



Даниил ЖИТОМИРСКИЙ

«Нос» — опера Д. Шостаковича

Среди советской композиторской молодежи Дмитрий Шостакович — один из наиболее сильных по своему творческому дарованию и зрелости композиторского мастерства. Несмотря на свою молодость*, Шостакович успел создать уже несколько крупных (симфонических и фортепианных) и ряд мелких произведений, отличающихся значительной самостоятельностью музыкального мышления. Однако творческие пути Шостаковича еще не совсем ясны. Он не примыкает по-настоящему ни к одной из разновидностей «современничества» (ни к «европейско-урбанистической», ни к «русско-интеллигентской»**), но еще дальше отстоит от другого полюса — пролетарско-попутнического.

Устремления Шостаковича противоречивы: к десятилетней годовщине Октябрьской революции он написал свое симфоническое посвящение «Октябрю», произведение в достаточной степени серьезное и, хоть и абстрактно, по-интеллигентски, — но все же как-то отражающее идеи революции; однако в то же самое время*** Шостакович сочинял свои «Афоризмы» — явно эстетские, упадочно-декадентские пьесы; вскоре же после этого он занялся тщательной оркестровой обработкой обыкновенного, пошлого фокстрота («Таити-Трот»¹), который наряду с его «Октябрю» и симфонией² исполнялся в больших симфонических концертах.

* Шостакович родился в 1907 г. (в действительности в 1906-м. — *Сост.*).

** Под первой разновидностью я имею в виду композиторов, которые под прикрытием «левой» фразы о «новейших», «технических» «достижениях» протаскивают в своем творчестве упадочную музыку современной Европы (как, напр., Дешевов или Мосолов); вторая разновидность — последние из «могикан» старой русской интеллигенции, углубленные психологисты-индивидуалисты (как, напр., Н. Мясковский).

*** В 1927 году.

Шостакович отличается неистощимой творческой энергией: он сочиняет много и, по-видимому, с большой легкостью. Последнее из его крупных произведений — опера «Нос». Эта опера является значительным, но несомненно не последним «зигзагом» на творческом пути Шостаковича. Необходимо вскрыть опасности и тупики, таящиеся в этом «зигзаге».

Опера «Нос» написана на сюжет одноименной повести Гоголя; состоит из 3 больших актов (10 картин) с участием 78 действующих лиц, хора и полного симфонического оркестра.

Уже самый выбор этой темы для большого театрального действия доказывает оторванность автора от основных задач, стоящих перед советским театром, в частности — оперой. Гоголевский «Нос», разумеется, заключает в себе ряд глубоких социально-сатирических характеристик. Однако в отличие от чисто-реалистических произведений Гоголя (как, напр.: «Ревизор», «Женитьба», «Мертвые души») и наряду с такими его произведениями, как «Записки сумасшедшего» и «Портрет» — повесть «Нос» со стороны сюжетной представляет собой нелепую полубредовую фантастику. По-видимому, и сам Гоголь сознавал нелепость этого сюжета для читателя, не изошренного в фантастических причудах и потому, вероятно, написал в конце повести иронические строки (как бы предвосхищая возможные нападки)... «Но что страннее, что непонятнее всего, это то, как авторы могут брать подобные сюжеты. Признаюсь, это уже совсем непостижимо... Во-первых, пользы отечеству решительно никакой, во-вторых... но и во-вторых, тоже нет пользы».

И действительно, «совсем непостижимо», что может быть интересного или поучительного для заполняющего оперные ярусы вузовца, металлиста, текстильщика в том, что в течение нескольких часов множество людей мечется по сцене в поисках... утерянного носа. Наш театр требует идеологического, социально-значимого спектакля. Социальная сатира гоголевского «Носа» нанизана на случайный и социально бессмысленный сюжет; между тем никакие блестящие свойства пьесы не могут спасти спектакля, если самое действие не имеет *содержательной* сюжетной «сердцевины». Либретто «Носа», естественно, не может иметь этой «сердцевины», ибо зритель едва ли проникнется с самого начала интересом к «таинственной» завязке (пропаже носа) и всем вытекающим из нее «событиям». Его внимание неизбежно распылится на мелочи, на отдельные реплики, сценки и т. п., среди которых есть, правда, несколько удачных и остроумных. Но все же не чрезмерная ли это

роскошь, когда огромный оперный коллектив должен преодолеть труднейшую партитуру, затратить большие усилия и средства на постановку, и все это лишь для того, чтобы вызвать у слушателя несколько сомнительных смешков.

В творческом замысле «Носа» Шостакович поставил себе труднейшую задачу: передать в музыкальных интонациях живую человеческую речь. Такую же задачу ставил себе 60 лет тому назад Мусоргский в своей «Женитьбе» (также на текст Гоголя), которая осталась незаконченной. Однако Мусоргский, по-видимому, не случайно прервал свою работу над «Женитьбой». В поисках художественной правды он почувствовал бесплодность натуралистического речитатива и необходимость эмоционально-психологических обобщений. И действительно, в «Борисе Годунове» Мусоргский нашел этот обобщенный *реалистический*, речитатив, переходящий уже в мелодию.

Опера «Нос» написана почти сплошным речитативом. Однако в разрешении этой глубокой художественной задачи Шостакович пошел совсем иными путями, чем *реалист* Мусоргский. Мусоргский работал над «Женитьбой» в плане социальной сатиры: он старался вскрыть *типичные* черты действующих лиц и дать комическую концепцию как результат столкновения реальных человеческих свойств. У Шостаковича подход иной: он творит в плане *гротеска*, для него комическое заключается в своеобразной *игре внешними* приемами.

В свое время Мейерхольд, защищая принципы балагана, писал: «излюбленный прием балагана — гротеск». «Искусство гротеска основано на борьбе содержания и формы. Гротеск стремится подчинить психологизм декоративной задаче. Вот почему во всех театрах, где царил гротеск, так значительна была сторона декоративная... Декоративны были не только обстановка, архитектура сцены и самого театра, декоративны были: мимика, телесные движения, жесты, позы актеров»... «Неужели тело, его линии, его гармонические движения сами по себе не поют так же, как звук? Когда на этот вопрос (из “Незнакомки” Блока) мы ответим утвердительно, когда в искусстве гротеска, в борьбе формы и содержания восторжествует первая, тогда душой сцены станет душа гротеска»*.

Таким образом, сущность формалистического спектакля и одной из его разновидностей — гротеска сводится к господству

* В. Мейерхольд. Сборник статей «О театре».

самодовлеющих, структурно-композиционных моментов (по Мейерхольду — «декоративных») над внутренней *смысловой* значимостью вещей. Гротескный стиль возник и развился у нас в эпоху наибольшей реакции и декаданса русского искусства (между 1905 г. и началом мировой войны), когда неуместны стали содержательные, идейные традиции Художественного театра, и на смену им понадобилось беспредметное (уводящее от «проблем») и достаточно эффектное зрелище; тогда именно и появились всевозможные полушутовские, полумистические балаганы, поэты в желтых кофтах³ и прочая декадентщина. Этот буржуазно-эстетский стиль не потерял еще некоторой живучести и в советском театре. Так, например, мейерхольдовская постановка «Ревизора» представляет собой в сущности рецидив старых, декадентских идей режиссера. Эти же гротескные принципы соблазнили, к сожалению, и Шостаковича. Постараюсь показать это на нескольких примерах.

Гоголевский юмор имеет совершенно реальные и притом чисто житейские корни. Совсем не то у Шостаковича. Он пытается создать комический эффект целой системой внешних приемов.

П р и е м 1 - й : алогичная акцентация слов и фраз. <...> [Р]итмический рисунок рассчитан на нарочитое противоречие естественному произношению. <...>

П р и е м 2 - й : фиоритуры, фигурации и гаммы, совершенно искусственно и с нарочитой нелепостью вставляемые посреди слова или фразы. <...> Этот прием так же, как и первый имеет, очевидно, своей основной целью противоестественность.

П р и е м 3 - й : гармонизация «навыворот» с нарочитой «грязью» созвучий. «Навыворотный» принцип широко использован во всей опере, но особенно характерно его применение в «романсе» дочери Подточиной. Сентиментальная дочка штаб-офицерши гадает на картах, напевая сладкую мелодию. По-видимому, Шостакович хотел дать здесь сатирическую стилизацию мещанского романса 30-х годов; он взял обычную для этого стиля формулу аккомпанемента и мелодии; но сатиру сосредоточил здесь не в раскрытии образа, а в том, что гармонизация романса в самых неподходящих местах уснащена резко противоречивыми и совершенно нелепыми диссонансами. <...>

Подобная стилизация имеется и у Стравинского в «Мавре», однако здесь, несмотря на такой же внешний подход композитора, замысел все же естественнее. Стравинский хотел лишь натуралистически передать «грязь» дилетантского исполнения. У Шостаковича же

диссонансы и нелепости такие, до которых можно додуматься только поставив себе *специальную* цель погримасничать, покривляться. Но остроумно ли, смешно ли это?

Прием 4-й: звукоподражания в оркестре. Здесь и чихание, и сморкание, и прочие физиологические звуки. Этот прием, надо отдать справедливость Шостаковичу, применен им с большой изобретательностью (сцена в спальне Ковалева), но это опять-таки совершенно внешние, притом наивно-натуралистические эффекты, явно выходящие уже за пределы музыкальных средств. Перечисленными приемами (в особенности 1, 2 и 3) Шостакович пользуется вне зависимости от характера действующих лиц и внутреннего смысла их разговоров и действий. Так, например, алогичной акцентацией, накладывающей уже определенный характерный отпечаток на определенное действующее лицо, композитор наделяет также и других лиц <...> с совершенно *иным* характером; таким образом, индивидуально-психологические черты гоголевских типов теряют свою цельность благодаря привнесенным извне и вполне «самостийным» формальным приемам.

Характерным проявлением такого формализма является сложнейший (с внешней стороны) октет дворников, дающих объявления в газету*. Прекрасный, остро-сатирический текст Гоголя принесен здесь в жертву нелепому и громоздкому ансамблю, в котором, конечно, ни одного слова, благодаря обилию голосов, понять будет невозможно, а «музыка» представляет собою нечленораздельные выкрики. Замысел этого ансамбля был, по-видимому, подчинен готовой формальной схеме; об этом можно догадаться не только по непосредственному впечатлению, но еще и потому, что совершенно аналогичное сочинение под названием «Канон» мы находим у Шостаковича в его тетради «Афоризмов».

Подобное же насилие над текстом совершено и в другом месте: отчаявшись в попытках приставить найденный нос на надлежащее место, майор Ковалев пишет угрожающее письмо штаб-офицерше Подточиной; офицерша пишет ему ответное письмо; эти письма — едва ли не самые блестящие и бичующие места во всей гоголевской повести. Но Шостакович заставляет петь оба письма *одновременно*, да еще в квартетном изложении** (в то время, как Подточина с дочерью читает письмо Ковалева, последний уже получает ответ и читает его вместе с Ярыжкиным). Таким образом

* «Нос», 5-я картина <...>.

** «Нос», 8-я картина <...>.

текст, разумеется «угроблен», услышать и понять его так же невозможно, как и в октете дворников. <...>

Итак, в борьбе «формы и содержания» в опере Шостаковича, несомненно, «восторжествовала первая», а потому «душой сцены стала душа гротеска». Едва ли нужно доказывать бесплодность и бессодержательность гротеска, ведь он и не претендует на содержание. Но все же основной эмоциональный стержень имеется во всяком гротеске, в том числе и в опере «Нос»; его можно определить, как *гримасу*, уродливую и нездоровую, раздирающую челюсти тупым физиологическим смехом. В этом смысле «Нос» сближается с прокофьевскими гротесками («Сказка о шуте»⁴, «Любовь к трем апельсинам»⁵ и т. п.) с той лишь разницей, что Прокофьев пишет крупными грубыми штрихами, «рубит с плеча», и «высекает» гиперболические гримасы; Шостакович, наоборот, предпочитает в своей опере «мышиную» возню с мелочами, он хочет «потешить» *множеством* мелких ужимок и озорства.

Что представляет собой «Нос» со стороны чисто музыкальной? Необходимо сказать, что Шостакович не снизил здесь присущего ему композиторского мастерства; опера богата разнообразием тембровых, ритмических и контрапунктических элементов. Несмотря на это (как это ни парадоксально), вся музыка в целом оставляет впечатление серой, безжизненной массы. Происходит это по двум основным, по-моему, причинам. *Первая* причина: *ладовая * статичность*. Опера с первой до последней ноты атональна (местами политональна), ладовая основа сводится здесь ко всевозможным комбинациям из больших септим и малых нон; поэтому гармонический язык не развивается ниоткуда и никуда, любое место (по вертикали) может быть здесь началом и концом и серединой.

Вторая причина: *однообразная нарочитость*. Все свои «хитрости» автор расточает уже в самом начале оперы; в дальнейшем же музыкальный материал *органически* не развивается, а лишь механически *накаплиется*, причем принципиально нового (новых мыслей), кроме услышанных уже в первых картинах «кунштштюков», здесь нет. Естественно поэтому, что все эти нарочитости уже в середине оперы становятся плоскими и не способны вызвать даже элементарного удивления. <...>

Таким образом, ложный, гротескный замысел всей оперы Шостаковича обусловил и ложность ее музыкального содержания.

* В данном случае понятие лада я применяю лишь в условном смысле.

* * *

В опере «Нос» есть несколько удачных и действительно остроумных мест; так, например, песня слуги Ковалева — Ивана (Иван лежит в передней на диване, плюет в потолок и играет на балалайке) или массовая сцена избиения носа («Так его, так его!»). Возможно, что опера окажется сценичной и в живом воплощении обнаружит еще какие-либо удачные моменты⁶. Но все же *и в лучшем случае* «Нос» останется громоздкой и дорогостоящей *безделушкой*, столь же бесполезной, сколь безвредной (а скорее вредной).

Своей оперой Шостакович, несомненно, *отдался* от столбовой дороги советского искусства. Если он не поймет ложности своего пути, если не постарается *осмыслить* творящейся у него «под носом» живой действительности, то творчество его неизбежно зайдет в тупик.

