

*На правах рукописи*



Земляницына Марина Владимировна

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

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

Автореферат диссертации  
на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург – 2020

Работа выполнена на кафедре теории музыки  
Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения  
высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова»

Научный  
руководитель: кандидат искусствоведения, доцент  
РОГАЛЁВ Игорь Ефимович  
профессор кафедры теории музыки ФГБОУ ВО «Санкт-  
Петербургская государственная консерватория имени  
Н. А. Римского-Корсакова»

Официальные  
оппоненты: доктор искусствоведения, профессор  
ВЛАСОВА Екатерина Сергеевна  
профессор кафедры истории русской музыки ФГБОУ ВО  
«Московская государственная консерватория имени  
П. И. Чайковского»

кандидат искусствоведения, доцент  
ВЕРБА Наталья Ивановна  
доцент кафедры музыкального воспитания и образования  
ФГБОУ ВО «Российский государственный  
педагогический университет имени А. И. Герцена»

Ведущая организация: **ФГБОУ ВО «Ростовская государственная  
консерватория имени С. В. Рахманинова»**

Защита состоится 27 апреля 2020 года в 13 часов 30 минут на заседании  
Совета по защите докторских и кандидатских диссертаций Д 210.018.01 при  
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени  
Н. А. Римского-Корсакова» по адресу: 190068, Санкт-Петербург,  
ул. Глинки, д. 2.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Санкт-Петербургской  
государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и на сайте  
<http://conservatory.ru/science/reviewdocs/zemlyanicyna-marina-vladimirovna>

Автореферат разослан «    » \_\_\_\_\_ 2020 года.

Ученый секретарь  
Совета по защите докторских  
и кандидатских диссертаций Д 210.018.01  
кандидат искусствоведения  
Редькова Е. С.



Редькова Евгения Сергеевна

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность темы исследования.** Вопрос о том, насколько композиторский текст обуславливает сценическое решение режиссера, работающего над той или иной оперой, чрезвычайно важен и актуален. Режиссерские идеи, казалось бы, построенные на основе оперной партитуры, часто противоречат замыслу композитора, «навязывая» цельному композиторскому решению чуждые концепции. Между тем, все фундаментальные указания для сценического воплощения оперы уже содержатся в партитуре, являющей собой готовую режиссерскую концепцию, созданную самим композитором. Главная задача режиссера, пренебрежение которой ведет к неудаче постановки, — прочесть, осмыслить и воплотить на сцене композиторскую режиссуру.

Драматическая судьба оперы Д. Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» и ее чрезвычайно сложная новаторская музыкальная драматургия вызвали появление множества мифов, неизменно ведущих к ложному представлению об опере и ее создателе. Большой ряд откровенных неудач в постановках оперы объясняется тем, что композиторская режиссура в «Леди Макбет» часто остается «за бортом» внимания режиссеров, в результате чего с каждым годом увеличивается число премьер, упрощающих и искажающих авторский замысел.

Музыкальная драматургия оперы Шостаковича часто становилась объектом изучения во многих исследованиях отечественных и зарубежных ученых, однако работы, посвященной рассмотрению музыкальной драматургии «Леди Макбет» как реализации композиторской режиссуры, в настоящее время не существует.

**Степень разработанности.** В исследовательской литературе определение композитор-режиссер впервые появилось в работе М. Д. Сабининой «“Семен Котко” и проблемы оперной драматургии Прокофьева»<sup>1</sup> (1963). Намеченный Сабининой ракурс исследования продолжает Р. Э. Берченко в своей монографии «Композиторская режиссура М. П. Мусоргского»<sup>2</sup> (2003). Обновленный и дополненный подход к изучению композиторской режиссуры показывает труд Сабининой «Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке»<sup>3</sup> (2003). В ряду немногочисленных современных исследований композиторской режиссуры находятся статьи О. С. Бытко («Композиторская режиссура С. Прокофьева в опере “Война и мир”»<sup>4</sup>, 2015), М. Я. Куклинской («Некоторые особенности “композиторской режиссуры” Рихарда Вагнера»<sup>5</sup>,

<sup>1</sup> Сабинина М. Д. «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. – Москва : Советский композитор, 1963. – 292 с.

<sup>2</sup> Берченко Р. Э. Композиторская режиссура М. П. Мусоргского. – Москва : Едиториал УРСС, 2003. – 224 с.

<sup>3</sup> Сабинина М. Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. – Москва : Композитор, 2003. – 328 с.

<sup>4</sup> Бытко О. С. Композиторская режиссура С. Прокофьева в опере «Война и мир» // Modern science – moderni veda. – №3, 2015. – С. 186–192.

<sup>5</sup> Куклинская М. Я. Некоторые особенности «композиторской режиссуры» Рихарда Вагнера // Музыкальная академия. – №2 (762), 2018. – С. 184–193.

2018), дипломная работа А. С. Ивлевой («Оперы Джакомо Пуччини: композиторская режиссура и современная постановочная практика»<sup>6</sup>, 2016).

**Цель** настоящего исследования — изучение музыкальной драматургии оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» под углом зрения воплощения в ней композиторской режиссуры.

Главные **задачи** работы:

- 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** в 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»<sup>7</sup>.

**Научная новизна.** Данное исследование открывает возможность нового взгляда на музыкальную драматургию оперы «Леди Макбет Мценского уезда». Ее рассмотрение в свете реализации режиссерско-композиторской интерпретации сюжета позволяет увидеть в партитуре многоуровневую смысловую систему, выстроенную на основе литературного первоисточника. Именно выбранный композитором комплекс выразительных средств и его организация обуславливают характер последующего сценического решения спектакля, направляя и локализуя интерпретационные поиски режиссеров.

В настоящей диссертации предпринимается попытка систематизации форм и типов проявления 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 режиссерско-композиторского решения раскрывает этот шедевр с нового, ранее не встречавшегося в исследовательской

---

<sup>6</sup> *Ивлева А. С.* Оперы Джакомо Пуччини: композиторская режиссура и современная постановочная практика. Дипломная работа. – Санкт-Петербург : 2016. – 86 с.

<sup>7</sup> 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.).

литературе ракурса.

**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 проблемы композиторской режиссуры и обновлении научного аппарата исследования оперной партитуры.

**Практическая значимость:**

- 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 оперы «Леди Макбет Мценского уезда»;
- комплексный подход к изучению композиторской режиссуры может быть применен и к другим оперными произведениям.

**Метод и методология исследования.** 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.

Методологической основой работы являются исследования, посвященные музыкальной драматургии оперы (Б. В. Асафьева, М. С. Друскина, М. Д. Сабининой, Е. Д. Конен, Б. М. Ярустовского, 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 проблемам 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). Значительную опору для научных изысканий составили 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 в ракурсе 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.

**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 интерпретации композитором литературного первоисточника и факторы, обуславливающие сценическое решение партитуры. Свобода режиссера оперы ограничена 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» являет собой исключительно логичный и художественно убедительный пример 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.

**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 анализа музыкальных произведений для студентов исполнительских факультетов Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

**Структура диссертации.** Диссертация состоит из введения, пяти глав, заключения, списка литературы, который включает 207 наименований, и приложения.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** выявляется актуальность темы диссертации, обозначаются цели и задачи работы, предмет и объект, материал и метод исследования, определяются степень разработанности темы, методологическая основа, научная новизна, теоретическая и практическая значимость, формулируются положения, выносимые на защиту, описываются апробация исследования и его структура.

**Глава I. Композиторская режиссура в опере.** В работе М. Д. Сабининой ««Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева» оперный стиль Прокофьева характеризуется как «театр композитора-режиссера», во многом сложившийся под влиянием драматического «режиссерского театра». Свидетельством режиссерской работы Прокофьева Сабинина называет ремарки, композиторские пожелания, заметки с репетиций и т. д. Подобный взгляд на композиторскую режиссуру развивается в работе Р. Э. Берченко «Композиторская режиссура М. П. Мусоргского» и в ряде научных статей разных авторов.

Возвращаясь к композиторской режиссуре в своей более поздней работе «Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке», Сабинина предлагает новое, более широкое понимание данного термина. Как отмечает исследователь, композиторская режиссура, непосредственно связанная с музыкальной драматургией, проявляется, прежде всего, в выбранном композитором комплексе специфических музыкально-выразительных средств оперной партитуры. Исследование Сабининой убедительно подтверждает главное значение собственно музыкальных элементов и музыкальной драматургии в целом в качестве главных проводников композиторской режиссуры в опере. Несколько позднее схожее понимание композиторской режиссуры появляется и в работе Е. А. Ручьевской ««Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра»<sup>8</sup>.

Композиторская режиссура непосредственно соприкасается с режиссурой драматического спектакля и феноменом театральности, рассматриваемой в данной работе как комплекс специфических приемов и средств выразительности, которыми обладает исключительно театр как вид искусства.

---

<sup>8</sup> Ручьевская Е. А. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра. – Санкт-Петербург : Композитор, 2005. – 388 с.

Осознание самодостаточности и высокого потенциала собственно театральных средств выразительности во многом обусловило развитие режиссерского театра. Организуя логику театральных средств выразительности, режиссер-интерпретатор с их помощью формирует на основе литературного текста внелитературный смысл, воплощая собственную режиссерскую концепцию.

Раскрытие феномена театральности связано с именами режиссеров и теоретиков театра Г. Фукса, Н. Н. Евреинова. Оно заложило основу изучения семантики театральных знаков и их выразителей. В середине XX в. Р. Барт формулирует ключевое определение театральности: «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»<sup>9</sup>. К специфическим выразительным средствам Барт относит актерскую игру, особую организацию пространства, благодаря которым происходит «смысловое превышение» реальности. С созданием «второй реальности» в художественном пространстве театральность также связывает Ю. М. Лотман<sup>10</sup>. Французский театровед П. Пави<sup>11</sup> отмечает, что внутренний уровень театральности связан с целенаправленным движением в сторону расхождения действия с логикой сюжета и, как следствие, возрастанием невербальных средств выразительности. По Пави, главная цель этого процесса — воплощение скрытого содержания, не высказанного напрямую в литературном первоисточнике и стремящегося к самодостаточности. В этом смысле важнейшее значение приобретает «зазор» между текстом и сценическим действием, активно использующим невербальные средства выразительности.

Фундаментальное отличие театральности в оперном театре заключается в наличии музыки как ключевой языковой составляющей спектакля. Будучи обращенной и к слову, и к сценическому действию, музыка не просто объединяет их, но регулирует своими средствами систему взаимодействия всех художественно-смысловых элементов в спектакле, руководствуясь при этом собственными музыкальными законами. Роль режиссера, руководящего организацией специфических театральных выразительных средств в драматическом театре, в опере переходит к композитору: сценическое действие в опере уже срежиссировано музыкой. Именно композитор создает в оперной партитуре новое «смысловое превышение», непосредственной реализацией которого является музыкальная драматургия. Самого же композитора правомерно назвать не столько «композитором-драматургом», сколько, что более точно, «композитором-режиссером». Решающая роль музыкального текста в опере особенно отчетливо обнаруживает себя в поздних образцах

<sup>9</sup> Барт Р. Работы о театре. — Москва : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2014. — 176 с. — С. 61–62.

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. — Москва : Прогресс, 1991. — 504 с.



жанра в силу все более возрастающей от словесного текста относительной независимости музыкальной драматургии и, одновременно, усиливающимся её «вмешательством» во взаимоотношения словесного текста с его сценическим воплощением.

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, и 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 в музыкальной драматургии, 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 (план воплощения конкретного сюжета, обобщенно-символический план, план условно-театрального преломления сюжета по принципу «театра в театре»). Композиторская режиссура является 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 — музыкальная драматургия произведения — конкретное воплощение композиторской режиссуры «в звуках», т. е. в партитуре. Именно музыкальная драматургия является основным свидетельством и «дешифратором» режиссерских установок композитора.

В процессе реализации композиторской режиссуры в музыкальной драматургии образуются три уровня, отчетливо различающихся функционально и количественно: 1) психологический уровень; 2) условно-игровой уровень; 3) метафорический уровень.

Первые два уровня — психологический и условно-игровой — в той или иной мере связаны с вербальным рядом и конкретным сценическим действием. Что же до метафорического уровня, то на его территории раскрывается в обобщенном виде основная художественная и философская идея произведения. Уровни активно взаимодействуют и предстают в виде «микста», отмеченного

преобладанием какой-либо из его составляющих.

Максимально близким является соприкосновение музыкального и вербального рядов на психологическом уровне музыкальной драматургии, при этом относительная самостоятельность музыкальной драматургии не утрачивается: чем более сложной, многоплановой является музыкальная характеристика, чем более значителен создаваемый музыкальными средствами эмоциональный и психологический подтекст образа, тем сильнее ощущается эта относительная самостоятельность.

Условно-игровой уровень встречается в музыкальной драматургии опер существенно реже. Как правило, он проявляется в виде «театра в театре» — локальных мини-представлений, вмонтированных в основное сценическое действие. Зрителями этих представлений являются не столько слушатели в зале, сколько персонажи, находящиеся на сцене. «Театр в театре» часто сочетается с интонационной диффузией — переходом интонаций одного героя к другому. Условно-игровой уровень также направлен на эмоционально-психологическую характеристику героя или ситуации, но такую психологическую характеристику можно назвать не прямой, а скорее косвенной. Этот уровень демонстрирует гораздо меньше согласия между словом и музыкой — в его условиях музыкальная драматургия довольно решительно заявляет о своих правах на независимость.

Метафорический уровень соотносится с литературным текстом более сложно, порой парадоксально, и отличается наибольшей степенью автономности. Чаще всего он довольно труден для восприятия и требует вдумчивого и тщательного вслушивания, поскольку «арсенал» оперной музыкальной метафоры составляют, главным образом, специфические музыкально-выразительные средства, чаще всего — инструментальные формы и жанры. Сложность восприятия метафорического уровня в значительной мере осложняется «точечностью» и внешней непредсказуемостью его обнаружения. Опора преимущественно на инструментальный план оперной партитуры позволяет утверждать, что наиболее отчетливо данный драматургический уровень проявляется в операх, в которых несущей смысловой конструкцией музыкальной драматургии является оркестровый план. Этот план сообщает оперному действию дополнительное содержание, выходящее далеко за пределы литературного сюжета. В опере XX века роль метафорического уровня возрастает: в некоторых редких образцах, таких как «Плащ» Пуччини, «Воцтек» Берга, метафорический уровень представлен уже не точно, а в виде сквозной линии, хотя при этом он по-прежнему остается завуалированным внешними и более очевидными для восприятия уровнями.

Уровни музыкальной драматургии не существуют в оперной драматургии обособленно друг от друга. Они всегда находятся в сложном переплетении, взаимопроникновении и прорастании. Всякий раз уникальная система уровней музыкальной драматургии в опере реализует неповторимый замысел композитора-режиссера и является итогом его художественной трактовки литературного сюжета, лежащего в основе оперы.

## **Глава II. Литературный первоисточник и либретто оперы «Леди**

## **Макбет Мценского уезда» в композиторской режиссуре Шостаковича.**

Исследователи творчества Шостаковича приводят разные причины обращения композитора к очерку Н. С. Лескова, связанные, главным образом, с конкретными жизненными обстоятельствами композитора (такими как влюбленность Шостаковича, его решение о женитьбе). Тем не менее, выбор произведения Лескова в качестве основы оперы представляется довольно необычным: творчество писателя долгое время незаслуженно оставалось непризнанным. Особый самобытный стиль Лескова, не вписывавшийся в рамки какого-либо определенного художественного направления, «отпугивал» литературных критиков. Кроме того, судебный очерк — не самый распространенный сюжет для оперы. Тем не менее, именно в очерке «Леди Макбет Мценского уезда», отмеченном необычностью литературного письма, Шостакович обнаружил привлекающую его особенную выразительность, подходящую для реализации собственного замысла.

Обозначим некоторые особенности стиля Лескова, которые, как представляется, оказались созвучными Шостаковичу. При большом внимании к социальным проблемам во главу угла Лесков всегда ставит нравственные нормы и представления: его герои, характеризующиеся жертвенностью, действуют ради какой-то идеи или правды, но чаще всего бессознательно. Отличительной особенностью произведений писателя является их обманчивая доступность. Занимая отстраненную позицию, Лесков словно не выносит на суд читателя сложные умозаключения и выводы, однако за присущей его текстам ироничностью порой скрываются неожиданные сюжетные искривления. Будучи мастером малых форм, он насыщает часто небольшие по масштабам произведения различными, кажется, несовместимыми жанровыми особенностями (так, в «Леди Макбет» парадоксально соединились судебный очерк и трагедия У. Шекспира). Связующим столь разные начала звеном как раз становится сам автор-рассказчик, свободно «переключающийся» между разными стилями и приемами. Благодаря сложному сопряжению стилизаций в тексте Лескову удается создать объемные и внутренне противоречивые портреты героев.

Творчеству Шостаковича также присущ художественный метод «соединения несоединимого», парадоксальности и искривления, гротескного «снижения», использования различных жанровых и стилистических аллюзий. При этом прием стилизации интересен композитору не сам по себе, а как средство для обострения сложных конфликтных ситуаций.

Еще одна характерная стилистическая черта творчества Лескова — это многообразие речевых характеристик его персонажей. Вместе с тем при всей богатой и противоречивой характеристике персонажей писатель подробно не раскрывает их внутреннюю жизнь, психологическую мотивацию. Наоборот, внешне герои представлены типизировано. Всякий раз Лесков словно оставляет читателю «пищу для ума», предлагая ему «доистраивать» психологическую ситуацию. Представляется, что это открыло широкие возможности для Шостаковича при создании собственных психологических трактовок характеров персонажей и их поведения в музыке. Работа с очерком как с

основой для оперы привела к существенному обогащению сюжета: значительно усиливая психологическую сторону, Шостакович создал двойственную историю, в которой сосуществуют сатира и трагедия (как известно, авторское жанровое обозначение оперы «Леди Макбет» — «трагедия-сатира»).

Сюжет Лескова стал для Шостаковича основой собственной истории, раскрывающей идею социального протеста, бунта против пошлости. 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 конкретного исторического периода и вместить обобщенный высокий трагический замысел в бытовую купеческую среду. Это дало Шостаковичу возможность, пусть в закамуфлированной форме, но предельно внятно выразить свой взгляд на трагизм современной ему действительности.

Создавая собственную композиторско-режиссерскую трактовку литературного первоисточника, Шостакович значительно изменил идею писателя. Главное изменение, которому подвергся текст очерка, — музыкально-драматургическое переосмысление образа главной героини из убийцы в жертву, страдающую и вызывающую глубокое сочувствие. Доведенный до необходимого минимума лаконизм эмоционально-психологических характеристик персонажей очерка дал Шостаковичу возможность максимально полно «срежиссировать» мотивы этого преобразования грешницы. Принципиальное отличие оперной Катерины от Катерины Лескова состоит в том, что героиня Шостаковича находится в постоянно нарастающем внутреннем конфликте с собой, тогда как литературная Катерина, лишённая этого противоречия, прямо шла к цели, принимая на себя инициативу в совершении убийств. Именно поэтому Шостакович «снимает» с Катерины одно из самых тяжелых убийств — убийство ребенка.

Согласно своей композиторской режиссуре, Шостакович противопоставляет главную героиню сплоченной в своей агрессивной сути стае масок-персонажей, олицетворяющих враждебное ей начало. При этом, как ни парадоксально, сама Катерина, находясь в сложном, сжигающем ее внутреннем конфликте, — часть этого общества, правила которого ей приходится принимать. Изображение агрессивного мира не обезличено: его конкретным олицетворением является Борис Тимофеевич. Открытое противостояние Катерины и свекра, ярко выраженное в музыкальной драматургии, позволяет назвать Бориса Тимофеевича ее главным «оппонентом».

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.

Либретто оперы Шостаковича свидетельствует о тщательной работе композитора с текстом очерка Лескова. При этом обращает на себя внимание не столько работа со словом, сколько концептуальное решение сюжета — его «расшифровка» и «превышение». Очерк Лескова и опера Шостаковича, несмотря на многочисленные пересечения, являются разными, не сводимыми друг к другу произведениями.

**Глава III. Психологический уровень музыкальной драматургии в опере «Леди Макбет Мценского уезда».** В работе над психологическими характеристиками своих оперных героев Шостакович наследует богатой традиции, заложенной 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 в этих операх логически выстроенных и художественного убедительных музыкально-драматургических психологических уровней.

Раскрытие психологического состояния героев опер, как и в инструментальных сочинениях Шостаковича, происходит через постепенное прорастание, достигающее своей генеральной кульминации. Главные герои представлены в процессе постоянного психологического становления и развития, при том решающее значение в этом процессе приобретают не столько повороты сюжета, сколько внутренний потенциал материала, которым характеризуется тот или иной персонаж.

Своеобразной «пробой пера» Шостаковича в создании психологического уровня в «Леди Макбет» стала опера «Нос». Казалось бы, абсурдистки-гротескный сюжет этого произведения не предполагал углубления психологического мира героев, однако именно наличие скрытого психологического уровня создало в «Носе» многослойную по смыслу музыкальную драматургию, в которой, как, впоследствии, и в «Леди Макбет», соседствуют гротеск и трагедия, пародия и подлинная человеческая эмоция. Шостакович «расслышал» внутренний психологический конфликт, между строк ощущаемый в повести Гоголя, и построил в значительной степени на нем концепцию «Носа». В результате почти анекдотическая история оборачивается трагедией маленького человека, «выпавшего» из обычного течения жизни — этот сюжет, оставаясь в тени гротескной линии оперы, составляет основу психологического уровня оперы.

В «Носе» психологический уровень разворачивается несинхронно со сценическим действием, причем часто психологические характеристики проявляются в тех эпизодах, когда Ковалева даже нет на сцене. Кажущиеся разрозненными музыкально-психологические зарисовки отображают абсурдность мира, в центре которого оказывается герой, и воплощают расстроенное, «утратившее связь времен» сознание Ковалева. Кульминацией психологического уровня в «Носе» является монолог главного героя. Он готовится исподволь, начиная с оркестрового Вступления, в гротескном звучании которого возникают намеки на лирические интонации. Развитие психологического уровня продолжается в Антракте ударных инструментов, в

сценах «В Казанском соборе», «В газетной экспедиции», «Квартире Ковалева» и в Эпilogue. Большое значение для выражения психологического подтекста играет полифония: она как нельзя лучше передает ощущение внутреннего противоречия и потерянности героя в окружающем его хаосе и воплощает чувство драматической утраты контакта с привычным и понятным миром. Результатом развития психологического уровня в «Носе» является финал, где после всех перипетий Ковалев, как ни в чем не бывало, возвращается к своей привычной жизни: действие «упрощается», теряя свою смысловую многослойность.

В «Леди Макбет», как и в «Носе», вновь появляются герои, яркие и запоминающиеся психологические характеристики которых не меняются на протяжении всей оперы. Эти персонажи объединяются в общий групповой портрет агрессивного по отношению к героине мира, главную роль в котором занимает Борис Тимофеевич. Катерина же, в отличие от других, наделена тщательной и внутренне противоречивой психологической характеристикой. Она испытывает разрушительное влияние Бориса Тимофеевича, ярко выраженное интонационно. Примечательно, что агрессивный интонационный комплекс свекра продолжает развиваться в опере и после его смерти, превращаясь в своеобразный символ давления на Катерину.

Завязкой психологического уровня в «Леди Макбет» являются Первая и Вторая картины. Развитие в монологах Катерины связано с выразительно срежиссированным усиливающимся драматизмом, переданным, в том числе, постепенно возрастающим расхождением текста и его музыкального воплощения, проявляющимся и в вокальной партии, и в оркестре. Здесь же впервые ощущается, что интонационный язык Катерины испытывает сильное воздействие интонаций Бориса Тимофеевича, «огрубляющих» героиню и заставляющих ее говорить не на своем языке. Во Второй картине, в разговоре с Сергеем, в партии Катерины отчетливо проступает новое состояние: в ней пробуждается нежное чувство, которое, словно вопреки, в отрыве от слов, все больше и больше охватывает главную героиню.

Каждая следующая картина оперы являет новый этап в развитии характеристики Катерины. Ее интонации живо передают все оттенки чувств и переживаний, выразительно воплощая внутреннее напряжение. Оно особенно ярко раскрывается в Восьмой картине — столкновении с полицейскими. Группа полицейских, олицетворяющая собой обобщенный образ враждебного Катерине мира, разросшийся в своих масштабах, вступает в открытое противостояние с главной героиней. Этот кульминационный эпизод тщательно готовится Шостаковичем на протяжении предшествующих картин.

Завершение психологического уровня — последнее действие оперы (здесь условно-игровой уровень «вытесняется» психологическим уровнем, вместе с метафорическим). Единовременный конфликт между музыкальным и вербальным рядами практически исчезает: партия Катерины лишается своего внутреннего противоречия, а ее тематизм «высвобождается» от «чужих» интонаций. Именно в финале оперы к Катерине «возвращается» естественная для нее песенность. Генеральной точкой развития психологического уровня

является заключительной ариозо героини: «допевание» ее партии оркестром и «растворение» голоса Катерины в многочисленных паузах, ощущаемая в музыке глубочайшая опустошенность — все это воплощает окончание ее времени.

**Глава IV. Условно-игровой уровень музыкальной драматургии в опере «Леди Макбет Мценского уезда».** Составленный из аллюзий, псевдоцитат, пародий, условно-игровой уровень составляет важнейшую отличительную особенность опер Шостаковича. Как и психологический, данный уровень опробован композитором в «Носе», однако в «Леди Макбет» ему, как и метафорическому уровню, приходится «пробиваться» сквозь основной психологический уровень.

Условно-игровой уровень доступен для восприятия в «Леди Макбет» благодаря трем специфическим признакам. Первый из них — нарочитая, преувеличенная театральность интонаций отдельных персонажей (например, обращающегося к Катерине Сергея, утрированно чувственные интонации которого выдают фальшь и неискренность). Второй признак — «театр в театре»: мини-представления, отсылающие к оперным стилистическим и жанровым клише. Такие сцены, нарушая логику реалистического повествования, привносят в действие черты театра абсурда и косвенно усиливают психологический конфликт. В них герои оперы в определенные моменты, повинувшись режиссуре Шостаковича, словно переводом стрелки покидают свойственные им интонационные и жанровые сферы ради «взятых напрокат» тех или иных оперных штампов. При этом часто чем «нелепее» оказывается такое заимствование, тем эффективнее его воздействие на слушателя. Третий признак условно-игрового уровня — интонационная диффузия, присутствующая во всех сценах оперы, в которых Катерина, вступая в контакт с другими действующими лицами, погружается в сознательную или неосознанную игру с собеседником и переходит на чуждые, несвойственные ей интонации. Этот прием, срежиссированный Шостаковичем, является косвенным отражением психологического состояния участников диалога, поэтому он тесно соприкасается с психологическим уровнем. «Театр в театре» же, наоборот, больше связан с метафорическим уровнем, поскольку он вызывает ассоциации с известными музыкальными жанрами или конкретными произведениями, создавая своеобразные обобщения в общем сюжетном потоке. Таким образом, условно-игровому уровню отводится роль своего рода модератора в многоплановой системе отношений между уровнями музыкальной драматургии в «Леди Макбет».

Зоны условной театральной реальности возникают порой кратковременно, как, например, в сцене Катерины и Бориса Тимофеевича в Первой картине, где, защищаясь от нападок свекра, главная героиня словно надевает на себя маску, в которой она на некоторое время относительно неуязвима. К таким зонам относится и музыкальная характеристика Сергея. Своими «затертыми» музыкальными оборотами он, «подстраиваясь» под ситуацию, стремится произвести нужное ему впечатление, как это происходит в диалоге с Катериной в Третьей картине. Фальшь Сергея отчетливо слышна

слушателю, но скрыта от Катерины.

Другой яркий персонаж условно-игрового уровня — Зиновий Борисович. Его речь так же слеплена из «балансирующих на грани банальности» оборотов. Интонационная база обоих персонажей — набор заимствованных пошлостей, только у Зиновия Борисовича карикатурная театральность происходит от его убогости, а у Сергея — от подлости и притворства.

К «театру в театре» относятся «проводы» Зиновия Борисовича, плач Катерины над телом свекра, сцена с призраком Бориса Тимофеевича, сцена возвращения Зиновия Борисовича. Пользуясь данным приемом, Шостакович значительно обостряет конфликт в опере. Например, в сцене прощания работников с барином, вызывающим ассоциации с Мусоргским, сильно ощущается эмоциональная фальшь. В отличие от угнетенного народа в «Борисе Годунове», Шостакович изображает скопление привычных к выходкам хозяина работников, с готовностью принимающих навязанные им условия игры. Тот же прием возникает и в сцене оплакивания Бориса Тимофеевича, ассоциативно отсылающей к известным в оперной литературе женским плачам-излияниям (например, к плачу Ярославны). Катерина здесь так же лицемерна, как и провожающие Зиновия Борисовича работники.

Следующие две яркие сцены «театра в театре» — явление призрака Бориса Тимофеевича и приезд Зиновия Борисовича — «рифмуются» по принципу тождества и контраста. Вместе они представляют собой два варианта завершения картины: первый — трагедия, второй — фарс. В первом случае Катерина «вынужденно» попадает в театральную условность, до поры, до времени сохраняя присущие ей интонации, во втором — становится участницей представления иного жанра, переходя на соответствующий этому жанру язык. Отметим, что сцена явления призрака имеет важнейшее символическое значение: даже после своей смерти Борис Тимофеевич символично продолжает уничтожать Катерину. Несмотря на пародийность этой сцены, главная героиня испытывает неподдельный ужас. Совершенно иным становится ее поведение в сцене приезда Зиновия Борисовича. Почти фарсовым приемом, словно заимствованным из оперетты, Шостакович одновременно снижает пафос ситуации и, вместе с тем, придает ей черты абсурдности. Между тем, постепенно сквозь внешний комично-жанровый ряд начинается пробиваться серьезный смысл. Шостакович подчеркивает тем самым трагическую нелепость положения Катерины: как ей, сильной, гордой и страстной, жить с ничтожеством, судьбой определенным в мужья.

Интонационная диффузия отчетливо проступает в сценах Катерины с Борисом Тимофеевичем, Зиновием Борисовичем, Сергеем, работниками. Главная героиня то и дело заимствует чужие интонации, закрываясь и защищаясь от нападков, но при этом разрушая собственную душу и неумолимо приближаясь к своему трагическому концу. Данный прием приобретает тонкое и глубокое психологическое значение, благодаря которому у слушателя появляется возможность составить «анамнез» эмоционального, нравственного и духовного состояния героини.

Наиболее ярко условно-игровой уровень проявляет себя в Седьмой



картине. Здесь преувеличенная театральность происходящего оборачивается выразительной метафорой, воплощающей весь музыкальный комплекс беспощадного и жестокого мира, окружающего Катерину. Утрированная в своей простоте танцевальность достигает мощного размаха: разрастаясь на протяжении всей оперы, вовлекая в свою орбиту образы Бориса Тимофеевича, Сергея, Священника, работников, «злая скерцозность» обретает в Седьмой картине буквально вселенский масштаб. Так, соприкасаясь с метафорическим уровнем, условно-игровой уровень уступает ему место — гротеск оборачивается трагедией.

Особой фигурой условно-игрового уровня является Задрипаный мужичонка. Как и остальные эпизодические персонажи, он лишен более или менее серьезного развития, однако в нем близко соприкасаются условно-игровой и метафорический уровни. Задрипаный мужичонка одновременно является и характерным персонажем типа Скулы и Ерошки или Гришки Кутерьмы, и символическим продолжением Бориса Тимофеевича. Неслучайно вокруг ключевой Пятой картины образуется своеобразный символический круг: в Четвертой картине звучит монолог Бориса Тимофеевича, в Шестой — «ариозо» Задрипаного мужичонки. Обоих героев объединяет обилие гипертрофированных бытовых танцевальных интонаций, словно отраженных в кривом зеркале, «зацикленность» на отдельных, часто повторяющихся фразах. Близостью героев Шостакович подсказывает: Борис Тимофеевич мертв, но травля Катерины, начатая им, продолжается и усиливается (выступление Задрипаного мужичонки символично перерастает в симфонический антракт).

Устройство условно-игрового уровня, связывающего психологический и метафорический уровни, отличает сложность различных комбинаций метафоры и конкретики бытовых ситуаций. Специфика его гибкой организации заключается, в том числе, в наличии системы героев-«преемников», являющихся своеобразным продолжением друг друга и очерчивающим метафорический круг вокруг Катерины. Это пары Зиновия Борисовича и Сергея, Бориса Тимофеевича и Задрипаного мужичонки. Третьей паре героев, возникающей в опере, — Катерины и Старого каторжника — Шостакович отводит последнее действие оперы.

**Глава V. Метафорический уровень музыкальной драматургии в опере «Леди Макбет Мценского уезда».** Уникальность «Леди Макбет» во многом определяется степенью совершенства и убедительности, с которой от сцены к сцене, от картины к картине, проступая сквозь психологический и условно-игровой уровни, в ее музыкальной драматургии возвращается метафорический уровень.

Смыслом метафоры «Леди Макбет» является извечное противоречие души (того, что делает человека чувствующим) и агрессивного начала, лишаящего иных чувств, кроме инстинкта уничтожения (человека, «запрограммированного» на убийство). 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 реализацией становится песня Старого каторжника. В партии

Катерины преобладают песенные интонации, но при этом ни у главной героини, ни в опере в целом, вплоть до финала, так и не появляется собственно песня как форма лирического высказывания. Лишь в Четвертом действии свойственные Катерине лирические интонации «собираются», наконец, в песню. Причем эта песня существует уже отдельно от самой героини, в вокальной партии которой эти интонации так долго и мучительно готовились. Песенное начало партии Катерины воплощается после ее гибели в возвышенной и проникновенной лирической песне Старого каторжника, существенно превосходящей глубиной и обобщенной выразительностью музыкального материала содержание довольно ординарного морализаторского текста.

Важно, что ключевой, казалось бы, момент гибели Катерины остается в опере Шостаковича где-то на заднем плане. Его отмечают лишь несколько выкриков Сонетки, двухтактовый оркестровый эпизод и реплика хора, после чего возвращается прозвучавшая в начале действия песня Старого каторжника, ставящая окончательную драматургическую точку в опере. Объяснение данного решения, полагаем, кроется в том, что смерть Катерины — отнюдь не главное событие в действии, к которому должно быть приковано внимание слушателя и режиссера. Несмотря ни на что, жизнь души продолжается. Причем 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 являются, прежде всего, симфонические эпизоды. Зарождение метафорического уровня приходится на начало оперы: Шостакович не предпосылает сценическому действию ни увертюры, ни даже короткого вступления, сразу погружая зрителя в атмосферу унылой жизни, создавая символический образ мертвенной тоски ее безрадостного течения. Парадоксальным продолжением становления метафорического уровня является своеобразная функциональная драматургическая инверсия: антракт между Первой и Второй картинами, содержащий характеристики Катерины и Бориса Тимофеевича, кажется, традиционнее выглядел бы в качестве вступления к опере. Однако решение Шостаковича иное: 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 Восьмой картины и сцены издевательства каторжниц над Катериной в Четвертом действии. Названные эпизоды являют собой воссозданный в звуках образ агрессивной и беспощадной силы, уничтожающей Катерину.

Впервые наиболее показательно метафорический уровень проявляется в финале Третьей картины и в Пассакалии. От этих эпизодов протянется линия к завершающей вершине — к заключительному действию.

Широко обсуждаемый в литературе финал Третьей картины, которому приписывают и высокую степень «натурализма», и «музыкальный эротизм», являет собой сцену растерзания и глумления, но не над «конкретной» Катериной, а над символической чувствующей, любящей, протестующей

душой, на защиту которой встал Шостакович. Важнейшим аргументом в пользу этой позиции является метод «обытовления» трагедии: искаженный галоп, знакомый по характеристике Бориса Тимофеевича и его работников, обнаруживает здесь реальный масштаб драмы. Он становится символом пробудившейся, уничтожающей все и вся адской машины, а весь симфонический финал картины превращается в метафору торжества сил разрушения и попрания.

Пассакалия — ключевой этапный рубеж жизни души Катерины. Она символически очерчивает замкнутый круг вокруг главной героини, выход за который находится за чертой жизни. Это не столько драматическое обобщение, сколько вполне конкретное указание на трагизм и безвыходность положения, в которое попала, совершив убийство, Катерина. Несколько мощных аккордов, открывающих Пассакалию, следующих за пошлой песенкой Священника и его зауспокойным бормотанием, неожиданно переводят слушателя в лоно иного восприятия действительности — внутрь действительности символической. Круг за кругом наращивается доходящее до почти нечеловеческого уровня напряжение. Если финал Третьей картины есть метафорическая сцена глумления и бичевания, то Пассакалия — это символическое распятие Катерины. Выразительная и драматургическая роль Пассакалии в опере подчеркивается тем, что характерный ритм ее окончания пронизывает практически всю оперу, как печать судьбы и неизбежной трагедии.

Драматургическим обострением в линии метафорического уровня являются антракты к Седьмой и Восьмой картинам, которые по характеру материала продолжают второй антракт. Их строение, вызывающее ассоциации с формой рондо, символически воплощает стремительно сужающуюся вокруг Катерины территорию.

Последний этап развития метафорического уровня приходится на Четвертое действие. Несмотря на кажущуюся смену жанра в последнем акте, финал оперы с абсолютной художественной убедительностью подготавливается всем предшествующим развитием, в особенности — линией развития метафорического уровня музыкальной драматургии. Фактором, подкрепляющим данную концепцию, является «замедленное» в финале действие: в отличие от предыдущих, финальный акт предстает самостоятельной драмой со своим прологом, завязкой, развитием, развязкой и эпилогом — драмой, метафорически воспроизводящей пройденный ранее путь Катерины. Открывающее хор каторжников (своеобразный пролог драмы) сокрушительное *tutti*, вызывающее ассоциацию с началом Пассакалии, — знак свершившейся катастрофы. Шостакович переносит действие в другой план, в котором минувшая жизнь отражается будто в символическом зазеркалье. По сравнению с предшествующими хоровыми сценами, хор каторжников статичен и воспринимается как взгляд на трагедию со стороны — взгляд самого Шостаковича-режиссера.

Очевидным является выразительное сходство тематизма Катерины и песни Старого каторжника. Только с этим героем главная героиня говорит на одном языке, в отличие от остальных, с которыми она постоянно оказывалась в

конфликте. Невзирая на это сходство, Катерина и Старый каторжник не общаются: находясь на сцене одновременно, они существуют каждый в своем пространстве. Это подкрепляет идею о том, что Катерина в заключительном действии есть олицетворение грешной телесной оболочки, а Старый каторжник символизирует ее бессмертную душу. Таким образом, Шостакович заканчивает свою оперу символическим изображением неизведанного пути души Катерины, вышедшей, наконец, за пределы замкнутого пространства реальности.

**В Заключении** подведены итоги проделанной исследовательской работы. 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, причем не только в части эмоционально-выразительных характеристик героев, но и в сочинении смыслового контрапункта и психологического подтекста сценического действия. Пренебрегая композиторскими указаниями, режиссер оперы лишает спектакль убедительности и обрекает его на неудачу. К несчастью, примеров таких неудач в сценических версиях «Леди Макбет» большое количество.

Развитие намеченного в диссертации ракурса исследования имеет свое продолжение в изучении композиторской режиссуры, реализованной в музыкальной драматургии других опер, вскрывая важнейшие смысловые и драматургические подробности отдельных оперных партитур.

## ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Публикации в изданиях, рекомендуемых ВАК:

1. *Земляницына М. В.* Природа театральности в опере Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» // Общество. Среда. Развитие. – 2014. – № 1. – С. 102–106.
2. *Земляницына М. В.* Об особенностях музыкальной драматургии оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» // Музыкальная академия. – 2015. – № 3. – С. 166–173.
3. *Земляницына М. В.* Композиторская режиссура в опере «Нос» Д. Шостаковича // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2016. – № 4. – С. 23–26.

Публикации в других изданиях:

1. *Земляницына 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.
2. *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.