

УДК 78.01; 7.011

Е. В. Лобанкова

РЕЦЕПЦИИ ОПЕРЫ Д. ШОСТАКОВИЧА «ЕКАТЕРИНА ИЗМАЙЛОВА» И ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

«Катерину Измайлову» предпочли «Леди Макбет» — под таким провокационным заголовком в газете «Коммерсант» была опубликована рецензия на премьеру второй редакции оперы Шостаковича в Большом театре¹ [1]. Неоднозначные отклики прессы вызвало в первую очередь репертуарное решение руководства главного театра страны обратиться именно ко второй редакции оперы, имеющей название «Катерина Измайлова»². При том, что в мировой оперной практике востребована в основном первая версия. Оценки постановочному решению и музыкальной интерпретации были выставлены настолько разные, а дискуссия вокруг второй редакции разгорелась столь жаркая, что ее можно сравнить лишь с эстетическими спорами вокруг скандальной премьеры оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского в постановке режиссера Д. Чернякова в 2006 г.

Можно предположить, что премьера стала своего рода катализатором для переосмысления музыки и образа Шостаковича, для пересмотра оценок его творчества в контексте современной ситуации. Высокий накал дискуссий позволяет предположить, что фигура Шостаковича оказалась в этом контексте одним из объектов национально-культурной идентичности. Авторы задаются вопросами, обращенными как к главной героине оперы, так и к самому композитору, поднимая проблему этичности сюжета. А в итоге — обращаются к самим себе и современному обществу. Авторы неосознанно «проговариваются» и высказывают позиции, отражающие мировоззрение начала XXI в. в России. Анализируя споры о постановке, можно воссоздать ту общественную и политическую роль, которую играет в современном музыкальном сознании музыка Шостаковича. Таким образом, Шостакович становится для современности «зеркалом», в котором отражается музыкальная картина мира российского музыкального сообщества.

Почему «Катерина», а не «Леди»?

Впервые за долгие годы в российской музыкальной прессе широко поднимается вопрос оценки и качества музыки, созданной общепризнанным гением XX в. Музыкальное сообщество задается вопросом: какая из редакций хуже или лучше, что было в целом не свойственно отечественной литературе перестроечных и постперестроечных лет. Вторая редакция «осуждается» и ставится ниже первой.

¹ Премьера состоялась 18 февраля 2016 г. в Большом театре на Исторической сцене. Постановочная группа: режиссер — Римас Туминас, дирижер Туган Сохиев, сценограф Адомас Яцовскис, хореограф-постановщик Анжелика Холина, главный хормейстер Валерий Борисов, художник по свету Дамир Исмагилов. Исполнители главных ролей: Катерина — Надя Михайль и Марина Лобанова, Борис Тимофеевич Измайлов — Андрей Гонюков и Тарас Штонда, Зиновий Борисович Измайлов — Максим Пастер, Сергей — Олег Долгов и Джон Дашак и др.

² Первая редакция имеет авторское название «Леди Макбет Мценского уезда».

Среди эпитетов, которыми награждалась «Екатерина Измайлова» в прессе, встречаются:

- скомпрометирована «печатью авторской самооценки» («Коммерсант») [1];
- «партитурное спокойствие» («Коммерсант») [1];
- «вторая, компромиссная редакция», «причиной ее появления было не авторское желание, а ультиматум, поставленный композитору в качестве условия возвращения оперы на советскую сцену», «еще один циничный пример давления на Шостаковича» («Российская газета»)[2];
- Шостакович «существенно смягчил эротическую составляющую оперы, заменил в либретто крепкие выражения на нейтральные, понизил тесситуру некоторых партий» (ClassicalMusicNews.ru) [3];
- «окончательный текст страдает переизбытком “неуместного рационалистического морализаторства”», вторая редакция лишилась «первозданной, стихийной живости» (критик цитирует оценку, данную музыковедом Л. Акопяном в монографии «Шостакович. Опыт феноменологии творчества») (ClassicalMusicNews.ru) [3].

Сравнивая две редакции, авторы указывают плюсы первой. Она чаще всего фигурирует как «оригинальная», тем самым вторая автоматически лишается важных для искусства эпохи Модернити понятий «авторства», «оригинала», переходя в более низкий разряд «копии» и «подражания»³.

Среди хвалебных оценок и аргументов в пользу первой редакции приводятся следующие:

- «трагическое и гротескное неистовство оригинальной версии истории Лескова в пересказе Шостаковича» («Коммерсант») [1];
- «публика квалифицированная и продвинутая, по преимуществу предпочитает первую, хотя бы просто потому, что она первая⁴, ее пропагандировал Мстислав Ростропович⁵, а Самуил Самосуд, дирижировавший ленинградской премьерой оперы, ставил ее по значимости в один ряд с “Пиковой дамой”⁶» («Opera News») [6];
- «разговор о неприличной и непреодолимой силе страсти и саркастических оболочках мрачной трагедии, прихотливой смеси вульгарности, насмешки и устрашающего гипнотизма» («Коммерсант») [1];
- «острые коллизии оголенных страстей персонажей», «эротическое исступление в музыке», «гротескные смыслы текста» («Российская газета») [2], — все это как положительные оценочные категории.

Парадоксально, но даже в буклете, выпущенном Большим театром к премьере⁷, первая редакция превращается в эталон, а вторая, — которую собственно и ставит

³ О понятии «оригинал» и его «сакральной ауре» размышляет философ В. Беньямин. См. об этом: [4, с. 66–91]. О разрушении институции авторства в современной культуре см., например, работы культуролога и философа Б. Гройса: [5, с. 144–152].

⁴ Интересно, что рецензент использует для аргументации арифметическую логику.

⁵ В этом пассаже оценивается не сама опера, качество музыки, а используется символический «капитал» известного музыканта-демократа.

⁶ Замечу, что второй редакцией С. Самосуд не дирижировал, не изучал столь подробно, а, значит, не мог о ней судить.

⁷ Издание представляет собой фактически научный сборник статей, посвященный опере Шостаковича.

театр, — оказывается «слабой» копией. Тем самым, рекламно-информационная продукция, к которой по жанру относится буклет, ставит постановщиков и Большой театр в двусмысленное положение, выполняя обратную функцию «антирекламы»⁸.

В буклете можно выявить следующие пары оппозиций:

**«Леди Макбет Мценского уезда»
со знаком «+»**

«любимица публики» [8, с. 49];
«притягивающая публику открытым эротизмом своего сюжета и музыки» [8, с. 49];
«торжествующая “Леди Макбет”» [8, с. 49];
«плотское томление было передано предельно точно»;
«в либретто воспроизведена простонародная откровенность лексик из “Заветных русских сказок” Афанасьева»;
«здесь и социальная критика безрадостной и пресной купеческой жизни, и исследование разрушительного воздействия сдерживаемых страстей на судьбу человека, на женскую судьбу»; в опере видятся «борьба с мещанством», «достижения женской эмансипации» [8, с. 50];
композитор причисляется к когорте «молодых и смелых художников» [8, с. 50].

**«Катерина Измайлова»
со знаком «-»**

не приводятся никакие оценки публики;
«в сочинении не осталось и следа прежнего эротизма» [8, с. 53], опера появилась в «пури-танском и скромном облике» [8, с. 49];
«опера находилась под запретом» даже после изменений Шостаковича во второй редакции;⁹
«получилась опера “как классическая, и даже лучше”»¹⁰;
«морализаторский смысл» оперы;
Образ композитора, воссозданный по статье журналиста С. Волкова¹¹ со ссылкой на слова режиссера Б. Покровского: «человек, погруженный в мир собственного музыкального творчества», «далекий от, хотя бы и написанной между строк, критики того общества, в котором он жил, наградившего его столькими незаслуженными обидами и оправданными страхами» [8, с. 55].

⁸ О роли информационных текстов, рекламы, дополнительных визуальных образов, влияющих на музыкальное восприятие, см., например: [7, с. 144–172].

⁹ Доказательств прямого запрета со стороны государственной власти на исполнение второй редакции не выявлено. В. Молотов, к которому обратился Д. Шостакович с просьбой о разрешении постановки, переадресовал ее Министерству культуры СССР. В свою очередь Министерство культуры делегировало принятие решения профессионалам-партийцам, обладавшим опытом работы в музыкальных учреждениях. Новая партитура обсуждалась внутренней комиссией, возглавляемой Дмитрием Кабалевским. Надо заметить, что подобные творческие обсуждения были обязательными для каждого нового сочинения советских композиторов. Подробности обсуждения см.: [9].

¹⁰ Автор статьи с издевкой цитирует, якобы, слова Сталина, сказанные дирижеру Самосуду. Вождь страны излагает свои требования к будущей советской опере.

¹¹ Работы Волкова о Шостаковиче в музыковедческой среде не вызывают доверия. Разгромная критика так называемых «Свидетельств» С. Волкова осуществлена в работе Л. Фей [10]. Подробнее о восприятии его книг в России см.: [11, с. 7–8].

Приведенные «пассажи» можно подвести под общий знаменатель. Вот те качества первой партитуры, которые оказались востребованным современным обществом: чрезвычайное эмоциональное воздействие, передача «животных страстей», музыкальное воплощение табуированных, неподвластных социальному контролю эмоций и тем. Образ Шостаковича раздваивается и получает две противоположные оценки: молодой, дерзкий, свободный и эпатажный художник, versus — закрытый, подавленный, поверженный мастер, неспособный к свободному творчеству.

Дальнейшая оценка нового спектакля в Большом театре вытекала из сравнения двух редакций, вызывая «когнитивный диссонанс» между ожидаемым и реальным. Выбор театра отрицательно повлиял на восприятие художественного решения постановочной группы, таким образом, информационная предубежденность деформировала рецепции профессиональной публики¹².

В эмоциональных оценках СМИ можно выявить логические «ошибки», когда происходит перенос оценки с музыкального текста на спектакль:

- «сглаженные углы партитуры» и как следствие «гладкий, эстетски аккуратный, по-своему вестернизированный стиль нового, уже узнаваемого звучания оркестра Большого театра» («Коммерсант») [1];
- вместо мрачной трагедии — «логика возвышенной драмы», которую Сохиев делает «музыкально стройной и стерильной», то есть лишенной должного эмоционального накала («Коммерсант») [1];
- у Туминаса — мрачная, «величественная высокая трагедия — история людей, живущих в глухом “темном царстве”, в несвободе», «обобщенный, философский масштаб концепции»; но все плюсы первой редакции — «острые коллизии оголенных страстей персонажей», «эротическое исступление в музыке», «гротескные смыслы текста» — все это сглажено в постановке Туминаса второй редакции («Российская газета») [2];
- «дирижер Туган Сохиев и режиссер Римас Туминас пошли еще дальше, пригладив многострадальную оперу сильнее, чем это сделал Шостакович»; постановщики «сдержали сильные чувства, загнали оркестр в жесткие рамки», «отказались от ярких красок, ограничились полутонами». «В таких условиях экспрессионистская драма никак не становится трагедией — для трагедии всего этого мало», от плотской любви остается «одно воспоминание»; «следование букве второй редакции выглядело бы похвально, если бы столь явно не доказывало полное превосходство первой редакции»; «стремление во что бы то ни стало сохранить даже слабые места поздней версии»; «не будем забывать, что это все-таки не другая опера, а вторая редакция поруганной Леди Макбет» (Classicalmusic-news.ru) [3].

¹² Закономерно, что те критики, которые плохо знают историю с возникновением двух редакций, высказывали прямо противоположные суждения; их устраивал уровень и накал эмоций, и в целом — художественный результат премьеры.

Можно выдвинуть несколько версий, объясняющих возникшую негативную оценку второй редакции оперы Шостаковича и идеализацию первой после премьеры 2016 г. в Большом театре.

Первая версия. Текстологическая

В публичном пространстве споры ведутся о двух редакциях, зафиксированных в изданных партитурах и клавирах. Первая увидела свет в 1935 г. в издательстве «Музгиз» (стала библиографической редкостью), вторая — в 1965 г. в «Музыке».

Они воспринимаются как некие конечные точки, фиксирующие окончательную волю автора в 1930-х и в 1960-х годах. Эти различия, обычно приводимые в специальной литературе, а также в прессе и буклете Большого театра, приуроченном к премьере, можно сформулировать так:

1. значительные изменения в тексте либретто: снятие вулгаризмов, приведение к общему текстологическому и вокальному ударению, облегчение вокализации за счет удобства нового текста¹³;
2. снятие симфонического фрагмента, изображающего соблазнение Катерины Сергеем — галоп с глиссандо тромбонов¹⁴, который американская пресса в 1935 г. назвала единственным в музыке примером «порнофонии» [14]¹⁵. Необходимо отметить, что этот оркестровый эпизод цензурировался уже во время первых премьер, поскольку вызывал сложные сценические задачи и смущал постановщиков, критику и публику;
3. добавление во второй редакции фразы Старого каторжника «Разве для такой жизни рожден человек?», являющейся своего рода моралите оперы;
4. в качестве непринципиальных изменений указываются: два новых симфонических антракта между 1 и 2, 7 и 8 картинами; упрощение вокальной партии (снятие высоких нот, выходящих за рамки тесситуры сопрано), переосмотр и улучшение инструментовки.

С точки зрения психологии восприятия, услышать все различия и понять «искаженную» концепцию оперы за одно прослушивание во время премьерного спектакля (можно предположить, двух, с разными составами) могут лишь специалисты, обладающие исключительными музыкальными способностями. Они должны принадлежать, по Т. Адорно, к типу «слушателя-эксперта» и обладать «моцартовским слухом», с действующей матрицей восприятия «слышу-понимаю-воспроизвожу» с первого раза. Сомнительно, чтобы вся публика Большого театра,

¹³ Текстологическим изменениям в либретто посвящено подробное исследование Ю. Г. Димитрина, сравнившего шесть существующих редакций [12].

¹⁴ По мнению музыковеда М. Г. Раку, отказ композитора от этого симфонического фрагмента и является «квинтэссенцией» всех изменений, «возможно и не всегда на первый взгляд заметных» [13, с. 44]. Согласно данным М. Г. Раку, в партитуре первой редакции композитор перечеркнул красным карандашом и сверху заклеил бумагой этот эпизод. Как указывает исследователь, таких решительных пометок больше нет в рукописи. Данные сообщены автору статьи в личной беседе.

¹⁵ Об этом пишет Р. Тарускин. См.: [15, р. 450]. Библиографию зарубежной прессы с откликами на премьеру оперы в Европе и Америке см. в исследовании: [16].

и даже все эксперты-критики, отвечали этим требованиям. Таким образом, объективных предпосылок для критики второй редакции выявить невозможно, и негативизм прессы является частью «истории рецептов»¹⁶.

Можно гипотетически предположить, что опера хорошо изучена публикой в двух редакциях до премьеры. Но это далеко не так: первая редакция не звучала в Москве до 1990-х гг., поставлена в сценическом варианте в 2000-м г. в «Геликон-опера», а в Большом театре — в 2004 г. Спектакль в Большом прошел 20 раз (последний — в 2012 г.), но резонанса и спроса не имел. Как указывали свидетели спектакля, он был сделан в традиционалистском, пуританском ключе с бытовыми декорациями, что не соответствовало культурному контексту времени. Шел всего около двух раз в год.

Известный фильм-опера, в котором главную роль Катерины исполняет Галина Вишневская, широко востребован опероманами. Он расположен в свободном доступе в интернете. В связи с премьерой в Большом театре некоторые знатоки рекомендовали в соцсетях знакомиться с творением гения через этот артефакт как образец идеальной интерпретации. Но подобный подход вызывает рецептивные ошибки в сравнениях, так как фильм является самостоятельным опусом, частично связанным как с первой, так и со второй редакциями. Его нельзя приравнивать ни к одной из театральных версий. В 1965 г. Шостакович принимал участие в создании новой музыкальной версии. Он рассматривал ее именно как кино-вариант, отличающийся от оперного. Он являлся соавтором сценария для фильма-оперы и отобрал музыкальные фрагменты, отвечающие задачам искусства, оперирующего иной знаковой системой, чем театр (режиссер ленты — М. Г. Шапиро). В отчетах художественного совета «Ленфильма», обсуждающего сценарий кинооперы, говорится о создании нового жанра в киноискусстве (И. Е. Хейфиц); композитору «удалось написать сценарий не только безупречный по своей внутренней музыкальности, но и проникнутый чувством кинематографа»¹⁷ [17, с. 237].

Таким образом, восприятие нового спектакля и его оценка напрямую не связаны со скрупулезным знанием музыкального текста двух партитур. Главная апория в рецепциях оперы, которая не позволяет осмыслить сочинения как отдельные артефакты, связана с щепетильным вопросом: вызваны ли изменения второй редакции давлением извне или внутренней потребностью художника? В этом контексте важно отметить, что обсуждаемые две редакции — лишь крайние точки в длительном процессе создания и изменения замысла Шостаковича, связанного с сюжетом Лескова. Как свидетельствуют факты, после окончания партитуры в 1932 г. во время работы над первой постановкой в 1934 г. в партитуру уже были

¹⁶ В этом смысле интересно привести данные эксперимента, который проводился в Тель-Авивском университете в 1999–2000 гг. Группа из 17 студентов, не имеющих предварительной информации об опере Шостаковича, прослушали эпизод из 1 редакции, названный «порнофонией». В их ассоциациях по поводу услышанного ни разу не было высказываний об эротике или близких темах, что в очередной раз подтверждает влияние экстрамузыкальных факторов на понимание музыки. О результатах эксперимента мне любезно сообщила М. Г. Рыцарева.

¹⁷ Стенограмма заседания от 15 октября 1964 г.

внесены изменения: вне какого-либо политического давления, а в ходе процесса апробации сочинения на театральной сцене, что является естественным для синтетического «оперного мира»¹⁸. В частности, во время подготовки спектакля в Музыкальном театре им. Немировича-Данченко опера была переименована в «Катерину Измайлову» и под таким именем прошла 94 раза за 2 года. По свидетельству научного сотрудника архива, композитора Ольги Дигонской, сохранился личный клави́р композитора 1935 г., в котором рукой Шостаковича уже в эти годы внесены изменения в опубликованную версию¹⁹. Следовательно, уже в 1930-е гг., то есть задолго до разгромной статьи 1936 г., напечатанной в главной государственной газете «Правда» под символическим сегодня названием «Сумбур вместо музыки», существовало как минимум две версии, что говорит о продолжающемся процессе работы над первоначальным замыслом.

Возвращение к опере произошло, согласно известным сегодня данным, через 20 лет. Первое упоминание о начале переделок относится к декабрю 1954 г. Они не были связаны с предложениями со стороны театра или заказом со стороны властей (по крайней мере, документов, подтверждающих обратное, нет). Предполагается, что на Шостаковича повлияли два события: смерть главного гонителя оперы — И. Сталина в 1953 г., запретившего «Леди Макбет», и скоропостижная смерть первой жены Шостаковича 5 декабря 1954 г. — Нины Варзар, которой была посвящена опера. В начале 1955 г. директор Малого Ленинградского государственного оперного театра Б. И. Загурский поднял вопрос о постановке оперы. В марте 1955 г., а затем в марте 1956 г. происходили внутренние закрытые прослушивания новых редакций, когда Шостакович, согласно воспоминаниям участников, лично играл и пел оперу от начала до конца. Таким образом, к 1956 г. была закончена еще одна (уже третья) редакция, учитывающая изменения 1955 г. Известно, что композитор работал над деталями оперы вплоть до премьеры в Москве в 1963 г. Эта последняя, четвертая, версия и была издана «Музыкой». Следовательно, лишь специальные текстологические сравнения всех упомянутых вариантов могут восстановить полную картину музыкальных изменений и проследить этапы эволюции замысла. А, значит, и выявить корреляцию между этими изменениями партитуры и влиянием на нее власти. Как было показано выше, именно этот вопрос беспокоил современную критику.

Подобных специальных исследований не проводилось. Нет и доказательств прямого давления власти на композитора в связи с новой редакцией оперы.

Заключительный вариант, согласно сведениям М. А. Якубова и вдовы композитора Ирины Антоновны Шостакович, сам композитор считал единственно

¹⁸ Термин «оперный мир» (*opera world* — *англ.*) предложен англоязычным музыковедом Рутгером Хелмерсом вслед за понятием «художественный мир» (*art world* — *англ.*) известного социолога музыки Говарда Беккера (*Howard Becker*). Он означает тесную взаимосвязь людей и институций, участвующих в производстве искусства, его исполнении, и влияющих на него помимо собственно художника. См.: [18, p. 7].

¹⁹ Достоверной информации о том, где хранится сейчас клави́р с пометами Шостаковича, нет. По-видимому, в личных архивах музыкантов, предположительно — в личных архивах Г. Рождественского или Н. Петрова.

правильным, полностью воплощающим его художественный замысел. Об этом же свидетельствует письмо Шостаковича к художнику Н. А. Бенуа, в котором он, узнав о намерениях «Ла Скала» ставить первую редакцию, пишет: «это меня очень огорчает. В новой редакции мне удалось многое исправить, сделать лучше. У меня к вам большая просьба: передайте мою просьбу ставить мою оперу обязательно в новой редакции или совсем не ставить. Я очень надеюсь, что руководство театра посчитается с моим желанием»²⁰ [9, с. 109]. Это желание подчеркнуто и в клавире оперы, изданном в 1965 г. и переизданном в 1985 г., где в предисловии «От автора» отмечается, что любые купюры текста категорически недопустимы.

Таким образом, для оперы Шостаковича становятся актуальными вопросы о законченности, завершенности текста, выводящие на более широкие философско-эстетические исследования, связанные с проблемой творчества. Вероятно, можно говорить об особом «казусе» оперы, уникальном в истории музыки. С перерывом почти в 20 лет одна редакция перерастала в другую²¹, вызывая текстологические трансформации. Подобный процесс становления, роста первоначальной идеи был неизбежен в связи с изменениями личности Шостаковича, его профессиональных навыков, а также социокультурных, политических и исторических обстоятельств. Следовательно, можно говорить о процессуальности замысла, о постоянном движении текста, который достиг заключительной точки роста в последнем опубликованном варианте, подготовленном при участии самого композитора и воплощавшем его последнюю волю.

Почему же «Катерина» считается хуже «Леди Макбет» (что противоречит мнению самого композитора)? По-видимому, на рецепции и оперную практику влияют контекстные и мировоззренческие факторы современной эпохи.

Версия вторая. Политическая

Политический подтекст создания оперы акцентируется в первую очередь зарубежными постановщиками и экспертами при обращении к «Леди Макбет». Первая редакция, снискавшая в 1930-е гг. скандальную славу предельного «натуралистичного веризма» и откровенного «физиологизма»²², была вознесена на пьедестал демократических ценностей. Она стала считаться примером того подавляющего влияния тоталитаризма на искусство, которое было распространено в СССР. Следовательно, вторая редакция, как указывает одна из известных англоязычных знатоков творчества Шостаковича Лорел Фей, стала восприниматься как продукт «неудачного политического компромисса» [19]. С 1970-х гг. в мировой оперной практике утвердилась первая редакция, обладающая высоким символическим капиталом за счет политической подоплеки и действующей

²⁰ Д. Шостакович — Н. Бенуа. Письмо от 5.1.1964. Место хранения: Архив Д. Д. Шостаковича в Загребе. Ф. 3. Р. 1. Ед. хр. 56. № 20.

²¹ Подобная практика внесения изменений в законченные сочинения характерна для многих русских композиторов: П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского (две редакции «Бориса Годунова») и др. Вошел в историю музыкальный «долгострой» А. П. Бородин «Князь Игорь», который не имеет единого авторского текста, концепции и окончания.

²² Такие определения даны в англоязычном Современном оперном словаре. См.: [19].

в то время идеологии «железного занавеса». Прецедентом для обращения к первой редакции, вопреки воле автора, послужила постановка театра «Ла Скала» в 1964 г. Итальянская постановка имела свой особый политический подтекст: театр не сумел заполучить от композитора право на первое исполнение за рубежом второй редакции и тем самым решил взять первенство вот таким некорректным образом²³.

Еще одну версию, объясняющую востребованность первой редакции иностранными театрами, высказала вдова композитора И. А. Шостакович в личной беседе²⁴: «эксплуатация» первой редакции имеет экономический подтекст и является результатом пиар-деятельности издательства «Сикорский» (Sikorski). Дело в том, что версия 1935 г. была опубликована в этом немецком издательстве, которое, пытаясь извлечь максимальную выгоду от продажи и проката партий, всячески ее «продвигало».

Политические подтексты оказывают большое влияние на восприятие Шостаковича также и в России. С 1990-х гг. начался процесс сенсационного открытия «нового» Шостаковича, пришедший с Запада. На место образа, созданного в рамках советского канона (например, в монографии музыковеда С. М. Хентовой), приходит образ внутреннего оппозиционера, борца с режимом и социальной несправедливостью. Примером такого «бунтарского» проявления мировоззрения Шостаковича явилась мифология «ленинской» симфонии, в которой, якобы, композитор создал «сатирический» образ вождя²⁵.

Скандалная первая редакция приобретает сегодня дополнительный вес, так как встраивается в современный интерес к раннесоветской культуре и советскому авангарду 1920-х гг.²⁶ В предпринимаемых музыковедческих исследованиях подробно рассматриваются вычеркнутые когда-то из истории музыки имена: И. Вышнеградский, Н. Обухов, А. Лурье, И. Шиллингер, Л. Сабанеев и др. В этом контексте заново понимается и деятельность молодого Шостаковича, который в полной мере наследует и транслирует авангардные поиски того времени. И обе его оперы «Нос» и «Леди Макбет», а также открытая в 2006 г. неоконченная опера «Оранго», выступают примером неистовых художественных революций композитора. Характерно и то, что «Леди Макбет» ассоциируется с ощущением свободы. Она была «открыта» в 1990-е постперестроечные годы и резонировала с той эпохой, наполненной бунтарством, романтическим визионерством, свержением всех авторитетов и ценностей. «Открытие» совершил виолончелист М. Ростропович, близкий друг композитора и активный борец за демократию. Он считал, что именно этот вариант показывал «истинное лицо» Шостаковича.

²³ Подробнее об исторических перипетиях взаимоотношений Шостаковича и итальянского театра см.: [9, с. 107–108].

²⁴ Личная беседа с И. А. Шостакович состоялась после премьеры «Катерины Измайловой» в Большом театре в присутствии главного редактора газеты «Музыкальное обозрение» А. А. Устинова и старшего научного сотрудника архива Шостаковича О. Г. Дигонской.

²⁵ Подробное описание истории создания «ленинской» симфонии и разоблачение ее мифологии см.: [11].

²⁶ О процессе реконструкции музыкальной культуры 1920-х гг., получившей название «музыка советского авангарда», пишет доктор искусствоведения М. Г. Раку. См.: [20, с. 6–15].

В противовес широкому общественному резонансу «Леди», у «Катерины» формируется низкий символический капитал, который обоснован политическими условиями ее постановки. Именно эпоха конца 1960-х и «застойных» 1970–1980-х гг. оказалась историческим бэкграундом ее сценической жизни. Нынешняя премьера в Большом также связывается прессой с внутренней изоляционной политикой России. Так возникает своего рода политическая «рифма» к прошлому. Постановка увязывается прессой с консервативным трендом театра, соответствующим курсу страны. «Есть соблазн трактовать этот выбор в духе тенденций дня, поставившего на повестку реставрацию советских ценностей», — пишут «Ведомости» [21].

Версия третья. Идеологическая

В современных рецензиях на премьеру «Катерины Измайловой» складывается своего рода общественная цензура — неприятие второй редакции, как будто дискредитированной самим композитором, его якобы вынужденным союзом с властью²⁷.

Шостакович предстает «сломавшимся» художником, который под воздействием внешнего запрета, давления власти (одна из реплик «циничное давление»), кардинально меняет свой замысел²⁸. Его внутренняя мотивация обычно связывается с психологическим состоянием страха — страха преследования, страха за свою жизнь и жизнь близких (например, в ТВ программе на канале «Культура»). Приводится и еще один мотив Шостаковича, якобы повлиявший на его согласие с цензурой, а именно: желание увидеть оперу, пусть уже и не отражающую его замысел, на сцене. Очевидно, что в этих высказываниях транслируется миф о Шостаковиче как о культурном герое, своего рода Прометее. Он — борец, нес огонь, свет, правду и свободу людям, но был наказан богами (то есть властью) и всю жизнь страдал, «прикованный к скале» официальных наград. Очевидно, что образ Шостаковича, возникший после 1948 г., не актуален для современного самосознания, поэтому он отрицается и вместо него утверждается другой — образ «молодого» Шостаковича.

Насколько этот прометеевский миф, отстаиваемый современностью, нов по сравнению с советской эпохой? Как показывают Марина Раку и Игорь Воробьев в своих исследованиях о советской музыке (охватывающих период с 1930-е по 1950-е гг.), советская культура была по сути мифологичной. В искусстве конструировался мир, устремленный в светлое будущее, футурологичный, а образ композитора связывался с фигурой наставника, учителя, во всем выполняющего

²⁷ Показательно, что подобное рецептивное отторжение, — дискриминация композитора и произведения искусства из-за его диалога с властью, — наблюдается по отношению к еще одной опере — «Жизнь за царя» М. И. Глинки. В период с 1990-х гг. и по настоящее время она практически не идет на российской сцене. Благодарю за эту историческую параллель доктора искусствоведения М. Г. Рыцареву.

²⁸ Подобный оценочный, этический подход к творчеству и жизни художников, особенно тех, кто творил в условиях тоталитарного общества, распространен в зарубежном музыковедении и востребован в российском музыкальном сообществе, начиная с эпохи «оттепели». Об этом см.: [22].

заказ власти. В неофициальной культуре муслировался противоположный идеал художника–диссидента, борца против системы, пусть и скрывающего свою борьбу в кругу единомышленников. Очевидно, что оба образа, генетически связанные с идеалами романтиков, контаминировались в образе Шостаковича, воспринимаемом современниками в качестве главного гения эпохи. Этот миф, созданный в советское время, продолжает муслироваться и развиваться в современном общественном сознании более 20 лет.

Пытаясь выйти за рамки политического контекста, современный слушатель оказывается в плену укорененных стереотипов и бинарного мышления советской системы: либо композитор творил исходя из интерналистских посылов, либо «подстроился» под тоталитаризм, поставив под угрозу честность и свободу творческого индивидуума²⁹. Запрос на оперу «вне политики», оперу про откровенные эмоции и неконтролируемые инстинкты (а не на трагедию, как предлагает режиссер Римас Туминас) оборачивается политико-идеологическим императивом — желанием увидеть Шостаковича независимым и оппозиционным системе, и тем самым ощутить собственную экзистенциальную свободу в современной культурной обстановке. В результате социальные и политические факторы влияют на толкование и семантический пересказ музыки композитора, формируют ее смысл, даже если речь идет об одном и том же произведении, но в разных редакциях³⁰.

Актуальность подобной идентичности спровоцирована общественным скандалом вокруг спектакля «Тангейзер» Р. Вагнера в Новосибирске (режиссер Т. Кулябин), который был снят с репертуара из-за религиозных протестов. Этот инцидент привел к внешним и внутренним реформам в театральной среде. Шлейф происходящего с его акцентом на традиционалистских ценностях дошел и до «Катерины Измайловой», явившей образ «покоренного» искусства. Очевидно, что у современной художественной общественности, пытающееся дистанцироваться от современного традиционализма, существует запрос на образ экспериментальной культуры, культуры авангарда, создаваемой в 1920-е гг., и национально-культурная идентичность выстраивается вокруг этого прошлого. Таким образом, опера «Леди Макбет...» и образ молодого Шостаковича идеализируются: они становятся символом творчества, создаваемого в свободном обществе.

Исторический постскрипtum

Если же вывести оперу из биполярного дискурса оценок, то она вписывается в историческое развитие жанра русской большой оперы. Перед Шостаковичем в 1930-е гг. стояла амбициозная задача (за которую он взялся с чрезвычайным

²⁹ Р. Тарускин, размышляя об этом бинарном мышлении, связывает его возникновение с холодной войной и общей атмосферой поляризации мира. Музыковед указывает, что нет необходимости отдавать предпочтение чему-то одному; внешние и внутренние факторы могут влиять в симбиозе на замысел композитора. Подробнее см.: [23, с. 14].

³⁰ На значимость социальных и исторических факторов для толкования музыки указывает Р. Тарускин. Именно выявление этих дискуссий и деклараций, по мнению американского ученого, и является главной задачей историка музыки. Подробнее об этом см.: [23].

рвением) создания нового советского искусства и жанра советской оперы. Политическая подоплека этого задания напрямую отсутствовала (по крайней мере, до 1936 г.). Оно являлось тем, что принято называть «запросом времени». Шостакович, скорее всего, в выполнении этой высокой миссии руководствовался идеалами, свойственными эпохе Модернити (Modernity), и тому образу художника, который утвердился в конце XIX в. Идеология постоянного прогресса, сложившаяся в рамках этого времени, обязывала художника к тотальному художественному изобретению. Опера в этом контексте превращалась для композитора в форму художественной революции (как отражение той революции 1917 г., которая непосредственно сказалась на жизни Шостаковича). Главным образцом для подражания стал, по словам самого Шостаковича, Рихард Вагнер, вошедший в историю как беспрецедентный художник-реформатор. Среди других факторов, повлиявших на музыкальный стиль оперы и музыкальное мышление композитора, можно указать следующие: увлечение кинематографом, работа тапером и опыт в сфере киномузыки³¹, увлечение джазом и опереттой³², которые в 1920-е годы несли «заряд» социальной критики. Примером новой трактовки жанра для Шостаковича стали оперы Рихарда Штрауса и, особенно, опера А. Берга «Воццек», премьера которой потрясла композитора [27, с. 123–144].

Несмотря на революционность задач и использование авангардистских приемов, отработанных до этого в опере «Нос»³³, в «Катерине» отчетливо ощутимы связи с русской оперой. Внешние параллели и внутренние глубинные «контакты» можно проследить от опер Глинки, Бородина, Римского-Корсакова, Мусоргского до Чайковского. В частности, можно указать на следующие внешние черты: это модель большой исторической оперы, написанной на текст русского классика, с наличием хоров и многочисленных инструментальных интермедий (как отголоски от французской гранд-опера, где обязательно присутствует балетная интермедия), с показом различных социальных групп. Внутренняя взаимосвязь обусловлена целью такого сочинения; оно претендует на то, чтобы быть больше, чем опера. Это жанр в русской культуре, несущий этическую, воспитательную, проповедническую функцию, представляющий собой концентрированное, метафорическое и историософское рассуждение о русской нации, народе и стране [25]. Именно такой является «Леди Макбет» — «Екатерина Измайлова» вне зависимости от выбора редакции³⁴: их общий замысел связан с экзистенциальной проблематикой, а философско-этические вопросы составляют ее «глубинную структуру» (термин Л. Акопяна) и смысл.

³¹ Подробнее см.: [24].

³² Подробнее об увлечении опереттой см.: [25].

³³ Именно оперу «Нос» Соллертинский называл образцом советской оперы и примером для подражания, открывающим путь всем последующим советским творцам. Подробнее об этом см.: [26, с. 123–144].

³⁴ Показательно, что опера «Оранго», которая создавалась композитором одновременно с «Леди Макбет» и имела общие с ней стилистические черты, осталась незаконченной. К ней Шостакович уже не обращался. По-видимому, ее сюжет, связанный с политическим памфлетом и критикой буржуазного Запада, был актуален только для 1930-х гг. и не содер­жал того многослойного философского подтекста, которым обладала «Леди Макбет».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бедерова Ю. «Катерину Измайлову» предпочли «Леди Макбет» [Электронный ресурс] // Коммерсант. Выпуск 20.02.2016. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/2921466> (дата обращения: 25.12.16).
2. Муравьева И. Музыка вместо сунбура [Электронный ресурс] // Российская газета. Федеральный выпуск № 6905 (37) от 19.02.2016. URL: <http://rg.ru/2016/02/19/bolshoj-teatr-postavil-katerinu-izmajlovu-shostakovicha.html> (дата обращения: 25.12.16).
3. Овчинников И. Не пугать зрителя [Электронный ресурс] // ClassicalMusicNews.Ru от 22. 02.2016. URL: Режим доступа: <http://www.classicalmusicnews.ru/reports/katerina-izmailova-ovchinnikov/> (дата обращения: 25.12.16).
4. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. 240 с.
5. Гройс Б. Множественное авторство // Гройс Б. Политика поэтики: сборник статей. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. 400 с.
6. Жилкина М. «Катерина Измайлова» с европейским акцентом [Электронный ресурс] // OperaNews от 24.02.2016. URL: <http://www.operanews.ru/16022408.html> (дата обращения 25.12.16).
7. Журкова Д. А. Классическая музыка в современной массовой культуре России: дис. ... канд. культурологии (24.00.01). М., 2012. 320 с.
8. Коткина И. «Катерина Измайлова» Шостаковича // Дмитрий Шостакович. «Катерина Измайлова»: буклет / ред.-сост. Т. Белова. М.: Лит.-издат. отдел Большого театра России, 2016. С. 49–56.
9. 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.
10. Фей Л. Э. Шостакович против Волкова: чье Свидетельство? // Шостакович: Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2000. С. 739–750.
11. Дигонская О. Л. «Ленинский» замысел Шостаковича. Пред-Двенадцатая симфония – реальность или миф? // OPERA MUSICOLOGICA. 2014. № 3 (21). С. 5–37.
12. Димитрин Ю. Г. Нам не дано предугадать. Размышление о либретто оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», о его первоначальном тексте и последующих версиях. СПб.: Северный Олень, 1997. 77 с.
13. Раку М. От «Леди Макбет» к «Катерине Измайловой» // Дмитрий Шостакович. Катерина Измайлова: буклет / ред.-сост. Т. Белова. М.: Лит.-издат. отдел Большого театра России, 2016. С. 35–45.
14. Armstrong E. The Murders of Mzensk // Time Magazine. 1935. 11 Febr. P. 15.
15. Taruskin R. Defining Russia Musically. Princeton University Press, 2001. 600 p.
16. Копытова Г. «Леди Макбет Мценского уезда» за рубежом в 1930-е годы // Дмитрий Шостакович. Исследования и материалы. М.: DSCH, 2013. Вып. 4. С. 102–130.
17. Крюков А. Путь от «Леди Макбет...» к «Катерине Измайловой» в оценках общественности // Дмитрий Шостакович. Исследования и материалы. М.: DSCH, 2007. Вып. 2. С. 209–241.
18. Helmets R. Not Russian Enough? Nationalism and Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Russian Opera. NY: University of Rochester Press, 2014. 250 p.
19. Fay L. Lady Macbeth of the Mtsensk District [Электронный ресурс] // The New Grove Dictionary of Opera URL: <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy1.athensams.net/subscriber/article/grove/music/O006871> (дата обращения: 25.12.16).
20. Раку М. Г. Идеологические рецепции музыкальной классики в раннесоветской и сталинской культуре: дис. ... д-ра искусствоведения (17.00.02.). М. 2015. С. 6–15.

21. Поспелов П. «Катерина Измайлова» обрела в Большом театре адекватное воплощение — масштабное, зрелое, трагическое [Электронный ресурс] // Ведомости. № 4020 от 20.02.2016. URL: <http://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2016/02/20/630854-katerina-izmailova-bolshom> (дата обращения: 25.12.16).
22. Левон Акопян: «Мы многим обязаны западным исполнителям, музыковедам, критикам». Интервью [Электронный ресурс] // Культура в современном мире. 2011. № 3. URL: <http://www.infoculture.rsl.ru> (дата обращения: 25.12.16).
23. Тарускин Р. История чего? // OPERA MUSICOLOGICA. 2010. № 4[6]. С. 4–19.
24. Шостакович в Ленинградской консерватории: 1919–1930: в 3-х т. СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2013. Т. 3. С. 217–296.
25. Шостакович в Ленинградской консерватории: 1919–1930: в 3-х т. СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2013. Т. 3. С. 159–216.
26. Акопян Л. «Нос» // Шостакович в Ленинградской консерватории: 1919–1930: в 3-х т. СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2013. Т. 3.
27. Лобанкова Е. Национальные мифы в русской музыкальной культуре: от Глинки до Скрябина. Историко-социологические очерки. СПб.: Изд-во им. Новикова, 2014. 416 с.