

Музыкальный театр

Научная статья

УДК 782

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4-44-55



Русский музыкальный авангард начала XX века и «Нос» Д. Шостаковича



Александр Иванович Демченко

*Саратовская государственная консерватория
имени Л. В. Собинова, Саратов, Россия,
alexdem43@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>*

Аннотация: Статья посвящена опере Д. Шостаковича «Нос», которая рассматривается в контексте отечественного авангарда начала XX века. Отмечается достаточно широкий спектр художественного поиска представителей раннего авангарда в русской музыке: политональность и многосекундовая аккордика (В. Ребиков), атонализм и принципы серийной организации звукового материала (Е. Голышев, Н. Рославец), опыты четвертитоновой музыки (А. Авраамов, И. Вышнеградский, А. Лурье, М. Матюшин), предвосхищение пуантилистики и минимализма, апробация приемов шумовой, конкретной и электронной музыки (А. Лурье, Н. Обухов), конструктивно-урбанистические устремления (В. Дешевов, А. Мосолов).

Констатируется тот факт, что к этой панораме русского музыкального авангарда необходимо присоединить тех творцов искусства, творческие искания которых были не менее интенсивны, а плодотворность начинаний оказалась исключительно важной — имеется в виду интенсивность художественных исканий позднего А. Скрябина, И. Стравинского и С. Прокофьева. Не меньшей смелостью новаций отличался и ранний Д. Шостакович, самым радикальным опусом которого стала опера «Нос». В статье подробно рассматриваются основные параметры её «авангардности»: гротесковая направленность, пародийная природа, парадоксальность, эстетика абсурда, сгущенный критицизм, демонстративная нестандартность представленческого действия и экспериментальный характер инструментальной партитуры.

Ключевые слова: русская музыка, начало XX века, ранний авангард, опера Шостаковича «Нос»

Для цитирования: Демченко А. И. Русский музыкальный авангард начала XX века и «Нос» Д. Шостаковича // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 4. С. 44–55. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4-44-55

Musical theater

Original article

Russian musical avant-garde of the early 20th century and D. Shostakovich's "The Nose"

Alexander I. Demchenko

L. V. Sobinov Saratov State Conservatory, Saratov, Russia,
alexdem43@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>

Abstract: The article is devoted to D. Shostakovich's opera "The Nose", which is considered in the context of the Russian avant-garde of the early XX century. It is noted a rather wide range of artistic search of representatives of the early avant-garde in Russian music: polytonality and multi-second chords (V. Rebikov), atonalism and principles of serial organisation of sound material (E. Golyshv, N. Roslavets), experiments of quarter-tone music (A. Avraamov, I. Vyshnegradsky, A. Lurie, M. Matyushin), anticipation of pointillism and minimalism, approbation of noise, concrete and electronic music techniques (A. Lurie, N. Obukhov), constructive-urban aspirations (V. Deshevov, A. Mosolov).

It is then stated that this panorama of the Russian musical avant-garde must be joined by those creators of art whose creative endeavours were no less intense and whose fruitfulness of endeavours proved to be extremely important — we mean the intensity of the artistic endeavours of the late A. Scriabin, I. Stravinsky and S. Prokofiev. The early D. Shostakovich, whose most radical opus was the opera "The Nose", was no less daring in his innovations. The article discusses in detail the main parameters of its "avant-garde" character: grotesque orientation, parodic nature, paradoxicality, aesthetics of absurdity, condensed criticism, demonstrative unconventionality of the performance and experimental nature of the instrumental score.

Keywords: Russian music, early XX century, early avant-garde, Shostakovich's opera "The Nose"

For citation: Demchenko A. I. Russian musical avant-garde of the early 20th century and D. Shostakovich's "The Nose". *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(4):44-55. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4-44-55

На первый взгляд, авангардные тенденции в русской музыке начала XX века существенного распространения не получили — ни в сравнении с аналогичными явлениями в зарубежной музыке, ни тем более в сопоставлении с тем, что происходило в отечественном и мировом изобразительном искусстве.

Такую точку зрения можно принять только в том случае, если причислить к авангарду лишь несколько композиторов второго ряда, имеющих касательство к активному поиску радикально новых систем и средств художественного выражения.

Одним из самых ранних «разведчиков будущего» иногда упоминается В. Ребиков, который *«первым в русской музыке использовал возможности целотонавого звукоряда как единственной основы для построения музыкального произведения, применил раньше Скрябина “прометеев” аккорд и раньше Дебюсси терпкие гармонические сочетания и параллельное движение, раньше Мийо использовал политональность и раньше Коуэлла многосекундовые аккорды»* [1, 4] и который к тому же ввел квартаккордику еще в 1890-е годы и атональность в конце 1900-х (опера «Бездна»).

Уже в 1910-е годы находим среди представителей авангарда не более семи фигур. Их творческий поиск осуществлялся по следующим направлениям:

- атонализм и принципы серийной организации звукового материала (Е. Гольшев, Н. Рославец);
- опыты в области четвертитоновой музыки и других видов ультрахроматики (А. Авраамов, И. Вышнеградский, А. Лурье, М. Матюшин);
- предвосхищение пуантилистики и минимализма, апробация приемов шумовой, конкретной и электронной музыки, реформаторские начинания в области нотной записи (А. Лурье, Н. Обухов).

Наибольший художественный и теоретический резонанс получили искания Н. Рославца: созданная им, по его собственному определению, *«новая система организации звука»* (с центральным элементом в виде «синтетаккорда») представляла собой самостоятельно разработанный аналог системам Новой венской школы, причем аналог не столько додекафонии А. Шёнберга, сколько сериализму А. Веберна.

В картине музыкального искусства 1920-х годов к названным первопроходцам обычно присоединяют В. Дешевова и А. Мосолова с их конструктивно-урбанистическими устремлениями. Причем, пожалуй, наиболее примечательны в данном отношении опусы, составившие музыкальную ветвь так называемого «производственного искусства», с характерными для него опытами воспроизведения различных рабочих процессов с соответствующей ролью всевозможных звукоизобразительных имитаций: шума и грохота, монотонного перестука двигателей, шорохов и скрежета трущихся частей механизмов, металлического лязга, свистков, сигналов... Один из таких опытов, весьма шумевший в свое время, — симфонический эпизод из балета Мосолова «Сталь» под названием «Завод» («Музыка машин»).

Казалось бы, этим все и ограничивается: девять имен и главное — подтвердившаяся в ходе времени весьма скромная результативность собственно художественного потенциала всего, что вышло из-под их композиторского пера.

Однако в таком, широко распространенном построении панорамы русского музыкального авангарда совершенно бесосновательно игнорируются несколько творцов искусства, творческий поиск которых был не менее интенсивен, а плодотворность начинаний оказалась исключительно важной и влияние на мировой художественный процесс в высшей степени значимым.

Имеются в виду *И. Стравинский* и *С. Прокофьев*, которым принадлежат эпохальные открытия как в сфере звуковой технологии, так и в кардинальном обновлении образного мира. Кроме того, предтечей музыкального авангарда можно по праву считать позднего *А. Скрябина*, поскольку он вплотную «*подошёл к тому рубежу, за которым кончалась эра традиционного тонального мышления и вступали в силу новые закономерности строения музыкальной речи*» [2, 326].

Достойным «партнером» этих светил по смелости новаций и высокому художественному классу явился в ряде своих ранних произведений молодой *Д. Шостакович*, выступивший во второй половине 1920-х — начале 1930-х годов (в числе его наиболее радикальных опусов этого времени — Первая фортепианная соната и Вторая симфония).

Назвав эти фигуры, мы получаем совершенно иную «планку» спектра и продуктивности русского музыкального авангарда первой волны.

Новаторские искания сильнее всего затронули музыкальный театр начала века. Наибольшей органичностью выделилось тогда сделанное в области балета, чему способствовало то приоритетное положение, которое приобрели на данном этапе инструментальный стиль и свободная хореографическая пластика. Здесь высшей кульминацией стала «*Весна священная*» Стравинского, которую справедливо именуют *катехизисом* новой музыки вообще.

Сложнее обстояло дело с обновлением оперы, где многое тормозилось теми естественными техническими ограничениями, которые ставит перед композитором природа певческого голоса. Тем не менее велись разноплановые эксперименты, преследующие своей целью коренную модернизацию столь условного, инертного и «*требовательного*» жанра. На отечественной почве новшества в нем начались с оперы-пародии *В. Эренберга* «*Вампука*» (1909), знаменитой не только своим названием, которое стало нарицательным, означая все ходульное и трафаретное в музыкальном театре. Шарж на условности и мишуру оперного спектакля был в ней отнюдь не дружеским; за сатириконом-капустником скрывалось стремление вывернуть наизнанку сам принцип драматургии и образности классического музыкального театра, а с ним подвергнуть сомнению разумность и необходимость многого из того, что составляло суть мироощущения уходящей эпохи.

Следующей заметной вехой стала опера *М. Матюшина* «*Победа над Солнцем*» (1913). Ее премьера прошла с неслыханным скандалом, что сознательно предусматривалось творцами этого демонстративно футуристического действия. Главное достояние в нем составила не нарочито примитивистская музыка и даже не поэтическая «*заумь*» *А. Кручёных*, а сценография и костюмерия *К. Малевича*. Его оформление спектакля строилось на основе геометризованных форм, и сам художник считал эту работу этапной для себя: пока что бессознательно введенный здесь черный квадрат на белой простыне занавеса послужил истоком его супрематизма.

Новый прилив авангардных проб в области отечественной оперы приходится на 1920-е годы. *С. Прокофьев* после заведомо представленческой буф-

фа «Любовь к трём апельсинам», во многом вдохновленной театральными экспериментами В. Мейерхольтда, создает две музыкальные драмы экспрессионистского типа — «Игрок» (в исходном варианте была написана в 1916 году, но окончательно завершена десятилетием позже) и «Огненный ангел» с его сгущенно-мистической атмосферой.

Сутью обоих произведений является катастрофа личности: главные герои, словно до предела натянутые струны, постоянно находятся на грани срыва, и закономерно, что присущий им модус сверхнапряженного существования неминуемо приводит к жизненному крушению (примечательно, что в драматический исход вовлекаются и характеристические персонажи).

Прокофьев всеми силами стремился вырвать оперу из плена замкнутых музыкальных форм, сообщить ей сквозной ток напряженнейшего событийного действия. В том же направлении, непосредственного сближения со специфической драматического спектакля, продвигались новаторски настроенные В. Дешевов («Лёд и сталь», 1929) и Л. Книппер («Северный ветер», 1930), к тому же настойчиво внедрявшие в свои партитуры дух жесткого конструктивизма.

Параллельно этому шел поиск в сфере гротесковой эскапады абсурдистского толка. В 1928 году одновременно появились оперы «Герой» А. Лурье и «Нос» Д. Шостаковича. Именно с позиций эстетики абсурда авторы стремились противопоставить вывернутой наизнанку эксцентрике сценического действия подчеркнута серьезную, даже мрачную по своему колориту музыку и тем самым создать эффект трагикомического несоответствия.

Упомянув «Нос» Шостаковича, остановимся подробнее на этом произведении, поскольку среди ярко выраженных экспериментальных отечественных опер начала XX века она оказалась наиболее талантливой и жизнеспособной — на Западе подобное положение завоевала опера А. Берга «Воццек» (1921), ощутимо повлиявшая на становление оперной эстетики Д. Шостаковича.

* * *

В опере Шостаковича экспериментальность авангардного плана начинается с ее тотально гротесковой направленности. *Гротеск* здесь предстает во всевозможных ипостасях и нюансах — от веселого озорства, забавного комикования, ироничной эксцентриады до едкого сарказма, глумливой издевки, беспощадного бичевания.

Многие, но далеко не все из этих оттенков композитор почерпнул у Гоголя. У него же Шостакович нашел 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 произведений писателя: «Майская ночь», «Тарас Бульба», «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «Старосветские поме-

щики», «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 ее в музыкальном прочтении, композитор неоднократно называл объектом своей сатиры «*палочную эпоху Николая I*» [3, 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 еще 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 («Двенадцать стульев» были закончены в том же 1928 году, что и «Нос»).

Главной мишенью шостаковической 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 россиянине 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 дает понять, что такие «ковалёвы», сбившись в массу, способны на что угодно.

В этом смысле кульминацией оперы следует считать сцену поимки Носа в седьмой 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 (усилено режущей диссонантностью 11-звучного кластера) заставляет испытать самые негативные ощущения.

В множественном спектре гротеска выделим два полюса, имеющие к тому же противоположную социальную окрашенность.

С одной стороны, это солидный «респект», более всего ассоциируемый с обличем бюрократии как царских времен, так и новейшей генерации послеоктябрьской поры. Персоны подобного рода изъясняются невероятно витийственно, выспренне, в выхолощенно-претенциозном роде — первые образчики этого высокого «штиля» дает Нос, пока он выдает 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 воссоздается личина завсегдатаев улицы или даже подворотни с их циничной ухмылкой, разнузданностью, с их потребностью паясничать, охаивать, изыматься, осквернять. Отсюда на последующие аналогичные эпизоды проецируются ритмы трепака, крикливые, «язвительные» и «освистывающие» тембры духовых, а также нонлегатная артикуляция, временами приближающаяся к приемам пуантилистики (см. перебросы кратких мотивов и отдельных «точек» от инструмента к инструменту в цц.10–18).

Гротеск сатирического плана невозможно представить вне *пародийности*, и качество это претворено в опере Шостаковича на максимуме. Здесь и издевка 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 приведен в исследовании А. Бретаницкой: *«Приметы оперного материала Чайковского встречаются не раз. Возбуждённая речитация главного героя на фоне молитвенного хора (“Казанский собор”) использует приём, использованный в начале сцены в казарме из “Пиковой дамы”. Хрупкая сквозная тема “вздохов” в моноцене Ковалёва из 6-й картины могла 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»* [4, 39].

* * *

В гротескно-пародийной природе оперы «Нос» многое основано на принципе *парадоксальности*. В самом главном, касающемся данного принципа, Шостакович следовал за первоисточником, о чем он накануне премьеры в 1929 году писал, что сюжет этот привлек его *«своим фантастическим, нелепым содержанием, изложенным Гоголем в сугубо реалистических тонах»* [5, 12].

Эффект такого «фантастического реализма» композитор усиливает путем сопряжения противоположно направленных векторов: комизм сценического действия — подчеркнуто серьезный тон музыки. Один из приемов состоит

в том, что зафиксированному в литературном тексте ничтожно мелкому, пустячно бытовому нарочито придается выраженная в звуках весомость, значительность.

Так, первое высказывание Ковалёва на словах «*Вчерашним вечером вскочил у меня прыщик на носу*» подается в характере возвышенно-проникновенного ариозо, чуть ли не величественно. Или в следующей, четвертой картине, фоном для диалога (Ковалёв пытается усостыжить сбежавший от него Нос) становится торжественная, отрешенно-холодная красота молитвенных хоралов, возносимых под своды Казанского собора.

Композиция оперы перенасыщена парадоксами самого разного свойства. Оркестровый антракт к шестой картине представляет собой детально разработанную, грандиозную по звучанию, намеренно «ученную» фугу, заведомо нелепую в контексте комедийного действия. А сама картина открывается частушкой Ивана, лакея Ковалёва (это единственный выход за пределы гоголевского текста — в качестве квази-фольклорной 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*», еще 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*»).

Приведенный 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 четырнадцать раз произносит свое «*Бррр*» во всевозможных вариантах интонирования, а разного рода инструментальные уподобления зевоте, откашливанию и сморканию передаются солирующими контрафаготом, тромбоном и скрипками 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 скорее напоминает припадок безумия, а «*сварливая жена*» (Д. Шостакович) — оголтелую истеричку.

В следующей картине свой вариант «отклонений от нормы» преподносит образ Квартального надзирателя. Композитор избирает для него редчайший, специфический тембр, тенор-альтино, и «загоняет» его в предельно высокую

тесситуру (вплоть до *es* второй октавы), что пояснялось им так: «*Это полицейский чиновник, который разговаривает крича*» [6, 103].

Помимо интонационного излома истошно-патетических тирад Шостакович высмеивает дутое фанфаронство этого держиморды оглушительно-трескучим, дребезжащим тремоло ансамбля домр (еще одна тембровая натурализация!). 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 цирюльнику в виде устрашающего призрака, Шостакович портретирует его через пародийную метаморфозу торжественного полонеза екатерининских времен «*Гром победы, раздавайся*» (искаженная 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 ее 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 пятой 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 по адресу Вступления 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 понимает ни слова. Это отдаленно 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 пеструю галерею «*лиц, типичных своим ничтожеством*», впереди которых шествует майор Ковалёв, «*беспомощный пошляк*» (слова Д. Шостаковича [5, 12]), он раскрывал вздор и суету человеческую, доведенную до идиотии, никчемность и бессмысленность жизни такой породы людей, мертвящую казенщину существования, что оборачивается всякого рода химерами и аномалиями.

О видимой, сюжетно оформленной части предстоящего здесь айсберга абсурда И. Соллертинский писал: «*“Нос” — это остроумнейшее разоблачение механизма обывательской “утки”. Зародившийся из ничего вздорный слух, пустьяк-анекдот распухает до пределов фантастического мыльного пузыря и затем лопается с треском, оставляя, как и следовало ожидать, пустое место*» [7, 15].

* * *

Сгущенный критицизм, доходящий до нигилистического перечеркивания всего и вся, вызвал, как необходимость, обращение к экстремальным средствам выразительности, что определило открыто *экспериментальную направленность* оперы «Нос».

Появлению данного произведения Д. Шостакович в известной мере был обязан В. Мейерхольду, его новаторским режиссерским 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»* [8, 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»* [9, 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 развертывания действия, чему способствует и монтажная драматургия, идущая от кинематографа, с которым юный Шостакович имел прямое соприкосновение в качестве тапера на сеансах «великого немого».

О подчеркнутой 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.

Создается впечатление, что, пренебрегая какими бы то ни было традиционными ограничениями оперной сцены, композитор хотел вывести на нее 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, причем настолько, что духовая окраска оказывается здесь доминирующей.

О сугубом «экслюзиве», связанном с введением народных музыкальных инструментов, уже говорилось (это опять-таки служит обострению тембро-

вой характерности), поэтому остается упомянуть о чрезвычайном расширении батареи ударных — до десяти наименований.

Именно с этим инструментарием связано совершенно небывалое: для него композитор написал самостоятельный номер — Антракт к третьей 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» [10, 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», развернуто здесь в обширнейшую панораму конкретных «масок» трехактного сценического лицедейства.

Пронизывающий оперу «Нос» пафос тотального отрицания способен вызвать у определенной части зрителей-слушателей чувство неприятия и даже отвращения, настолько в этих звуковых «капричах» могут отталкивать зарисовки людского родства.

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 ее за два с небольшим месяца, вложив в нее все дерзкое буйство своей творческой молодости.

Обезоруживающая талантливость этого произведения заставляет иначе подойти к заложенной в нем 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 еще 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» [11, 84].

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Томпакова О. М. Владимир Иванович Ребиков. — Москва: Музыка, 1989. — 232 с.
2. Скрябин А. Н. — Москва: Сов. композитор, 1973. — 546 с.

3. *Шостакович Д.* Собрание сочинений. Т. 18. — Москва: Музыка, 1981. — 420 с.
4. *Бретаницкая А. Л.* «Нос» Д. Д. Шостаковича. — Москва, Музыка, 1983. — 180 с.
5. Рабочий и театр. — 1929. — № 24.
6. *Шостакович Д.* О времени и о себе. — Москва: Сов. композитор, 1980. — 375 с.
7. Рабочий и театр. — 1930. — № 7.
8. Театр. — 1974. — № 2.
9. Рабочий и театр. — 1930. — № 3.
10. *Ярустовский Б. М.* Очерки по драматургии оперы XX века. Кн. 2. — Москва: Музыка, 1978. — 384 с.
11. *Гюго В.* Собрание сочинений в 15 т. Т. 14. — Москва, ГИХЛ, 1956. — 560 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

А. И. Демченко — доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, главный редактор журнала «Манускрипт», заслуженный деятель искусств России, заслуженный деятель науки и образования.

REFERENCES

1. *Tompakova O.* Vladimir Ivanovich Rebikov. Moscow: Muzyka, 1989. 232 p.
2. *Skrjabin A. N.* Moscow: Sov. kompozitor, 1973. 546 p.
3. *Shostakovich D.* Sobranie sochinenij, t.18 [Collected Works, vol. 18]. Moscow: Muzyka, 1981. 420 p.
4. *Bretanickaja A.* "Nos" D. D. Shostakovicha ["Nos" by D. D. Shostakovicha]. Moscow: Muzyka, 1983. 180 p.
5. *Rabochij i teatr [Worker and theater].* 1929. No. 24.
6. *Shostakovich D.* O vremeni i o sebe [About Time and About Myself]. Moscow: Sov. kompozitor, 1980. 375 p.
7. *Rabochij i teatr [Worker and theater].* 1930. No. 7.
8. *Teatr [Theater].* 1974. No. 2.
9. *Rabochij i teatr [Worker and theater].* 1930. No. 3.
10. *Jarustovskij B.* Oчерki po dramaturgii opery XX veka. Kn. 2 [Essays on the Dramaturgy of Twentieth Century Opera. Book 2]. Moscow: Muzyka, 1978. 384 p.
11. *Gjugo V.* Sobranie sochinenij v 15 t. T. 14 [Sobranie sochinenij v 15 t. T. 14]. Moscow, GIHL, 1956. 560 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Alexander I. Demchenko — Dr.Sci. (Arts), Professor of L. V. Sobinov Saratov State Conservatory, Editor-in-Chief of "Manuscript" magazine, Honored Art Worker of Russia, Honored Worker of Science and Education.

Поступила в редакцию / Received: 05.06.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 08.07.2024

Принята к публикации / Accepted: 25.07.2024