



BIENNALE
DI
VENEZIA



TEATRO LA FENICE

X FESTIVAL INTERNAZIONALE
DI MUSICA CONTEMPORANEA
AUTUNNO MUSICALE VENEZIANO

(11 Settembre - 3 Ottobre 1947)

Sabato 13 Settembre - ore 21

(Manifestazione n. 3 - Abbonamento a tutte le manifestazioni)

LA LADY MACBETH
DI MINSK

(CATERINA ISMAILOVA)

Opera in quattro atti e nove quadri
Libretto di Prota e Schostakovich da una novella di Leskov
(Versione Italiana di Antonio Lega)

Musica di DIMITRI SCHOSTAKOVICH

(Piemontese Edizione di Siro Hone)

(Esclusiva per la stagione in lingua italiana: Casa Modulo Giuliano - Firenze)

PRIMA ESECUZIONE IN ITALIA

PERSONAGGI e INTERPRETI

Boris Timofeevich, commerciante
Sinevi Borisovic Ismailov, suo figlio
Caterina Lvovna Ismailova, moglie di Sinevi
Sergej
Lo scema
Aksinia

Un garzone di mugnaio

Primo operaio

Secondo operaio

Terzo operaio

Un cocchiere

Un portinaio

Un maestro

Un pope

Un sergente di Polizia

Una guardia di Polizia

Un ospite sbricato

Un sergente del convoglio dei deportati

Una guardia

Soneika, prigioniera

Un vecchio prigioniero

Una prigioniera

Antonio Casinelli
Wladimiro Badiali
Mercedes Fortunati
Giovanni Voyer
Luigi Nardi

Luciana P. Bernardi

Alessandro Pellegrini

Sante Rosolo

Amedeo Bisson

Gaetano Sabato

Francesco Lurini

Renzo Fornaciari

Sante Rosolo

Silvio Maionica

Gino Vanelli

Renzo Fornaciari

Luigi Colli

Alessandro Pellegrini

Silvio Carnielli

Wanda Madonna

Silvio Maionica

Luciana P. Bernardi

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE

NINO SANZOGNO

Regista: AUREL M. MILLOSS

Maestro del coro: SANTE ZANON

Scene su bozzetti di RENATO GUTTUSO realizzate da Bruno Montanari

Maestro Riammentatore: Dino Caspari Direttore di scena: Mario Gherardini

Coordinatore dell'allestimento: Gennaro Giacomini Direttore: Giuseppe Barbera

Maestri assistenti: Giovanni Caspari, Giuseppe Caspari, Giuseppe Caspari, Giuseppe Caspari

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

Isolatore delle donne: Alessandro Casanovi

Capo macchina: PIERO BIGAZZI - Capo orchestra: FRANCESCO VARELA - Violoncello della sala: EUGENIO FABRO
FONOTORI: - Saxof.: UNIVERSAL - Viole: Casa Italiana Editoria CARICHI - Contralti: Casa P. A. de
CERRATELLI, Roma - Celloni: Ditta S. GIOV. PAVI - Armoni: Ditta FANTINI CARPESZ, Venezia
Pianoforte: ARMANDO FUGAZZOLI, Venezia

Durante l'esecuzione è vietato l'accesso alla sala

PREZZI (tasse comprese)

POLSIORNA (quartiere / loggione)	L. 1000	GALLERIA (posto spuntato e loggione)	L. 400
FALCHI CENTRALI	. 3000	solo loggione	. 200
FALCHI LATERALI	. 2200	LOGGIONE (posto spuntato e loggione)	. 200
INGRESSO AI FALCHI	. 200	solo loggione	. 100

Informazioni e prenotazioni: VENEZIA - TEATRO LA FENICE - Telefono 23934

Первая Леди Италии

Елена Петрушанская

Статья рассказывает о не освещавшемся ранее факте первого итальянского представления оперы Д.Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», получившей в СССР скандальную известность, на фестивале современной музыки в рамках венецианской Биеннале 1947 года. Удивительны и парадоксальны предыстория и история этой постановки; автор показывает, как в пространстве описываемого историко-художественного сюжета скрестились важные линии культурной политики и идеологии не только советского государства, но и Италии фашистского и послевоенного периодов. Статья открывает читателю мало или вовсе не известные документы и факты о скрытых предпосылках постановочной стратегии, об условиях ограничения творческих контактов великого композитора с Западом; здесь и новая информация об инициаторах и участниках постановки «Леди Макбет» в театре Ла Фениче, сценография и эскизы костюмов которой принадлежат известному итальянскому художнику Ренато Гуттузо.

Ключевые слова: опера, Шостакович, Биеннале Венеции, 1947 год, фашизм, документы эпохи, культурная политика, первая постановка в Италии, Гуттузо.

Постановка и ее предыстория

Ранее отечественному (и мировому) музыковедению не были известны описанные в этой статье события более чем полувековой давности: сам факт, предпосылки и история первой постановки оперы Дмитрия Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» в Италии, на X Международном фестивале современной музыки венецианской Биеннале. Даже на Апеннинях эта информация не открыта для любителей оперного искусства, не обсуждалась она и специалистами. Лишь Франко Пульчини в своей книге «Шостакович» упомянул в одной фразе (причем в скобках, при этом указав неточную дату), что «Леди» «была представлена в 1949 году в Венеции со сценографией Гуттузо»¹.

на с. 558: Ил. 1. Афиша первой постановки оперы Дмитрия Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» (с ошибкой – «Леди Макбет Минского уезда») в Италии, на X Международном фестивале современной музыки венецианской Биеннале. 1947

Действительно, судьба этой постановки необычна. Первый итальянский спектакль «Леди Макбет» не был запланирован заранее, а неожиданно возник в программе культурных событий осени 1947 года. Произошло ли это под давлением коммунистов Италии (благо сценографом спектакля был Ренато Гуттузо, один из истинных приверженцев компартии и принципов социалистического реализма в искусстве)? Позже мы вернемся к этому вопросу. Сейчас же заметим, что в сталинском СССР опера Шостаковича, оплеванная в статье «Сумбур вместо музыки» (газета «Правда»), опубликованной 28 января 1936 года, была и после войны, и даже в течение 10 лет после смерти Сталина под запретом; ее «реабилитировали» лишь через 16 лет после итальянской постановки. Чем же объясним этот парадокс? Почему и как возник спектакль в Венеции? Дабы лучше разобраться в этом, обратимся к предыстории.

В 1935 году, вернувшись из турне по СССР, Альфредо Казелла высказал в печати восхищение увиденной им оперой Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда (Катерина Измайлова)»: «Это сочинение сильнейшей непосредственности, судя по которому, новая музыкальная Россия многое обещает»². Пусть и близкий усиливающимся тогда фашистским идеологам итальянский композитор, будучи влиятельным в управлении музыкальной частью венецианской Биеннале, похуже, увлекся идеей постановки оперы у себя на родине. Но цепь довоенных постановок «Леди» (в Цюрихе, Загребе, странах Восточной Европы, США)³ прервалась в фашистских Германии и Италии (а также, благодаря ханжескому пуризму, и во Франции). Не совсем верно то, что статья «Сумбур вместо музыки» в «Правде» и последующая критика балетов, будучи негласными знаками остракизма и запрета в СССР музыкального театра Шостаковича, закрыли «на долгие десятилетия» для «Леди» оперные сцены всего мира⁴. К счастью, влияние советской культурной политики не было столь всемогущим. Как видно из статьи Г.В. Копытовой, существовали достойные постановки в довоенной Европе и Америке и после января 1936 года...⁵

Но муссолиниевская Италия с ее мнимым пуританством и следованием германским фашистским законам по всем показателям не должна была допустить оперу на сцены театров. Ведь 8 апреля 1938 года Геббельс определил Министерству народной культуры Италии новые цензурные ограничения для музыки (в продолжение Диктата Рейхминистерства об определенных запретах в области культуры, установленных с 1937 года). Помимо расистских запретов (где главный – недопущение евреев на все ступени государственной музыкальной службы)⁶, редкое исполнение опусов из «недружественных стран» ограничивалось классикой⁷.

Вследствие этих распоряжений среди иностранных опер преимущество отдавалось немецким, а среди опусов музыкального театра рус-

ского происхождения «творчество советского периода было нежелательно». Однако русская классика все же присутствовала на сценах и в период фашизма: например, опера «Садко» Н.А. Римского-Корсакова была поставлена в «Ла Скала» (1938), «Борис Годунов» М.П. Мусоргского – во Флоренции (1940).

Попытка 1938 года и письмо 1939-го

Несмотря на такие инструкции или прежние планы, о совершенно противоположном проекте говорят сохранившиеся материалы многомесячной тяжбы по разрешению постановки «Леди» в римской опере. Судить о них можем пока лишь с «советской стороны», по публикации документов Екатериной Власовой⁸. История этого задуманного итальянскими музыкантами, но не удавшегося в 1938 году проекта весьма характерна (его особая смелость очевидна на фоне вышеприведенных приказов Министерства народной культуры Италии!).

Кратко прокомментируем опубликованные документы, ибо здесь встречаемся с тем редким случаем, когда они достаточно полно и красноречиво обрисовывают всю поучительную историю.

Еще в самом начале 1938 года дирижер Вилли Ферреро обратился в полпредство СССР в Италии, где состоялся его разговор с полпредом Б. Штейном. Содержание беседы Штейн изложил в письме от 19 января, отправленном дипломатической почтой председателю Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР: Штейн рассказал о желании Вилли Ферреро представить оперу «Леди Макбет Мценского уезда (Катерина Измайлова)» вниманию римской публики, о «просьбе главного дирижера королевской оперы в Риме достать партитуру⁹ и получить разрешение на постановку»¹⁰.

Штейн особо указывает на информированность итальянских музыкантов о ситуации, сложившейся вокруг оперы: «Вилли Ферреро был как раз в Москве в тот момент, когда “Катерина Измайлова” была снята с нашего репертуара, и он прекрасно осведомлен относительно нашего отношения к этой опере. <...> Естественно, я не мог дать ему никакого ответа, но обещал выяснить этот вопрос. Я высказал лишь сомнение, захочет ли сам Шостакович, чтобы была поставлена его опера, вызвавшая такую критику. <...> Штейн спрашивал, «что следует ответить Ферреро и, в случае отказа, какую наиболее удобную версию отказа ему дать»¹¹.

19 января 1938 года, в день, когда Б. Штейн направил письмо в Москву, председатель Комитета по делам искусств П.М. Керженцев был отправлен в отставку. Новым главой Комитета стал А.И. Назаров, а его заместителем М.Б. Храпченко (с 1939 по январь 1948 года – председатель Комитета). Но вряд ли только занятость чиновников от культуры в связи со сменой руководства Комитета была причиной того, что Москва и через несколько месяцев не приняла еще никакого решения, как

отказать, и, по обыкновению, тянула, обманывая римлян, ссылаясь на мнимую «недостижимость Шостаковича» (мол, «он постоянно проживает в Ленинграде»), хотя, разумеется, связь с композитором имела, и он приезжал в Москву, например на футбольный матч ленинградского «Динамо» с московским «Торпедо»¹².

Однако надежды на легкомысленность и забывчивость итальянцев оказались напрасными: те настойчиво добивались позитивного решения. Известнейшие музыканты – Тулио Серафин, Артур Родзинский – проявляли большой интерес к опере Шостаковича.

Назревал скандал, ведь из СССР не было никакого отклика. Композитор, скорее всего, ничего не знал об этой интриге, поскольку когда вновь, спустя более чем полгода, 16 августа из полпредства СССР в Италии пришло в Москву секретное и отчаянное письмо, в нем присутствовали слова: «комитет (по делам искусств при СНК. – *Е.Л.*) обещанной беседы с Шостаковичем не имел». Там же: «поскольку мы не можем больше тянуть с ответом руководителям Римской оперы», полпредство попросило «в срочном порядке распорядиться о выяснении с Шостаковичем возможности получения партитуры...»¹³.

Далее обсуждение этой проблемы разделилось на два «рукава»: в середине сентября и. о. заведующего международным отделом Всесоюзного комитета И.В. Канишевский направил М.Б. Храпченко докладную записку с мнением своего отдела: «Мы считаем посылку в Италию “Катерины Измайловой” как произведения, осужденного за формализм, нецелесообразной»¹⁴. Предстояло наконец донести окончательное решение Комитета искусств до автора оперы и (новый дипломатический экивок) от его лица переслать в Рим.

К такой «удачной мысли» пришли только к концу лета, а все это время автора оперы о предложении из Италии не сочли нужным информировать (в деловой переписке с Римом о Шостаковиче даже не упоминалось). Но опытные бойцы невидимого фронта «культурной цензуры» за месяцы проволочки с ответом итальянцам, похоже, осознали, насколько «личный» отказ, исходящий якобы от самого автора, убедительнее официального запрета «сверху».

Потому, вероятно, с Шостаковичем *пообщался* ловкий, умный царедворец М.А. Гринберг, в то время – начальник Музыкального управления Комитета по делам искусств (как хороший организатор, умевший без потерь всегда быть «в случае», он даже в годы «оттепели» являлся директором и художественным руководителем Московской филармонии). Очевидно, он донес информацию до автора в нужной властям форме, а композитор, который в сентябре 1938 года писал музыку к кинофильму «Человек с ружьем», в то время сам не мог быть «вооружен» против такого давления. Поэтому М. Гринберг принес начальству заявление в управление музыкальных учреждений, написанное композитором от руки, – вероятно, на этот шаг Шостакович пошел

из-за опасения провокации и обвинений в «несанкционированном контакте с Западом».

Стоит посмотреть на этот трогательно-жалкий небольшой листок в клетку (что символично!) из школьной тетрадки... Рукой Шостаковича написано: «7 сентября тов. М.А. Гринберг сообщил мне, что в фашистской Италии хотят поставить мою оперу “Леди Макбет Мценского уезда”. Я категорически возражаю против постановки этого произведения и прошу никаких материалов не высылать. 27 сентября 1938, Д. Шостакович»¹⁵. Внизу листка – надпись другими чернилами: «хранить этот документ» и подпись прозорливого чиновника: «Гринберг» (за что история его благодарит)¹⁶.

На основе, по сути, вынужденного отказа композитора (указавшего потомкам на переданную через Гринберга формулировку запрета), человека, только недавно травимого, начались бюрократические пассы Комитета по делам искусств и Агитпропа, пока не была согласована нужная мотивация для отказа Римской опере. Она повторяла слова записки Шостаковича и была секретно направлена в полпредство Италии от лица композитора.

Такая резкая обструкция, как бы идущая от самого автора оперы, звучала обидно для музыкантов, проявивших искренний интерес к произведению Шостаковича, и надолго испортила его отношения с итальянской интеллигенцией, стремившейся, несмотря на жестокости фашистского режима и подчас на собственное обольщение националистическими и коммунистическими химерами, следовать природному гуманистическому духу медитерранцев, который не могли победить никакие догмы.

Неслучайно даже в 1942 году дирижер Тулио Серафин, административный директор Римской оперы с 1937 года, поставил там «Воццека» А. Берга, опус не только авангардный и не соответствующий идейным установкам времен фашизма, но исполненный острого сострадания к жертвам издевательств и жестокости.

Шостакович же после обструкций 1936 года и хорошо ему известных, на примере родных и друзей, убийственных событий следующего 1937-го, проявил некоторую «лояльность»; огромный успех сопровождал его Пятую симфонию (преьера 21 ноября 1937 года), удачно с точки зрения политической трактовки осмысленную Алексеем Толстым как плод «становления личности», причем «личности» именно советской.

Казалось, можно было надеяться и на изменение отношения к опальной опере композитора.

Несмотря на подписанный автором «Леди» отказ ставить опус в «фашистской Италии», продолжалась обычная волокита, перекладывание ответственности с одного начальника на другого, поиск наиболее изворотливого отказа. Потому и напоминание полпредства СССР

в Италии о просьбе директора Римской оперы прислать партитуру, и обсуждение вопроса в Международном бюро Комитета по делам искусств привели лишь к виртуозному решению вопроса с резолюцией о «нецелесообразности»: заместитель председателя Комитета по делам искусств представил в полпредство СССР «итог размышлений» как бы от имени композитора: «Д. Шостакович заявил, что он категорически возражает против постановки этого произведения в фашистской Италии и просил Комитет никаких материалов Римскому оперному театру не высылать»¹⁷.

На этом фоне интересен обнаруженный мной документ, присланный в апреле 1939 года из Рима в театр Флоренции, его директору Марио Лаброка (известному своей стратегией поведения как музыкального деятеля независимой от фашистской культурной политики). Это «тайное письмо» – *lettera relativa* (что означало: с негласным, но безоговорочным исполнением) от итальянской Национальной фашистской федерации «индустриалов театра». В письме, являющемся циркуляром М. 119 под номером 8926, указано на «абсолютный запрет» исполнять в Италии «произведения советского артиста Шостаковича (*Shostakovich*)», для всех театров и филармонических обществ. Подписанное директором фашистской Федерации музыкантов Э. Монако письмо содержит типичное финальное приветствие той эпохи: *Saluti fascisti* (с фашистским приветом)¹⁸.

С этим согласуется и циркуляр для Главной дирекции театров от 9 ноября 1939 года: «...как уже было указано Министерством, запрещено исполнение сочинений Шостаковица (*Schostakowitz*)»¹⁹. Характерно, что циркуляр был издан уже после того, как 23 августа был подписан советско-германский пакт о ненападении и даже проведены взаимные дружественные акции в сфере культуры (оперы Р. Вагнера появились на сцене ведущих советских театров, а «Иван Сусанин» занял сценической жизнью в Германии). Симптоматична орфография в тайном циркуляре. Фамилия написана с кустом согласных в конце – *tz*; такое окончание типично для еврейских фамилий (Лифшиц, Горовиц, Лейбовиц и др.). Что явилось причиной запрета музыки *Шостаковица* – ложная ли идентификация, отказ ли Москвы театру столицы фашистской Италии – не ясно, но такое *veto* созвучно итальянским расистским законам для музыкальных заведений²⁰.

Не имея данных о том, соблюдался ли этот запрет в концертной жизни, сошлемся на предложенную Фьяммой Николоди, исследователем музыкальной культуры двадцатилетнего периода итальянского фашизма, таблицу исполнений в театрах Италии опусов современных и «неитальянских» композиторов. Судя по этой таблице, в 1935–1944 годах музыка Шостаковича **ни разу** не звучала на Апеннингах²¹.

С окончанием войны среди «экстраординарных манифестаций» в Венеции особо заметен симфонический концерт русской музыки

(1945), наверняка устроенный в честь победы СССР. Тогда под управлением Игоря Маркевича прозвучали Увертюра к опере М.И. Глинки «Руслан и Людмила», Третий концерт С.С. Прокофьева (солист Пьетро Скарпини), шесть песен М.П. Мусоргского в оркестровке Маркевича (сопрано Марчия Предит) и, впервые в Италии, Первая симфония Шостаковича.

Что касается знаменитого элитарного венецианского фестиваля, то, прерванная на военный период, Биеннале вновь открылась в 1946 году. Однако ее руководство, и после падения фашистского режима, пока не изменилось.

Документы 1947 года

Помимо традиционно-концертной программы Биеннале, специально выделяют новый фестиваль современной музыки «Музыкальная венецианская осень» (хотя, с учетом предыдущих сезонов, посвященных актуальной музыке, он обозначен как десятый фестиваль). С 1947 года началась волна послевоенного подъема Биеннале, окончательного поворота от прежних догм и ограничений. Таким образом, можно представить, что репертуар именно этого фестиваля рассматривался с особым тщанием.

По сохранившимся в архиве ASAC материалам видно: начиная с мая и вплоть до конца июля 1947 года «Леди», а также и имя Шостаковича не фигурировали в деловой переписке о программе фестиваля до тех пор, пока не сменилось руководство (похоже, это произошло в конце июля – начале августа)²².

Добавим, что еще неотмененный запрет на исполнение этого опуса Шостаковича, в связи с сюжетом и отмечаемым всеми жестким эротизмом музыки, глубокое неприятие оперы в фашистской Италии опирались и на *Regio decreto*: королевский Закон от 1 апреля 1935 (-XIII) года № 327.

Закон этот, подписанный королем Виктором Эммануилом III, содержал предписание театральным инспекторам об их зависимости от государственного верховного секретариата пропаганды и печати. Артикул 1, требуя «согласования любой формы воспитательной или зрелищно-театрально-концертной работы с Министерством внутренних дел», соотносил это с содержанием артикула 6 1931 года: «Не допускается давать к исполнению или читать публично произведения, драмы и любые театральные постановки, которые по инструкциям государственного секретариата... противоречили бы общественному порядку, морали или благонравию». Поэтому сюжет, тон музыкального высказывания в опере Шостаковича многим до конца войны казался едва ли допустимым. Но фашизм побежден, что же теперь?

Забавно: прежде список сочинений, рекомендованных репертуарной комиссией и предложенных на рассмотрение Президиуму Совета

министров, включал, как интересное постановочное решение, оперу «Макбет», но... Верди²³. Из опусов, сравнительно недавно написанных, предполагалось представить на сцене театра «Ла Фениче» в рамках фестиваля, оперы «Порги и Бесс» Дж. Гершвина, «Похищение Лукреции» Б. Бриттена, «Дитя и волшебство» М. Равеля²⁴.

Когда же попросил самоотвод комиссар Биеннале Джованни Понти, не соглашавшийся с новой культурной политикой фестиваля²⁵ (хотя номинально он остался на своем посту), и управление перешло к новым силам, обобщенно говоря, сторонникам авангардизма, – ранее согласованный репертуар Биеннале стал меняться²⁶.

Почему – по отношению к интересующей нас теме – это произошло?

Согласно мнению Марио Мессиниса, впоследствии одного из многолетних директоров Биеннале и «Ла Фениче», к первому появлению «Леди» на Апеннинах итальянская компартия не имела отношения (в основных своих направлениях согласные с советской идеологией итальянские коммунисты вряд ли должны были пропагандировать оперу, остававшуюся в СССР под запретом до 1963 года). Что же, новая дирекция решила компенсировать запрет музыки Шостаковича, действовавший при фашизме, поставив опус, не допущенный советскими властями в 1938 году, поскольку дерзкий нарушитель предписаний Марио Лаброка стал артистическим директором Биеннале? Или на высоком политическом уровне этой постановкой решили показать, что с фашизмом в культурной политике совершенно покончено? Быть может, захотели сделать Москве музыкальный подарок? С чем, похоже, попали впросак, ибо в СССР **никогда** даже не упоминали об этой «запретной» постановке.

Как бы то ни было, начал нарастать интерес к творчеству Шостаковича (как, впрочем, и к музыке С.С. Прокофьева, что впоследствии скажется в мировой сценической премьере на Биеннале его оперы «Огненный ангел»). Помимо того, скромный, но значимый факт – предваряющее оперные спектакли исполнение 3 сентября итальянским коллективом «Ферро» чудесного Первого квартета Шостаковича – выразил прежде отсутствовавшее внимание к недавно запрещенному композитору.

Удивительно, что среди сохранившихся документов архива Биеннале и газетных анонсов нет упоминаний об опере Шостаковича вплоть до самого конца августа. Но естественно предположить, что подготовка спектакля, пусть не отраженная в прессе, все-таки началась. Вероятно, инструментальная и вокальная работа над материалом, как обычно, намного опережала работу над драматической стороной спектакля. А собственно постановочный процесс мог начаться лишь в присутствии режиссера. Напряженная переписка по поводу разрешения на въезд в Венецию режиссера и хореографа Аурела Милоша говорит о возможности его прибытия в дивный город на воде только в самом на-

чале сентября. Еще одно обстоятельство локального значения заставляет гадать, каким образом успели так быстро подготовить спектакль: традиционно до 18-го числа (так называемого ferragosto, то есть пика «раскаленного августа») почти все в Италии уходят в отпуска, благо работать почти невозможно. Но даже если предположить, что некое сколачивание труппы и репетиции начались, несмотря на обычай не работать в самую августовскую жару, то, выходит, с начала августа всего за пять-шесть недель была осуществлена постановка ранее не входившей в репертуар певцов (и оркестра) оперы²⁷? Такая мобильность должна иметь веские причины.

Только лишь изменение политической ситуации, смена руководства (артистическое директорство разделили Марио Лаброка и Фернандо Балло)²⁸, состава комиссии по отбору репертуара фестиваля²⁹, индивидуальные пристрастия начальства – все это определило выбор самого «проблематичного», скандального сочинения советского композитора, удостоенного при фашизме сомнительной чести индивидуального вето?

Значит, помимо собственно художественных достоинств опуса Шостаковича, он и в Италии стал неким негласным манифестом полного отмежевания от прошлых установок? Видно, пришла пора угостить публику запретным прежде плодом, ярко продемонстрировать отход от неприятного прошлого...

Представляется, имелись и другие внемusыкальные доводы для яркого показа в итальянском исполнении именно самого «спорного» плода советского искусства.

Предлагаем рассмотреть параллельный политический сюжет: в 1946 году на Апеннинах была сформирована Ассоциация культурных связей Италия – СССР³⁰. Эту ассоциацию (ныне уже несуществующую) тогда поддерживал итальянский Президентский совет. Становится ясно, что и этим фактором, а не только любовью к серьезной музыке, объяснимо присутствие на премьере «Lady» Джулио Андресотти, тогда – генерального секретаря этого Совета (а позже министра иностранных дел и премьер-министра Италии).

С другой стороны, в послевоенный период изменилось отношение к проникновению на Запад всего *отечественного*, под прикрытием и маской «художественности». Так, впервые на Биеннале прибыли советские гости: свой фильм «Весна», созданный в том же 1947 году, в Венеции представляли кинорежиссер Григорий Александров и его жена, звезда отечественного экрана Любовь Орлова. Известно, что для сталинской стратегии культурные контакты служили ширмой идеологических и пропагандистских задач. Как раз в сентябре 1947 года Сталин осуществил проект создания Коминформа – послевоенного аналога распущенного в 1943 году Коминтерна с целью заново и по-своему объединить мировое коммунистическое движение. А в самом

СССР продолжалась тактика «разделяй и властвуй», «дави крамолу в зародыше», «души интеллигенцию, источник инакомыслия». Близилась времена откровенных политических репрессий, угроз и предписаний 1948 года.

Чем же был занят Дмитрий Дмитриевич почти за год до ужасных и для него ждановских культурно-политических репрессий, в весенне-летний период 1947 года, предшествовавший появлению его любимой «Леди» на венецианской сцене?

Что касается творчества, самое крупное, что создавал тогда композитор, – это уникальный Первый скрипичный концерт ор. 77³¹ (вопреки указаниям в прессе Италии на написание им оперы «Молодая гвардия») ³². Подобно великим симфониям Шостаковича, Концерт полон глубочайшей музыкальной философичности, деликатной лирики, иронии, сарказма и страстной горечи. Жанрово-программные названия его четырех частей и сам дух музыки являют собой новаторский и для самого автора опуса, его собственный, «шостаковический» вариант неоклассицизма, включающий язык звукового повествования Концерта в контекст истории мировой культуры.

Хорошо известно, что сам автор, почувствовав серьезную опасность негативной «идеологической трактовки» властями этой музыки, вынужденно «наступил на горло» своей песне, надолго спрятав этот гениальный Концерт в свой композиторский портфель. Только в 1955 году состоялось публичное исполнение сочинения. Однако независимо от времени официальной премьеры, появление этого произведения, по нашему предположению, можно поставить в тайный ряд бессловесных «диалогов со Стравинским». Классицистский стиль Стравинского – в блистательно-холодноватых сочинениях 1930–40-х годов – совершенно иной: он сознательно лишен внешних проявлений эмоциональности, предельно, кристально выверен, словно прошел некую возгонку очищением от «слишком человеческого», тем более – социально-политического подтекста.

Исследователь Левон Акопян подчеркивает, что явно классицистский Первый скрипичный концерт создавался Шостаковичем с июля 1947 года «несмотря на то, что в октябре 1946 года... на пленуме Оргкомитета Союза композиторов» музыковед Г. Бернандт «сделал попытку обратить особое внимание на подозрительные «уклоны» в творчестве Шостаковича, – западнический и **неоклассический**, – но не был поддержан»; Акопян обращает внимание в последней части Концерта, в *Бурлеске*, на «простодушно русский, вольночно-петрушечный облик» в «тематизме обоих эпизодов (ц. 87 и 94)» ³³.

Обращение к тропам Стравинского слышится нам не только в образе гротескной *русскости*, предстающей в финале Концерта в ключе цинично-ничтожном, униженно-марионеточном, но и в характере сквозной темы третьей части Концерта, *Пассакалии*: ее жестко-кон-

структивный характер, преобладание кварт в интервалике и ангемитонное строение ближе, казалось бы, стилю Стравинского, например, в его *Симфонии псалмов*. Однако далее партия скрипки словно начинает душевный разговор с этой неумолимо-рациональной темой, постепенно склоняя к диалогу и ее «утеплению», наподобие сцены с адскими духами в «Орфее».

Можно ли предположить, что такие скрытые скрещения с элементами музыкального языка Стравинского в опусе Шостаковича 1947 года неслучайны? Не говорят ли они о том, что советский композитор мог знать о близящейся постановке его «Леди» на венецианской серии манифестаций, известной своим постоянным пристрастием к парадоксам Игоря Федоровича? Добиваясь постановки печально известной оперы Шостаковича, не стремились ли на этом Биеннале к альтернативе господствующему в Венеции «царству Стравинского»? Это лишь наши домыслы. Хотя на расстоянии лет можно услышать музыку и события и в таком контексте: ведь шедевры раскрывают новые, неожиданные смыслы и созвучия с событиями истории в течение многих веков после своего появления.

А в бытовом плане с начала 1947 года, судя по ранее неисследованному материалу в ежедневнике Шостаковича, композитор не раз ходил «в ВОКС к Шнеерсону»³⁴. Почему? Музыковед, журналист Григорий Михайлович Шнеерсон был удивительной для того времени фигурой. До 1948 года заведующий музыкальным отделом ВОКС (Всесоюзного общества культурной связи с заграницей), имевший доступ к самым труднодоступным материалам о музыкальной жизни Запада, он разъезжал по всему миру и переписывался с иностранцами, как казалось, вполне свободно, публично и в печати разоблачая всевозможные направления авангарда, а тем самым прекрасно информируя о них жаждущих до информации советских слушателей, привычных к чтению между строк и к «отбрасыванию» лукавой, может быть, позиции информирующего.

Шнеерсон, также благодаря хорошему знанию языков, особенно английского, был задействован для контактов ВОКС «за рубежом». В 1947 году в ежедневнике Дмитрия Дмитриевича Шостаковича слово «ВОКС» соседствует с именем Шнеерсона (17, 18 февраля; визит в ВОКС, то же 20 февраля, несколько раз – в марте; 13 сентября³⁵; с католического Рождества 1947 года это слово отсутствует до 31 мая 1948 года (когда запись «ВОКС» соседствует со словом «деньги») и снова пропадает до января 1949 года.

Начиная с февраля 1945 года в ежедневнике Шостаковича появляются упоминания о необходимости пойти в ВОКС (изредка – рядом фамилии: Тосканини, Кабалевский, Шекспир; изредка – слова «завтрак», «прием», например, в католический Сочельник, 24 декабря 1947 года). Кстати, мы видим в ежедневнике и то, что в 1945–1946 годах, вероятно,

готовясь к международным контактам, композитор брал уроки английского языка³⁶, впрочем, оказавшиеся, по его собственному признанию, бесполезными.

В ежедневнике Дмитрий Дмитриевич каждый год отмечал 28 января – день публикации в 1936 году убийственной статьи в «Правде» о своем любимом детище. Значит, рана не зарастала; планируя многое, даже начиная писать музыку, ни одной оперы с тех пор композитор не довел до завершения. Запрет на «Леди» не был отменен; опус не переиздавался. На «полное отсутствие нотного материала», на «невозможность получить оркестровые голоса тех произведений, которые они хотели бы продирижировать», в 1946 году жаловались приехавшему в Италию директору Московской консерватории В.Я. Шебалину многие итальянские музыканты³⁷.

«Леди Макбет» в первой редакции, как многое в СССР, не имела защиты авторских прав; во владении венского издательства «Universal Edition» были лишь изданные там хоры и либретто оперы³⁸. Учтем, что до 1966 года Иностранная комиссия Союза композиторов СССР не выражала желания содействовать зарубежным исполнениям музыки Шостаковича³⁹. Визиты композитора в ВОКС, видимо, были обусловлены зарубежным исполнением его музыки. И, возможно, весенние «походы» 1947 года к Шнейерсону связаны с некой консультацией о постановке в Венеции⁴⁰?

Объясню давно забытое (к счастью): следуя советскому распорядку той поры, даже личные приглашения и письма из-за рубежа сначала направлялись для рассмотрения в Союз композиторов, в Комитет по делам искусств и только после этого поступали к адресату.

Если бы Шостакович мог знать о будущих итальянских постановках «Катерины Измайловой» – своего рода рекордсмена среди всех русских опер! Наверняка его могла бы радовать весть о ярком спектакле, появлении одного из самых любимых его детищ. Да к тому же на Биеннале, элитарном празднестве искусств, известном своим культом Стравинского!

Инициаторы постановки

Однако перейдем от догадок, предположений, основанных на интересных фактах, к добытой нами другой, ранее не известной фактологии.

Музыкальный репертуар Биеннале (наследовавшей прежнему фестивалю современной музыки в Италии, который еще в 1935 году основал А. Казелла), разумеется, насыщался исполнениями недавно написанных опусов, открытиями, премьерами. Аудитория привыкла к новинкам. Поэтому слова «актуальность» часто встречаются в анонсах оперы, хотя создана «Lady» была более 15 лет назад. Кстати, в 1947 году впервые для венецианских слушателей прозвучала со сцены и музыка из оперы «Лулу» А. Берга (созданная еще в 1929 году).

Интересно узнать, стремились ли устроители – наивно, но доброжелательно, – приурочить «актуальный спектакль» Шостаковича к недавнему открытию политически важной Ассоциации культурных связей Италия – СССР? Ведь не случайно в рамках Биеннале, 3 октября, вскоре после спектаклей «Леди Макбет» состоялся концерт в честь этой Ассоциации. Пока документов об этом не обнаружено.

Не исключено, что в Италии, которая освободилась от фашизма и, можно сказать (вторя заглавию книги о культурно-политической ситуации в стране в послевоенную эпоху), находилась «между Голливудом и Москвой», не могли себе представить иезуитские игры советской цензуры и продолжение запрета «Леди» в СССР! Недаром есть свидетельства, что даже итальянские интеллектуалы-коммунисты не понимали причин остракизма в СССР Прокофьева и Шостаковича⁴¹!

О небрежности, возможно, неизбежной из-за спешки при подготовке спектакля, свидетельствует и сумятица заглавий, под которыми опера фигурировала в документах и в прессе того времени.

Даже скрупулезное авторитетное венское издательство «Universal Edition» (оно – лишь одно из западных – отчисляло Шостаковичу авторские гонорары) опубликовало хоры и либретто оперы, допустив все же ошибку в ее заглавии: «Катарина Измайлова». А швейцарской часовой точности государственный театр Цюриха через месяц после разгрома оперы в анонимной кляузе «Сумбур вместо музыки» выпустил спектакль с таким названием: «Katharina Ismailowa (Lady Macbeth von **Mensk**)» (выделено мною. – *Е.П.*).

Не знаем, куда смотрели автор итальянской версии текста Антонио Лега и переводчик Бруно Бруни, и, увы, нет материала для оценки адекватности их перевода. Опера исполнялась по-итальянски, на языке аудитории, как тогда было повсеместно принято (и что, кстати, всегда предпочитал Шостакович). Виновна ли в том пропущенная на венской обложке буква Z, но так – «Леди Макбет **Минского** уезда» (здесь и далее выделено мною. – *Е.П.*) – назван опус не только в программах и на афише Биеннале (ил. 1), но даже в современном альбоме «Гуттузо и музыкальный театр» (1997, с. 62–69). Другое фантастическое заглавие оперы – «Леди Макбет **в деревне**» – неоднократно встречаем в анонсах спектакля и в последующих отзывах прессы. Напечатанный список полной музыкальной программы Биеннале, выпущенный незадолго до представления в начале сентября, и некоторые афишки именовали оперу запросто: «Леди Макбет». А Казелла в своей статье 1935 года считал ее «**Большевицкой** Леди Макбет»...

Может быть, путаница заглавий и послужила причиной «ускользания» информации о первой итальянской постановке?

В отсутствии звукозаписи оперы мы используем здесь косвенные свидетельства о спектакле, информацию о его участниках, сохранившиеся визуальные документы и отклики прессы.

Сначала – об инициаторах постановки.

Во включении оперы в программу, мобильной организации ее яркой постановки, особая заслуга, помимо Марио Лаброка, принадлежит его «содиректору» в артистической части фестиваля Фернандо Балло – музыковеду, дирижеру, пианисту, музыкальному писателю, просветителю⁴², впоследствии не раз являвшемуся директором Биеннале. Как и дирижер спектакля, Балло также входил в Комиссию по выбору музыки.

Прежде репертуар определяли вкусы Казеллы, но он умер 5 марта 1947 года. Уходили в тень великие венские классики авангарда; поднимались следующие его волны. Шли диспуты между сторонниками тональности и атональности: последних преследовали обвинения в «левачестве».

К концу 1940-х годов на Биеннале все важнее становилась роль Балло, открытого для новаций, увлеченного авангардом, музыкальным многоязычием. Благодаря ему осуществлены важнейшие инициативы: первая постановка на Биеннале «Лулу» и «Воццека» Берга (с участием Стреллера), «Махагоны» Вайля, новаторские инициативы (например, интермедийные представления живой музыки с участием кинопроекции), мировые премьеры (опера «Похождения повесы» Стравинского)... Талантливый музыкальный организатор, изменивший с 1950-х годов атмосферу миланского оркестра RAI, Фернандо Балло опережал и формировал свое время⁴³. Похоже, его воззрения, энтузиазм, открытость новому, даже радикально инновационному, помогли реализации авангардной по тем временам постановки «Леди Макбет».

За дирижерским пультом спектакля стоял известный музыкант Нино Сандзони (1911–1983)⁴⁴. Некоторые названия его композиторских опусов недурно характеризуют эпоху: «Vanitas» («Суэта», 1931), «Четыре всадника Апокалипсиса» (1938). В годы фашизма Сандзони, при исполнении современной музыки, отмечала критика⁴⁵. Будучи постоянным дирижером театра «Ла Фениче» (с 1937 года) и миланского оркестра «E.I.A.R.», в 1939 году он дебютировал в «Ла Скала», где провел немало новых постановок («Консул» Менотти, 1951, и др.), а также репертуарных спектаклей (например, «Кармен» 1956, 1959; «Фальстаф», 1963)⁴⁶.

В русле темы «русские оперы на итальянской сцене» отметим, что Сандзони был дирижером звукозаписи «Евгения Онегина» (Ed. RAI, 1953). И особенно важно, что Сандзони в сотрудничестве со знаменитейшим режиссером-новатором Джорджио Стреллером определил дух знаменитой венецианской премьеры оперы «Огненный ангел» С.С. Прокофьева (1955)! Об оценке Сандзони ведущими музыкантами-авангардистами говорит и тот факт, что он преподавал оркестровое дирижирование в Дармштадте, был приглашенным дирижером в BBC Symphony Orchestra.

Просматривая итальянские программы концертов 1940–50-х годов, замечаем, что исполнение русского репертуара являлось одной из «специализаций» Сандзонио. О его интересе к современной российской музыке говорит и то, что в 1946 году во Флоренции, на известном международном фестивале «Флорентийский май» именно он дирижировал концертом из разнообразных опусов недавнего прошлого российской музыки, куда входила Шестая симфония А. Глазунова, сюита из балета «Жар-птица» И. Стравинского и пользующийся неизменным успехом, особенно на родине футуризма, оркестровый шлягер А. Мосолова «Завод. Музыка машин» (фрагмент из балета «Сталь» 1926–1928 годов), вдохновленный «Болеро» Равеля и «Пасифик-234» Онеггера.

Режиссер и хореограф спектакля Аурел Михоли Милош (1906–1988) был весьма яркой и разносторонней личностью: выходец из Венгрии, танцовщик, режиссер, постановщик балетов в Париже, Берлине, антагонист Дж. Баланчина, глава балета Дюссельдорфа. В 1935 году он бежал из Германии, затем работал в Будапеште. С 1937 года Милош сотрудничал с театром «Сан-Карло» Неаполя, где открыл свою школу танца. С 1938 года до конца войны он – постановщик и директор балетной труппы Римского театра. 27 марта 1941 года, впервые в Италии, находившейся тогда под властью фашистов, и впервые в Европе (после 1931 года) он поставил «Весну священную» Стравинского. Годом раньше, в 1940-м, он – хореограф флорентийской постановки «Бориса Годунова» Мусоргского с костюмами и сценографией Николая Бенуа. С этого же года Милош ставит и оперы: «Альцесту» Глюка и, вообразите, в 1942 году – «Воццека» Берга в Риме, и др. В 1946–1948 годах он – хореограф в «Ла Скала» и в парижском балете «Елисейские поля»⁴⁷. Из поставленных им 176 балетов отметим первый европейский спектакль «Орфей» Стравинского, незабываемые «Блудный сын» на музыку Прокофьева, «Чудесный мандарин», создаваемый в контакте с самим Бела Бартоком. На Биеннале 1947 года он являлся также режиссером и хореографом постановки «Идоменея» Моцарта (как и в последней своей оперной работе «Орфей и Эвридика» Глюка, 1968)⁴⁸.

Разумеется, ныне мы можем только догадываться о режиссерском стиле Милоша в спектакле «Леди Макбет», хотя сохранившиеся в Архиве Биеннале фотографии сценического действия дают некоторое представление о фронтально-кордебалетных композициях хореографа-режиссера. Наверняка благодаря ему постановка «Леди» отличалась по-балетному отточенными, остро выразительными жестами и, в силу радикальной экстравагантности его пластического языка, динамичными и подчас рискованными мизансценами, о чем свидетельствует реакция зрителей итальянской премьеры.

Заметим, что вопреки некоторым указаниям анонсов и прессы Биеннале, опера прошла на сцене театра «Ла Фениче» дважды – 11 и 13 сентября, различаясь в некоторых существенных деталях сценографии.

Исполнители главных партий

Главные партии в спектакле исполняли, в основном, приглашенные – нередко участвовавшие в программах фестиваля – итальянские певцы. Глядя на иллюстрацию афиши, перечислим основных исполнителей главных партий и ознакомим читателя с теми любопытными биографическими фактами, которые удалось раздобыть.

В роли Катерины выступила Мерчедес Фортунати. По упоминаниям в прессе, в тот период она пела со звездами – Марио Дель Монако, Франко Корелли, Ансельмо Кольцани. Как нам представляется, репертуар Фортунати указывает на специфику вокала: властный, но холодный тембр. Так, именно ее голос, видимо, более всего подошел для главной партии в опере «Федра» итальянского композитора первой трети XX века Индебрандо Пиццетти (есть звукозапись этого спектакля). Впоследствии эта яркая певица преподавала будущим вокалистам театра «Ла Скала».

Партию тестя и жертвы героини, Бориса Тимофеевича, пел известный в ту пору бас-баритон Антонио Касселли. Его густой, резковатый голос и мужественную, даже брутальную внешность можно представить по роли Рамфиса в фильме-опере «Аида» с Софией Лорен (1953).

Владими́ро Бадиали, исполнявшему партию молодого Зиновия Тимофеевича, в 1947 году было 43 года. Об уровне певца и особенностях его голоса говорит свидетельство прессы тех лет, где он упомянут на равных с великим тенором Марио дель Монако: «В опере Дзадонаи главную роль исполнил Марио дель Монако в Тревизо, Владимир Бадиали в Милане...» Кумир тогдашней публики, голос которого ранее был вполне сравним со звездами вокала, Бадиали ныне совсем забыт⁴⁹.

А вот голос другого тембра, наверняка более «звонкий», спинтовый тенор – в роли Сергея задействован Джованни Войер⁵⁰. Он не раз участвовал и в других итальянских постановках русских опер: так, за год до участия в венецианском спектакле он пел партию Григория Отрепьева в постановке «Бориса Годунова» в Театро комунале Флоренции.

Интересно, что обозначению в либретто персонажа повести Н.С. Лескова – «задрипанный мужичок» – не нашлось итальянского эквивалента; он назван **lo scemo** (дурак, придурок). Эта партия – тоже для тенора, но более высокого (и даже, по характеру, натужно-кастратного, что нередко бывает в операх Шостаковича), досталась Луиджи Нарди (1899–1956). Он пел в «Ла Скала», в Театро комунале Флоренции (для нашей темы интересно, что там Нарди исполнял партию Мисаила в постановке «Бориса Годунова») и не раз выступал под управлением Сандзонио: вместе с дирижером участвовал и в записях; так, в знаменитой звукозаписи оперы «Бал-маскарад» Дж. Верди пел наряду с М. дель Монако, Дж. Семионато...

Об исполнительнице роли Аксиньи (а также партии одной из за-

ключенных) певице Лючане П. Бернарди нам известно только то, что на следующем фестивале современной музыки в Венеции ей было доверено исполнить сольную партию на премьере оперы-дуэта «Призрак» («L'Incubo») Р. Нильсена⁵¹: видимо, она оставила самое хорошее впечатление о своем участии в постановке оперы Шостаковича.

Других скромных исполнителей, о которых совсем нет доступной нам информации (и следы которых, похоже, канули в Лету), аккуратно именуется сохранившаяся афиша спектакля 13 сентября (с шапкой рафинированной венецианской Биеннале и с титулом «Леди Макбет **Минского** уезда»!).

Упомянем также хормейстера постановки маэстро Санте Дзанон – известного музыканта, композитора – ученика Д.Ф. Малипьеро, руководителя хора театра Ла Фениче – хора, который выступал в спектаклях «Леди» 1947 года.

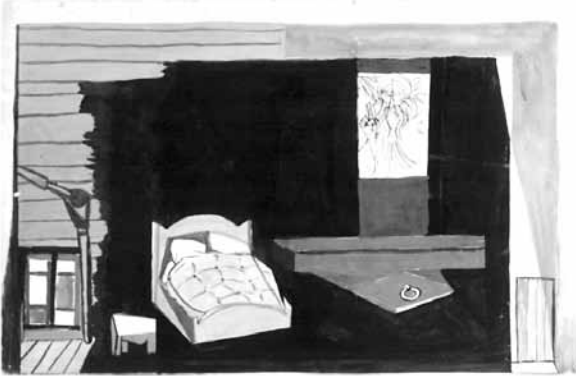
Двое свидетелей давних спектаклей этого года, с которыми в 2013 году довелось побеседовать, хотя и ссылались на давность лет, туманность памяти, сошлись в том, что не сочли вокальную сторону спектакля особо выдающейся. Не особо затронуло их и звучание оркестра, в игре которого, по смутным воспоминаниям, ощущалась торопливость при подготовке и неясное понимание художественных задач. Однако дерзость режиссерского языка и яркость, смелость сценографии оставили в памяти очевидцев следы чего-то крупного, мощного, пусть малопонятного, но вызывающего интерес и уважение; определим это как русский «крупный штрих»... Яркой, по их мнению, была и сценография спектакля.

Изобразительная сторона постановки и ее тайны

Это интересная тема, о развитии которой можно судить не столько по нескольким некачественным фотографиям, сколько по сохранившимся, к счастью, рисункам, эскизам, опубликованным в 1999 году и частично выложенным в Интернет. В первой половине 2013 года они были, опять-таки частично, представлены на обозрение на выставке в Венеции «Двадцать лет масок и костюмов».

Для коммуниста Ренато Гуттузо (1912–1987), ранее участника антифашистского сопротивления, это была первая венецианская проба в опере⁵². Анализируя сохранившиеся «Scene su bozzetti e figurini di Renato Guttuso realizzate da Bruno Montonati» (13 эскизов сценографии и костюмов персонажей, выполненные Бруно Монтонати по рисункам Ренато Гуттузо), мы видим, сколь ответственно, творчески, с увлечением Гуттузо отнесся к этой работе. Обратимся к нескольким примерам разного плана работ художника для этого спектакля.

С точки зрения жителя России, его эскизы не претендуют на то, чтобы воссоздать «реальность»; сценография не этнографична, а символична, наполнена мощной энергией, свойственной кисти художника.



Ил. 2. Ренато Гуттузо. Эскиз сценографии первой постановки оперы Дмитрия Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». Сцена в спальне. 1947

Например, таков набросок сцены в спальне Катерины. (Ил. 2.) Тут просто, жестко обозначены три силы: огромная бесстыдная, «гниюного» цвета кровать; кроваво-красная дверца подпола, где будет гнить труп Зиновия; условное изображение иконы с угрожающим «Перстом Божиим». Другое решение – сцена свадьбы, 8-я картина оперы (когда, благодаря любопытству вороватого «задрипанного мужичонки», обнаружившего труп мужа героини в подвале, прибывает полиция): на сцене видим формально-неуютную горизонталь праздничного стола, которая почти пересекается со змеевидной вертикалью просцениума – уходящей вдаль дорогой, словно вздыбленной, выщепя, уже готовой для долгого пути в ссылку еще не пойманных преступников (голубоватую, ее можно представить и рекой, схожей с сибирской, местом последнего упокоения героини).

А вот яркие наброски фигур действующих лиц и их «говорящих» костюмов, обильно снабженные карандашными словесными указаниями художника, для воссоздания нужных ему фактурных, цветовых, зрительных эффектов. Среди этих гуашей поражают психологически-эмоциональной достоверностью, да и реалистичностью деталей, наброски фоновых, казалось бы, групп каторжан. Явственно, сколь схожи они с мучениками ГУЛАГа, – таковы замечательные эскизы группы женщин и трио каторжников, несущих бревно. (Ил. 3.)

Удивительна близость типовых характеристик ссыльных, созданных кистью Гуттузо, реалиям отечественной лагерной жизни. Выразительны психологически тонкие и метафоричные детали этого эскиза в обрисовке персонажей фоновой группы заключенных (сравнимой с репинскими «Бурлаками на Волге»): безнадежно склоненная черно-курчавая («нацмен») голова «доходяги», на которого приходится большая

нагрузка; «*пахан*» в теплом, городского типа одеянии; «*иут*», специально наваливающийся на бревно, чтобы досадить доходяге и потешить публику.

Символичны тут, на наш взгляд, и цветовые моменты: те двое заключенных, что явно жестоки и полны бесчеловечной издевки, – в тонах более холодных, бело-синих, черно-коричневых, а одежда черняво-курчавой «жертвы» с поникшей головой близка по «теплому» цвету потемневшему итальянскому национальному триколору.

А вот портреты героев глазами художника. набросок крепко сбитой фигуры Катерины очень выразителен, хотя далек от российских о ней представлений: судя по всему, тут героиня уже на этапе, словно не в себе, растерзанная, растерянная, потерявшая достоинство, но пытающаяся быть привлекательной; дабы видны были французской вязки чулки, причина последней ее трагедии, она в короткой юбке, как на иллюстрации Кустодиева к повести Лескова. (Ил. 4.)

Может, не игнорирование российских реалий⁵³ видно в совершенно нерусских, на рисунке Гуттузо, одеяниях Аксиньи с белоснежными кружевными оборками, а память о насилиях фашизма в отчете краю художника? Не зря (на уровне подсознания) он одел притесняемую служанку в нечто условное, отдаленно похожее на родной ему национальный костюм и расцветил тонами флага Италии: белый, красный, зеленый.

Хотя в тот период Гуттузо уже, судя по его высказываниям, устремлен к «правде», буквальности визуального и на словах декларирует: «...то, что не реально, для меня не существует»⁵⁴, эта его работа спорит с данным самоописанием. Сценография, видение оперной драматургии – все тут абсолютно вне «реализма» происходящего, в экспрессии мощных зрительных метафор; такая трактовка таит психологические нюансы, подтексты изображенного, очень близкие звуковому посланию Шостаковича (хотя некоторые критики назвали оформление сцен «импрессионистичным»⁵⁵).

Важными являются слова приемного сына и управляющего



Ил. 3. Ренато Гуттузо. Эскиз костюмов каторжников, несущих бревно, к первой постановке оперы Дмитрия Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». 1947

наследием мастера Фабио Карапещца Гуттузо: сам художник считал постановку чрезвычайно созвучной духу музыки и либретто⁵⁶.

А среди критических отзывов современников на визуальную часть спектакля характерны следующие: «созданное Гуттузо – между экспрессионистами и сюрреалистами... с элементами живописного кубизма, оно удачно делает еще более поражающей сибирскую картину, обогащенную впечатляющими эффектами магических градаций светотени»⁵⁷; «яркие декорации... мощный реализм, особенно в деревянных конструкциях лагеря ссыльных в Сибири... на костюмах видны следы русской деревенской традиции и, инстинктивно, как потом понимаешь, они вызывают в воображении некоторые работы Малевича»⁵⁸; «сценография Ренато Гуттузо кажется вполне интеллигентной и, может быть, слишком изысканной для грубых тонов этой драмы»⁵⁹.

Пресса и скандал

Первым упоминанием в прессе о планах (по сравнению с прежними, они изменены М. Лаброка) ввести в программу Биеннале нашу многострадальную оперу, кажется, была ссылка на «иностранный опус, вокруг которого пылок интерес всего мира: “Леди Макбет Минского уезда”»⁶⁰.

Как нередко бывает в журналистской практике, преобладала неточная информация – помимо уже указанных неправильных названий, в болонской газете, например, указывалось, что опера прямо («в кастрюльке!») доставлена из России и никогда ранее не ставилась на оперных сценах Запада – «один только раз в Загребе, но это не важно!»⁶¹. Другая газета неверно называла Шостаковича учеником А.К. Глазунова⁶². Во Флоренции писали о «мало известной в Италии славе Шостаковича, в основном благодаря его симфониям», предрекая, что оперу будут активно обсуждать⁶³. В миланском отклике рецензент, только упоминая вскользь нашу оперу и тоже ошибаясь, как все его коллеги, в ее названии («Леди Макбет в деревне»), лишь посплетничал – напрасно, впрочем! – что «эkleктизм Шостаковича явился моделью для эkleктизма Б. Бриттена в его опере «Питер Граймс»⁶⁴.

Подобно многим иным бумажным источникам информации, венецианская «*L' gazzettino sera*» заранее и непосредственно 11 сентября завлекла, указывая на лидеров фестиваля: «Две наиболее остромодернистские оперы, в экстраординарных прочтениях, пройдут на сцене “Ла Фениче” – это “Леди Макбет в деревне (Екатерина Измайлова)” известного советского композитора Д. Шостаковича, дерзость которой также обогащена сюжетными ситуациями либретто и типическим русским *веризмом*»⁶⁵ (другим протагонистом фестиваля названа опера «Эпитафии» молодого местного автора М. Патагалло – кто теперь знает это имя?).

Интригуя слушателей, многие оперные представления и концерты «венецианской осени», по указанию прессы, должны были транслиро-

ваться итальянскими радиостанциями⁶⁶.

Первый спектакль «Леди» 11 сентября широко рекламировался как «инаугурация» фестиваля современной музыки, как главное достижение композитора, по словам рецензента, «известного итальянским музыкантам, но игнорируемого большинством аудитории»⁶⁷. Подчеркивалась роль Марио Лаброка в подготовке новых проектов, по сравнению с предварительными планами; однако, после того как ему была поручена миссия артистического директора «Ла Скала», указывалось, что тяжелейшие обязательства столь широкого «ассортимента» сценических и концертных программ легли на плечи одного Фернандо Балло⁶⁸.

На первом же спектакле «Леди» случился скандал; он разразился не столько в силу непонимания звукового языка, сколько потому, что мизансцены Катерины и Сергея были срежиссированы жестко, с откровенной сексуальностью. По описанию очевидца (вышеназванного Марио Мессиниса – знатока современной музыки, ныне художественного руководителя Bologna festival), постановка дышала эротикой. Особенно выделялась в дуэтах героев царящая в центре сцены, покрытая дразняще-желтым покрывалом гигантская кровать, что тогда было большой дерзостью; «постельные сцены» оказались слишком остры, вызывающи. И весь спектакль, как отмечает итальянский исследователь, «казался слишком сильным вызовом для тогдашней венецианской публики, среди которой преобладали известные имена местной аристократии и мирового бомонда»⁶⁹.

При оценке шока, в который это «наваждение ложем» повергло изысканную, рафинированную (и, нередко, лицемерную) венецианскую аудиторию во главе с Джулио Андреотти, стоит учесть, что в католической Италии тогда было далеко и до разрешений на разводы,



Ил. 4. Ренато Гуттузо. Эскиз костюма Катерины (картина 8) к первой постановке оперы Дмитрия Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». 1947

и до жесткой правдивости неореализма в кинематографе, и, тем более, до сексуальной революции. Напомним, что итальянские женщины получают избирательные права только по новой Конституции Республики в ноябре 1947 года!

Поэтому во втором спектакле «Леди» произошли вынужденные и решительные изменения на сцене: благодаря им «эротические движения» стали невняты: они оказались скрытыми за полупрозрачным занавесом, который опускался в «рискованные моменты».

Бурное, по словам Мессиниса, присутствовавшего на первом представлении, негодование элитарной фестивальной публики не очень внятно отразилось в незамедлительно последовавших газетных откликах – кроме стыдливых намеков в рецензии венецианского ежедневника «Il Gazzettino sera», охарактеризовавшей оперу как «драму насилия с идеологически-социальным подтекстом»⁷⁰.

После интенсивной предварительной рекламы спектакля удивляет почти полное молчание о нем в прессе. Туринская газета «Mondo Nuovo» («Новый мир») в обзоре «Современные музыкальные сочинения на Венецианском фестивале» вообще не удостоила постановку «Леди» ни единым словом (в отличие от исполнений опусов Стравинского, Бартока, Онеггера, Прокофьева)⁷¹.

Не обнаружили мы и рецензии на спектакль в социалистической газете «Avanti!» («Вперед!»). Хотя Рубенс Тедески, известный впоследствии музыковед, автор работ (с немалыми принципиальными ошибками) о Шостаковиче, коммунист, подобно многим итальянским интеллигентам того времени, писал 10 октября 1947 года в газете «L'Unità» («Единство»), что такое открытие фестиваля было «шумным», и композитора уж точно «нельзя заподозрить в скромности», а «прелестные синьоры не отрывали взгляда от брачного ложа, три метра на девять в центре сцены, которое Гуттузо сотворил ярко-желтым и огромным, как символ страстности и греховности»⁷². А может, в таких откликах можно увидеть след сигнала итальянской компартии, обращенного к верхам правительства: мол, неожиданной и откровенно скандальной постановкой оперы, запрещенной в СССР, они допустили нонсенс?

Венеция издревле была более, чем другие локусы, открыта веяниям и с Востока, и с Запада. Но тут ее, кажется, явно «просквозило»...

Кстати, и тридцать лет спустя находим в истории венецианской Биеннале момент, когда российское недовольство культурной политикой фестиваля выльется в откровенно указующий, жесткий жест Москвы. В 1977 году в Венеции состоялась «Биеннале несогласия», призывавшая, в частности, поддержать советских диссидентов. Фестиваль этот пытались блокировать и запретить российские власти (бойкотировать призывал и посол СССР в Италии Н. Рыжов), о чем рассказано в книге «Приказ из Москвы: остановите Биеннале несогласия. Никогда не рассказанная история»⁷³.

Характерно, что в завершение «Биеннале несогласия» 15 декабря 1977 года в венецианском театре «Малибран» состоялся странный, не предусмотренный программой фестиваля, но весьма аллегорический и многозначный концерт. Показ немого фильма «Новый Вавилон» соединялся с живым звучанием музыки Шостаковича, написанной специально для этой ленты. Издательство «Ricordi» отказалось одолжить фестивалю необходимые партитуры. И тогда музыка была частично расшифрована по слуху со звукозаписи 1975 года. Исполнение состоялось; в переполненном зале оно было воспринято восторженной аудиторией как знак преодоления запрета!⁷⁴

Программы и пресса Биеннале показывают, что с 1947 года для мирового сообщества не один лишь Стравинский стал важной фигурой современной **русской музыки**. Вокруг спектакля разразился скандал, но критике, остракизму подверглись и прежние «боги» венецианской элиты⁷⁵.

В этой «музыкальной микроистории» мы установили интригующие связи фактов, событий исторического контекста, связанных с первым представлением оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» в Италии, но тайна все же до конца не разгадана.

Как этот опус, в СССР «осужденный за формализм» (используем терминологию Всесоюзного комитета по делам искусств 1938 года), был разрешен к постановке (и, похоже, приурочен к созданию италосоветской Ассоциации культурного обмена)?

Знал ли о том автор оперы – и мог ли НЕ знать? Каким образом он узнал о готовящейся постановке и должен ли был дать на то свое разрешение?

На основе какой партитуры, какого издания разучена опера?

Когда именно и почему принято окончательное решение о постановке и как умудрились певцы так быстро освоить сложный для них музыкальный язык оперы Шостаковича (ведь их имена не встречались среди западных исполнителей этого опуса до войны)?

Как мог Гуттузо столь достоверно отобразить внешний вид русской ссылки, почти не изменившийся за столетие?

И еще один аспект, одно опасение: не способна ли была добавить постановка оперы на авангардистски настроенной Биеннале неких «капель яда» в советское досье на Шостаковича непосредственно перед событиями 1948 года? Ведь уже через четыре месяца после ярких спектаклей в Венеции, предваряя постановление ЦК партии об опере В. Мурадели «Великая дружба», состоялось январское собрание деятелей искусств в Центральном комитете партии, которое вел Жданов. И не только партийные власти, но и музыканты – и в их числе загнанный травлей его оперы В. Мурадели – при обсуждении «вопроса о формализме» и «сумбурном наборе звуковых комбинаций» предательски критиковали своих великих коллег и особенно выделяли продолжаю-

щеся «пагубное влияние» Шостаковича, его оперы «Леди Макбет», рассадника «порочных веяний».

О «все еще актуальной критике» музыки Дмитрия Дмитриевича Шостаковича в разгромной статье «Правды» 1936 года говорил тогда и Жданов, о внезапной смерти которого будет вскоре так горевать смелый художник венецианской постановки, увлекающийся Ренато Гуттузо...

Впрочем, подобные парадоксальные «рассогласования», возникающие под воздействием, так сказать, *сил зла*, нередко в истории приводят к спасительным чудесам, способствующим таинственному выживанию культуры и искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Pulcini F. Sostakovic. E.D.T., Edizioni di Torino. 1988. P. 37.
- 2 «Opera di un forte ingegno dal quale la nuova Russia musicale ha molto da sperare» // Casella A. Violetta e Lady Macbeth bolsceviche. Scenario. IV (1935). N. 8. P. 418–421.
- 3 См.: Копытова Г.В. «Леди Макбет Мценского уезда» за рубежом в 1930-е годы // Дмитрий Шостакович. Исследования и материалы. Вып. 4. Москва: изд. «DSCN», 2013. С. 102.
- 4 Ода и реквием неосуществимой любви // Дмитрий Шостакович. «Леди Макбет Мценского уезда». Возрождение шедевра. [Буклет постановки первой редакции оперы]. Сост. М.А. Якубов. М., 1996. С. 126.
- 5 См.: Копытова Г.В. Указ. соч.
- 6 Последовали расистские законы applicare alla musica (circolare del Ministero della cultura popolare – Direzione generale per il teatro, div. I, sez. I, n. 7720, 22 marzo 1940 a tutti gli enti lirici: “A seguito ed a conferma di precedenti istruzioni si raccomanda di tenere presente che fatto assoluto divieto agli appartenenti alla razza ebraica, anche se discriminari ed a qualunque nazionalità appartengano, di svolgere attività nel campo teatrale. Tale divieto deve intendersi esteso a tutte le categorie interessate allo spettacolo e quindi debbono ritenersi compresi in esso gli autori, i librettisti, i traduttori, gli scenografi, gli attori di qualunque rango, i registi, le compare, i componenti di cori, i direttori ed i componenti di orchestra, i corpi di ballo e chiunque altro eserciti la sua attività nel campo teatrale come tecnici, operai, persone di sala, di pulizia e di custodia”. Переведем это садистски-скрупулезное разъяснение: «Примененные по отношению к музыке расистские законы, воплощенные в циркуляре Министерства народной культуры генеральной дирекцией театров от 22 марта 1940 года (div. I, sez. I, n. 7720, 22 marzo 1940), для всех музыкальных театров: «В продолжение и в

подтверждение предыдущих инструкций, рекомендуется принять к сведению, что **АБСОЛЮТНО ЗАПРЕЩЕНО** тем, кто принадлежит к еврейской расе, даже если они и принадлежат официально к любому иному гражданству или имеют иные составляющие своего происхождения, участвовать в любой театральной деятельности. Таковой запрет должен относиться ко всем категориям, задействованным в спектакле, и таким образом должен касаться авторов (музыки), либреттистов, переводчиков, сценографов, актеров всех рангов, режиссеров, управленцев, компонентов хора, директоров и оркестрантов, составляющих балетную труппу и любых других участников театрально-сценической активности, как техников, рабочих, сценического персонала, билетеров, горничных, уборщиков и охранников».

- 7 8 april 1938 Goebbels precisava all'allora ministro della Cultura popolare Dino Alfieri, che ne aveva fatto esplicita richiesta, l'ibdirizzo musicle perseguito dal Reich: «la disposizione presa nei riguardi della musica non desiderata e pernicioso il 18 dicembre 1937». Даны специальные директивы. «Для иностранных опер: преимущества отданы немецким... творчество советского периода нежелательно...». Из приказа по «армии искусств» Министерства народной культуры: «escludere la musica scadente, nell'intento di liberare il popolo tedesco dagli effetti poco graditi che essa può esercitare sulla sua virità culturale, Nella Conferenza tenuta a Londra dalla Confederazione della Società degli Autori, questa disposizione non aveva potuto essere apprezzata pienamente da tutti i partecipanti nel suo vero valore... Credo reò di poter supporre con certezza che i rappresentanti dell'Italia desiderino, al pari di noi, di mantenere pura la loro vita musicale da influenze pericolose» // Lettera di J.Goebbels a D'Alfieri» [ACS MinCulPop. B. 22. F. 321 / Центральный исторический архив Министерства народной культуры. Конверт 22. Лист 321]. Р. 28. В продолжение и развитие Диктата Рейхминистра Германнии об определенных запретах в области культуры и от итальянского МИНКУЛЬТПОП (Министерства народной культуры) последовал артикул 41 о собственных запретах, вдохновленных стратегией этого «Прекрасного Времени/Tempori belli». В нем выделим лишь относящееся к музыке и важное для нашей темы: «В репертуаре театров и концертных обществ должны быть преимущественно работы итальянских авторов и исполнителей, потому Министерство определяет: 1) сочинения авторов стран союзников или друзей Италии могут присутствовать в программах без ограничений и с абсолютным преимуществом перед иными «иностранными» опусами; 2) опусы авторов, принадлежащих к странам англосаксонским, не могут быть представлены в репертуаре, исключая явных авторов классики; 3) из русских по происхождению опусов возможно исполнение авторов, которые принадлежали к **ДОБОЛЬШЕВИСТКОМУ** режиму и которые могут быть определены как классики».
- 8 Власова Е.С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М.: Классика – XXI, 2006. С. 180–187, 403.
- 9 Напомним, что полные партитура и клави́р этой оперы в то время были изданы только отечественным «Музгизом». От предложения их публикации в венском издательстве «Universal Edition» Шостакович уклонился, вероятно,

- опасаясь обвинений в контактах с Западом. Однако хоры из оперы и ее либретто в венском издательстве были опубликованы (1935 и 1936 годы), и вопреки отсутствию взаимного соглашения о соблюдении авторских прав за них отчисляли деньги композитору. Сведения даны по кандидатской диссертации Олеси Бобрик «Венское издательство “Universal Edition” и советские музыканты: история сотрудничества в 1923–1945 годах». М., Государственный институт искусствознания, 2007. С. 216–222.
- 10 Власова Е.С. Указ. соч. С. 181; РГАЛИ. Ф. 962 («Комитет по делам искусств»). Оп. 10с.
 - 11 Власова Е.С. Там же. С. 181. В сноске Власова приводит также весьма симптоматичную фразу: «Он так хотел достать партитуру, что не давал мне покоя до тех пор, пока я ее ему не раздобыл». Цит. по: Мейер К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. СПб., 1998. С. 159.
 - 12 Письмо полпреду СССР в Италии тов. Штейну от 22 марта 1938. Цит. по: Мейер К. Указ. соч. С. 182–183.
 - 13 Цит. по: Власова Е.С. Указ. соч. С. 183. Документ хранится в РГАЛИ. Ф. 962 («Комитет по делам искусств»). Оп. 10. Ед. хр. 30. Л. 44 а.
 - 14 Цит. по: Власова. Е.С. Там же. С. 183.
 - 15 Там же. С. 184. Заявление Шостаковича в Учреждение музыкальных заведений: РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 10с. Д. 30. Л. 46.
 - 16 Моисей Абрамович Гринберг как раз в 1938 году помогал организации Государственного джаз-оркестра СССР. «Замечательный администратор» – так охарактеризовал М. Гринберга, интенсивно работавшего в музыкальной номенклатуре до шестидесятых годов, Матвей Блантер, который обратился тогда к Шостаковичу с просьбой написать музыку для этого нового джазового коллектива. См.: Хентова С. В мире Шостаковича. Беседы с Шостаковичем и о Шостаковиче. М.: Советский композитор, 1996. С. 158.
 - 17 Деловое письмо. РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 10с. Д. 30. Л. 47.
 - 18 Письмо находится в библиотеке исторического Архива коммунального театра Флоренции (ATCF, Archivio storico del Teatro comunale di Firenze). Busta 161. Carta 190. К сожалению, документы ATCF, содержащие манускрипты, т. е. рукописные элементы, запрещены к копированию.
 - 19 Div. II. Sez. I. N. 21134/Cr 110. Цит. по: Nicolodi F. Musica e musicisti nel ventennio fascista. Fiesole: Discanto, 1985. P. 28.
 - 20 См. сноску 3. Продолжая расистские законы 1938 года, последовали уточняющие и разъясняющие их, по отношению к музыке, циркуляры. Приведем один из них, идущий от Ministero della cultura popolare – Direzione generale per il teatro, div.I, sez. I, n.7720, 22 marzo 1940 a tutti gli enti lirici: «A seguito ed a conferma di precedenti istruzioni si raccomanda di tenere presente, che per fatto assoluto divieto agli appartenenti alla razza ebraica, anche se discriminari ed a qualunque nazionalità appartengano, di svolgere attività nel campo teatrale. Tale divieto deve intendersi esteso a tutte le categorie interessate allo spettacolo e quindi debbono ritenersi compresi in esso gli autori, i librettisti, i traduttori, gli scenografi, gli attori di qualunque rango, i registi, le compare, i componenti di cori, i direttori ed i componenti di orchestra, i

- corpi di ballo e chiunque altro eserciti la sua attività nel campo teatrale come tecnici, operai, persone di sala, di pulizia e di custodia». (От Министерства народной культуры, генеральной театральной дирекции, для всех театров: «В продолжение и подтверждение предыдущих инструкций рекомендуется принять к сведению действительный абсолютный запрет на прием на работу... в театральной сфере представителей еврейской расы, к какому гражданству они бы не принадлежали. Этот запрет должен относиться ко всем категориям занятых в спектаклях, и, таким образом должен относиться ко всем, включая авторов музыки, текста, либреттистам, переводчикам, сценографам, актерам любого ранга, режиссерам, ассистентам, участникам хора, дирижерам и оркестрантам, балерунам и балеринам и любым другим участникам театрального дела, как-то техникам, рабочим, обслуживающему персоналу зрительного зала, уборщикам и охранникам»).
- 21 Nicolodi F. *Musica e musicisti nel ventennio fascista*. 1985. P. 29–30. Вот для сравнения данные таблицы об исполнениях опусов других композиторов в музыкальных театрах Италии: Барток – 2 раза, де Фалья – 4, Блох – 1, Орф – 1, Прокофьев – 1 (в сезоне 1941–1942), Равель – 3, Р. Штраус – 24, Стравинский – 10; Бетховен – 7, Бизе – 13, Чайковский – 2, Глюк – 7, Лист – 2, Массне – 14, Мейербер – 1, Мусоргский – 12, Римский-Корсаков – 4.
- 22 В письме от 4 августа маэстро Марио Корти, член римской академии Санта-Чечилия, один из прежних «воротил» фестиваля, подтверждал свой отход от дел Биеннале. См.: *Archivio storico dei Arti contemporanee della Biennale di Venezia* (Исторический архив современных искусств Биеннале Венеции). ASAC. *Musica, Busta 1*. Переписка и документы 1946–1947 гг.
- 23 Там же, из письма от «независимой сценической организации “Биеннале Венеции”» глубокоуважаемому Президиуму Совета Министров, в Рим, от 23 мая 1947 года «*oltre a sei concerti di musica contemporanea, una edizione eccezionale del Macbeth di Verdi o dell’Idomeneo di Mozart*». Т. о. речь о идет об исключительной постановке...
- 24 Там же. Письмо о решении репертуарной комиссии от 15 июля 1947 г.
- 25 Там же. *Musica, Busta 2*. См. письмо экстраординарному комиссару проф. Джованни Понти от 17 июля 1947 года от национального Профсоюза музыкантов, от маэстро М. Дзанетти, с уведомлением в Рим, что отправлено оно также и Джулио Андреотти, соттосекретарио Президентского совета. Письмо (от 24 июля 1947 года) содержит своего рода резкий вызов: «16 июля Синдакат уже обращался за объяснениями об организации Интернационального фестиваля музыки, который будет в Венеции в этом сентябре. Но по сегодняшний день не пришло никакого ответа. Настаиваем на наших предыдущих запросах, поскольку наш явный долг и обязанность изначально иметь информацию о том, что происходит в этой сугубо музыкальной области, и что не только не ясно в целом, но даже частично. Подпись: Региональный секретарь Синдиката музыкантов, маэстро Эрманно Вольф-Феррари». Т. о., программа фестиваля к концу июля еще не была определена.
- 26 Это подтверждает письмо члена той же комиссии, уже известного нам М. Лаброка, представителя театра «Ла Фениче», от 29 июля 1947 года: «*Dovendo*

- definire con Salvini il programma del Festival ti prego domattina al mio ufficio» («Для необходимого определения с Сальвини программы Фестиваля, прошу тебя завтра утром зайти в мой офис») // ASAC. Musica. Busta 1. 1946–1947. Lettera da Venezia scritta M. Mario Labroca da Teatro La Fenice a Romolo Vazzini.
- 27 Аурил Милош никак не мог получить разрешение на пребывание в Венеции, о чем свидетельствует активная переписка – с 27 августа по 1 сентября! (ASAC, Musica, busta 2).
- 28 Отказ Комиссара Биеннале Дж. Понти от поста был вызван и смертью графа Энрико ди Сан-Мартино, президента Биеннале, и расхождением с мнениями Комитета для выбора сочинений. В сезоне 1946–1947 годов сменились люди на социальных должностях: Президентом стал Дж. Джанквинто, Совринтендентом – Ф. Маченати, артистическим директором – Марио Лаброка. По другим сведениям, последний разделял директорство с Нандо Балло, который стал президентом фестиваля в 1948 году. В сфере музыкальных должностей изменений было мало, но исполнительская деятельность активизировалась. Программы фестивалей конца 1940-х годов включали больше названий, спектаклей, концертов.
- 29 Вот состав «Комитета для выбора сочинений для исполнения на театральном и музыкальном фестивале Biennale d'Arte di Venezia: проф. Дж. Бьянки из консерватории Венеции; М. Аббиати – «Коррьере дела серра»; Мантелли – РАИ Турина; Фр. Наполетано – консерватория Неаполя; В. Томмазини – Академия Санта-Чечилия, Рим; В. Фрасси – консерватория Флоренции; Гофредо Петрасси (Рим); Нандо Балло – «Новый театр», Милан; дирижер Нино Сандзонно – «Ла Фениче», Венеция.
- 30 <http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?Chiave=150&TipoPag=profist> Культурными связями с Западом в СССР ведало тогда Всесоюзное общество культурной связи с заграницей (ВОКС). См. о том далее. Лишь через 11 лет, только после хрущевских реформ, в 1958 году возникла Ассоциация культурных связей СССР – Италия.
- 31 В это же время Шостакович создал цикл «Романсы на стихи английских поэтов», тексты которых, особенно «Сонета Шекспира № 66», звучали автобиографично.
- 32 “Lady Macbeth di Minsk” di Schostakovich. Domani Alla Fenice // Il gazzettino di Venezia. 10.09.1947.
- 33 Акопян Л. Феномен Шостаковича. М.: Классика – XXI, 2004. С. 261–262; 284.
- 34 Фразы, написанные рукой Шостаковича в Ежедневнике композитора, здесь и далее даны по: Diagu: Архив Д.Д. Шостаковича. Ф. 4. Р. 1. Ед. хр. 1. Благодарим за расшифровку записей Олеся Бобрин.
- 35 Отметим, что это день второго спектакля «Леди» на венецианской Биеннале.
- 36 Архив Д.Д. Шостаковича. Ф. 4. Р. 1. Ед. хр. 1.
- 37 Докладная записка о поездке В. Шебалина в ЦК ВКП(б) цит. по: Власова Е.С. Указ. соч. С. 186.
- 38 По данным в кандидатской дисс. Олеси Бобрин «Венское издательство “Universal Edition” и советские музыканты: история сотрудничества в

- 1923–1945 годах». М., Государственный институт искусствознания, 2007. С. 216–222.
- 39 Архив Д.Д. Шостаковича. Москва. Ф. 3. Р. 2 1008. Письмо Шербак В. о готовности Иностранной комиссии оказать Шостаковичу помощь в переписке с зарубежными музыкантами (1966).
- 40 Неслучайно в 1947 году Шнейерсоном были составлены два документа, один из которых касался отзывов прессы, а другой, очень обширный (63 страницы) посвящен «музыке Шостаковича за рубежом» (ГЦММК им. Глинки. Фонд 345 (3). П. 1120. Ед. хр. 2102, 2103).
- 41 См.: Gundle S. I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa. Milano, 1995. Так, с 1949 года шла полемика по этому поводу между лидером Итальянской компартии П. Тольятти и музыкальным критиком Массимо Мила.
- 42 Рожденный в один год с Шостаковичем, антифашист Фернандо (Нандо) Балло в этот период – также музыкальный критик социалистической газеты «Аванти!». См.: <http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/soggetti-produttori/persona/MIDC00093D/>
- 43 Это ощутимо в его публицистике, см., например: Ballo F. Arte e polemica nella musica contemporanea, «Campo di Marte». II. 11–12. 01.07.1939. Р. 6.
- 44 См. звукозаписи и фотографии http://it.wikipedia.org/wiki/Nino_Sanzogno
- 45 Как на концерте в римской филармонии инструментальной группы, интересы которой были полностью обращены к современности, группы, напрямую поддерживаемой Министерством народной культуры.
- 46 Для примера укажем на интересные премьерные постановки 12 мая 1949 года в «Ла Скала» двух одноактных опер: «Il cordovano» Дж. Петрасси (на либретто Э. Монтале) с режиссурой Дж. Стреллера (с которым Сандзони будет сотрудничать и в 1955 году на Биеннале Венеции в мировой премьере постановки «Огненного ангела» Прокофьева), и «Le pauvre matelot» Д. Мийо.
- 47 О своей деятельности периода 1948 года танцор писал в письмах Борису Кохно. См.: http://data.bnf.fr/13505867/aurel_m__milloss/studies
- 48 Милош также оставил след и как музыкальный писатель; отметим его книгу «Хореография: записки о танце». Firenze: L. S. Olschki, 2002.
- 49 На сайте забытых певцов-теноров о нем заботливо сохранена некоторая информация. См.: <http://forgottenoperasingers.blogspot.ru/2012/03/vladimiro-badiali-modena-italy-1904.html>
- 50 Уроженец испанской Валенсии Дж. Войер, лирико-драматический тенор, ставший итальянским артистом, обладал голосом ровным, не особенно ярким, но с приятным тембром. Не обладая звездной карьерой, он постоянно присутствовал в театрах «Ла Скала», «Ла Фениче», в Болонье и др. В Театро Верди в Триесте пел в «Тангейзере» в паре с Ренатой Тибальди. Заметен был в турне по Германии, Франции, Испании. Частый участник инициатив «Вагнер по-итальянски». В его багаже около 140 партий, среди которых немало в малоизвестных и современных операх. После 1953 года преподавал в Амстердаме и Лиссабоне. Умер в возрасте 95 лет. <http://forgottenoperasingers.blogspot.ru/2012/03/>

- 51 См.: <http://www.albertomantelli.it/pdf/XI%20festival%20imt%20mus%20contemp%201948%20Nielsen.pdf>
- 52 После послевоенной серии графики «Бог с нами» с изображениями жестокостей времен фашизма Гуттузо в 1947 году вступил в творческую группу «Новый Фронт искусства» («Fronte Nuovo dell'Arte»).
- 53 Непонимание, наивность или слепота владели коммунистами Италии, если сам Гуттузо в 1948 году с отчаянием реагировал на смерть Жданова: «Наша война, война коммунистов, потеряла одного из своих наиболее ценных бойцов» (Unità, 1948, 28.10. Статья Гуттузо после Всемирного конгресса деятелей культуры в защиту мира «Le rovine di Wroclav gridano al mondo: pace!»).
- 54 Слова Гуттузо из письма Эрнесто Трекканти 1947 года, опубликованного в газете «Domus», даны в переводе автора статьи по книге: E. Crispolti, *Leggere Guttuso*, Milano, Mondadori, 1987. P. 89.
- 55 По словам Марины Дориго, автора статьи «Lady Macbeth di Minsk (Caterina Ismailova)» // *Guttuso e il teatro musicale*. A cura di Fabio Carapezza Guttuso. Milano, ed. Charta, 1997. P. 62.
- 56 Ф.К. Гуттузо сообщил это в письме Е. Петрушанской.
- 57 Abbiati F. L'Opera "Lady Macbeth" sul palcoscenico della Biennale // *Corriere della Sera*. 12.09.1947.
- 58 См.: «Progresso», Firenze. 15.09.1947.
- 59 Severi G.G. Riassunto su "Lady Macbeth" // *Corriere Lombardo*. 12.09.1947.
- 60 G. D. «Opere di quaranta compositori da Vivaldi e Mozart a Scostacovic» // *Gazzetta Venezia e Padova*. 05.08.1947.
- 61 «Con un opera russa s'inaugurerà il Festival» // *Posta Sera*, Bologna. 10.09.1947.
- 62 *L'Europeo*. 31.08.1947.
- 63 Francini G. *Musiche di W.-A. Mozart il festival veneziano La Nazione*. Firenze. 07.09.1947.
- 64 G.G.S. *La Musica a Venezia* // *Cariere Lombardo*, Milano. 20.08.1947.
- 65 "Lady Macbeth al villaggio" ("Jekaterina Ismailova") del notissimo compositore sovietico Dimitru Sciostakovich, audace anche per attiscihate situazioni del libretto d'un vedismo tipicanebte russo..." Protagonisti del Festival // *Il Gazzettino sera*. Venezia. 11.09.1947. Напомню, что имя «Катерина» в Италии традиционно связано со знаменитой представительницей княжеской семьи Сфорца, женщиной бесстрашной, вызывающей, готовой на отчаянные поступки; так, она пожертвовала сыновьями, но не впустила врагов в осажденную крепость города Имола.
- 66 G.P. *Musiche e musicisti nell'autunno musicale venziano* // *Radiocorriere*, Torino. 09.08.1947.
- 67 *Lady Macbeth di Schostakovich* // *Il Gazzettino di Venezia*, 10.09.1947.
- 68 И среди них особенно – первая реализация на сцене «Леди». См.: «Un'occhiata indiscreta alle bozze del programma» // *Regione salentina*, Lecce, 1947. 14 settembre.
- 69 Dorigo M. *Lady Macbeth di Minsk (Caterina Ismailova)* // *Guttuso e il teatro musicale*. A cura di Fabio Carapezza Guttuso. Milano, ed. Charta, 1997. P. 63.

- 70 “Il X festival musicale a Venezia” // Il Gazzettino sera. Venezia, 16.09.1947; без подписи.
- 71 Teodoro Celli. *Musiche contemporanee al Festival di Venezia* // Mondo Nuovo. Torino. 19.09.1947.
- 72 Tedechi Rubens. *A proposito del X Festival alla Biennale di Venezia* // L'Unità. 10.10.1947.
- 73 Ripa di Meana, Carlo. Mecucci, Gabriella. *L'ordine di Mosca: Fermate La Biennale del Dissenso. Una storia mai raccontata*. Roma: ed. liberafondazione, 2007.
- 74 Там же. С. 38–39.
- 75 В газетах можно встретить статьи об «освистанном Стравинском», об осуждении исполнения 20 сентября Пятой симфонии Прокофьева, объявленной «не на уровне его прежних сочинений, конформистской и традиционной».