

УДК 792.54

Понятие «конфликт» в анализе оперной партитуры: постановка проблемы (на примере оперы «Катерина Измайлова» Шостаковича в постановках Л.Д. Михайлова)

Чепинога Алла Валерьевна

Кандидат искусствоведения,
начальник отдела учебно-производственной театральной практики,
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
125009, Российская Федерация, Москва, Малый Кисловский пер., 6;
e-mail: allachepinoga@yandex.ru

Аннотация

В статье подробно анализируется ход режиссерского анализа партитуры Л.Д. Михайлова при постановке оперного спектакля «Катерина Измайлова» Д.Д. Шостаковича в 1963 году в Московском академическом музыкальном театре имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Восстанавливая ход мысли режиссера при создании замысла по воспоминаниям современников и очевидцев, участников спектакля, а также по запискам самого постановщика, автор делает вывод о том, что Л.Д. Михайлов интуитивно, в ходе работы над спектаклем, открыл новый инструмент анализа партитуры – «многоаспектный конфликт», который позволяет вскрыть идею автора, избегая при этом «смещения» идеи в сторону «морализаторства». Констатируется факт того, что требуется дать строгое теоретическое обоснование данному термину в противовес традиционному пониманию конфликта как противостояния двух противоречивых начал.

Для цитирования в научных исследованиях

Чепинога А.В. Понятие «конфликт» в анализе оперной партитуры: постановка проблемы (на примере оперы «Катерина Измайлова» Шостаковича в постановках Л.Д. Михайлова) // Культура и цивилизация. 2016. № 1. С. 352-367.

Ключевые слова

Оперная партитура, постановка оперы, сценический конфликт, многоаспектный конфликт, опера «Катерина Измайлова», народная душа.

Введение

К опере «Катерина Измайлова» Д.Д. Шостаковича Л.Д. Михайлов обращался несколько раз. В 1963 году в Московском академическом музыкальном театре имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко усилиями Л.Д. Михайлова (дирижер Г. Проваторов) состоялась, по сути, реабилитация этого незаслуженно отвергнутого музыкального материала на советской сцене. Затем в 1965-м премьера «Катерины Измайловой» (дирижер Л. Плесс) в постановке Л.Д. Михайлова состоялась в Венгерском национальном оперном театре. В 1972 году Лев Дмитриевич заново поставил ее в Московском академическом музыкальном театре (дирижер Д. Китаенко), и, наконец (дирижер А. Вихерек), опера была поставлена на сцене Большого театра оперы и балета (Варшава). «...историческая заслуга Льва Дмитриевича Михайлова, что после того, как произведение на двадцать пять лет было исключено из жизни, он смог показать всю силу, все достоинства сочинения. А потом с легкой руки Михайлова оперу эту поставили во многих театрах» [Вайнберг, 1985, 65].

Однако возьмем на себя смелость утверждать, что многочисленные попытки сценического воспроизведения «Катерины Измайловой» были предприняты Л.Д. Михайловым не случайно. Было, вероятно, нечто, что беспокоило режиссера, нечто, что он настойчиво искал, разрабатывал и что гениальным образом реализовалось впоследствии в тщательной разработке замысла вершины его творчества, в его последней работе над «Пиковой дамой» П.И. Чайковского. И

дело было не только в том, что Л. Михайлов изначально был «влюблен» в музыкальный материал: «“Катерина Измайлова” для меня – не случайный спектакль. Поставлен он не потому только, что пришло время возродить оперу Шостаковича. Это – моя тема. Меня давно волнует проблема женской судьбы, исследования сильного женского характера, крупной личности. Это – мое...» И даже не в том, что постановщик, принимая в работу такой «жанровый» материал, тем не менее, изначально был убежден, что «прозаический, бытоподобный театр в опере невозможен» [Михайлов, 1985, 16], и, считая оперу сугубо поэтическим театром, впервые опробовал в полную силу это свое убеждение на таком «бытовом» сценическом материале, как «Катерина Измайлова». И всю свою жизнь потом последовательно применял этот найденный на постановке «Катерины Измайловой» принцип в других своих работах. Дело в том, что, осуществляя постановку оперы Д.Д. Шостаковича, молодой режиссер стал последовательно нащупывать и совершенствовать в дальнейшем принципиально иное, новое теоретическое понимание сценического конфликта при анализе партитуры.

«Конфликт» в партитуре оперы «Катерина Измайлова» (постановка Л.Д. Михайлова)

Сам Дмитрий Дмитриевич Шостакович отзывался о первой постановке весьма воодушевленно: «“А как сценическое решение?” “Прекрасно, прекрасно, – ответил Шостакович. – То, что делает Михайлов, мне как раз и хотелось бы видеть”. И потом несколько раз говорил мне, что ему эти репетиции “по душе, по душе, понимаете... Как будто выходит то, что я хочу... На сцене получается, получается... Певцы подобраны хорошо, и как-то, понимаете, на сцене их расставляют правильно, они знают, что им надо делать, и делают, понимаете... И оркестр заиграл!”» [Михайлов, 1985, 68–69].

Первая же постановка Л.Д. Михайлова уже отличалась мизансценической и сценографической новизной. «...композитора очень волновало, преодолеют ли солисты и ансамбль музыкальные и вокальные трудности в сценах, поставленных Л.Д. Михайловым особо динамично, свободно, в сложных, быстро меняющихся мизансценах. Такие эпизоды, как «Бочка», «Порка», сцены Задрипанного

мужичонки, картины «Полицейский участок» и «Свадьба», были поставлены с расчетом на безупречное владение артистами своим телом, на их подвижность, ритмичность, умение петь, не глядя на дирижера» [там же, 70]. Однако она не была самоцельна, а определялась той идеей и тем сценическим конфликтом, который был «вычитан» у композитора и положен режиссером в основу спектакля.

Принципиальным для понимания направления поисков и новаторства Л.Д. Михайлова является еще одно свидетельство очевидца постановки тех лет: «Михайлов хотел, чтобы зритель понял этот характер как бы изнутри (как он сам его понимал), а потом уже *самостоятельно вынес свой приговор* (курсив мой. – А. Ч.)» [там же, 73]. Это означает, что постановщик меньше всего был склонен просто *морализовать* идею оперы, сводя ее к, казалось бы, четко заданному композитором, видимому социальному, двумерному конфликтному противостоянию «темного царства» купеческого быта и «преступного бунта» «луча света» – Катерины Измайловой. Между тем пойти путем морализаторства было весьма просто, поскольку конфликт композитором был задан и сформулирован достаточно четко и с обозначением точного «адреса» – «в чью пользу». О том, что «хотел сказать» своей оперой сам Д.Д. Шостакович, он писал неоднократно: «“Леди Макбет Мценского уезда” трактуется мною в ином плане, нежели у Лескова. Как видно из самого названия, к описываемым событиям он подходит иронически. <...> Название показывает ту незначительную территорию – маленький уезд, где герои являются мелкими лицами, с более мелкими страстями и интересами, чем герои Шекспира. <...> Н. Лесков главную героиню своего рассказа... изображает фигурой демонической. Он не находит никаких поводов не только для ее морального, но и для психологического оправдания... Я воспринял Екатерину Измайлову энергичной, талантливой, красивой женщиной, которая гибнет в мрачном, жестоком семейном окружении купеческо-крепостнической Руси» [Шостакович, 1933, 4]. И еще: «В мою задачу входило всячески оправдать Екатерину Львовну с тем, чтобы и у слушателей и зрителей осталось впечатление о ней, как о положительном персонаже. <...> Это сочувствие вызвать не так просто: Екатерина Львовна совершает ряд не вяжущихся с моралью и этикой поступков – два убийства. Тут и появляется основное расхождение с Лесковым... Долго рассуждать о том, как я

оправдываю все эти поступки, не стоит, так как это гораздо больше оправдано музыкальным материалом» [там же].

Казалось бы, при таком четком обозначении конфликта «вычитывать» из партитуры было особенно нечего. Да и сам музыкальный «строй» оперы организован так, что очевидно, как Д.Д. Шостакович «поэтизирует» образ Катерины. В ее партии он, щедро черпая из чистого источника народной песни с ее широкой, звенящей напевностью, наделяет интонационный строй ее арий лирически-задушевными мотивами: от протяжных, тоскливых, отражающих бесконечную скуку ее существования в первом акте (ариозо «Воздух на дворе весенний» в первой картине, например, отчетливо отсылает к мотивам народных женских плачей), через отчетливый надрыв, как бы рассекающий цельность натуры героини во втором акте, – к трагическим интонациям предсмертных минут. «Все ариозо Катерины, ее любовные реплики к Сергею (пятая и девятая картины) пронизаны интонациями русского народного мелоса. Они связаны с протяжной девичьей крестьянской песней (ариозо «Воздух на дворе весенний») или с городской песней-романсом («Я однажды в окошко»)) [Бриль, 2014, www].

В совершенно прямом противопоставлении в соответствии с заданным конфликтом существует в какой-то мере похожая, бытовая, типично жанровая, местами сильно сатирически акцентированная мелодика партий окружающих героиню персонажей. При этом, однако, нет впечатления однообразия и монотонности карикатуры, поскольку «круг используемых жанров очень широк:

- венский вальс (Борис Тимофеевич в 4-й картине);
- мазурка (плач челяди в 1-й картине, ц. 36, Б.Т. в 4-й картине);
- галоп (сцена порки);
- полька (священник, 4-я картина)» [там же], и при этом «Д.Д. Шостакович

подчиняет жанры своим сатирическим задачам» [там же].

Между тем, анализируя партитуру, постановщик замечает, что в ней есть некие моменты, которые отчетливо больше того «социологизированного» конфликта, который декларируется самим композитором. Догадка постановщика о том, что конфликт оперы возможно перевести, без ущерба для замысла композитора, из социально-«двоичного» в «многопланово-философский», поддержана сопоставлением, спором двух музыкальных начал в оперной партитуре:

одним отчетливо «укрупняющим» действие, а другим – намеренно его умаляющим, снижающим до гротесковой комедии. «Интонационное развитие в опере тесно связано с преломлением двух разных жанровых сфер, в противопоставлении которых отображается основной драматургический конфликт. Это

– высокое «бахианское» искусство – кульминация, антракт к 5-й картине;

– разные претворения жанра скерцо – сцена с Аксиньей, порка Сергея, хор каторжниц.

Бахианское искусство – различное применение полифонических форм (пассакалия, фугато, имитационно-подголосочная, контрастная полифония)» [там же].

При этом образы, которые используют мотивы жанров русского народного творчества (Катерина, каторжане, Старый каторжник, Задрипанный мужичонка), каким-то непостижимым образом музыкально «смыкаются» с этим мощным «бахианским» началом, и партии, в этом контексте, подчас звучат чуть ли не гимном. Тонально, гармонически и мелодически из всей этой «двоичной», четко разделенной «по сторонам баррикады» системы отчетливо выпадает фигура Старого каторжника и хора каторжников (до последней картины не участвующего в основном событийном ряде оперы!). Интонационный строй их партий удивительным образом близок к музыкальным народным темам главной героини: «На интонациях крестьянской бурлацкой песни основана также мелодическая характеристика каторжников в их финальном хоре» [Там же]. Да и образ Задрипанного мужичонки, так же как и хоры из первой и четвертой картин, хор каторжниц из девятой картины, при всех попытках услышать в них только зловещее «сатирическое» начало, тоже выбиваются из общего строя «темного царства». Так, «У меня была кума» отличается своим отчетливо частушечным, подчеркнуто народно-скоморошьям тоном – при этом не стоит забывать, что именно Задрипанный мужичонка «вскрывает» всю тайну главной героини и ее любовника, находя случайно труп. Благодаря этому персонаж теряет свою бытовую, жанровую окрашенность и превращается в некий символ, который требует разгадки и отчетливо не может принадлежать «партии», противостоящей Катерине. Так в двумерном драматическом, «социальном» конфликте в партитуре появляется как бы «третья» сторона, третий голос...

Но и это еще не все. В партитуру оперы заложен еще один голос, участвующий в конфликте, – авторский. Он отражен в оркестре, который, как у П.И. Чайковского в «Пиковой даме», является персонажем, который выражает отношение «надсюжетного» авторского начала к самому сюжету. Голос «оркестра-автора» отражен в знаменитых оркестровых антрактах оперы. Они не только скрепляют целостность сюжета, сохраняя симфоническое единство. Некоторые из них расположены композитором в теле сюжета так, что как бы подытоживают определенную закончившуюся драматургическую мысль: антракт после третьей картины, после шестой картины, между четвертой и пятой картинами, связывающий воедино весь оркестровый «подтекст» девяти картин. Но в чем он, этот подтекст?

О том, что постановщик «вычитал» из партитуры и реализовывал какую-то свою, более глубинную идею (значит, как-то иначе, нежели композитор, трактовал конфликт, который теперь виден нам не как двоичное противостояние, но как многоаспектное противоречие), свидетельствуют и те правки, которые Д.Д. Шостакович внес в новую редакцию оперы по просьбе постановщика. Изначально финалом оперы служила песня каторжан «Снова и снова шагать», однако, по настоянию Л.Д. Михайлова, который, по свидетельству участников спектакля, «понимал фигуру Старого каторжанина как очень значительную» и хотел, «чтобы именно Старый каторжник произнес в конце оперы какие-то особенно веские, афористичные слова, венчающие трагедию» [Михайлов, 1985, 74], Д.Д. Шостакович специально дописал «тот финал, который идет сейчас во всех театрах» [там же], который венчался знаменитой фразой Старого каторжника: «Разве для такой жизни рожден человек?» Она каким-то образом «рифмовалась» с финалом другой, вполне, как кажется, бытовой, драматической пьесы М. Горького «Фальшивая монета», где в финале героиня произносила почти афористическую фразу «Такая страшная жизнь и смерть в конце ее» [Горький, 1949, 208].

Эти факты свидетельствуют о том, что в сознании постановщика каким-то образом разбилась монолитность заданного в опере «двоичного» противопоставления «темного царства» и «светлого луча», заставляя по-новому переосмыслить и саму идею произведения, и двоичную структуру социального конфликта в нем.

А о том, что это происходит, свидетельствуют неопровержимые доказательства – в частности, в виде сценографического и мизансценического решения. Дирижер спектакля Геннадий Пантелеймонович Проваторов так описывает одну из мизансцен спектакля: «...свекр возвращается домой, а Сергей еще у Катерины. Старик может их застать. <...> Лев Дмитриевич очень скупо, минимальными средствами, делает неожиданную мизансцену: Катерина и Сергей не прячутся где-то в уголке... а совсем рядом с проходящим свекром распластываются по стене, как бы «вжимаются» в нее и застывают «барельефом». Очень точное попадание, пластически адекватно выражающее «статическое напряжение» драматургического момента – эту музыку, звучащую здесь, как тема Рока» [Михайлов, 1985, 76]. Если вернуться к своеобразной символике образа Задрипанного мужичонки и его роли в сюжете, то тема Рока оказывается реализованной и в его «сатирической» песенке. Эту идею, что одним из участников конфликта является Рок, Судьба, Неизбежность, поддерживает и свидетельство самого Л.Д. Михайлова, слышащего за «контрастами» композитора больше, чем социальное противопоставление «луча света» и «темного царства». Средства выражения, которыми пользуется Д.Д. Шостакович, как бы не укладываются в иллюстративное изображение этих двух миров, они «тянут» постановщика на более широкие обобщения: «Шостакович имеет одну особенность. Послушаете первую часть его Первой симфонии: тончайшая, пронзительная лирика, ведут скрипки. И вдруг появляется гротеск – как бы ниоткуда. Возникают какие-то ярмарочные, страшно искаженные маски, какие-то образы из «Смерти Тарелкина» Сухово-Кобылина... я хочу обратить ваше внимание на монтажный принцип Шостаковича, его контрасты» [там же, 86]. Анализируя стилистику музыки, в этих контрастах постановщик отчетливо видит не способ «социологизирования конфликта» (в этом он отчетливо спорит с Вл.И. Немировичем-Данченко, который как раз «вытягивал», акцентировал в спектакле тему бытовой скуки и «затхлости»), а некий *метафорический способ обобщения*, поднимающий бытовой, социальный конфликт до философского уровня и лишаящий его однозначной двоичности, а идею – морализаторства. «В психологический рассказ вдруг вторгается совершенно иной прием. И его включение делает собирательный образ России той эпохи объемнее... назначение этой сцены (речь идет о

«Полицейском участке» – А. Ч.)... создание музыкального парадокса... сопоставление двух несопоставимых начал – в этом сила Шостаковича и его индивидуальность... необыкновенно высокого накала лирика, трагическая патетика... органично сочетается с безобразным. Второе ариозо Катерины, например, он монтирует с ансамблем, со свинячьим визгом, а сцену с “призраком” – с саркастическим “болеро”. А потом обрушивает на вас трагический финал, где звучит гениальная оркестровка – арфа с фаготом» [там же].

Теперь становится понятно, зачем постановщику требовался Старый каторжник и его финальный афоризм, так афонично рифмующийся с горьковской фразой о смерти. Финальная фраза трагедии (а именно хор каторжан с его мелодией русской народной бурлацкой песни, близкой по интонированию и оркестровке к широкомасштабным обобщениями народной судьбы в музыке Мусоргского) поднимала спектакль Л.Д. Михайлова от лесковского «криминального анекдота» и заданного самим Д.Д. Шостаковичем драматического начала судьбы незаурядной женщины, «задохнувшейся» от тоски и скуки в «темном» русском купеческом быте, до подлинной символики, до трагедии народной души, захлебнувшейся не только в полицейских тисках царской России (задано композитором), но и в собственных страстях, повлекших за собой ряд смертельных компромиссов (вот она – роль третьего и четвертого «голоса» участников многоаспектного конфликта, найденного постановщиком). А сам образ Катерины в спектакле Л.Д. Михайлова из фигуры незаурядной женщины, погибшей от «консерватизма среды», превращался в символ народной свобододлюбивой, непокорной, «загадочной» русской души, заблудившейся в искушениях жизни. Конфликт из двумерного, отчетливо социального, превращается в многомерный, теряет свой сугубо драматический характер противопоставления конкретной главной героини ее окружению и переводится в плоскость философскую, а значит – трагическую. Образы Катерины, Задрипанного мужичонки и Старого каторжника каким-то непостижимым образом поднимаются до высокого обобщения народного характера, противопоставленного неким «блохам», копошащимся на его теле, и «порчи» этого народного характера, народной души, обреченной кандалам за преступление против собственной нравственной сути.

В контексте так понятой идеи спектакля совершенно особое звучание приобретают замечания самого Л.Д. Михайлова, который писал: «Самая неромантическая, самая бытовая деталь в опере должна быть возведена до символа. Как чучело чайки в пьесе Чехова. <...> В нашей “Катерине Измайловой” свою драматургию имеют, например, ключи. В первой картине их выносит Борис Тимофеевич – большая связка натуральных старинных ключей на кожаном шнурке, и они соответственно позвякивают. <...> Потом в сцене отравления свекра, Катерина вгрызается в его руку, сведенную судорогой, и завладевает этими ключами. После убийства мужа она отдает их Сергею – новому хозяину. И это уже не просто ключи – а некий символ...» [Там же, 87]. В контексте выделенной идеи этот символ приобретает совершенно страшный смысл: ключи от души Катерины-России переданы в руки вполне заурядного и пошлого типа, картонного «оперного любовника», скупого и жесткого обывателя (а на музыкальные сатирические характеристики Сергея композитор совсем не скупится, и потому любовник Катерины находится как раз в «лагере», ей противопоставленном), что не только приводит героиню на каторгу (вспомним, что в спектакле 1963 года хор в финале звенел натуральными кандалами и Д.Д. Шостакович безоговорочно принял этот режиссерский замысел, буквально включив этот звон в звуковой ряд партитуры оперы), но и заставляет покончить жизнь самоубийством.

В соответствии с масштабом идеи спектакля было создано и сценографическое оформление – конструкция из тяжелого грубого дерева (художник Иосиф Сумбаташвили), которая ассоциировалась и с коваными сундуками, и с амбарами, и с деревянным «двором» перед домом, и с супружеской спальней, и с арестантским паромом. Тяжелый, кондовый накопительский мир был противопоставлен кустодиевскому цвету и живости мира вокруг: буйный яблоневый цвет топил колоколенки, торговые ряды, верхушки зданий городка. Декорация как бы развивалась во времени при помощи смены цветовой гаммы: от белизны и буйства весеннего яблоневого цвета к кроваво-красным созревшим яблокам, смыслово рифмующимся с белыми скатертями свадебных столов-надгробий, саванно-белым платьем Катерины и кроваво-красными костюмами гостей. К сцене в участке небо приобретало лимонный зловещий оттенок, а финальная картина была морозно-однообразно серой. Симультанность декорации давала

возможность широты смыслового обобщения: словно само мироздание блекло, тускнело, умирало по мере развития сюжета, как бы овеществляя собой, визуализируя мир меркнувшей Катериной души-России.

Следует сказать, что от общей идеи и ее сценографического решения Л.Д. Михайлов не отказался ни в каком другом спектакле «Катерина Измайлова», который он поставил в дальнейшем. Он словно оттачивал, совершенствовал ее выражение, делал ее четче, доступнее. Так, в Варшавском спектакле он тоже не отказался от деревянных заборов, клетей и амбаров. Однако, подчиняясь повышенному динамизму музыки композитора и используя все возможности техники варшавской сцены, он сменил ритм спектакля, все элементы декорации мгновенно сменяли друг друга, создавая ощущение головокружительного вихря, унесшего душу Катерины. Одно оставалось неизменным: акцентированная точка «подпола», в котором был спрятан труп. И эта деталь, как камертон, задавала главную точку отсчета смысла и одновременно расширяла его: «подспудное», тайное, «подпольное», «темное», «преступное» движение души словно бы отравляло своими миазмами все происходившее с героями оперы.

Заключение

«Определить тему и конфликт означает овладеть львиной долей замысла» [Георгий Товстоногов..., 2007, 29]. «Сверхзадача должна вытекать из сквозного действия произведения, сквозное – из конфликта...» [там же, 211] – гласит классическая теория драматургии. Все эти положения касаются традиционного, аристотелевского понимания конфликта как диалектического противоречия двух начал. Оно обосновано в «Поэтике», где борьба противоречий рассматривается им как основа художественного единства драмы.

Однако мы видим, что в постановке «Катерины Измайловой» Л.Д. Михайловым был использован некий новый инструмент режиссерского анализа: условно назовем его «многоаспектным конфликтом». В отличие от традиционного понимания конфликта как столкновения двух противоположающихся начал, Л.Д. Михайлов выходит на обнаружение идеи произведения, как раз отказываясь от такого традиционного понимания конфликта, благодаря чему все действующие лица

этого спектакля, даже участники хора, теряют свое иллюстративно-служебное положение в сюжете и становятся носителями оттенков смысла идеи.

Интуитивное открытие Л.Д. Михайлова, которое наиболее полно было реализовано им в «Пиковой даме» П.И. Чайковского, ставит на повестку дня теории режиссуры задачу нового осмысления способа организации сценического конфликта и функционирования его механизма. Следовательно, встает вопрос об определении теоретического понятия, которое даст возможность режиссерам более совершенно выделять подлинную философскую идею произведения, не сводя ее к банальной дилемме морализаторства.

Библиография

1. Александрова Е.И. Хоровая мизансцена в теории и практике музыкального театра XX века: автореферат дис. ... канд. искусствовед. М., 2012. 33 с.
2. Бриль Е. Шостакович «Катерина Измайлова». URL: <http://jenyabril.livejournal.com/75873.html>
3. Горький М. Собрание сочинений в 30 т. Т. 12. Пьесы (1908–1915). М.: Гослитиздат, 1949. 446 с.
4. Вайнберг Н.С. «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича // Л.Д. Михайлов. Семь глав о театре: размышления, воспоминания, диалоги. М.: Искусство, 1985. С. 5-17.
5. Верба Н.И. Опера Дмитрия Шостаковича «Катерина Измайлова»: опыт интертекстуального анализа: автореферат дис. ... канд. искусствовед. СПб., 2006. 25 с.
6. Димитрин Ю. Нам не дано предугадать. Размышление о либретто оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», о его первоначальном тексте и последующих версиях. СПб.: Северный олень, 1997. 113 с.
7. Житомирский Д. Шекспир и Шостакович // Д. Шостакович. М., 1967. С. 121-131.
8. Карангозишвили Е.М. Некоторые вопросы драматургии «Катерины Измайловой» Шостаковича и традиции Мусоргского // Актуальные проблемы музыкознания. Тбилиси, 1989. С. 21-29.

9. Михайлов Л.Д. Семь глав о театре: размышления, воспоминания, диалоги. М.: Искусство, 1985. 336 с.
10. Потапенко С.Н. Природа конфликта в драматургии И.С. Тургенева: дис. ... канд. филол. наук. Вологда, 2000. 207 с.
11. Смирнов В. Развивая традиции конфликтного симфонизма // Современные проблемы советской музыки. Л., 1983. С. 52-62.
12. Георгий Товстоногов репетирует и учит. СПб.: Балтийские сезоны, 2007. 608 с.
13. Шахов В. Леди Макбет Мценского уезда Лескова и Шостаковича // Шостакович: между мгновением и вечностью. СПб., 2000. С. 243-294.
14. Шостакович Д. «Екатерина Измайлова». Автор об опере // Советское искусство. 1933. 14 декабря. С. 4.
15. Шумская Н. Традиции и новаторство в опере Шостаковича «Катерина Измайлова» // Музыка и современность. М., 1965. Вып. 3. С. 104-121.

The concept of "conflict" in the analysis of opera scores: formulation of the problem (case study of the opera "Katerina Izmailova" by Shostakovich in L.D. Mikhailov's productions)

Alla V. Chepinoga

PhD in Study of Arts,
Head of the Department of educational-vocational theatre practices,
Russian University of Theatre Arts,
125009, 6 Malyy Kislovskiy lan., Moscow, Russian Federation;
e-mail: allachepinoga@yandex.ru

Abstract

The article focuses on L.D. Mikhailov's analysis of the opera score, when setting and directing the opera "Katerina Izmailova" by D.D. Shostakovich in 1963 at

the Moscow Academic Musical Theatre named after K.S. Stanislavsky and V.I. Nemirovich-Danchenko. Based on the memoirs of contemporaries and eyewitnesses, participants of the performance, as well as L.D. Mikhailov's notes, the article attempts to restore his course of thought and concludes that intuitively, in the process of working on the show, the director had opened a new tool for score analysis – a "multidimensional conflict", which allows to discover the author's idea, while avoiding the "bias" towards "moralizing". This L.D. Mikhailov's intuitive discovery, which he came to through various score's modifications, and which he most fully implemented in "The Queen of Spades" by P.I. Tchaikovsky, puts on the directors' agenda the task of a new understanding of ways to organize a stage conflict and the mechanism of its functioning. Consequently, there is a question of determining the theoretical concepts that would enable directors to distinguish true philosophical idea of the work in a more accurate way, without reducing it to a trivial moralizing. To support the main idea of the article, the author provides a detailed analysis of the opera staging evolution under L.D. Mikhailov's direction.

For citation

Chepinoga A.V. (2016) Ponyatie "konflikt" v analize opernoi partitury: postanovka problemy (na primere opery "Katerina Izmailova" Shostakovicha v postanovkakh L.D. Mikhailova) [The concept of "conflict" in the analysis of opera scores: formulation of the problem (case study of the opera "Katerina Izmailova" by Shostakovich in L.D. Mikhailov's productions)]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 1, pp. 352-367.

Keywords

The opera score, the opera, stage conflict, multidimensional conflict, the opera "Katerina Izmailova", folk soul.

References

1. Aleksandrova E.I. (2012) *Khorovaya mizanstsena v teorii i praktike muzykal'nogo teatra XX veka. Dokt. Diss. Abstract* [Choral mise-en-scène in the theory and practice of musical theater of the twentieth century. Doct. Diss. Abstract]. Moscow.

2. Bril' E. (2014) *Shostakovich "Katerina Izmailova"* [Shostakovich "Katerina Izmailova"]. Available at: <http://jenyabril.livejournal.com/75873.html> [Accessed 12/02/2014].
3. Dimitrin Yu.G. (1997) *Nam ne dano predugadat'. Razmyshlenie o libretto opery D. Shostakovicha "Ledi Makbet Mtsenskogo uezda", o ego pervonachal'nom tekste i posleduyushchikh versiyakh* [We cannot predict. Thinking about the libretto of Shostakovich's "Lady Macbeth of the Mtsensk district", about its original text and subsequent versions]. St. Petersburg: Severnyi olen' Publ.
4. *Georgii Tovstonogov repetiruet i uchit* [George Tovstonogov rehearsing and teaching] (2007). St. Petersburg: Baltiiskie sezony Publ.
5. Gor'kii M. (1949) *Sobranie sochinenii v 30 t. T. 12. P'esy (1908–1915)* [Collected works in 30 vol. Vol. 12. Plays (1908-1915)]. Moscow: Goslitizdat Publ.
6. Karangozishvili E.M. (1989) *Nekotorye voprosy dramaturgii "Kateriny Izmailovoi" Shostakovicha i traditsii Musorgskogo* [Some questions of dramaturgy in "Katerina Izmailova" by Shostakovich and the traditions of Mussorgsky]. *Aktual'nye problemy muzykoznaniya* [Topical problems of musicology], pp. 21-29.
7. Mikhailov L.D. (1985) *Sem' glav o teatre: razmyshleniya, vospominaniya, dialogi* [Seven chapters about the theater: thoughts, memories, dialogues]. Moscow: Iskusstvo Publ.
8. Potapenko S.N. (2000) *Priroda konflikta v dramaturgii I.S. Turgeneva. Dokt. Diss.* [The nature of the conflict in the dramaturgy of I.S. Turgenev's. Doct. Diss.]. Vologda.
9. Shakhov V. (2000) *Ledi Makbet Mtsenskogo uezda Leskova i Shostakovicha* [Lady Macbeth of the Mtsensk district by Leskov and Shostakovich]. In: L.G. Kovnatskaya (ed.) *Shostakovich: mezhdru mgnoveniem i vechnost'yu. Dokumenty. Materialy. Stat'i* [Shostakovich: between the moment and eternity. Documents. Materials. Articles]. St. Petersburg: pp. 243-294.
10. Shostakovich D. (1933) "Ekaterina Izmailova" Avtor ob opere ["Katerina Izmailova". The author about the opera]. *Sovetskoe iskusstvo* [Soviet art], 14th Dec. p. 4

11. Shumskaya N. (1965) Traditsii i novatorstvo v opere Shostakovicha "Katerina Izmailova" [Traditions and innovations in Shostakovich's opera "Katerina Izmailova"]. In: Lebedev T.A. (ed.) *Muzyka i sovremennost': sb. st.* [Music and modernity: collection of articles]. 3rd ed. Moscow: Muzyka Publ., pp. 104-121.
12. Smirnov V. (1983) Razvivaya traditsii konfliktного simfonizma [Developing the tradition of conflict symphonism]. In: Smirnov V. (ed.) *Sovremennyye problemy sovetskoi muzyki* [Modern problems of Soviet music]. Leningrad: Sovetskii kompozitor Publ., pp. 52-62.
13. Vainberg N.S. (1985) "Katerina Izmailova" D. Shostakovicha ["Katerina Izmailova" by D. Shostakovich]. In: *L.D. Mikhailov. Sem' glav o teatre: razmyshleniya, vospominaniya, dialogi* [Seven chapters about the theater: thoughts, memories, dialogues]. Moscow: Iskusstvo, pp. 5-17.
14. Verba N.I. (2006) *Opera Dmitriya Shostakovicha "Katerina Izmailova": opyt intertekstual'nogo analiza. Dokt. Diss. Abstract* [Dmitriy Shostakovich's opera "Katerina Izmailova": the experience of intertextual analysis. Doct. Diss. Abstract]. St. Petersburg.
15. Zhitomirskii D. (1967) Shekspir i Shostakovich [Shakespeare and Shostakovich]. *D. Shostakovich* [D. Shostakovich]. Moscow, pp. 121-131.