Объединение таких сложно сопряженных начал очерка и трагедии с их характерными чертами приводит к уникальной форме произведения и «эффекту многогранности проявления человеческой природы» [120, с. 11].

Исследователи наследия Лескова отмечают типичное для его письма многообразие речевых характеристик. При этом именно речевые характеристики всегда оставались для Лескова главными выразителями персонажей. Л. П. Гроссман пишет: «Внутренний мир своих героев он [Лесков — М. З.] любил определять по складу их говора: один имел речь тупую и невразумительную — характер его замкнутый и угрюмый; другой “говорил с таким хитрым извитием слов, что удивляться надо было его речи”, зато и характер имел “легкий и увлекательный”» [45, с. 31]. Произведения Лескова отличаются стилистическое разнообразие языка, почти театрально прописанная образность каждого персонажа, сосредоточенная порой в кратких, сдержанных, но при этом чрезвычайно показательных речевых

оборотах или даже отдельных репликах. Приведем еще одну цитату из работы Гроссмана: «Общая литературная манера Лескова, одинаково присущая его крупным и малым творениям, представляет собой как бы сочетание мемуаров, автобиографий, критико-художественных опытов, размышлений об искусстве, развернутых анекдотов и занимательных диалогов, расцвеченных подчас всевозможными наречиями и жаргонами с варваризмами, неологизмами, обильной технической терминологией и богатым лексиконом забавных, вымышленных слов, придающих особый колорит, пестроту и веселость этой напористой неповторимой речи» [45, с. 31]. Своеобразная языковая «“чрезмерность”, вычурность, “языковое юродство”» [14] стали причиной многочисленных упреков, отпускаемых в сторону Лескова его современниками. Вместе с тем именно это свойство стало отличительной стилистической особенностью творчества писателя, в котором, как справедливо заметил Б. М. Эйхенбаум, ощущается установка на устную речь рассказчика [189, с. 413].

Отметим, что такое же языковое разнообразие характеризует и музыку Шостаковича, использующего в своей музыке столкновение разнообразных, порой противоречащих друг другу жанровых и интонационных элементов.

Очевидно, что некоторые из названных черт стиля Лескова близки стилю Шостаковича. Для последнего также характерен метод «соединения несоединимого», использования разнообразных художественных аллюзий в тексте, жанров и стилей, парадоксальности, искривления. Это проявляется, например, в зачастую противоречивом сопряжении реалистических бытовых и психологических подробностей, с одной стороны, и приемов гротескного «снижения» драматического напряжения, с другой. Тот же эффект достигается композитором в результате «обытовления» интонаций из «высокой» жанровой сферы или же, наоборот, развития сугубо бытового по своим истокам материала «высокими» академическими средствами (эта тема неоднократно раскрывалась на страницах исследований, посвященных

творчеству композитора). При этом прием стилизации интересен Шостаковичу не сам по себе, а как средство обострения сложных конфликтных ситуаций. Как и Лескову, Шостаковичу присущи ирония, в которой порой сложно определить грань, отделяющую серьезное авторское слово от авторского смеха, яркие музыкальные характеристики и способность в небольшой выразительной детали заключить чрезвычайно важную, выразительную и показательную информацию.

Еще одна стилистическая особенность лесковской «Леди Макбет Мценского уезда», которая, возможно, вызвала интерес Шостаковича, — это внешнее отсутствие подробной психологической детализации образов героев в лесковском тексте при богатой, противоречивой и сложно устроенной их характеристике средствами стилизации, использования различных литературных, фольклорных мотивов и т. д. Это обстоятельство, по нашему мнению, открыло перед авторами либретто широкое поле для собственных трактовок характеров персонажей и их поведения. Вследствие этого преобразование очерка в либретто создало для либреттистов одновременно и определенное преимущество, и проблему.

Избегая окончательных эмоционально и психологически обусловленных выводов и оценок, Лесков, словно бесстрастный репортер, описывает историю, в которой он подчеркнуто не отдает предпочтения ни одному из героев. Происходящие в очерке события сжаты, не отягощены видимыми, как сказано выше, психологическими мотивациями, но часто типизированы, будучи вписанными в ту или иную литературную традицию. В связи с этим возникает иллюзия почти документальности текста. Именно в этом проявляется уникальный стиль Лескова, оставляющий читателю «пищу для ума», возможность расстановки собственных оценок и, как результат, понимание того, что в мире нет однозначно черного или белого цветов, что все не столь односторонне, как могло бы быть подано под тяжестью морали. В данной ситуации ирония для Лескова становится важнейшим средством

создания своего художественного мира: она способна «отдалить» друг от друга автора и его героев, создать между ними необходимую дистанцию.

Очевидно, что перенесение в оперу такого типа авторской речи невозможно — это обстоятельство делает вмешательство в литературный первоисточник неизбежным. Такое вмешательство привело к существенному изменению сюжета и самого текста, а местами и к «пересочинению» некоторых эпизодов. Шостаковичу необходимо было расставить собственные акценты, создать в сюжете коллизию, соответствующую жанру оперы, выделив в ней свои композиционные и драматургические полюса. Можно предположить, что известная трудность в работе с первоисточником, о которой, наверняка, подозревал Шостакович, обернулась для него фундаментом для рождения собственного варианта сюжета⁴.

Усиление психологического начала в сюжете привело к сосуществованию в опере двух противостоящих начал — сатиры и трагедии. Они-то и дали авторское определение жанру «Леди Макбет» («трагедия-сатира»). Как справедливо писал близкий друг и единомышленник Шостаковича И. И. Соллертинский, «самый выбор сюжетного материала, подлежащего оформлению то в трагическом, то в гротескном плане, у Шостаковича глубоко оригинален» [Цит. по: 171, с. 287].

Сюжет Лескова стал для Шостаковича основой для воплощения собственной идеи. Нельзя обойти стороной довольно распространенную версию в исследованиях, согласно которой причиной обращения композитора к очерку стало стремление выразить идею социального протеста, бунта против пошлости, мракобесия современного общества. Выразителем этого

⁴ Стоит добавить, что Шостаковичу принадлежит одна из первых трактовок лесковской «Леди Макбет», поскольку до него литературная критика не останавливалась на очерке подробно, отступая, как было отмечено, перед произведением, выходящем за рамки общей картины отечественной литературы того времени. Это явление пронизательно описал Л. А. Аннинский: «Ни опровергнуть, ни на пользу не обернуть. Не укладывается очерк Лескова ни в типологию, ни в эстетику своего времени. Критика тогдашняя единственно для себя верный выход почувствовала: она очерк не заметила» [Цит. по: Шахов В. В. «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова и Шостаковича // Шостакович. Между мгновением и вечностью: Документы. Материалы. Статьи. – Санкт-Петербург : Композитор, 2000. – С. 260]. После успеха оперы, сюжет «Леди Макбет Мценского уезда» стал прочно ассоциироваться не только с самим Лесковым, но и с Шостаковичем, как это было, например, с «Пиковой дамой» Пушкина – Чайковского.

бунта, согласно данной точке зрения, стала Катерина, которая одновременно явилась транслятором бунта самого Шостаковича. Справедливость этого предположения подтверждается, в частности, тем, что окружающая действительность сходным образом представлена в сочинениях Шостаковича, предшествующих опере или написанных в этот же период. В балетах «Болт», «Светлый ручей», во Второй симфонии и в оперетте «Большая молния» окружающая композитора жизнь представлена в характеристиках чрезвычайно далеких от официально пропагандируемого и насаждаемого властями представления о ней.

В более общем плане, этот протест выразился в художественном воплощении важнейшего для Шостаковича мотива обреченности Личности в современном композитору обществе. Идеально подобранный в качестве первоосновы либретто очерк позволил композитору заключить главную идею в рамки определенного исторического периода и внешне сместить обобщенный высокий трагический замысел в конкретную бытовую (купеческую) среду. Этот прием давал Шостаковичу возможность, пусть в закамуфлированной форме, но предельно внятно выразить свой взгляд на трагизм современной ему действительности.

Исследователи творчества Шостаковича неоднократно останавливались на отражении этой темы в его музыке. Так, в своей статье «Шостакович и современная опера» А. А. Баева пишет: «Средства музыкально-драматической выразительности, используемые Шостаковичем, направлены на раскрытие общечеловеческого масштаба трагедии индивидуума. И быть может, именно этот аспект внутреннего содержания диптиха композитора [имеются в виду оперы «Нос» и «Леди Макбет» — М. З.] обуславливает его принципиальную значимость на исходе XX столетия. В нем осмысливается понятие Судьбы как всеобщей категории жизни и идея личной вины индивидуума за все свершающееся. Тема личности, а не просто винтика, атома, одного из многих, такого как все, с особой остротой ставится

Шостаковичем на повестку дня в тот момент, когда, как пронизательно заметил О. Мандельштам, “акции личности в истории падают”» [15, с. 136].

Также о судьбе Личности в советском государстве, отображенной в произведениях Шостаковича, писал М. Г. Арановский: «Вследствие явного перекося в сторону коллективного начала возникала своего рода “этика коллективизма”, порождавшая боязнь индивидуального как “греховного”. Впавший в “грех индивидуализма” подвергался публичному позору, остракизму, если не казни. <...> Боязнь самостоятельного поступка, “отличия от других” понижало всего человека от стандартной одежды до стандартизированных мыслей. Стоявший за спиной страх оказаться вне коллектива создавал психологические предпосылки для самоцензуры вплоть до самоподозрения и самообвинения, что невероятно облегчало режиму возможность проводить судебные процессы над “врагами народа” и вершить массовые репрессии. Всей практикой советской жизни человек был подготовлен к трансформации из “стахановца”, “народного артиста”, “главнокомандующего”, “выдающегося ученого” во “врага народа”. Вероятность такого — поистине кафкианского — превращения висела над каждым, как Дамоклов меч, вызывая чувство постоянной тревоги, психической неустойчивости, неуверенности в завтрашнем дне. Отсюда столь заманчивое и как будто обещающее спокойствие и уверенность в будущем, инстинктивное желание перейти на позиции коллективной психики, отказаться от себя» [9, с. 230–231]. Это же чувство, присущее эпохе, проступает и в других художественных шедеврах. Устами Ларисы Федоровны Антиповой его описал (несколько позднее) Б. Л. Пастернак в романе «Доктор Живаго»: «Тогда пришла неправда на русскую землю. Главной бедой, корнем будущего зла была утрата веры в цену собственного мнения. Вообразили, что время, когда следовали внушениям нравственного чутья, миновало, что теперь надо петь с общего голоса и жить чужими, всем навязанными представлениями. Стало расти владычество фразы, сначала

монархической — потом революционной...» [117, с. 512].

До кровавого 1937 года оставалось еще целых пять лет, до «Сумбура вместо музыки» — четыре года, но гениальная проницательность молодого Шостаковича позволила ему, несмотря на все возрастающую собственную, выражаясь современным языком, «успешность», ощутить надвигающуюся трагедию и выразить это ощущение в опере. Шостакович отважно, как всегда было в его творчестве (вопреки многим собственным комментариям и многочисленным суждениям, прежде всего зарубежных его «толкователей»), встал на защиту Личности, ее права на любовь, на протест, на жертву. Возможно, именно эту идею «учуял» своей невероятной интуицией Сталин: ведь не мощь же оркестровых *tutti* или количество диссонансов взбесили его! Вполне возможно, что в сочетании с «уязвленным» «пуританизмом» вождя идея, о которой идет речь, решила судьбу «Леди Макбет» на долгие годы. Обычно исследователи называют самыми трагическими произведениями Шостаковича Четвертую, Пятую, Восьмую, Десятую, Четырнадцатую симфонии, Восьмой квартет и ряд других произведений. Но уже в «Леди Макбет» трагедия Личности была выражена Шостаковичем отнюдь с не меньшей силой.

Важнейший вопрос, касающийся композиторско-режиссерской трактовки литературного первоисточника, состоит в том, как и в чем Шостакович изменил идею писателя. О своем переосмыслении очерка Лескова композитор высказывался в том числе публично: «...Роль моя, как советского композитора, заключалась в том, чтобы, сохранив всю силу лесковской повести, подойти к ней критически и дать объяснение разворачивающимся в ней событиям с нашей, советской точки зрения» [71, с. 11]. Следует понимать, что «советская точка зрения» здесь означает, прежде всего, неприятие и осуждение реакционного прошлого царской России: именно это прошлое, его «свинцовые мерзости», таким образом, стали причиной всего, что произошло с Катериной — этой страстной,

свободолюбивой натурой, обреченной на гибель в окружении удушающей атмосферы царского режима. Однако современный исследователь верить этому официальному выступлению на слово наверняка не будет.

Подобные выступления Шостаковича И. А. Барсова назвала «словесным театром» композитора: «Словесные “маски” были одной из важнейших форм общения человека с представителями власти и между собой» [17, с. 137]. Ярким примером этого театра может служить статья Шостаковича «Творческий рапорт композитора» в «Красной газете» 1934 года, посвященная в частности «Леди Макбет»: «...Этим спектаклем я рапортую XVII партсъезду... Много еще надо работать над своим мировоззрением, но благодаря правильному, глубоко чуткому руководству нашей партии в этом отношении сделано много...» [Цит. по: 17, с. 124].

Однако, несмотря на это явное лицедейство в одном из официальных выступлений, посвященных опере, Шостакович дал единственно верный ключ к пониманию художественного и этического аспектов содержания «Леди Макбет»: «Долго рассказывать, как я оправдываю все эти поступки, не стоит, так как это гораздо больше оправдано музыкальным материалом, ибо я считаю, что в оперном произведении музыка играет главную, ведущую, решающую роль» [71, с. 11].

Для выражения своего понимания судьбы Катерины Измайловой Шостаковичу необходимо было главное изменение, которому подвергся текст очерка, а именно — музыкально-драматургическое переосмысление образа главной героини. Как отмечают П. П. Громов и Б. М. Эйхенбаум, «рисунок её [Катерины Измайловой — М. З.] образа — бытовой шаблон, но шаблон, прочерченный до того густой краской, что он превращается в своеобразный трагический лубок» [44]. Концепция Шостаковича иная: из убийцы в жертву, страдающую и вызывающую глубокое сочувствие — вот путь, который проходит перемещенная из судебного очерка в оперу жена убогого купчика Катерина Львовна Измайлова. Свои преступления оперная Катерина

совершает во имя любви.

При такой постановке вопроса отношение к главной героине становится как минимум двойственным, поскольку в нем соединяются и порицание, и сочувствие. Что же касается практической стороны этого превращения, то упомянутый выше доведенный до необходимого минимума лаконизм эмоционально-психологических характеристик персонажей очерка давал возможность максимально полно «срежиссировать» мотивы этого преобразования грешницы.

Надо признать, что тема переосмысления Шостаковичем лесковской Катерины Измайловой, а заодно и образов других героев очерка, занимает в работах, посвященных Шостаковичу, довольно значительное место. В одном из первых откликов на премьеру оперы «Леди Макбет Мценского уезда» Соллертинский отмечает: «Оставив лесковскую фабулу, фигуры и имена действующих лиц, Дмитрий Шостакович в своей новой опере в корне перестраивает общую концепцию. Изменена оценка ролей: *жертвы становятся палачами, убийца — жертвой* [курсив мой — М. З.]» [150, с. 161].

Последующие упоминания о Катерине Шостаковича в литературе (в особенности советского периода) в основном опирались на официальные заявления Шостаковича, опубликованные в театральных буклетах к премьере оперы.

Например, в своей монографии «Шостакович. Жизнь и творчество» Хентова, останавливаясь на трактовке Катерины, ссылается на высказывания самого Шостаковича и обобщает все сказанное следующим образом: «Катерина возвысилась как существо, страдающее в оковах купеческого “темного царства”» [171, с. 286].

А. В. Богданова в работе «Оперы и балеты Шостаковича» отмечает тот факт, что превращение Катерины из доброго и честного человека в убийцу и преступницу — это процесс, который был предопределен изначально:

«Вначале — “пресс” косных, унижительных обычаев и традиций, все более тяжелый. Потом — возможность избавления (Сергей); первое убийство как необходимость, единственная возможность спасти любимого человека, и второе преступление, совершенное наполовину из отчаянного самопожертвования, наполовину — из решимости сильного характера довести до конца начатое» [26, с. 147]. Ее гибель происходит из-за того, что она не находит возможность стать счастливой.

Наиболее подробно характеристика героини в либретто разработана в упоминаемой работе Шахова. Исследователь отмечает, что Катерина Шостаковича имеет «амплуа страдальницы» [179, с. 289] — то качество, которое не позволяет воспринимать ее как преступницу.

Катерина Шостаковича находится во внутреннем конфликте с собой, и в этом заключается принципиальное отличие оперной Катерины от Катерины Лескова — последняя, лишённая этого внутреннего противоречия, принимала инициативу на себя, совершая убийства. Средствами своей композиторской режиссуры Шостакович, создавая и подчеркивая объемность и эмоционально-психологические достоверности образа Катерины, противопоставляет его единой, хотя и мастерски выписанной, сплоченной в своей агрессивной сути стае масок-персонажей, олицетворяющих враждебное главной героине общество. При этом, как ни парадоксально, сама Катерина (и в этом суть сжигающего ее внутреннего конфликта) — часть того общества, правила которого она принимает. Эту особенность отметил Г. Ш. Орджоникидзе: «Реализм Шостаковича заключается в том, что он, с одной стороны, показывает глубокий антагонизм между Катериной и окружающей ее средой, с другой же — показывает и их кровную взаимосвязь. Это в своем роде пересекающиеся художественные плоскости. Иначе трудно было бы объяснить, каким образом могла Катерина влюбиться в такое ничтожество, как Сергей, и стать на преступный путь» [115, с. 41].

Отдельное место в либретто и в музыке приобретает сюжетная линия

взаимоотношений Катерины и Бориса Тимофеевича, практически не обозначенная в очерке. Борис Тимофеевич в опере не просто своего рода обезличенное воплощение агрессивного мира, несущего Катерине смерть. Старик Измайлов, чрезвычайно ярко и психологически подробно выписанный Шостаковичем, становится олицетворенным кошмаром ее жизни. Он, наслаждаясь своей властью, силой заставляет окружающих принимать его волю. Примечательно, что даже после смерти Борис Тимофеевич, перерастающий в некое императивное начало, продолжает свою жизнь в опере, словно возрождаясь в принадлежащем ему интонационно и жанрово тематизме.

Открытое противостояние Катерины и свекра, пожалуй, наиболее ярко выраженное в музыкальной драматургии, позволяет назвать Бориса Тимофеевича ее главным «оппонентом». Давление «хозяина» ощущают на себе и Катерина, и дворовые люди, и даже собственный его сын Зиновий Борисович. Однако лишь гордая и страстная невестка может сопротивляться этому давлению. И то — до поры, до времени.

Переосмысленный сюжет Лескова воплотился в многоуровневой музыкальной драматургии оперы: главные и второстепенные персонажи, картины реального быта и фантазмагорические гротескные зарисовки, крупные планы и тончайшие детали соединяются в общее музыкальное полотно благодаря единому центру — Катерине. Ее образ в опере «Леди Макбет Мценского уезда» представляет собой сложнейшую в выразительном и конструктивном плане систему, подчиняющуюся стройной и продуманной логике. Как метко отметил Орджоникидзе, «опера [«Леди Макбет Мценского уезда» — М. З.] изумляет отсутствием случайного, необязательного. Каждое мгновение драматургии, каждая музыкальная “клетка” служит раскрытию идеи; непримиримые начала получают исчерпывающую характеристику» [115, с. 41].

И вновь вернемся к описанному выше свойству прозы Лескова:

отсутствию очевидных авторских оценок его героев. Внося в либретто «Леди Макбет» свою оценку и характеристику Катерины, Шостакович убирает из сюжета первоисточника эпизод последнего убийства, совершающегося главной героиней. Помимо внешнего и очевидного повода «снять» с главной героини одно из самых тяжелых убийств — убийство ребенка, после которого сопереживание главной героине было бы крайне сложно достижимым, — Шостакович, как представляется, следовал и другой цели. С самого начала и до конца оперы Катерина проходит через мучительную внутреннюю борьбу с собой, благодаря чему перед Шостаковичем открываются значительное пространство для выстраивания психологического развития главной героини. В финале оперы Катерина достигает высокого чувства любви и готовности самопожертвования во имя ее, благодаря чему она из конкретной героини вырастает до символической и обобщенной фигуры. Убийства свекра и мужа совершаются ей вынужденно, в моменты высочайшего напряжения, подготовленного музыкальным развитием. Иное дело убийство Феди — во многом расчетливое и прагматичное. Решение Шостаковича изъять данный эпизод дало ему возможность выстроить сквозную линию в развитии образа Катерины, исключая неоправданный в данной концепции драматургический поворот.

Работа Шостаковича над повестью Лескова свидетельствует о тщательной работе композитора с литературным текстом. При этом обращает на себя внимание не столько работа со словом, безусловно, ощущаемая в либретто, сколько концептуальное решение сюжета — его «расшифровка» и «превышение». Шостакович раскрывает в лесковском очерке скрытый потенциал, заложенный писателем, и усиливает его выразительность в контексте актуальных тем начала XX века, заостряя тему неравной борьбы наполненной экспрессией жизни главной героини с довлеющим над ней обществом. Очерк Лескова и опера Шостаковича, несмотря на

многочисленные пересечения, являются разными произведениями, не сводимыми друг к другу. «Леди Макбет» Шостаковича представляет мир Мценского уезда в двойном видении — конкретное провинциальное местечко и обобщенная метафора. Причем метафора не только созвучного Шостаковичу времени, но и некоей вневременной и внепространственной трагедии жизни живой личности в окостенелом в своем агрессивном убожестве уничтожающем ее обществе. Сам Лесков, а конкретнее — его творчество стало в некотором смысле олицетворением этой драмы. Шостакович же, чутко «разгадавший» неочевидную с первого взгляда идею писателя, скрытую за многочисленными стилизациями и внешними упрощениями, одновременно с тем значительно обогатил идею, увидев ее отражение в новом многослойном преломлении.

Намного опередившая свое время, «Леди Макбет» Шостаковича сегодня ждет адекватного сценического решения, в котором зритель сможет увидеть и услышать замысел композитора, не искаженный и не вульгаризированный поверхностным прочтением либретто.

Глава III.
ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ
МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ
В ОПЕРЕ «ЛЕДИ МАКБЕТ МЦЕНСКОГО УЕЗДА»

Работая над психологическими характеристиками героев своих опер, Шостакович следует богатейшей традиции, заложенной оперным и камерно-вокальным творчеством русских композиторов, прежде всего Даргомыжским, Мусоргским, Чайковским. Вместе с тем, отличием «Носа» и особенно «Леди Макбет Мценского уезда» является не просто наличие тонких и глубоких с психологической точки зрения музыкальных портретов, но именно создание логически выстроенных и художественно убедительных психологических уровней музыкальной драматургии этих опер.

Характер работы с музыкальным материалом, связанным с раскрытием психологического состояния героев опер, сравним с музыкальным развитием в инструментальных сочинениях Шостаковича — постепенное, шаг за шагом, прорастание, достигающее в определенный момент генеральной кульминации. «Опера “Катерина Измайлова” ... дает великолепный образец симфонического мышления», — отмечает М. Д. Сабина [144, с. 98]. Главные герои опер представлены в процессе постоянного психологического обновления, при этом важными этапами развития психологического уровня являются не столько повороты сюжета, сколько внутренний потенциал материала, которым характеризуется тот или иной персонаж. Эту особенность опер Шостаковича заметил Б. В. Асафьев: «Он [Шостакович — М. З.] не подражает музыкой смыслу слов, он не иллюстрирует, а симфонизирует слово, как бы развертывая в музыке эмоцию, недосказанную словами» [11, с. 312].

Своеобразной «пробой пера» в создании психологического уровня

музыкальной драматургии в «Леди Макбет» для Шостаковича стал «Нос»⁵. Казалось бы, гротескный сюжет и избранный композитором условно-театральный характер его музыкального воплощения не предполагали существенного углубления в психологический мир героев первой оперы Шостаковича. Но, возможно, не без влияния «Воццека» Берга, в драматургической конструкции «Носа», в тени условно-театральной и метафорической игры, при тщательном изучении партитуры нельзя не обнаружить поразительный по своей тонкости и выразительности психологический уровень, в значительной мере предвосхищающий новаторство «Леди Макбет».

В этом смысле можно лишь отчасти согласиться с утверждением Сабининой о том, что «в опере “Нос” ... прямое, настоящее переживание и его выражение заведомо исключены, поскольку Шостакович имеет в виду не души, не психологию персонажей, но уродливость жизни, превращающей людей в вульгарные маски, куклы-марионетки; этими куклами из-за кулис руководит чья-то невидимая рука — власть, тупой и бездушный “порядок”, символизируемый образом Квартального» [144, с. 88]. Дело как раз в том, что именно наличие внутреннего, скрытого психологического уровня музыкальной драматургии превращает «Нос» в многослойную по смыслу и содержанию оперу, в которой соседствуют гротеск и трагедия, пародия и подлинная человеческая эмоция.

Прямой предпосылкой возникновения в музыкальной драматургии «Носа» психологического уровня стал сам гоголевский текст. Устанавливая общее между Гоголем и Шостаковичем, наряду с яркой характеристичностью, социальными морализаторскими мотивами, Сабинина указывает на объединяющий двух художников «интерес к скрытым психологическим процессам, “высмотренным в себе самом” <...> Как и Гоголя, его [Шостаковича — М. З.] влечет анализ двойственности,

⁵ Часть материалов данной главы опубликована в статье: *Земляничина М. В.* Композиторская режиссура в опере «Нос» Д. Шостаковича // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2016. – № 4. – С. 23–26.

противоречивости человеческой сущности» [144, с. 30]. В повести Гоголя с ее абсурдистским фантастическим сюжетом внутренний психологический конфликт читается скорее между строк, однако Шостакович «расслышал» его и построил в значительной степени на нем свою концепцию «Носа».

Основным объектом психологической проработки в опере является ее главный герой — коллежский асессор Ковалев. Анекдотический конфуз, случившийся с ним, оборачивается трагедией маленького человека, которая, скрываясь за магистральной гротескной линией оперы, составляет основу психологического уровня в «Носе». Будучи персонажем, не обладающим яркими, отличающими его от других героев оперы чертами, Ковалев вместе с тем символизирует ключевой для творчества Шостаковича образ человека, «выпавшего» из нормального течения жизни.

Чрезвычайно существенно, что, как впоследствии и в «Леди Макбет», психологический уровень музыкальной драматургии в «Носе» развертывается несинхронно со сценическим действием. Шостакович «размещает» музыкально-психологические характеристики главного героя не только в эпизодах, в которых Ковалев находится на сцене, но и там, где он остается «за кадром». Партитура оперы, сотканная из музыкально-психологических зарисовок, кажущихся разрозненными, несвязанными друг с другом, словно отображает абсурдность мира, в центре которого оказался герой. Музыкальному изображению расстроенного, «утратившего связь времен» сознания Ковалева в значительной мере посвящена инструментальная составляющая партитуры.

Шостакович преподносит слушателю действие глазами героя, изначально не выделяющегося из ряда остальных персонажей, лишенных способности к рефлексии и сколько-нибудь драматическому переживанию. Однако, по мере развития, усиливающееся внешнее (сюжетное) и внутреннее (психологическое) давление на Ковалева приводит к тому, что психологический уровень, скрывавшийся в виде эмоционально

психологического подтекста, в основном в оркестровой партии, «выходит на сцену» и отчетливо проступает в кульминационной фазе своего становления в вокальной партии героя.

Эта кульминация готовится Шостаковичем постепенно. Оркестровое Вступление, в котором партия Ковалева в разговоре с Иваном Яковлевичем сведена лишь к прозаической речи, раскрывает психологическую характеристику Ковалева исключительно инструментальными средствами: после короткого обмена репликами между героями неожиданно появляются лирически окрашенные мотивы гобоя, кларнета пикколо и струнных, за которыми следует продолжительный «спуск» в глубокий низкий регистр. Мрачность звучания в этот момент, сменившая интонации, содержащие намек на лирику, оставляет слушателя в сомнении — сарказм это или нечто более сложное и противоречивое, скрытое за ним, например, предвестье будущих терзаний Ковалева.

Следующие эпизоды, где все более явственно обнаруживает себя психологический уровень, — это Антракт ударных инструментов в конце Второй картины, Четвертая картина «В Казанском соборе», Пятая картина «В газетной экспедиции», Шестая картина «Квартира Ковалева» и Эпилог.

Антракт ударных инструментов, который может быть одновременно отнесен и к метафорическому уровню музыкальной драматургии, является первой яркой и по-своему законченной психологической характеристикой Ковалева, возникающей в оркестре, — раньше, чем сам герой (уже без носа) появится на сцене. Отсутствие мелодического начала в Антракте словно компенсируется строгой ритмической полифонией оркестровой фактуры. Эта фактура станет в опере преобладающей и объединит в себе и выразительное, и важнейшее символическое содержание.

Т. Н. Левая отмечает, что строгая полифония получает в «Носе» гротескно-абсурдистскую трактовку. Полифоническое начало одновременно и вызывает комический эффект, соединяя вместе, казалось бы, несоединимые

элементы, и обретает трансцендентный смысл алогичности, рождая «абсурдистский образ социума» [93, с. 390–391]. Вместе с тем, полифония в опере — это не только метафора, обобщенно воплощающая конфликт, но и средство психологической характеристики Ковалева. Именно полифония как нельзя лучше передает ощущение внутреннего противоречия и потерянности главного героя в окружающем его хаосе. Пронизывающая всю музыку «Носа» полифоническая фактура воплощает чувство драматической утраты контакта с привычным и понятным миром. Погружение в недоступную пониманию Ковалева фантазмагорическую, враждебную среду передано Шостаковичем посредством имитационной и особенно неимитационной полифонии.

Как представляется, многочисленные эпизоды, где в условиях остигатного движения по вертикали совмещены, казалось бы, несовместимые тематические пласты, связаны не столько с иллюстрацией происходящего на сцене, сколько с отображением психологического состояния Ковалева, а именно — нарастающего ужаса, охватившего его, обнаружившего пропажу носа и затрепетавшего буквально каждой клеточкой организма, потрясенного кошмарным открытием.

Сходную художественно-выразительную задачу решает и знаменитый октет дворников в конце Пятой картины. Л. О. Акопян, как и Левая, описывает октет как «картину какофонического и абсурдного мира» [1, с. 83]. Используя понятия «парадигматика» и «синтагматика», Акопян отмечает присущий этому эпизоду «доведенный до крайности дисбаланс между абсолютно хаотичной парадигматикой и абсолютно регламентированной синтагматикой» [1, с. 83–84]. Между тем, если рассматривать октет дворников в контексте развития психологического уровня (а именно так, по нашему мнению, его и надо рассматривать), то следует признать, что данный эпизод — это, прежде всего, очередное музыкальное воплощение внутреннего состояния Ковалева, описание ситуации его

«мультиплицирующего сознания». Эта линия продолжится затем в квартете Ковалева, Ярыжкина, Подточиной и ее дочери в Восьмой картине, в котором, как в наваждении, стираются временные и пространственные рамки и таким образом передается трагически усиливающаяся растерянность героя.

В картине «В Казанском соборе» психологическая драма Ковалева впервые выходит «на сцену». Это еще один пример единовременного «соединения несоединимого» как средства психологической характеристики героя. Хор молящихся, который по сюжету призван передать атмосферу богослужения, принимает на себя роль расшифровки психологического подтекста происходящего. От хоров второй половины оперы хор в Казанском соборе разительно отличается согласованным, хоральным звучанием и свободным интонационным развитием, которое, однако, лишено четко оформленного музыкального тематизма. Кроме того, его бесконечно льющаяся мелодическая линия не сопровождается словами. Так Шостакович добивается двойного эффекта. С одной стороны, лишенная вербального текста партия хора приближается к функции оркестра, в свою очередь играющего роль «дешифратора» психологического уровня в опере. С другой стороны, там, где, казалось бы, партия хора должна содержать строго регламентированный словесный текст (это же сцена канонического богослужения!), композитор подчеркивает небытовой характер музыки хора, наполненной чувством одиночества и тоски. Реплики и вся партия Ковалева срежиссированы Шостаковичем так, чтобы конвульсивность задыхающейся интонации главного героя создавала у слушателя образ охваченного отчаянием и смятением человека. В партии хора также проступает выражение ощущение безвыходности и безысходности, по видимости, скрытое от самого Ковалева и не осознаваемое им. Развернутая оркестровая партия, частично дублирующая хор, усиливает его внесюжетную выразительность, погружая Ковалева в словно размытую, «нечетко» звучащую сферу и обнажая при этом его конфликт с происходящим. В данном эпизоде Шостаковичу-режиссеру

удается то, что практически недостижимо в драматическом театре. По существу, проигнорировав предписанный вербальным текстом гротеск, композитор придает абсурдно-нелепой сцене отчетливо трагический подтекст. Позже, в «Леди Макбет», Шостакович не раз воспользуется этим приемом.

Долгожданным совпадением внутреннего, содержащегося в оркестровой партии психологического подтекста с его непосредственным выражением во внешнем сценическом действии являются монологи Ковалева в газетной экспедиции и в своей квартире.

Отметим, что некоторые исследователи, рассматривая «Нос» как исключительно комическую или гротескно-абсурдную оперу, лишенную драматического крупного плана главного героя, тем не менее, отмечают в двух ариозо Ковалева нечто, выходящее за рамки пародии. Так, Б. М. Ярустовский пишет об этом: «Обличительного пафоса, которым проникнуто отношение композитора к Ковалеву, более чем достаточно. И все же в трагических ситуациях судьбы Ковалева (“то, что для нас пустяк, — для Ковалева трагедия”, — сказал автор) горе изображается серьезно, без иронии (что порой вступает в некоторое противоречие с мелочностью повода для переживаний)» [192, с. 77].

На наш взгляд, трагическое ощущение Ковалева — это, во-первых, не единично проявляющаяся тема в опере, а ее сквозная линия. Во-вторых, настоящая драматическая интонация связана, как уже было отмечено раньше, с единением в этом эпизоде сценического действия и подтекста, скрывающегося до этого в оркестре. Интонационное содержание партии Ковалева, несмотря на обилие типовых ламентозных оборотов, выводит героя за рамки его привычного «музыкального лексикона», обнажая перед слушателем трагедию маленького потерявшегося человека.

Точно так же, как это будет в «Леди Макбет», в финале «Носа» Шостакович подводит итог взаимодействия трех планов музыкальной

драматургии, однако в каждой из опер этот итог разный. В «Носе» действие «упрощается» — абсурдность исчезает. «Последнее слово» остается за психологическим уровнем музыкальной драматургии, потеснившим метафорический уровень. В Эпilogue, после всех перипетий, случившихся с ним, Ковалев, как ни в чем не бывало, вновь почувствовав на лице свой пропавший было нос, возвращается к своей привычной жизни, мало чем отличающейся от жизни других героев. Подтверждение тому — характер его вокальной партии, в которой появляются элементы, уже звучавшие у других персонажей оперы и, таким образом, в некотором роде «заимствованные» главным героем. При этом, несколько изменяя привычную для себя интонационную сферу, Ковалев входит в свое «обычное» состояние (которым оно, как подразумевается, было до случившихся с ним событий) и превращается в одного из многочисленных, сбившихся в толпу и бесцельно влекомых ее потоком существ.

В «Леди Макбет», как и в «Носе», основная группа героев наделена запоминающимися психологическими характеристиками, не меняющимися, однако, по существу на протяжении оперы. Вследствие этого действующие лица «Леди Макбет», подобно персонажам «Носа», превращаются в выразительные, но одномерные маски. Вместе с тем, как и в «Носе», но уже в более сложном контексте, Шостакович в своей второй опере «закладывает базу» конфликта между главным «чувствующим» героем — Катериной Измайловой — и окружающими ее типажам, представленными как бы «фронтально», такими как Сонетка, Зиновий Борисович, Задрипанный мужичонка, Священник, полицейские и даже Сергей. Все они объединены в выписанный с поразительной яркостью групповой портрет враждебного и агрессивного мира, противопоставленного главной героине.

В отличие от остальных героев Катерина наделена в опере тщательно и разносторонне психологически «проработанной» характеристикой. Как

пишет о главной героине Г. Ш. Орджоникидзе, «образ складывается в нашем представлении как обобщение всех его интонационных “микронов”, как результат их соединения — не механического, а диалектического, предполагающего и подразумевающего внутреннюю противоречивость» [115, с. 44].

Сложную интонационную работу в «Леди Макбет», концентрирующуюся вокруг тематизма Катерины, отмечает и Сабина: «У Шостаковича музыкальные характеристики не только подвижны, обогащаются новыми тематическими элементами в процессе своего развития, но и вступают между собой в интонационный обмен, в сложное взаимодействие, нередко основанное на полярных образных перевоплощениях тематизма» [142, с. 153–154]. Следствием этого становится чрезвычайная исполнительская сложность вокальной партии главной героини. «Поистине бездонный характер Катерины Измайловой» И. Г. Райскин описывает как «не укладывающийся ни в какие исполнительские амплуа» [129, с. 21].

В соответствии с разделением героев на две группы, почти все исследователи «Леди Макбет» отмечают наличие в опере полярных интонационных комплексов, противопоставление которых и составляет основной интонационный сюжет произведения⁶. Первый из этих комплексов принадлежит Катерине с ее песенно-романсовым тематизмом. Второй, основанный на бытовом, танцевальном тематизме, — окружающим ее персонажам.

В своей статье «Симфоническая опера» В. П. Бобровский проводит аналогию интонационного развития в «Леди Макбет» с сонатной формой, в которой динамически сопряжены две контрастные сферы — Катерины и Сергея. Бориса Тимофеевича в свою очередь Бобровский называет главным представителем третьей линии, которую исследователь выделяет наравне с Катериной и Сергеем. Эта линия связана с «воплощением окружающей

⁶ Например, в работах Н. А. Шумской [168], Г. Ш. Орджоникидзе [104], В. В. Шахова [160].

героиню социально-бытовой среды, разъедающей душу» [24, с. 257]. Кроме Бориса Тимофеевича к данной драматургической сфере исследователь относит Сонетку, Задрипанного мужичонку и других гротескно выписанных персонажей. По Бобровскому, все три драматургические линии полифонически переплетаются между собой, однако главной среди них все же является линия Катерины.

На наш взгляд, в «Леди Макбет» двумя главными противодействующими друг другу силами являются не Катерина и Сергей, как считает исследователь [24, с. 258], а Катерина и Борис Тимофеевич (такая же точка зрения содержится в работах Сабининой [142], Богдановой [26], Ярустовского [192]). Интонационная сфера Бориса Тимофеевича представляется более подробно выписанной и сильнее влияющей на драматургию, чем тематизм Сергея. Музыкальный материал свекра, постоянно разрушительным образом воздействующий на тематизм Катерины, пронизывает всю оперу (Орджоникидзе описывает музыкальный образ Бориса Тимофеевича в опере как «ствол, от которого расходятся разносмысловые ветви, но даже самые отдаленные из них сохраняют с ним близость» [115, с. 47]).

В этом плане примечательно, что интонационный комплекс Бориса Тимофеевича продолжает развиваться в опере и после его смерти. Он становится символом давления на Катерину, разрушающим, как замечает Бобровский, ее душу. Этот разрушительный конфликт, воплощенный в интонационном развитии, и лежит в основе психологического уровня в «Леди Макбет».

Завязка данного уровня, его начальный этап — Первая и Вторая картины «Леди Макбет». Как и в «Носе», зарождение психологического уровня музыкальной драматургии в опере лишено отчетливо обозначенной отправной точки. Шостакович отказывается не только от увертюры, но и от

сколько-нибудь развернутого вступительного построения. Слушатель сразу оказывается погруженным в действие, в поток «реки жизни», текущей, не зная ни начала, ни конца, поначалу неспешно и тоскливо, но постепенно набирая ход. Этим композитор подсказывает: начинающийся день — лишь очередное звено в цепи сотен таких же, уже минувших, наполненных тоской, одиночеством, скучным и однообразным бытом и неутраченной в душе Катерины ненавистью к ее постылой жизни. Сила этого музыкально-психологического решения проявляется еще и в том, что подобное начало — своеобразная «экспозиция в движении» — чрезвычайно убедительно подготавливает эмоциональный взрыв героини в середине сцены.

Форма, в которой написан монолог Катерины, словно кружит на месте, образуя фигуру символического круга, наиболее ярко очерченного затем в Пассакалии — метафорическом отражении трагически замкнувшегося пути главной героини. Начальный мотив, открывающий оперу (гобой и английский рожок, затем кларнет) повторяется в сцене несколько раз, обозначая начало новой строфы, в которой всякий раз за узнаваемым началом следует новое, более сложное продолжение.

Развитие в ариозо Катерины связано с чрезвычайно точно и тонко срежиссированным нарастанием драматизма в партии героини, предвещающим ее бунт. Прежде всего, это напряжение передается все возрастающим расхождением текста с его музыкальным воплощением — сначала в оркестре, а затем и в вокальной партии. Пустые, ничего не значащие слова «*Встала, чаю с мужем напилась, опять легла...*» обыденны и рутинны — таково постоянно повторяющееся бессмысленное течение жизни Катерины. Однако в оркестре в это время идет сложнейшая интонационная, гармоническая и фактурная работа. Иными словами, здесь происходят такие события, сложность которых вряд ли соответствуют музыкальному описанию унылого быта главной героини. На этом фоне отчетливо слышно, как все более стремительно закипают в душе купчихи напряжение и протест.

Первый «прорыв» этого напряжения — очень важная, но часто игнорируемая постановщиками находка, связанная со словами Катерины «Я — купчиха, супруга именитого купца Зиновия Борисовича Измайлова!». В завершающем мелодическую фразу октавном восклицании главной героини Шостакович просит выдержать нижнюю целую ноту (!) (нотный пример № 1). Как правило, исполнительницы роли Катерины с большей или меньшей долей небрежности относятся к необходимости следовать воле композитора и снимают нижнее *ми*, не додержав указанного времени. Между тем, в этой долгой ноте, если ее выдержать до конца (учитывая довольно низкий регистр, от певицы здесь требуется известное физическое усилие), буквально «вскипает» ненависть Катерины к имени, ставшему, как вскоре станет видно, символом страшного кошмара ее жизни. Произвольно же снятая нота практически убивает эмоциональное и психологическое напряжение, заложенное Шостаковичем в этом чрезвычайно существенном с точки зрения характеристики Катерины моменте.

В песне «*Муравей таскает соломинку*» сложность взаимоотношений оркестра и вокальной партии становится еще более ощутимой. Мелодия Катерины в ее начале — нарочито простой напев, похожий на детскую считалочку или колыбельную. В это время в тексте проходит бесстрастное перечисление («*Муравей таскает соломинку, корова дает молоко, батраки крупчатку ссыпают...*»). Однако в оркестре высвечивается самостоятельный «комментирующий» план — траурное шествие с характерным хоралом валторн в *b-moll* в сочетании с остинатным ритмом у виолончелей и контрабасов. Еще одно тревожное предзнаменование судьбы Катерины. Отметим также, что ровный, механистический ритм в партии оркестра отсылает и к появляющемуся вскоре в этой же картине ритму Бориса Тимофеевича. Таким образом, внутреннее противоречие Катерины подспудно заявляется Шостаковичем уже в сольном ее эпизоде (нотный пример № 2).

Появившееся в оркестре остинато, звучащее одновременно комично и

угрожающе, продолжается, но при этом неожиданно смещает план действия. На сцену выходит «предмет ненависти» Катерины — Борис Тимофеевич. С этого момента ритмическая остринатность начинает свое губительное для тематизма главной героини шествие. Однако не только ритм, но и сужение интонационного диапазона, повторность, кружение на месте, скованность, следующие вместе с остигато, становятся символами фатальной силы, буквально подавляющей живую интонацию Катерины.

Сопряжение тематизма свекра и невестки чрезвычайно наглядно отражает суть конфликта главных героев «Леди Макбет». Живой, дышащий материал Катерины словно натывается на неодолимую стену ровного остигатного движения, олицетворением которого становится тематизм Бориса Тимофеевича.

Как и в предшествующем эпизоде, Шостакович соединяет разные планы действия. *«Грибки сегодня будут?»* — обыденный, нарочито приземленный бытовой текст Бориса Тимофеевича накладывается на жесткую, размеренную механистичность в вокальной партии и в оркестре, отличающую музыкальную сферу этого героя и представляющую его как символ враждебной Катерине силы (нотный пример № 3).

Это музыкальное воплощение злой кукольно-марионеточной механистичности, найденное еще в «Носе», в различных вариантах переключается затем в симфоническую и камерно-инструментальную музыку Шостаковича, заняв там одно из важнейших мест в системе выразительных средств композитора.

В диалоге со свекром музыкальный язык Катерины «огрубляется»: в ответ на замечания Бориса Тимофеевича в ее партии возникают резкие, жесткие интонации. Многократно повторяющиеся отдельные попевки выдают напряженность состояния главной героини. Примечательно, что ударные слоги в словах Катерины часто не совпадают с сильными музыкальными долями — этот прием, вкупе с остальными выразительными

средствами, психологически точно отражает ее волнение и ощущение «чужеродности» интонаций, проникающих в партию главной героини.

Следующий важнейший в развертывании психологического уровня «Леди Макбет» эпизод — сцена Катерины с работниками и Сергеем во Второй картине. Филигранная интонационная разработка отражает рождение нового для Катерины чувства: из барыни, хозяйки-купчихи она постепенно превращается в охваченную пробуждающимся чувством любви женщину. Ее речь претерпевает значительные изменения — от жестких танцевальных интонаций «в стиле» Бориса Тимофеевича («*Отпустите бабу*») (нотный пример № 4) Катерина переходит к гораздо более мягкому ариозо («*Много вы, мужики*») (нотный пример № 5).

Омузыкаленную фразу «*Отпустите бабу*» Сабина называет «лейтобразом грубого насилия, бесстыдного цинизма» [142, с. 159]. Его первое появление именно в партии Катерины исследователь связывает с тем, что в данной картине, изображающей «разгул низменных инстинктов», главная героиня, как и окружающие ее работники, возбуждена и «в ней просыпается “бес” искушения, она бросает вызов манящей опасности» [142, с. 159]. Мотивом «бабьего беса» называет эту интонацию и Ярустовский [192]. Впоследствии данная тема появится и в антракте к Третьей картине, и в Четвертом действии в партии Сергея «*Знаешь ли, Сонетка*». О природе этого тематического предвосхищения речь пойдет далее, в разделе об интонационной диффузии.

В ариозо «*Много вы, мужики*» несколько скованный, отчасти нравоучительный (скорее по тексту, но трагический по характеру) материал вокальной партии Катерины поначалу совпадает с оркестровым сопровождением, в котором отчетливо проступают черты медленного и сдержанного траурного шествия. Здесь возникает прямая аналогия с песней Катерины из Первой картины «*Муравей таскает соломинку*» и, вместе с тем,

с узнаваемым ритмом Бориса Тимофеевича: настроение, ранее лишь «обозначенное» Шостаковичем, получает свое развитие.

В разговоре с Сергеем в мертвенно размеренный материал оркестровой партии раньше, чем в вокальную партию, проникают распевные интонации, которые нарушают подчеркнуто ровное движение. Вопреки довольно банальной рассудительности текста и нарочитой строгости речи, оркестр «выдает» просыпающуюся нежность Катерины, пропевая лирические мотивы из Первой картины оперы. Постепенно речь героини становится свободнее, выразительнее и распевнее — чувство нежности проступает все больше.

«Отставание» текста от музыкального ряда особенно ощущается во фразе *«Вот возьму да поколочу»*. Ничего общего со смыслом этих слов нет ни в вокальной строчке Катерины, где на *p* словно «прорезается» укачивающая лирическая, романсового происхождения мелодическая фраза, ни в ее оркестровом сопровождении — восходящем по полутонам гармоническом вертикалях, контрастирующим предшествующему материалу и раскрывающим рождающееся глубокое чувство героини (нотный пример № 6). Продолжение этой фразы (*«Чтобы знал, на что баба пригодна»*) обнаруживает уже не скрываемое Катериной расположение к стоящему перед ней Сергею.

На фоне несовпадения музыкального и вербального рядов в вокальной партии главной героини особенно поверхностной и пустой воспринимается речь Сергея, наполненная незатейливыми, «галантерейными» оборотами.

Весь эпизод до момента борьбы Катерины и Сергея — это подход к лирической кульминации (*«Что же ты остановился?»*). В нем продолжительное время развивается оркестровая фраза, родившаяся из соло английского рожка (*Adagio*). Прозвучав сначала у кларнета, затем у виолончелей и скрипок, то спускаясь в низкий регистр, то, наоборот, устремляясь вверх, этот мотив становится своего рода знаком лирического чувства Катерины (нотный пример № 7). При этом ее вокальная партия в

данном эпизоде по большей части скорее «сопровождает» внешнее сценическое действие. И лишь последняя трогательно-беззащитная фраза «Пусти, пусти, ах, Сережа», наконец, полностью «озвучивает» настоящее лирическое чувство героини (нотный пример № 8).

Шостакович удивительно чутко передал в музыке нарождающуюся, скрытую за словом нежность, проступающую в оркестре, — сначала завуалировано, а затем все более явственно. И какое же изумление возникает у слушателя, когда, с внезапным появлением Бориса Тимофеевича, интонация, которая в течение продолжительного времени медленно и трудно раскрывалась в оркестре и в вокальной партии, вдруг, словно застигнутая врасплох, мгновенно и резко меняет свой характер. Последующее объяснение Катерины перед свекром лишено опоры в оркестре, который в своем автономном развитии постепенно, из гулкого нижнего регистра через короткое, но весьма интенсивное *crescendo* разрастается до мощного *tutti*, подавая знак о надвигающейся катастрофе.

Если Первая и Вторая картина стали своеобразной психологической экспозицией образа Катерины, то каждая следующая картина (кроме Седьмой) — это новый поворот в становлении ее психологического состояния.

Третья картина открывается очередным монологом главной героини. Как и в Первой картине, она предается размышлениям, но, в отличие от первого монолога, здесь ее музыкальная партия претерпевает видимые изменения: в одиночестве, «без зрителей» и своих притеснителей, Катерина обретает едва не утраченный лирический облик.

Как и во Второй картине, вокальная партия вновь «не совпадает» с оркестровой. Фраза Катерины «Спать пора. День прошел» звучит на фоне «замерших на месте» мотивов из Второй картины («Отпустите бабу»), переключавшихся в антракт к этой картине (сначала у валторн, а затем,

постепенно растворяясь, у струнных, на выдержанном басу контрабасов и виолончелей). Между тем, как это было и в Первой картине, за внешними, ничего не значащими фразами скрываются чувства одиночества и тоски. Шостакович уже не первый раз лишает партию Катерины оркестровой поддержки — инструментальный план словно растворяется, уступая первенство голосу.

Ария героини — удивительной красоты и проникновенности ее музыкально-психологический портрет, в котором Шостакович передает смену состояния Катерины: от томления и нежности, через нарастающее волнение от чувства своей незащищенности — к ощущению трагической обреченности. Как и в предыдущих ариозо, в основе арии *«Жеребенок к кобылке торопится»* лежат песенные интонации, постоянно «опрокидываемые» напряженным хроматическим движением (нотный пример № 9).

Появление Сергея пугает Катерину — ее речь становится скованной и напряженной. Катерина немногословна — отвечает Сергею короткими настороженными репликами, но с неожиданно мягкими, закругленными завершениями. За попыткой прогнать неожиданного гостя явственно слышна нежность. В то же время — еще одна важнейшая психологическая деталь — оркестровое сопровождение сплошь пронизано «галантерейными» оборотами Сергея, погружающими материал Катерины в «водоворот» «чуждой» и губительной для нее тематической сферы. Отдаваясь любви, главная героиня не ведает уготованного ей пути. Однако для слушателя исход очевиден: Катерина вновь «теряет» поддержку оркестра — ее песенная по характеру мелодия, лишившись оркестровой опоры, буквально растворяется в инструментальной партии.

Четвертая картина — важнейший этап в разворачивании психологического уровня музыкальной драматургии в «Леди Макбет».

Катерина решается на преступление, которое роковым образом определит ее судьбу.

В дуэте прощания с Сергеем каждый из его участников вторит другому, но восклицания Сергея с нарочитыми распевами звучат подчеркнута театрально и оттого фальшиво. Однако стоит этим мотивам обрести плавное, смягченное окончание, попав в партию Катерины, как они начинают звучать на редкость естественно и проникновенно!

Услышав голос Бориса Тимофеевича, Катерина резко меняет тон. В ее ответе свекру возвращается ритм мотива из антракта между Второй и Третьей картинами. Героиня опять словно «надевает» чуждую ей маску («*Что такое? Я сплю*») (нотный пример № 10).

Следом за этим на глазах Катерины разворачивается сцена, которую можно сравнить с издевательством над Аксиньей во Второй картине, с той лишь разницей, что теперь на месте работницы в известном смысле оказывается сама главная героиня. В названном эпизоде, пронизанном агрессивным плясовым ритмом, в кульминационной зоне исчезает мелодическое развитие, уступая место остигатному ритмическому движению. Этот «ритмизованный крик» имеет мало общего с пением. Здесь, вновь с опережением, психологический уровень раскрывает состояние Катерины, «сдавливаемой» трагическими обстоятельствами «непреодолимой силы» (Катерина: «*Пустите*»; Борис Тимофеевич: «*Ну! Ну!*») (нотный пример № 11).

После расправы над Сергеем, как ни в чем не бывало, тем же будничным тоном, что и в Первой картине, Борис Тимофеевич спрашивает невестку об ужине. Однако реакция Катерины теперь — ничем не сдерживаемое желание отомстить: она решается на убийство. Далее наступает важнейший поворот в развитии образа героини. Окончание картины ознаменовано своеобразной инверсией: из партии предчувствующего смерть Бориса Тимофеевича исчезает столь характерная

для него агрессивная, механистичная танцевальность. Взамен этого в его речи появляются естественные интонации, наполненные ужасом перед приближающейся смертью. Катерина же, наоборот, принимает на себя роль ведущего в этом последнем для Бориса Тимофеевича интонационном поединке. Она в совершенстве «усвоила» манеру свекра и потому после его смерти с успехом «разыгрывает» перед работниками и Священником спектакль «оплакивания». Но, перейдя (уже не в первый раз) на язык ненавидимого свекра, Катерина тем самым уничтожает собственную, только ей присущую интонацию. Результаты этого уничтожения станут окончательно очевидны в последнем действии оперы, но речь об этом — впереди.

Пятая картина — Катерины мечется между любовью и смятением. Предшествующая картине Пассакалия — один из главнейших узловых моментов в музыкальной драматургии оперы. В контексте метафорического уровня музыкальной драматургии Пассакалия будет рассмотрена в Четвертой главе работы. Здесь же необходимо отметить значение ее тематизма с точки зрения развития психологического уровня. Дело в том, что вполне рутинная ситуация перехода к картине, которую она предваряет, в режиссуре Шостаковича приобретает огромный психологический смысл! Пятая картина начинается на фоне основного контрапункта к теме Пассакалии. Ужас, поселившийся в душе главной героини, подспудное ощущение западни, в которую она попала, уже не оставляет ее, отравляя даже самые светлые минуты жизни.

Начало Пятой картины по действию — лирический любовный дуэт. Но вновь, в который раз, Шостакович соединяет по вертикали несовпадающий эмоционально и по смыслу материал вокальной и оркестровой партий. В то время как в оркестре продолжает развиваться материал Пассакалии, в партии Катерины все более проступает ее лирический характер («*Чтобы кровь к*

голове прилила») (нотный пример № 12).

В противовес сложнейшей гамме переживаний, отраженной в материале Катерины, вокальные реплики Сергея отличаются прямолинейностью и наигранной театральностью. От сложного смыслового контрапункта в оркестровой партии, типичного для музыкально-психологической характеристики главной героини, не остается и следа. Возвращается бытовая танцевальность. Общее движение становится поспешным, суетливым, выдавая «поддельность» чувства Сергея. Как бы ни старался он выглядеть в своих излияниях убедительным и искренним, музыка неумолимо выдает его. Как это было и в Третьей картине, речь Сергея лишена даже малейшего внутреннего подтекста. Шостакович вновь точными психологическими штрихами рисует лицедействующего приказчика. Впрочем, Катерина, слепая в своей любви, не видит (или не хочет видеть) фальши в речах своего возлюбленного. В этот момент трагизм положения, в котором оказалась несчастная женщина, осознается слушателем с «пугающей очевидностью».

Тем временем, в сопровождающем ответ Катерины оркестре окончательно исчезает ритм Пассакалии. Вместо него — разреженная фактура: медленно покачивающиеся колыбельные интонации на фоне вновь появившихся гармонических педалей. В этот момент пропадают даже свойственные речи Катерины в данной картине уменьшенные интервалы. Сцена завершается проникновенным лирическим ноктюрном.

Следующие две сцены — явление Призрака Бориса Тимофеевича и возвращение Зиновия Борисовича — являют собой территорию все более заявляющего о себе условно-игрового уровня музыкальной драматургии «Леди Макбет». С этого момента и до Восьмой картины психологический уровень будет заявлять о себе скорее эпизодически. Например, в самом конце Пятой картины путь Катерины и Сергея в подвал, где будет спрятан труп, сопровождается пунктирной интонацией в оркестре, отсылающей к

Пассакалии, но в новом, гротескном варианте. Как приговор самой себе звучит «застывшая» реплика будто обездвиженной главной героини («*Теперь ты мой муж*») (нотный пример № 13).

В Шестой картине трагическая напряженность Катерины усиливается. Ее короткие фразы, отделенные паузами, словно прерывающиеся сбивающимся дыханием, передают волнение главной героини. Та же взволнованность ощущается и в интонационных оборотах: широкие мелодические «взлеты» тут же сменяются нисходящими мотивами-«вздохами» («*Сережа, ведь тут лежит Зиновий Борисыч...*») (нотный пример № 14).

Лишь мысль о предстоящей свадьбе заглушает тревогу Катерины. Мечта о счастье ощущается в восходящих просветленных интонациях. Между тем ощущение неминуемой трагической развязки остается — оно лишь уходит на задний план, о чем свидетельствует оркестровое сопровождение, в котором, «опровергая» поддержанную флейтами и арфой мелодию Катерины, продолжают свое движение мрачные гармонии низких струнных («*Сережа, сегодня свадьба наша, пора нам в церковь*») (нотный пример № 15).

Психологический уровень возвращается — причем кульминационно — и в новом, обобщенном, звучании, в Восьмой картине «Леди Макбет».

Вербальный и музыкальный ряды свадебного хора с трудом согласовываются друг с другом. Комический эффект от преувеличенной серьезности Священника лишь усиливает нарастающее ожидание драмы, что подчеркивает сохранившийся в басу оstinатным ритм Бориса Тимофеевича.

Постепенно хор подвыпивших гостей замолкает, и последние голоса засыпающих приглашенных («*Катерина Львовна краше солнца в небе*») словно «соскальзывают» по хроматизмам вниз, в то время как в глубине

оркестра не прекращается оstinатое движение, предвосхищающее дальнейшие трагические события (нотный пример № 16).

На этом оstinатном движении появляются полицейские. Их кажущийся неожиданным приход на самом деле давно подготовлен самим развитием психологического уровня музыкальной драматургии. Это то, чего так долго боялась и чего с ужасом ждала Катерина. Вначале она еще держится и в тон Квартальному так же наигранно бодро отвечает на его приветствие (Квартальный: *«Здравствуйте!»*; Катерина: *«Здравствуйте!»*) (нотный пример № 17). Но скоро ее речь, как это было в диалогах с Борисом Тимофеевичем, становится напряженно-декламационной. Готовая принять наказание, Катерина даже приказывает полицейским (*«Не тяните, вяжите»*). Кажется, все, что происходит в этот момент в душе Катерины, передал Шостакович своей композиторской режиссурой. Решительная, даже жесткая интонация *«Вяжите»* на *p*. Эта сильная женщина в отчаянии, но не сломлена. Она полна внутренней, скрытой силы. Свидетельство тому — октава у валторны — «интервал воли» Катерины. Но в опровержение этому состоянию в басу не прекращается сковывающее, трагическое по своей интонации оstinато (нотный пример № 18).

Выдержка изменяет Катерине, когда на ее глазах полицейские начинают связывать сопротивляющегося Сергея. Она в слезах умоляет своего возлюбленного (*«Ах, Сергей, прости, прости меня!»*). В этот момент сила, с которой Катерина противостояла агрессивному и беспощадному внешнему миру, оставляет ее и, как знак поражения, в оркестре возникает оминоренная тема галопа из антракта между Шестой и Седьмой картинами. Катерина остается наедине со своей трагедией, без защиты и поддержки. Эту новую Катерину мы и застаем в финальном акте *«Леди Макбет»*.

Последнее действие оперы — заключительный этап развития психологического уровня. Чрезвычайно важны в этом плане два

обстоятельства. Первое — психологический уровень (вместе с метафорическим) «вытесняет со сцены» условно-игровой. Второе — практически исчезает единовременный конфликт между музыкальным и вербальным рядами. Музыкальная партия Катерины в Четвертом акте лишается внутреннего противоречия, которое наблюдалось в предыдущих действиях. Одновременно ее тематизм «высвобождается» от «не своих» интонаций.

Главным, как было отмечено, выразительным свойством партии Катерины, обеспечивающим музыкальную цельность ее образа на протяжении оперы, становится песенность, разительно отличающая речь главной героини от партий остальных героев и сближающая ее с такой же песенной партией Старого каторжника и хора каторжан. Орджоникидзе замечает: «Здесь она [Катерина — М. З.] заново обретает национально распетую интонацию, свободную и естественную речь, родственную музыке каторжан. И не просто заново обретает: характерная для устных народномузыкальных традиций речитативная сказовость даже усилена по сравнению с предыдущими актами» [115, с. 48].

Жанровое прояснение ощущается уже в первом сдержанном и вкрадчивом обращении Катерины к Степанычу. Сначала ее вокальная фраза монотонна, но это не та монотонность, которая периодически встречалась раньше в ее вокальной партии. Чрезвычайно выразительная, тонкая, песенного происхождения мелодическая линия альтов — очень точный и «сильнодействующий» режиссерский ход: Катерина просит о почти невозможном («*Степаныч! Пропусти меня*») и потому произносит слова почти без надежды. А в оркестре, словно комментируя ее состояние, у альтов (как не вспомнить «Бориса Годунова») то ли судьба ткет свою нескончаемую трагическую нить, то ли плач над еще живой Катериной (нотный пример № 19).

Следующий за этим эпизод в *Fis-dur* — пожалуй, самый светлый

момент и в партии главной героини, и в опере. Хрупкий и беззащитный островок любви оказывается затерянным посреди трагической музыки финала. Интонационно этот небольшой фрагмент музыкального образа Катерины заметно отличается от всех остальных. Изящная гармоническая последовательность в сочетании с несвойственной языку купчихи, вдруг появившейся, едва ли не кинематографической чувствительностью, словно подчеркивают трагическую неуместность Катериной нежности в этом царстве греха и мерзости. Но, как и во многих других предыдущих сценах, в оркестре продолжается свое движение неумолимое, затаенное остинато, предвещающее трагический конец земного пути купчихи-убийцы («*Сережа! Хороший мой*») (нотный пример № 20).

Ариозо Катерины «*Нелегко после почета да поклонов*» звучит скованно и отстраненно. Оркестровая фактура прозрачна, если не сказать, призрачна — «земля уходит из-под ног». Последнее, что поддерживало Катерину — вера в любовь Сергея. Эта вера исчезает, и с нею — все, что поддерживало ее в жизни. Скупое оркестровое сопровождение ограничено выразительными протяжными подголосками сначала английского рожка, а затем гобоя (как в Первой картине) на фоне тремоло барабана (нотный пример № 21).

Последняя гениальная точка в развитии психологического уровня в музыкальной драматургии «Леди Макбет» — заключительное ариозо Катерины «*В лесу, в самой чаще*». В нем наиболее очевидным становятся изменения в речи главной героини. Сравним это ариозо с монологом в Первой картине: совершенно иная цена пауз и полное, насколько это возможно, эмоциональное единение с весьма скупой оркестровой партией. Паузы в партии Катерины были и в Первой картине, но там они возникали от пустоты тех бессмысленных слов, которые она произносила от их несовпадения со своим скрытым, истинно переживаемым состоянием, выраженным в музыкальном ряде. Здесь же паузы разрывают вокальную линию, словно мешая Катерине дышать (нотный пример № 22).

В ариозо вокальная партия «сливается» с оркестровой: инструментальные реплики «доигрывают» линию голоса, а выдержанный в глубине оркестра звук *d* (низкие струнные, литавры, барабан) воспринимается как смысловое завершение преследующего главную героиню на протяжении оперы остинато. В музыкально-психологическом портрете Катерины поставлена точка — ее время навсегда остановилось.

Предпринятый анализ базового психологического уровня позволяет сделать следующие выводы.

1. Эмоционально-психологический подтекст сценического действия, воплощенный в соответствующем уровне музыкальной драматургии «Леди Макбет», представляет собой результат тщательно продуманного и мастерски реализованного композиторского режиссерского решения.
2. Согласно этому решению, психологический уровень музыкальной драматургии «Леди Макбет» имеет собственную линию развития, включающую в себя зарождение, кульминацию и завершение.
3. Относительная самостоятельность линии развития психологического уровня ведет к асинхронному взаимодействию сценического действия и музыкального ряда.
4. Важнейшей предпосылкой, обуславливающей названную асинхронность, следует признать относительную автономность музыкального ряда по отношению к вербальному. Именно относительная автономность музыкального ряда важнейшим образом влияет на сценическое решение, поскольку в ней, порой до мельчайших подробностей, выписаны характер и реакции героев оперы, эмоциональный и психологический подтекст событий, происходящих на сцене.

Глава IV.

УСЛОВНО-ИГРОВОЙ УРОВЕНЬ

МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ В ОПЕРЕ «ЛЕДИ МАКБЕТ МЦЕНСКОГО УЕЗДА»

Одна из важнейших отличительных особенностей музыкальной драматургии опер Шостаковича — наличие в них тщательно проработанного условно-игрового уровня. Составленный из аллюзий, псевдоцитат и пародий, данный уровень также скрывает в себе содержание, уходящее корнями в психологический или метафорический уровни.

Как и рассмотренный в предыдущей главе психологический, условно-игровой уровень в «Леди Макбет» был «опробован» Шостаковичем в «Носе». Однако в «Леди Макбет» роль данного драматургического уровня представляется зеркальной относительно гоголевской оперы, где условно-игровой и метафорический уровни в значительной мере определяют основу композиторской режиссуры Шостаковича, в то время как психологическому уровню приходится буквально «пробиваться» сквозь них. В «Леди Макбет» же базовым уровнем драматургии является психологический, и потому уже условно-игровой, как и метафорический, уровни шаг за шагом прокладывают себе дорогу к постановщику и слушателю.

Условно-игровой уровень музыкальной драматургии в «Леди Макбет» доступен для восприятия благодаря следующим трем специфическим признакам.

Первый из них — нарочитая, преувеличенная театральность интонаций отдельных персонажей. Таков, например, музыкальный язык Сергея, когда он обращается к Катерине. Утрированная чувствительность или нелепо воспринимающийся «высокий стиль» оборотов, из которых соткана его партия, свидетельствует о фальши и неискренности его чувства. Его речь — это игра, причем низкопробная.

Второй «опознавательный знак» условно-игрового уровня — «театр в

театре»⁷. Сюда относятся возникающие в «Леди Макбет» посреди основного действия мини-представления. В данном случае речь идет уже не о музыкальной лексике конкретного героя, а о более или менее развернутой сцене, основанной на часто пародийной отсылке к оперным (и не только) стилистическим и жанровым клише. Такие сцены, нарушая логику реалистического повествования, привносят в действие черты театра абсурда, что, тем не менее, позволяет существенно усилить эмоционально-психологический подтекст, обозначить смысловые цезуры в действии, подчеркнуть объемность и, как правило, трагизм происходящего на сцене.

К «театру в театре» в «Леди Макбет» относятся «проводы» Зиновия Борисовича, плач Катерины над телом свекра, сцена с призраком Бориса Тимофеевича, возвращение Зиновия Борисовича. В названных эпизодах герои оперы в определенные моменты, повинаясь режиссуре Шостаковича, словно переводом стрелки покидают свойственные им интонационные и жанровые сферы ради «взятых напрокат» оперных штампов. При этом часто чем «нелепее» оказывается такое заимствование, тем эффективнее его воздействие на слушателя.

Третий признак условно-игрового уровня — «интонационная диффузия» — прием, пронизывающий всю ткань оперы. В отличие от жанровых аллюзий, интонационная диффузия встречается практически в каждой сцене, где Катерина вступает в контакт с другими действующими лицами. Этот прием, будучи срежиссированным Шостаковичем проявлением театральной игры, является одновременно важнейшим отражением психологического состояния участников диалога. Поэтому многие эпизоды, в которых обнаруживает себя этот признак условно-игрового уровня, были описаны в предыдущей главе. Между тем, повторимся: интонационная диффузия является следствием заданной композитором сознательной или

⁷ Частично материал о претворении приема «театр в театре» в опере «Леди Макбет» опубликован в статье: *Земляничина М. В.* «Театр в театре» в опере Д. Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов / Ред.-сост. Н. И. Верба, научн. ред. Р. Г. Шитикова. – Санкт-Петербург : Астерион, 2014. – С. 71–74.

неосознанной игры Катерины с собеседником, выражающейся в переходе на чуждые, несвойственные главной героине и оттого разрушительные для ее тематической сферы интонации.

Каждому из названных признаков условно-игрового уровня отведено в композиторской режиссуре Шостаковича свое особое место, которое, в свою очередь, определяет направление движения данного уровня в сторону либо метафорического, либо психологического уровня. Так, интонационная диффузия и (реже) возникающая, чаще всего внезапно, нарочитая театральность интонаций большей частью обращена к психологическому уровню. Например, проникновение в партию Катерины оборотов, характерных для Бориса Тимофеевича, интонационные «заимствования» Сергея в диалогах с Катериной как нельзя более точно расшифровывают психологический «подтекст» происходящего на сцене.

С другой стороны, «театр в театре», самим фактом своего существования нарушающий условно-реалистический ход событий, тяготеет скорее к метафорическому уровню музыкальной драматургии. Так, ряд эпизодов, отмеченных выше, вызывая ассоциации с известными музыкальными жанрами или конкретными произведениями, выделяются тем самым в общем сюжетном потоке и предстают как своеобразные метафорические обобщения.

Таким образом, в сложной, многоплановой, вплоть до парадоксальности, системе отношений между уровнями музыкальной драматургии, выстроенной Шостаковичем, условно-игровому уровню, благодаря его гибкости и подвижности, отводится роль своего рода модератора, цементирующего и объединяющего эту систему.

Подчеркнем еще раз: ни один из перечисленных драматургических уровней не существует в «Леди Макбет» (как, впрочем, и в любой другой опере) в чистом виде. Всегда и во всех случаях это будет микст. Вопрос в том, что в этом миксте преобладает — психологический подтекст, подчеркнутая

условность происходящего или метафоричность.

Например, в сцене с Борисом Тимофеевичем в Первой картине Катерина, в ответ на упреки свекра, почти перебивает его («*Светит ли солнце, или гроза бушует*»). Она не дослушивает Бориса Тимофеевича, словно наперед зная все, что тот будет ей говорить, в чем будет упрекать. Катерина торопится — в который раз — возразить ему. В итоге возникает впечатление продолжения привычной, делящейся с незапамятных времен перепалки с заранее распределенными ролями. Характер представления, едва ли не «ритуального», еще не главенствует в этой сцене. Скорее ответ Катерины — продолжение того, на что было обращено внимание в главе о психологическом уровне. Поспешность, с которой героиня парирует нападки старого Измайлова (синкопированное «вступление»), танцевальный ритм, «пришедший» из его партии, наконец, разбитая «наступающая» сильная (третья) доля, предвосхищающая ритмический рисунок ее обращения к работникам («*Отпустите бабу*»), — все это продолжение протеста Катерины (нотный пример № 23).

Но далее, в продолжение сцены, в ответ на оскорбление свекра («*И зачем тебя мы взяли в дом такую*») Катерина, словно заведенная, четыре раза (!) как заклинание почти кричит («*Не моя вина!*») (нотный пример № 24). И вот, здесь-то, хоть и на короткое время, возникает явственно читаемая зона условной театральной реальности. Прежде всего, это связано с количеством повторений: для эмоционального всплеска хватило бы одного, много — двух восклицаний. Четырежды проведенная фраза свидетельствует о том, что этот упрек Бориса Тимофеевича Катерина слышала много раз. Ее сокрушенно покаянная интонационно, но явно избыточная количественно реакция на обвинение старика Измайлова недвусмысленно отдает театральностью. Своего рода защитная игровая реакция, словно по привычке (вследствие повторяемости ситуации) воздвигаемая в Катерине неутраченным, порой привычным, порой обостряющимся до ненависти

конфликтом с Борисом Тимофеевичем.

Следующая затем фраза («*Не может Зиновий Борисович*») вновь театральна. Подчеркнутая легкость и, вместе с тем, почти до грубости утрированная танцевальность создают образ паясничавшей перед свекром Катерины (нотный пример № 25).

Завершающий этот эпизод мотив («*Ребеночка!*») — очередной театральный жест, в котором ощущается уже знакомая манера главной героини «противостоять» постоянным, день изо дня, обвинениям и оскорблениям Бориса Тимофеевича. Утрированная мажорная фанфарность мотива, пафосность жеста, никоим образом не совпадают с вербальным рядом: вряд ли бы Катерина так «голосила», если бы хотела передать искренность щемящего чувства одиночества и глубокой печали из-за несбыточности мечты о материнстве. Эта явная эмоциональная фальшь резко противоречит неподдельности переживаний, которые буквально переполняли монолог Катерины в начале картины.

Как видим, реакция и сам характер поведения главной героини на протяжении Первой картины разительно изменяются. Страдающая, тоскующая Катерина надевает на себя защитную маску театральной игры. В ней она, до поры, до времени, относительно неуязвима. Но, во-первых, до поры, до времени: пританцовывающие интонации, проникшие в ее материал из партии Бориса Тимофеевича (о чем речь пойдет ниже) еще проявят себя во всей своей разрушительности. Во-вторых, вышедшая на первое место театральность в речи Катерины скрывает весьма легко читаемый психологический подтекст. Героиня, почти доведенная до отчаяния, готова к отпору, к ответной атаке. И эта готовность вот-вот вырвется наружу.

Преувеличенно театральна музыкальная характеристика Сергея. Так, в диалоге с Катериной в Третьей картине Сергей представлен набором узнаваемых до «затертости» музыкальных оборотов. Меняя их, один за

другим, Сергей, «подстраиваясь» под Катерину, стремится произвести впечатление человека «чувствительного». Сначала, стучась к купчихе, он почти смущенно объясняет, зачем пришел. Его речь прерывается паузами, передающими довольно наигранное волнение. Выдают Сергея внутрислоговые распевы — «заношенные», «взятые напрокат» лирические интонации, своей приторностью с убийственной очевидностью свидетельствующие о его довольно пошлом «актерствовании» (*«Не извольте пугаться»*) (нотный пример № 26).

Вскоре его осторожные реплики сменяются напыщенными, размашистыми фразами, будто заимствованными из героико-патетической оперной арии (*«Скука одолевает»*) (нотный пример № 27). Их, в свою очередь, вытесняет жалостливая, с «приказчицким» привкусом, при том еще явно пародирующая (шутка Шостаковича?) популярнейшую балетную тему Чайковского, фраза *«Да ведь и ребеночек, позвольте мне вам доложить»* (нотный пример № 28). Всю эту игру, хамелеонство Сергея, всю с калейдоскопической скоростью мелькающую череду его масок разоблачает оркестровая партия, в которой, после недолгих поисков, безжалостно воцаряется аккомпанемент в духе галопа.

Еще один персонаж, метод музыкальной характеристики которого аналогичен тому, что представляет Сергея, — Зиновий Борисович, жалкий и безвольный муж Катерины. Его речь так же слеплена из «балансирующих на грани банальности» оборотов. Это ничтожество, которое Шостакович разоблачает тем же способом, что и Сергея. Точнее, Сергея композитор разоблачает таким же образом, как и Зиновия Борисовича: интонационная база партий обоих персонажей — набор заимствованных пошлостей. Только у Зиновия Борисовича карикатурная театральность происходит от его убогости, а у Сергея — от подлости и притворства. Никчемность и нелепость Зиновия Борисовича в изрядной мере подчеркнута временем его появления

на сцене — сразу после полного огромного внутреннего напряжения диалога Катерины и Бориса Тимофеевича. От этого сопоставления образ Катеринино мужа выглядит явно карикатурно.

Обращенная к одному из работников интонация пытающегося быть строгим Зиновия Борисовича мгновенно выдает мягкотелого, ни на что не годного купеческого сынка («*Говори!*») (нотный пример № 29). Его краткая фраза — яркий, но пустой и манерный театральный жест. Пафосный октавный скачок «смягчается» захваченной снизу секундой, которая воспринимается как распев, никак не подходящий для данной ситуации. Разоблачает Зиновия Борисовича и оркестр: покачивающаяся из стороны в сторону мелодия флейты на фоне пустых чередующихся квинт виолончелей и контрабасов как нельзя лучше характеризует внутреннюю пустоту супруга Катерины.

Столь же приторно театральна и почти ламентозная, не к месту возвышенная фраза Зиновия Борисовича «*А работы, как назло, много*» сменяется другой, еще более показательной фразой «*Придется ехать самому*». Словно пытаясь походить на отца, младший Измайлов решает взять ситуацию в свои руки, собравшись в поездку. Но решимость слов опровергается музыкальным воплощением: каждый звук этой комичной и неловкой фразы разделен паузой и дается данному персонажу с видимым трудом (нотный пример № 30). В то же время оркестровое сопровождение издевательски комментирует происходящее пародийным полечным аккомпанементом.

В середине сцены возникает хоровой эпизод проводов Зиновия Борисовича, «обставленный» Шостаковичем под хор из «Бориса Годунова» «*На кого ты нас покидаешь*». К этому эпизоду мы еще вернемся ниже.

Следом за хоровым прощанием, наконец, происходит прощание Зиновия Борисовича с Катериной. Его обращение к жене «*Прощай, Катерина*» — сентиментальная до банальности, явно пародийная оперная

псевдоцитата (нотный пример № 31). Зиновий Борисович комичен и жалок. Опасаясь обратиться напрямую к Катерине, он просит отца наказать своей жене, чтобы та его слушалась. Своеобразным итогом переживаний Зиновия Борисовича становится то, что его последняя обращенная к жене фраза проговаривается, а не пропеваается.

Наиболее ярко и концентрированно проявляет себя первый из рассматриваемых признаков условно-игрового уровня в сцене в полицейском участке. По мнению Г. Ш. Орджоникидзе, «подобно Пассакалии, концентрирующей главное в трагическом аспекте оперы, сцена в полицейском участке венчает беспощадной гримасой откровенного гротеска весь ее комедийный аспект. Предельное проникновение в человеческое и предельное искажение человеческого. Не шекспировского ли масштаба дистанция?..» [115, с. 48].

Упоминание Шекспира в связи с изображением полицейских в Седьмой картине представляется чрезвычайно примечательным. Каким бы гротескным ни казалось внешне это изображение, в контексте оперы оно, при всей своей очевидной театральности, превращается также в масштабную метафору, вмещающую в себя весь музыкальный комплекс беспощадного и жестокого мира, который окружает и, в конечном счете, убивает главную героиню. При этом метафора, скрывающаяся за бытовой, по-видимому, сценой из жизни полицейских, создает значительную дистанцию между как бы реальной ситуацией и стоящей за ней метафорой. В результате возникает напряжение, которое лавинообразно нагнетается и, в конечном счете, прорывается в начале Восьмой картины.

В данной картине утрированная в своей простоте до примитивности танцевальность, изначально присущая сфере окружающего Катерину мира, достигает чрезвычайно мощного размаха. Разрастающаяся на протяжении оперы, вовлекающая в свою орбиту образы Бориса Тимофеевича, Сергея,

Священника, хор работников, эта характеризующая данную сферу «злая скерцозность», столь характерная для симфонического творчества Шостаковича, в Седьмой картине обретает буквально вселенский масштаб. В отличие от «Носа» это уже не «театр абсурда», а акт всемирной «человеческой комедии» с трагической подоплекой. И чем более нелепыми, комичными, преувеличенно театральными они представлены у Шостаковича, тем более угрожающими оказываются они при взгляде на них как на метафору: тупые, ограниченные, похожие на механические куклы полицейские, при всем условно-игровом решении сцены, служат еще одним олицетворением возводимой вокруг Катерины стены, фатально сужающей ее жизненное пространство.

Это сужение проявляется в самой форме картины. За внешней простотой куплетно-вариационной формы скрывается своеобразная отсылка к словно двигающимся по замкнутому кругу вариациям Пассакалии. При этом в Пассакалии функцию замкнутого круга выполняла тема, в Седьмой же картине, где «народ попроще», таким препятствием на пути свободного развития становится интервал кварты. Входящая в состав почти всех мелодических образований данной картины, кварта, будучи вовлеченной в самые разные интонационные ситуации, весьма наглядно подчеркивает переход сатирического начала в драматическую по своей сути метафору.

Медленное, утяжеленное пропевание квартовой интонации в начале партии Квартального исполнено начальственно-философской повествовательности и назидательности. Слушателю ясно: перед ним пародийный персонаж («Создан полицейский был во время оно») (нотный пример № 32).

В припеве хора полицейских восходящая кварта сообщает музыке характер незатейливого кафешантанного вальсочка с «поддакивающей репликой» полицейских. Их взывающий к состраданию текст никакой поддержки в его музыкальном воплощении не имеет. Возникает огромный

диссонанс между словом и музыкой — это вновь театр! При этом психологизм происходящего истощается до крайних пределов («*Но за все свои страдания*») (нотный пример № 33).

В финале картины, переходящей в стремительный оркестровый антракт, квартовая интонация (у трубы) с прилегающей восходящей секундой звучит уже прямо противоположным образом, чрезвычайно жестко и угрожающе (нотный пример № 34). Этот мотив с «удвоенным» ударом на сильную долю имеет у Шостаковича отчетливую семантику образа зла. Позже, в Первом скрипичном концерте, этот же мотив, постепенно вызревающий в первых частях, заявит о себе в Пассакалии, неумолимо прокладывая себе путь, постепенно уничтожая живую, дышащую партию скрипки. А затем, в Финале концерта, именно этот мотив возникнет как некий фатальный призрак над уничтожающим в своей бешеной пляске все живое смерчем. Отголоски этого устрашающего мотива есть и в знаменитой теме нашествия.

Данный выразительно-смысловой разворот — типичный для «Леди Макбет» пример трансформирующей роли взаимодействия уровней ее музыкальной драматургии. Условно-игровой уровень, господствовавший в начале картины, в ее окончании уступает место метафорическому. И тотчас гротеск очевидного, внешнего действия оборачивается трагедией открывшегося его внутреннего содержания. Точка в этом процессе жанрового и смыслового перерождения будет поставлена в финале оперы.

Первым примером второго признака условно-игрового уровня музыкальной драматургии в «Леди Макбет», названный нами «театр в театре», является вторая часть Первой картины — упоминаемое раньше хоровое прощание с отъезжающим Зиновием Борисовичем. Повинуясь приказу старшего Измайлова, работники хором затягивают причитание «*Зачем же ты уезжаешь, хозяин?*». Н. И. Енукидзе находит в этом хоре

реинкарнацию отдельных участников сцены коронации из «Бориса Годунова»: «“Функцию” Пристава (“Плачьте!”) выполняет Борис Тимофеевич, заставляющий Катерину и слуг “прощаться навек” с уезжающим недалеко и ненадолго сыном. <...> “Высокая” ситуация (народ и царь) “опрокидывается” на более “низкий” (купеческий) социальный уровень, и в роли царя оказывается вполне карикатурный хозяин — слабовольный Зиновий Борисович» [58, с. 154].

Впрочем, хор работников во Второй картине, хоть и содержит отсылки к опере Мусоргского, тем не менее, имеет существенные отличия. Шостакович рисует не угнетенных, утраившихся приказа несчастных смердов, а скопление привычных к выходкам хозяина работников, с готовностью, хотя и с привычной ленцой, принимающих условия игры, навязанной барином.

Эмоциональную фальшь подчеркнута театрализованной ситуации происходящего передают и оркестр с его разоблачающей своей простотой и механистичностью вальсовой фактурой бас-аккорд, и интонационный рисунок хоровых партий, наполненных разухабистыми скачками. Музыка хора, полярно противоречащая его тексту, вскрывает то, что работники, на самом деле, скорее радуются отъезду своего хозяина. Постоянное скольжение между мажором и минором усиливает двусмысленность ситуации, а «ненатуральность» причитаний подчеркивают плясовые оркестровые интермедии, указывающие на истинное настроение работников (нотный пример № 35).

Следующий пример «театра в театре» — оплакивание свекра в Четвертой картине. Эта сцена вновь отсылает к хорошо известным в оперной литературе женским плачам (например, плач Ярославны). Как и работники, провожающие Зиновия Борисовича в описанном выше хоре, Катерина так же лицемерна в своей скорби по поводу смерти свекра («Ах,

Борис Тимофеевич, зачем ты от нас ушел?»). Еще одно важное сходство с «проводами» Зиновия Борисовича заключено в том, что «спектакль оплакивания» также являет собой нечто вроде локального кульминационного завершения разворачивающегося действия. Такова существеннейшая драматургическая функция «театра в театре»: всякий раз его возникновение знаменует собой итог определенного этапа развития, сопряженный с движением условно-игрового уровня в сторону метафорического. Разыгрывая свое псевдо скорбное представление, Катерина подводит, по существу, предварительный итог прожитой до сих пор жизни. Примечательно, что ставя окончательную точку в своей судьбе, Катерина делает это далеко за пределами условно-игрового уровня. Пока же, мы в компании с остальными, находящимися в доме персонажами, наблюдаем ее «театр».

Наигранность переживаний Катерины выдает целый комплекс выразительных средств. Вокальная партия поднята на почти критическую высоту, отчего отчетливо ощущается неподдельное напряжение (нотный пример № 36). Однако это напряжение не от искренности скорбных переживаний героини, а от усилий, которых стоит представление, устраиваемое ей перед работниками и Священником. Вокальная партия Катерины наполнена утрированными, словно «вколачивающимися» интонациями, грубо и неестественно звучащими в угловатом ритме, подчеркнута не вписывающимися в постоянно сменяющийся с трехдольного на четырехдольный метр. В интонационном рисунке вокальной партии угадывается и «искаженная» тема *Dies irae* — еще одна аллюзия Шостаковича.

Декламацию Катерины сопровождает характерный оркестровый «спутник» Бориса Тимофеевича — фагот. С уходом свекра главная героиня в конце Четвертой картины берет на себя его роль. Партии фаготов, играющих в секунду, звучат подчеркнута скерцозно, но очерченная ими

интонационная линия, постепенно спускаясь в глубокий низкий регистр, привносит в этот гротескный театрализованный эпизод неподдельный драматизм, предвосхищающий фатальность произошедшей смены роли.

Следующие одна за другой две сцены Пятой картины — явление призрака Бориса Тимофеевича и приезд Зиновия Борисовича — «рифмуются» по принципу тождества (обе они представляют собой «театр в театре») и по принципу контраста, поскольку характер проявления условно-игрового уровня в них значительно различается. Вместе с тем две эти сцены в драматургическом аспекте объединены функционально. Перед нами два варианта завершения картины. Первый из них — трагедия, второй — согласно истине о том, что история повторяется в виде «фарса», именно таковым и является.

В сцене явления призрака Катерина, «вынужденно» попав в театральную условность, до поры сохраняет собственные, присущие ей интонации, во втором — главная героиня вместе с Зиновием Борисовичем становится участницей представления иного жанра, переходя на соответствующий этому жанру язык. Такая разница в поведении Катерины свидетельствует о том, что в обеих сценах сквозь театральность происходящего на сцене и метафоричность (в сцене с призраком Бориса Тимофеевича) отчетливо просматривается психологический уровень музыкальной драматургии.

Разумеется, Шостакович не мог не отдавать себе отчета в том, что введение в действие основанной на реалистическом сюжете оперы XX века призрака умерщвленного персонажа представляет собой не меньшую странность, чем внедрение в ее гармоническую ткань, например, уменьшенного септаккорда из «Волчьей долины». И, тем не менее, автор «Леди Макбет» пошел на этот шаг, возможно, по двум причинам, ни одна из которых не связана с намерением лишь «спародировать» известный и

многократно опробованный театральный прием.

Первая причина, как нам кажется, заключается в том, что, вовлекая своих героев в «срежиссированный», явно вставной мини-спектакль, Шостакович, используя «кодовый» трагический и одновременно абсурдистский, в данном контексте, драматургический ход, парадоксальным образом продолжает, казалось бы, завершившуюся в опере линию Бориса Тимофеевича. И после смерти агрессивная и разрушающая душу Катерины сфера выразительности ее свекра продолжает свое губительное воздействие. Героиня еще сопротивляется, но музыка раскрывает то, чего ей это стоит.

Вторая причина появления призрака в опере — логическое продолжение первой, хотя связана она в существенной степени, как было отмечено, с психологическим уровнем музыкальной драматургии. Катерина не в состоянии вынести тяжести совершенного, пусть и во имя любви, греха. И помутившийся рассудок, вызывавший страшные галлюцинации, — первый знак надвигающегося возмездия.

Явление призрака знаменуется остигнутым ритмом, которое начинает свое движение из глубины нижнего регистра в оркестре — на этом ритме построена вся сцена видения. Пользуясь средствами, в том числе, психологической характеристики, Шостакович с почти физиологической обнаженностью показывает, как под давлением материала Бориса Тимофеевича вначале сдержанная, но решительная речь Катерины становится все более взволнованной и растерянной.

В вокальной партии призрака преобладают зловещие декламационные интонации, насыщенная диссонансами оркестровая фактура (*tutti*) создает ощущение отнюдь не театральной жути! («Катерина Львовна») (нотный пример № 37). Происходящее на сцене, несмотря на очевидное оперно-театральное заимствование, совершенно очевидно связано с переживаемым Катериной страхом. Ее короткая фраза, брошенная призраку, яростна и решительна, однако чувство страха выдают неровный ритм (снова синкопы),

скачущий рельеф мелодической линии, высокий регистр. В отличие от последующей сцены с Зиновием Борисовичем, которого Катерина не боится, призрак Бориса Тимофеевича вселяет в нее неподдельный ужас.

Приезд Зиновия Борисовича — также неожиданное событие для Катерины. Но как по-иному ведет она себя в этом эпизоде! Шостакович вновь опирается на внутренний «код» стилизуемого, а точнее — пародируемого жанра. Он вновь создает маленький спектакль, однако в этом случае все подается композитором сквозь призму фарсовости.

Сама по себе ситуация на сцене воспринимается если не как водевильная, то, по крайней мере, как опереточный анекдотически пошлый сюжет: муж-рогоносец, возвращаясь домой, застаёт у жены любовника. Музыкальными средствами Шостакович-режиссер до предела обостряет комизм стремительно развивающейся сцены: скороговорка Катерины, «не узнающей» мужа, словно на котурны взгромоздившийся Зиновий Борисович, спрятавшийся в шкафу Сергей, — все это совершенно не вяжется как со сценой явления призрака Бориса Тимофеевича, так и с лирическим дуэтом Катерины и Сергея.

Поначалу от такого чудовищного несоответствия складывается впечатление, что Шостаковичу в его тяге к гротеску едва ли не отказывает чувство меры! Но это впечатление быстро проходит, когда слушатель начинает вслушиваться и вдумываться в происходящее в музыке. Прием «театра в театре» срабатывает невероятно эффективно и выразительно. Это уже не представление, разыгрываемое Катериной, как это было в сцене смерти Бориса Тимофеевича, а спектакль, поставленный Шостаковичем практически вопреки сюжету. Вместо ужаса и паники в партии героини (что было бы вполне уместно по сюжету) и подозрений и гнева Зиновия Борисовича, композитор сочиняет ансамбль, словно взятый напрокат из второсортной оперетки, в исполнении провинциальных актеров. При этом внешний музыкальный ряд, как было отмечено, весьма способствует такому

ощущению.

Однако в действительности столь явственно подчеркиваемая ассоциация камуфлирует, до поры до времени, чрезвычайно сильный музыкально-драматургический ход. Почти что фарсовым приемом Шостакович, во-первых, резко снижает пафос конкретной ситуации, во-вторых — недвусмысленно указывает на ее абсурдность.

Появление Зиновия Борисовича «провозглашается» маршевым ритмом у труб, намеренно упрощенным, вызывающим ассоциации с детской музыкой. «Тараторящий» «барабанный» ритм аккомпанемента сопровождает основанные на интонациях октавы и восходящей кварты восклицания героев. Наигранность пафоса, комизм текста не узнающей мужа Катерины, какая-то балаганная нестройность, сбивчивость и поспешность происходящего (в оркестре вновь возникают «полечные» синкопы) отражается в вокальных партиях, буквально сплетенных из коротких, спотыкающихся фраз. Ощущение театрально утрированной суматохи еще более усиливается, когда Катерина открывает дверь. Немедленно появившийся переменный размер 7/4 и 5/4 как нельзя более убедительно подчеркивает неуверенность обоих героев. В партии Катерины — в который раз — обнаруживают себя интонации Бориса Тимофеевича («*По театрам не ходим, по балам то же самое*»), вновь не сразу «попадающие» на сильную долю (нотный пример № 38).

События в сцене стремительно динамизируются. Партия оркестра пестрит короткими, словно пришедшими из комической оперы свистящими пассажами деревянных духовых на фоне четкого «неубиваемого» ритма. Шостакович мастерски создает ощущение нарочитой примитивности простоты музыкального материала этой сцены, скрывая за ней внутренний драматический план.

Третья волна дуэта основана на почти бессмысленной скороговорке. Многочисленные повторы (как зависания на одном месте — еще один

комический эффект) в сочетании с упрощенным, плясовым тематизмом довершают внешне буффонный характер («*Что слыхали?*» «*Всё слыхали*») (нотный пример № 39).

Но за внешним, почти навязываемым композитором рядом скрывается противоположный — трагический — смысл. Эффект от приема «театр в театре» чрезвычайно точен и выразителен: во-первых, благодаря ему Шостакович вновь, но уже с особой ясностью вскрывает, что за ничтожество являет собой Зиновий Борисович. Во-вторых, благодаря известной абсурдности слушатель (и зритель) столь же ясно осознает, что Катерина говорит с Зиновием Борисовичем не на своем языке, а на языке своего никчемного супруга (вспомним, как на язык Зиновия Борисовича переходил и его отец в Первой картине). Шостакович будто подчеркивает трагическую нелепость положения главной героини: каково же ей, сильной, волевой, гордой и страстной, жить с ничтожеством, которого судьба определила ей в нелюбимые, постылые мужья.

Особенно важно, что это яркое «представление» происходит в тот момент, когда Катерина, незадолго до того, вся отдалась своему чувству к Сергею, принеся в жертву этому чувству свою душу, загубленную убийством.

Третий знак условно-игрового уровня — интонационная диффузия — наиболее тесно связан с психологическим уровнем. С помощью этого приема Шостакович достигает сразу нескольких целей. Во-первых, то, с какой легкостью Катерина «разыгрывает» интонационный спектакль, переходя на язык своего главного врага — Бориса Тимофеевича — и враждебного ей его окружения, свидетельствует о том, что язык этот для нее не совсем чужой. Во-вторых, это все-таки представление, своего рода игра, в которой отчетливо ощущающаяся как «заимствованная» интонация не является органичной для образа Катерины. И, в-третьих, проникновение в партию

героини типичной для музыкальной характеристики Бориса Тимофеевича, искаженной угрюмо-зловещим колоритом танцевальности, оказывает разрушающее воздействие на ее материал.

Так, синкопа в уже упоминавшейся фразе Катерины из Первой картины «Светит ли месяц, или гроза бушует» (нотный пример № 23) адресует к синкопированному ритму — характернейшей детали музыкальной характеристики Бориса Тимофеевича. Кроме того, в этой реплике, как и в оркестровом аккомпанементе, проступают черты той самой агрессивной, искаженной танцевальности, что обнаруживает себя в партии Бориса Тимофеевича с первого же момента его появления на сцене. Для Катерины, какой она предстала в начале оперы, этот тип речи не только не характерен — он чужд ей. Она разговаривает со свекром на его языке, но этот язык органичен для Бориса Тимофеевича и разрушителен для выразительной сферы Катерины.

В следующей, четырежды повторенной фразе «*Не моя вина*» (нотный пример № 24) все четыре проведения вокальную партию Катерины, поддержанную струнными, словно «затаптывают» своим «ожесточенно» плясовым мотивом (явно не Катеринино происхождения) четыре солирующие валторны. Главная героиня вновь перешла на язык свекра, и разрушительность этой «интонационной диффузии» становится еще заметнее. Обратим внимание на дословное предвосхищение этого мотива в партии Бориса Тимофеевича из Четвертой картины: «танец валторн» из реплики Катерины остается в оркестре, сопровождающем фразу Бориса Тимофеевича («*Катерина*») (нотный пример № 40).

Кульминационным проявлением интонационной диффузии становится фраза Катерины «*Клянусь!*», звучащая уже в следующей половине картины — эпизоде прощания с Зиновием Борисовичем (нотный пример № 41). Этот восходящий, превышающий октаву мотив (октавный скачок уже встречался в партии главной героини в отмеченной ранее фразе «*Я — купчиха, супруга*

именитого купца Зиновия Борисовича Измайлова» (нотный пример № 1)) становится выражением невероятного внутреннего напряжения Катерины.

Тот же прием проникновения синкопированных интонаций из музыкальной характеристики Бориса Тимофеевича встречается и в следующей Второй картине — выступлении Катерины перед работниками. Уже рассматриваемая фраза главной героини «*Отпустите бабу*» (нотный пример № 4) — яркий пример «заимствования» ею интонаций Бориса Тимофеевича. Катерина использует этот язык, временно оказавшись в роли своего свекра, урезонивая работников. Однако, в отличие от Бориса Тимофеевича, для которого резкое переключение в иную музыкальную образность является характерной чертой его музыкального портрета, Катерина «сбрасывает» чуждый ей музыкальный язык постепенно. Напомним, что в этой сцене, более подробно рассмотренной в предыдущей главе, в душе главной героини вспыхивает первое, еще, наверное, необъяснимое ей самой чувство к Сергею. Шостакович тонко отображает на интонационном уровне процесс перехода, пробуждения нежности к новому работнику.

В начале Третьей картины Катерина вновь подстраивается под Бориса Тимофеевича в их коротком диалоге. Фраза свекра «*Катерина!.. Спать пора*» очерчивает нисходящий тонический квартсекстаккорд *c-moll*. Той же интонацией отвечает главная героиня, с тем лишь отличием, что ее сфера — это *C-dur*. В отмеченном эпизоде нет характерного противопоставления сфер двух героев, но, умело подражая оборотам Бориса Тимофеевича, Катерина, наверное, в тысячный раз уходит от бессмысленного выяснения отношений со свекром, «поддакивая» ему. Своеобразным отражением «перемены» эмоционального градуса дуэта является остигатный ритм фразы «*Отпустите бабу*», который, в отличие от предыдущей картины, обретает здесь мягкий, сглаженный оттенок.

Еще один пример «заимствования» у свекра — в начале сцены его смерти. Обращаясь к невестке, Борис Тимофеевич просит Катерину принести ему воды, на что та отвечает отказом. Измайлов отчитывает ее («*Что? Как ты сказала? Ты смеешь...*»), получая в ответ свои же фразы из уст Катерины («*Ты смеешь...*» — «*Смею!*» — «*Смеешь...*» — «*Смею!*»). Так же потом Катерина будет отвечать и полицейским, прибывшим на двор Измайловых в день свадьбы («*Здравствуйте!*» — «*Здравствуйте!*» (нотный пример № 17)). Танцевальные черты, присущие партии Бориса Тимофеевича, отчетливо проступают во фразе издевающейся над свекром Катерины «*Грибков значит на ночь поели... Многие, многие их поевши умирают*». Своеобразным финалом этого напряженного эпизода становится описанный выше «плач» Катерины над телом Бориса Тимофеевича.

В последний раз элементы музыкальной лексики свекра отчасти проступят в партии Катерины в Пятой картине, перед явлением призрака («*Хотел Борис Тимофеевич*»). После главная героиня еще будет переходить на язык Зиновия Борисовича. Но впоследствии, особенно в Четвертом действии, ее интонации сбрасывают чуждые ей черты. При этом противостояние, которое концентрировалось главным образом в паре Катерины и Бориса Тимофеевича, расширяется до противопоставления Катерины и всего окружающего ее мира.

Находясь «на стыке» двух драматургических уровней, интонационная диффузия является, таким образом, своего рода инструментом их взаимодействия. Ее проявление в сценах Катерины с Борисом Тимофеевичем, Зиновием Борисовичем, Сергеем, работниками приобретает тонкое и глубокое психологическое значение. С помощью этого приема у слушателя появляется возможность составить «анамнез» эмоционального, нравственного и духовного состояния главной героини.

Прием интонационной диффузии широко представлен и в материале

главного антагониста Катерины — самого Бориса Тимофеевича. Особенно ярко его «мастерство манипулятора» раскрывается в Первой картине, где Измайлов, отчитывая Катерину, говорит ее же собственными интонациями: фраза *«И зачем тебя мы взяли в дом такую»* в ускоренном темпе повторяет ариозо Катерины *«Муравей таскает соломинку»*. Интонационная гибкость Бориса Тимофеевича откроется позже и в другом ключе: обращаясь в этой же картине к своему сыну, льстивой, мягкой интонацией старший Измайлов буквально заговаривает Зиновия Борисовича, уже давно лишённого собственной свободной воли.

Разговор об условно-игровом уровне музыкальной драматургии «Леди Макбет», а также о его связях с другими уровнями будет неполным, если не остановиться на персонаже, которого исследователи оперы Шостаковича если и удостоивают своим вниманием, то не более чем Квартального или Сонетку. Между тем, Задрипаный мужичонка, а речь именно о нем, по крайней мере, в контексте проблематики настоящей работы, представляется фигурой куда более важной. Как и Священник, Квартальный, Сонетка и прочие эпизодические действующие лица, Задрипаный мужичонка лишен в опере более или менее серьезного развития. Однако, если «плоскостное» изображение перечисленных выше героев обусловлено их ролью масок (пусть и ярко и хлестко выписанных), лишенный движения образ Задрипанного мужичонки наделен в «Леди Макбет» совсем иной драматургической функцией. Очередной режиссерской находкой композитора становится то, что в этой проходящей, казалось бы, роли сошлись, взаимодействуя, два уровня музыкальной драматургии оперы — условно-игровой и метафорический. Наличие условно-игрового уровня в изображении эдакого деревенского забубенного пропойцы выдают «следы» забулдыг-предателей Скулы и Ерошки, юродствующего Гришки Кутерьмы. Есть в этом персонаже и что-то от Смердякова.

Что же до метафорической составляющей данного образа, то, как нетрудно заметить, музыкальный язык Задрипанного мужичонки — это в значительной степени продолжающаяся жизнь материала Бориса Тимофеевича. Ведь не случайно вокруг одной из ключевых картин — Пятой — образуется весьма символическая композиционная схема: Четвертую картину открывает монолог Бориса Тимофеевича, а Шестую замыкает «ариозо» Задрипанного мужичонки. Это еще один круг, выстроенный вокруг Катерины.

Обоих героев объединяет обилие гипертрофированных бытовых танцевальных интонаций, словно отраженных в кривом зеркале. В монологе Бориса Тимофеевича это и напряженная стремительная музыка на фоне органного пункта с восьмыми на сильную долю в оркестре («*Под окнами у чужих жен похаживал*»), перерастающая в польку («*Зиновий не в меня*»), и аллюзия на венский вальс («*Свет в окне*»), который, в свою очередь, постепенно «упрощается», модулируя в бытовой вальсообразный материал («*Жарко было б ей от меня*» и «*А мужика, а мужика нет и нет*»). Столь жанрово разнообразный, нестабильный и постоянно модулирующий из жанра в жанр монолог Бориса Тимофеевича выдает его несдержанность, бьющую через край эмоциональность и неожиданную переменчивость — черты, которые, как и в пронизывающих оперу бурных, до чрезмерности насыщенных движением оркестровых антрактах, становятся отчетливой характеристикой окружающего Катерину мира.

Выступление Задрипанного мужичонки, в отличие от монолога Бориса Тимофеевича, гораздо проще по своему жанровому составу. Так, основными жанровыми прообразами, угадываемыми в этом «ариозо», являются такие бытовые жанры как полька, частушка, галоп. Как и монолог Бориса Тимофеевича, сцена с Задрипанной мужичонкой состоит из стремительно сменяющих друг друга небольших построений, образующих единый безостановочный поток. Показательно, что выступление Задрипанного

мужичонки не получает заключительной точки и перерастает в симфонический антракт.

Еще одна черта, сближающая двух героев, — это свойственный их партиям прием повторения одной и той же фразы. Так, Борис Тимофеевич почти комически «застревает» на фразах «*А мужика*» или «*Нет мужика*», а Задрипаный мужичонка также неоднократно повторяет «*Смотрит*», «*Воняет*». Интонационная близость данных персонажей обнаруживает себя в сцене разоблачения Катерины и Сергея.

В тот момент, когда Задрипаный мужичонка обнаруживает труп в погребке, его вокальная партия взмывает в ослепительном свете *Es-dur* («*Ай!*») (нотный пример № 42) — тональности, которой была отмечена фраза Катерины в ее первом диалоге с Борисом Тимофеевичем («*Ребеночка!*»). Сразу за этим в сопровождении жесткого маршевого ритма в оркестре на остинатном басу *d* (знаковом тоне в опере) возникает материал, рожденный в партии Бориса Тимофеевича (нотный пример № 43). Аналогичный по характеру тематизм появлялся в сцене издевательства над Аксиньей, в оркестровом окончании Третьей картины, в сцене в полицейском участке и, наконец, в кульминационной точке своего развития. Этот музыкальный символ агрессии и разрушения станет отражением последнего надругательства над Катериной в Четвертом действии. Таким образом, несколько театральный вопль Задрипанного мужичонки в своем музыкальном воплощении обретает трагическую монументальность, вскрывающую метафоричность этой сцены.

Наличием общих черт между двумя описанными сценами Шостакович подсказывает: Борис Тимофеевич мертв, но травля главной героини, начатая им, продолжает и становится еще жестче, еще агрессивнее. С музыкально-драматургической точки зрения Задрипаный мужичонка — также продолжение линии Бориса Тимофеевича. Показательно, что его активные действия начинаются со смертью хозяина. Старый Измайлов и деревенский

люмпен — два условных полюса зла. Один есть оборотная сторона другого: бас и тенор, монолог и частушка, галоп и марш. И остигато — как объединяющее эти полюса начало.

События, происходящие на территории условно-игрового уровня музыкальной драматургии «Леди Макбет», позволяют сделать ряд выводов.

1. Условно-игровой уровень музыкальной драматургии в «Леди Макбет» играет связующую роль между двумя остальными. Благодаря его появлению эпизоды, связанные с раскрытием психологического подтекста приобретают обобщенно символическое звучание. И, наоборот, взаимодействуя с метафорическим, условно-игровой уровень в ряде сцен создает сложные комбинации метафоры и конкретной (пусть и поданной в игровом ключе) бытовой ситуации.
2. Как и психологический уровень музыкальной драматургии «Леди Макбет», условно-игровой уровень обладает собственной логикой развития, суммирующей разновременное развертывание трех вышеперечисленных его признаков. Кульминация развития условно-игрового уровня приходится на сцену в полицейском участке. После Шестой картины пространство данного уровня уходит в тень психологического и особенно метафорического уровней музыкальной драматургии и, наконец, полностью исчезает в Четвертом действии.
3. Специфика сложной и гибкой организации условно-игрового уровня музыкальной драматургии «Леди Макбет» заключается в наличии в ней системы героев-«преемников».

На стыке уровней музыкальной драматургии в «Леди Макбет» образуются три пары таких персонажей-«преемников». Первая из них относится к сфере условно-игрового уровня, но не без участия психологического. Это пара — Зиновий Борисович и Сергей. О сходстве их музыкальных характеристик речь шла выше. Но данным сходством

особенность взаимоотношений в этой паре не исчерпывается. Сергей в режиссерской концепции Шостаковича есть продолжение Зиновия Борисовича после смерти последнего. Сергей так же пуст внутренне и примитивен, как молодой Измайлов. Но как всякое «развитие», он более активен. И дело здесь отнюдь не только, и даже не столько в сюжете, согласно которому Сергей занимает место удушенного законного супруга. Он, в отличие от Зиновия Борисовича, вовсе не объект иронии Шостаковича. Сергей в полном смысле слова действующее лицо. И его действия, его актерство и фальшь в сочетании с подлостью, жестокостью и коварством, стократ губительнее для Катерины, чем убогий и оттого принявший мученическую кончину ее муж.

Вторая упоминаемая ранее пара — Борис Тимофеевич и Задрипанный мужичонка. И в ней «преемник» продолжает линию своего предшественника, оборвавшуюся было с его смертью. Связь персонажей также не исчерпывается интонационным сходством: она обнаруживается на драматургическом уровне. Борис Тимофеевич при жизни был главным кошмаром, отравлявшим существование Катерины. Лишь смерть помешала ему окончательно погубить невестку. После смерти старика Измайлова главным злодеем, завершившим начатую Борисом Тимофеевичем травлю, оказывается Задрипанный мужичонка. Именно его действия роковым образом решают судьбу Катерины. Линию этой пары образуют все три уровня музыкальной драматургии — к условно-игровому и психологическому в ней добавлен и метафорический уровень. Борис Тимофеевич, а затем и Задрипанный мужичонка в режиссуре Шостаковича — не только конкретные действующие лица, но и олицетворение не знающей ни пощады, ни сострадания в неравной схватке, в которую вступила Катерина.

Третья пара с участием персонажа-«преемника» — Катерина и ее продолжение Старый каторжник. Пространство этой пары —

метафорический уровень музыкальной драматургии «Леди Макбет», которому посвящена следующая Пятая глава данной диссертации.

Глава V.
МЕТАФОРИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ
МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ
В ОПЕРЕ «ЛЕДИ МАКБЕТ МЦЕНСКОГО УЕЗДА»

Уникальность «Леди Макбет» во многом определяется степенью совершенства и убедительности, с которыми от сцены к сцене, от картины к картине, проступая сквозь психологический и условно-игровой уровни, в ее музыкальной драматургии возвращается метафорический уровень⁸.

Как в любом гениальном произведении подобного масштаба, метафора в «Леди Макбет» имеет несколько аспектов. Об одном ее аспекте, касаясь творчества Шостаковича в целом, пишет в своей статье «Сюжет Голгофы в творчестве Шостаковича» В. Б. Валькова: «Индивидуальная трагическая судьба, показанная крупным планом, неотделима у Шостаковича от судеб мира. Трагедия Человека звучит как мировой катаклизм. Многократно зафиксированное единство личной и мировой судьбы в музыке композитора часто отмечалось как свойство уникальное (хотя имеются исторические аналогии — например, в творчестве Мусоргского, Малера)» [30, с. 680].

В «Леди Макбет», — как в либретто, так и в музыке — безусловно, можно отыскать следы «мотива Голгофы» (сюжетно они приходятся в основном на Четвертое действие). Однако воспроизводимые в опере отдельные элементы библейского сюжета накладываются Шостаковичем на судьбу отнюдь не богочеловека. В центре развития метафорического уровня в «Леди Макбет» оказывается простой человек, с его любовью, жертвенностью, отчаянием, надеждой, разочарованием. И это позволяет утверждать, что смыслом метафоры и, как следствие, содержанием

⁸ Часть материалов, посвященных исследованию метафорического уровня в опере «Леди Макбет», опубликована в статьях: *Земляничина М. В.* Метафорический уровень музыкальной драматургии «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича и особенности его реализации в финале оперы // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов / Ред.-сост. Н. И. Верба, научн. ред. Р. Г. Шитикова. — Санкт-Петербург : Астерион, 2015. — С. 54–57; *Земляничина М. В.* Об особенностях музыкальной драматургии оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» // Музыкальная академия. — 2015. — № 3. — С. 166–173.

метафорического уровня музыкальной драматургии оперы Шостаковича является извечное противоречие — того, что делает человека чувствующим (души), и того, что лишает его иных чувств, кроме инстинкта уничтожения, т.е. человека, «запрограммированного» на убийство. Но душа по Шостаковичу бессмертна, и потому в финале оперы загубленная плоть героини будто выпускает на свободу ее израненную, но живую душу. Символом вечной жизни этой души, ее музыкальной материализацией становится песня Старого каторжника. Такова, как представляется, метафора, сокрытая в композиторской режиссуре Шостаковича.

На протяжении всей оперы, которая, по определению Е. А. Ручьевской, является песенной, в партии Катерины безуспешно пытается «сложиться» лирическая песня. В этой партии есть ариозо, монологи, дуэты, в мелодике Катерины преобладают песенные интонации. Но при этом ни у главной героини, ни в опере в целом, вплоть до финала, так и не появляется собственно песни как формы лирического высказывания. И лишь в Четвертом действии свойственные Катерине лирические интонации «собираются», наконец, в песню, которая существует уже отдельно от той, в чьей партии эти интонации так долго и мучительно готовились. Песенное начало партии Катерины воплощается после ее гибели в возвышенной, проникновенной лирической песне Старого каторжника, существенно превосходящей глубиной и обобщенной выразительностью музыкального материала содержание довольно ординарного морализаторского текста.

Еще один принципиальный аргумент в пользу предложенного нами толкования содержания метафорического уровня в «Леди Макбет»: ключевой, казалось бы (вспомним «Грозу» Островского), момент гибели Катерины остается в опере Шостаковича где-то на заднем плане. Эпизод смерти главной героини в операх с подобным финалом традиционно является заключительной кульминацией всего произведения (например, у Верди угасание Виолетты и вовсе занимает целый акт). У Шостаковича же

убийство-самоубийство Катерины оказывается «за кадром» — его отмечают лишь несколько выкриков Сонетки «Ах!», краткий двухтактовый, но чрезвычайно драматичный оркестровый эпизод, на фоне которого раздается напряженная хоровая реплика каторжников «*Боже мой! Что такое?*» и заключительное резюме Унтера, после чего возвращается песня Старого каторжника, ставящая окончательную драматургическую точку в опере.

Объяснение данного решения, полагаем, кроется в том, что смерть физического тела Катерины — отнюдь не главное событие в действии, к которому должно быть приковано внимание слушателя и режиссера. Продолжается жизнь души, несмотря ни на что и вопреки всему. Причем в этот момент становится ясно, что это уже не душа конкретной купчихи-преступницы, а душа как символ человеческого в человеке, как нечто неподвластное даже самым жестоким обстоятельствам.

Территорией становления и развития метафорического уровня в «Леди Макбет» являются, прежде всего, симфонические эпизоды. Об их роли в опере «Леди Макбет» М. Д. Сабинаина пишет: «Антракты служат узлами симфонического действия и продвигают его вперед, они как бы обобщают отдельные этапы развития конфликта, концентрируя ведущие тематические образования и переплавляя их в зависимости от драматургической функции и главенствующей идеи данной картины, данного акта. Добавим, что аналогичную, хотя более локальную, роль играют оркестровые интродукции, интермедии и заключения, имеющиеся во многих картинах. Отсюда становится очевидной колоссальная выразительная нагрузка оркестра вообще» [142, с. 152–153].

Впервые наиболее показательным, так сказать, «в чистом виде», метафорический уровень музыкальной драматургии «Леди Макбет» проявляется в финале Третьей картины и Пассакалии. От них, но уже в более сложном взаимодействии с другими уровнями (психологическим и условно-

игровым), протянется линия к завершающей вершине метафорического уровня музыкальной драматургии в опере — к заключительному действию.

Зарождение скрытого до поры метафорического уровня приходится на самое начало оперы. Как отмечалось ранее, Шостакович, не предпосылая сценическому действию оркестрового вступления, сразу же погружает зрителя в атмосферу унылой, безрадостной жизни. Начальный монолог Катерины — несомненно, блистательный психологический портрет мающейся от скуки и одиночества беспросветного бытия героини. Но, вместе с тем, подобное начало оперы содержит и метафорический образ мертвенной тоски безрадостного течения жизни.

Парадоксальным продолжением становления метафорического уровня представляется своеобразная функциональная драматургическая инверсия: антракт между Первой и Второй картинами по материалу, содержащему характеристики Катерины и Бориса Тимофеевича, более уместным представляется в качестве Вступления к опере. В таком случае это была бы типичная экспозиция завязки конфликта. Но Шостакович решает иначе: после реального «сценического» столкновения Катерины и Бориса Тимофеевича действие переходит в сферу оркестрового, лишённого слова, обобщения — это шаг в направлении музыкальной метафоры.

Следующий симфонический антракт, между Второй и Третьей картинами, — предвестник оркестровой коды финала Третьей картины, фугато в начале сцены свадьбы и сцены издевательств каторжниц над Катериной в последнем акте. Все названные эпизоды (и ряд других) являют собой воссозданный в звуках образ агрессивной и беспощадной силы, шаг за шагом убивающей Катерину.

Третья картина «Леди Макбет» практически с премьеры стала едва ли не самой обсуждаемой в опере. И слушатели, и исследователи находили в ней шокирующую натуралистичность и даже физиологичность, не имеющую

аналогов в жанре академической оперы. Среди наиболее известных подобных оценок — знаменитое высказывание Прокофьева, охарактеризовавшего «Леди Макбет» как «волны похоти». Британский специалист по творчеству Шостаковича Д. Фэннинг начинает свою статью «Лейтмотив в “Леди Макбет Мценского уезда”» следующими словами: «В “Леди Макбет Мценского уезда”, как известно, содержится одна из самых известных во всей оперной литературе сексуальных сцен. В конце первого акта Катерина Измайлова и Сергей становятся любовниками под аккомпанемент виртуозного галопа, исполняемого с участием дополнительной группы медных инструментов и достигающего кульминации (по крайней мере, в первоначальной редакции 1932 года) в оргиастических глissандо тромбона. Характер этой музыки превосходно определил один американский рецензент, назвав ее “порнофонией”» [169, с. 103]. Изображением «полового сношения в опере “Леди Макбет”, переданного глissандо тромбонов» назвал этот эпизод Свиридов [146, с. 622].

Позволим себе не согласиться с этими оценками. И высокая степень «натурализма», и «музыкальной эротизм», и упомянутые, охотно воспринятые публикой глissандо тромбонов на самом деле являются лишь предпосылкой возникновения невероятной аберрации, заслоняющей от слушателей трагический смысл музыкального решения этой сцены. С чем угодно можно связать завершающий ее неистовый галоп, но только не с иллюстрацией постельной сцены. Подобный шквалу, агрессивный, все сметающий на своем пути звуковой поток, ровный, «машинный» ритм, мощное, умноженной «бандой», буквально оглушающее и подавляющее *tutti*, — не много ли для изображения любовных утех всего-навсего двух представителей человеческого рода? Но зато в самый раз для того, чтобы передать музыкальными средствами апокалиптический характер вовсе не сценического действия, а того, что символизирует в режиссуре Шостаковича эта симфоническая кода. Сегодня, с «высоты» XXI века,

представляется очевидным, что перед нами сцена растерзания и глумления, но не над «конкретной» Катериной, а над той самой, символической, чувствующей, любящей, протестующей душой, на защиту которой встал Шостакович.

Важнейшим аргументом в пользу этой позиции является метод «обытовления» трагедии. Искаженный, «оскаленный» галоп, знакомый своей интонацией и всем выразительным строем по характеристикам Бориса Тимофеевича и его работников, впервые в опере обнаруживает реальный, «вселенский» масштаб драмы, в которой «человек чувствующий» (не «чувствительный») противостоит «молоху» окружившей его стаи. Пусть искаженный, но легко узнаваемый бытовой танец в данном случае многократно усиливает трагический эффект происходящего.

Как и в сцене издевательства над Аксиньей, оркестровая партия словно усеяна короткими, постепенно все более упрощающимися интонациями. В конце концов, мелодическое начало капитулирует под натиском оstinатного ритма в доминирующей партии ударных. Партитура в этом эпизоде решительно напоминает мощные туттийные кульминации в симфониях Шостаковича, с их долгим накоплением и вызреванием стихийной энергии. Торжество оstinатного ритма, мощная динамика, широкий регистровый охват *tutti* — все это становится символом пробудившейся гигантской, уничтожающей все и вся адской машины, а весь симфонический финал картины превращается в огромную мирового масштаба метафору торжества сил разрушения и попрания.

Пассакалия, приходящаяся на середину оперы, представляется ключевым этапным рубежом жизни души Катерины. Трагический потенциал формы оstinатных вариаций, выбранной Шостаковичем, был «услышан», как отмечалось, композиторами еще в эпоху барокко. Уже в XX веке Веберн в Пассакалии ор. 1 подчеркнул трагическую семантику замкнутого кругового

движения, заключив в кольцо и саму тему, начинающуюся и завершающуюся звуком *d*. За несколько лет до «Леди Макбет» жанром и формой пассакалии Берг обозначил всю безвыходность и безысходность ситуации, в которую попали как Воцтек, так и Доктор. Впрочем, выход из этого трагического круга есть, но он — за чертой жизни. Именно об этом большинство произведений, написанных в форме и в жанре остигатных вариаций.

Обращение Шостаковича (первое в его творчестве) к жанру и форме пассакалии в «Леди Макбет» есть не столько драматическое обобщение, сколько вполне конкретное указание на трагизм и безвыходность положения, в которое попала, совершив убийство, Катерина. Не случайно на кульминации этого антракта почти у всех инструментов оркестра (кроме тех, что проводят тему), словно в безуспешных попытках вырваться, «бьется» многократно повторенный малотерцовый мотив. По силе эмоционального воздействия это почти крик, мольба. Но территория героини уже «окружена флажками», и за их линию ей не выйти.

Предопределенность трагического конца композитор показывает уже во вступлении к Пассакалии. Несколько мощных аккордов обрушивают реальное сценическое действие, оставляя в прошлом пошляка Священника с его «ботвиньями» и зауспокойным бормотанием в заключении предшествующей сцены. Композитор неожиданно переводит слушателя в лоно иного восприятия действительности, точнее внутри иной действительности — символической. Все внимание вновь, как и в ранее рассмотренной сцене, отдано инструментальному, свободному от слова, развитию. Словно впотьмах нащупав тему, окаймленную вводнотоновой связкой *cis-d* (как не вспомнить вновь «Воцтека», где обрамление темы Пассакалии *es-d!*), Шостакович круг за кругом начинает наращивать доходящее до почти нечеловеческого уровня напряжение. Особое выразительное и смысловое значение приобретает ставшее в дальнейшем типичным для полифонического развития в пассакалиях композитора

постепенное наложение контрастирующих полифонических линий. Здесь этот прием приобретает особый выразительный подтекст. С появлением каждого нового голоса предыдущий не исчезает, а продолжает свое развитие. Таким образом, все новые и новые возникающие линии создают у слушателя впечатление нарастающей и готовой обрушиться лавины (трагических обстоятельств, мыслей, видений и т. д.).

Оплетаемая стремительно увеличивающимся количеством голосов и подголосков основная тема Пассакалии, разрастаясь до гигантских размеров фактурно, усложняясь гармонически, обретая все более трагический характер, неуклонно движется к кульминации-катастрофе. При этом на протяжении всех вариаций Шостакович словно стремится разрушить, разорвать жестко ограниченное пространство, смещая этапы фактурной смены относительно начала темы, выстраивая динамический план в ее оркестровом окружении независимо от проведений, подчеркивая нарастающий динамизм оркестрового развития за пределами басовой остины. Но все это будто оказывается тщетным: следующая за Пассакалией картина принесет еще одно убийство. Круг замыкается, и если финал Третьей картины есть метафорическая сцена глумления и бичевания, то Пассакалия представляет собой символическое распятие Катерины.

Приведем развернутое описание Пассакалии Г. Ш. Орджоникидзе: «Причудливо изломанные линии, подобно идущим из подсознательных глубин импульсам, нанизываются на неотвратимую, кажется, высеченную из гранита тему, предвосхищая трагический исход событий. Острота столкновения этой темы и срывающихся, извивающихся контрапунктических голосов обуславливает драматическое напряжение всего эпизода. Особая роль Пассакалии в опере подчеркнута и тем, что ее интонационный материал остается одинокой вершиной; это слишком густой, нерастворимый и специфичный “образный раствор”, чтобы подвергать его обычным методам обработки и разработки. Поистине надо преклониться перед силой

музыкального искусства, способного запечатлеть и само явление действительности, и одновременно, — диалектически — оценку его с авторской позиции. В данном случае — позиции беспристрастного осуждающего судьи» [115, с. 46].

Выразительная и драматургическая роль Пассакалии в опере подчеркивается еще и тем, что характерный ритм ее окончания в некотором смысле становится обратной стороной остинато и пронизывает практически всю оперу, словно печать судьбы и неизбежной трагедии.

Следующие два антракта являются по существу прямым «следствием» Пассакалии. Невероятной силы энергия разрушения, накопленная, но не нашедшая выхода в Пассакалии, тлеет в ее ритмическом отзвуке, «разъедающем» фактуру Пятой картины. Взрыв неизбежен: он приходится на антракты к Седьмой и Восьмой картинам. По характеру материала названные антракты — продолжение второго антракта. С точки зрения развертывания метафорического уровня музыкальной драматургии эти эпизоды (особенно антракт к Восьмой картине, буквально врывающийся в фугу, с которой начинается сцена) символически воплощают стремительно сужающуюся вокруг Катерины территорию.

Антракт к Седьмой картине написан в форме рондо. Его тема представляет собой разросшийся до *tutti* материал галопа. Ритмический рисунок темы воспроизводит ритм фразы Катерины «*Отпустите бабу*» (две шестнадцатые на первую долю и следующие за ними синкопы). Постоянно увеличивающийся «натиск» (каждое новое проведение отмечено более плотной оркестровкой в сравнении с предыдущими) создает, будто в качестве напоминания о Пассакалии, впечатление стремительно приближающегося к последней ноте движения по кругу.

Отчасти аналогичную структуру имеет и антракт к Восьмой картине, который, вместе с тем, имеет иное содержательное наполнение. Своеобразным рефреном данного оркестрового эпизода становится

интонация, постепенно вызревающая на протяжении Седьмой картины. Речь идет об уже отмеченном во Второй главе работы мотиве в объеме нисходящей кварты с прилегающей восходящей секундой. Появление этого мотива чередуется с эпизодами, приближающимися по характеру к гротескным симфоническим эпизодам «Носа»: полицейские то летят, одержимые охотничьим азартом, на всех парах к дому Измайловым, то останавливаются, демонстрируя исключительное самодовольство. Между тем, ближе к завершению антракта неожиданно возникает самостоятельный, выпадающий из общей выразительной атмосферы антракта эпизод, пронизанный лирическими интонациями и ритмом, пришедшими из Пассакалии. Его тематизм заставляет увидеть среди царства самодовольства, тупости и агрессии островок настоящего, живого дыхания и подлинной человечности. Это вновь режиссерский знак Шостаковича. Его подсказка — напоминание о жертве, за которой идут полицейские. Впрочем, совсем скоро, после небольшой связки, лирическая тема сменяется с триумфальной мощью возвращающимся рефреном, буквально «обрушивающимся» в фугу, открывающую Восьмую картину.

Свое завершение метафорический уровень музыкальной драматургии «Леди Макбет» получает в финале оперы.

Большинство исследователей отмечает (не без негативной коннотации) своего рода жанровую модуляцию в сторону эпической народной драмы, произошедшую в финале «Леди Макбет». Показательным в этом плане являются рассуждения Л. О. Акопяна: «В “Леди Макбет” нет тщательно продуманной и разработанной системы перекрестных тематических ссылок, и поэтому заявленный в пассакалье катарсис выглядит не одним из органичных моментов развития “драматургического сюжета”, а навязанной извне, ничем не подготовленной вставкой. Можно также, связав пассакалью с протяжными хорами каторжников из финальной сцены оперы,

усмотреть в этой музыке этический пафос еще более глобального порядка и истолковать его как своего рода песнь скорби по “темной, забитой, истерзанной, старой Руси с ее каторжными этапами, с тысячами бессмысленно загубленных жизней”, — но толкование в таком духе лишь дополнительно подчеркнет то обстоятельство, что пассакалья, вместе со всей “трагической” линией второй половины оперы, представляет собой не более чем непомерно разросшийся “аппендикс” к совершенно иной по духу первой половине. Как бы то ни было, начиная с пассакальи стилистический облик произведения меняется радикально и необратимо; качественное различие между двумя половинами оперы настолько велико, что мне трудно понять, почему до сих пор никто не обращал на это внимания» [1, с. 132].

Не вдаваясь в развернутую заочную дискуссию, в том числе относительно роли Пассакалии как катарсиса, с данными, весьма спорными, на наш взгляд, положениями, заметим, тем не менее, что столь же трудно понять, как можно, говоря о качественной составляющей музыки оперы, не заметить потрясающего по своей выразительности прощального монолога Катерины, изумительной тонкости и нежности музыки ее последнего свидания с Сергеем, суровой возвышенности хора каторжников и, наконец, того, что, несмотря на кажущуюся смену жанра, финал «Леди Макбет» с абсолютной художественной убедительностью подготавливается всем предшествующим развитием. Важнейшим фактором этой подготовки является все более очевидная в своей направленности к последнему акту линия развития метафорического уровня музыкальной драматургии.

О повороте к эпической народной драме в заключительном действии «Леди Макбет», прежде всего, в стиле Мусоргского, пишет (в позитивном ключе) А. В. Богданова: «Последний акт трагедии выводит на сцену страдающих, сочувственно относящихся к Катерине людей (песня старого каторжника с хором). Трагедия Катерины воспринимается, как одна из бесчисленных трагедий, ее загубленная жизнь — одна из немногих.

Появление в финале оперы народа — в лучшем, подлинном значении этого понятия — придает новый смысл образу Катерины, до какой-то степени переключая внимание слушателей на страдания всего народа» [26, с. 151]. Отмечая черты народной эпической драмы в последнем действии оперы, автор определяет драматургию оперы как «синтетическую» и приводит в качестве примеров аналогичного драматургического решения «Псковитянку» Римского-Корсакова и «Войну и мир» Прокофьева.

Более чем спорное, опирающееся, быть может, отчасти, на либретто, но никак не связанное с музыкальным содержанием «Леди Макбет», суждение относительно финала оперы принадлежит автору нашумевшей, но весьма неоднозначной книги «Свидетельство» С. М. Волкову: «Очень важен финал оперы. Сцена каторги (этого аналога трудового концлагеря) — это прямое музыкальное воплощение некоторых страниц из “Мертвого дома” Достоевского. Для Шостаковича преступники — “несчастненькие”, и в то же самое время — судьи. Катерину мучает совесть, и ее интонации совпадают, почти сливаются с мелодиями хора заключенных; то есть частное и греховное растворяется в общем и моральном. Эта концепция искупления и очищения — главная у Достоевского. В “Леди Макбет” это выражено с почти мелодраматической откровенностью. Шостакович не скрывает своего намерения проповедовать» [37]. Трудно предположить, что композитор целью своего труда ставил проповедь — как в заключительном действии «Леди Макбет», так и во всем своем творчестве. Это слишком серьезное обобщение, не имеющее в книге сколько-нибудь серьезного обоснования и, тем более, вряд ли применимое к музыке Шостаковича. Что же до «аналога трудового концлагеря», о котором упоминает Волков, то он представляется попросту надуманным: и Старый каторжник, и его товарищи по несчастью имеют абсолютно иную музыкально-драматургическую функцию (об этом речь пойдет далее).

Еще одна точка зрения относительно Четвертого действия «Леди

Макбет» принадлежит М. Е. Тараканову: «Шостакович (не без влияния столь почитаемого им Мусоргского) попытался представить позитивный персонаж — старого каторжника — в качестве носителя истинной народной мудрости. Но думается, что в контексте всей системы образов оперы такая попытка вносила фальшивую ноту и была не чем иным, как уступкой интеллигентско-дворянскому мифу о добрых, богобоязненных мужичках, подобных толстовскому Платону Каратаеву. В этом “Катерина Измайлова” полностью расходится с операми Мусоргского, для которого позитивные ценности русского народного характера остаются незыблемыми даже в самых тяжелых ситуациях, чреватых трагическим исходом» [154, с. 287–288]. Причину неубедительности финала оперы Тараканов находит в «притянutom» Шостаковичем положительном образе мудрого Старого каторжника, нехарактерном для общего контекста оперы.

Здесь стоит заметить, что в «Леди Макбет» действительно нет ни одного положительного героя, у каждого на душе какой-то грех. И Старый каторжник — не исключение. Как бы ни были мудры и проникновенны его слова, он так же грешен, как и остальные «этапники», а потому, положительный герой в собственном смысле слова из него никак не получается. Да и вряд ли Шостакович пытался создать в последнем действии «Леди Макбет» конкретного героя наподобие Платона Каратаева. Его интересовала Личность во всей ее сложности и противоречивости. Личность, которая может оступаться, совершать ошибки, и даже преступления, но способная осмыслить содеянное и услышать голос совести. И в этом плане Старый каторжник — не положительный герой каратаевского толка, а, как было отмечено ранее, одна из составляющих шостаковической метафоры, согласно которой он олицетворяет вырвавшуюся, освободившуюся от многожды оступавшейся телесной оболочки, бессмертную душу Катерины. И музыкальным символом этой души, как не раз было подчеркнuto в настоящей диссертации, становится наконец-то сложившаяся, допетая, вложенная в уста

Старого каторжника песня, исполненная горечи, но благородная и мужественная, трагическая по характеру, но при этом возвышенная и лирическая. Если воспринимать этого героя таким образом, то получится, что из некоего резонера он в режиссерской концепции Шостаковича превращается в лирическое завершение внутреннего развития образа главной героини.

При подобном «прочтении» режиссерского и драматургического решения Шостаковича все становится на свои места. Финал перестает восприниматься как уход в чуждую и неорганичную для предыдущей части оперы сферу, а обретает предназначенное ему место — территорию метафоры, венчающей и «дешифрующей» содержание оперы — содержание, окончательно порвавшее с основной идеей первоисточника.

Наконец, назовем еще один «указатель» на справедливость нашей точки зрения относительно места последнего акта в концепции «Леди Макбет». Заключительные страницы очерка Лескова ни драматургически, ни лексически, ни эмоционально не отличаются от остальной его части. У Шостаковича же финал подчеркнуто обособлен. Стремительно набравший темп бег времени в первых трех действиях в четвертом акте сначала резко замедляет свой ход, а затем и вовсе замирает в предсмертном монологе Катерины (застывшее *d* в басу — символ этой остановки). Благодаря этому замедлению действие словно обретает дополнительную степень подробности и очевидной становится его важнейшая драматургическая особенность: в отличие от каждого из предшествующих действий, финальный акт предстает самостоятельной драмой со своим прологом, завязкой, развитием, развязкой и эпилогом. И эта драма в концентрированном виде метафорически воспроизводит пройденный ранее Катериной путь.

Четвертый акт оперы открывается собственным прологом — хором каторжников. С первых же тактов вступления и хорового пролога в финале рукой Шостаковича-режиссера действие перемещается в метафорическое

пространство. Сокрушительное *tutti* (аналогия с Пассакалией напрашивается сама собой) уже не предвещает катастрофу, оно — знак катастрофы. Реальная жизнь с ее бытом, тоской, любовью не просто в прошлом, она в другом мире. Композитор дает понять слушателю: отделенный временем, в котором уместились отсутствующие в опере, но подразумеваемые события (дознание, суд, приговор, отправка на этап), начался финальный акт драмы. И в этом акте минувшая жизнь отражается будто в символическом зазеркалье. Катерина — могущественная купчиха в прошлом — превращается в бесправную каторжницу. Ее любимый, которому принесено в жертву все, что может принести женщина, оборачивается ничтожеством, а недостойная быть допущенной в прежней жизни далее ворот усадьбы девка оказывается счастливой соперницей...

Но это — внешний событийный ряд, которому Шостакович практически не уделяет сколько-нибудь значительного внимания. Для него трагедия Катерины в финале — это дошедшее до своей кульминационной точки ее столкновение с жестоким и беспощадным миром. Столкновение, в котором героиня терпит свое последнее поражение. Это не поражение конкретной Катерины Измайловой, это последнее искушение еще связанной с телом души, неизбежное и неминуемое. Поэтому смысловое значение сцены, открывающей последнее действие (несмотря, а, может быть, и вопреки словесному тексту), то же, что и у Пассакалии — выход за пределы реалистической психологической драмы в символическое пространство метафорического уровня.

Чрезвычайно важна в этой связи смена драматургической функции хора. До заключительного акта хор в опере был активным, непосредственно включенным в конкретное действие его участником (хор работников из Первой картины, хор мужиков, издевающихся над Аксиньей во Второй картине, хор в сцене порки Сергея в Четвертой картине и смерти Бориса Тимофеевича, хор полицейских и хор гостей в сцене свадьбы).

Противоположным образом решен хор каторжников. Он статичен и, внешне погруженный в сценическую ситуацию, одновременно является взглядом на трагедию со стороны, а вероятнее всего — взглядом самого Шостаковича.

Если связывать хор каторжников, столь отличный от прежних хоровых сцен, в жанровом, интонационном плане и даже по характеру хорового письма только лишь с выводом трагедии на социальный уровень, то он (хор каторжников) действительно становится подобен «фальшивой ноте» (по выражению Тараканова) или дежурной хоровой «вставке», почти обязательной для резюмирующих хоровых финалов народной музыкальной драмы. Но в том-то и дело, что социальный аспект навязываемой Шостаковичу концепции, как финала, так и всей оперы, камуфлирует гораздо более глубокую и трагическую основную идею оперы — идею, как было отмечено выше, обреченности Личности и ее души в столкновении с враждебным окружающим миром. В этом плане хор каторжников, вместе с песней Старого каторжника, представляет собой узловой момент в ее отображении.

На сходство тематического материала Катерины и Старого каторжника, задолго до нашего обращения к этой опере, указал Орджоникидзе: «Взаимосвязь мелодики Катерины и каторжан проявляется в глубокой сосредоточенности, простоте песенной исповеди. Песня Старого каторжанина “Версты одна за другой длинной ползут вереницей”, хор каторжан “Эх ты, путь, цепями вскопанный” и заключительное ариозо “В лесу, в самой чаще...” пронизывают интонации народного причета, плача, преломляющиеся лирически у Катерины, эпически — у несчастных осужденных. И естественно, что именно здесь, наконец, обнажается воздействие на Шостаковича одного из самых гениальных корифеев оперного эпоса — Мусоргского. Не правда ли, в потрясающих скорбью мелодических образах последнего акта “Катерины Измайловой” слышится голос Досифея; и он мог бы вот так, в раздумье скрестив руки на груди, пропеть печально-

истовую эпиталаму бесконечным русским верстам...» [115, с. 48].

Присоединяясь к этой констатации, позволим себе вывод иного рода: до сих пор Катерине противостоял чуждый ей агрессивный интонационный мир. Язык всех без исключения персонажей оперы был не просто контрастным, он был конфликтным по отношению к речи Катерины. И лишь со Старым каторжником она словно говорит на одном языке. Это уже не «интонационная диффузия», разрушительная для сферы Катерины, а подлинное и естественное единение.

Стержнем этого единства является, как было отмечено, наконец-то обретенная песня. Почву для ее появления, несомненно, подготавливал образный, интонационный строй партии Катерины. Именно по этой причине, согласно нашей точке зрения, Старый каторжник предстает в опере символическим завершением развития лирической сферы образа Катерины.

Обозначенную символичность подчеркивает и то обстоятельство, что, невзирая на очевидное выразительное сходство тематизма, Катерина и Старый каторжник не общаются между собой. Находясь на сцене одновременно, они существуют каждый в своем пространстве. И если продолжить движение «вглубь» метафоры и завершить прерванную ранее мысль, то можно предположить, что сама Катерина в финале есть олицетворение грешной телесной оболочки, в то время как Старый каторжник символизирует ее бессмертную душу.

Подводя итог рассуждениям о метафорическом уровне музыкальной драматургии «Леди Макбет», вернемся к затронутой ранее теме воплощения в ней библейского сюжета Крестного пути. Именно в содержании заключительного действия оперы в концентрированном виде обнаруживаются основные этапы этого пути: жертва — глумление и поругание — гибель.

Эпизод «принесения жертвы» в финале — сцена, в которой Катерина

отдает Сергею свои теплые чулки (еще не зная, кому они предназначены). Следующий затем хор каторжниц, издевающихся над Катериной, — это очередная, с невероятной силой выписанная сцена глумления и поругания, центральной фигурой которого ее «острием» на этот раз становится Сонетка. Названная сцена, важнейшая в действии, с особой тщательностью подготавливается в опере. Первое ее предвосхищение — сцена издевательства над Аксиньей. В ней впервые обнаруживает себя оскал толпы, окружающей Катерину. Затем — метафорическая картина насилия в финале Третьей картины. Продолжением и одновременно как бы «предкульминацией» этой линии является картина свадьбы. И, наконец, сцена с каторжницами. Метафоричность происходящего Шостакович подчеркивает еще одним, чисто музыкальным способом. В партии Сонетки (в сцене с Катериной) обращает на себя внимание мотив, значение которого чрезвычайно важно в интонационном поле оперы.

Не останавливаясь подробно на роли семантики устойчивых мелодических оборотов в «Леди Макбет» и, тем более, желая избежать повторения известной прямолинейности рассуждений Д. Фэннинга⁹, рискнем утверждать, что на протяжении всей оперы вызревает мотив *es-c-h-d*, наделенный довольно легко читаемым смыслом.

Впервые мелодический оборот в пределах уменьшенной кварты появляется в самом начале оперы у виолончелей и контрабасов (нотный пример № 44).

В период работы над «Леди Макбет» роль этого оборота в интонационном словаре Шостаковича еще не столь значительна. Но постепенный ход в объеме уменьшенной кварты уже весьма заметен в его музыкальном лексиконе (до Десятой симфонии, где «уменьшенный оборот»

⁹ На страницах своей статьи «Лейтмотив в “Леди Макбет”» Д. Фэннинг выделяет некоторые сквозные мотивы в опере, закрепляя за ними определенное значение, например «мотив насилия», мотив бессонницы, мотив «сексуальной никчемности» «мужчин в опере», «мотив самоутверждения Катерины», «мотив “бесполого” отношения Катерины к Зиновию Борисовичу» и другие. По мнению автора, Шостакович использовал подобные мотивы для выражения определенных состояний, однако использовал их иногда и в других контекстах (поэтому Д. Фэннинг относит их не к лейтмотивам, а «сублейтмотивами»).

выкристаллизуется в DСН еще целых двадцать лет). Но достаточно вспомнить тематический материал Второй симфонии, буквально пронизанный этим мотивом¹⁰.

В контексте «интонационной фабулы» (термин И. А. Барсовой) «Леди Макбет» краткий мелодический оборот, о котором идет речь, символизирует некое действие в отношении Катерины. Причем везде, где возникает ситуация унижения героини (в том числе — косвенного), в том или ином виде появляется «уменьшенный» мотив. Его различные варианты сложно связать напрямую с образной сферой самой Катерины. Правильнее будет обобщенно назвать его мотивом ее подавления и унижения. Появление интонации в диапазоне уменьшенной кварты часто сопровождает подобные сцены.

Например, перед песней Катерины «*Муравей таскает соломинку*» в диапазон уменьшенной кварты заключена краткая интонация вторых скрипок на фоне педали альтов. Отделенные паузами, два почти речевых мотива, подобно вздохам, «обрывают» лирическую интонацию гобоя (нотный пример № 45).

Чрезвычайно заметна эта интонация в хоре работников в сцене издевательства над Аксиньей. Звучащий над всем оркестром мотив (флейты, гобои, кларнеты, кларнет-пикколо, английский рожок) прорезает всю оркестровую фактуру и становится музыкальным воплощением насилия. Шостакович варьирует эту интонацию: сначала она имеет поступенный рельеф, а затем — в виде скачущих, будто «танцевальных» терций (нотный пример № 46).

В арии Бориса Тимофеевича в начале четвертой картины данная интонация вновь слышна в оркестре (первые скрипки, поддерживаемый арфами). Более того, в этом месте она выглядит транспортом DСН (нотный пример № 47). Мотив уменьшенной кварты появляется сразу после слов

¹⁰ Чрезвычайно важна музыкально-выразительная сторона этой мелодической последовательности. Интонация уменьшенной кварты, являющаяся ее главной особенностью, при всей множественности красок и оттенков, зачастую с почти визуальной конкретностью представляет слушателю образ униженного, подавленного трагическими обстоятельствами человека.

Бориса Тимофеевича *«Хожу, смотрю, нет ли вора»*, после чего он начинает арию «воспоминаний». Здесь обнаруживается параллель со сценой Катерины в Первой картине, в которой та же самая интонация предшествовала ее песне и, таким образом, вновь, обнаруживает себя тематическая связь двух персонажей.

В этой же сцене, в вокальной партии Бориса Тимофеевича, подобно аналогичному хоровому смеху в сцене прощания с Зиновием Борисовичем или в сцене работников с Аксиньей, вновь возникает интонация уменьшенной кварты — *«Хе, хе, хе»* (нотный пример № 48).

Опуская другие моменты, в которых отчетливо слышна данная интонация, отметим последнее появление «уменьшенного» мотива на этот раз в партии Сонетки, после хора каторжниц, издевающейся над уже сломленной Катериной. Неслучайность этого появления подтверждает догадку об особом семантическом значении уменьшенной кварты (и ее заполнения) в опере. Возникающий в партии Сонетки мотив (*«Эх, дура! Эх, дура!»*) подчеркивает важнейший в действии момент, когда обессиленная Катерина вновь решается на убийство (нотный пример № 49).

Последний этап мучительного пути Катерины — гибель. Для оперной Катерины убийство Сонетки — событие не столько неожиданное, сколько ставящее крест на ее образе мученицы, искупающей свой грех тяжким осознанием.

Новое убийство Катерины становится главным свидетельством иллюзорности проекции библейского сюжета на содержание оперы и ее финала. Объяснение подобного способа ухода из жизни следует искать вовсе не в следовании Шостаковича сюжету Лескова (композитор мог изменить развязку так же, как он изменил многие детали в очерке). Вновь заметим: для него история Катерины Измайловой — это не путь богочеловека, а изображение человеческого существа, подвергающегося вполне реальным (пусть и гиперболизированным в художественном пространстве) жизненным

ударам. Человека, который во многом сам является и источником любви, и причиной зла, исполненного внутренних противоречий, бесконечных сомнений. Такой герой лежит в основе не только «Леди Макбет», но и многих других сочинений Шостаковича. Этапы, внешне напоминающие крестный путь в опере Шостаковича — это этапы трагической судьбы Личности, в художественном воплощении которой сочетаются реальность чувства и метафоричность обобщения.

Усиливая эмоциональное воздействие метафорического уровня, Шостакович в финале, как и в предыдущих действиях, применяет свой особый метод «снижения пафоса», который в первых трех актах проявлял себя во взаимодействии психологического и условно-игрового уровней (достаточно вспомнить такие парные сюжеты, как явление призрака Бориса Тимофеевича и следующая за ним «опереточная» сцена с Зиновием Борисовичем, или «представление» со Священником и следующая за ним трагическая Пассакалия). Трагизм страданий Катерины, преданной, осмеянной и осознавшей неизбежность собственной смерти в заключительном акте, с одной стороны, возводится в метафору, с другой — снижается и даже «обытовляется». Почти достигающая образа «духовного просветления», предстающая готовой к гибели во имя искупления греха, Катерина превращает свою смерть во искупление по существу в акт мести (не возмездия!).

В своей статье «Шостакович и современная опера» А. А. Баева пишет: «В нем [в финале оперы — *М. З.*] высвечивается метафорический образ дороги скорби, катастрофического пути России, определяемого “трагическим скатом русской истории” (Розанов), и пути человека, лишённого нравственного основания. Финал оперы намекает на возможное пересечение этих путей, но не на их соподчинение. Образ дороги для героини — символ не начала, а конца жизни, символ душевной исчерпанности и осознания бессмысленности существования. Сострадая Катерине, Шостакович оставляет ее

на острие душевной борьбы, в болезненном соударении со Временем и с собой. Образ же народа как бы возносится над текущим моментом истории, олицетворяя вечное и неизбежное напряжение человеческого жизнебытия» [15, с. 136]. Автор тонко подметила важнейшие детали последнего действия, но, согласно ее взгляду, Катерина и каторжники представляют собой отдельные пути, пусть и пересекающиеся. По нашему мнению, идея композитора связана с иным типом отношений Катерины и каторжников и, прежде всего, Старого каторжника. Эти отношения глубоко символического свойства. Старый каторжник представляется не столько олицетворением «образа народа», возносящегося над текущим историческим моментом, сколько (и это мы попытались доказать) музыкально-метафорическим продолжением линии Катерины в опере.

Такова важнейшая метафора «Леди Макбет»: гибель плоти в неравной борьбе с мерзостью, пошлостью и жестокостью реальной жизни есть начало вечного, неизведанного пути ее души. Символическим изображением этого пути, выведшего, наконец, Катерину за пределы трагического замкнутого пространства реальности, завершает свою оперу «Леди Макбет» Шостакович. Метафорой бесконечной дороги, ведущей в вечность, заключительная сцена оперы словно предвосхищает другой гениальный финал — булгаковского «Мастера и Маргариту» — «Прощение и вечный приют»: «Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами. Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землей, неся на себе непосильный груз, тот это знает. Это знает уставший. И он без сожаления покидает туманы земли, ее болотца и реки, он отдается с легким сердцем в руки смерти, зная, что только она одна <успокоит его>...» [27, с. 366].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение музыкальной драматургии оперы как воплощения режиссерской концепции композитора позволяет глубже и точнее постичь замысел автора. Именно композиторская режиссура является определяющим фактором в создании и реализации сценической версии того или иного музыкального спектакля, причем не только в части эмоционально-выразительных характеристик героев, но и, что не менее важно, в сочинении смыслового контрапункта и психологического подтекста сценического действия. Как было отмечено, композиторская режиссура содержит весьма подробно выписанные в музыкальном тексте мизансценические указания, характер поведения (вплоть до жестикуляции) актеров, способ их контактирования. Режиссер оперы, ставящий своей главной целью следование замыслу композитора, должен суметь «расшифровать» заложенную в партитуре идею и воспроизвести ее на сцене, не искажая авторского замысла. Таким образом, можно говорить о предписывающей функции музыкальной драматургии по отношению к сценическому воплощению оперы. Несоблюдение данной функции режиссером приводит к разрушению авторского замысла и нарушению драматургической цельности композиторского текста.

Данный ракурс рассмотрения музыкальной драматургии позволяет увидеть в ней многослойную выразительно-смысловую систему, включающую в себя три уровня, каждый из которых, в соответствии со своей спецификой, претворяет режиссерскую установку композитора. Речь идет о психологическом, условно-игровом и метафорическом уровнях. Задача первого из перечисленных — психологического уровня — передача эмоционально-психологического подтекста сценического действия. Косвенную психологическую характеристику действия, через создание игровой ситуации, содержит условно-игровой уровень. Оба способа его существования («театр в театре» и интонационная диффузия), как было

продемонстрировано выше, могут быть «обращены» как в сторону психологического уровня, так и в сторону метафорического. Самый сложный для обнаружения — метафорический уровень музыкальной драматургии — зарождается и развивается на значительном «удалении» от вербального ряда. Его пространство по преимуществу — инструментальная (симфоническая) сфера оперной партитуры. Назначение метафорического уровня — раскрытие музыкальными средствами обобщенной художественно-философской этической идеи произведения. Данный уровень более всего «обеспечивает» относительную автономность музыкальной драматургии и, следовательно, наиболее полно и глубоко отражает суть режиссерской концепции композитора.

Следует отметить, что в исследовательской литературе, посвященной оперной драматургии, композиторская режиссура в основном рассматривается как набор авторских ремарок в партитуре и указаний композиторов, сопутствовавших процессу работы над постановкой оперы. В данной работе, опирающейся, в том числе, на работы М. Д. Сабининой, Е. А. Ручьевской, композиторская режиссура представлена явлением гораздо более сложным и емким, связанным, прежде всего, с собственно музыкальными процессами, происходящими в опере. При таком подходе композиторская режиссура предстает формирующим звеном следующей триады: «композиторский замысел» (общая предварительная идея сочинения, проект, отражающий авторское видение будущего спектакля) — «композиторская режиссура» (композиторско-режиссерская концепция, которая является концептуальным выражением композиторского замысла) — «музыкальная драматургия» (воплощение, материализация этой композиторско-режиссерской концепции). Характер и степень подробности композиторской режиссуры зависит от стиля эпохи и стиля каждого конкретного композитора, от жанра оперы и т. д. В свою очередь характер композиторской режиссуры определяет способ существования и

взаимодействия уровней музыкальной драматургии.

Уникальность музыкальной драматургии «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича определяется наличием сквозного развития всех трех ее уровней. Несмотря на авторское определение жанра — «трагедия-сатира» — в «Леди Макбет», наряду с психологическим и условно-игровым уровнями, обретает свою четко выстроенную линию развития и метафорический уровень, сообщающий сюжету символический объем. При этом постепенно вызревающий в оркестровых эпизодах метафорический уровень выходит на первый план в последнем действии оперы, что приводит к своего рода «жанровой модуляции»: бытовую психологическую драму в финале вытесняет мощное художественное обобщение — символ трагической обреченности человеческой души.

Эта кажущаяся внезапной, но в действительности тщательно подготовленная модуляция являет собой корневую причину большинства неудач при постановке «Леди Макбет».

Так, считающаяся классической в России постановка И. А. Молоствовой 1996 года, идущая на сцене Мариинского театра, содержит, на наш взгляд, ряд решений, существенно противоречащих режиссуре Шостаковича. Прежде всего, речь идет о финальном действии. В указанной постановке Четвертый акт оперы решен как финал социально-психологической (с чертами народной бытовой) драмы, где кульминацией является самоубийство Катерины. Это противоречит концепции Шостаковича, не случайно выведшего «за кадр» момент реальной гибели главной героини и указавшего, таким образом, на не первостепенное значение для его режиссерского видения этой сцены (ее бытовой трагизм не должен заслонять метафорический смысл происходящего!). Именно смерть Катерины становится в финале центральным эпизодом постановки: Катерина восходит на находящийся в центре сцены холм и оттуда бросается вниз, как и Катерина в «Грозе» Островского. Никак не подкрепленный музыкальным развитием,

данный квази-реалистический прием убивает так долго и с таким мастерством возвращаемый метафорический уровень музыкальной драматургии «Леди Макбет».

Немало примеров нарушения предписывающей функции музыкального текста содержит постановка «Леди Макбет», осуществленная Д. А. Бертманом в Геликон-опере в 2000 году. Если обилие сцен, вызывающих смех в зале, может быть предметом дискуссии, то визуализация Пассакалии представляется очевидным искажением метафорического содержания этого эпизода. Совершив первое убийство, как уже было сказано, Катерина создала предпосылку для второго: отравив свекра, она загнала себя в угол — в клетку-ловушку, символом которой является Пассакалия. Находящаяся же на клетке мужеубийца, к тому же ласкающая в этот момент Сергея, — образ яркий, но чуждый режиссуре композитора.

Известная постановка режиссера М. Кушея 2006 года содержит немало удачных находок, связанных с воплощением метафорического уровня музыкальной драматургии. Среди них — трагическая ограниченность жизненного пространства Катерины (темнота за пределами ее комнаты воспринимается как символ враждебного мира), решение финала, в котором подъемно-опускной механизм сцены чрезвычайно выразительно скрывает главных действующих лиц и выводит на первый план обезличенный хор. Однако с этим, безусловно, «прочитанным» в партитуре «Леди Макбет» метафорическим рядом довольно плохо согласуется никак не заданный музыкой оперы образ Катерины — блондинки а'la Мэрлин Монро, страдающей от неудовлетворенности своих желаний и тяготящейся по этой причине жизнью в браке с жалким и беспомощным супругом. Таким образом, и в этой постановке, при всей ее полифоничности, акцент приходится на социально-бытовой аспект конфликта, не исчерпывая художественного содержания оперы Шостаковича.

Примером (как всегда в подобных случаях малоубедительным)

иллюстрации оркестрового развития сценическим действием, сочиненным режиссером, является решение Пассакалии в постановке «Леди Макбет» в Большом театре (режиссер Р. В. Туминас, 2016). На всем протяжении Пассакалии по сцене перемещается толпа работников с гробом Бориса Тимофеевича на плечах. Долженствующее, по всей видимости, вызывать определенные исторические ассоциации, данное шествие попросту уничтожает музыкально-метафорическую суть антракта, нейтрализуя происходящим на сцене трагический глубинный выразительно-смысловой драматургический код данного симфонического эпизода. Налицо прямое искажение режиссерской концепции композитора, согласно которой Пассакалия, как отмечалось, — музыкально-метафорический образ оказавшейся в западне после убийства Бориса Тимофеевича Катерины, но никак не траурная процессия по случаю смерти ее мучителя.

Количество подобных примеров велико. И все они, невзирая на различие (порой полярное) постановочных концепций, объединены одной, главной, причиной — отсутствием причинно-следственной связи между музыкальной драматургией оперы и ее (оперы) сценической версией, а следовательно, как минимум, искажением композиторско-режиссерской концепции. Композиторская режиссура есть фактор, определяющий сочинение любой оперы. Игнорирование его ведет к невосполнимым потерям при постановке оперы. В случае с «Леди Макбет», с ее тщательно выстроенной, выверенной, уникальной в своем совершенстве музыкальной драматургией, невнимание или непонимание заключенной в ее драматургии композиторской режиссуры влечет за собой серьезные интерпретационные искажения основной художественной идеи оперы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Акопян Л. О.* Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2004. – 584 с.
2. *Акопян Л. О.* Западные авторы о Шостаковиче: обзор и комментарий // Шостаковичу посвящается. Сборник статей к 90-летию со дня рождения композитора. – Москва : 1997. – С. 17–26.
3. *Акулов Е. А.* Оперная музыка и сценическое действие. – Москва : Всероссийское театральное общество, 1978. – 456 с.
4. *Альтишулер В. А.* Функции оркестра и место дирижера в сценической интерпретации оперы: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Санкт-Петербург, 2005.
5. *Аннинский Л. А.* Лесковское ожерелье. – 2-е изд., доп. – Москва : Книга, 1986. – 304 с.
6. *Ансимов Г. П.* Режиссер в музыкальном театре. – Москва : ВТО, 1980. – 319 с.
7. *Аппиа А.* Постановка вагнеровской драмы // Искусство режиссуры за рубежом (Первая половина XX века). Хрестоматия / Ред.-сост. Л. И. Гительман, В. И. Максимов. – Санкт-Петербург : СПбГАТИ, 2004. – С. 102–106.
8. *Арановский М. Г.* Возвращаясь к Шостаковичу. Статьи / Ред.-сост. Н. А. Рыжкова. – Москва : Музиздат, 2010. – 296 с.
9. *Арановский М. Г.* Музыкальные «антиутопии» Шостаковича // Русская музыка и XX век. – Москва : Гос. институт искусствознания, 1997. – С. 213–249.
10. *Асафьев Б. В.* «Воцтек» Альбана Берга // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. Ред., сост. и комм. И. В. Нестьева. – Москва : Музыка, 1975. – С. 159–166.
11. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. – Ленинград : Музыка, 1971. – 376 с.
12. *Асафьев Б. В.* Об опере. – Ленинград : Музыка, 1976. – 336 с.
13. *Асафьев Б. В.* Симфонические этюды. – Москва : Композитор, 2008. – 306 с.
14. *Бабицкая В.* Николай Лесков. Леди Макбет Мценского уезда. – URL: polka.academy/articles/539 (дата обращения: 28.12.2019).
15. *Баева А. А.* Шостакович и современная опера // Шостаковичу посвящается. Сборник статей к 90-летию со дня рождения композитора. – Москва : 1997. – С. 135–142.
16. *Барбой Ю. М.* К теории театра: Учебное пособие. – Санкт-Петербург : СПбГАТИ, 2008. – 238 с.
17. *Барсова И. А.* Между «социальным заказом» и «музыкой больших страстей» (1934–1937 годы в жизни Дмитрия Шостаковича) // Д. Д. Шостакович: Сборник статей к 90-летию со дня рождения. – Санкт-Петербург : Композитор, 1996. – С. 137–156.

18. *Барсова И. А.* Симфонии Густава Малера. – Москва : Советский композитор, 1975. – 496 с.
19. *Барт Р.* Работы о театре. – Москва : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. – 176 с.
20. *Бекетова Н. В.* Трагическое и сатирическое в операх Шостаковича: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Москва, 1991. – 24 с.
21. *Берг А.* О музыкальных формах в моей опере «Воцек» // Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. Ред., сост. и комм. И. В. Нестьева. – Москва : Музыка, 1975. – 256 с.
22. *Березовчук Л.* Стилиевые взаимодействия в творчестве Д. Шостаковича как способ воплощения конфликта // Вопросы теории и эстетики музыки. – Вып. 15. – Ленинград : Музыка, 1977. – С. 95–119.
23. *Берченко Р. Э.* Композиторская режиссура М. П. Мусоргского. – Москва : Едиториал УРСС, 2003. – 224 с.
24. *Бобровский В. П.* Симфоническая опера // Статьи. Исследования. – Москва : Советский композитор, 1990. – С. 255–262.
25. *Богатырев В. Ю.* Режиссура в опере и психотехника певца // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. – С. 284–290. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rezhissura-v-opere-i-psihotehnika-pevtsa> (дата обращения 28.12.2019).
26. *Богданова А. В.* Оперы и балеты Шостаковича. – Москва : Советский композитор, 1979. – 208 с.
27. *Булгаков М.* Мастер и Маргарита. Роман. – Москва : «Художественная литература», 1988. – 384 с.
28. *Бытко О. С.* Композиторская режиссура С. Прокофьева в опере «Война и мир» // Modern science – modern veda. – 2015. – № 3. – С. 186–192.
29. *Бялик М. Г.* Выбирая из множества смыслов (Заметки о театральных интерпретациях «Катерины Измайловой») // Музыкальная академия. – 2006. – № 3. – С. 159–163.
30. *Валькова В. Б.* Сюжет Голгофы в творчестве Шостаковича // Шостакович. Между мгновением и вечностью: Документы. Материалы. Статьи. – Санкт-Петербург : Композитор, 2000. – С. 679–716.
31. Введение в театроведение: Учебное пособие / Сост. и отв. ред. Ю. М. Барбой. – Санкт-Петербург : Издательство СПбГАТИ, 2011. – 367 с.
32. *Векслер Ю. С.* За гранью музыкального... Размышления о символике в музыке Альбана Берга // Музыкальная академия. – 1997. – № 2. – С. 178–183.
33. *Верба Н. И.* Опера Дмитрия Шостаковича «Катерина Измайлова»: опыт интертекстуального анализа: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Санкт-Петербург, 2006.

34. Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. – Москва : Классика-XXI, 2010. – 456 с.
35. Власова Е. С. Неосуществленная постановка. Судьба партитуры // Музыкальная жизнь. – 2008. – № 5. – С. 18–20.
36. Власова Е. С. Шостакович в зеркале дискуссий 1936 года // Шостаковичу посвящается... – Москва : Композитор, 2007. – С. 78–95.
37. Волков С. «Свидетельство». Воспоминания Дмитрия Шостаковича, записанные и отредактированные Соломоном Волковым (обратный перевод с английского). – URL: <http://testimony-rus.narod.ru> (дата обращения: 28.12.2019).
38. Воробьев Д. Д. Идеальная эволюция и творческий метод А. Берга (1921–1935 гг.): автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Ленинград, 1980. – 24 с.
39. Галушко М. Д. Проблемы теории оперной драматургии в трудах ленинградских ученых // Традиции музыкальной науки. Сборник исследовательских статей / Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. – Ленинград: Советский композитор, 1989. – С. 104–117.
40. Гинзбург С. Л. «Леди Макбет Мценского уезда» // Статьи. Воспоминания. Материалы. – Санкт-Петербург : Канон, 2001. – С. 51–52.
41. Гозенпуд А. А. Русский советский оперный театр (1917–1941). Очерк истории. – Ленинград : Государственное музыкальное издательство, 1963. – 440 с.
42. Гончаренко С. С. О поэтике оперы: Учебное пособие. – Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2010. – 260 с.
43. Горович Б. Оперный театр. Пер. с польского М. Малькова. – Ленинград : Музыка, 1984. – 225 с.
44. Громов П. П., Эйхенбаум Б. М. Н. С. Лесков (Очерк творчества) // Н. С. Лесков. Собрание сочинений в 11 томах. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956. – URL: http://az.lib.ru/l/leskow_n_s/text_1956_leskov.shtml (дата обращения: 28.12.2019).
45. Гроссман Л. П. Николай Семенович Лесков. – Москва : Издательство Знание, 1956. – 32 с.
46. Гротовский Е. К Бедному театру / Пер. с англ./ – Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2009. – 304 с.
47. Д. Д. Шостакович: pro et contra, антология / Сост., вступ. статья, комментарии Л. О. Акопяна. – Санкт-Петербург : РХГА, 2016. – 812 с.
48. Дегтярева Н. И. О тематической работе в «Отелло» и «Фальстафе» Верди // Opera musicological. – 2015. – № 2 [24]. – С. 62–74.
49. Дегтярева Н. И. Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии. – Санкт-Петербург : Издательство Политехнического университета, 2010. – 368 с.

50. Демченко А. И. «Нос» как репрезентант русского авангарда начала XX века // Шостаковичу посвящается... – Москва : Издательский Дом «Композитор», 2007. – С. 335–348.
51. Дигонская О. Г. «Леди Макбет» и Большой театр: на подступах к «лучшему оперному театру в мире» // Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы / Ред.-сост. О. Дигонская, Л. Ковнацкая. – Вып. 4. – Москва : DSCN, 2012. – С. 85–101.
52. Димитрин Ю. Нам не дано предугадать. Размышление о либретто оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», о его первоначальном тексте и последующих версиях. – URL: <http://www.ceo.spb.ru/libretto/shostakovich/makbet/index.shtml> (дата обращения: 28.12.2019).
53. Долинская Е. Б. «Моя музыка никогда не умирала» // Шостаковичу посвящается. Сборник статей к 90-летию со дня рождения композитора. – Москва : 1997. – С. 157–160.
54. Долинская Е. Б. Режиссирующее слово Прокофьева (оперы и балеты) // Этот многообразный мир музыки. Сборник статей к 80-летию М. Г. Арановского. – Москва : Государственный институт искусствознания, 2010. – С. 352–364.
55. Долинская Е. Б. Театр Прокофьева. Исследовательские очерки. – Москва : Композитор, 2012. – 376 с.
56. Друскин М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы на материале классического наследия. – Ленинград : Государственное музыкальное издательство, 1952. – 344 с.
57. Енукидзе Н. И. Альтернативный музыкальный театр в России первой трети XX века и его влияние на новую оперную эстетику: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Москва , 1999. 229 с.
58. Енукидзе Н. И. Оперная пародия начала века и русский музыкальный театр 20–30-х годов («Любовь к трем апельсинам» и «Катерина Измайлова») // Шостаковичу посвящается. Сборник статей к 90-летию со дня рождения композитора. – Москва : 1997. – С. 150–156.
59. Земляницына М. В. Композиторская режиссура в опере «Нос» Д. Шостаковича // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2016. – № 4. – С. 23–26.
60. Земляницына М. В. Метафорический уровень музыкальной драматургии «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича и особенности его реализации в финале оперы // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов / Ред.-сост. Н. И. Верба, научн. ред. Р. Г. Шитикова. – Санкт-Петербург : Астерион, 2015. – С. 54–57.
61. Земляницына М. В. Об особенностях музыкальной драматургии оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» // Музыкальная академия. – 2015. – № 3. – С. 166 – 173.

62. *Земляничина М. В.* Природа театральности в опере Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» // Общество. Среда. Развитие. – 2014. – № 1. – С. 102–106.
63. *Земляничина М. В.* «Театр в театре» в опере Д. Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов / Ред.-сост. Н. И. Верба, научн. ред. Р. Г. Шитикова. – Санкт-Петербург : Астерион, 2014. – С. 71–74.
64. *Златогоров П.* Немирович-Данченко в работе над «Катериной Измайловой» // Советская музыка. – 1967. – № 5. – С. 60–69.
65. *Ивлева А. С.* Оперы Джакомо Пуччини: композиторская режиссура и современная постановочная практика: дипломная работа. – Санкт-Петербург, 2016. – 86 с.
66. Изучая мир Дмитрия Шостаковича... Сборник статей / Сост. Г. П. Овсянкина, науч. ред. Г. П. Овсянкина, Р. Г. Шитикова. – Санкт-Петербург : Союз художников, 2011. – 240 с.
67. Искусство режиссуры. XX век / Сост. С. К. Никулин, Л. А. Пичхадзе. – Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2008. – 768 с.
68. Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века. Хрестоматия / Отв. ред. Л. И. Гительман. – Санкт-Петербург : Чистый лист, 2004. – 320 с.
69. *Истомина А.* «Музыка не знает границ» // Музыка и время. – 2001. – № 4. – С. 44–45.
70. Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Сост., вступит. ст., пер. с франц., коммент. С. А. Исаева. – Москва : ТПФ «Союзтеатр», издательство «Гитис», 1992. – 288 с.
71. Катерина Измайлова Д. Шостаковича. Либретто. К постановке в государственном музыкальном театре им. нар. арт. республики Вл. Ив. Немировича-Данченко. – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1934. – 40 с.
72. Катерина Измайлова Д. Д. Шостаковича. Оперные либретто. – Москва : Музыка, 1966. – 112 с.
73. *Кенигсберг А. К.* Итальянская опера на рубеже XIX–XX веков: учеб. пособие. – Санкт-Петербург, 2009. – 104 с.
74. *Киракосова М.* Еще раз о художественных связях: Мусоргский – Достоевский – Шостакович // Шостаковичу посвящается... – Москва : Композитор, 2007. – С. 182–195.
75. *Климовицкий А. И.* Еще раз о теме-монограмме D-Es-C-H // Д. Д. Шостакович: Сборник статей к 90-летию со дня рождения. – Санкт-Петербург : Композитор, 1996. – С. 249–268.
76. *Климовицкий А. И.* «Пиковая дама» П. И. Чайковского: Культурная память и культурные предчувствия // Петр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия. – Санкт-Петербург : Издательский дом «Петрополис» / Российский институт истории искусств, 2015. – С. 35–102.

77. *Климовицкий А. И.* Шостакович и Бетховен // Традиции музыкальной науки. Сборник исследовательских статей / Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. – Ленинград : «Советский композитор», 1989. – С. 177–205.
78. *Кокорева Л. М.* Клод Дебюсси: Исследование. – Москва : Музыка, 2010. – 498 с.
79. *Комарницкая О. В.* Композиция оперы в связи с жанровой и стилевой спецификой в русской классической музыке XIX века: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Москва, 1991. – 26 с.
80. *Конен В. Д.* Клаудио Монтеверди. – Москва : Советский композитор, 1971. – 323 с.
81. *Конен В. Д.* Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. – Москва : Музыка, 1968. – 352 с.
82. *Копытова Г. В.* «Леди Макбет Мценского уезда» за рубежом в 1930-е годы // Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы / Ред.-сост. О. Дигонская, Л. Ковнацкая. – Вып. 4. – Москва : DСH, 2012. – 272 с.
83. *Котте А.* Театральность: понятие в поисках собственного предмета // Театроведение Германии: Система координат / Сост. Э. Фишер-Лихте, А. А. Чепуров. – Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2004. – С. 215–232.
84. *Кривоногова Е. В.* Типология оперной режиссуры в современной отечественной научной и критической мысли: к постановке проблемы // Opera musicological. – 2017. – № 2 [32]. – С. 52–70.
85. *Крюков А.* Путь от «Леди Макбет Мценского уезда» к «Катерине Измайловой» (В оценках общественности) // Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы. – Вып. 2. – Москва : DСH, 2007. – С. 209–241.
86. *Куклинская М. Я.* Некоторые особенности «композиторской режиссуры» Рихарда Вагнера // Музыкальная академия. – 2014. – №2 (762). – С. 184 – 193.
87. *Кулешова Г. Г.* Композиция оперы. – Минск: Наука и техника, 1983. – 175 с.
88. *Курешева Т. А.* Театральность и музыка. – Москва : Советский композитор, 1984. – 200 с.
89. *Лащенко С. К.* Сошедшиеся в точке «Носа». О смысловых лабиринтах смеха в опере Шостаковича // Музыкальная академия. – 2006. – № 4. – С. 57–70.
90. *Лайнсдорф Э.* В защиту композитора: Альфа и омега искусства интерпретации. Пер. с англ. А. К. Плахова. – Москва : Музыка, 1988. – 303 с.
91. *Лащенко С. К.* Премьера второй редакции «Леди Макбет Мценского уезда»: действующие лица и исполнители // Искусство музыки: теория и история. – 2014. – № 10–11. – С. 61–115.

92. *Левашева О. Е.* Пуччини и его современники. – Москва : Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1980. – 256 с.
93. *Левая Т. Н.* Необарокко и абсурд (еще раз об опере «Нос» Шостаковича) // Этот многообразный мир музыки... Сборник статей к 80-летию М. Г. Арановского. – Москва : Государственный институт искусствознания, 2010. – С. 386–391.
94. «Леди Макбет Мценского уезда». Критики о премьере // Мариинский театр. – 1996. – №7–8. – С. 5.
95. «Леди Макбет Мценского уезда». Опера Д. Д. Шостаковича. – Ленинград : Издание Гос. Малого оперного театра, 1934. – 32 с.
96. *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. – Москва : ABCdesign, 2013. – 312 с.
97. *Лесков Н. С.* . Собрание сочинение в 6 томах / Вст. ст. Б. Я. Бухштаба. – Том 1. – Москва : Издательство «Правда», 1973. – 432 с.
98. *Лесков Н. С.* Собрание сочинений в 12 томах / Вст. ст. В. Ю. Троицкого. – Том 1. – Москва : Издательство «Правда», 1989. – 480 с.
99. *Лисакова Ю. Б.* Роль традиций старинного театра в создании театральной теории Н. Н. Евреинова // Вестник новгородского государственного университета. – 2004. – № 27. – С. 87–92.
100. *Лобанкова Е. В.* Рецепции оперы Д. Шостаковича «Екатерина Измайлова» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2016. – № 5 (46). – С. 148–161.
101. *Лотман Ю. М.* Театральный язык и живопись // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). – Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. – С. 388–400.
102. *Лотман Ю. М.* Текст в тексте // Избранные статьи. – Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллин.: Александра, 1992. – С. 148–160.
103. *Лотман Ю. М.* Язык сцены // Об искусстве. – Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 1998. – С. 603–608.
104. *Малышев Ю. В.* Синтез музыки и поэзии (некоторые проблемы изучения вокальной музыки) // Музыкальный современник. – Вып. 6. – Москва : Советский композитор, 1987. – С. 265–281.
105. Мастерство режиссера / Под общей ред. Н. А. Зверевой. – Москва : ГИТИС, 2002. – 472 с.
106. *Мейер К.* Дмитрий Шостакович: Жизнь, творчество, время / Пер. Е. Гуляевой. – Санкт-Петербург : Композитор, 1998. – 560 с.
107. *Мейерхольд Вс.* 9 января 1926 года. Беседа с актерами // Мейерхольд репетирует: В 2 т. // Сост. и коммент. М. Ситковецкой, вступ. Тексты М. Ситковецкой и О. Фельдмана. – Т. 1. Спектакли 20-х годов. – Москва : Артист. Режиссер. Театр, 1993.– 272 с.

108. Михайлов Л. Д. Семь глав о театре: Размышления, воспоминания, диалоги / Вступ. статья Б. А. Покровского: Послесл. В. Ф. Кухарского. – Москва : Искусство, 1985. – 356 с.
109. Мугинштейн М. Л. От «Бориса Годунова» к «Мертвым душам» (об одном драматургическом принципе Мусоргского и его преломлении в русской и советской опере) // Музыкальный театр. События. Проблемы. – Москва : Музыка, 1990. – С. 84–96.
110. Мугинштейн М. Л. Хроника мировой оперы. 1851–1900. – Екатеринбург: Антеверта (при участии изд-ва Гуманитарного ун-та), 2012. – 616 с.
111. Надлер С. В. Полифония Шостаковича в свете эволюции авторского стиля: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Ростов-на-Дону, 2013.
112. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. Пособие для студ. высш. учеб. заведений. – Москва : Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
113. Немирович-Данченко В. И. Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма / Сост., вст. ст. и комм. М. Н. Любомудрова. – Москва : Правда, 1989. – 576 с.
114. Новая русская музыкальная критика. 1993–2003. В трех томах. – Том I: Опера. – Москва : Новое литературное обозрение, 2015. – 576 с.
115. Орджоникидзе Г. Ш. Весна творческой зрелости // Советская музыка. – 1966. – № 9. – С.38–48.
116. Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. – Москва : Прогресс, 1991. – 504 с.
117. Пастернак Б. Л. Доктор Живаго: Роман. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2010. – 704 с.
118. Петрушанская Е. Пик интереса или «пиковый интерес»? О двух спектаклях фестиваля «Флорентийский май», о «вещах видимых и невидимых» и о границах свободы интерпретации. // Музыкальная академия. – 1999. – № 4. – С. 120–126.
119. Письма к другу: письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману. – Москва : DSCH; СПб.: Композитор, 1993. – 336 с.
120. Поздина И. В. Повести Н. С. Лескова 1860-х годов в аспекте жанрового синкретизма, мифопоэтики и народной культуры: автореферат диссертации на соискание научной степени кандидата филологических наук. – Екатеринбург, 2009. – 22 с.
121. Покровский Б. А. Его театр утверждал правду // Советская музыка. – 1981. – № 4. – С. 85.
122. Покровский Б. А. Об оперной режиссуре. – Москва : Всероссийское театральное общество, 1973. – 308 с.
123. Покровский Б. А. Режиссура оперного спектакля: Учебное пособие. – Москва : Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2016. – 356 с.

124. *Поламишев А. М.* Действенный анализ пьесы. – Москва : 1982. – 224 с.
125. *Поламишев А. М.* Событие основа спектакля. – Москва : Советская Россия, 1977. – 112 с.
126. *Полякова Е. А.* Поэтика драмы и эстетика театра в романе: «Идиот» и «Анна Каренина». – Москва : Российск. гос. гум. ун-т, 2002. – 328 с.
127. *Порфирьева А. Л.* Вагнер — Аппиа — Крэг — Мейерхольд // Оперная режиссура: История и современность. Сборник статей и публикаций. – Санкт-Петербург : Российский институт истории искусств, 2000. – С. 23–58.
128. *Потапова Н.* Безрадостный мир Мценского уезда // Музыкальная жизнь. – 2007. – № 5. – С. 12–14.
129. *Райскин И. Г.* Дмитрий Шостакович. Симфонии общей судьбы. – Хахенбург: Druckerei Hachenburg GmbH, 2015. – 105 с.
130. *Райскин И. Г.* «Леди Макбет Мценского уезда» – «Катерина Измайлова» Дмитрия Шостаковича на Мариинской сцене // Театр и литература. Сборник статей к 95-летию А. А. Гозенпуда. – Санкт-Петербург : Наука, 2003. – С. 527–536.
131. *Раку М. Г.* Оперные штудии. – Санкт-Петербург : Издательство имени Н. И. Новикова; Издательский дом «Галина скрипсит», 2019. – 516 с.
132. *Ротбаум Л. Д.* Опера и ее сценическое воплощение. Записки режиссера. – Москва : Советский композитор, 1980. – 264 с.
133. *Румянцева П.* Станиславский и опера. – Москва : Искусство, 1969. – 496 с.
134. *Ручьевская Е. А.* Война и мир. Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева. – Санкт-Петербург : Композитор, 2010. – 480 с.
135. *Ручьевская Е. А.* К истории создания «Леди Макбет Мценского уезда» // Д. Д. Шостакович: Сборник статей к 90-летию со дня рождения. – Санкт-Петербург : Композитор, 1996. – С. 101–102.
136. *Ручьевская Е. А.* Классическая музыкальная форма. Учебник по анализу. – Санкт-Петербург : Композитор, 2004. – 300 с.
137. *Ручьевская Е. А.* «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стилль. Драматургия. Слово и музыка. – Санкт-Петербург : Композитор, 2002. – 396 с.
138. *Ручьевская Е. А.* Слово и внесловесное содержание в творчестве Мусоргского // Музыкальная академия. – 1993. – № 1. – С. 200–206.
139. *Ручьевская Е. А.* Функции музыкальной темы. – Ленинград : Музыка, 1977. – 158 с.
140. *Ручьевская Е. А.* «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра. – Санкт-Петербург : Композитор, 2005. – 388 с.

141. *Сабина М. Д.* Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. – Москва : Композитор, 2003. – 328 с.
142. *Сабина М. Д.* Заметки об опере «Катерина Измайлова» // Дмитрий Шостакович. – Москва : Советский композитор, 1967. – С. 132–166.
143. *Сабина М. Д.* «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. – Москва : Советский композитор, 1963. – 292 с.
144. *Сабина М. Д.* Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. Исследование. – Москва : Музыка, 1976. – 477 с.
145. *Савинов Н. Н.* Мир оперного спектакля: Заметки режиссера. – Москва : Музыка, 1981. – 286 с.
146. *Свиридов Г. В.* Музыка как судьба / Сост., авт. предисл. и коммент. А. С. Белоненко. – Москва : Мол. гвардия, 2002. – 798 с.
147. *Селиверстова Н. Б.* Условный театр в зеркале оперной режиссуры Эммануила Каплана. – Санкт-Петербург : Композитор, 2013. – 168 с.
148. *Скороход Н. С.* Как инсценировать прозу: Проза на русской сцене: история, теория, практика. – Санкт-Петербург : Петербургский театральный журнал, 2010. – 344 с.
149. *Слонимский С. М.* Заметки о симфониях и операх Шостаковича (эссе в двухчастной форме) // Шостаковичу посвящается... – Москва : Издательский Дом «Композитор», 2007. – С. 301–310.
150. *Соллертинский И. И.* «Леди Макбет Мценского уезда» // Д. Шостакович. Статьи и материалы. – Москва : Советский композитор, 1976. – С. 160–164.
151. *Соловьяненко А. А.* Оперная режиссура в современных научных исследованиях // Российский Академический журнал. – 2014. – № 1, Том 27. – С. 81–83.
152. *Сохор А. Н.* Эстетическая природа жанра в музыке // Вопросы социологии и эстетики музыки. – Ленинград : Советский композитор, 1981. – С. 231–293.
153. *Тараканов М. Е.* Музыкальный театр Альбана Берга. – Москва : Советский композитор, 1976. – 567 с.
154. *Тараканов М. Е.* Русская опера в поисках новых форм // Русская музыка и XX век. – Москва : Гос. Институт искусствознания, 1997. – С. 265–301.
155. *Тарускин Р.* Шостакович и мы // Шостакович. Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи. – Санкт-Петербург : Композитор, 2000. – С. 789–828.
156. Театральная энциклопедия. – Том 4 / Глав. ред. П. А. Марков. – Москва : Советская энциклопедия, 1965. – 1152 с. – URL : <http://istoriya-teatra.ru/theatre/item/f00/s08/e0008170/index.shtml> (дата обращения 28.12.2019).

157. Театроведение Германии: Система координат / Сост. Э. Фишер-Лихте, А. А. Чепуров. – Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2004. – 319 с.
158. *Товстоногов Г. А.* Беседы с коллегами / Вступ. ст. К. Рудницкого. – Москва : Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. – 528 с.
159. *Товстоногов Г. А.* Театр и перекресток искусств // Взаимодействие и синтез искусств. – Ленинград : Наука, 1978. – С. 68–80.
160. *Третьякова Е. В.* О двух постановках «Катерины Измайловой» Д. Шостаковича // Театр и литература. Сборник статей к 95-летию А. А. Гозенпуда. – Санкт-Петербург : Наука, 2003. – С. 469–482.
161. У истоков режиссуры: Очерки из истории русской режиссуры конца XIX – начала XX века: Труды Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии / Ред. кол.: С. В. Владимиров, Ю. К. Герасимов, Н. В. Зайцев, Л. П. Климова, М. Н. Любомудров. – Л., 1976. – 336 с. – URL: http://teatr-lib.ru/Library/U_istokov/U_istok/#_Точ150931044 (дата обращения 28.12.2019).
162. *Уилсон Э.* Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками. – Санкт-Петербург : Композитор, 2006. – 536 с.
163. *Фаресов А. И.* Против течений. Н. С. Лесков. Его жизнь, сочинения, полемика и воспоминания о нем. – Санкт-Петербург : Типография М. Меркушева, 1904. – 411 с.
164. *Фельзенштейн В., Мельхингер З.* Беседы о музыкальном театре. – Ленинград : Музыка, 1977. – 64 с.
165. *Фибах И.* «Уличная сцена» Брехта // Театроведение Германии: Система координат / Сост. Э. Фишер-Лихте, А. А. Чепуров. – Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2004. – С. 177–198.
166. *Фишер Э.* Опера «Леди Макбет Мценского уезда» на фоне современного западного музыкального театра // Кельнские музыковедческие исследования. Сообщение о международном симпозиуме, посвященном Шостаковичу. Кельн, 1985. – Регенсбург: Боссе, 1986. – С. 581–595.
167. *Фишер-Лихте Э.* Театроведение как наука о спектакле // Театроведение Германии: Система координат / Сост. Э. Фишер-Лихте, А. Чепуров. – Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2004. – С. 13–28.
168. *Фукс Г.* Революция театра: История Мюнхенского Художественного театра / Перев. с нем., ред. А. Л. Волынский. – Санкт-Петербург : Грядущий день, 1911. – 287 с.
169. *Фэннинг Д.* Лейтмотив в «Леди Макбет Мценского уезда» // Д. Д. Шостакович: Сборник статей к 90-летию со дня рождения. – Санкт-Петербург : Композитор, 1996. – С. 103–120.

170. Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). – Москва : Издательство МГУ, 1986. – 260 с.
171. Хентова С. М. Д. Шостакович. Жизнь и творчество: Монография. В 2-х книгах. – Кн. I. – Ленинград : Советский композитор, 1985. – 544 с.
172. Хентова С. М. Д. Шостакович. Жизнь и творчество: Монография. В 2-х книгах. – Кн. II. – Ленинград : Советский композитор, 1986. – 624 с.
173. Холопов Ю. Н. Тональность в атональной опере: «Воцек» Альбана Берга // Звуковая среда современности. Сборник статей памяти М. Е. Тараканова / Отв. Ред.-сост. Е. М. Тараканова. – Москва : ГИИ, 2012. – С. 42–57.
174. Цодоков Е. С. Визуализация оперы, или Типология оперной режиссуры. – URL: <http://www.operanews.ru/history55.html> (дата обращения 28.12.2019).
175. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования. Простые формы. – Москва : Музыка, 1980. – 296 с.
176. Чепинога А. В. Режиссерский анализ оперной партитуры: «предлагаемые обстоятельства» и принципы их реконструкции // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2015. – № 4 (21). – С. 36–42.
177. Чепинога А. В. Проблемы интерпретации в режиссуре оперного спектакля на рубеже XX–XXI веков в России: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. – Москва, 2017. – 365 с.
178. Черкашина М. Р. Социально-психологическая трагедия // Советская музыка. – 1971. – № 6. – С. 62–71.
179. Шахов В. В. «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова и Шостаковича // Шостакович. Между мгновением и вечностью: Документы. Материалы. Статьи. – Санкт-Петербург : Композитор, 2000. – С. 243–294.
180. Ширинян Р. К. Оперная драматургия Мусоргского. – Москва : Музыка, 1981. – 284 с.
181. Широкова В. П. Музыкальный театр Моцарта. Учебное пособие. – Санкт-Петербург : СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2004. – 54 с.
182. Шостакович Д. Д. К премьере «Носа» // Рабочий и театр. – 1929. – № 24. – С. 12.
183. Шостакович Д. Д. Письма И. И. Соллертинскому. – Санкт-Петербург : Композитор, 2006. – 276 с.
184. Шостакович в Ленинградской консерватории: 1919 – 1930. В трех томах. – Тома 1, 2, 3. – Санкт-Петербург : «Композитор», 2013. – 252 с., 408 с., 488 с.

185. Шостакович. Катерина Измайлова (Леди Макбет Мценского уезда). Мариинский театр. Буклет сезона 1994/95 г. – Санкт-Петербург : Мариинский театр, 1995. – С. 28.
186. Шостакович о времени и о себе. – Москва : Советский композитор, 1980. – 376 с.
187. Шрамм Х. Измерение ада: о связи театральности и образа мыслей // Театроведение Германии: Система координат / Сост. Э. Фишер-Лихте, А. А. Чепуров. – Санкт-Петербург : Балтийские сезоны. – С. 233–240.
188. Шумская Н. А. Традиции и новаторство в опере Шостаковича «Катерина Измайлова» // Музыка и современность. – Вып. 3. – Москва : Музыка, 1965. – С. 104–121.
189. Эйхенбаум Б. М. Лесков и современная проза // Эйхенбаум Б. М. О литературе: Работы разных лет. – Москва : Советский писатель, 1987. – С. 409–424.
190. Эйхенбаум Б. М. «Чрезмерный писатель» (К 100-летию рождения Н. Лескова). – URL: <http://sobolev.franklang.ru/index.php/seredina-xix-veka/193-b-ejkenbaum-> (дата обращения 28.12.2019).
191. Ярустовский Б. М. Очерки по драматургии оперы XX века. – Кн. 1. – Москва : Музыка, 1971. – 360 с.
192. Ярустовский Б. М. Очерки по драматургии оперы XX века. – Кн. 2. – Москва : Музыка, 1971. – 264 с.
193. Burns E. Theatricality: A study of convention in the theatre and social life. – Longman, 1972. – 246 p.
194. Conlon J. The Whole Truth: Notes on Lady Macbeth // Opera News. – № 59 (December 10, 1994). – 18–20 ff.
195. Emerson C. Back to the future: Shostakovich's revision of Leskov's "Lady Macbeth of Mtsensk District" // Opera after 1900 / Ed. By M. Notley. New York: Routledge, 2016. – P. 219–238.
196. Emerson C. Shostakovich's "Lady Macbeth of Mtsensk" // Emerson C. All the same the words don't go away : essays on authors, heroes, aesthetics, and stage adaptations from the Russian tradition. – Boston: Academic Studies Press, 2011. – P. 342–361.
197. Fay L. E. Shostakovich. A Life. – Oxford University press. 2000. – 492 p.
198. Fay L. E. The Two Katerinas // Opera News. – № 59 (December 10, 1994). – 12–14 ff.
199. Fischer-Lichte E. Introduction: Theatricality: A Key Concept in Theatre and Cultural Studies // Theatre Research International. – 1995. – 20, no. 2. – P. 85–89.
200. Fischer-Lichte E. Semiotik des Theaters. – In 3 Bände. – Tübingen: Narr, 1983.

- 201.** *Greenwald Henel M.* Puccini, Il tabarro, and the Dilemma of Operatic Transposition // Journal of the American Musicological Society. – 1988. – Volume 51. – Number 3. – P. 521–558.
- 202.** *Haas D.* Shostakovich and Wozzeck's Secret: Toward the Formation of a “Shostakovich Mode” // A Shostakovich companion / Michael Mishra. – Westport, Connecticut, London, 2008 – P. 341–354.
- 203.** *Henderson L.* Shostakovich, the Passacaglia, and Serialism // A Shostakovich companion / Michael Mishra. – Westport, Connecticut, London, 2008 – P. 409–434.
- 204.** *Morgan J.* Shostakovich the Dramatist: The Nose and The Lady Macbeth of the Mtsensk District // A Shostakovich companion / Michael Mishra. – Westport, Connecticut, London, 2008 – P. 313–340.
- 205.** *Reich W. A.* Guide to “Wozzeck” // The Musical Quarterly. – 1952. – Vol. 38. – No. 1. – P. 1–21.
- 206.** *Sheinberg E.* Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich. A Theory of Musical Incongruities. – London and New-York: Routledge. Taylor and Francis Group, 2016. – 378 p.
- 207.** Shostakovich studies 2. / Ed. by Pauline Fairchough. – Cambridge University Press, 2010. – 324 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ № 1

Нотные примеры

Нотный пример № 1

Е. Л.

Я куп - чи - ха, суп - ру - га и - ме - ни - то - го куп - ца Зи - но - ви - я Бо -

Е. Л.

ри - со - ви - ча Из - - - май - - - ло - ва!

Нотный пример № 2

Е. Л.

Му - ра - вей тас - ка - ет со - ло - мин-ку, ко - ро - ва да - ет мо-ло-ко,

Е. Л.

бат - ра - ки круп - чаг - ку ссы-па - ют,

Нотный пример № 3

Е. Л. *Allegretto* $\text{♩} = 120$ *p* Бу - дут.

Б. Т. *p* Гриб - ки се - год - ня бу - дут? Бу - дут?

Allegretto $\text{♩} = 120$ *f* *dim.* *p*

Е. Л.

Б. Т. *cresc.* Смот - ри я о - чень люб - лю гриб - ки да ска - ши - цей, ска - ши - цей

Нотный пример № 4

Е. Л. *Allegretto* $\text{♩} = 120$ *f*

От-пус-ти - те ба - бу; ра - ды над ба - бой по - из - де - вать - ся!

p

Нотный пример № 5

Е. Л. *p espr.*

Мно - го вы, му - жи - ки, о се - бе воз меч - та - ли

p

Нотный пример № 6

E. A.

Вот возь - му да по - ко - ло - чу, что - бы знал на что ба - ба при - год - на.

Нотный пример № 7

Cl. (B)

Adagio $\text{♩} = 96$

I solo

p espr.

rit.

Нотный пример № 8

E. J.

f

dim.

p

Пу - сти, пу - сти, пу - сти, ах, Се - ре - жа,

dim.

Нотный пример № 9

E. J.

Adagio $\text{♩} = 80$

pp

pp

Же - ре - бе - нок к ко - был - ке то - ро - пит - ся, ко - тик про - сит - ся к ко - шеч - ке,

Нотный пример № 10

E. J.

ff

ff

Что та - ко - е? Я сплю.

Нотный пример № 11

Е. Л.
Пус - ти - те, пус - ти - те, пус - ти - те, пус - ти - те

Б. Т.
Ну! Ну! Ну! Ну!

Нотный пример № 12

Е. А.
Что - бы кровь к го ло - ве при - ли - ла, чтоб и - ко - ны ски - о - та по - сы - па-лись.

cresc.

p cresc.

Нотный пример № 13

Е. А.
Те - перь ты мой муж. _____

Andante ♩ = 80

pp

tr

Нотный пример № 14

Е. А.
Се - ре - жа, ведь тут _____ ле - жит Зи - но - вий Бо - ри - сых...

p

8vb

Нотный пример № 15

E. A.

Се - ре - жа, се - год - ня свадь - ба на - ша, по - ра нам в цер - ковь.

Нотный пример № 16

S.

A.

T.

B.

pp

pp

pp

pp

Ка - те - ри - на Львов - на кра - ше солн - ца в не - бе!

Andante

Нотный пример № 17

E. A.

Кварт.

Allegro

f

Здравст - вуй - те!

Здравст - вуй - те!

Allegro

ff

Нотный пример № 18

Е. А.

p *cresc.*

Не тя-ни - те, не тя-ни - те, вя-жи-те,

pp *cresc. poco a poco* *p*

Нотный пример № 19

Е. А.

pp

Сте - па - ныч! Про - пус - ти ме - ня,

Нотный пример № 20

Е. А.

p

Се - ре - - - жа! Хо - ро - ший мой!

Нотный пример № 21

Е. А.

p

Не - лег - ко по-сле по - че - та да пок-ло-нов пе-ред су-дом сто - ять!

Нотный пример № 22

♩ = 72 *p espr.*

Е. Л. В ле су, в са мой ча - ще есть о - зе - ро, сов-сем круг - ло - е, о - чень

pp

Е. Л. глу - бо - ко - е

Нотный пример № 23

Е. Л. *f*

Све - - - тит ли солн - це, и - ли гро-за бу шу - ет,

f

Нотный пример № 24

Е. А. *f*

Не мо - я ви - на! Не мо - - - я ви - на!

cresc. *f*

Нотный пример № 25

Е. Л.

Не мо - жет Зи - но - вий Бо - ри - со - вич по - ло - жить в нут - ро мо - е ре - бе - - ноч - ка!

p *cresc.* *ff*

Нотный пример № 26

С.

Не из - воль - те пу - гать - ся, э - то я, Сер - гей.

p

Нотный пример № 27

С.

Adagio $\text{♩} = 76$ *f* *accel.*

Ску - ка о - до - ле - ва - ет.

f *espr.*

Нотный пример № 28

С.

p espr.

Да ведь и ре - бе - но - чек, поз - воль - те мне вам до - ло - жить,

Нотный пример № 29

Andantino $\text{♩} = 112$

С.

p

Го - во - ри.

Нотный пример № 30

З. Б.

p

А ра - бо - ты, как наз - ло, мно - го. При - дет - ся е - хать са - мо - му.

Нотный пример № 31

Moderato $\text{♩} = 92$

З. Б.

mf

Про - щай, Ка - те - ри - на!

f dim. *p*

Нотный пример № 32

Кварг.

f

Соз - дан по - ли - цейс - кий был во вре - мя о - но,

fp

Нотный пример № 33

Piu mosso $\text{♩} = 126$

Кварт. Но за все сво - и ста - ра-ни-я ви - дим мы од - ни стра - да-ни-я: на - ше

Т. Но за все сво - и ста - ра-ни-я ви - дим мы од - ни стра - да-ни-я:

Б. Но за все сво - и ста - ра-ни-я ви - дим мы од - ни стра - да-ни-я:

Piu mosso $\text{♩} = 126$

p

f

Нотный пример № 34

Presto $\text{♩} = 120$

Tr.

Нотный пример № 35

Нотный пример № 36

Е. Л. *f*

Ах, Бо - рис Ти - мо - фе - е - вич, за - чем ты от нас у - шел?

f

Нотный пример № 37

ff

Б. Т.

Ка - те - ри - на Львов - - - - на

Нотный пример № 38

f

Е. Л.

По те-ат - рам не хо-дим, по балам то - же

Нотный пример № 39

Accelerando

Е. Л.

Что слы - ха - ли? Что слы - ха - ли?

3. Б.

Все слы - ха - ли, все слы - ха - ли, все слы - ха - ли

Accelerando

f cresc.

Нотный пример № 40

Б. Т.

Ка - - - те - ри - - - на

Нотный пример № 41

Е. Л.

ff $\text{♩} = 138$

Кля - нусь!

Нотный пример № 42

З. м.

fff

Ай!

Нотный пример № 43

З. м.

fff

Труп! Труп Зи - но - ви - я Бо - ри - со - ви - ча,

Нотный пример № 44

Cl. (B)

V.c.

C-b.

p

p

Нотный пример № 45

Ob. *I solo* $\text{♩} = 100$

p

Archi

p espr. *dim.* *pp*

pp *pizz.*

pp *pizz.*

pp

Нотный пример № 46

Акц.

ff

Т. Уй - ми - те вы е - го

Дер - жись, Ак - сеш - ка, дер - жи Се - реж - зу

Б. *ff*

g^{ma}

Нотный пример № 47

Арпа I

Арпа II

con sord. *p*

con sord. *p*

con sord. *p*

Archi

Нотный пример № 48

Б. Т.

Хе, хе, хе, хе, хе, хе, хе, хе, хе, хе, хе, хе, хе, хе.

Нотный пример № 49

Сон.

Эх, ду - ра! Эх, ду - ра!

ПРИЛОЖЕНИЕ № 2

Постановки оперы «Леди Макбет Мценского уезда» / «Катерины Измайловой»

<i>год</i>	<i>город</i>	<i>ред.</i>	<i>примечание</i>
1934	Ленинград (МАЛЕГОТ)	I	<i>(реж. Н. В. Смолич, дир. С. А. Самосуд)</i>
1934	Москва (Театр им. К.С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко)	I	<i>(реж. В. И. Немирович-Данченко, дир. С. А. Самосуд)</i>
1935	Москва (Большой театр)	I	<i>(реж. Н. В. Смолич, дир. А. Ш. Мелик-Пашаев)</i>
1935	Кливленд, Филадельфия, Цюрих, Буэнос-Айрес, Нью-Йорк, Лондон (концертное исполнение), Прага, Стокгольм	I	
1936	Копенгаген	I	
1937	Загреб	I	
1938	Братислава	I	
1947	Венеция	I	
1957 (?)	Познань	I	
1958 (?)	Дюссельдорф	I	<i>(дир. А. Эрде)</i>
1962	Москва (Театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко)	II	
1963	Ленинград, Рига	II	
1963	Лондон	I	<i>(дир. Э. Даунс)</i>
1964	Загреб, Хельсинки, Ницца, Пече, Сан- Франциско	II	
1964	Милан	I	
1965	Вена, Казань, Киев, Руса (Болгария), Ленинград (МАЛЕГОТ), Будапешт	II	
1965 (?)	Флоренция, Тарту	II	
1966	фильм-опера «Катерина Измайлова»	II	<i>(реж. М. Шапиро, дир. М. Л. Ростропович)</i>
1967	Белград, Сараево	II	
1969	Лейпциг	II	
1972	Москва (Театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко)	II	
1973	Берлин, Копенгаген	II	
1976	Варшава	II	
1977	Таллин	II	
1978	Лондон	I	<i>(дир. М. Л. Ростропович)</i>
1980	Москва (Большой театр)	II	<i>(реж. Б. А. Покровский)</i>
1980	Сполето	I	

1982	Оснабрюк	I	
1987	Лондон (Английская национальная опера)	I	<i>(реж. Д. Паунтни)</i>
1992	Париж (Опера Бастилии)		<i>(дир. Мюнг Вун Чунг)</i>
1992	Милан	I	
1992	фильм-опера «Леди Макбет Мценского уезда»	I	<i>(реж. П. Вейгл, дир. М. Л. Ростропович)</i>
1994	Нью-Йорк (Метрополитен-опера)		<i>(реж. Г. Вик, дир. Д. Конлон)</i>
1994	Амстердам	I	
1994	Минск	I/II	
1995	Нью-Йорк, Париж	I	
1995	Екатеринбург	II	
1995	Санкт-Петербург (Мариинский театр)	II	<i>(реж. И. А. Молостова, дир. В. А. Гергиев)</i>
1996	Санкт-Петербург (Мариинский театр)	I	<i>(реж. И. А. Молостова, дир. В. А. Гергиев)</i>
1996	Санкт-Петербург (Филармония) (концертное исполнение)	I	<i>(дир. М. Л. Ростропович)</i>
2000	Москва (Геликон-опера)	I	<i>(реж. Д. А. Бертман, дир. В. А. Понькин)</i>
2004	Москва (Большой театр)	I	<i>(реж. Т. Н. Чхеидзе, дир. З. Пешко)</i>
2004	Ростов-на-Дону (Ростовский музыкальный театр)	I	<i>(реж. С. Цирюк, дир. А. М. Анисимов)</i>
2006	Амстердам (Национальная опера)	I	<i>(реж. М. Кушей, дир. М. А. Янсонс)</i>
2006	Новосибирск (Новосибирский театр оперы и балета)	I	<i>(реж. Г. Барановский, дир. Т. Курентзис)</i>
2008	Флоренция (Маджио Музикале Ферентина)	I	<i>(реж. Л. А. Додин, дир. С. Бычков, Д. Конлон)</i>
2012	Москва (Большой зал МГК) (концертное исполнение)	I	<i>(дир. Д. М. Юровский)</i>
2014	Антверпен (Фламандская опера)	I	<i>(реж. К. Биейто, дир. Д. М. Юровский)</i>
2014	Нью-Йорк (Метрополитен-опера)	I	<i>(реж. Г. Вик, дир. Д. Конлон)</i>
2014	Осло (Оперный театр в Осло)	I	<i>(реж. О. А. Тандберг, дир. Д. Рунниклс)</i>
2015	Лондон (Английская национальная опера)	I	<i>(реж. Д. Ф. Черняков, дир. М. Виглсворт)</i>
2016	Самара (Самарский театр оперы и балета)	I	<i>(реж. Г. Г. Исаакян, дир. А. М. Анисимов)</i>
2016	Лион (Лионская опера)	I	<i>(реж. Д. Ф. Черняков, дир. К. Оно)</i>

2016	Мюнхен (Баварская опера)		<i>(реж. Г. Купфер, дир. К. Петренко)</i>
2016	Москва (Большой театр)	II	<i>(реж. Р. В. Туминас, дир. Т. Т. Сохиев)</i>
2017	Зальцбург (Зальцбургский фестиваль)	I	<i>(реж. А. Кригенбург, дир. М. А. Янсонс)</i>
2017	Хельсинки (Финская национальная опера)	I	<i>(реж. О. А. Тандберг, дир. О. Каэтанни)</i>
2018	Бремен (Театр Бремен)	I	<i>(реж. А. Петрас, дир. В. Кирианов)</i>
2019	Париж (Опера Бастилии)	I	<i>(реж. К. Варликовский, дир. И. Метцмахер)</i>
2019	Афины (Греческая национальная опера)	I	<i>(реж. Ф. Ардан, дир. В. Христулуос)</i>