



Вадим ШАХОВ

«Леди Макбет Мценского уезда» Лескова и Шостаковича*

Мысль о несхожести «Леди Макбет Мценского уезда» Н. С. Лескова и Д. Д. Шостаковича** уже давно стала общим местом работ, посвященных шедевру оперы XX века, — как подтверждение общей закономерности отличия любого литературного первоисточника от его оперной, театральной трактовки***. Сам композитор в первых печатных высказываниях о сочинении****, за ним — советские крити-

* В основе данной статьи — доклад автора на V Петербургских чтениях в Санкт-Петербургской государственной консерватории (1997), значительно расширенный и полностью переработанный. Автор выражает глубокую благодарность Л. Фэй за содействие в ознакомлении с материалами, недоступными в России, и искреннюю признательность Л. Г. Ковнацкой.

** В тексте для краткости употребляются формулировки ««Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича», «концепция Шостаковича» и даже «либретто Шостаковича», хотя при этом обычно подразумевается совместная работа Шостаковича и А. Прейса, Шостаковича и А. Прейса в редакции И. Гликмана.

*** Несходство возникает даже в тех предельных случаях, когда музыка пишется на полный текст драматического произведения с целью абсолютно точного и «достоверного» воплощения первоисточника: музыка все равно вносит свои корректизы. Что касается «Леди Макбет Мценского уезда», то у Шостаковича и Прейса, собственно, такого стремления и не было.

**** Д. Д. Шостакович часто высказывался о своей опере в период ее создания и постановки. Список источников, содержащих авторские комментарии, включает не менее десяти наименований с 1931-го по 1936 год, различного объема и различной степени концентрации на произведении — от кратких заявлений о задачах советского композитора до программных выступлений, в том числе в «буклетных разъяснительных сборниках» двух театров (МАЛЕГОТа и Театра имени Немировича-Данченко). Объем высказанного таков, что во всем его корпусе не может не быть внутренних несоответствий. Поэтому некоторые высказывания Шостаковича требуют комментариев.

ки 30-х годов^{*} и более поздние исследователи указывали на различия двух «Леди Макбет». Но оценка степени самостоятельности произведений варьировалась — от нейтрального шостаковичского: «Оно [либретто] почти полностью построено по Лескову, за исключением 3-го акта...»^{**} и умеренного: «Композитор и его соавтор по либретто Александр Прейс внесли небольшие, но существенные изменения в рассказ Лескова...»^{***} до категоричного: «Шостакович представлял читателю также свою интерпретацию очерка Лескова — спорную и противоречащую духу литературного оригинала...»^{****}. Несмотря на неоднократные возвращения к теме, и по сей день существуют разные мнения о направленности изменений, сделанных Шостаковичем, о расставленных им акцентах.

В советском музыковедении среди высказываний по этому поводу долгое время преобладала ортодоксальная точка зрения, основывавшаяся, судя по всему, на первоначальных общих впечатлениях от сопоставления двух произведений. Все самое существенное в этой позиции было высказано еще в годы написания и постановки оперы — в программных выступлениях А. Острецова^{*****} и Адр. Пиотровского^{***}, близких по смыслу заявлениям самого Шостаковича, — и подкреплено вердиктом «Сумбура вместо музыки». Вплоть до не столь давнего времени эта точка зрения практически не пересматривалась^{7*}. Ее основные положения: ком-

* Видимо, самой первой, по крайней мере самой первой масштабной, является большая аналитическая статья А. Острецова (*Острецов А. «Леди Макбет Мценского уезда»: Опера Дмитрия Шостаковича // Советская музыка. 1933. № 6*). Разбор оперы появился в печати еще до премьеры произведения и, соответственно, носил «упреждающий» музыкально-идеологический характер.

** Шостакович Д. Трагедия-сатирика // Советское искусство. 1932. 16 октября.

*** *Fay L.E. Lady Macbeth of Mtsensk District // The New Grove Dictionary of Opera. London, 1994. Vol. 2. P. 1076.*

**** Мейер К. Шостакович: Жизнь. Творчество. Время. СПб., 1998. С. 149.

***** Острецов А. «Леди Макбет Мценского уезда»: Опера Дмитрия Шостаковича; *Он же. Россия 40-х годов // Д. Шостакович. Катерина Измайлова: Либретто. К постановке в государственном музыкальном театре им. нар. арт. республики Вл. Ив. Немировича-Данченко. М., 1934; Он же. Музыка оперы // Там же.*

6* Пиотровский Адр. От повести Лескова к опере Шостаковича и к спектаклю Малого оперного театра // «Леди Макбет Мценского уезда»: Опера Д. Д. Шостаковича. Л.: Государственный академический Малый оперный театр, 1934.

7* См., в частности: Лебединский Л. Н. [Вступление и краткое описание оперы] // «Катерина Измайлова» Д. Д. Шостаковича: Оперное либретто. Изд. 2-е. М., 1975.

позитор трактовал лесковский сюжет с позиций советского художника — «заклеймил» купеческое окружение и попытался оправдать Катерину, придав ей черты положительной героини, страдающей от невыносимых социальных условий. Концепцию «луча света в темном царстве», впервые ассоциированную с оперой опять же в разъяснениях Шостаковича*, в дальнейшем смягчали, снимая с нее налет яростного идеализма, развивали, дополняли — но так или иначе почти все писавшееся по поводу соотношения двух произведений укладывалось в стандартные представления, в конечном счете восходящие к множественным высказываниям композитора времени сочинения и двух лет триумфа оперы**.

Казалось бы, к концу XX века, после кардинального переосмысливания творчества Шостаковича, на откровения советских идеологов с их махровой митинговой лексикой можно было бы махнуть рукой, если бы не одно обстоятельство. Как это ни парадоксально, их политизированность довольно часто находила параллель в отзывах западной прессы 30-х годов; проявляется она и в современных англоязычных исследованиях***. Устойчивость тенденции заставляет пристальнее присматриваться к, казалось бы, навсегда отринутым суждениям.

Новый этап обращения к теме и в России, и за рубежом наступил в 80-е годы. Появление записи «Леди Макбет Мценского уезда» в 1978 году (ЕМІ, дирижер М. Ростропович, в главных партиях Г. Вишневская, Н. Гедда, Д. Петков), публикация первоначальной редакции оперы издательством Sikorski (Гамбург, 1979) вызвали целую лавину постановок «Леди Макбет» и повлияли на увеличение исследовательского интереса к ней. С этим совпал огромный всплеск внимания отечественного литературоведения к фигуре Н. С. Лескова, связанный с празднованием 150-летия со дня его рождения в 1981 году, что привело к резкому росту публикаций, посвященных писателю, к долгожданному изданию альтернативного

* См., например: Шостакович Д. Мое понимание «Леди Макбет» // «Леди Макбет Мценского уезда»: Опера Д. Д. Шостаковича. С. 8; Он же. О моей опере // Д. Шостакович. Катерина Измайлова: Либретто. С. 12.

** Они, кстати, фигурируют и в «Testimony» (Testimony: Memoires of Dmitri Shostakovich / As related to and edited by Solomon Volkov. New York, 1979), вплоть до прямого воспроизведения отрывков из печатных высказываний композитора. На то, что первые абзацы одного из разделов книги (р. 106, 107) являются буквальным переводом фрагментов статьи «Трагедия-сатира», указала Л. Фэй (Fay L. E. Shostakovich Versus Volkov: Whose Testimony? The Russian Review. 1980. No. 39/4. P. 488).

*** См., например, работы Р. Тарускина, о которых речь пойдет ниже.

советскому одиннадцатитомнику «огоньковского» Собрания сочинений в двенадцати томах (1989). Приблизительно тогда же вышли в свет три англоязычные монографии о Лескове*. В итоге появилось несколько работ, в той или иной степени затрагивающих вопросы соотношения «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича и Лескова. Эти исследования отличались более пристальным взглядом на произведение Лескова, были отмечены большим вниманием к сути вопроса, в той или иной степени предлагали свежие аспекты рассмотрения.

Пожалуй, первым оригинальный подход к теме продемонстрировал Л. Аннинский — литературовед, замечательно слышащий и глубоко понимающий музыку**. Он поставил оперу Шостаковича в ряд образцов прочтения очерка Лескова в различных видах искусства (театр, кино, книжная иллюстрация), включил ее в контекст современного композитору осознания шедевра русской литературы и сделал выводы о влиянии эстетико-идеологических условий советского времени на оперную трактовку. Заявив о большей, чем это обычно было принято признавать, сложности поэтики и образов очерка, Аннинский показал, что радикальному преобразованию и переосмысливанию в опере подвергся не только главный персонаж, но и остальные герои. Кроме того, литературовед определил место Шостаковича среди интерпретаторов «Леди Макбет» как родонаучальника тенденции морального оправдания Катерины.

Зарубежный бум интереса к Шостаковичу (так или иначе стимулированный «*Testimony*») связал вопрос о соотношении Лескова и Шостаковича с более широкой проблематикой, что проявилось в двух почти одновременных публикациях марта 1989 года.

В своем мастерском, глубоко оригинальном эссе «Уроки Леди М.» (первоначальное название — «Опера и диктатор»)*** Р. Тарускин на примере «Леди Макбет» коснулся общих проблем творчества Шостаковича, вопросов эстетики музыки в целом. В продолжение литературоведческой мысли о том, что Лесков писал свою «Леди

* Muckle J. Y. Nikolai Leskov and the “Spirit of Protestantism”. Birmingham, 1978; McLean H. Nikolai Leskov: The Man and His Art. Harvard, 1978; Lantz K. Nikolai Leskov. Boston, 1979.

** Аннинский Л. Не о Лескове // Современная драматургия. 1982. № 1; Он же. Лесковское ожерелье. М., 1982; 2-е изд., доп. М., 1986 (в дальнейшем ссылки на эту книгу даются по 2-му изданию).

*** Taruskin R. The Opera and the Dictator: the peculiar martyrdom of Dmitri Shostakovich // The New Republic. 1989. March 20. В переработанном виде опубликовано: Taruskin R. The Lessons of Lady M. // Taruskin R. Defining Russia Musically. Princeton, 1997.

Макбет Мценского уезда» в полемике с «Грозой» А. Н. Островского*, Тарускин выстроил родословную фабулы от Островского — через Лескова — к Шостаковичу, еще раз заявив о смыкании крайних звеньев цепи. При этом в качестве исходного тезиса он предложил противопоставление двух типов отношения искусства к социальным проблемам: 1) раскрытие последних и изобличение социального зла путем создания в произведении резкого контраста между чистой, возвышенной натурой и ее низменным, мерзким окружением (реализм, Островский); 2) игнорирование социальных моментов (натурализм, жанр «рассказа ужасов» — «horror story», Лесков). По мысли автора, Шостакович взялся за превращение лесковской натуралистической «horror story» в возвышенный реалистический трактат. Не отрицая гениальности Шостаковича как оперного композитора**, исследователь заявил о релятивизации моральных принципов***, колоссальной «моральной инверсии****, к которой прибег Шостакович, обращая Катерину из преступницы в жертву, а главное — занимаясь предельной «дегуманизацией» отрицательных образов (последнее и вызывает отчаянный протест исследователя*****), служащей оправданием убийств Катерины. Именно здесь Тарускин проводит параллели с «моральной инверсией» в политических событиях 1930-х годов^{6*}.

Для К. Эмерсон в ее статье «Назад в будущее: пересмотр Шостаковичем “Леди Макбет Мценского уезда” Лескова»^{7*} основой исследования явился очерк Лескова. Работа, находящаяся на стыке музыковедения и литературоведения, глубоко проникает в обе сферы, будучи особенно основательной в литературной части. Говоря о двух возможностях соотношения первоисточника и либретто (упрощение и усложнение), Эмерсон привела «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича как пример усложнения первоисточника путем признания сюжету дополнительной глубины за счет аналогий со многими произведениями русской литературной классики.

* См. об этом, напр.: Эйхенбаум Б. О прозе. Л., 1969. С. 349.

** «...Он проявляет себя подлинным гением жанра, способным — подобно Верди, Вагнеру, Мусоргскому — создавать мир звуков, совершенный в своей убедительности» (Taruskin R. The Lessons of Lady M. P. 502).

*** Ibid. P. 500.

**** Ibid. P. 502.

***** «Это, возможно, наиболее пагубное использование музыки, когда-либо имевшее место...» (Ibid. P. 502).

6* Ibid. P. 505.

7* Emerson C. Back to the Future: Shostakovich's revision of Leskov's *Lady Macbeth of Mtsensk District* // Cambridge Opera Journal. 1989. No. 1 (March).

Стремлением проследить в общих чертах «покартинное» соотношение очерка и либретто оперы отмечено недавнее исследование драматурга и либреттиста Юрия Димитрина «Нам не дано предугадать...»*. Однако все обобщения книги касаются лишь основной ее темы — сравнения текстов различных редакций оперы ради нахождения новых постановочных решений, «оптимальной» версии произведения.

Побудительным мотивом к написанию настоящей статьи было следующее соображение. Во многих работах о «Леди Макбет Мценского уезда» — «Катерине Измайловой»** можно усмотреть одну общую черту — ограниченность аргументов, на которые опирались авторы в прослеживании разногласий между Шостаковичем и Лесковым. Либо (как это было в советском музыковедении) из работы в работу кочевали одни и те же соображения, причем довольно узкий их круг, либо (в западных статьях, в той или иной степени тяготеющих к жанру эссе) широта постановки проблем не оставляла места для аналитической конкретики. До сих пор остались неподмеченными любопытные моменты, возникающие при сравнении очерка и оперы. С одной стороны, они ярко иллюстрируют мысли, уже ставшие привычными, с другой — подталкивают к нахождению новых аспектов темы. Целью данной статьи и является стремление расширить и дополнить существующие представления о предмете.

* Димитрин Ю. «Нам не дано предугадать...»: Размышления о либретто оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». СПб., 1997.

** Необходимая оговорка в отношении редакций оперы. Ниже они будут именоваться следующим образом: редакция 1930–1935 с различными ее вариантами (временные рамки — от начала работы над оперой до момента издания клавира, то есть «официальной» фиксации версии); редакция 1954–1963 (временные рамки — от начала работы композитора над изменениями в опере до даты официальной открытой премьеры «Катерины Измайловой» и даты окончания чистовика партитуры). Хотя, если быть точным, вторую редакцию в данном случае следовало бы именовать 1954–1965, по аналогии с 1930–1935 устанавливая ее верхнюю хронологическую границу по дате издания партитуры и клавира (относительно нижней границы см.: Письма к другу: Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману. М.; СПб., 1993. С. 110). При этом автор не имел намерения вступать в полемику — явную или скрытую — с исследователями редакций оперы, предлагающими иную классификацию (Brown R. S. The Three Faces of *Lady Macbeth* // Russian and Soviet Music: Essays for Boris Schwarz, ed. by M. H. Brown. Ann Arbor, 1984; Fay L. E. From *Lady Macbeth* to *Katerina*: Shostakovich's versions and revisions // Shostakovich Studies, ed. by D. Fanning. Cambridge, 1995). Думается, окончательная точка зрения по этому вопросу еще не сформулирована. Она может появиться после изучения всех (в том числе, возможно, до сих пор не обнаруженных) вариантов оперы и либретто.

I

Пожалуй, первым шагом в сравнении Лескова и Шостаковича должно стать как можно более точное выявление соотношения между либретто и очерком. Ниже приводится таблица, в которой предпринята попытка проследить соответствие очерку событий, действующих лиц, сцен, в некоторых случаях — отдельных диалогов, монологов, даже ключевых реплик и фраз (то есть драматургически значимых моментов) либретто*. Само собой разумеется, что разбивка на фрагменты и выделение структурных единиц либретто в таблице не совпадает с музыкально-драматургическим членением формы в опере.

Что касается чисто текстового соответствия либретто оперы и очерка на уровне отдельных слов и фраз, то, видимо, нет необходимости отмечать его в данном случае. Такого рода задача явно не была для либреттистов принципиальной. Тем не менее текстовые переклички все-таки существуют. Они свидетельствуют о методе создания либретто, применявшемся Шостаковичем и Прейсом: написание самостоятельного текста с использованием не законченных мыслей и крупных синтаксических единиц оригинала (как часто поступал в своей работе над либретто Прокофьев, для которого это являлось принципиальным моментом), а отдельных слов, фраз и небольших предложений — в иных, чем у Лескова, но все-таки соответствующих ситуациях. Подобные текстовые переносы в таблице специально не оговариваются.

Либретто оперы	Основание в очерке Лескова
I, 1	
Монолог Катерины («Ах, не спится больше!»).	Отсутствует.
Диалог Бориса Тимофеевича и Катерины («Грибки сегодня будут?»).	Отсутствует. Упреки Катерине в бездействии в очерке не персонифицированы.
Объяснение Зиновия Борисовича, Бориса Тимофеевича, Работника с мельницами по поводу прорванной плотины.	Отсутствует.
Хор работников («Зачем же ты уезжаешь, хозяин?»).	Отсутствует**.

* За основу в данном случае взят текст авторской партитуры 1932 года.

** В тексте хора цитирована фраза из «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского.

Представление Зиновием Борисовичем Сергея Борису Тимофеевичу.	Отсутствует*. Первое появление Сергея в очерке — позже, в главе с Аксиньей.
Прощание Зиновия Борисовича и Катерины в присутствии Бориса Тимофеевича.	Отсутствует**.
Реплика Аксиньи о Сергееве («Работник новый — девичур окаянный...»).	Глава вторая.
Заключительная реплика Бориса Тимофеевича («Что не плачешь?»).	Отсутствует.

I, 2

Сцена работников с Аксиньей.	Глава вторая***.
Реплики Задрипанного мужичка.	Отсутствует, как и сам этот символический персонаж оперы. Толчком к его появлению в либретто могли послужить два высказывания некоего мужичка во второй главе очерка: «Не так ты, молодец, рассуждаешь...» и «Н-да, вот ты и рассуждай...»****.
Вмешательство Катерины.	Отсутствует; в очерке все заканчивается до прихода Катерины.
Диалог Катерины и Сергея («Отпустите бабу...» — «Что ж вам баба, для смеха...» — «Много вы, мужики...»).	Отсутствует.
Диалог Катерины и Сергея («А ну, позвольте ручку...»), их борьба и падение.	
Глава вторая, с измененным текстом; в очерке падение отсутствует (Сергей лишь сажает Катерину на мешок).	Появление Бориса Тимофеевича («Что это?») и последняя фраза Бориса Тимофеевича Катерине («Вот погоди, приедет муж, все расскажу!..»).

* Упоминаемая в данной сцене фамилия прежних хозяев, у которых служил Сергей, в опере изменена с Копчоновых на Калгановых, видимо, по фонетическим соображениям.

** Фрагмент текста («Молодые жёны, того, сильву пле, рандеву, соус провансаль») заимствован с изменениями из рассказа А. П. Чехова «В почтовом отделении» (см.: *Димитрин Ю. Указ. соч. С. 82*); характерная подробность («В ноги! В ноги!») заимствована из драмы «Гроза» А. Н. Островского.

*** В опере сцена обретает принципиально иной характер.

**** Здесь и далее очерк Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» цитируются по изданию: *Лесков Н.С. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 5. Сочинения 1865–1868. М.: ТЕРРА, 1998. С. 7–49.*

I, 3

Первые фразы Катерины и ее краткий диалог с Борисом Тимофеевичем* («Спать пора!..»).	Отсутствует.
Ариозо Катерины («Жеребенок к ко-былке торопится...»).	Отсутствует.
Сцена Катерины и Сергея («Кто это?»).	Глава третья.
Диалог Катерины и Сергея после интерлюдии** («Уйди ты, ради бога»).	Иной текст.
Диалог Катерины и Бориса Тимофеевича (за сценой).	Отсутствует.
Заключительные фразы Катерины и Сергея.	Глава третья.

II, 4

Монолог Бориса Тимофеевича («Что значит старость»).	Отсутствует.
Прощание Сергея и Катерины (в присутствии Бориса Тимофеевича).	Отсутствует.
Сцена Бориса Тимофеевича и Сергея, порка Сергея в присутствии людей, позже Катерины.	Глава четвертая, без участия людей и Катерины.
Сцена Катерины и Бориса Тимофеевича («Ну, что? Проголодался я»), хор работников, смерть Бориса Тимофеевича (Борис Тимофеевич, Священник, Катерина).	Отсутствует. Основой для всех этих событий оперы является лишь одно предложение из текста очерка: «Поел Борис Тимофеич на ночь грибков с кашицей, и началась у него изжога; вдруг схватило его под ложечкой; рвоты страшные поднялись, и к утру он умер, и как раз так, как умирали у него в амбарах крысы, для которых Катерина Львовна всегда своими собственными руками приготовляла особое кушанье с порученным ее хранению опасным белым порошком» (глава пятая). Священник в очерке отсутствует***.

* В редакции 1954–1963 — Борис Тимофеевич за сценой.

** Поразительно, но в тексте очерка (глава третья) пресловутой бурной интерлюдии третьей картины («rape interlude») соответствует лишь следующее: «Сергей поднял хозяйствку, как ребенка, на руки и унес ее в темный угол. В комнате наступило безмолвие, нарушавшееся только мерным тиканьем висевших над изголовьем кровати Катерины Львовны карманных часов ее мужа; но это ничему не мешало.

— Иди, — говорила Катерина Львовна через полчаса...»

*** Текст о «грибках да ботвинах» навеян фрагментом пьесы Н. В. Гоголя «Тяжба» (см.: *Димитрин Ю.* Указ. соч. С. 82).

II, 5

Диалог Катерины и Сергея («Сергей, Сережа! Все спит...»).	Глава шестая.
Катерина, Сергей, Призрак Бориса Тимофеевича.	Главы шестая и седьмая*.
Убийство Зиновия Борисовича (Зиновий Борисович, Катерина, Сергей).	Главы седьмая и восьмая, с небольшими, но существенными смысловыми изменениями (см. ниже).
Диалог Катерины и Сергея на фоне марша («Неси в погреб. Я буду светить»).	Глава восьмая.

III

	Все третье действие не имеет оснований в тексте
III, 6: Диалог Сергея и Катерины («Что ты тут стоишь?»), сцена Задрипанного мужичка	
III, 7: Песня Квартального — Исправника с хором полицейских, сцена с Учителем-социалистом — Консисторским чиновником — Нигилистом**, появление Задрипанного мужичка, заключительный хор.	Квартальный — Исправник, полицейские, Учитель-социалист — Консисторский чиновник — Нигилист в очерке Лескова отсутствуют.
III, 8: Свадьба с хором гостей и соло Священника, обнаружение трупа, арест полицейскими Сергея и Катерины***.	
IV, 9:	Главы тринадцатая — пятнадцатая.
Старый каторжник и хор каторжан.	Нет основания в тексте. Старый каторжник в очерке отсутствует.
Диалог Катерины и Сергея («Сережа! Хороший мой!»).	Отсутствует***.
Ариозо Катерины («Нелегко после почета да поклонов...»).	Отсутствует.
Диалог Сергея и Сонетки («Мое почтенье!»).	Отсутствует.

* В очерке призрак Бориса Тимофеевича дважды является Катерине в виде кота.

** В разных вариантах редакции 1930–1935 и в редакции 1954–1963 — различные действующие лица (см.: Димитрин Ю. Указ. соч. С. 67–69).

*** В очерке Сергей сознается сразу же, Катерина — лишь после очной ставки с ним. В опере сознается только Катерина (даже не ожидая разоблачения) и просит прощения у Сергея, Сергей же активно сопротивляется аресту.

**** В опере добавлены упреки Сергея Катерине.

Диалог Сергея и Катерины («Катя!» — «Сережа, пришел?»).	Глава четырнадцатая.
Реплики Сергея и Сонетки («На чулки! Идем, теперь ты моя!» — «Ишь, зверь!»).	Отсутствует.
Глумление каторжников над Катериной.	Глава пятнадцатая*. Каторжница в очерке отсутствует.
Ариозо Катерины («В лесу, в самой чаще есть озеро...»).	Отсутствует; мотив раскаяния в очерке также практически отсутствует.
Диалог Сергея и Сонетки («Знаешь ли, Сонетка...»).	Иной текст (фраза Сергея).
Издевательское обращение Сонетки к Катерине («Спасибо, Катерина Львовна...»).	Отсутствует; в очерке над Катериной издевается Сергей, Сонетка лишь вставляет одно высказывание.
Завершающая сцена.	В очерке — лишь авторское описание.
Заключительное соло Старого каторжника с хором.	Отсутствует.

Некоторые предварительные выводы из проведенного сравнения совершенно очевидны. Возникающие при восприятии оперы смутные ощущения, что все происходящее где-то существует и у Лескова, как правило, оказываются ошибочными. Либретто, при общем соблюдении в нем сюжетной линии первоисточника (за исключением третьего действия), является самостоятельной драматургической разработкой, имеющей не так уж много общего с текстом и событиями очерка**. Либреттисты написали большую часть текста, вложенного в уста героев, добавили более половины «микрособытий», происходящих в опере, ввели различные персонажи, дополнительные сцены — иначе говоря, откомментировали существующий сюжет важнейшими драматургическими деталями. Правда, сам Шостакович высказывался об этом иначе (частично уже процитировано выше): «Оно [либретто] почти полностью построено по Лескову, за исключением 3-го акта, который для большей социальной насыщенности несколько отличается от Лескова. Введена

* В опере этот эпизод значительно расширен.

** Б. Асафьев писал, что Шостакович пользуется «фабулой Лескова почти лишь как импульсом» (Асафьев Б. О творчестве Шостаковича и его опере «Леди Макбет Мценского уезда» // «Леди Макбет Мценского уезда»: Опера Д. Д. Шостаковича. С. 28).

сцена в полиции, выброшено убийство племянника Екатерины Львовны»*. Однако точка зрения композитора выглядит справедливой лишь на фоне господствовавшей в 20–30-е годы традиции весьма вольного обращения с литературными первоисточниками в театральных и кинопереработках, создания абсолютно оригинальных версий уже существовавших сюжетов**. В свете того охранительного отношения к классике, которое совсем скоро стало основой литературной политики государства, именно недостаточное соответствие очерку Лескова явилось одним из пунктов, поставленных в вину Шостаковичу***.

II

Наверное, представить себе либретто, которое соответствовало бы произведению Лескова со всеми его характерными особенностями, практически невозможно. В том числе потому, что «Леди Макбет Мценского уезда» — это очерк.

Показательно, что в различных источниках жанровое обозначение шедевра Лескова звучит по-разному. У самого Шостаковича в клавире 1935 года стоит осторожное «по Н. Лескову», в партитуре и клавире 1965 года — уже «по повести Н. Лескова». В комментариях композитора чаще всего значится определение «повесть», но можно встретить также и «рассказ». В большинстве отечественных источников, как музыковедческих, так и литературоведческих, преобладают термины «повесть» и « очерк». В англоязычных источниках диапазон определений еще шире: «story» (наиболее часто встречающееся), «short-story» («Testimony»), «novella» (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. by Stanley Sadie), «novel» (The Random House Encyclopedic Dictionary of Classical Music, ed. by David Cummings). Свои попытки буквального перевода

* Шостакович Д. Трагедия-сатирика.

** Не случайно Ю. Димитрин утверждает: «При сравнении оперной “Леди Макбет” с инсценировками очерка Лескова для драматической сцены, спектакли по которым ставились и во времена первых представлений оперы Шостаковича, и позднее, вплоть до восьмидесятых годов, выясняется, что оперная “Леди Макбет” несравненно ближе к лесковской, чем все другие». По мнению исследователя, оперная Катерина Львовна — лишь «“смягченная”, по сравнению с очерком Лескова» (Димитрин Ю. Указ. соч. С. 13).

*** «Бытовой повести Лескова навязан смысл, которого в ней нет» (Сумбур вместо музыки: Об опере «Леди Макбет Мценского уезда» // Правда. 1936. 28 января).

термина «очерк» на английский язык — «sketch» — Р. Тарускин и К. Эмерсон берут в кавычки, подчеркивая тем самым своеобразие жанра и то обстоятельство, что, скорее всего, абсолютно адекватный перевод термина невозможен, особенно в рамках четко разработанной и строго унифицированной системы жанров, присущей английскому литературоведению.

Различия двух «Леди Макбет Мценского уезда» становятся вполне понятными, если учесть, что Шостаковичу и Прейсу пришлось переносить небольшой по литературным меркам жанр очерка в самый большой по музыкальным масштабам жанр «полнометражной» оперы. Очерк можно прочесть за тридцать — сорок минут на одном дыхании, опера слушается три — четыре часа (с антрактами). И важны здесь не только количественные показатели (временная протяженность), но и различия в организации времени. Такие свойства жанра очерка, как особая сконцентрированность, сжатость повествования, событийная насыщенность, краткость обрисовки персонажей и их характеров, соответствующая этому полудокументальной, без излишней патетики, манера повествования, противостояли драматической сути оперы и делали задачу либреттистов исключительно сложной.

Язык Лескова также не приспособлен для передачи в опере. Авторская речь очерка с трудом поддается преобразованию в прямую (требующуюся в драматическом произведении), в опере ей место — лишь в сценических ремарках. Прямая речь шедевра настолько насыщена нюансами различного рода (содержательными, стилистическими), что при перенесении в жанровые условия оперы, при изменении ритма фразы и ритма текста все ее богатство неизбежно было бы потеряно. Своевобразие подлинного лесковского языка удалось бы сохранить лишь в крайне редких случаях.

При создании либретто перед Шостаковичем и Прейсом неизбежно вставали чисто технические задачи: вполне естественное сокращение количества действующих лиц и «макрособытий» очерка, концентрация и растягивание во времени важнейших сюжетных узлов; преобразование авторского повествования и описанных в авторской речи событий в действие, разворачивающееся на сцене, в переживания действующих лиц, соответственно — в речь произносимую. Отсюда вполне понятным становится «домысливание» происходящего. Авторам приходилось насыщать сюжет конкретным сценическим действием, заставлять героев совершать поступки («микрособытия»), которых те у Лескова не совершали, заставлять их общаться, разговаривать, размышлять вслух, произнося

то, чего они в очерке не произносили, думать так, как они в очерке не думали. Помимо всего, театральная специфика подталкивала к драматическому заострению ситуаций, к яркой, выпуклой подаче сюжета и, значит, четкой расстановке смысловых акцентов.

Неожиданная черта либретто Шостаковича — Прейса заключалась в том, что в сюжет были внесены значительные добавления* — вплоть до появления важных действующих лиц, целых сцен. Они-то ярче всего и свидетельствовали о том, что опера предлагает свою, самостоятельную концепцию сюжета.

Но, пожалуй, основную сложность авторам доставляла лесковская интонация, манера изложения (уникальная в русской литературе XIX века) — с точки зрения не текстового соответствия, а тех смысловых акцентов очерка, которые опера должна была либо повторить, либо изменить, расставив взамен свои собственные.

Обоснование интонации Лескова в том, что он — писатель «из очерклистов», иногда намеренно «легкий», для которого стремление к понятности, доступности, желание «просто» рассказать историю часто бывает гораздо важнее, чем наличие смыслового итога рассказанного. Это приводит во многих шедеврах писателя к намеренному избеганию проявления этических, философско-мировоззренческих тенденций, необычайно сильных в русской литературе второй половины XIX столетия. В некоторых случаях Лескову свойственно даже снижать идеиный пафос своих произведений («Запечатленный ангел» — «Печерские антики»), заменять логическую «постановку последней точки» неожиданным искривлением, парадоксальным поворотом сюжета, необычным штрихом авторского комментария («Тупейный художник», «Воительница» и др.)**.

Поиски этической основы или философской глубины Лесков нивелирует своим лукавым слогом — игривым, с ухмылкой, колеблющимся между противоположными, полярными гранями смысла

* Некоторые небольшие добавления-реплики появились в либретто по чисто технической причине — для объяснения происходящего на сцене или оставшегося «за кадром». Таковы, например, объявления Катерины: «Я — купчиха, супруга именитого купца Зиновия Борисовича Измайлова» (первая картина), «Подсыпала яду, сдохнет старик» (четвертая картина), «Сегодня наша свадьба» (шестая картина). Борис Тимофеевич объясняет зрителям причину, по которой он ночью не спит: «Все чудится, будто воры хотят ограбить. Хожу, смотрю, нет ли вора» (четвертая картина). В пятой картине Катерина уточняет время, прошедшее с предыдущей картины: «Прежде ночи тянулись долго, долго, а теперь эти семь ночей, что мы с тобою вместе проводим, летят, как на крыльях» и т. п.

** См. об этом: *Аннинский Л.* Лесковское ожерелье.

и содержания. «Эмпирик опыта и пластик слова, из очеркостики он явился в литературу и как кудесник слова был в конце концов признан. Противоречивость жизни не преображалась под его пером ни в философское откровение, ни в психологическую диалектику души — эта противоречивость как бы вкладывалась в ткань текста, скручивая текст в вязь и порождая знаменитое лесковское кружево, когда не вполне понятно, кто перед нами: автор или шутник-рассказчик, действующий от его имени, и что перед нами: авторская речь или тонко стилизованный сказ; то ли “от дурака” мысль, то ли “от умного”, а скорей всего — и то и другое разом, в хитросплетении, в том самом затейливом плетении словес, за которое Лесков и взят потомками в вечность»*.

Этим и достигается лесковская глубина содержания и многосторонность образов. Не случайно в его шедеврах практически нет односторонних, одноцветных персонажей, даже характеристики его «героев из героев» — праведников — зачастую оказываются отнюдь не очевидными**.

Такие свойства очень ярко проявились и в «Леди Макбет», особенно если принять во внимание, что очерк писался в скрытой полемике со знаменитой драмой А. Н. Островского «Гроза», имеющей ярко выраженный морализаторский, даже дидактический характер. В противоположность «показательным» героям пьесы очерк должен был представить читателям «всего лишь» реальную, жизненную историю — без каких-либо четких выводов из нее.

От последних Лесков скрылся в стилистически-смысловом «расшатывании интонации» произведения. В самом заглавии, в эпиграфе: «Первую песенку зардевшись спеть» (!), в первом же абзаце текста: «К числу таких характеров принадлежит купеческая жена Катерина Львовна Измайлова, разыгравшая некогда страшную драму...»*** (курсив мой) — можно уловить тот иронический оттенок

* Там же. С. 21. Нельзя не упомянуть, что К. Эмерсон оценивает подобную интонацию в «Леди Макбет» с иных позиций: «Но особый ужас “Леди Макбет” — не в сюжете... а в угнетающей интонации повествования» (Emerson C. Op. cit. P. 60).

** И наоборот, в тех редких случаях, когда писатель пытается создать полностью отрицательную личность — подлейшего героя или воплощение «вселенского зла» (например, Горданов в романе «На ножах»), — образ сразу же приобретает черты мелодраматического злодея. Как абсолютно «белые», так и абсолютно «черные» персонажи не типичны для Лескова.

*** Этой фразе вторит выражение из пятнадцатой главы очерка: «совершающая драму любви Катерина Львовна» (курсив мой).

(«тихую язвительность», «добрую сатиру»*), который не позволял сюжету «выпрямиться» в нечто одномерное. Дополнительные измерения ему придавала игра с различными стилистическими пластами — официального отчета, «истории ужасов», стремительно развивающейся приключенческой литературы — и, конечно же, неизменное использование фольклорных мотивов**.

Многомерен и образ главной героини. Несмотря на то что лесковская Катерина ведет себя гораздо жестче и бесчеловечнее, чем оперная, она не наделена чертами ни литературной злодейки, ни философски-концептуальной преступницы (как ее шекспировский прототип). Писатель почти не использует традиционных литературных приемов, обычно служащих для обрисовки отрицательных персонажей. Мотивация поведения Катерины обретает множественность и глубину. Почему убивает Катерина? От невыносимости семейного существования, от любви безмерной, от социальных условий, от своих подавленных устремлений, от алчности или просто от скуки русской, «от которой весело, говорят, даже удавиться»? Почему вообще происходит все описанное?

Однако Лесков не собирается расставлять точки над «и», он лишь рассказывает историю, основанную на реальных фактах, в некотором смысле абстрагируясь от нее, предоставляя возможность каждому читателю либо критику воспринять ее по-своему и сделать собственные выводы***.

Такую манеру изложения было в принципе невозможно перенести в оперу. Очень трудно представить себе драматургические оперные

* См.: Столлярова И. В. Н. С. Лесков // История русской литературы: В 4 т. Л.: Наука, 1982. Т. 3. Расцвет реализма. С. 786, 789.

** См. об этом: Горелов А. А. Н. С. Лесков и народная культура. Л., 1988. С. 136–146. Исследователь говорит о воздействии двух пластов: сказового и житийного — религиозно-бытовой культуры, «элементов привившейся в народе христиански-учительной словесности» (с. 145). Показательно, что в фольклорные тона у Лескова окрашены различные персонажи очерка — и условно-положительные, и условно-отрицательные.

*** «Этим дается свобода читателю, его оставляют один на один с произведением... Писатель как бы снимает с себя известную долю ответственности, он делает форму своих произведений как бы «чужой», стремится ответственность за нее переложить на рассказчика, на документ, который он приводит. Тем самым автор как бы скрываеться от читателя» (Лихачев Д. С. Особенности поэтики произведений Н. С. Лескова // Лесков и русская литература / Отв. ред. К. Н. Ломунов, В. Ю. Троицкий. М., 1988. С. 14). Д. С. Лихачев отмечает у Лескова «...желание, чтобы читатель не видел в его произведениях нечто законченное, “не верил” ему как автору и сам додумывался до нравственного смысла его произведения» (Там же).

средства, даже новейшие (например, прием Sprechstimme), которые могли бы адекватно воплотить лесковскую интонацию, а соответственно — лесковскую недосказанность, объективность и многомерность. Авторы либретто столкнулись с опасной необходимостью переизлагать сюжет, дописывать его — одним словом, вынуждены были толковать Лескова, от чего сам писатель в свое время благоразумно отказался. Ступив на этот путь, Шостакович и Прейс тем самым попали в ловушку, которой избежали абсолютно все русские литературные критики последней трети XIX и первых десятилетий XX века. По утверждению Л. Аннинского, в русской печати с 1865-го по 1928 год нет ни одного (!) отклика на «Леди Макбет Мценского уезда». Исследователь говорит о «...русской критике, молчавшей шесть десятилетий, то есть абсолютно, напрочь, нагло проглядевшей лесковский шедевр»*. И затем поясняет, что, скорее всего, не недосмотр был тому причиной, а невозможность и проницательное нежелание интерпретировать лесковскую «непонятную» историю: «Ни опровергнуть, ни на пользу не обернуть. Не укладывается очерк Лескова ни в типологию, ни в эстетику своего времени. Критика тогдашняя единственно для себя верный выход почувствовала: она очерк не заметила»**.

Создавая свою собственную концепцию, Шостакович стал одним из самых первых толкователей «Леди Макбет Мценского уезда» — после Чеслава Сабинского (режиссера фильма 1926–1927 годов), комментатора издания 1928 года, скрывшегося под инициалами Л. Э. (см. ниже), и Бориса Кустодиева, автора иллюстраций к тому изданию***, с прочтения которого композитором, собственно, и началась история оперы.

III

Итак, каким же образом Шостакович и Прейс истолковали лесковский сюжет?

Несомненно, самое очевидное проявление их трактовки — изменение характеров героев очерка, причем наиболее показательно

* «Ведь не безвестный же дебютант “тиснул” в январе 1865 года свой опус, а самый расскандальный автор, роман которого “Некуда” был в ту пору притчей во языщех! И не в заштатном каком-нибудь органе напечатал, а у самого Достоевского, в “Эпохе” — в журнале, каждый номер которого шел в критике на полемический расхват! И — ни звука в отклик» (Аннинский Л. Лесковское ожерелье. С. 103).

** Там же. С. 108.

*** Лесков Н. Леди Макбет Мценского уезда. Л.: Издательство писателей, 1930.

преобразование главной героини, отмеченное в любом исследовании об опере. Дополнением к общезвестным, многократно высказанным мыслям могут служить следующие соображения.

Катерина Шостаковича как личность отличается от Катерины Лескова настолько, что это приводит даже к изменению ее внешних черт. Правда, их описание отсутствует в ремарках и тексте либретто, но если мы попытаемся представить себе некий совокупный образ оперной Катерины (основываясь на собственных представлениях, как интуитивных, так и вытекающих из ощущения музыки, и на воспоминаниях о наиболее ярких воплощениях партии), то поймем, что оперный стандарт в отношении ее облика все-таки существует. Героиня Шостаковича — типичная русская красавица: женщина, что называется, «в теле», среднего роста или выше, с традиционными длинными темно-русыми волосами. Она знает себе цену; неторопливое достоинство ее движений и значительность поведения нарушаются лишь в кульминационные, психологически напряженные моменты. (Не оказали ли воздействие на формирование облика оперной Катерины в режиссерском сознании иллюстрации Кустодиева к упоминавшемуся изданию 1930 года, выполненные в характерной для художника манере?)

Текст очерка дает совершенно иное описание: «Катерина Львовна не родилась красавицей, но была по наружности женщина очень приятная. ... Росту она была невысокого, но стройная, шея точно из мрамора выточенная, плечи круглые, грудь крепкая, носик прямой, тоненький, глаза черные, живые, белый высокий лоб и черные, аж досиня черные волосы. <...> ... У Катерины Львовны характер был пылкий, и, живя девушкой в бедности, она привыкла к простоте и свободе»*. Казалось бы, не столь уж значительный факт различия облика на самом деле важен как проявление более общей закономерности: оперную Катерину практически невозможно представить себе такой, какой она описана у Лескова.

Внешнему облику «русской бабы» под стать и поведение героини оперы, его психологическое обоснование**. Более того, образ

* Маленькая, но весьма показательная подробность: вес героини очерка составляет 3 пуда 7 фунтов (52 килограмма)!

** Любопытная деталь: в опере героиня по не вполне ясной причине (для дополнительной убедительности социально-классовой характеристики?) становится неграмотной, хотя, судя по всему, никакой особой драматургической необходимости в том нет: «Нет у меня, Сергей, никаких книжек. Сама я неграмотная, а муж не читает книг». (Может быть, для пущей убедительности эти слова не поются, а произносятся.) У Лескова: «Читать Катерина Львовна была не охотница, да и книг к тому же, окромя киевского патерика, в доме их не было».

Катерины с самого начала провоцирует на определенную предрасположенность в восприятии происходящего. Ведь судьба типичной и показательной русской женщины в ее дореволюционном бытии (как научила нас русская литература XIX века) должна быть по меньшей мере нелегкой, а еще вернее — трагической. Поэтому существеннейшей частью характеристики героини, с самых начальных реплик и ариозо первой картины, становится «амплуа страдалицы» *. При этом музыка договаривает и проясняет то, что, возможно, не выражено однозначно в либретто: одной из основ облика Катерины становится тот тип интонаций, который всегда был связан с этим амплуа в русской музыке. Именно оправдание музыкой не дает возможности воспринимать Измайлова как отрицательный персонаж или испытывать к ней чувства, которые должно испытывать по отношению к преступнице.

В эту линию очень ярко вписываются рассуждения оперной Катерины о русской женщине: «А как баба иной раз всю семью кормит, не знаешь? А как бабы порой на войне врагов били? Иной раз бабы за мужей да за милых своих жизнь свою отдавали...», реплики, обращенные к Борису Тимофеевичу в сцене порки Сергея, ариозо третьей картины с его мрачным колоритом, просьба к Сергею о прощении в развязке третьего действия, все происходящее в последнем акте ** — иначе говоря, та составляющая образа, которая приводит к трагическому финалу жизни молодой женщины. Большая драматургическая арка в развитии роли Катерины связана с нарушением «амплуа страдалицы», выходом за его пределы для последующего восстановления и усугубления.

* В своих рассуждениях о сюжете Лескова, связанных с постановкой спектакля в конце 1970-х годов Андреем Гончаровым в Театре имени Маяковского, с Натальей Гундаревой в заглавной роли, Л. Аннинский восклицает: «...что ни возьми, везде то же самое: не Леди Макбет, средь Мценской глуши шекспировские злодейства учинившая, а свет наш, Катерина, — радость наша, боль наша, праведница наша, до зла-горя доведенная. Ведь и Шостакович оперу на том же строит. Да не с него ли и началось?» (Аннинский Л. Не о Лескове. С. 252). О том же рассуждает и И. А. Молостова, постановщик оперы в театрах Киева и Санкт-Петербурга (Мариинском): «...у Шостаковича с первых тактов — просветленный образ страдающей женщины» (Хентова С. В мире Шостаковича. М., 1996. С. 336).

** Показательнейшая деталь: в очерке после просьбы Сергея о чулках Катерина «юркнула в камеру, растормошила на нарах свою сумочку и опять торопливо выскочила к Сергею с парою толстых синих болховских шерстяных чулок с яркими стрелками сбоку»; в опере — жертвенно «снимает чулки и дает их Сергею».

Героиня Лескова в значительной степени утрачивает у Шостаковича свою жизненную активность, становясь чуть ли не пассивным персонажем. В очерке она почти всегда принимает на себя инициативу, сама обостряет отношения с окружающими. В опере из ее активных «макбетовских» деяний остается не так уж и много, снижение действенности характера оставляет на ее долю лишь выражение эмоций.

Стремление либреттистов наделить героиню положительными чертами привело к одному из ключевых сюжетных изменений, подчеркнутому еще Шостаковичем*, а именно к уменьшению количества преступных деяний, совершаемых Катериной. Однако для нас важен даже не подсчет убийств, а их изменившиеся «качественные» характеристики — приданье иной психологической мотивации, помещение в особые ситуации и т. п.

Об убийстве и смерти Бориса Тимофеевича, о роли Катерины в этих событиях в очерке сказано лишь намеком, двумя предложениеми. У Шостаковича все происходит на сцене, получая однозначное психологическое обоснование: деяние героини, будучи результатом ее гнетущих взаимоотношений со свекром, совершено в отместку за издевательство над Сергеем и для предотвращения дальнейшего наказания. Устранение главного притеснителя, угрожающего ее счастью с Сергеем, становится для Катерины акцией вынужденной, почти что необходимой.

Сцена убийства Зиновия Борисовича также имеет важнейшее отличие от первоисточника — в том, что касается степени спланированности убийства. У Лескова Катерина явно провоцирует ситуацию, управляет ею и, достигнув необходимого этапа обострения отношений (оглушительной пощечины от мужа), с возгласом «Я этого только и дожидалась!» бросается на него и собственоручно осуществляет давно задуманное, почти что обещанное Сергею. В либретто же, во всех его вариантах, развитие событий определяется гораздо более гуманной логикой ситуации «застигнутых любовников». Зиновий Борисович первый начинает стегать свою жену найденным поясом, что приводит к появлению ключевых «оборонительных» реплик в устах героини: «Сергей! Сергей! Быт меня! Выходи! Защити!» — и вмешательству Сергея. В редакции 1954–1963 Катерина и вовсе избавлена от участия в смертельной схватке мужа и любовника. Но наиболее сильную корректировку вносит существенное обсто-

* См., например: Шостакович Д. Мое понимание «Леди Макбет». С. 6; Он же. О моей опере. С. 11; и др.

ятельство, не замеченное в большинстве исследований: во всех вариантах оперы, независимо от вовлеченности героини в события, роковой удар подсвечником наносит Сергей, тем самым, собственно, и совершая убийство, в то время как у Лескова это действие — на совести Катерины, после чего она с особым хладнокровием доводит преступление до конца и «скрепляет кровью» свой союз с любовником, сдавливая его руки на горле жертвы.

Даже в обстоятельства последнего, по счету Лескова — четвертого, убийства (которое, кстати, при рассуждениях о «мере злодейства» главной героини оперы в расчет обычно не принимается) внесены особые психологические детали. В четвертом действии добавлены отсутствующие в очерке упреки Сергея, усугубляемые его жестоким обращением: «А кто до каторги довел меня, забыла? Отойди! Уйди, ты жизнь мою сгубила! Уйди! Тоже купчиха! Просто сволочь!» (редакция 1930–1935). Зато в событиях, непосредственно приводящих к трагической развязке, Сергей не участвует — в опере над Катериной издевается Сонетка, у Лескова практически ни разу не общающаяся с ней напрямую. Героиня Шостаковича получает оправдательную мотивацию убийства (и самоубийства), до которого ее «доводят» неверный любовник и «разлучница» — будущая жертва.

Два убийства вместо четырех, да и те имеющие в значительной степени психологически-защитный характер, будучи актами отчаяния в складывающейся ситуации, — результат переосмыслиения характера Катерины авторами оперы. Завершенность этой стороне ее образа придана введением мотива раскаяния, лишь намеченного у Лескова (появление призрака Бориса Тимофеевича, просьбы к Сергею о прощении в конце третьего действия, усугубляющиеся мучения совести в четвертом действии, со знаменитым «В лесу, в самой чаще есть озеро»). Безрассудно любившая, «согрешившая не по злому умыслу» и раскаявшаяся — такая Катерина действительно гораздо ближе грешным праведницам русской литературы, такая Катерина внушает чувство сострадания и заставляет сопереживать.

IV

«Оправданию» главной героини, облагораживанию ее образа не в меньшей степени способствует другая составляющая пересмотра концепции Лескова — изменение облика остальных перенесенных в оперу персонажей и, соответственно, изменение характера их взаимоотношений с Катериной. Это было замечено не сразу: первые

комментаторы оперы заложили традицию рассмотрения этих героев как полностью адекватных первоисточнику, и для понимания сути произведенной корректировки потребовалось появление нового взгляда на Лескова и на соотношение двух «Леди Макбет».

«Что за купец? Не жрет в три горла, не пьянистует, не обманывает. Встает в шесть утра и, чайку попив, едет по делам. Грамотный купец, «Лука Никонович», несбывшаяся надежда Лескова», — пишет о мужской половине семьи Измайловых Л. Аннинский*. Стабильность, спокойствие и в некотором роде даже разумность домостроевского купеческого порядка у Лескова базируются на воспитанном поколении чувстве семьи, все члены которой искренне стремятся в жизни к сходным целям. Однако в какой-то момент неожиданно дает о себе знать инакость Катерины, ее большая свобода от установленного миропорядка, принятых образцов поведения, в том числе от моральных норм. Оказывается, у героини гораздо больше характера, больше страсти, наконец, больше темперамента, чем можно было предполагать. Это и приводит к зловещим событиям.

Не так все обстоит в опере. Конфликт между Катериной и ее окружением предопределен изначально, а в такой ситуации автору, явно находящемуся на стороне героини, иначе видится и ее окружение, в первую очередь — ее свекор, глава купеческого дома Измайловых.

Та черта лесковского Бориса Тимофеевича, которую совсем невозможно представить себе у Шостаковича, — его возраст. «Лет под восемьдесят» (в очерке) не соответствуют ни его жизненной активности в опере, ни силе характера, ни изрядной физической силе. Шостаковичская характеристика этого персонажа дополняется двумя «усугубляющими» чертами: старческой (не по годам) похотливостью и явными проявлениями садистских наклонностей (и в многократных примерах общения с невесткой, и в расправе над Сергеем).

Между тем у Лескова Борис Тимофеевич виноват перед Катериной лишь в одном — несправедливых упреках в бездетности: «...зачем человеку судьбу завязала, неродица?»** К тому же два этих персонажа не имеют ни одного (!) прямого общения ни до, ни после их встречи непосредственно перед убийством. И встреча эта показательна. Провинившаяся невестка, тайно согрешившая жена неожиданно

* Аннинский Л. Лесковское ожерелье. С. 106.

** Если быть точным, то, как уже указывалось, эти упреки в очерке не вложены в уста Бориса Тимофеевича — они безличны.

является открыто и спокойно просить за своего любовника: «Пусти, тятенька, Сергея». Мотивация поведения свекра в этой ситуации абсолютно безупречна, а реакция вполне обоснованна — он «так и позеленел»: «...муж приедет, мы тебя, честную жену, своими руками на конюшне выдерем, а его, подлеца, я завтра же в острог направлю».

Шостакович делает стержнем развития отношений Катерины с Борисом Тимофеевичем его постоянное моральное давление на невестку. Напряженность их семи встреч-столкновений следует по нарастающей, завершаясь убийством и инверсией взаимоотношений, когда Катерина, в свою очередь, издевается над уже беспомощной жертвой.

Драматургическая разработка образа свекра приводит не просто к расширению роли. Борис Тимофеевич становится воплощением откровенного «бытового зла» и, поднимаясь на иной уровень, приобретает статус главного антагониста. Факт появления такового в драматургической расстановке сил сам по себе знаменателен. У Лескова Борис Тимофеевич присутствует менее чем в одной пятой части очерка*, в опере же противостояние Катерины и ее свекра занимает более половины произведения: с него события начинаются, оно является основой конфликта в четырех больших картинах, продолжается даже после смерти героя, в пятой картине**, и исчезает лишь с убийством его сына. Значение образа подчеркнуто тем, что смерть Бориса Тимофеевича является переломным моментом в драматургии. Именно после нее опера совершенно очевидно становится трагедией, именно здесь прорывом в трагическую сферу звучит пассакалия как авторский голос, дающий оценку произошедшему, ставящий точку в концепции.

Естественно, что изменение черт главного антагониста от очерка к опере происходит в направлении, прямо противоположном изменениям в образе Катерины.

Развенчание образов «положительных купцов» расставляет акценты и в характеристике оперного Зиновия Борисовича. Собственно, до пятой картины его краткое общение с женой ничем особым не отличается, а характеристика слишком скрупуль-

* По страницам — 8 из 42, по главам — 4 из 15.

** В редакции 1930–1935 это противостояние является более непосредственным (один и тот же исполнитель задействован в партии и Бориса Тимофеевича, и его призрака), чем в редакции 1954–1963, где призрак представлен хором басов.

Шостакович лишь подчеркивает в его облике мизерность, его категорическое несоответствие значительности своей супруги. После возвращения Зиновия все меняется*. Его истеричная агрессивность, находящая выход в рукоприкладстве, предоставляет композитору еще одну возможность поменять местами жертв и убийц.

Возможная противоположность мужу Катерины — Сергей — также явно проигрывает лесковскому прототипу. В очерке он вначале обрисован как лихой народный, чуть ли не молодецкий, песенно-лубочный персонаж — «девичур проклятый» (что произносится Аксиньей с типичным женским укором-восхищением). Сущность его характера, реальный взгляд на его взаимоотношения с женщинами раскрывает сентенция из другого произведения Лескова: «...мужчина что сокол: он схватил, встрепенулся, отряхнулся, да и опять лети, куда око глянет; а нашей сестре вся и дорога, что от печи до порога. Наша сестра вашему брату все равно что дураку волынка: поиграл да и кинул» **. Не без мужественного благородства, составляющего одну из черт его натуры, ведет себя Сергей после поимки Борисом Тимофеевичем: «...не клади ж ты по крайности позору на свой купеческий дом. Сказывай, чего ты от меня теперь хочешь? Какого ублаготворения желаешь?» И затем во время экзекуции: «Сергей ни стона не подал, но зато половину рукава у своей рубашки зубами изъел».

У Лескова весь план совместного существования любовников составляет Катерина, руководя поведением Сергея и вовлекая его в преступления. В решающие моменты (убийства Зиновия Борисовича и племянника) он, находясь у Катерины «за спиной», подчиняется «режиссерской команде» на выход, поданной более сильной натурой. Его роль в убийствах — отнюдь не главная, он лишь пособник Катерины, обдуманно совершающей черные деяния.

У Шостаковича Сергей — ходульный оперный персонаж, «галантейное ничтожество», которое изъясняется лакайским языком — и тем не менее совершает убийство Зиновия Борисовича. И если

* В очерке Зиновий Борисович при столкновении с неожиданной ситуацией (по возвращении домой) проявляет себя как растерявшийся, явно слабый человек, не знающий, как себя вести ни до появления Сергея, ни после. Тем более что на его плечи уже свалился тяжкий груз. Он знает, что скончался Борис Тимофеевич — хозяин и «руководитель поведения» своего сына. Теперь Зиновию, как главе семьи, предстоит самому быть хозяином и самостоятельно принимать решения — непосильное для него дело. Когда ему становится ясно, что его смерть уже предрешена, он впадает в панику.

** Лесков Н.С. Воительница // Полное собрание сочинений. Т. 5. С. 334.

изначально в характере «премьера-любовника» можно усмотреть нечто положительное, то его постепенное разоблачение музыкальными средствами полностью «выпрямляет» образ*. Итог развития и преобразования, обнажения его натуры с восхищением подводит в последнем действии оперы Сонетка: «Ишь, зверь!» **.

Сравнение основных персонажей двух произведений дает ясное представление о направленности изменений, предпринятых авторами оперы. «Оправдание» Катерины, ее облагораживание происходит за счет подчеркивания и усугубления отрицательных качеств всех прочих действующих лиц. В результате это приводит к их трактовке как омерзительно-ужасающих чудовищ*** или карикатурных отвратительных уродов****.

В этом же направлении преображается и «народ», становящийся в опере толпой, вначале ухмыляющейся и хихикающей, а затем злобствующей. Массовая сцена, взятая у Лескова (вторая картина), трактована в опере совершенно в ином духе: из грубовой народной забавы («живую свинью вешали», то есть Аксинью взвешивали), происходящей ко всеобщему удовольствию*****, это действие превращается в истерическую сцену издевательства работников над Аксиньей.

Отрицательные персонажи наделяются в опере одной общей чертой: они все ненормальны. Именно это качество всеобщей ненормальности дает возможность Р. Тарускину говорить о «дегуманизации» образов оперы. И в самом деле, ко всем действующим лицам, кроме главной героини и Старого каторжника, трудно применить обычные человеческие характеристики, все они у Шостаковича — либо нелюди, либо «недочеловеки».

Об этой же тенденции еще в большей степени свидетельствуют многие добавленные в либретто сцены и персонажи. Массовые сцены

* Особенno важен здесь переломный момент в роли, а именно реплики Сергея, произносимые вслед за интерлюдней третьей картины в одном из вариантов редакции 1930—1935. Они-то и расставляют все акценты. См. об этом: *Fay L. E. From Lady Macbeth to Katerina.* Р. 165—166; Димитрин Ю. Указ. соч. С. 39—41.

** Опять же фраза, введенная либреттистами.

*** Точка зрения не 30-х годов, а 1963 (!) года: «В отличие от Лескова Катерина виделась авторам оперы как человек среди зверей» (*Саква К.* Новая встреча с Катериной Измайловой // Советская музыка. 1963. № 3. С. 58. Курсив мой).

**** «Мы не можем воспринять ее окружение достаточно серьезно, чтобы поверить, что это и есть ее мучители» (*Emerson C.* Op. cit. Р. 73).

***** В том числе самой главной участницы — Аксиньи («шутливо ругаясь»).

(глумление над Катериной в последнем действии, свадьба с разгулявшимися пьяными гостями и особенно два «идиотских» хора работников — в первой и третьей картинах) усугубляют характеристику толпы; такие персонажи, как развеселый жуир Священник, забитый Учитель-социалист — Чиновник — Нигилист, фанфаронствующие стяжатели полицейские, дополняют грандиозную по своей отвратительности картину ущербного мира, карикатурного, но вместе с тем агрессивно-действенного в своей злости. В эту картину на первый взгляд не вписывается четвертое действие с его темой народных страданий в духе Мусоргского и песней Старого каторжника с хором. Тем не менее по мере развития основной линии сюжета народ и здесь решительно преображается, его обреченность и тоска находят выражение в диком по своей сути глумлении над переживающей страшную трагедию Катериной.

Венчает всю пирамиду персонаж, являющийся максимальным, предельным проявлением идиотизма изображаемого общества. Этот герой также появился на свет в либретто, а его значимость подчеркнута выделением ему целой картины, не столь уж и необходимой в развитии сюжета. Задрипанный мужичок*, с его беспробудным пьяниством, услужливостью и абсолютной никчемностью, становится символом той России, которая показана в опере.

V

В опере система взаимоотношений между персонажами строится на том, что все как бы изначально виноваты перед Катериной Львовной. Оправдать логику существования крайне субъективного черно-белого мира оперы, объяснить тот факт, что все происходящее, независимо от его сути, трактуется в пользу главной героини, можно лишь тем, что мы, возможно, видим все события глазами самой Катерины.

Совсем иначе обстоит дело у Лескова, с его намеренной объективностью по отношению к собственным героям. Жизненная система, изображенная в очерке, отражает трезвое и прагматичное восприятие писателем природы человеческих отношений (здесь сказывается опыт Лескова-очеркиста). Все персонажи имеют свою собственную логику поведения, свою жизненную линию и свою житейскую философию, каждая из которых — не лучше другой.

* В разных вариантах редакции 1930–1935 он именуется «Задрипанным мужичонкой», что вносит дополнительный штрих в его характеристику.

Населяющие литературное пространство очерка лица достоверны и равнозначны для их создателя.

От мотивации и движущих сил очерка в опере осталось не так уж много. Шостакович в определенном смысле «выпрямил» концепцию оригинала, поляризовав ее. Последнее было обусловлено в том числе требованиями театра, где все должно иметь более яркое, рельефное выражение. Тем самым композитор придал всему происходящему особую глубину психологического сопереживания, огромную эмоциональную силу.

Поляризация, в свою очередь, привела к изменению жанровой природы произведения и появлению трагедии-сатиры*. Возможно, здесь сказалось воздействие общих тенденций искусства XX века, с его стремлением максимального «разведения полюсов» для углубления драматического эффекта. Соседство пошлого с трагическим усиливает последнее; гогот, сопровождающий слезы, делает их безудержнее. Ненормальность окружения Катерины отбрасывает на ее судьбу особый отблеск величия.

Более того, в обрисовке отрицательного начала сатирическое приобретает характер карикатурного, переходящего в гротесковое и фарсовое. Об этом свидетельствует и тип интонаций, выбранный композитором для характеристики персонажей, и большой пласт, связанный с пародированием — в тексте, сценических ситуациях и музыке.

Окончательную убедительность картине такого мира придает музыкально-интонационная концепция оперы, ничуть не менее яркая, рельефная и выразительная, чем текстовой и сценический ряд. Ее стержнем является сложное и многоуровневое столкновение и взаимопроникновение двух интонационных пластов. Один из них, связанный в основном с характеристикой Катерины и получающий наибольшую реализацию в четвертом действии, традиционен для русской оперы в своем воплощении психологического начала через напевность, мелодичность, драматический речитатив и стилистику вокальных жанров (песни, в том числе народной, романса) в их «положительном» семантическом облике. Противостоит ему пошлость и уродливость бытового начала и его

* Если советские музыковеды, как правило, чрезвычайно положительно оценивают факт жанрового синтеза в опере, трактуют его как очевидное и исторически значимое достижение Шостаковича, то у зарубежных исследователей такое жанровое определение вызывает вопросы, касающиеся трактовки термина, в некоторых случаях — даже ироничное отношение (см.: *Emerson C. Op. cit. P. 71–73.*)

носителей, которые прорываются, вламываются в оперу и ее духовный мир в виде подпрыгивающих, дергающихся, «жлобских» танцевальных ритмов бытовой и прикладной музыки. Расширение возможных для высокого жанра стилистических рамок происходит благодаря использованию стилистики оперетты, мюзик-холла, военных оркестров, цирка*, наконец — комедии немого кино**. Сильное увлечение Шостаковича «Воццеком» привело в данном случае к еще большей, чем у Берга (с точки зрения почти всех наблюдателей 30-х годов, как советских, так и зарубежных), гипертрофии бытовых жанров. Механическость музыки придает особый оттенок характеристике пошлого и мерзкого, дегуманизированного «темного царства».

Укрупнению и более четкому выявлению интонационной концепции произведения способствовала замена в редакции 1954–1963 антракта между первой и второй картинами. В «Катерине Измайловой» зло сразу же, с самого первого авторского антракта-комментария, предстает не в прогнозируемом мрачно-угрожающем, но в залихватски-карикатурном виде (тем не менее, как обычно у Шостаковича, в связи с огромной энергией движения грозящем обернуться своей зловещей стороной). Сделанная замена подчеркивает, что пошлое и низменное окружение Катерины недостойно столь высокой материи, как серьезно-трагедийное в опере.

Собственно, в общую линию интонационного противостояния вписываются и изменения в антракте между седьмой и восьмой картинами. Редакция 1954–1963 придает ему цельность***, ускоряет ритм — не только ритм музыкального движения, но и драматургический ритм нервного и лихорадочного устремления к трагической развязке.

Музыкально-интонационная концепция оперы производит воздействие невероятной эмоциональной силы благодаря своей очевидности, ясности, интенсивности и, что немаловажно, продолжительности внушения. Музыка придает происходящему изначальное ощущение трагизма, усиливающееся по мере развертывания событий и абсолютно доминирующее в последнем действии. Постоянное и неуклонное эмоциональное нагнетание, глубина

* Перечисление Р. Тарускина. См.: *Taruskin R. The Lessons of Lady M. P.* 503.

** См.: *Fanning D. Leitmotif in Lady Macbeth // Shostakovich Studies.* P. 157.

*** Любопытно, что некоторые исключенные фрагменты антракта в чем-то со-прикасаются с интонациями и оркестровой стилистикой оперы «Нос», уже «преодоленными» Шостаковичем к моменту написания «Леди Макбет».

ощущений, прессинг эмоциональной «температуры» повествования и авторского отношения и являются одним из самых существенных отличий шостаковичской «Леди Макбет» от оригинала.

VI

В размышлениях о соотношении двух «Леди Макбет» невозможно обойти вопрос о том, почему так сильно разошлись пути первоисточника и его оперной трактовки. Каковы были объективные обстоятельства, приведшие к появлению самостоятельной версии сюжета?

Как уже было отмечено выше, огромное значение имела его жанровая трансформация, перенос из очерка, свободного в выборе литературных средств и открытого практически любым из них, в театр, тем более в театр оперный, имеющий весьма строгий жанровый регламент, со стандартным набором спектакльных, драматургических и музыкально-стилевых возможностей.

Однако если проанализировать соотношение либретто двух других «серьезных» опер Шостаковича с их литературными оригиналами, то окажется, что в них композитор куда более близок к первоисточнику. Правда, один из двух примеров не может в данном случае служить аргументом: в ситуации с «Игроками» Гоголя это соответствие было предопределено. Использование полного текста драматического произведения в качестве либретто обусловило стремление к его наиболее адекватному воплощению в музыке. Но ведь и перевод на театральные рельсы прозы повести Гоголя «Нос», к тому же осуществлявшийся четырьмя (!) соавторами-либреттистами*, в итоге не стал препятствием для точного воплощения в опере духа одной из «Петербургских повестей».

Недостаточность предыдущего объяснения может быть компенсирована иным, более общим соображением: возможно, в рассматриваемой ситуации сказалось вполне естественное несовпадение творческих натур, приведшее к совершенно различному взгляду на излагаемую историю. И действительно, сопоставление двух художников приводит к пониманию их значительных различий. На фоне многообещающих параллелей «Шостакович — Гоголь», «Шостакович — Чехов», «Шостакович — Зощенко» поиск воз-

* Вспомним, что подобное коллективное творчество привело в свое время к превращению легкой юношеской поэмы Пушкина «Руслан и Людмила» в грандиозную фундаментальную концепцию Глинки, впоследствии послужившую образцом для эпического типа драматургии русской оперы.

можных точек соприкосновения Шостаковича и Лескова выглядит, пожалуй, не очень перспективным.

Наоборот, противоположности «Лесков — Шостакович» множатся сами собой при сопоставлении понятий и терминов, связанных с их творчеством: относительно благополучная Россия XIX века — мировая катастрофа XX столетия; глубинные народные типы — обобщенное выражение индивидуалистического сознания; нахождение «этической религиозности» — апокалиптический атеизм современности; реальный быт — бытовая ненормальность; спокойствие и выдержанность стилистической игры — высочайшая нервность, невиданная эмоциональная амплитуда с максимальной пристрастностью и напряжением; лукавство — патетика; отстраненность — вовлеченность; изображение — выражение; мелкие формы и отшлифовка деталей — объемность и размах, концептуализм; обыденное — исключительное; добрый юмор и «тихая язвительность» — разящая сатира, гротеск и фарсовость и т. д.

В свете этого можно предположить, что Шостаковича не должны были привлекать основные идеи творчества Лескова. Творчество писателя, певца русских «праведников», умеренного критика властей предержащих и создателя целой галереи реальных жизненных персонажей, было слишком далеко от интересов воспитанника молодой советской власти и эпохи советского революционного романтизма, бурной и порывистой. Явно чуждыми Шостаковичу были и «патриархально-великорусские» чувства, пронизывающие творчество Лескова. Даже внимание композитора к брошюре «Леди Макбет Мценского уезда», скорее всего, было привлечено не собственно очерком, а иллюстрациями Бориса Кустодиева, с которым композитор был знаком.

Не случайно в необъятной литературе о Шостаковиче имя Лескова фигурирует лишь в связи с оперой*. Из его литературных при-

* Автору данной статьи удалось найти лишь одно исключение — в воспоминаниях о композиторе его ученика Р. Бунина: «Шостакович поинтересовался, много ли я читал, люблю ли Чехова и Лескова...» (Советская музыка. 1976. № 9. С. 14). Так как описанная беседа имела место в 1938 году, на подобном внимании к Лескову явно лежит отпечаток «Леди Макбет». Б. Тищенко, учившийся у Шостаковича в другое время, говоря о его литературных предпочтениях, упоминает, что Шостакович цитировал Салтыкова-Щедрина, Гоголя, Чехова, Козьму Пруткова (Д. Шостакович: Статьи и материалы // Сост. Г. Шнеерсон. М., 1976. С. 104). Необходимо также отметить, что еще одно упоминание о Лескове есть в «Testimony», где все любимые писатели композитора перечислены следующим образом: Гоголь, Салтыков-Щедрин, Лесков, Чехов, Зощенко (Р. 242).

страстий в русской классике наиболее часто упоминаются Гоголь и Чехов.

Тем не менее настойчивый поиск сходства между Шостаковичем и Лесковым может вывести на наиболее «лесковское» произведение композитора — «Сказку о попе и о работнике его Балде», написанную к тому же почти в одно время с «Леди Макбет» (1934). Именно здесь можно ощутить тот народный колорит, тот «хитрый» юмор, который обычно связывается с представлением о творчестве писателя. Однако желанная аналогия все-таки оказывается довольно далекой и надуманной, ибо все эти черты в не меньшей степени присущи и собственно сказкам Пушкина; попытка же отличить пушкинское от лесковского, вероятнее всего, окажется в данном случае безрезультатной.

Существует огромный соблазн: в поисках соответствия между Лесковым и Шостаковичем спроектировать особенности лесковской интонации — ее «двуухолосость» (термин М. Бахтина), лукавость, преобладающую ироничность — на взаимоотношения оркестра и сценического действия (в том числе вокала) в опере, провести параллель между лесковской повествовательной иронией и «оркестровой сатирой» Шостаковича. Общеизвестно, что оркестр в опере очень часто «договаривает», комментирует сценическое действие. У Шостаковича комментарии эти, часто основанные на сатирически трактованных танцевальных ритмах и гипертрофированной стилистике бытовой музыки, могут быть восприняты как авторский голос, именно — ироничный авторский голос, аналогичный голосу Лескова («Оркестр успешно выполняет функцию невозмутимого лесковского рассказчика» *). Одно обстоятельство не дает завершить сравнение. Указанное свойство интонации имеет в двух этих случаях совершенно различные драматургические функции: у Лескова оно придает двойственность, амбивалентность авторской речи, у Шостаковича же является средством для показа-характеристики одной из двух главных образных сфер оперы — «темного царства».

И все-таки, думается, аналогии между Шостаковичем и Лесковым возможны. С той поправкой, что искать их следует не в самых очевидных вещах — тематике, сюжете и обстановке действия. Можно попытаться соотнести особенности лесковской интонации, о которых шла речь выше, с более общими принципами драматургии композитора (например, второй план в той же «Леди Макбет») или с самим

* Emerson C. Op. cit. P. 78.

методом Шостаковича, имея в виду его сложный, многозначный юмор и технику интоационных намеков.

По глубокому убеждению автора данной статьи, Шостакович — один из немногих художников, чья творческая манера в некоторых случаях поразительно совпадает по духу с лесковским приемом игры содержанием, настроением и интонацией текста. Неоднозначность интонации, техника неуловимой подмены смысла, чередования личин и масок — эти приемы гениально воплощены, скажем, в некоторых симфониях Шостаковича, симфониях «неочевидного» содержания: Шестой (в быстрых частях), Девятой, а также первой части Пятнадцатой, финале Десятой, скерцо Пятой и других — то есть во всех тех случаях, когда музыка композитора избавляется от своей сильнейшей эмоциональной однозначности, обретает свойство амбивалентности, становится неуловимо меняющейся, расцвечивается мелькающими бликами на фоне единого общего выдержанного настроения. В эти-то моменты она и начинает по-лесковски играть гранями и оттенками образов, то ли ерничая, то ли подтрунивая над собой, иногда в итоге «выпрямляясь» (первая часть Пятнадцатой, скерцо Пятой*), а чаще — так и оставаясь «вещью в себе» (скерцо Шестой, Девятой и др.).

Отсюда остается лишь один шаг до знаменитой шостаковичской «фиги в кармане» (или «камня за пазухой»). Но как раз эти особенности его мироощущения и метода, обусловленные реалиями XX века, демонстрируют очевиднее всего, что здесь точки соприкосновения Лескова и Шостаковича заканчиваются. Достигаемые посредством тонкой стилистической игры многозначность и глубина прозы писателя, всю жизнь двигавшегося «против течений» **, тем не менее никогда не дают повода заподозрить наличие «двойного дна» в его произведениях. И наоборот, двойственное, опасное, иногда двусмысленное положение композитора в своем государстве, в своей эпохе часто делало «язык двойного смысла» (*doublespeak*)*** единственным возможным для него способом высказывания. Манера каждого из творцов стала выражением своего времени, а их несходность стала проявлением различия времен.

* В отношении смыслового итога скерцо Пятой симфонии существуют различные точки зрения.

** Именно такое название имело одно из первых основательных жизнеописаний Лескова (*Фаресов А.И. Против течений: Н. С. Лесков. Его жизнь, сочинения, полемика и воспоминания о нем*. СПб., 1904).

*** Выражение Д. Фэннинга. См.: *Fanning D. The Breath of the Symphonist: Shostakovich's Tenth*. London, 1989. P. 70–76.

VII

Разность эпох сказалась и на трактовке Шостаковичем «Леди Макбет Мценского уезда».

Положение творчества Лескова в первые десятилетия Советской власти было весьма своеобразным. «Лесков... сейчас уже никак не стоит в центре внимания советского человека» — было заявлено в 1934 году*. По вполне понятным причинам большая часть наследия писателя оказалась не востребованной в СССР: его церковная тематика, его глубинные народные типы были неактуальными в новых условиях. Приметой новой литературы стали рельефные и прямолинейные герои, ведущие себя абсолютно последовательно и волею своих создателей иллюстрирующие те или иные идеологические постулаты. Персонажи Лескова в эту схему не укладывались до такой степени, что А. М. Горькому приходилось агитировать за Лескова, заново открывать Лескова, разъясняя значение и важность творчества писателя.

Государственная идеологическая система явно предпочитала Лескову официально признанных мастеров русского слова: Некрасова, Салтыкова-Щедрина, Островского, Достоевского, Толстого**, Герцена, Чернышевского. В отличие от их наследия произведения Лескова, еще памятные по «старорежимному» кругу чтения, издавались гораздо более выборочно. А то, что издавалось, подвергалось толкованию, то есть нахождению в сюжетах и героях чего-то доступного, понятного и привычного.

Поразительнейший пример того, как «выпрямляли» даже самые известные шедевры Лескова, приводит Л. Аннинский. Он описывает одно из изданий «Тупейного художника» второй половины 1920-х годов, в котором первая глава печальной истории о крепостном парикмахере и крепостной актрисе опущена, «все слова, которые могут показаться непонятными, объяснены, при-

* Пиотровский Адр. Указ. соч. С. 11.

** Вспомним, сколько усилий в свое время пришлось приложить Ленину, специально посвятившему несколько статей Л. Толстому (очень близкому Лескову в некоторых сторонах своего творчества — именно тех, которые и нуждались в комментариях) для его идеального оправдания, разъяснения актуальности его творчества в советское время. Результатом этой работы стала своеобразная идеологическая индульгенция Толстому, что привело, например к изданию в первые годы советской власти непревзойденного и по сей день в своей полноте Полного собрания сочинений Толстого в 90 томах.

чем не в сносках, а прямо в тексте, в скобках», а в придачу в конце книжечки имеются вопросы к читателям «для лучшего усвоения»: «Как жилось крепостной дворне у графа Каменского?», «Как поступил поп, к которому убежали Аркадий и Любовь Онисимовна, чтобы тайно обвенчаться?», «Почему Лесков так странно кончил свой рассказ?». «Не надеясь, что читатели сообразят сами, на третий вопрос отвечают сами издатели: Лесков-де был дворянин, отсюда и фальшь, а рабоче-крестьянских писателей, чтоб всю правду написать, в ту пору еще не было...»* (Как неловко близка этому разъяснению одна из формулировок Шостаковича в отношении «Леди Макбет Мценского уезда»: «Кроме того, Лесков, как яркий представитель дореволюционной литературы, не мог дать правильного толкования событиям, которые развертываются в его повести»**!) Не случайно в упоминающейся у Аннинского опере Ивана Шишкова «Тупейный художник», поставленной в Большом театре в 1929 году, смысловой акцент был сделан на существовании крепостных в жестоких условиях, а истории придано «логическое» завершение: «В финале слышался набат, и небо озарялось: горела подожженная крестьянами усадьба»***.

Именно так в 20-е и 30-е годы читали Лескова, именно так (наверное, искренне) видели и понимали его и уж в любом случае именно так трактовали, выполняя определенный социальный заказ.

Понимание Шостаковичем «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова, его размышления по этому поводу, представление композитора о главной героине очерка как о хищнице**** оказались обусловлены общественным взглядом на творчество писателя.

Своей оперой Шостакович и Прейс включились в процесс осмысливания и трактования «Леди Макбет», причем не только музыкального, но и литературного, театрального, общеэстетического, в конце

* Аннинский Л. Лесковское ожерелье. С. 282–283.

** Шостакович Д.Д. О моей опере. С. 11.

*** Аннинский Л. Лесковское ожерелье. С. 290.

**** Еще «досумбурковские» комментаторы как будто соревновались в изощренности ругательных эпитетов, прилагаемых к героям очерка и оперы. Своеобразным непревзойденным чемпионом в этом (даже в сравнении с Острецовым и пр.), видимо, остался режиссер ленинградской (МАЛЕГОТ, 1934) и второй московской (филиал ГАБТа, 1935) постановок Н. В. Смолич, предложивший следующую характеристику лесковской Катерины: «кровожадная тигрица русского медвежьего угла» (Смолич Н. В. Новая яркая страница в истории музыки // «Леди Макбет Мценского уезда»: Опера Д. Д. Шостаковича. С. 25). Борис Тимофеевич охарактеризован у него чуть ниже как «патриарх изуверской касты».

концов — идеологического. Их концепция совпала с положением об «отчаянном протесте сильной женской личности против душной тюрьмы русского купеческого дома»*, изложенным в предисловии (подписанном инициалами Л. Э.) к первому изданию очерка в СССР (1928) и определившим на многие десятилетия особый «островско-добролюбовский» всеобщий взгляд на сюжет.

Возможно, это «агитпроповское» издание типографии «Красный пролетарий» из серии «Дешевая библиотека классиков» с толковательным предисловием было, в свою очередь, чем-то вроде реакции на фильм Чеслава Сабинского 1926 года «Катерина Измайлова»**. Недостаточно четкая расстановка акцентов в киноленте вызвала недвусмысленный отзыв рецензента: «...критическое отношение к обрабатываемому материалу в нем [сценарии] отсутствует совершенно, равно как и классовый подход к принципиально-этической стороне трактуемого события»***. Классовый подход был благополучно найден в следующем же, 1928 году — в издании, заложившем основы социального прочтения криминально-бытовой истории.

Опера Шостаковича также, в большей или меньшей степени, стала произведением, соответствовавшим потребностям советского времени, ибо в ней лесковский сюжет был прочитан сквозь призму других явлений русской классической литературы, имевших тогда «официальный» статус. Общая концепция произведения была ориентирована на «луч света в темном царстве» Островского или даже скорее Добролюбова, трактовавшего «Грозу» ярко, но однозначно; окружение Катерины окрасилось в цвета сатиры Салтыкова-Щедрина; образ главной героини дополнился психологическими штрихами трагических женских персонажей Достоевского****. Это означало — в рассматриваемом аспекте — приближение своеобразного мира Лескова к общепринятым литературным моделям, в советское время знакомым и внушаемым с детства.

Более того, нарисованная в опере картина соответствовала массовым советским представлениям о «старорежимном» бытии, которые, видимо, именно в это время проходили стадию переосмыслиения непосредственного опыта, переориентации на новые

* Цит. по: Аннинский Л. Лесковское ожерелье. С. 103.

** Вышел на экраны 8 февраля 1927 года.

*** Жизнь искусства. 1927. № 9. Цит по: Комок О. Шостакович и Крученых // Шостакович: Сборник статей к 90-летию. СПб., 1996. С. 184.

**** С последним, также стандартным для литературы о «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича положением частично полемизирует К. Эмерсон (Emerson C. Op. cit. P. 77).

идеологические постулаты. Концепция всеобщей ненормальности дореволюционного существования, представленная Шостаковичем, была впечатляющей иллюстрацией нового ощущения истории, являясь в своем роде прекрасным оправданием существующего строя. Причем, в отличие от большинства опер, связанных с экстраординарными событиями типа революций, народных восстаний, войн, перипетии «Леди Макбет» давали возможность рядовому городскому слушателю погрузиться в обыденную, сугубо бытовую обстановку русской глубинки, ощутить дыхание провинции ушедшей эпохи и проникнуться глубоким пафосом отрицания прошлой жизни*.

Как нельзя более актуальным в 30-е годы был и основной объект осмеяния в опере — купечество, то есть та общественная прослойка, которая, по некоторым дореволюционным представлениям, была своеобразным «хребтом» нации и могла бы своим практицизмом и конкретным делом вывести Россию на стабильную дорогу в XX веке. Это-то и делало купца столь важным идеологическим противником в новых условиях. Во время создания «Леди Макбет» «классовый союзник» купца — зажиточный крестьянин-хозяйственник — был объявлен «врагом народа № 1» и подвергался массовому истреблению.

Все это были составляющие одного грандиозного процесса самоосознания общества, в том числе самоосознания исторического. Прочтение Шостаковичем «Леди Макбет Мценского уезда» в значительной степени было прочтением сюжета новым обществом, выработавшим свое, крайне негативное отношение к старой России. Иллюстрацией этого отношения, как нельзя более точно выражавшей самую его суть, может служить возглас одного более позднего критика: «И сейчас, посмотрев “Катерину Измайловой”, хочется сказать с облегчением: “Как хорошо, что навеки исчез этот мрачный, отвратительный, уродующий душу человека мир!” В начале тридцатых годов такое чувство было еще более острым»**.

* «...Вспомним, что быт — великая сила и инерция старого давала о себе знать еще долгое время после того, как купеческая Россия была повергнута в прах и сошла с исторической арены. Ее мораль и психология оказались “огнеупорными”, они стали питательной средой для всего того, что нам мешало жить, двигаться вперед. <...> Советское искусство 20–30-х гг. насыщено своеобразным штурмовым энтузиазмом, оно активно выступает за полную ликвидацию косных сил — идет ли речь о кулачестве или мелкобуржуазных прослойках, активизировавшихся при нэпе. Пафос его обличающего огня направлен против прошлого в настоящем» (высказывание 1966 года! — Орджоникидзе Г. Весна творческой зрелости // Советская музыка. 1966. № 9. С. 39).

** Саква К. Цит. соч. С. 60.

Сам автор оперы утверждал в 1934 году: «...роль моя, как советского композитора, заключалась в том, чтобы, сохранив всю силу лесковской повести, подойти к ней критически и дать объяснение развертывающимся в ней событиям с нашей, советской точки зрения»*. Конечно, у этого заявления есть своя «червоточина» — его заметная официализированность, ставящая под сомнение искренность композитора в данном случае, как и искренность других подобных автocomментариев. С другой стороны, можно было бы опереться на мнение Г. Орлова о том, что высказывания Шостаковича до 1936–1937 годов сомнению в их искренности не подлежат**. Но дело здесь даже не в поисках объективной позиции, поскольку с положениями композитора общая концепция оперы как раз совпадает некоторыми своими гранями.

Если бы этого не было, произведение не имело бы шанса добиться такого ошеломляющего успеха в начале своей сценической жизни, успеха во всех слоях публики, в том числе официального — у властей и идеологов. Перефразируя знаменитую лесковскую фразу, можно сказать, что с января 1934-го по январь 1936 года «Леди Макбет Мценского уезда» «нравилась и царю, и пономарю»***. В результате еще не достигший тридцатилетия Шостакович стал на это

* Шостакович Д.Д. О моей опере. С. 11.

** «Лишь статьи и заметки, напечатанные до 1937 года, не вызывают сомнений в авторстве Шостаковича. И по содержанию, и по стилю они напоминают его музыку — угловатые, колючие, откровенные без оглядки, агрессивные и простодушные. Позже мы уже не найдем этой неповторимой, только ему присущей интонации: мысли слажены, сбалансированы, фразы почти без различны по тону» (Орлов Г. «При дворе торжествующей лжи»: Размышления над биографией Шостаковича // Шостакович: Сборник статей к 90-летию со дня рождения. С. 10).

*** «Попадание в фокус» общественных устремлений, конечно, было не единственной причиной успеха оперы. Зарубежные наблюдатели, анализировавшие историю «Леди Макбет», так сказать, со стороны, намечали несколько моментов притягательности сюжета для советской аудитории: «Несомненно, рассказ сочетал в себе многие темы, потенциально привлекательные для нового советского массового рынка: осуждение угнетательского мира русских купцов... призыв к избавлению женщины от этого мира и изрядное количество насилия, секса и убийств, достаточное для подлинного бестселлера» (Emerson C. Op. cit. P. 64–65). О том же, уже в отношении оперы, пишет Л. Фэй: «Обе постановки оперы немедленно приобрели успех у критиков, а главное — у публики. Натуралистический подход к сексу, яркий язык и чрезвычайная агрессивность придали опере мощную веристскую привлекательность» (Fay L. E. Lady Macbeth of Mtsensk District. P. 1076–1077).

время самым модным и самым многообещающим композитором Советского Союза*.

О «советизме» «Леди Макбет» говорили со своих позиций и зарубежные исследователи. Самые первые комментаторы, усматривая в либретто «коммунистический оттенок», воспринимали оперу как воплощение типично коммунистических грубости и жестокости**. Более чем полвека сенсаций, популярности, множества различных постановок и различные попытки осознания произведения скорректировали эту точку зрения, выдвинув другие, оригинальные взгляды. Трактуя шедевр Шостаковича, Р. Тарускин заявляет: «Катерина была уже не лучом света, но ярким сиянием марксистского солнца. Если перевести это на простой советский язык, Шостакович превратил сюжет в историю о классовой борьбе. Жертвы Катерины были классовыми врагами, существами, стоящими на более низкой стадии исторического развития, и она, в соответствии с объективными законами исторического материализма, имела полное право на их уничтожение»***.

Броскость и азартность этого высказывания, совмещающего в себе все типичные особенности западной музыкальной эссеистики — свободу обращения с материалом, увлекательность нестандартного взгляда, блеск формулировок и вместе с тем значительную политизированность, — все же не могут заслонить того факта, что изложенный взгляд на взаимосвязь оперы и ее времени является не единственным, но лишь одним из возможных (как, впрочем, и многие приведенные выше соображения автора данной работы). «Советизм» оперы состоит в том, что ее концепцию при определенных обстоятельствах (прежде всего, при желании и возможности видеть и осознавать это) можно трактовать как соответствующую идеологическим тенденциям в СССР конца 20-х — начала 30-х годов и общесоветским мировоззренческим представлениям. Точно

* Как указывают многие исследователи, такая популярность Шостаковича, «не по возрасту» талантливого и удачливого, вызвала завистливое неприятие его невероятного взлета и сыграла свою роль в осуждении его своими же коллегами-музыкантами, повлиявшем и на официальную позицию.

** См.: Schwarz B. Music and Musical Life in Soviet Russia, 1917–1970. New York, 1973. P. 120, 121, 141. Очень любопытно прокомментировал музыку оперы Игорь Стравинский в своем описании ее премьеры: «...каждый раз, когда падал занавес, дирижера бурно приветствовала публика, доведенная до звроподобного состояния надменностью многочисленных коммунистических медных инструментов и чрезвычайно этим довольная» (Stravinsky I. Selected Correspondence. New York, 1982. Vol. 1. P. 224).

*** Taruskin R. The Lessons of Lady M. P. 504–505.

так же, как концепция Пятой симфонии Шостаковича, исполненной в юбилейном 1937 году (именно в ноябре), в общих чертах соответствовала общетипологическим постулатам соцреализма, краеугольным камнем которого она и была вскоре признана. Иное слышание, иные возможности восприятия этих произведений в тот момент не принимались во внимание, указания на прочие стороны их содержания до поры до времени игнорировались.

Но уже тогда подспудно существовало понимание, что содержание оперы не исчерпывается заявленной концепцией. Не случайно во многих изданиях 30-х годов под «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича подводилось идеологическое обоснование: разъяснялись исторические обстоятельства, общественно-исторические типы*. В московском сборнике 1934 года тексту либретто каждой картины предшествовало его краткое изложение с надлежащей идеологической оценкой. (Поразительно, но такая практика сохранилась вплоть до не столь давнего времени: подобный комментарий, сопровождающий краткое описание оперы, уцелел в издании либретто 1975 года**.)

В итоге же получилось так, что все старания по более тесному увязыванию произведения с постоянно ужесточавшимися идеологическими требованиями оказались тщетными. Различные движущие силы, соединившиеся в едином импульсе, привели к катастрофе «Леди Макбет». И именно изъятие оперы из музыкального оборота, осмысление этого трагического для отечественной культуры события и эмоциональное переживание всего случившегося привели к ясному и четкому пониманию, что в таком произведении, как и в любом шедевре, можно найти много различных аспектов содержания и его интонационного воплощения***.

* См., например, указанную статью А. Острецова «Россия 40-х годов».

** «Катерина Измайлова» Д. Д. Шостаковича: Оперное либретто. [Вступительная статья и краткое описание оперы Л. Лебединского.] Изд. 2-е. М., 1975.

*** Л. Мазель писал о том, что содержание произведения «многослойно, многомерно. Художественный образ неоднозначен, подразумевает разные истолкования, более общие и более частные. Он — при всей условности этой аналогии — подобен алгебраической формуле, куда можно подставлять различные арифметические значения. В индивидуальном восприятии произведения, равно как и в восприятии какой-либо средой, эпохой, на передний план тоже способна выступать та или иная его сторона» (Мазель Л. К спорам о Шостаковиче // Советская музыка. 1991. № 5. С. 30). Возможно, это мнение является самым серьезным ответом на всю сегодняшнюю полемику о Шостаковиче, со временем ничуть не затухающую. Высказанный взгляд на отдельное художественное произведение вполне можно спроектировать и на всю личность его творца.

VIII

Как и большая часть творчества Шостаковича, «Леди Макбет Мценского уезда» многолика, открыта множественным трактовкам. Композитор «выпрямил» исходную лесковскую концепцию, но взамен насытил ее многозначностью XX века, столетия «разновекторного» движения мысли.

Например, если представленные выше соображения о социально-идеологической зависимости «Леди Макбет» повернуть на сто восемьдесят градусов, то можно получить инверсию содержания оперы в виде популярной концепции взаимоотношения личности и толпы, рабства и свободы. Приемом, способствующим эмоциональному восприятию такого аспекта, может быть смысловое отождествление с главной героиней (как было показано выше, такая возможность заложена в драматургии оперы).

С другой стороны, запрещение «Леди Макбет» вызвало к жизни художественно-политическое толкование оперы, приобретшее впоследствии актуальность в связи со всеобщим интересом к темам «Шостакович и цивилизация XX века», «Шостакович и политика». Проекция произведения на эпоху его появления на свет стимулировала прочтение оперы в духе злободневных событий советского общества 30-х годов, периода репрессий и массовых чисток. Социально-политические реалии придавали особое звучание двум важнейшим пластам содержания: трагедии личности, пропущенной сквозь призму нашей истории, и сатирическому изображению существующего строя, опять же нарисованного с оглядкой на конкретные политические обстоятельства. Нынешняя точка зрения порой выносит однозначный вердикт: «Сейчас опера воспринимается как похвальное слово о загубленных душах страшного времени 30-х годов»*.

У подобной трактовки есть и интонационное обоснование, которое лежит в одной стилистической особенности музыки оперы. Ведь характеристика «темного царства» дана здесь через использование ритмов и интонаций не той эпохи, в которую происходит действие, а XX века (обытовленные галоп, вальс, канкан). Вполне естественно, что в этом случае налет музыкального нэпманства придает произведению особую интонационную достоверность и убедительность.

Соблазн художественно-политического прочтения произведения становился тем сильней, а сама концепция тем уместнее, чем

* Никитина Л. Советская музыка: история и современность. М., 1991. С. 75.

в большей степени страна становилась похожей на «темное царство», изображенное в опере. Рост репрессивного аппарата и движение страны в направлении полицейского государства привели к актуализации образов властей предержащих; усиление диктаторских черт Сталина усугубляло характеристику Бориса Тимофеевича; развитие трагедийной ситуации в обществе придавало четвертому действию необычайную истовость звучания. Чем в большей степени обострялось существование внутри системы, чем больше росло осознание этого, тем большей была склонность «примерять» сюжет на современность, на свою эпоху, на историю.

Еще одно возможное прочтение оперы связано с тем ее аспектом, который в Советском Союзе в первой половине 30-х годов либо обличали и критиковали, либо не очень убедительно пытались оправдывать, который в 1936 году был заклеймен в статье «Сумбур вместо музыки»* и на который после этого, особенно в музыковедении «развитого социализма», предпочитали закрывать глаза. Лишь в одной из последних отечественных работ, работ конца XX века, он был умеренно именован «откровенным обнажением биологических корней человеческого существования»**. За рубежом же ни одна рецензия, ни одно исследование о «Леди Макбет» не обходились без подчеркивания эротических, сексуальных моментов в сочинении. Эта сторона была раздута режиссерскими решениями, пресловутым отзывом критика Хендерсона (1935) и на всегда прилепившимся к произведению термином «порнофония». В Советском Союзе оперу также воспринимали как «оперу спальни» (у Хендерсона — «bed-chamber opera»; возможен более свободный, но и более яркий перевод — «постельная опера»). От одного из ее «творческих обсуждений» до нас дошло следующее откровение: «...в наше героическое время стоит ли писать оперу, где все время происходит половой акт?»***

Современные западные исследователи также весьма безапелляционны. Рассуждая о шостаковичской Катерине, Р. Тарускин утверждает: «Ведь он [Шостакович] описывает не что иное, как похоть, элементарную чистейшую похоть. Разожженная изнасилованием,

* «Музыка крякает, ухает, пыхтит, задыхается, чтобы как можно натуральнее изобразить любовные сцены. И “любовь” размазана по всей опере в самой вульгарной форме» (Правда. 1936. 28 января).

** Тараканов М. Русская опера в поисках новых форм // Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. М., 1997. С. 287.

*** Советская музыка. 1935. № 3. С. 48.

она превращает Катерину в рабу страсти...»* Его видение героини однозначно: «Катерина Шостаковича одержима животными сексуальными устремлениями»**. Р. Браун и К. Эмерсон говорят о «животном эротизме»*** и «животной естественности любовных сцен» («*lovemaking scenes*»)****. Обсуждение темы доходит до проведения параллелей между музыкальным рядом и медико-физиологическими подробностями сценического действия***** в третьей картине — во вполне солидной и приличной искусствоведческой литературе. Настойчивость и уверенность зарубежной позиции уже оказали влияние и на отечественную: «Любовная интрига предстает в “Катерине Измайловой” как чисто плотское влечение»⁶.

Результатом подобного взгляда на «Леди Макбет» стало появление еще одной трактовки произведения — понимания сути изображенного конфликта не как социального, но как сексуального бунта личности против регламентаций общества: «Более того, предвосхищая приблизительно за 30 лет до феминистского движения его основную тему, Шостакович в своей музыке и Шостакович — Прейс в их либретто подчеркнули стремление к сексуальной свободе как ключевой фактор в попытках Катерины Измайловой вырваться из своей тюрьмы»⁷. В соответствии с этим поменялось представление о характере главной героини, произошло смещение «спектра» ее индивидуальности в сторону сексуальных потребностей.

Возвращаясь к основному предмету данной статьи, нужно отметить, что обсуждаемый аспект является еще одной, совершенно очевидной плоскостью различий Лескова и Шостаковича (на Западе ее часто принимают за основную). Разница времен сказывается и здесь: художник XX века рассматривает сюжет под углом, столь чуждым для русской литературы предыдущего столетия. Тем не менее даже в этом вопросе существует стержень, объединяющий концепции двух классиков русской духовности. И способствует его выявлению как раз западная точка зрения.

* Taruskin R. The Lessons of Lady M. P. 505.

** Ibid.

*** Brown R.S. Op. cit. P. 248.

**** Emerson C. Op. cit. P. 72. В оригинале, видимо, недоразумение: в строгом смысле слова «*lovemaking scene*» в опере единственная (и то купированная в редакции 1954–1963), в отличие от «*love scenes*».

***** См.: Brown R.S. Op. cit. P. 248; Fay L.E. From *Lady Macbeth* to *Katerina*. P. 165; Taruskin R. The Opera and the Dictator. P. 40.

⁶* Тараканов М. Цит. соч. С. 287.

⁷* Brown R.S. Op. cit. P. 246–247.

На чем, собственно, строится представление об исключительно сексуальных мотивах поведения Катерины? Чаще всего — на двух-трех наиболее вызывающих фрагментах, притом не музыки, а либретто в редакции 1930–1935 (текст арии третьей картины в различных вариантах*; текстовой мотив «Целуй меня» из партии Катерины в пятой картине, особенно пугающе звучащий после появления призрака Бориса Тимофеевича, а затем после убийства Зиновия Борисовича; текст хора-глумления каторжников над Катериной из четвертого действия в партитуре), и одном музыкальном эпизоде — знаменитой интерлюдии третьей картины. Подобные заключения неминуемо идут на поводу у текста, в определенном смысле вбивая клин между вербальным и музыкальным рядом оперы. В редакции 1954–1963 почти все указанные фрагменты текста заменены на иные, более мягкие. Однако это не повлекло за собой изменения содержания музыки, а в некоторых случаях даже способствовало большему выявлению ее настроения.

Показательно, что при попытке заглянуть за словесный ряд симптомы некоего рассогласования музыки и слова ощущил даже Р. Браун, посвятивший первую часть своей статьи «Три облика “Леди Макбет”» рассуждениям о «сексуальном содержании “Леди Макбет” и... музыкально-драматическом выражении этой сексуальности»**. Вот его мнение об арии Катерины (третья картина), являющейся одним из главных аргументов вышеизложенной точки зрения: «Интересно, что, в то время как мелодические и гармонические контуры этой арии, возможно самого лирического фрагмента всего произведения, передают огромную глубину чувства, в музыке совсем мало того, что... соответствовало бы животному эротизму текста»***. Это признание лишний раз подчеркивает, что представления о сексуальном аспекте оперы базируются прежде всего на текстовом и сценическом компонентах спектакля****. Неслучайно автору данной

* Наиболее откровенный вариант текста этой арии введен в научный обиход и прокомментирован Л. Фэй (*Fay L. E. From Lady Macbeth to Katerina. P. 164–165*).

** *Brown R. S. Op. cit. P. 246.*

*** *Ibid. Op. cit. P. 248.*

**** Наверное, именно этот текстовый компонент провоцирует Д. Фэннинга на определение мотива, содержащегося в первой фразе партии Катерины («Ах, не спится больше»), как мотива, связанного с «идеей сексуальности, особенно сексуальности подавленной» (*Fanning D. Leitmotif in Lady Macbeth of Mtsensk District. P. 153*). Однако даже приводимые самим автором примеры дальнейших появлений мотива вполне могут быть трактованы иначе.

статьи не удалось найти в упоминаемых источниках ничего сколько-нибудь вразумительного об эротизме собственно музыки произведения. По большому счету ощутить таковой можно при желании лишь в нескольких фрагментах пятой картины, в основном оркестровых, «физиологические» же особенности интерлюдии третьей картины, знаменательной в этом отношении, не имеют ничего общего с тем, что привычно ассоциируется с эротикой в музыке.

Но еще более важно, что указанная трактовка образа сильно расходится с русской традицией, в русле которой создавались «Леди Макбет» и Лескова, и Шостаковича.

Для западного человека фрейдистская составляющая поведения является обязательной и очень существенной в любую эпоху. Русское воспитание, русская ментальность — даже испытавшие воздействие культа эротики начала XX века и нашествие стихийного промискуитета эпохи «революционного романтизма» — никак не позволяли увидеть главный побудительный мотив поведения героини в слепом следовании своим подавленным устремлениям, своему «основному инстинкту» («basic instinct»). Последний был одним из компонентов, одним из побуждений, повлекших за собой описанные события, но отнюдь не основным. Катерина Шостаковича гораздо разнообразнее и богаче вышеприведенных представлений о ней.

Зато иное проявление любви русской женщины, даже такой женщины, какой является лесковская Катерина Львовна, ясно выражено и в очерке, и особенно в опере, но зарубежными исследователями практически никак не отмечено. О нем, в своей излюбленной манере, сказал Лесков устами другого своего персонажа: «...наша-то сестра, особенно русская, в любви-то куда ведь она глупа: “на, мой сокол, тебе”, готова и мясо с костей срезать да отдать; а ваш брат шаматон этим и пользуется»*. Этому мнению вторит и Г. Вишневская: «Для русских женщин в жертвенности — особая сладость, она так же

Но, пожалуй, еще одним возражением исследователю может стать попытка проекции «смысла» этого мотива на его семантику в других произведениях Шостаковича (подобной операции с легкостью подвергается, например, «мотив насилия» из «Леди Макбет»). «Мотив сексуальности» из оперы — один из самых типичных для творчества Шостаковича — вряд ли может иметь указанный смысл за пределами произведения. Л. Мазель пишет об этой интонации (V–VI–V–VII–V в натуральном миноре), приводя многие примеры ее использования: «В зависимости от контекста интонация может носить скорбный, сумрачный или гневно-патетический характер, изредка печально-ласковый» (Мазель Л. Цит. соч. С. 35). Скорее, и в «Леди Макбет» данный мотив должен быть определен не столь узким, а более общим понятием.

* Лесков Н.С. Воительница // Полное собрание сочинений. Т. 5. С. 328.

сильна в них, как и любовь»*. Жертвенность любви, амплуа стра-далицы, трагическая судьба — вот понятия, относящиеся к оперной Катерине гораздо в большей степени.

И тем не менее придание Шостаковичем эротического оттенка лесковскому сюжету в тексте либретто абсолютно очевидно. Общая эротическая атмосфера, по выражению Асафьева, связанная с авторским «юношеским любопытством к запрещенным вещам»**, отразилась не только на отношениях Катерины и Сергея, но и на характеристиках других персонажей произведения — и перенесенных от Лескова, и добавленных либреттистами. Борис Тимофеевич приобретает в опере не по возрасту похотливые наклонности, Священник не раз выказывает свой «неслужебный» интерес к женскому полу, Задрипанный мужичок и тот пускается в рассуждения об этой материи. Общая тенденция коснулась и облика народа, превратив пугливое взвешивание Аксиньи работниками в некое скотское игрище не без сексуального подтекста.

Этот аспект освещает еще одну грань личности главной героини, добавляет отрицательных черт представителям «темного царства». Ощущение чрезмерности, перехода за определенную грань в этом направлении было одной из главных причин запрещения оперы и одним из побудительных мотивов ее переработки. Редакция 1954–1963, во многих случаях смягчив текст либретто, еще более идеализировала Катерину Львовну и сняла излишний налет грубости и пошлости с других, и без того мерзких героев. Тем самым было устраниено одно из главных противоречий между оперой и общепринятыми представлениями о границах допустимого в советской музыке, советском искусстве.

IX

В вопросе о соотношении двух «Леди Макбет Мценского уезда» остался незатронутым, пожалуй, последний момент. Связан он с любопытной особенностью отношения к очерку практически всех писавших об опере Шостаковича. С тем, как они читали и понимали Лескова.

Как правило, трактовка лесковского произведения, явно или подспудно, включала в себя оценочный аспект. При сравнении двух «Леди Макбет» внутренним, не всегда обнажаемым убеждением было предпочтение, отдаваемое опере в ущерб очерку. Точка зрения

* Вишневская Г. Галина: История жизни. Чимкент, 1992. С. 134.

** Асафьев Б. Цит. соч. С. 28. Напомним, что композитор начал сочинять оперу в двадцать четыре года, а закончил вскоре после того, как ему исполнилось двадцать шесть лет.

многих «досумбуровских» откликов 30-х годов^{*}: великое творение Шостаковича и бытовая повесть Лескова. Представление о произведении русского писателя как о чем-то не очень значительном было на редкость устойчивым, не меняясь со временем. Подобное отношение проявлялось в понимании произведения как «криминальной повести»^{**}, «публицистического очерка»^{***}, «полемического очерка»^{****} — иными словами, в отнесении его к социально-бытовой литературе или же просто к обыденно-бытовой. Даже сами художественные достоинства «Леди Макбет» Лескова подвергались сомнению — очерк противопоставлялся его «лучшим» произведениям (см. цитируемый у К. Эмерсон пассаж из А. Волынского^{*****}).

Современные западные авторы, как всегда, внесли свой акцент в рассмотрение. Даже для Р. Тарускина, при всей яркости его видеоряда, Шостакович — гений, а Лесков — всего лишь русский «классик раннего натурализма»^{6*}. Хотя, может быть, в данном случае это отношение оправданно, так как эссе предназначено прежде всего зарубежной аудитории, которая явно слышала о Шостаковиче, возможно, знает о Достоевском и Л. Толстом, но для которой Лесков, скорее всего, является «*terra incognita*»^{7*}. Не случайно пишущие на английском языке об опере Шостаковича вынуждены достаточно подробно пересказывать сюжет Лескова, широко известный в России.

Их понимание «Леди Макбет» отразилось в даваемых характеристиках: «рассказ ужасов» («horror story»), «небольшой немногословный шокер» («tight-lipped little shocker»), «рассказ убийств» («murder story»), «набросок к заметкам судебного дела» («“sketch”

* Действительно, «Сумбур вместо музыки» провел резкую грань в истории печатного осмысления оперы: в большинстве своем мнения, опубликованные о ней до и после января 1936 года, различны. Это не означает, что позиции, сходные со статьей «Правды», не появлялись ранее (см.: Острецов А. «Леди Макбет Мценского уезда»), но апологетические точки зрения, подобные высказанной в статье Б. Асафьева в 1934 году (см. цит. соч.), после 1936 года стали на длительное время практически невозможны.

** Смолич Н. В. Цит. соч. С. 25.

*** Богданова А. «Катерина Измайлова» Д. Д. Шостаковича: Путеводитель. М., 1968. С. 25.

**** Никитина Л. Цит. соч. С. 75.

***** Emerson C. Op. cit. P. 68.

^{6*} Taruskin R. The Lessons of Lady M. P. 499.

^{7*} Этому сопутствует и то обстоятельство, что Лесков, как это всегда бывает с мастерами слова, использующими «на двести процентов» все богатство языка, требует для глубокого и полноценного понимания не просто хорошего перевода, но перевода адекватного. Что, скорее всего, практически невозможно.

for notes to a court case»)*, «apolitical melodrama» («аполитичная мелодрама»)**, которые выражают тот же оттенок отношения к очерку чуть ли не как к бульварной литературе.

И действительно, манера писателя провоцировала такое понимание. В представлении Лескова литература, для того чтобы быть высокой, должна вместе с тем быть немного чтивом. По выражению Д. Лихачева, «Лесков как бы хочет сделать вид, что его произведения не принадлежат к “признанной литературе” и что они написаны “так” — между делом, написаны в “малых формах”, словно они относятся к низшему роду литературы»***. На эту уドочку попадались очень многие. Концентрированное выражение их позиции оказалось следующим: «Однако практически поднять до высот трагедии этот бытовой сюжет суждено было не талантливому автору повести, а советскому композитору»****.

От «понижения ранга» произведения происходило и нежелание видеть что-либо за первым слоем текста, которое вело, в свою очередь, к простому и однобокому прочтению. Характерный пример: старые советские идеологи музыки считали, что Лесков идеализирует русскую провинцию; напротив, в 1998 году М. Тараканов писал о «непролазной грязи и садистских мерзостях русской провинциальной жизни прошлого века»*****, которые отражены и у Шостаковича, и у Лескова. Разногласие во взглядах в данном случае не имеет отношения к Лескову, а лишь иллюстрирует стабильность и постоянство примитивного его понимания.

Шостакович взялся за «озвучивание» Лескова в то время, когда тот еще не стоял в одном ряду с величайшими классиками XIX века, когда интерес к его творчеству не был так велик. В самом факте обращения композитора в 30-е годы к творчеству официально не вполне

* Taruskin R. The Lessons of Lady M. P. 499, 500; Emerson C. Op. cit. P. 59, 60, 61.

** MacDonald I. His Misty Youth: The Glivensky Letters and Life in the '20s // Shostakovich Reconsidered / Written and edited by Allan B. Ho and Dmitry Feofanov. London, 1998. P. 532.

*** Лихачев Д. С. Цит. соч. С. 14.

**** Лебединский Л. Н. Указ. изд. С. 4. Эта основная мысль находит «развитие» и в другом тезисе автора, несущем явный отпечаток методологии советской эстетики: «Содержание оперы шире ее сюжета» (Лебединский Л. Н. [Вступление и краткое описание оперы] // «Катерина Измайлова» Д. Д. Шостаковича: Оперное либретто. Изд. 1-е. М., 1965. С. 5.) Справедливости ради надо заметить, что иногда сходная позиция была результатом не недооценки Лескова, а очень высокой оценки Шостаковича, например: «Нравы, как изображает их композитор, превосходят все, что раскрывалось в подобном роде русской литературой» (Асафьев Б. Цит. соч. С. 28).

***** Тараканов М. Цит. соч. С. 286.

признанного писателя, возможно, была заложена традиционная шостаковичская бравада, часто заключавшая в себе элемент «общественной» неуместности. Хотя тем самым композитор реально открыл Лескова для музыки — как, впрочем, и для широкой литературной публики!

Несомненно, с того момента, когда Шостакович создал свою версию «Леди Макбет», литературное положение «кудесника слова» и его знаменитого сюжета значительно изменилось, в полном соответствии с предсказанием Л. Толстого: «Лесков — писатель будущего»*.

Как указал Л. Аннинский, издания очерка начались в 1928 году. «К 1980 году их 23 (если считать с 1928 года), текст переиздается “через сезон”; к 1985 году — уже более пятидесяти; плотность нарастает: после 1945 года “Леди Макбет” выходит в среднем каждые 22 месяца. Практически это одно из самых популярных произведений русской классики»**. Десятилетия вчитывания в лесковский бестселлер привели к его переоценке, к осознанию, что очерк не так очевиден, каким его видели в первые десятилетия Советской власти, что он не был бы одним из самых значительных шедевров русской литературы, если бы являлся всего лишь бытовой повестью или свободной записью криминального дела.

Под иным углом предстал и «шекспировский» аспект произведения. Намеренное снижение, «бытовление» прототипа и ирония по поводу сходства с великим предшественником стали трактоваться совсем иначе: «...у Лескова параллель с Шекспиром имеет, в первую очередь, возвышающий героянью смысл. Благодаря такому названию вокруг Катерины Измайловой сразу возникает ореол личности исключительной, почти равновеликой по мощи своего характера и силе обуревающих ее страстей шекспировской леди Макбет»***. Шекспировское в очерке стало видеться как трагедия человеческой жизни, личности, трагедия грандиозная: чем страшнее то, на что идет героиня для достижения своего счастья, каким бы она себе его ни представляла, тем сильнее ее падение и ужаснее финал.

Колоссальная эмоциональная встряска по прочтении «Леди Макбет Мценского уезда» отвергает малейшую возможность восприятия шедевра Лескова как иронически-спокойного. Такова, в большинстве своем, авторская интонация, но авторская позиция — иная. По мере сгущения туч над «хищницей» Катериной и понимания безысходности ее положения растут «температура» и динамика

* Цит. по: Столярова И. В. Цит. соч. С. 769.

** Аннинский Л. Лесковское ожерелье. С. 102–103.

*** Лесков Н. С. Полное собрание сочинений. Т. 5. [Примечания.] С. 692.

текста, его скрытый драматизм, растет симпатия к героине, особенно с момента, когда она сама становится униженной и страдающей*. Но Лесков, проницательный мастер расчета читательской реакции, не допускает сползания истории в другую крайность, крайность безоглядного мелодраматического сочувствия, и в последних строках двумя словами возвращает образу равновесие: «как сильная щука...».

Время приводит нас к осознанию масштабности и значительности Катерины Львовны и самого очерка о русской леди Макбет, к прочувствованию богатства стиля и многозначности языка писателя. Появляется и понимание объемности, глубины и многомерности Лескова — в его полемике со стандартными литературными и социальными представлениями, с традиционными сюжетами и героями, с русской литературой и, наконец, русским национальным духом. Чем дальше к концу XX века, тем в большей степени история, рассказанная Лесковым, воспринимается как еще одна попытка разгадать вечную загадку непостижимой русской души, особенно — души женской, истовой, неуемной, иррациональной. Причем попытка эта предпринята не в философско-этических вы сотах, не в мозги исторического грандиоза, но на уровне самой что ни есть обыденной, естественной русской жизни.

Что же остается на долю оперы Шостаковича?

Равновеликое явление предлагает равнозначительный взгляд, лежащий в своей, особой плоскости. Представляя образы Лескова в определенном ракурсе, музыка тем не менее придает им дополнительную многозначность и открывает потенциальную возможность бесконечного количества трактовок, будучи параллельным рядом, который каждый может услышать и трактовать по-своему. А также сообщает истории душераздирающую эмоциональную силу — в чем, собственно, и есть высокое предназначение музыки.



* В отношении оперы Шостаковича Ю. Димитрин делает пронзительное в своей точности и правдивости замечание, которое в равной степени относится и к очерку: «Такова, очевидно, пугающе-гуманная природа человека: всякий подробный (обязательно подробный) рассказ о событиях и поступках такого свойства превращает нас в своего рода “любящих родственников” преступивших. Мы не оправдываем их поступки, но, зная совершивших их близко, подробно, сопоставляя с мерой вины перипетии их нелегкой жизни, мы желаем облегчения их судеб» (Указ. соч. С. 14).