

УДК 785.6:786.2+78.071.1(439)

ЄФІМЕНКО А. Г.

## ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ «ЛЕДІ МАКБЕТ МЦЕНСЬКОГО ПОВІТУ» ДМИТРА ШОСТАКОВИЧА (ЗА МАТЕРІАЛАМИ СУЧАСНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ)

Розглянуто інтертекстуальні зв'язки «Леді Макбет Мценського повіту» як основи майбутнього тайнопису Дмитра Шостаковича. Проаналізовано сучасні антагоністичні музикознавчі позиції стосовно претекстів опери. Джерела образу Катерини як первісної жіночої стихії розглянуто під різним кутом зору і в різних інтерпретаціях. Запропоновано дослідження інтертекстуальних аспектів «Леді Макбет Мценського повіту» паралельно до контекстуальних як важливий ключ до розшифрування смислових кодів Д. Шостаковича. Огляд досліджень у цьому напрямі підтверджує необхідність спеціалізованого вивчення опери «Леді Макбет Мценського повіту» на перетині міждисциплінарних наукових пошуків у галузі музикознавства, філософії, літературознавства, етики, естетики, психології, тощо. Як приклад наведено постановку Баварської Штатсопер, приурочену до ювілею Д. Шостаковича (прем'єра 28 листопада 2016 р.). Режисер Гаррі Купфер трактує образ Бориса Тимофійовича як Вотана Мценського повіту, який пророкує загибель власній імперії. «Леді Макбет Мценського повіту» осмислюється на рівні вселенському, у спектаклі порушено вічні філософські питання, рефлектується міф, інтерпретується особистісне ставлення композитора до сенсу «вічної жіночності», актуалізуються перспективи дослідження гендерної проблеми. Огляд музичного полілогу твору примиряє музикознавців, які стоять на різних позиціях щодо ранньої і пізньої редакції опери.

**Ключові слова:** інтертекстуальність, Леді Макбет, міфотворчість, драма, ерос, етос, злочин, патріархальний диктат, вічна жіночість.

Вивчення інтертекстуальності на прикладі окремих творів Д. Шостаковича пов'язане з ключовим значенням в *Oeuvre* Майстра різних засобів авторського кодування змісту. Причини посиленого зацікавлення сучасних музикознавців міжтекстовими кореляціями в музиці Д. Шостаковича не до кінця з'ясовані. Поштовхом до вивчення «Леді Макбет» під цим кутом зору стало зауваження українського музикознавця М. Черкашиної-Губаренко: «Зберегти свій геній у тяжких умовах тиску тоталітарного режиму багато в чому допомогли ті обставини, “що <...> зміст серйозної інструментальної музики був не надто доступним цензорам. Проте багато підготовлених слухачів усе прекрасно розуміли”<sup>1</sup> <...> У самому авторові бачили і жертву режиму, митця, який мужньо чинив опір тиску, і водночас типовий продукт радянської культури, яскравого виразника її міфів»<sup>2</sup>. Удаючись до «езопової мови», Д. Шостакович в умовах радянської диктатури намагався приховати від «всевидаючого ока»<sup>3</sup> справжній

<sup>1</sup> Мазель Л. К спорам о Шостаковиче // Советская музыка. 1991. № 5. С. 34.

<sup>2</sup> Черкашина-Губаренко М. Р. «Леди Макбет Мценского уезда» или «Катерина Измайлова»? (по следам старых и новых дискуссий) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 66: Шостакович і ХХІ століття: зб. ст. Київ, 2007. С. 156.

<sup>3</sup> Фрагмент з вірша опального М. Лермонтова «Прощай, немытая Россия»:

Быть может, за стеной Кавказа

От их всевидящего глаза,

Сокроюсь от твоих пашей,

От их всеслышащих ушей.

(Лермонтов М. Ю. Полное собрание стихотворений: в 2 т. Т. 2: Стихотворения и поэмы. 1837–1841. Ленинград: Сов. писатель, 1989. С. 65).

сенс своїх послань. У цій ситуації інтертекстуальний простір твору виконував роль герменевтичного інструмента, який допомагав реципієнту розгадати текстові таємниці. Різні аспекти інтертекстуальності у творчості Д. Шостаковича досліджували Л. Акоюн, І. Барсова, В. Валькова, О. Дігонська, О. Зінькевич, К. Ковнацька, Кш. Мейєр, М. Сабініна, Р. Тарускін, М. Черкашина-Губаренко, С. Хентова, М. Якубов. Н. Верба систематизувала їх у дисертаційному дослідженні, справедливо вважаючи інтертекстуальність «призмою, крізь яку художник осмислював проблеми буття людської особистості в суспільстві»<sup>1</sup>. Вона пропонує вивчати специфіку музичної спадщини Д. Шостаковича у взаємодії трьох рівнів – концептуального, конструктивного і цитатного<sup>2</sup>, поділивши напрями їх функціонування на «екстра» та «інтро»<sup>3</sup>.

Дослідження окремих творів із погляду інтертекстуальності відкривають незапрограмовані шляхи пізнання лабіринтів тайнопису Д. Шостаковича. Адже «донорські щеплення» із творів інших композиторів, «чужі тексти» мають здатність не лише ініціювати діалог, а й створювати багатовимірне смислове поле, у якому «міжтекстові переключення» видаються іносказаннями, загадками, підтекстами, вони свідчать про «адресність», звернення автора «до ерудованого слухача, здатного розпізнати звуковий тайнопис»<sup>4</sup>. Мета статті – порівняти різні підходи музикознавців у дослідженні опери «Леді Макбет Мценського повіту» з погляду інтертекстуальності як «інструмента тайнопису»<sup>5</sup>. Ситуацію навколо асоціативно сфокусованих паралелей з іншими текстами необхідно досліджувати у відповідності з авторським стилем.

Як відомо, інтертекстуальність забезпечує «живий зв'язок часів». Зацікавлення нею особливо актуалізується під час дискусій навколо необ'єктивних, невідповідних авторському задуму інтерпретацій, документально невідданих фактів, свідчень сучасників про автора, письмово не зафіксованих або не підтверджених. При цьому завжди мають рацію музикознавці, які прагнуть розшифрувати смислові коди Д. Шостаковича в музиці. Політична реакція на «Леді Макбет Мценського повіту» виявилася настільки руйнівною для життя і майбутніх творчих перспектив композитора, що жодних документальних свідчень залишитися їй не могло. Д. Шостакович, боячись арешту, знищив усі листи і документи, які стосувалися історії створення цього опусу. Проте інтонаційно-стильова сфера опери, її поступові модифікації від однієї редакції до іншої свідчать про живий контакт композитора з підготовленим слухачем. Очевидно, що завдяки інтертекстуальним зв'язкам композитор ініціював слухача

---

<sup>1</sup> Верба Н. И. Опера Дмитрия Шостаковича «Катерина Измайлова»: опыт интертекстуального анализа: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 Музыкальное искусство / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2006. С. 7.

<sup>2</sup> Уточнимо значення кожного рівня міжтекстових зв'язків, сформульовані в роботі Н. Верби: «Первый уровень – *эхо-тексты*, подразумевающие влияние в опусах Шостаковича музыки других авторов в плане концепции и эйдологии произведения, его основной смысловой идеи. Второй уровень: *тексты-модели*, то есть такие отношения между текстами, в которых претекстом выступает отдельная конструктивная идея из произведений других композиторов. И, наконец, третий уровень – *музыкальные цитаты и аллюзии* из творчества других композиторов, прямые или опосредованные, в «чистом» или «переработанном» виде, но в которых чётко угадывается авторство или источник» (Там само. С. 10).

<sup>3</sup> У галузь першого вектору «екстра» (зовні) автор включає випадки використання цитат, конструктивних ідей, механізмів формування, жанрово-стилістичних алюзій із спадщини інших композиторів. У другому векторі «інтро» (усередині) розглядається впровадження у музичну тканину нових творів матеріалу раніше написаних творів власного автора (там само).

<sup>4</sup> Верба Н. И. Опера Дмитрия Шостаковича «Катерина Измайлова»: опыт интертекстуального анализа: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 Музыкальное искусство / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2006. С. 13.

<sup>5</sup> Там само. С. 21-22.

мислити, прислухатися до закодованого в явному. Творчий процес нагадував «ребус <...> дія якого значна, оскільки чуйна реакція на вкраплення «чужого» тексту втягувала у співтворчість з автором і викликала потребу глибше розуміти й переживати почуте»<sup>1</sup>.

Стисло про історію постановки «Леді Макбет Мценського повіту». Офіційна прем'єра опери, прийнятої до постановки ще у грудні 1932, відбулася майже одночасно у Ленінграді (МАЛЕГОТ, 22 січня 1934 г.) і в Москві (театр Станіславського і Немировича-Данченка, 24 січня 1934 г.). 1935 року тріумф опери продовжився у Буенос-Айресі, Клівленді, Лондоні, Нью-Йорку, Празі, Стокгольмі, Філадельфії, Цюріху. Наслідки відвідування постановки «Леді Макбет Мценського повіту» Сталіним (26 січня 1936) загальновідомі. Опера не сподобалася диктатору, він пішов із театру, не дочекавшись завершення спектаклю. Результатом цього стала публікація розгромної редакційної статті<sup>2</sup> «Сумбур замість музики» в газеті «Правда» (28 січня 1936). Цим визначено чітку межу в періодизації творчості Д. Шостаковича на «до і після» статті, тобто на «до і після» «Леді Макбет Мценського повіту». До 1936 року композитор був відносно вільним у виборі концепції, жанрів, стильових засобів, музичної техніки, «після» цієї статті він змушений був переосмислити все, від жанрово-стильових основ до перспектив свого композиторського розвитку.

В одній зі статей «Комсомольської правди» (1935) відзначалося, що музика Д. Шостаковича створена не стільки на лібрето «Леді Макбет Мценського повіту», скільки на думки композитора, якому надалі довелося відмовитися від літературних сюжетів і зайнятися освоєнням у музиці імпліцитних форм висловлювання – інтонацій-масок, інтонацій-кодів, інтонацій-пародій. Д. Шостакович майстерно оволодів також мистецтвом «лексичного лицедійства» (І. Барсова) в публічних виступах і газетних статтях. Зразком шокуючого зіткнення словесних «масок» стала промова композитора на XVII партз'їзді, приурочена до постановки опери «Леді Макбет Мценського повіту». Ось фрагмент цього виступу: «<...> Цим спектаклем я рапортую XVII партз'їзду <...> Багато ще потрібно працювати над своїм світоглядом, але завдяки правильному, глибоко чуйному керівництву нашої партії в цьому відношенні зроблено багато»<sup>3</sup>. Якщо порівняти і поєднати двоїсті відгуки газетної критики з приводу нової опери Д. Шостаковича («Вісті», вересень 1933, лютий 1934), постає досить парадоксальна картина, типова для реалій сталінських часів. Опера, названа «панорамою знущань, насильства, бійок, трупів, безпробудного пияцтва, неробства, нудьги, хабарництва і відвертого пограбування» (В. Богданов-Березовський), проголошується «кроком у напрямі соціалістичного реалізму» і «перемогою радянського музичного театру». Вердиктом красномовній дискусії-грі вербальних «масок» навколо «Леді Макбет» стала стаття «Сумбур замість музики», вона визначила остаточне рішення Шостаковича редукувати театральню-жанрову домінанту творчості і перейти до латентних засобів смислового кодування в симфонічній і камерній музиці. Це був не творчий, а примусовий крок митця під страхом знищення.

Після «Леді Макбет Мценського повіту» Д. Шостакович не втілював жодного свого оперного задуму. Як відомо, оперу «Леді Макбет Мценського повіту» митець

<sup>1</sup> Верба Н. И. Опера Дмитрия Шостаковича «Катерина Измайлова»: опыт интертекстуального анализа: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 Музыкальное искусство / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2006. С. 22.

<sup>2</sup> Редакційні статті, «статті без підпису» друкувалися у «Правді» як однозначне вираження думки партії, тобто особисто Сталіна, і писалися, як правило, під його диктування.

<sup>3</sup> Шостакович Д. Д. Творческий рапорт композитора // Красная газета. 1934. 25 января.

вважав першою частиною трилогії про російську жінку. Працюючи над цією оперою, композитор часто виступав у ленинградській і московській пресі. За два місяці до завершення роботи над цим твором, у жовтні 1932 року, він відверто говорив про намір продовжити лінію, розпочату в «Леді Макбет», тобто написати трилогію, присвячену «становищу жінки в різні епохи в Росії»<sup>1</sup>. Дослідники творчості Д. Шостаковича (Софія Хентова<sup>2</sup> і Левон Акоюян<sup>3</sup>) посилаються на спогади Анатолія Александрова, який підтвердив наміри молодого композитора створити оперну трилогію: перша частина – про жінку в дореволюційній Росії, про жінку-самицю; друга – про материнство (за основу сюжету планувалося взяти роман М. Горького «Мати»), третя – про радянську жінку-діяча, активістку<sup>4</sup>. Ю. Димитрін, автор праць про Д. Шостаковича<sup>5</sup>, свідчить і про інші оперні плани композитора цього періоду, зокрема про план опери «Катюша Маслова» на лібрето А. Марієнгофа<sup>6</sup>. Усі ці свідчення критично підсумовує Л. Акоюян, заперечуючи можливість достовірних висновків про справжні наміри Д. Шостаковича зі спогадів А. Александрова, який не був близьким другом митця. Офіційні виступи композитора як партійно зобов'язаного діяча мистецтв теж не дають для цього підстав. Дослідники наголошують: «<...> Через два роки, відразу після тріумфальної прем'єри опери» Д. Шостакович різко змінює плани і прилюдно заявляє про тетралогію – радянський «Перстень нібелунга», – у якій «Леді Макбет» порівнює із «Золотом Рейну»<sup>7</sup>. В інших частинах планується втілити образ діячки народної волі, «жінки нашого століття» і радянської героїні зі «збірними рисами жінок нинішнього і завтрашнього дня»<sup>8</sup>. Далі наводяться свідчення одного з близьких друзів Д. Шостаковича Левона Атовмяна<sup>9</sup>, обізнаного зі схемою сюжету другої частини уявної

<sup>1</sup> Шостакович Д. Д. Трагедия-сатира // Советское искусство. 1932. 16 октября.

<sup>2</sup> Хентова С. М. Шостакович. Жизнь и творчество: монография: в 2 т. Ленинград: Сов. композитор, 1985–1986. Т. 1. 544 с. Т. 2. 623 с.

<sup>3</sup> Акоюян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества: монография. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2004. 475 с.

<sup>4</sup> Александров А. Н. Страницы жизни и творчества. Москва: Сов. композитор, 1990. С. 311–323.

<sup>5</sup> Ідеться про праці Ю. Г. Димитріна: Моя музыкальная история // Тебе, Петербург: альманах Всемирного клуба петербуржцев. Вып. 3. Санкт-Петербург: Всемирный клуб петербуржцев, 1998. С. 79–90; «Нам не дано предугадать...». Размышления о либретто оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». Санкт-Петербург: Северный олень, 1997. 110 с.

<sup>6</sup> Цит. за: Хентова С. М. Удивительный Шостакович: сборник очерков. Санкт-Петербург: Вариант, 1993. С. 25. (Димитрін Ю. «Нам не дано предугадать...». Размышления о либретто оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». Санкт-Петербург: Северный олень, 1997. С. 56).

<sup>7</sup> Є припущення (якщо вірити правдивості намірів Д. Шостаковича), що думка про Р. Вагнера і про «Золото Рейну» виникла у композитора після прочитання завершальної фрази М. Лескова: «Из другой волны почти по пояс поднялась над водою Катерина Львовна, бросилась на Сонетку, как сильная щука на мягкоперую плотицу, и обе более уже не показывались» (Лесков Н. С. Леди Макбет Мценского уезда. Санкт-Петербург: Азбука, 2014. С. 51). Цілком допустимі міжтекстові зовні ситуаційні зв'язки (екстра-вектор) фіналів опери Д. Шостаковича і тетралогії Р. «Сутінків богів» зі сценічною ситуацією на рейнських хвилях, коли дочки Рейну топлять вбивцю Гагена, а третя, Флосхільда, занурюється у водні глибини з фатальним перснем у руці.

<sup>8</sup> Цит. за: Акоюян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества: монография. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2004. С. 106-107. (Шостакович Д. Д. Творческий рапорт композитора // Красная газета. 1934. 25 января).

<sup>9</sup> Атовмян Л. Из воспоминаний (публикация С. Мержановой) // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 72-73.

«тетралогії» про «бомбістку» Соф'ю (Соф'я Перовська) як *уособлення ідеї класової ненависті*. Такі дивні зміни у планах композитора, а також пафосна маніфестація «соціального замовлення»<sup>1</sup>, жодне з яких так і не здійснилося, Л. Акоюн оцінює однозначно: «Утім, через три з половиною десятиліття (1968) ідея опери про героїню відгукнулася тільки в музиці до кінофільму Л. Арнштама «Соф'я Перовська» ор. 132 – якщо не одного з найкращих, то, в кожному разі, одному з найбільш симфонічних, наймасштабніших кінопартитур Шостаковича. Питання, чому Шостаковича приваблювали жіночі образи такого типу, залишимо вирішувати психоаналітикам»<sup>2</sup>.

Про справжні плани Д. Шостакович міг відверто писати в листах, які спалив після публікації статті «Сумбур замість музики». Без документальних свідчень можна говорити лише про те, що інтертекстуальні зв'язки в «Леді Макбет Мценського повіту» заклали основи для майбутнього тайнопису композитора, продовженого у зрілій творчості.

У дослідженні опер композитора від «Леді Макбет» до «Катерини Ізмайлової»<sup>3</sup> музикознавці розмежувалися як прибічники початкових редакцій (рукопис 1932 року, видання клавiру 1935 року з подвійною назвою «Леді Макбет Мценського повіту»/«Катерина Ізмайлова») і пізньої редакції (1965, «Катерина Ізмайлова») <sup>4</sup>. Кожна із сторін має рацію: одні висувають аргументи на користь експресіоністичної драми, інші – соціальної трагедії. Цікаво, що аналізуючи інтертекстуальні джерела, які виявляють в образі головної героїні супідрядність еросу і етосу, дослідники доходять спільного знаменника. Тому доцільно проаналізувати не стільки предмет їх полеміки, скільки кожен музикознавчу позицію окремо.

Цілісну концепцію апології першої редакції опери вибудовує Л. Акоюн <sup>5</sup>. Учений порівнює тексти лібрето всіх редакцій і доводить факт дееротизації образу Катерини внаслідок вербальних модифікацій пізньої редакції від «живої, образної мови в бік сумнівних сентенцій, абсолютно недоречних для жінки з народу» <sup>6</sup>. Головний аргумент

<sup>1</sup> Ось фрагмент виступу Д. Шостаковича на цю тему: «Сугубо ответственная и тяжёлая задача: отвечать полноценными произведениями на “социальный заказ” нашей замечательной эпохи, быть её трубочками – дело чести каждого советского композитора» (Шостакович Д. Д. Будем трубочками великой эпохи // Ленинградская правда. 1934. 28 декабря).

<sup>2</sup> Акоюн Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества: монография. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2004. С. 106–107.

<sup>3</sup> Як відомо, Д. Шостакович у другій редакції «ушляхетнив» лібрето, «пригладив» шорсткості й експресивну жорсткість музики, прибрав посилення на «чужий (шекспірівський) текст» «Леді Макбет», змінивши назву опери на «Катерина Ізмайлова». У новій версії більш романтизований образ Катерини і її середовища з'явився з текстом, інтелігентно відредагованим Ісааком Глікманом. Змістовне і детальне порівняння редакцій містить праця: Fay L. E. From Lady Macbeth to Katerina, Shostakovich's Versions and Revisions // Shostakovich Studies / ed. D. Fanning. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. S. 160–188.

<sup>4</sup> Антагоністи – Л. Акоюн і М. Черкашина-Губаренко та Я. Іваницька. Наталія Верба зайняла нейтральну позицію. Спираючись на дослідження Л. Акоюна, нагадаємо, що на основі ранньої (нульової редакції) були здійснені перші постановки опери. Перша авторська редакція містила незначні зміни у результаті перевірки задуму на сцені, нарешті, пізня редакція була здійснена після 20 років заборони опери на сцені (1965). Л. Акоюн критично аналізує переробки пізньої редакції. Нагадаємо, що авторський рукопис був врятований від забуття 1979 року завдяки Мстиславу Ростроповичу, що передав партитуру гамбурзькому видавництву Ганса Сікорського.

<sup>5</sup> Акоюн Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества: монография. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2004. С. 91.

<sup>6</sup> Стилістичне зрушення Л. Акоюн відзначає на межі четвертої і п'ятої картин.

учений виявляє у стилістичних зрушеннях музичної тканини на межі четвертої і п'ятої картин: авангардна стилістика першої половини опери поступається так званій «ідеологічно пригладженій версії» другої. Автор неодноразово нагадує про стильовий нонкорформізм «Носа» і доходить висновку про слабкість «реальної авангардності» «Леді Макбет» порівняно з першим оперним шедевром Д. Шостаковича. У партитурі пізньої редакції дослідник належно оцінює яскраві образно-стильові паралелі Д. Шостаковича з Г. Малером, Р. Штраусом, А. Бергом<sup>1</sup>, засуджуючи прагнення композитора «по можливості вирізати із тканини опери все, що могло б дати привід для докорів в експресіонізмі, натуралізмі або в юнацьких пустощах»<sup>2</sup>. На думку Л. Акоюна, така ідеологічна обережність «багато в чому позбавила кращі місця первозданної, стихійної сили і додала елементи недоречного раціоналістичного моралізаторства»<sup>3</sup>.

Ситуативні і сценічні прояви інтертекстуальних зв'язків учений розглядає з погляду *жанрової карикатури*. У першій алюзії віденського вальсу, як інструментальної характеристики Бориса Тимофійовича (з монологу четвертої картини), учений вбачає ознаки діалогу з відомим вальсом «Щастя Лерхенау» (з другого акту «Кавалера троянди» Р. Штрауса). Свідченням наявності такого зв'язку Л. Акоюн вважає типову для характерів двох підстаркуватих залицяльників фривольну поведінку, інтонаційно відтворену атмосферою віденського вальсу на рівні жанрової карикатури. Тут констатується наявність пародії *знецінюваного* типу. Логічним є й порівняння текстів монологу Бориса Тимофійовича («Будь я помоложе, хоть лет на десяток... Тогда, тогда! Жарко было б ей от меня; жарко, жарко, ей-Богу, жарко. Она сама довольна будет!») з улюбленою «приказкою» барона Окса ауф Лерхенау («Ohne mich, ohne mich // jeder Tag dir so bang, // mit mir, mit mir // keine Nacht dir zu lang»). Л. Акоюн переконує, що «Борис Тимофійович, нехай на мить, стає родичем штраусівського барона Окса, а через нього – і сера Джона Фальстафа – слід сказати, далеко не найбільш антипатичних персонажів у світовій оперній літературі»<sup>4</sup>. Такі алюзії виразно окреслюють дію екстра-вектора інтертекстуальності. Дія інтро-вектора яскраво виписана в жанрово-інтонаційних пародіях сцени отруєння Бориса Тимофійовича. Жанрові карикатури польки, галопу, ритуального плачу, характерні для всієї творчості Д. Шостаковича елементарні фігури, які «механічно повторюються і, до того ж, немилосердно фальшивлять»<sup>5</sup>, – усе це веде свій родовід від «Афоризмів», Першої симфонії, у яких уперше з'явилися інтонаційні провісники насильницьких образів (ритмічна формула «четверть-четверть-дві восьмі» з акцентом на двох останніх нотах). В оркестровій тканині Першої симфонії уже впізнається лейттембр Бориса Тимофійовича (зловісні інтонації соло фагота з другої частини, інтонаційні контури вокальної партії Катерини (початкова мелодія соло гобоїв із третьої частини), у П'ятій і Сьомій симфоніях – «мотиви насильства», у Чотирнадцятій симфонії (четверта частина «Самовбивця») тема «три лілії», у якій Д. Шостакович цитує оркестровий мотив із монологу Катерини (ц. 495)<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Відповідно до класифікації Н. Верби, такі паралелі є екстра-вектором інтертекстуальності.

<sup>2</sup> Акоюн Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества: монография. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2004. С. 96.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Там само. С. 98–99.

<sup>5</sup> Там само. С. 99.

<sup>6</sup> Шостакович Д. Д. Полное собрание сочинений: в 42 т. Т. 22: Катерина Измайлова. Москва: Музыка, 1985. С. 316.

Прояви «карикури на стиль» Л. Акоюн не без іронії вважає озиранням Д. Шостаковича на досвід веристів: «Автора “Леді Макбет” споріднює з веристами безумовна прихильність до красивого співу, до фізичної привабливості людського голосу (у “Носі” нічого подібного не було!)»<sup>1</sup>. Порівняння «Леді Макбет» Д. Шостаковича з «Лулу» А. Берга розширює коло естетичних парадоксів твору. Зацікавлення «декадентською привабливістю» таких сцен, як «сексуальна боротьба» Катерини і Сергія (з другої картини), ускладнює «своєрідний контрапункт до подієвого ряду, покликаною висвітлити високі, поетичні смисли у вульгарній прозі, навколо якої обертається сюжет опери»<sup>2</sup>.

Л. Акоюн не випадково наводить аргументи інтертекстуального зв'язку Лулу, Лорелеї, Катерини як основи концепцій еросу, «інкарнації гіперсексуальності», «вічної жіночності», яка руйнує все. Катерина є втіленням «вічної жіночності»<sup>3</sup>, яка таїть у собі первинне зерно трагізму і фатальність знищення і самознищення. На думку Л. Акоюна, ці ідеї були вирішальними в авторській інтерпретації нарису М. Лєскова. Ідея Д. Шостаковича позбавлена локальності кримінальної драми, історії про «побут купецької провінції <...> куди не доходять нові віяння, де життя тече відповідно до вікового патріархального устрою, де героїня здійснює свої злочини не в боротьбі за верховну владу, а лише через купецьку спадщину»<sup>4</sup>.

У цьому векторі інтертекстуальність «Леді Макбет» стає необмеженою і релятивує конкретику місця і часу дії. Це дає змогу дослідникам актуалізувати, по-перше, взаємодію романтичних й експресіоністських оперних текстів («Воццек» А. Берга, «Стрибок через тінь» Е. Кшенека, «Пісні і танці смерті», «Борис Годунов» М. Мусоргського, «Любов до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва, «Турандот» Дж. Пуччіні, «Пікова дама» П. Чайковського, «Катя Кабанова» Л. Яначка). Показові символічні паралелі з «Піковою дамою» (четверта/п'ята картини – поява привидів графині і Бориса Тимофійовича, шоста/дев'ята – самогубство Лізи і Катерини), мотивні алюзії з «Лебедим озером» (любвний дует Сергія і Катерини «Книги иногда дают нам бездну пищи...»), драматургічні ситуації з «Євгенієм Онегіним» (треть/дев'ята картини)<sup>5</sup>. Вокальну спорідненість партій Катерини Измайлової і Каті Кабанової з опери Л. Яначка виявляє Н. Верба на прикладі монологів «Воздух на дворе весенний» і «Отчего люди не летают, как птицы?». Образи насильства посилюються в оркестрових антрактах «Леді Макбет», інтерлюдіях «Воццека» як складова музичних портретів. При цьому, як справедливо відзначила Н. Верба, «Шостакович творчо

<sup>1</sup> Акоюн Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества: монография. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2004. С. 99.

<sup>2</sup> Там само. С. 100.

<sup>3</sup> Там само. С. 87.

<sup>4</sup> «Слово “повіт” означало для передових людей минулого століття не лише дрібну адміністративну одиницю, а й віддаленість від культурних центрів, відсталість. Назва розповіді, яка мала іронічний відтінок, свідомо знижувала образ героїні. Лєсков дотримується прикладу Тургенева, назва розповіді якого («Гамлет Щигровського повіту») підкреслювала обмеженість героя порівняно з героєм безсмертної трагедії Шекспіра» (Шостакович. Опера «Леді Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова») // Live-Internet: Из серии сообщений «Шостакович». URL: <http://www.liveinternet.ru/users/4373400/post292854964> (дата обращения: 25.09.2013).

<sup>5</sup> Детальніше про це див: Верба Н. И. Опера Дмитрия Шостаковича «Катерина Измайлова»: опыт интертекстуального анализа: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 Музыкальное искусство / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2006. С. 16.

засвоїв і переробив композиційні рішення Берга <...> Загальною рисою для обох композиторів є трактування жанру пасакалії як найважливішого драматургічного центру <...> У короткому вступі до опери Шостакович користується берговським прийомом збирання музичного матеріалу: нарочита лаконічність цього розділу в опері Шостаковича і максимальна концентрація тут ембріонів майбутнього розвитку тематизму свідчать про інтертекстуальне втілення ідеї стислого вступу до «Воццеку»<sup>1</sup>. В інтонаційній фабулі Катерини (аріозо «Я в окошко однажды увидела...») видаються контури і воццеківського лейтмотиву «Wir arme Leut!», і алюзія образу Марі<sup>2</sup>.

Н. Верба продовжує думку Л. Акоюна про споріднене з Г. Малером трактування Д. Шостаковичем як побутових жанрів і «масок», так і моментів відчуження і психологізації. Відлуння «Пісні про землю» відзначає в останньому акті «Леді Макбет» Д. Редепеннінг<sup>3</sup>, алюзії знаменитого Adagietto з П'ятої симфонії у «*фа-діез-мажорному* епізоді в середині п'ятої картини, інструментованого струнними і арфою»<sup>4</sup> зауважує Л. Акоюн<sup>5</sup>. Утім, малерівський мотив *фа-діез мажор* приховує також інтонаційні паралелі з вагнерівським Liebestod (Ізольда: «in des Welt – Atems / wehendem All / ertrinken, / versinken / unbewusst / – höchste Lust») і томною символікою ночі (тема мрійно звучить у мить, коли «Сергій засинає» – ремарка в партитурі). Сильний характер Катерини Ізмайлової можна порівняти навіть із пуччинівською Турандот, загадкова жорстокість якої до своїх обранців була продиктована родовою помстою чоловічому роду загалом за рабство, приниження і вбивства.

Побіжний огляд так званих претекстів опери Д. Шостаковича дає підстави стверджувати думку про її текстовий полілогізм. Композитор, очевидно, розраховував на лише на інтертекстуальну відкритість свого опусу, а й на його всебічне розширення, продиктоване збагаченням слухового досвіду реципієнта. Напрацьований тезаурус збагачує дослідження творчості Д. Шостаковича М. Черкашиною-Губаренко, яка полемізує з Л. Акоюном, зокрема з його аргументами про зв'язок Катерини з Лулу, порівнюючи при цьому Катерину з Кармен, відзначає схильність обох героїнь до авантюризму, азартної гри з долею, сповнених руйнівної сили<sup>6</sup>. У характері героїні Д. Шостаковича спостерігаємо прямий зв'язок із лєсковським, а згодом і з ніцшеанським уявленням про діонісійську енергію з її руйнівними спалахами як результатом приборкання стихійної природи<sup>7</sup>. Важливе порівняння несамовитої натури Катерини Ізмайлової з архаїчним прообразом дикої вакханки, яка нехтує нормами моралі, таким чином звільняючись від тиску давньогрецького патріархату, знов-таки втягує Катерину в стихію еросу. Музикознавець виявляє аналогії між Катериною і міфічною

<sup>1</sup> Верба Н. И. Опера Дмитрия Шостаковича «Катерина Измайлова»: опыт интертекстуального анализа: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 Музыкальное искусство / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2006. С. 18.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Редепеннинг Д. Малер и Шостакович // Музыкальная академия. Москва: Композитор, 1994. № 1. С. 165–169.

<sup>4</sup> Там само. С. 165.

<sup>5</sup> Акоюн Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества: монография. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2004. С. 105.

<sup>6</sup> Черкашина-Губаренко М. Р. «Леди Макбет Мценского уезда» или «Катерина Измайлова»? (по следам старых и новых дискуссий) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 66: Шостакович і ХХІ століття: зб. ст. Київ, 2007. С. 161.

<sup>7</sup> Там само. С. 163–164.



Медесю: «Як і Медея, Катерина пішла за коханим, принесла в жертву свою рідню, в цьому випадку чоловіка і свекра. Як і Медею, її згодом зрадив коханий, за що вона помстилася менш страшним покаранням, ніж її попередниця. Граничний характер помсти Медеї полягав не лише у знищенні суперниці, а й у руйнації самих основ роду, вбивстві спільних з Ясоном синів як двох його продовжувачів»<sup>1</sup>.

Порівняння Катерини з Медесю зрештою примиряє музикознавців, які по-різному сприймають ранню і пізню редакції «Леді Макбет». Адже джерело образу Катерини як первинної жіночої стихії розглянуто під різним кутом зору і в різних інтерпретаціях М. Лєскова і Д. Шостаковича. Позиція Л. Акопяна не заперечує міфологічних зв'язків Катерини як «пригніченої жіночності», розглянутої М. Черкашиною-Губаренко в контексті інтертекстуальності. Проте аналогії з міфом про Медею доповнюють, хоч і не вичерпують стихії образу Катерини Ізмайлової, «багатої своїми природними силами людської цілини, на якій що посієш, те й виросте»<sup>2</sup>. *Predict* смерті Катерини, описаний О. Шабановою в одній із рецензій, виявляє можливість іншого тлумачення характеру Катерини – від еросу до етосу: «Принижена цинічною парочкою, Катерина падає і довго лежить без руху. Її обходять, через неї переступають, а вона все лежить. І раптом простий співчутливий жест – Сонетка подає Катерині упущену хустку – збудує в жінці звірину ненависть. Третє вбивство не залишить в ній нічого людського, і такій Катерині нічого робити на землі. Її загибель у фіналі спектаклю абсолютно логічна»<sup>3</sup>.

У постановочних інтерпретаціях «Леді Макбет» радянського і пострадянського часу образ Катерини трактувався з погляду «виправдання» й «очищення» героїні. Досі в літературі цитується поширене самим Д. Шостаковичем порівняння Катерини Ізмайлової з героїнею п'єси «Гроза» О. Островського, названою «променем світла у темному царстві». Застосування цієї метафори до характеристики Катерини Ізмайлової неодмінно викликало непорозуміння й дискусії. Так, «промінь світла» з вуст Д. Шостаковича диригент Костянтин Симеонов, постановник «Катерини Ізмайлової» на київській сцені у 1965 і 1974 роках (режисер Ірина Молостова) трактує так: «Коли з'являється Сергій – це цинічне створіння – їй здається, що це промінь світла у темному царстві. Сюжетні перипетії драми свідчать, що Катерина готова захистити кохану людину від усіх, хто робить йому боляче, будь-якою ціною. Усе – заради великого кохання»<sup>4</sup>. Сергій як «промінь світла» і джерело катарсису – парадокс, але для Катерини він стає джерелом сильного, всепоглинаючого почуття любові, що опанувало ество пригніченої свекром і чоловіком, озлобленої жінки. Вона скоює один злочин за іншим заради любові. Д. Шостакович у брошурі, виданій до прем'єри опери в Ленінграді, характеризував Сергія не як живий персонаж, а як символ: «Сергій-прикажчик – це, якщо можна так сказати, «лиха доля», яка підвернулася Катерині Львівні в її сумному, важкому житті. Музика Сергія видає його всіляко. Це входило в

<sup>1</sup> Черкашина-Губаренко М. Р. «Леді Макбет Мценского уезда» или «Катерина Измайлова»? (по следам старых и новых дискуссий) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 66: Шостакович і ХХІ століття: зб. ст. Київ, 2007. С. 164.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> Шабанова О. Совершающая драму любви // СамКульт: интернет-журнал. URL: <http://samcult.ru/episodes/9221> (дата обращения: 27.02.2016)

<sup>4</sup> Колесник Є. В. Спогади про постановку «Катерини Ізмайлової» Д. Шостаковича на Київській сцені // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 66: Шостакович та ХХ століття: зб. ст. Київ, 2007. С. 152.

моє завдання як композитора – музично викрити суть кожного героя. Лірика Сергія нещира, книжна, театральна, його страждання теж удавані, і крізь його благовидну, галантерейну зовнішність повинен випинати майбутній кулак»<sup>1</sup>.

Д. Шостакович не виправдовував вбивства Катерини, захисники героїні не торкалася її вчинків, у яких вона переступає межу етики, моралі, закону. Але образ Катерини символізує перетин еросу й етосу, на якому зійшлися ідеї вседозволеності, злочину, покарання, мук совісті тощо. Інтонаційно Д. Шостакович підсумовує внутрішні конфлікти героїні в останньому покаянному аріозо «В лесу, самой чаще есть озеро», а також у хорі каторжників, яким обрамляється четвертий акт. Монолог Катерини кореспондує з монологом вердівської Леді Макбет, у якому злочинниця волає до темних сил. Одна з недавніх виконавиць ролі Катерини Надя Михаель помітила: «Катерина дивиться в чорне озеро, як у дзеркало і бачить у ньому смерть, яка наближається, і сама ніби стає ангелом смерті»<sup>2</sup>. Помилково трактувати цей монолог як ліричне, пасивне прощання або покаяння героїні. Як зауважує співачка, «монолог повинен прозвучати страшно, трагічно, щоб у людей виникало не співчуття, а страх і жах»<sup>3</sup>. А завершальний хор влучно названий феноменальним зразком «культурного перекладу» В. Шекспіра. Музикознавець О. Шабанова стверджує: «Незважаючи на специфічний мелос, на думку Шостаковича, він відтворює стиль і характер етапних каторжних пісень тієї епохи, цей хор – прямий нащадок хору шотландських вигнанців, що відкриває IV акт “Макбета” Верді. Та ж сюжетна колізія – натовп знедолених не з власної волі прямує у невідоме, – породжує не тільки подібні прийоми побудови тематизму, форми і драматургії, а навіть і принципи оркестровки: прелюдії до обох хорів відкриваються тремоло литавр і важкими мідними акордами»<sup>4</sup>. За влучним зауваженням Б. Асаф'єва, у «Леді Макбет» – «не оркестр, а нервова система з щонайтоншими рефлексами»<sup>5</sup>.

Д. Шостакович створив у «Леді Макбет Мценського повіту» синтетичну драму руйнівної «вічної жіночності», драму зганьбленої честі, драму злочину і покарання, наголошуючи не на особистісному і соціальному конфлікті, а на вселенській трагедії з її вічними конфліктами в душі універсальної моделі світоустрою шекспірівського театру, міфотворчості Р. Вагнера, філософської антропології Ф. Достоєвського. Літературна інтертекстуальність опери Д. Шостаковича пов'язана і з творами Ф. Ведекінда, Г. Бюхнера, О. Островського, М. Зоценка, О. Толстого, А. Чехова, з унікальною етичною концепцією Ф. Достоєвського і її подальшим розвитком в екзистенціалізмі і фрейдизмі.

---

<sup>1</sup> «Сергей-приказчик – это, если можно так сказать, “злой рок”, который подвернулся Екатерине Львовне в её печальной, тяжёлой жизни. Музыка Сергея разоблачает его всячески, можно сказать, донага. Это входило в мою задачу как композитора – музыкально разоблачить сущность каждого героя. Лирика Сергея неискренняя, книжная, театральная, его страдания тоже напускные, и сквозь его благообразную, галантерейную наружность должен выпирать будущий кулак» (Шостакович Д. Д. Моё понимание «Леди Макбет» // Шостакович Д. Д. «Леди Макбет Мценского уезда». Москва: ГАБТ, 1935. С. 9).

<sup>2</sup> Цит. за: Овчинников И. Музыка против сумбура «Новое время» // ClassicalMusicNews.Ru. URL: <http://www.classicalmusicnews.ru/articles/music-against-confusion> (дата звернення: 18.02.2016).

<sup>3</sup> Шабанова О. Совершающая драму любви // СамКульт: интернет-журнал. URL: <http://samcult.ru/episodes/9221> (дата звернення 27.02.2016).

<sup>4</sup> Там само.

<sup>5</sup> Асаф'єв Б. В. О творчестве Шостаковича и его опере «Леди Макбет» // «Леди Макбет Мценского уезда». Ленинград: Изд-во Гос. академич. Малого оперного театра, 1934. С. 30.

Образ Катерини Д. Шостаковича розщеплений, розколотий, у ньому поєднані піднесене і низьке. Симптоматично, що з моменту гріхопадіння Катерини її переслідують труби «страшного суду» в оркестрі, який ніби матеріалізує біблійний знак інферно і служить траурну відправу по душі Катерини в пасакалії. Імпліцитно висловленої в партитурі ідеї моральної розплати, що супроводжує й інтонаційно росте пропорційно злочинним діянням Катерини, немає у М. Лескова. «Леді Макбет» стала результатом психологічного аналізу Д. Шостаковичем двоїстої внутрішньої сутності Катерини як смертельного діагнозу її середовища. Суспільство на грані катастрофи втрачає рівновагу етосу, апелюючи до моральних принципів людської поведінки, ідеалів істини, добра, краси, підміняє стихію еросу анархією вседозволеності та ієрархічно фондованим тіншовим диктатом волі. В образі Бориса Тимофійовича Д. Шостакович утілює не тільки патріархальний деспотизм, який штовхає Катерину на вбивство, а й фаталізм.

У постановці Баварської штатсопер, приуроченої до ювілею Д. Шостаковича (прем'єра 28 листопада 2016 р.) режисер Гаррі Купфер трактував Бориса Тимофійовича як Вотана Мценського повіту. Анатолій Кочерга блискуче зіграв роль, названу в музикознавстві «квінтесенцією непорушності побутового канону, який пригнічує особу». У цьому образі А. Кочерга увиразнив лінію головного антагоніста Катерини. Вотанівську лінію його образу режисер оголосив в інтерв'ю «Максу Йозефу»: «Події в опері відбуваються у середині ХІХ століття. Можна їх перенести в інші часи. Я запропонував час напередодні революції, період занепаду царизму, пік корупції, панування песимізму. Часові рамки певною мірою довільні, але держава і диктатура мають існувати. Деспотія держави заражає усіх персонажів. Механізми пригноблення поширюються на сімейний устрій <...> Єдиний, хто відчуває, що влада стоїть на порозі загибелі – Борис Тимофійович. Колишній хазяїн, бос, секс-символ деградує до рівня нічного сторожа»<sup>1</sup>. Після смерті він повертається у вигляді привида, майже як Вотан, який ховається у «Зігфріді» під виглядом Мандрівника. Гаррі Купфер дає зрозуміти, що конфлікт Бориса Тимофійовича і Катерини невичерпний. Саме він штовхає Катерину на вбивства, пророкуючи руйнування імперії.

Підсумовуючи, відзначимо паралелі конфліктів в опері з пануючою тиранією, в умовах якої довелося перебувати Д. Шостаковичу. Диктатор-убивця різко і необгрунтовано забороняє «Леді Макбет Мценського повіту», звинувачує композитора в буржуазному формалізмі не з примхи чи нерозуміння концепції твору, який суперечить принципам соцреалізму, а тому, що розпізнав його головну тему – тему злочину і відповідальності за нього. Чи не відгукнулися у душі диктатора труби Страшного Суду «Леді Макбет» – опери, сприйнятої слухачами у розпал репресій 30-х років? За трагедією героїні розпочалася драма цього багатостраждального опусу, названого М. Черкашиною-Губаренко «мученицею нашого часу» – заборони, тривале забуття. Є припущення психологів, що заборона опери Сталіном стала наслідком реакції з кумулятивним ефектом. Незважаючи на те, що поліцейські й каторжники у Д. Шостаковича – це не пряма вказівка на НКВД і сталінські табори, сучасні рецепції не виключають цього підтексту в сучасних постановках.

Дослідження інтертекстуальних аспектів «Леді Макбет Мценського повіту» у зв'язку з контекстуальними важливе і необхідне до подальшого розшифрування смислових кодів Д. Шостаковича. Огляд досліджень із цього питання підтвердив не-

<sup>1</sup> Kupfer H. Wie ein Lichtstrahl im finsternen Reich // Max Joseph. Das Magazin der Bayerischen Staatsoper. Spielzeit 2016/2017. No. 1: Was folgt? Nichts. München, 2016. S. 21.

обхідність цілеспрямовано вивчати оперу «Леді Макбет Мценського повіту» як «межову зону» в періодизації творчості композитора шляхом наукових пошуків на межі музикознавства, філософії, літературознавства, етики, естетики, психології тощо. Д. Шостакович показав соціальні, історичні та особистісні проблеми свого часу крізь призму одвічних питань. «Леді Макбет Мценського повіту», з одного боку, назавжди увічнила трагічну історію «зниклої країни, яка перетворилася на один із міфів ХХ століття»<sup>1</sup>. Інтертекстуальне дослідження звільняє опус як від локального колориту лесковського нарису, так і від радянських реалій. «Леді Макбет Мценського повіту» осмислюється на рівні вселенському, актуалізуючи філософські питання, рефлектуючи міф, інтерпретуючи ставлення композитора до сенсу «вічної жіночності», яка щоразу нагадує світові про страшні наслідки спотворених гендерних відносин і відступництва від основ природної світобудови і гармонії.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества: монография. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2004. 475 с.
2. Атовмьян Л. Из воспоминаний (публикация С. Мержановой) // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 67–77.
3. Александров А. Н. Страницы жизни и творчества. Москва: Сов. композитор, 1990. С. 311–323.
4. Асафьев Б. В. О творчестве Шостаковича и его опере «Леди Макбет» // «Леди Макбет Мценского уезда». Ленинград: Изд-во Гос. академич. Малого оперного театра, 1934. С. 30–31.
5. Атовмьян Л. Т. Из воспоминаний (публикация С. Мержановой) // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 72–73.
6. Верба Н. И. Опера Дмитрия Шостаковича «Катерина Измайлова»: опыт интертекстуального анализа: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 Музыкальное искусство / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2006. 24 с.
7. Зінкевич О. С. «Слід» Олександра Островського в «Катерині Ізмайловій» Дмитра Шостаковича // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журн. Київ, 2012. № 1 (14). С. 164–171.
8. Іваницька Я. А. Оперна вистава як семіотичний об'єкт: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2007. 212 с.
9. Іваницька Я. А. «Леді Макбет» - «Катерина Ізмайлова» Дмитра Шостаковича: про призначувальність вербальних оцінок // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 66: Шостакович та ХХ століття: зб. ст. Київ, 2007. С. 166–178.
10. Іваницька Я. А. «Леді Макбет Мценського повіту» Д. Шостаковича: у парадоксальному дзеркалі авторської та критичних оцінок // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 44: Музика ХХ століття: погляд із ХХІ: зб. ст. Київ, 2006. С. 147–157.

---

<sup>1</sup> Черкашина-Губаренко М. Р. «Леди Макбет Мценского уезда» или «Катерина Измайлова»? (по следам старых и новых дискуссий) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 66: Шостакович і ХХІ століття: зб. ст. Київ, 2007. С. 156.

11. Колесник Є. В. Спогади про постановку «Катерини Измайлової» Д. Шостаковича на Київській сцені // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 66: Шостакович та ХХ століття: зб. ст. Київ, 2007. С. 150–153.
12. Крюков А. «Путь от Леди Макбет Мценского уезда» к «Катерине Измайловой». Исследования и материалы (в оценках общественности). Вып. 2. Санкт-Петербург: Изд-во DSCH, 2007. С. 208–241.
13. Овчинников И. Музыка против сумбура «Новое время» // ClassicalMusicNews.Ru. URL: <http://www.classicalmusicnews.ru/articles/music-against-confusion> (дата звернення: 18.02.2016).
14. Редепеннинг Д. Малер и Шостакович // Музыкальная академия. Москва: Композитор, 1994. № 1. С. 165–169.
15. Черкашина-Губаренко М. Р. «Леди Макбет Мценского уезда» или «Катерина Измайлова»? (по следам старых и новых дискуссий) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 66: Шостакович і ХХІ століття: зб. ст. Київ, 2007. С. 154–165.
16. Шабанова О. Совершающая драму любви // СамКульт: интернет-журнал. URL: <http://samcult.ru/episodes/9221> (дата обращения 27.02.2016).
17. Хентова С. М. Шостакович. Жизнь и творчество: монография: в 2 т. Ленинград: Сов. композитор, 1985–1986. Т. 1. 544 с. Т. 2. 623 с.
18. Хентова С. М. Удивительный Шостакович: сборник очерков. Санкт-Петербург: Вариант, 1993. 269 с.
19. Шостакович Д. Д. Будем трубочами великой эпохи // Ленинградская правда. 1934. 28 декабря.
20. Шостакович. Опера «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»). Из серии сообщений «Шостакович». Live-Internet. URL: <http://www.liveinternet.ru/users/4373400/post292854964> (дата обращения: 25.09.2013).
21. Шостакович Д. Д. Моё понимание «Леди Макбет» // Шостакович Д. Д. «Леди Макбет Мценского уезда». Москва: ГАБТ, 1935. С. 7–21.
22. Шостакович Д. Д. Творческий рапорт композитора // Красная газета. 1934. 25 января.
23. Шостакович Д. Трагедия-сатира // Советское искусство. 1932. 16 октября.
24. Fay L. E. From Lady Macbeth to Katerina, Shostakovich's Versions and Revisions // Shostakovich Studies / ed. D. Fanning. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. S. 160–188.
25. Kupfer H. Wie ein Lichtstrahl im finsternen Reich // Max Joseph. Das Magazin der Bayerischen Staatsoper. Spielzeit 2016/2017. No. 1: Was folgt? Nichts. München, 2016. S. 20–28.

**Ефименко А. Г. Интертекстуальность «Леди Макбет Мценского уезда» Дмитрия Шостаковича (по материалам современных исследований).** Раскрыты интертекстуальные связи оперы «Леди Макбет Мценского уезда» как основы будущей тайнописи Дмитрия Шостаковича. Исследованы её интертекстуальные аспекты параллельно с контекстуальными для расшифровки смысловых кодов композитора. Проанализированы полярные позиции современных музыковедов относительно претекстов оперы. Рассмотрены различные источники образа Екатерины как первичной женской стихии и её интерпретации. Обзор музыковедческих работ по этому вопросу подтверждает необходимость специального междисциплинарного изучения оперы на пересечении научных исканий музыковедения, философии, литературоведения, этики, эстетики, психологии и др. В частности, проанализирована постановка «Леди Макбет Мценского уезда» в Баварской Штатсопере, приуроченная к юбилею Д. Шостаковича (премьера 28 ноября 2016 г.). Режиссер Гарри Купфер трактует образ Бори-

са Тимофеевича как Вотана Мценского уезда, предсказывающего гибель своей империи. Он осмысливает конфликт на вселенском уровне, нарушает извечные философские вопросы, рефлектирующее миф, интерпретирует личностное отношение композитора к смыслу «вечной женственности», актуализирует перспективы в исследовании гендерной проблематики. Обзор музыкального полилогизма произведения примиряет музыковедов, по-разному воспринимающих и толкующих раннюю и позднюю редакции оперы.

**Ключевые слова:** интертекстуальность, Леди Макбет, мифотворчество, драма, эрос, этос, преступление, патриархальный диктат, вечная женственность.

**Yefimenko A. H. Intertextuality in Shostakovich's "Lady Macbeth of Mtsensk": on the Trail of Contemporary Research.** The article looks upon the intertextual connections of the composition "Lady Macbeth of Mzensk" as a possible basis for the future cryptography of the composer. Contemporary antagonistic positions of musicologists concerning Shostakovich's opera are analysed. In examining "Lady Macbeth of Mtsensk", intertextual and contextual aspects are considered together to decipher the semantic code of Shostakovich. An overview of various research opinions confirms a need for more detailed studies of the opera "Lady Macbeth of Mtsensk" at the intersection of interdisciplinary scientific treatises of musicology, philosophy, literature, ethics, aesthetics and psychology. The opera "Lady Macbeth of Mtsensk" contains, on the one hand, the tragic history of a twentieth-century country which became a myth. An example of this is the premiere at the Bavarian State Opera, which celebrated the anniversary of Shostakovich on 28 November 2016. Director Harry Kupfer interprets Boris Timofeyevich almost as the Wotan of Mtsensk who foresaw the death of his empire. Finally, an overview and summary of the musical polylogisms of this work from different musicologists is presented from their respective points of view concerning the early and late editions of the opera.

**Keywords:** intertextuality, Lady Macbeth, myth, drama, eros, ethos, patriarchal dictate, eternal femininity.