

«НОС» ГОГОЛЯ И ШОСТАКОВИЧА: ДВА «АВАНГАРДА»

Демченко А.И.¹, Филиппова Ю.Г.¹

¹ФГБОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л.В. Собинова», Саратов, Россия (410012, г. Саратов, просп. им. Кирова С.М., 1), e-mail: sgk@freeline.ru

В статье представлен подробный анализ оперы Д.Д. Шостаковича «Нос» с точки зрения ее принадлежности к выдающимся экспериментальным образцам русского музыкального авангарда. Авторы позиционируют анализируемую оперу как компендиум гоголевской семантики. Особо отмечается экстремальность средств художественной выразительности, свойственная перу композитора, которая определила экспериментальную направленность оперы «Нос». Проводится параллель с соответствующими устремлениями ведущих литераторов второй половины 1920-х годов – В. Маяковского, М. Булгакова и других. В опоре на исторические факты авторы определяют возможные истоки творческих замыслов, реализованных в рассматриваемом произведении. Делается акцент на сближение этой оперы с формами драматического театра. Из необъятной амплитуды граней выразительного гротеска Гоголя-Шостаковича, зачастую избыточной парадоксально-полярными категориями, выделяются фундаментально-базовые принципы вопиющей нестандартности первой оперы Д.Д. Шостаковича.

Ключевые слова: сатира-буффонада, экспериментальность, гротеск, пародийность, демонстративный алогизм, парадоксальность, эстетика абсурда.

"THE NOSE" BY GOGOL, SHOSTAKOVICH: TWO «AVANT-GARDE»

Demchenko A.I.¹, Filipova Y.G.¹

¹Saratov state Conservatoire (Academy) n.a. L.V. Sobinov, Saratov, Russia (410012, Saratov, Kirov S.M. avenue, 1), sgk@freeline.ru

The article provides a detailed analysis of the Opera D.D. Shostakovich's «The Nose» in terms of its facilities to the outstanding experimental specimens of Russian avant-garde music. The authors of the position analyzed Opera as a compendium of Gogol's semantics. Emphasizing the extreme means of artistic expressiveness typical of Peru composer, which defined an experimental orientation of the Opera «The Nose». Draws a parallel with the relevant aspirations of the leading writers of the second half of the 1920s - Century Mayakovsky, M. Bulgakov and others. Based on historical facts the authors determine the possible origins of creative ideas, realized in the present work. The emphasis on the convergence of this Opera with forms drama theatre. From the endless amplitude expressive faces of the grotesque Gogol-Shostakovich, often abundant paradoxically-polarcategories are highlighted fundamental basic principles blatant originality of the first Opera D.D. Shostakovich.

Keywords: satire buffoonery, eksperiment, grotesque, parody, demonstrative alogism, paradoxicality, absurdity esthetics.

Среди ярко выраженных экспериментальных опытов русского музыкального авангарда начала XX века опера *Дмитрия Шостаковича «Нос»* (1928) оказалась наиболее талантливей и жизнеспособной. Экспериментальность авангардного плана начинается в ней с «тотально» гротесковой направленностью. Гротеск здесь предстаёт во всевозможных ипостасях и нюансах – от весёлого озорства, забавного комикования, ироничной эксцентриады до едко-го сарказма, глумливой издёвки, беспощадного бичевания.

Многие, но далеко не все из этих оттенков композитор почерпнул у Гоголя. У него же Шостакович нашёл фундаментальную базу гротесковой выразительности, состоящей в острой характеристичности персонажей и их речи. Стремясь до предела сгустить это качество, авторы либретто (Е. Замятин, Г. Ионин, А. Прейс и сам композитор) не ограничились текстом повести «Нос» и сделали необходимые извлечения из целого ряда других произве-

дений писателя: «Майская ночь», «Гарас Бульба», «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «Старосветские помещики», «Женитьба», «Сорочинская ярмарка», «Записки сумасшедшего», «Мёртвые души» – этот перечень красноречиво свидетельствует о желании составить своего рода компендиум гоголевской семантики.

Опираясь на характеристичность, заложенную в литературном оригинале, и всемерно гиперболизируя её в музыкальном прочтении, композитор неоднократно называл объектом сатиры «палочную эпоху Николая I» [7, с. 3]. Но совершенно ясно, что адресат его оперы-гротеска был неизмеримо более широким. Посредством аллюзии, отвергая изжившее себя прошлое (идея чрезвычайно ходовая в искусстве начала XX века вообще и в явлениях радикальной ориентации в особенности), его опера ещё в большей степени была нацелена на развенчание человеческих слабостей и теневых сторон актуального настоящего. Это явно смыкалось с соответствующими устремлениями ведущих литераторов второй половины 1920-х годов – В. Маяковского (пьесы «Клоп», «Баня», ряд стихотворений), М. Булгакова (повесть «Собачье сердце» и начатый в 1929 году роман «Мастер и Маргарита»), И. Ильфа и Е. Петрова (их «Двенадцать стульев» были закончены в том же 1928 году, что и «Нос»).

Главной мишенью шостаковичской сатиры-буффонады справедливо называют мещанство, столь громко заявившее о себе во времена пресловутого нэпа. Хотя следует оговориться, что композитора скорее интересует не мещанство как таковое, а обывательское в россияне вообще. Он выставляет на посмешище пошлость расхожих стандартов человеческого существования, ущербность всевозможных типажей, различные «гримасы» жизни.

И опять-таки амплитуда зафиксированных при этом граней почти необъятна. С одной стороны, комизм страданий коллежского асессора Ковалёва может вызвать иногда чуть ли не сочувствие. С другой стороны, Шостакович даёт понять, что такие «ковалёвы», сбившись в массу, способны на что угодно. В этом смысле кульминацией оперы следует считать сцену поимки Носа в 7 картине, когда люди, находящиеся на станции дилижансов, с остервенением бьют его с криком «*Так его!*» (повторяется 38 раз – подобный эффект механичного вдалбливания Шостакович использует многократно). Здесь зрителю уже не до смеха: озверение обывательской толпы, выраженное через устрашающее «уханье» всего певческого и оркестрового состава, что усилено режущей диссонантностью 11-звучного кластера, заставляет испытывать самые неприятные ощущения.

Во множественном спектре гротеска выделим ещё два полюса, имеющие к тому же противоположную социальную окрашенность. С одной стороны, это солидный «респект», более всего ассоциируемый с обличем бюрократии как царских времён, так и новейшей генерации послеоктябрьской поры. Персоны подобного рода изыясняются невероятно витийственно, выпренне, в выхолощенно-претенциозном роде – первые образчики этого высокого «шти-

ля» даёт Нос, пока он выдаёт себя за статского советника «по учёной части» (к слову, его вокальная партия предназначена для тенора, поющего с закрытым носом). С другой стороны, это то, что получило хождение в искусстве 1920-х годов под названием «хулиганские мотивы» (к примеру, их носителем в поэзии некоторое время был С. Есенин). Вступление к I действию, задавая тон всей опере, как раз и выдержано в таком наклонении. Здесь воссоздаётся личина завсегдатаев улицы, подворотни с их циничной ухмылкой, разнузданностью, с их потребностью паясничать, охаивать, изыматься, осквернять. Отсюда на аналогичные эпизоды проецируются ритмы трепака, крикливые, «язвительные» и «освистывающие» тембры духовых, а также нонлегатная артикуляция, временами приближающаяся к приёмам будущей пуантистики (см. перебросы кратких мотивов и отдельных «точек» от инструмента к инструменту в ц. 10–18).

Гротеск сатирического плана невозможно представить вне *пародийности*, и качество это представлено в опере Шостаковича на максимуме. Здесь и издёвка над закосневшими оперными штампами, и использование традиционных жанровых форм в их гипертрофированной или резко деформированной подаче (вальс, полонез, похоронный марш), и весьма прозрачные аллюзии на широко известные фрагменты классической музыки. По части последнего из названных моментов целый перечень приведён в исследовании А. Бретаницкой: *«Приметы оперного материала Чайковского встречаются не раз. Возбуждённая речитация главного героя на фоне молитвенного хора (“Казанский собор”) применяет приём, использованный в начале сцены в казарме из “Пиковой дамы”. Хрупкая сквозная тема “вздохов” в моносцене Ковалёва из 6-й картины могла бы иметь прообразом “секвенцию Татьяны” из “Онегина”. В ариозо Старой барыни слышится намёк на романс Полины, в репликах Приживалок – на оркестровый отыгрыш песенки Графини из “Пиковой дамы”. В квартетной сцене из 8-й картины утрирован композиционный приём начального квартета из “Евгения Онегина”. В музыке “Носа” то и дело мелькают мотивы и целые отрезки мелодий, отчётливо или отдалённо напоминающие то арии Бориса Годунова или Грязного, то наигрыш Леля, то тему Золотого петушка... »* [1, с. 39].

В гротескно-пародийной природе оперы «Нос» многое «замешено» на принципе парадоксальности. В самом главном, касающемся данного принципа, Шостакович следовал за первоисточником, о чём он накануне премьеры писал в 1929 году, что сюжет этот привлёк его «своим фантастическим, нелепым содержанием, изложенным Гоголем в сугубо реалистических тонах» [3, с. 12].

Эффект «фантастического реализма» композитор усиливает путём сопряжения противоположно направленных векторов: комизм сценического действия – подчёркнуто серьёзный тон музыки. Один из приёмов состоит в том, что зафиксированному в литературном тексте

ничтожно мелкому, пустячно бытовому нарочно придаётся выраженная в звуках весомость, значительность. Так, первое высказывание Ковалёва на словах «*Вчерашним вечером вскочил у меня прыщик на носу*» подаётся в характере возвышенно-проникновенного ариозо, чуть ли не величественно. Или в следующей, 4-й картине фоном для диалога (Ковалёв пытается усостыжить сбежавший от него Нос) становится торжественная, отрешённо-холодная красота молитвенных хоралов, возносимых под своды Казанского собора.

Композиция оперы перенасыщена парадоксами самого разного свойства. Допустим, оркестровый антракт к 6-й картине представляет собой детально разработанную, грандиозную по звучанию, намеренно «учёную» фугу, заведомо нелепую в контексте комедийного действия. А сама картина открывается частушкой Ивана, лакея Ковалёва (это единственный выход за пределы гоголевского текста – в качестве квазифольклорной вставки взяты слова Смердякова из романа Достоевского «Братья Карамазовы»). И мало того, что в противовес только что звучавшей нарочито приподнятой академической полифонии преподносится разбитная, «забористая» песенка этого охальника «*Непобедимой силой привержен я к милой*», ещё к тому же привычная аура симфонического оркестра сменяется «доподлинным» брэнчаньем двух балалаек, что являло собой бытовизм, дотоле недопустимый в оперном театре (примечательна ремарка «*В передней на диване лежит Иван, играет на балалайке, плюёт в потолок и поёт*»).

Приведённый пример прямого включения жанровой природы через соответствующие звуковые реалии приближает нас к более существенному: выворачивая наружу изнанку своих персонажей, Шостакович часто прибегает к натуралистическому гротеску, не чуждаясь и открытого физиологизма. Так, экспонирование главного героя начинается с его пробуждения. Утренние «отправления» смакуются в мельчайших подробностях и с завидной изобретательностью: Ковалёв 14 раз произносит своё «*Брр*» во всевозможных вариантах интонирования, а разного рода инструментальные уподобления зевоте, откашливанию и сморканию передаются у солирующих контрафагота, тромбона и скрипки форшлагами, *glissandi*, флажолетами.

Натуралистические средства с подключением к ним «физиологизмов» становятся трамплином для выхода к моделированию явной патологии отдельных персонажей. Это начинается уже с первой сцены, где, выгоняя мужа-цирюльника с обнаруженным в хлебе носом, Прасковья Осиповна непрерывно повторяет слово «*Вон!*» 46 раз. Ввиду резкой деформации бытовой речи и этих истошных воплей житейская свара превращается в припадок безумия, а просто «*сварливая жена*» (Д. Шостакович) в оголтелую истеричку.

В следующей картине свой вариант отклонений преподносит образ Квартального надзирателя. Композитор избирает для него редчайший, специфический тембр – тенор-альтино и «загоняет» его в предельно высокую тесситуру (вплоть до *mi b* второй октавы), что поясняя-

лось им так: *«Это полицейский чиновник, который разговаривает крича»*. Помимо интонационного излома истошно-патетических тирад, Шостакович высмеивает дутое фанфаронство этого держиморды оглушительно-трескучим, «дребезжащим» тремоло ансамбля домр (ещё одна тембровая натурализация!). Вообще, данная фигура является для композитора объектом самого пристального внимания. Выводя это «значительное лицо» как *«одержимого административным восторгом»* (Д. Шостакович), он использует все возможности художественного гиперболизма, чтобы создать злую карикатуру на олицетворяемую им власть. В частности, когда Квартальный впервые является провинившемуся циркульнику в виде устрашающего призрака, Шостакович портретирует его через пародийную метаморфозу торжественного полонеза екатерининских времён *«Гром победы, раздавайся»* (искажённая коллажная цитата из музыки О. Козловского).

Многое из сказанного выше подводит к выводу о демонстративном алогизме как одной из важнейших установок оперы «Нос». А это, в свою очередь, определяет её облик как комедии несусветных казусов, как сатиры-фантазмагии и тем самым побуждает говорить о совершенно очевидной эстетике абсурда. Абсурдистская тенденция с особой ясностью выступает на передний план в моменты «тупиковой» формализации художественного материала. Своего предела это достигает в завершении 5-й картины, где восемь дворников подают в газету объявления. Каждый из них интонирует *свой* текст отрывистыми звуками («разорванные» восьмые) *своей* мелодической линии абсолютно независимо от других. Вновь, как отмечалось это во Вступлении к I действию, возникает сближение с пуантилистской техникой, но теперь звуковой пучок складывается в контрапункт бессмыслицы, когда ни поющие не слышат друг друга, ни зритель не поймёт ни слова. Это отдалённо напоминает изощрения изоритмического гокета Раннего Возрождения, а идея использовать соответствующие тексты, возможно, была инспирирована вокальным циклом А. Мосолова «Газетные объявления» (1926).

Нетрудно понять корни абсурдистской позиции автора. Рисуя пёструю галерею *«лиц, типичных своим ничтожеством»*, впереди которых шествует майор Ковалёв – *«беспомощный пошляк»* (слова Д. Шостаковича – [1, с. 12], он раскрывал вздор и суету человеческую, доведённую до идиотии, никчёмность и бессмысленность жизни такой породы людей, мертвящую казёнщину существования, что оборачивается всякого рода химерами и аномалиями. О видимой, сюжетно оформленной части этого айсберга абсурда И. Соллертинский писал: *«“Нос” – это остроумнейшее разоблачение механизма обывательской “утки”. Зародившийся из ничего вздорный слух, пустяк-анекдот распухает до пределов фантастического мыльного пузыря и затем лопается с треском, оставляя, как и следовало ожидать, пустое место»* [4, с. 15].

Сгущённый критицизм, доходящий до нигилистического перечёркивания всего и вся, вызвал, как необходимость, обращение к экстремальным средствам выразительности, что определило открыто экспериментальную направленность оперы «Нос». Её появлению Шостакович в известной мере был обязан В. Мейерхольду, его новаторским режиссёрским исканиям, его пониманию сценической условности и его чисто «представленческой» трактовке театрального спектакля. Это композитор прекрасно сознавал и сам: *«Я жил у Всеволода Эмильевича на Новинском бульваре. Тогда я много работал, сочиняя оперу “Нос”. Несомненно, он оказал на меня творческое влияние. Я как-то по-иному даже стал писать музыку. Хотелось мне в чём-то стать похожим на Мейерхольда»* [5, с. 53].

Импульсы, идущие от Мейерхольда, особенно ощутимы в активном сближении этой оперы с формами драматического театра. Шостакович, по его словам, *«менее всего руководился тем, что опера есть по преимуществу музыкальное произведение. В “Носе” элементы действия и музыки уравнены. Ни то, ни другое не занимает преобладающего места. Таким образом, я пытался создать синтез музыки и театрального представления»* [6, с. 11]. Не случайно либретто практически целиком составлено из прозаического текста. В результате вокальный ряд основан главным образом на разговорных интонациях, и в целом он свободно сочетает распевный или говорный речитатив и декламационную речь. Это облегчает возможность стремительного развёртывания действия, чему способствует и монтажная драматургия, идущая от кинематографа, с которым юный Шостакович имел прямое соприкосновение в качестве тапёра на сеансах «великого немого».

О «вопиющей» нестандартности первой оперы Шостаковича красноречиво говорит задействованное им невероятное множество персонажей. Их 78 (!), не считая ансамбля приживалок и хора, представляющего молящихся, отъезжающих, провожающих, обывателей, полицейских, евнухов. Создаётся впечатление, что, пренебрегая какими бы то ни было традиционными ограничениями оперной сцены, композитор хотел вывести на неё всю «Расею»: чиновники, военные, студенты, празднующиеся, дамы и господа разного «калибра», полицейские, пожарные, торговки, дворники, лакеи и т.д. и т.п.

И, напротив, совершенно неожиданно в оркестре он вместо, казалось бы, обязательного большого состава сводит группу духовых инструментов к отдельным солистам, правда, выигрывая этим в так необходимой ему острой характерности (причём настолько, что духовая окраска оказывается здесь доминирующей). О сугубом «экслюзиве», связанном с введением народных музыкальных инструментов, уже говорилось (это опять-таки служит обострению тембровой характерности), поэтому остаётся упомянуть о чрезвычайном расширении батареи ударных (до десяти наименований). Именно с этим инструментарием связано совершенно небывалое: для него композитор написал самостоятельный номер – антракт к 3-й картине,

чем был невероятно сильно проакцентирован свойственный опере дух авангардного эксперимента (стоит напомнить, что на Западе первая композиция для ударных появится только три года спустя – «Ионизация» Э. Вареза, 1931).

Ультрарадикальная настроенность рассмотренной партитуры заставила одного из ведущих исследователей современного оперного творчества сделать следующий вывод: *«Опера “Нос” является кульминацией “современничества” в советском музыкально-сценическом искусстве»* [8, с. 48]. К этому можно добавить то, что она явилась и пиком гротеска, а также пиком критицизма в отечественной и мировой музыке начала XX века. То, что в 1915 году было заявлено в компактной форме фортепианного цикла С. Прокофьева «Сарказмы», развёрнуто здесь в обширнейшую панораму конкретных «масок» трёхактного сценического лицедейства.

Пронизывающий оперу «Нос» пафос тотального отрицания способен вызвать у определённой части зрителей-слушателей чувство неприятия и даже отвращения, настолько в этих звуковых «Капричос» могут отталкивать зарисовки людского уродства. Однако будем помнить, что эта исключительно сложная по технике письма, виртуознейшая партитура появилась в результате высочайшего вдохновения. Композитор работал над ней с огромным увлечением, написав её за два месяца с небольшим, вложив в неё всё дерзкое буйство своей творческой молодости.

Обезоруживающая талантливость этого произведения заставляет иначе подойти к заложенной в нём проблеме «негатива». Ведь рефлексировать в данном случае приходится не столько по поводу искусства, сколько по поводу самой действительности, так как именно она выдвинула подобные явления, которые были отражены в зеркале художественного творчества. Кстати, следует заметить, что указанная ситуация фиксировалась эстетической мыслью ещё в XIX столетии: *«Различие между прекрасным и безобразным в искусстве не совпадает с тем же различием в жизни. Уродливое, ужасное, отвратительное, правдиво и поэтично перенесённое в область искусства, становится прекрасным, восхитительным, возвышенным, ничего не потеряв в своей чудовищности. Хорошо выполненное и плохо выполненное – вот что такое прекрасное и уродливое в искусстве»* [2, с. 84].

Список литературы

1. Бретаницкая А. «Нос» Д.Д. Шостаковича. – М., 1983. - 95 с.
2. Гюго В. Собрание сочинений в 15 т. – М., 1956. - Т. 14. - 766 с.
3. Рабочий и театр. – 1929. - № 24. - С. 12-17.
4. Рабочий и театр. – 1930. - № 7. - С. 15–20.

5. Театр. - 1974. - № 2. - С. 53–59.
6. Рабочий и театр. - 1930. - № 3. - С. 11–16.
7. Шостакович Д. Собрание сочинений. – М., 1981. - Т. 18. - 168 с.
8. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. – М., 1978. - Кн. 2. - 261 с.

Рецензенты:

Консон Г.Р., доктор искусствоведения, профессор, декан факультета мировой музыкальной культуры ФГБОУ ВПО «Государственная классическая академия имени Маймонида», член Федерального реестра экспертов России, г. Москва.

Волкова П.С., доктор искусствоведения, профессор кафедры социологии и культурологии ФГБОУ ВПО «Кубанский государственный аграрный университет», г. Краснодар.