

УДК 78.071.2(477)

НЕВІДОМИЙ АВТОГРАФ Д. ШОСТАКОВИЧА ДЛЯ ПАРТИТУРИ ОПЕРИ «КАТЕРИНА ІЗМАЙЛОВА». ПРО НОВАТОРСТВО В ОПЕРНОМУ ЖАНРІ

Симеонова Ю.В., Скопцова О.М., Гриценко В.В.

Київський національний університет культури і мистецтв

Диригент К. Симеонов розумів новаторство в оперному жанрі, як пошук нового трактування авторського музичного тексту. Публікується унікальний факт створення нових чотирьох сторінок музичного тексту композитором Д. Шостаковичем на прохання диригента К. Симеонова для більш глибокої інтерпретації і нового прочитання опери «Катерина Ізмайлова».

Ключові слова: опера, партитура, новаторство.

Постановка проблеми. Опера Д. Шостаковича «Катерина Ізмайлова» пережила безліч постановок. Її з незгасаючим інтересом продовжують ставити по всьому світі. Усі подальші постановники завжди шукатимуть нові засоби виразності.

Опера написана по повісті М. Лескова «Леді Макбет Мценського повіту». Це кримінальна історія про молоду купчиху, що одержима одурманюючою любовною пристрастю, укупі з жаданням наживи і помсти, яка залучилася до виру злочинів, вчинивши чотири жорстокі вбивства. Сама по собі ця жахлива історія можливо і не привабила б молодого композитора, але йому сподобалися ілюстрації художника Б. Кустодієва, які дозволяли подивитися на цю історію інакше¹. 25-річного Д. Шостаковича привабила історія про спопеляючу любов, яка все змітає на своєму шляху. Словом, шекспірівська героїня, «російська Леді Макбет», в якій поєдналися пристрасть і сила.

Опера під первинною назвою «Леді Макбет Мценського повіту» (лібрето О. Прейса за участі композитора) створювалася Д. Шостаковичем у 1930–1932 рр. в епоху пролеткульту, коли боротьба з пережитками міщанства спонукала до будь-якої зухвалості, і тому юний композитор міг не обмежувати себе в образотворчих засобах. Лібретистам довелося дещо обілити героїню (вилучити факт вбивства дитини, інакше подальша робота була б неможливою). А мета композитора була в створенні гімну любові, і опера могла б їм стати, не будь у світі стільки святенництва. Композитор перетворив розповідь М. Лескова з кримінальної в трагічну драму через страхотливі умови життя молоді жінки. Це був час режисерських шукань В. Мейерхольда, з яким композитор був знайомий. Про цей вплив свідчить музична мова – експресивна, гостро сатирична, викривально гротескна, жорстка, хльостка. Авторська партитура проникнута еротикою, любовною пристрастю. Справа навіть не в лібрето з непристойними виразами, а в самій музиці. Є велика відверта сцена, в якій Катерина зраджує чоловікові з молодим прикажчиком. Це оркестрова інтродукція, яку інакше, як «постільною сценою» не назвеш (немислиме глісандо тромбо-

нів в кульмінації сексуальної сцени). Або сцена, коли п'яні працівники пускають по руках куховарку, супроводжуючи насильство жахливими скабрезностями. Первинна авторська партитура повна хуліганських витівок молодого Д. Шостаковича, у тому числі лексики, яку непристойно цитувати. Радикальний експресіонізм, дика краса і грандіозність музики привели до створення важко здійснимих вокальних партій. У партії героїні глибокий низ, грізна експресивна середина і протиприродний, штучно доданий до основного голосу дзвінкий верх.

У 1934–36 роках опера була поставлена в Ленінграді і Москві (у тому числі у Большому театрі) за участю таких майстрів, як оперні диригенти С. А. Самосуд і О. Ш. Мелік-Пашаєв, оперних режисерів В. І. Немировича-Данченка і Д. Смолича. Опера мала приголомшуючий успіх. М. Горький плакав на спектаклі. Д. Шостакович пізнав справжній тріумф, як ніколи ні до, ні після. Приїжджали диригенти з різних країн і вивозили партитуру. Диригент С. Самосуд писав: «З часу створення «Пікової дами» П. Чайковського в російській музиці не з'являлася опера новіша для своєї епохи, що більше хвилює і впливає. За своїм високим драматизмом, по емоційній силі і віртуозності музичної мови – це краще, що за останні півстоліття створено в російській оперній літературі» [11]. Була і критика, що торкалася, в основному, образотворчого натуралізму. Так, С. Прокоф'єв почув «хвилі похоті», а в Нью-Йорку оперу назвали порнофонією, а Д. Шостаковича – автором найбільш порнографічної музики в усій історії опери.

У 1936 р. у Большому театрі спектакль відвідав Й. Сталін. Він пішов невдоволений, не дослухавши до кінця, буркнувши «сумбур». Далі була розгромна стаття в головній радянській газеті. Д. Шостаковича розгромили за «натуралізм», «формалізм», «буржуазність», аморальність, за звеличення героїні з кримінальним минулим. Громадськість відвернулася від нього. Опера була вилучена з репертуару і фактично заборонена до 50–60-х років. У композитора залишилася «засурдиненная тривога за долю опери» [3]. В той же час опера тріумфально просувалася по оперних театрах Європи й Америки.

Останні дослідження. У 1950-і роки, тобто через 20 років після «провалу» опери, композитор взявся за нову редакцію. Естетика і етика пролеткульту відійшли в минуле. Стилїстика опери була пом'якшена. Над лібрето працював І. Д. Глікман². Він звільнив текст від вульга-

¹ Деякі ілюстрації Б. Кустодієва були еротичного характеру.

² І. Д. Глікман – літературознавець, театрознавець, лібретист, сценарист, театральний оглядач, професор консерваторії, близький друг Дмитра Шостаковича. Він опублікував близько 300 листів Д. Шостаковича до нього в книзі «Листи до друга», важливому джерелі дослідження творчості Д. Шостаковича [3].

ризмів і грубої лексики, переробив ряд моментів сценічної дії, пом'якшив еротичну складову, завуалював натуралістичність любовних сцен. Д. Шостакович працював над партитурою. Він скоректував оркестровку, звузив теситуру вокальних партій, зробивши їх більш мелодійними. В партії Катерини відмовився від деяких крайніх верхніх нот, майже повністю прибрав скандальну сцену спокушання Катерини. Важливим музичним доповненням стали симфонічні інтермеццо, «чудо-вставки», симфонічні шедеври, що створюють атмосферу трагедії і соціальної сатири. Сцена з поліцейськими гранично саркастична, у дусі М. Салтиков-Шедріна. У четвертому акті, який одночасно і кульмінація і розв'язка, до хорової фрески доданий драматизм в партії Старого каторжанина «Разъе для такой жизни рожден человек...». Трагічна фігура Катерини Ізмайлової, все ж злочинниці, отримала ще більшу підтримку, як жертва у своєму відчайдушному протесті, наділена ліризмом і повинна (за задумом композитора) викликати не лише засудження, але і співчуття. Своєму твору композитор дав парадоксальне визначення – «трагічна сатира». Сцени лірико-побутові і трагічні чергуються з пародійно-гротескними. Завдяки І. Глікману, глибокому знавцеві законів драматургії музичного театру, опера стала компактнішою, більш точною драматургічно.

За другою версією опери закріпилася назва «Катерина Ізмайлова» (зміну назви запропонував режисер В. Немирович-Данченко), за першою – «Леді Макбет». Опера отримала нове життя. Друга редакція опери була представлена в Москві у 1962 році³.

Д. Шостакович добре знав К. Симеонова, як відмінного симфонічного диригента, а також його схильність до монументальних оперних постановок (до цього К. Симеонов поставив «Хованщину» М. Мусоргського). У квітні 1963 року Д. Шостакович двічі написав К. Симеонову. «Я був би дуже щасливий, якби Ви взяли за мою «Катерину Ізмайлову». У наступному листі, подякувавши диригента за згоду, композитор повідомив, що надіслав йому клавир і партитуру, орієнтуючи на другу редакцію опери. Переосмислена самим композитором драматургія опери виявилася близькою диригенту, як епічний і водночас трагічний твір, загострений на потужній соціальної сатири. Це була серйозна заявка на «головну російську оперу ХХ століття». Зав'язалося листування. З листів Д. Шостаковича: «Будучи великим і старим шанувальником Вашого таланту, я дуже радію, що Ви зайнялися моєю «Катериною Ізмайловою». «З нетерпінням чекаю на зустріч із Вами і дуже хочу Вас бачити і чути». «Коли я Вам знадоблюся, викликайте мене, і я одразу приїду» [17].

Співпраця великого композитора з диригентом-драматургом, яким, поза сумнівом, був К. Симеонов, була плідною. Композитор брав активну участь в усіх етапах підготовки спектаклю. Він був на трьох репетиціях і на прем'єрі. Яскравими, саркастично-гротескними, хльосткими мазками темпераментний К. Симеонов зображував звіриний світ, що згубив Катерину. В той же

час її безмежне горе диригент закутував м'якою, теплою лірикою, музикою дивовижної краси. Її перша арія «Я однажды в окошко увидела...» – світла, ніжна, повна туги по нездійсненому щастю, а остання («В лесу в самой чаще есть озеро...») – трагічна, безвихідна, але прекрасна по мелодиці, виразна, глибока.

Цю постановку К. Симеонова (1965 року) Д. Шостакович неодноразово називав кращою саме за музичне втілення. Після прем'єри він дав інтерв'ю українській газеті: «Мені довелося побувати на багатьох репетиціях і прем'єрах «Катерини Ізмайлової» у нас і за кордоном. Це найкраще музичне виконання опери, яку мені довелося почути» [4]. Зі спогадів Галини Вішневської «Геній Шостаковича і Симеонова»: «Повернувшись з Києва, Дмитро Дмитрович розповідав нам про те, що вперше в житті він чув свою «Катерину Ізмайлову» в такому прекрасному виконанні. Він був по-справжньому щасливий цим спектаклем» [2]. У музичній критиці досі постановка К. Симеонова згадується як еталонна, як класика українського оперного мистецтва. «Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича – спектакль, що увійшов до золотого фонду української культури. Про цю постановку ходять легенди» [Кієвлянинъ. 2003, № 17]. «Це еталонний зразок інтерпретації, найбільш наближений до авторського задуму» [9]. Це була постановка, перевершити яку було нелегко. Це розумів і Валерій Гергієв, ставлячи її в Маріїнському театрі: «Маєстро показував мені партитуру зі своїми правками. Тією постановкою пишалася не лише Україна. Коли ми ставили «Катерину Ізмайлову» в Маріїнському театрі, я думав, як зробити так, щоб наш спектакль став пам'яттю про К. Симеонова. Тому запросив киянку, співавтора диригента, режисера Ірину Молостову, щоб вона попрацювала з нашим колективом [8]. З усних спогадів І. Молостової відомо, що коли В. Гергієв запросив її попрацювати в театрі, вона запитала його, чи знає він, скільки їй років (вона вже була тоді в солідному віці). Він відповів, що це не має значення. Має значення тільки те, що вона працювала з К. Симеоновим.

У 1966 році вийшов фільм-опера з Галиною Вішневською в головній партії. Музичним супроводом була обрана саме ця постановка К. Симеонова, з його оркестром, хором, виконавцями (окрім Г. Вішневської). Після еміграції зоряної пари (Г. Вішневської та і М. Ростроповича) фільм зник з прокату.

Невирішені проблеми. Творча суперечка двох редакцій опери спостерігається у світовій оперній практиці усі роки, починаючи з часу появи другої редакції і аж до теперішнього часу. Опера виконується майже в усіх оперних театрах світу. Композитор заповідав виконувати саме другу редакцію, а не «Леді Макбет», написану у молодому віці. В той же час, більшість закордонних театрів віддають перевагу першій редакції, а до другої негласно приклеївся ярлик репресованого в'язня сталінського режиму, конформістської, написаної з примусу.

Палким пропагандистом першого авторського варіанту був Мстислав Ростропович. Є декілька опублікованих текстів лібрето і партитури, а М. Ростропович реконструював музичний і текстовий матеріал рукописної авторської парти-

³ У театрі Станіславського і Немировича-Данченка опера була відновлена режисером Львом Михайловичем у 1962 році.

тури 1932 року, що зберігається в музеї. Тільки цей матеріал маестро вважав автентичним, таким, що має більше прав, ніж усі подальші. Він був навіть проти пізніших вставок симфонічних інтермецо (хоч і шедеврів), які, на його думку, можуть змістити акценти. Саме варіант «Леді Макбет» він вважав великою оперою ХХ століття, хоча і «Катерина Ізмайлова» теж має дотик майстра. Можна спокійно вибирати між «Леді Макбет» і «Катериною Ізмайловою» за художніми критеріями⁴. У свої постановки і звукозаписи М. Ростропович включав увесь матеріал з рукописної первинної авторської партитури. І сцену групового згвалтування куховарки з відповідною лексикою. І вульгарну репліку Сергія (яка була вилучена самим композитором), з якої виходить, що Катерина до зустрічі з ним була дівою, хоча була у шлюбі п'ять років. М. Ростропович наполягав на включенні цієї репліки (хоча її немає у Лескова), тому що музика цієї репліки вже існує. «Потім можна будь-які слова міняти, але для мене це не автентично». Що стосується великої «сексуальної сцени» між головними героями, то її обов'язкове включення М. Ростропович мотивував так: «Для Шостаковича Катерина не була злочинницею. Для нього вона була жінкою, красивою жінкою. Врахуйте, у Шостаковича взагалі, а в ту пору особливо, був такий невгамовний темперамент! Він був таким велелюбним! Темперамент юного Шостаковича увесь в звуках. Зараз ми бачимо будь-які сексуальні сцени, зараз це обожнюють»⁵ [10].

Якщо так міркував великий М. Ростропович, що був законодавцем мод в області класичної музики на заході в роки своєї еміграції, то легко зрозуміти поголовне захоплення брутальною і сексуальною стилістикою в постановках цієї опери за кордоном. Нещадний гротеск і до непристойності голий еротизм вже перетворилися на штампи. Горезвісна західна толерантність притягує публіку через натуральну демонстрацію насильства і сексу.

Мета дослідження. Зарубіжні режисери сприймають оперу «Катерина Ізмайлова», не як російську, а як інтернаціональну або умовно-абстрактну. Її не важко представити як античну трагедію, як криваву кримінальну або еротичну драму. Інші режисери намагаються знайти в цій опері гримучу суміш крайніх проявів «російської душі». Підійде і модний психоаналіз на тему надриву російської неосяжно-широкої ментальності. Дуже спокусливо включити духовий оркестр в сцену поліцейського відділка (як парадну сторону поліцейської служби), в той час, як по суті там нудьга, застій і самодурство. Початкова

⁴ Непоганий критерій – це вибір між творінням юного щасливого Д. Шостаковича і Д. Шостаковича «дорослого», навченого досвідом і труднощами життя.

⁵ Мабуть підсвідомо відчувуючи, що сценічне втілення інтимних сцен може публіці здатися перекосом, М. Ростропович практикував концертне виконання опери.

⁶ М. Р. Черкашина відвідує театральні фестивалі у всьому світі. І у своїх статтях дає опис багатьох сучасних оперних постановок. Будучи людиною цілком толерантною, вона все ж не схвалює багато з них. Вона засуджує фамільярність по відношенню до класичних шедеврів. Приймаючи іронію, карнавальність і навіть епатаж, вона засуджує, коли вони перетворюються на пародіювання, коли іронія переходить в знущання, коли порушується межа між творчою свободою і цинічним образливим епатажем, властивим крайнім проявам модерної режисури [14, 15].

редакція цієї опери, безумовно, провокує постановників на епатаж і скандальний галас. К. Симеонову цей шлях був нецікавий. Його творчий метод вимагав драматизму. Але як, якими засобами добитися співучасті слухача? Як викликати у слухача драматичну напругу?

Основний матеріал. Оперний жанр зазнає зміни. Великим знавцем сучасних тенденцій є український музикознавець М. Р. Черкашина [14, 15]. Нових опер стає усе менше. Реформа цього жанру полягає в перевазі інтерпретаторського (театрально-сценічного) аспекту, тобто нових постановок класичних або давно забутих опер. Вже ніхто не заперечує проти перенесення дії в інший культурно-часовий простір. Музикознавець справедливо стверджує, що опери у стилі бароко і багато ранніх романтичних опер ставити так, як це було раніше, вже не можна. Але якщо їх музика продовжує нас вражати, то і пристрасті, які переживають герої, цілком можуть бути віднесені до нас. Сучасна реформована опера стає «режисерською». До постановок залучаються театральні режисери і особливо знамениті кінорежисери. Це притягує публіку, про що турбуються театри на комерційній основі. Більш високі вимоги пред'являються до акторської гри вокалістів. Почуття героїв виражаються не лише музичними засобами, а через естетику пантоміми і балету. М. Ростропович в гучній постановці в Мадриді в королівському театрі посадив оркестр не до ями, а на сцену, віддавши артистам малу частину сцени, і пішов шляхом естетики відеокліпу. Нинішній відвідувач оперного театру вже «глядач», на відміну від «слухача» минулого часу, меломана і поціновувача академічного вокалу. Дія насичується атрибутами сучасної епохи (мобільками і пілососами, офісами з комп'ютерами, транспортом, сучасною модою, джинсами і нижньою білизною). Оперний спектакль візуально наближають до побутової повсякденності глядача (який до того ж не хоче, або не готовий поглиблюватися в сенс твору). Це часто і помилково видається за новаторство і сучасність⁶.

Режисери експериментують і самовиражаються. Але будь-які експерименти повинні служити більш поглибленому розумінню твору. Сучасне мистецтво завжди провокативно, але воно повинно зберігати гідні ціннісні орієнтири і не ображати чийсь почуття і художній смак. Естетичну і етичну роль оперного мистецтва ще ніхто не відміняв.

Б. Покровський, провідний режисер Большого театру, роз'яснював, що опера – це театр, в якому музика – основний виразний засіб [7]. Саме за музичну інтерпретацію Д. Шостакович визнав постановку К. Симеонова в Київському оперному театрі кращою у світі. І її наслідували ті, що прийшли на зміну К. Симеонову – С. Турчак [9, 13] і В. Кожухар.

М. Черкашина – музикознавець з прогресивними поглядами. Говорячи про нову естетику сучасного оперного спектаклю, вона вважає вже не актуальним протиставлення музичноцентричної і драмоцентричної концепцій. Вона допускає навіть можливість відходу від традиційних трактувань. Новагорів відлякує небезпека створення не художнього твору, а музейних експонатів. Правда і те, що іноді традиція перетворюється

на штамп, який видається за традицію. М. Черкашина допускає навіть бажання режисера піти проти авторського задуму, адже в драматичному театрі ця заборона давно здолана. Але в музичному творі ця можливість різко обмежена кодом музичної драматургії. Далеко не кожен режисер драматичного театру або кіно вміє читати партитуру і робити її режисерський аналіз. М. Черкашина проти зниження авторитету партитури, а на шляху режисерського свавілля повинен стояти музичний керівник, тобто диригент [14].

Але ось кредо сучасного режисера, що ставить оперні спектаклі. Прочитую Л. Д. Михайлова, безумовно талановитого, безумовно новатора, який ставив «Катерину Ізмайлову» в Москві до К. Симонова⁷. «Я не приймаю альтернативи «диригент або режисер». Головний в нашій спільній справі той, хто талановитіший і досвідченіший». Свою режисерську концепцію він бачить первинною, а аналіз партитури – «другим моментом», пошуком того, що з режисерського бачення знаходить опору в музиці. «Вирушаючи на першу розмову з диригентом, я повинен його «включити» в твір спектаклю, він повинен «обслужити» спектакль» [5].

В оперному театрі К. Симонова художньою доміантою був він. Задум, концепція належали виключно йому. Він виходив з музичної драматургії, яку відчував краще за режисера. Він примушував режисера відвідувати оркестрові репетиції, учив слухати музику, розуміти музичні образи, а потім пропонувати мізансцени [12]. Зі спогадів Ірини Шостакович, дружини композитора: «Я бачила багато репетицій і постановок «Катерини Ізмайлової», і перевага режисерського пошуку в них давала іноді плачевні результати» [16].

Як розумів К. Симонов, диригент-драматург, новаторство в оперному театрі? Він шукав нові грані сенсу в авторському музичному тексті, що значно важче. Нижче приклад з творчості К. Симонова.

У 1972 році Д. Шостакович написав І. Молостовій про можливість відновлення «Катерини Ізмайлової»: «І Ви, і К. А. Симонов доставили мені стільки радості, що згадуючи, я буквально задихаюся від хвилювання». К. Симонов відгукнувся, хоча працював вже в Ленінграді. Пройшло багато років з часу його першої постановки, і сам диригент був вже інший, глибший філософ. Він часто писав композитору, шукав нове виконавське рішення. Він хотів зробити постановку ще трагічнішою. Нове прочитання опери виникло в їх співдружності. Воно, як кажуть, «рве усі шабло-

⁷ Л. Д. Михайлов вважає фігуру режисера головною в оперному театрі. На афішах його вистав першим вказується ім'я режисера, як постановника, потім імена співаків, потім імена диригента і художника. В той же час, Л. Михайлов проговорився: «Я мріяв про зустріч з диригентом, який би характер у нього не був, який би дав мені розуміння партитури». У іншому місці він вже суперечить собі: «Уявіть собі дуже хорошого диригента і дуже хорошого режисера. Обидва ерудовані, обдаровані. Обидва осягнули секрети художнього аналізу. А кров у них – різної групи. При змішуванні вона згортається» [5].

⁸ Йдеться про феномен суб'єктивного сприйняття часу. У момент найбільшої психічної напруги воно сповільнюється до повної зупинки. У такий момент може розвинути так званий «зміненний стан свідомості» і деякі феномени, які називаються «осаянням» або катарсисом. Саме у цей момент людина може чуттєво осягнути те, що не осягається розумом.

⁹ Музикознавець О. О. Веліканова, дослідниця творчості К. Симонова [1], знайшла в архіві вдови композитора автограф, зробила фотокопію і помістила на с. 176–179 в книзі «Тема долі. Диригент Костянтин Симонов. Спогади сучасників. Санкт-Петербург, 2002».

ни». На межі своїх сил диригенту необхідно було повести за собою не лише виконавців, але і публіку. Він обіцяв: «Я змушу стрепенутися самого сонного глядача! Я усі серця розірву на шматки!»

Його повільні маестозні темпи, паузи, максимально насичені енергетикою, колосальне форте, що висікає іскри, знамениті «стоп-кадри», добре підготовлені і максимально наелектризовані, завжди мали приголомшуючий ефект. Але у фіналі опери диригентові бракувало музичних засобів, запропонованих композитором. Адже на останніх хвилинах опери відбувається те, що знаходиться за межею розуміння. Героїня виконує тихий монолог («В лесу, в самой чаще есть озеро...»). Вона зломлена, і може скластися враження, що її прощено (режисер створила прекрасну мізансцену саморозп'яття героїні). Музична тканина – піанісимо. І раптом саме в цьому стані, на фоні здавалося б якнайглибшого розкаяння виникає раптовий імпульс скоїти новий злочин – ще одно вбивство (третє в опері і четверте по Лєскову). Її імпульс несамовитий і парадоксальний. Вона не просто топиться, вона не вбиває зрадника чоловіка, не забирає його з собою в погибель, як Марфа в «Хованщині», а вбиває іншу жінку, яка не дуже й винна. Як же в цій жахливій ситуації добитися прощення героїні?

Диригентові необхідно було музичними засобами створити у слухача стан катарсису⁸. Незадовго до прем'єри стався наступний факт, що рідко зустрічається в музичній практиці. Диригент звернувся до автора з проханням внести доповнення у вже готової партитури, розширити сцену загибелі героїні. На прохання диригента Дмитро Шостакович створив нові чотири сторінки музичного тексту⁹.

Послідовність створення катарсису у фіналі опери така. Перед нами партитура і автограф Д. Шостаковича з доданими сторінками. Дія відбувається на паромі. Після епізоду «прозріння» в загрозовій тиші героїня повільно підходить до іншої жінки і штовхає її у воду, стрибає за нею сама. Одна з них (Катерина) встигає закричати. Півхвилини сценічної дії. Саме у цьому місці за допомогою музики, написаної на його прохання, К. Симонов створює ефект зупинки часу, враження безодні, що відкрилася. Ірина Шостакович згадує: «Відновлення спектаклю на київській сцені в 1974 році стало чимось на межі дива. Дмитро Дмитрович був щасливий. Він вважав, що йому довелося побачити «Катерину Ізмайлову» такою, якою він її задумав [16].

Висновки. Шкода, що спільна драматична знахідка Д. Шостаковича і К. Симонова в драматургії опери «Катерина Ізмайлова» мало відома. Фільм-опера «Катерина Ізмайлова» 1966 року за участю Галини Вішневської, виконавиці головної партії і К. Симонова, як музичного керівника, повернувся з полиці після повернення зоряної пари (Г. Вішневської та М. Ростроповича) на Батьківщину. Зараз цей диск розмножений, став класичним, широко поширений по світу і в інтернеті, як творчий тріумф блискучої Галини Вішневської. Але примадонна в інтерв'ю 1990 року зробила інший акцент: «Ця робота повинна стати пам'ятником генієві Шостаковича і Симонова» [2]. Жаль, що в цю зйомку 1966 року не увійшов музичний текст, який

з'явився пізніше і був озвучений К. Симеоновим увійшов. Рукописний авторський оригінал збере- на прем'єрі 1974 року. Тоді поспіхом текст був рігається у Фонді Д. Шостаковича в Парижі. Він введений в оркестрові партії і до партитури не чекає на своє нове втілення.

Список літератури:

1. Великанова О. О. Тема долі. Диригент Костянтин Симеонов. Спогади сучасників. Листи. Матеріали. Санкт-Петербург, 2002, с. 9–23.
2. Вішневська Г. П. Геній Шостаковича і Симеонова. Там же, с. 33–34.
3. Глікман І. Д. (сост. і комент.) Листи до друга. Дмитро Шостакович – Ісааку Глікману. М.–СПб.: «DSCN» – «Композитор», 1993. – 336 с.
4. Дерев'яно Б. Перед прем'єрою. «Катерина Ізмайлова» на київській сцені // Київська правда. – 1965. – 23 березня.
5. Михайлов Л. Д. Сім глав про театр. Роздуми, спогади, діалоги. – М., «Мистецтво», 1985. С. 335.
6. Молостова І. О. Художник «Бурі і натиску». Тема долі. Диригент Костянтин Симеонов. Спогади сучасників. Санкт-Петербург, 2002, с. 163–188.
7. Покровский Б. О. Про оперну режисуру. – М.: Всерос. театр. Тов.-во, 1973. – 308 с.
8. Поліщук Т. Валерій Гергієв і його віртуози // День. 2003, 21 жовтня.
9. Рожок В. І. Диригентська інтерпретація опери «Катерина Ізмайлова» на Київській сцені // Часопис НМАУ ім. П. І Чайковського: Науковий журнал. – К., 2009. – № 3(4). – С. 3–16.
10. Ростропович М. Надто багато небезпеки для моралістів. Інтерв'ю. Коммерсантъ 1996, 14 вересня.
11. Самосуд С. А. Статті. Спогади. Листи. М.: Рада. композитор, 1984. – 231 с.
12. Симеонова Ю. Диригентська творчість К. Симеонова в музичній культурі України (1946–1975 рр.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». – К., 2012. – С. 19.
13. Турчак С. Диригент в оперному театрі. Музика. – 1979. – № 4. – С. 8.
14. Черкашина-Губаренко М. Р. Деякі тенденції розвитку сучасного оперного театру // Часопис НМАУ ім. П. І Чайковського: Науковий журнал. – К., 2009. – № 3(4). – С. 17–22.
15. Черкашина М. Р. Класичні оперні шедеври і парадокси «режисерського театру» // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової. – Одеса: Друкарський дім, 2011. – Вип. 14. – С. 9–20.
16. Шостакович І. А. Людина долі, що відбулася. Тема долі. Диригент Костянтин Симеонов. Спогади сучасників. Санкт-Петербург, 2002, с. 189–190.
17. Шостакович Д. Д. Листи до Симеонова. Там же, с. 278–281.

Симеонова Ю.В., Скопцова Е.М., Гриценко В.В.

Киевский национальный университет культуры и искусств

НЕИЗВЕСТНЫЙ АВТОГРАФ Д. ШОСТАКОВИЧА ДЛЯ ПАРТИТУРЫ ОПЕРЫ «КАТЕРИНА ИЗМАЙЛОВА». О НОВАТОРСТВЕ В ОПЕРНОМ ЖАНРЕ

Аннотация

К. Симеонов понимал новаторство в оперном жанре, как поиск новых граней смысла в авторском музыкальном тексте. Публикуется уникальный факт создания новых четырех страниц музыкального текста Д. Шостаковичем по просьбе дирижера К. Симеонова для более глубокой интерпретации и нового прочтения оперы «Катерина Измайлова».

Ключевые слова: опера, партитура, новаторство.

Simeonova Yu.V., Skoptsova E.M., Gritsenko V.V.

Kyiv National University of Culture and Arts

UNKNOWN AUTOGRAPH D. SHOSTAKOVICH FOR THE SCORE OF THE OPERA «KATERINA IZMAILOVA». INNOVATION IN THE OPERA

Summary

Conductor K. Simeonov understood the innovation in the genre of opera, as the search for new facets of meaning in the author's musical text. Published the unique fact create new four pages of the musical text by D. Shostakovich at the request of K. Simeonov conductor for a deeper interpretation and a new reading of the opera «Katerina Izmailova».

Keywords: opera, score, innovation.