

0.4.
А. БОГДАНОВА

ОПЕРЫ И БАЛЕТЫ ШОСТАКОВИЧА



А. БОГДАНОВА

ОПЕРЫ И БАЛЕТЫ
ШОСТАКОВИЧА

Москва
Всесоюзное издательство
«Советский композитор»
1979

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	3
Глава первая. Театральность раннего творчества	8
Глава вторая. Оперная сатира	53
Глава третья. Современная тема в юношеских балетах	109
Глава четвертая. Вершина оперного творчества . .	145
Выводы	195

ИБ № 1541

Богданова Алла Владимировна ОПЕРЫ И БАЛЕТЫ ШОСТАКОВИЧА

Редактор И. Прудникова. Художник Е. Сумнительный. Худож. редактор Л. Рабенау. Техн. редактор Л. Курасова. Корректор А. Каганович. Сдано в набор 18/IV—78. Подп. к печ. 2/I—79 г. А-07003. Форм. бум. 84×108¹/₃₂. Печ. л. 7,0625. (Условные 11,86). Уч.-изд. л. 10,20 (с вкл.) Тираж 10 000 экз. Изд. № 4735 Зак. 1436. Цена 75 к. Бумага типографская № 2. Всесоюзное издательство «Советский композитор», 103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12. Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств полиграфии и книжной торговли. 109088, Москва., Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

Б $\frac{90103-120}{082(02)-79}$ 443-78

Настоящая работа посвящена ранним музыкально-сценическим произведениям Шостаковича — опере «Нос», балетам «Золотой век» и «Болт» и опере «Катерина Измайлова», завершающей, наряду с Четвертой симфонией, юношеский этап творчества композитора. Произведения эти, имеющие сложную сценическую судьбу, далеко не сразу получили общественное признание; причем если оперы Шостаковича были рассмотрены в музыковедческих работах главным образом начиная с 60-х годов, то о балетах «Золотой век» и «Болт» почти ничего не написано.

Продолжают оставаться не изученными и многие произведения для драматического театра, кино, написанные в те же годы, когда создавались оперы и балеты. Партитуры и клавиры их либо утеряны, либо сохранились в черновых и неполных вариантах; нередко часть рукописи находится в одном архиве, часть — в другом.

Необходимость изучения всех этих сочинений очевидна. Этапу обобщения предшествуют розыски, затем первичная систематизация ранних рукописных партитур с точки зрения их жанра, особенностей стиля, места в творческой эволюции Шостаковича. Эта сложнейшая задача решается сейчас совместными усилиями многих музыковедов. В настоящей работе сделана попытка, не претендуя на полноту обзора, изучить сохранившиеся

материалы, связанные с музыкой Шостаковича для музыкального театра (заканчивая оперой «Катерина Измайлова» и окружающими ее сочинениями прикладного характера).

Как известно, инструментальная музыка Шостаковича, не имеющая объявленной программы, обладает ярко выраженной театральностью. Так, театральность авторского мышления сообщает сценическую конкретность непрограммным симфониям, передавая в звуках динамику сюжетного развития, превращая инструментальные тембры в своего рода персонажей драмы. Программно-театральные тенденции остаются весьма заметными также в последних сочинениях Шостаковича, и это обстоятельство заставляет со вниманием отнестись к тому периоду его творческого развития, когда театральные жанры безусловно преобладали над инструментальными.

Существует и обратная зависимость: своеобразие музыкально-сценических произведений Шостаковича обусловлено и характерностью его раннего инструментального творчества. Театр Шостаковича — создание композитора-симфониста, роль и функции оркестра в его операх и балетах весьма значительны и многоплановы. В этом заключается одно из существенных отличий музыкально-сценических произведений Шостаковича. 1

Сложность изучения сочинений Шостаковича для музыкального театра заключается в их разнохарактерности, в бурных темпах развития Шостаковича-драматурга. Тем не менее, во всех этих опусах ясно выражена индивидуальность их автора.

Различия в творческой направленности опер и балетов Шостаковича объясняются и состоянием советского музыкального театра в конце 20 — начале 30-х годов. Сценические произведения Шостаковича отразили различные тенденции развития советского искусства. Оперы и балеты Шостаковича — своеобразный документ эпохи, и с этой точки зрения они также представляют интерес.

Сочинения Шостаковича для музыкального театра наметили некоторые существенные темы его зрелого творчества. Связи опер и балетов конца 20 — начала 30-х годов с симфониями классического периода, с ка-

мерно-инструментальными, вокальными, кантатно-ораториальными жанрами — разнообразны и обнаруживаются в самых разных аспектах.

Шостакович — композитор одной темы, раскрываемой им в каждом сочинении глубоко индивидуально. Л. А. Мазель точно назвал ее темой «обличения зла и защиты человека»¹. Гуманистическая направленность творчества сближает Шостаковича со многими большими художниками, но «вечная тема» раскрывается в его музыке по-новому: предельно-обобщенно и в то же время необычайно конкретно. Зло «фантастически-грандиозных масштабов» и в то же время пронзительно-реальное — такого сочетания русская музыка до Шостаковича не знала.

Основная тема творчества вызревала во многих сочинениях юношеского периода, хронологически же первым полным ее воплощением было театральное сочинение — «Катерина Измайлова». В этой опере композитор впервые выразил с такой определенностью и полнотой свое кредо.

В «Катерине Измайловой» уже окончательно оформилась «модель» конфликта, который будет затем разрабатываться в инструментальных сочинениях. Различные его модификации мы найдем повсюду, где возникает диалектическое единство «полярных» состояний: благородства — и пошлости, жестокости, злобы.

Две оперы Шостаковича представляют как бы два этапа поисков основной творческой идеи. В опере «Нос» наиболее полно выражена реальность и всеобщность зла, порожденного бесчеловечностью капиталистического общества. Единственным позитивным началом в этом сатирическом произведении представляется сила ненависти композитора к тому, что он изображает, неприятие зла.

В «Катерине Измайловой» уже сложилось то единство противоположностей, которое характерно для диалектического по своей сути содержания крупных инструментальных форм. Существенно и то, что основной конфликт, характерный также для драматических симфоний Шостаковича, выражен в его второй опере не

¹ Мазель Л. А. О стиле Шостаковича. В кн.: Черты стиля Шостаковича. М., 1962, с. 15.

только театральными, но и чисто симфоническими средствами.

Но ни «Нос», ни «Катерина Измайлова» не могли бы появиться без других сочинений, связанных с театром и по времени создания окружавших обе оперы. Чем полнее наши представления о балетах «Золотой век» и «Болт», о Первой, Второй и Третьей симфониях, о музыке к спектаклям «Клоп», «Гамлет», «Выстрел», к фильму «Новый Вавилон», о музыке симфонических фрагментов, дописанных Шостаковичем к опере Дресселя «Колумб», об эстрадно-цирковом представлении «Условно убитый», о камерных сочинениях, написанных в годы юности («Басни Крылова», для голоса с оркестром, Скерцо, Прелюдии, «Японские романсы» и т. д.), тем легче найти истоки как сатирических, так и трагедийных образов, воплощенных в операх.

Балеты «Золотой век» и «Болт» занимают особое место среди музыкально-театральных жанров: при внешней броскости, эффектности музыки, они более поверхностны, по сравнению с обеими операми; свойственная зрелому творчеству Шостаковича философская глубина и обобщенность здесь еще не проявлены. Вместе с тем, в сфере юмора и сатиры, а также в решении сцен, связанных с позитивным подходом композитора к жанрам массовой песни и танца, они, наравне с другими ранними сочинениями, участвовали в формировании стиля Шостаковича.

Прямое воздействие юношеских произведений для театра, кино, эстрады на сочинения других жанров подтверждает и тот факт, что тематический материал, впервые встречающийся в них, нередко становится своего рода эскизом тем широко известных сочинений (так, тема финала Первого концерта для фортепиано с оркестром впервые прозвучала в двух более ранних сочинениях — симфоническом фрагменте из музыки Шостаковича к опере Дресселя «Колумб» и в одном из фрагментов к эстрадно-цирковому представлению «Условно убитый», причем в обеих рукописях тема имеет программную расшифровку. Поскольку Шостакович нередко применяет в своих крупных сочинениях материал, трудно поддающийся образной расшифровке и впервые зафиксированный в оставшихся неизданными ранних «прикладных» сочинениях, то возникает еще один суще-

ственный повод к изучению юношеского творчества композитора.

В настоящей работе рассматривается ряд ранних, в основном неопубликованных сочинений Шостаковича, по времени создания предшествующих его крупным музыкально-сценическим опусам, и создаваемым одновременно с ними, причем автор стремился не к отображению общей картины раннего творчества композитора, а лишь к нахождению параллелей между сочинениями для музыкального театра — и произведениями других жанров.

Содержание первой главы составляет обзор сочинений Шостаковича консерваторских лет и последующего периода, завершающегося созданием «Катерины Измайловой». Вторая глава посвящена анализу оперы «Нос», третья — двум балетам Шостаковича («Болт» и «Золотой век»), рассматриваемым, прежде всего, в качестве подготовительных этапов к созданию лучшей оперы Шостаковича¹. Анализ «Катерины Измайловой» составляет содержание четвертой главы этой книги, обобщающей содержание ряда работ автора на данную тему.

Автор книги сердечно благодарит сотрудников ЦГАЛИ, Гос. музея музыкальной культуры им. Глинки, Театрального музея им. Бахрушина, Театрального музея г. Ленинграда, Нотной библиотеки Театра им. Кирова, музея Театра им. Вахтангова, а также всех тех, кто своими советами и воспоминаниями помогал завершению работы.

Автор глубоко признателен своим педагогам Н. В. Туманиной и Б. М. Ярустовскому. Их светлой памяти посвящается эта книга.

¹ Созданный позднее, чем «Катерина Измайлова», балет «Светлый ручей» не вошел в данную работу.

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ РАННЕГО
ТВОРЧЕСТВА

Отрочество и юность Шостаковича совпали с молодостью советского искусства. 20-е годы — время становления основных творческих принципов советской культуры, один из самых ярких и парадоксальных периодов ее истории.

С одной стороны, это были годы замечательных художественных открытий, поражающих силой прозрения их авторов в искусство будущего. Вспомним лишь несколько имен: Эйзенштейн и Пудовкин; Маяковский, Пастернак, Сельвинский, А. Толстой, Эренбург, Олеша, Булгаков, Мейерхольд, Таиров, Марджанов... Сред этих художников имя молодого Шостаковича может стоять на одном из первых мест; многие его сочинения 20-х годов воспринимаются так, будто они написаны сегодня.

С другой стороны, первое послереволюционное десятилетие породило и множество «однодневок». Стремление отразить новое часто вступало в противоречие то с старыми, то с ультрановаторскими способами выражения. Борьба антагонистических направлений и группировок, непримиримость позиций (часто при их неопределенности), преувеличение одного качества или приема в ущерб другим — все эти «болезни роста» были неизбежны; новые сложные проблемы, возникшие при перестройке всех компонентов общественной жизни, требо-

вали своего разрешения. В острой, порой драматичной борьбе осуществлялся отбор подлинно ценного.

Творчество Шостаковича 20-х годов связано с различными направлениями искусства тех лет. В нем отражены некоторые характерные черты советской сатирической прозы, драматического театра Мейерхольда, немого кино. 1

Драматургические закономерности, свойственные сочинениям Шостаковича для музыкального театра, окончательно определились лишь к началу 30-х годов. Поскольку они формировались в период наиболее интенсивного развития творческой индивидуальности композитора, их нельзя рассматривать изолированно от общего процесса становления стиля — процесса, который шел во всех жанрах.

В раннем творчестве Шостаковича можно условно выделить два этапа. Первый совпадает с годами его учения в консерватории (1919—1925).

Сочинения, написанные в это время, изучены недостаточно. Между тем, рукописи почти всех крупных сочинений сохранились. В ЦГАЛИ находятся партитура и клавиры оркестровых сочинений — Скерцо, ор. 1, Тема с вариациями, ор. 3, Скерцо, ор. 7 (партитура и начало клавира).

В этом же архиве хранятся три номера из юношеской оперы «Цыгане»¹, партитура «Двух басен Крылова» для голоса с оркестром, ор. 4, Сюита для двух фортепиано, ор. 6, Трио для скрипки, виолончели и фортепиано, ор. 8 (в рукописи отсутствует окончание пьесы), а также ряд мелких ученических работ, не имеющих номера опуса.

Уже беглый перечень студенческих работ показывает, как интенсивна была творческая деятельность композитора, как разнообразны замыслы и жанры первых сочинений. Среди одиннадцати юношеских опусов четыре составляют сочинения для оркестра, три — для камерных ансамблей, три — для фортепиано, наконец, одна

¹ В статье «Думы о пройденном пути» Шостакович пишет о том, что он «в припадке «разочарования» уничтожил почти все свои рукописи. Сейчас я очень жалею об этом, так как среди сожженных рукописей была, в частности, опера «Цыгане» на стихи Пушкина» («Советская музыка», 1956, № 9, с. 11).

опера («Цыгане») и один опус для голоса с оркестром («Две басни Крылова»).

Период ученичества в творческом развитии Шостаковича — время самое «пестрое», когда рядом с интересными находками встречаются страницы подражательной, еще мало оригинальной музыки; когда круг образов и средств выразительности, типичных для позднейших сочинений, только еще начинает определяться и потому комплекс применяемых средств весьма широк и стилистически разнороден. Все это естественно для композитора, который поступил в консерваторию, когда ему едва исполнилось тринадцать лет.

Круг музыкальных явлений, так или иначе отразившихся в сочинениях того времени, очень широк. Интерес к любой музыке, «от Баха до Оффенбаха», который в послеконсерваторские годы еще усилился (благодаря дружбе с И. И. Соллертинским), стал впоследствии фундаментом оригинальнейшего стиля самого Шостаковича.

До Первой симфонии Шостакович уже познакомился с основными драматургическими типами русского симфонизма XIX ст.: Скерцо (ор. 1) и Вариации для оркестра (ор. 3) написаны под влиянием симфонизма Глинки — Бородина — Глазунова. В Скерцо можно особо отметить влияние Римского-Корсакова. Сюита для двух фортепиано (ор. 6) и Трио для скрипки, виолончели и фортепиано (ор. 8) напоминают по лирико-драматическому складу симфонии Чайковского — Рахманинова — Скрябина. Влияние последнего особенно ощутимо в Трио, в его «взрывчатой», чреватой неожиданными «переломами» структуре.

Если о влиянии Скрябина на творчество молодого Шостаковича пишут очень много (в связи с Первой симфонией), то воздействие Рахманинова обычно не отмечается, а некоторые критики прямо отрицают его. Сочинения Шостаковича консерваторских лет опровергают такую точку зрения. В них ясно ощутимо тяготение композитора к общительной, светлой, несколько «голубой» лирике (именно так темы рахманиновского склада преобладали в его сочинениях консерваторских лет), его сердечность, душевная открытость. Пусть эти свойства творческой природы — достояние ранней юности — позже не будут проявляться столь открыто (в частности, в те-

атральных сочинениях композитора), о них не следует забывать, как о первооснове последующего творчества Шостаковича.

Среди консерваторских сочинений есть серьезные, драматического склада пьесы: Сюита для двух фортепиано, Трио для фортепиано, скрипки и виолончели, некоторые прелюдии для фортепиано. Однако если для зрелого творчества Шостаковича характерна трагедийность, то в произведениях первой половины 20-х годов она почти отсутствует. В это время преобладают настроения светлые, мужественные; гармоничное восприятие мира чувствуется в большинстве сочинений, предшествующих Первой симфонии. Там, где появляются трагические эпизоды, они скоро сменяются героическими или лирическими.

Сатирическая линия еще не получила такого большого развития, как в последующие годы. Она лишь начинает намечаться, но довольно явственно, в «Двух баснях Крылова», Интересно, что и «адрес» сатиры (мещанство), и многие выразительные средства позднее найдут свое продолжение в театральных сочинениях Шостаковича — в балетах, операх «Нос», «Катерина Измайлова».

К этому направлению примыкают сочинения юмористического, шуточного характера. Среди них изящная, исторопливая фортепианная Прелюдия а-молл; Второе скерцо для оркестра, яркое, темпераментное, несколько эксцентрическое. Скерцозный характер имеют и «Фантастические танцы», ор. 5, и вторая часть из Сюиты для двух фортепиано.

Драматургии этих произведений свойственна многоплановость, масштабность письма, яркая контрастность — органические свойства всей музыки Шостаковича (исключение составляют фортепианные прелюдии; в этих коротких пьесах господствует один образ¹).

Театральное начало проявилось уже в сочинениях консерваторских лет, хотя оно прослеживается здесь менее отчетливо, чем в произведениях второй половины 20-х годов. Об интересе к оперному жанру свидетельст-

¹ См. в кн.: Музыкальное наследство, т. 2, ч. 1. М., «Музыка», 1966.

вует попытка в столь юном возрасте написать оперу. К балетному жанру композитор тогда еще не обращался, однако отдельные «дансантичные» ритмические формулы в «Фантастических танцах» и Прелюдиях для фортепиано уже предвосхищают его балетную музыку¹. Достаточно напомнить о Прелюдии для фортепиано Des-dur № 4, где воссоздается танцевальный образ, напоминающий лирическую пантомиму. В «Фантастических танцах» есть элементы вальса (№ 2), марша (окончание № 1), гавота (№ 3).

Овладение технологией сценических жанров происходит очень интенсивно и затрагивает разные аспекты. Прежде всего, в сочинениях ученического периода складываются различные типы мелодики, которые впоследствии будут характерны для оперного стиля Шостаковича.

Мы встречаем в них уже и мелодии речитативного плана, преломляющие интонации обыденной прозаической речи — в «Баснях Крылова». Такой тип мелодики, обладающей исключительной отзывчивостью к деталям текста и ярко выраженной прозаичностью, позже займет большое место в опере «Нос» и во многих сатирических эпизодах «Катерины Измайловой».

Последняя из фортепианных прелюдий отдаленно напоминает хоровую сцену, с характерным для зрелого творчества Шостаковича складом мелодии, основанной на интонациях народных протяжных песен и плачей — эти жанры многосторонне отразились в «Катерине Измайловой» как в трагедийном, так и в сатирическом аспектах.

Перспективным для последующего творчества Шостаковича и, в частности, для позитивных сцен балета «Болт» оказалась и ораторски-страстная мелодия основной темы из Прелюдии, открывающей Сюиту для двух фортепиано²:

¹ О связях «Фантастических танцев» с экспериментами, проводившимися в области нового эстрадного жанра — акробатических танцев — см. в кн.: Хентова С. Молодые годы Шостаковича. Л.—М., 1975, с. 112—113.

² Поскольку основная часть примеров приводится по рукописным материалам, сохранившимся в ряде случаев в черновиках, пришлось внести некоторые редакционные поправки.

1 Andante

p 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

mp, dolce espr.

В подобных мелодиях кристаллизовались интонации массовой музыки, звучащей на площадях и улицах во время митингов и демонстраций. Много таких тем встречается в мелких сочинениях Шостаковича послеконсерваторского периода, чтобы затем появиться, кроме музыки балета «Болт», в Третьей, Четвертой, Пятой симфониях.

Характерные для композитора лирические интонации также иногда «высвечиваются» среди более нейтральных мелодических массивов. Одна из выразительных тем открывает медленную часть, Ноктюрн, из Сюиты для двух фортепиано. Ее глубокий лиризм, эмоциональная наполненность и динамизм при внешней статичности весьма характерны и для оперного стиля «Катерины Измайловой», и для медленных частей симфоний (начиная с Первой);

Многие лирические темы из «детских» сочинений воспроизводят сложившиеся интонационные «формулы» лирически-распевных мелодий; таковы высокий регистр и «замирающие» трели в уже названной Прелюдии для фортепиано Des-dur № 4, широкая интервалика и ости-натный «пульсирующий» фон сопровождения — в Ноктюрне из Сюиты для двух фортепиано, в побочной партии Трио (ор. 8), в среднем эпизоде симфонического Скерцо (ор. 1).

Кое-где своеобразный поэтический слог зрелого мелодизма мастера дает о себе знать. Самая яркая из оригинальных лирических тем встречается во вступлении к Трио (ор. 8)¹. Оно привлекает благородством, строгой чистотой стиля. Здесь, пожалуй, впервые откристаллизовались черты многих лирико-психологических тем Шостаковича.

Этим темам свойственна, как известно, ладогармоническая сложность, своего рода ладотональная «теку-честь», что связано с характерным для них длительным разворачиванием мелодии из исходной интонации, имеющей значение ядра:

ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, № 6

2 Andante

V-no

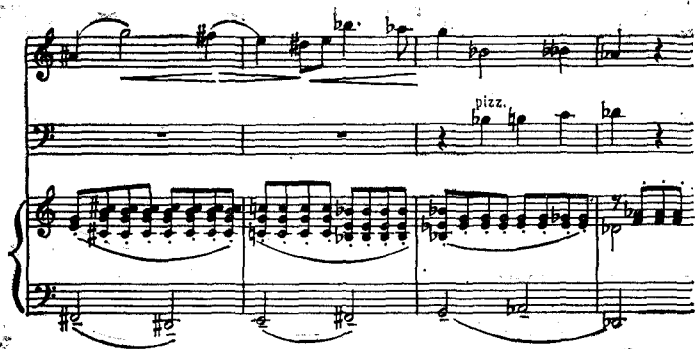
V-c

Piano

p

p espr.

¹ Два рукописных экземпляра Трио хранятся в ЦГАЛИ. Судя по множеству исправлений, это черновые варианты; в обоих отсутствует окончание пьесы.



По сравнению с более зрелыми образцами, здесь нет еще длительного развития мелодии. Но основные выразительные средства уже найдены.

Иной образ, также предвосхищающий пути зрелого творчества Шостаковича, возникает во втором элементе темы вступления. Это скользящая, как бы вращающаяся в замкнутом круге мелодия. В ней есть нечто таинственное и «коварное», более всего проявляющееся в чертах автоматизма: ритмическое оstinato, повторность музыкальных фраз, тождественность отдельных мотивов, столь типичных для «злых» образов Шостаковича. Постепенно все более определенно в ней проявляется скрытая танцевальность, бытовая природа мелодии.

ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, № 8



В Трио ор. 8, по сравнению с другими сочинениями консерваторских лет, предшествующими Первой симфо-

ний, наиболее полно отразились поиски композитора в образно-интонационной сфере. Любопытно отметить, что первая тема сонатного *allegro* (п. 5) является прообразом темы главной партии Первой симфонии, вплоть до буквальных совпадений отдельных мотивов (т. 3 и 4):

ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, № 8

4 *Allegro*
V.c. *p*
Piano *p*

p

Тема маршеобразна, с резким, угловатым, сильно хроматизированным рисунком. Особенно важна здесь близость образного содержания, действенный характер музыки, выраженная в ней суровая решимость, собранность, энергия.

На одном из черновых вариантов есть пометка «*recitativo*». Этот момент ассоциируется с «внутренними монологами», появляющимися после кульминаций-катастроф в позднейших симфониях Шостаковича, хотя здесь место речитатива в общей композиции еще не определено и сам характер конфликта лишь намечен:

5 (Allegro)

rit.

Adagio [recitativo]

СИБИРЬ

Юношеское Трио является и великолепным образцом самобытной симфонической драматургии, и с этой точки зрения оно также представляет интерес как предвестник симфоний и «Катерины Измайловой», которую

справедливо называют «оперой-симфонией». Теме вступления отводится в драматургии Трио главная роль. Так, она прозвучит в кульминационной заключительной фазе разработки, представляющей остроконфликтное развитие интонаций главной партии.

Возвращение благородного лирического образа первого раздела вступления в разработке создает глубокий контраст, подобный смене планов на экране. Музыка вступления звучит вначале в более низком регистре, чем в первом проведении, и, постепенно поднимаясь, достигает высокого светлого регистра. Возникает драматургическая и образная ситуация, напоминающая о «тихих кодах» в симфониях Шостаковича.

Сочинения консерваторских лет дают возможность выяснить, как формировалось умение юного композитора строить единую оперную сцену. С этой точки зрения наиболее показательны фрагменты из оперы «Алеко».

Первый отрывок представляет песню Земфиры (на известные слова «Старый муж, грозный муж»), причем два куплета отделены речитативом Алеко («Молчи, мне пенья надоело»). Автор стремится избежать трехчастности — при повторении песни Земфиры мелодия продолжает развиваться, придавая единство и динамичность структуре всего номера.

Второй сохранившийся отрывок также обнаруживает способность юного автора строить единую оперную сцену. Этот номер называется «Ариетта Старика», но большая его часть («Так помню, помню: песня эта во время наше сложена») накладывается на звучание песни Земфиры.

Третий фрагмент — Трио Земфиры, Алеко и Старика — предваряется инструментальным вступлением. Несмотря на наивность музыкального материала, оно очень определено по характеру; это прелюдия (или ноктюрн), создающая атмосферу летней ночи:

ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, № 55





После первой речитативной реплики Земфиры «О мой отец, Алеко страшен» возвращается материал вступления. Но в связи с содержанием характер музыкального изложения меняется. Спокойные фигурации уступают место кратким взволнованным мотивам шестнадцатых, в окружении которых в миноре звучат интонации основной темы. Когда Земфира говорит со Стариком об Алеко, то реплики Алеко органично вводятся композитором в музыкальную ткань.

Трио сохранилось не полностью, но даже по отрывкам ясно, что их автор обладал живым ощущением оперной сцены.

Юный композитор уже в первых сочинениях находил различные варианты соотношения голоса с оркестром и сумел придать оркестру в сочинении драматургическое значение. Наиболее характерны с этих позиций «Басни Крылова» для голоса с оркестром, так как это сочинение отличается широтой трактовки как речитативных, так и инструментально-характеристических средств выразительности.

Главные достоинства музыки Шостаковича в «Баснях» заключаются в психологической достоверности каждой интонации и в единстве вокальной и инструментальной сторон. Последнее характерно как для программных симфоний Шостаковича, так и для его театральных сочинений. Разумеется, в «Баснях» это единство выражено специфически, в соответствии с сатирическим замыслом сочинения¹.

Здесь невозможно говорить о целом, опуская отдельные детали: именно они создают неповторимую живость, легкость, естественность повествования. Отметим характерность основных мотивов. Они ярко вырисовыва-

¹ О некоторых проблемах музыкального языка «Басен» см. статью: Добрыкин Э. Музыкальная сатира в вокальном творчестве Шостаковича. В кн.: Проблемы музыкальной науки, вып. 3. М., 1975.

ются в разговоре Стрекозы и Муравья. «Игривые», кокетливые фразы (у оркестра) обрисовывают задорный и капризный характер:

7

Не оставь ме_ня, кум милый!

Ответные реплики Муравья неторопливы, их иронический подтекст подчеркивается как рисунком мелодии, так и «приплясывающими» аккордами сопровождения:

8

Кумушка, мне стран-но э- то! Да ра-бо-та ла-лы ты ле-то?

В басне «Осел и Соловей» лейтмотив Осла, появляющийся уже в оркестровом вступлении, звучит резко, грубо. Его угловатый рисунок, со скачком на нону, чередуется с повторяющимися, упорно «вдалбливаемыми» звуками его вокальной партии:

9

4 Cor.
ff
V.c., C-b., Fag.

Великолепно передана атмосфера действия во втором крупном разделе басни (со слов «Тут Соловей являть искусство стал»): появляются прозрачные, чистые тембры — челеста, арфа. Мелодия — напевная, плавная, в ней много «чувствительных» хроматических интонаций. Мягко звучащие струнные и валторны, фактура, в которой много пассажей, трелей (у флейт), напоминают уже о лирических ночных пейзажах, создаваемых оркестром «Катерины Измайловой».

В «Баснях» велико значение изобразительных деталей (что также предвосхищает оперы Шостаковича). Так, на словах «Зима катит в глаза» — оркестровое *staccato* сменяется унылыми, длительно тянущимися аккордами гобоев, кларнетов и фаготов.

Меткий изобразительный штрих — «ползущий» мелодический рисунок у двух фаготов — сопровождает слова «К Муравью ползет она». В басне «Осел и Соловей» первые слова Осла предваряются великолепной оркестровой интермедией: взвивающиеся вверх пассажи всех деревянных имитируют ослиный крик.

Юмористическое впечатление производят и многие детали инструментовки: появление лейтмотива Осла у контрафагота (при словах «Хотел бы очень сам я посудить, твое услышав пенье»), или дублирование вокальной партии скрипками в момент лирической кульминации («Чуть-чуть дыша, пастух им любовался»). Еще пример: последние слова Муравья «Ты все пела — это дело» и т. д. — предваряются «ехидными» стаккатными пассажами гобоев, что вызывает ассоциации с ироническими мелодиями деревянных духовых в высоком регистре в партитуре «Катерины Измайловой».

Основа вокальных партий — речитатив; на примере «Басен Крылова» можно наблюдать, как складывался оперный речитативный стиль Шостаковича, как он осваивал закономерности «омузыкаленного», сатирического в своей основе говора. В качестве примеров можно привести раздел басни «Осел и Соловей», начинающийся со слов «На желудок петь голодный!». Здесь появляются жалобные хроматические обороты, уменьшенные интервалы, внезапные восклицания. Повествовательный склад «Басен» обусловил обилие разнохарактерного тематического материала, гибкую изменчивость в его развертывании, «текучесть» вокальной и оркестровой партий.

Взаимопроникновение оркестрового и вокального начал ярче всего проявилось в развитии оркестровых лейтмотивов. Они цементируют всю музыкальную ткань «Басен», звучат не только в оркестре, но иногда и в вокальных партиях. Самый яркий пример — лейтмотив Осла в басне «Осел и Соловей». Он выполняет роль «темы-портрета» и проходит в оркестре и у хора всякий раз, когда речь идет об Осле. В басне «Стрекоза и Муравей» аналогичное значение имеет унылый мотив из двух кварт, вначале появляющихся на словах «Все прошло», а затем в широко развитой постлюдии:

ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, №44

10

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии и фортепиано. Вокальная партия (верхняя линия) имеет мелодию: G4 (длина), A4 (длина), B4 (длина), C5 (длина), B4 (длина), A4 (длина), G4 (длина). Под ней — лирические слова: «Все про-шло». Фортепиано (нижняя линия) имеет ритмический рисунок: G4 (длина), A4 (длина), B4 (длина), C5 (длина), B4 (длина), A4 (длина), G4 (длина). Под фортепиано — басовая партия: G2 (длина), B1 (длина), D2 (длина), F2 (длина), G2 (длина), B1 (длина), D2 (длина). В начале фортепиано и басовой партии стоит метр «marcato».

Об изобразительности и — шире — яркой характерности, театральности «Басен» писали исследователи юношеского творчества Шостаковича. Вот что в них подчеркнул И. В. Нестьев: «Присущий Д. Шостаковичу дар портретиста, чутье театральности интересно проявились в музыке двух басен Крылова — «Осел и Соловей», «Стрекоза и Муравей» (соч. 4); меткие приемы «натуральной» звукописи, гибкость декламации, стремление скупыми штрихами запечатлеть резко контрастные образы — все обличает здесь последователя русской классической школы. Но острота линий, едкая проничность выдают манеру современного художника»¹. Синтез симфонического и вокального начал (при преобладающей роли оркестра), проявившийся в своеобразном жанре басен, предвещает многие явления в музыке Шостаковича зрелого периода.)

Можно сопоставить с этим ранним сатирическим сочинением прежде всего оперу «Нос», где так велика

¹ Нестьев И. Путь исканий.—«Советская музыка», 1956, № 11, с. 5.

роль сатирически-изобразительного оркестра, а вокальные партии отличает детальная разработка речевых интонаций разговорно-бытового плана.

Особое место занимает в творческом становлении Шостаковича Первая симфония.

Видимая даже «невооруженным глазом» театральность находится здесь на таком уровне синтеза с обобщенной симфонической логикой мышления, что многие другие сочинения конца 20 — начала 30-х годов, в которых этот синтез постепенно складывается, представляют менее органичное единство. Уже вступление к первой части вызывает почти зрительные ассоциации, хотя оно не связано непосредственно с теми или иными жанрами. Легкое полетное движение, как бы «на пуантах» (аккорды перед ц. 1 и особенно перед ц. 2), вызывает ассоциации с фигурами кордебалета после сольных сцен, тогда как предшествующий им эпизод может быть воспринят как пантомима.

Есть во вступлении моменты чисто оперные. Например, распевная, вокальная мелодия альтов на фоне сдержанного аккомпанемента струнных сейчас ретроспективно воспринимается как «заготовка» к лирическим сценам «Катерины Измайловой».

Речевая основа инструментальных тем — свойство, также связанное с театральностью. Интонации человеческой речи звучат в восклицании трубы, которым открывается симфония, в мелодии скрипок (ц. 6). Прием оркестрового диалога, который настойчиво повторяется во вступлении, также сообщает ему сценический характер.

Многим мелодиям Первой симфонии свойственны речевые признаки. Подобные мелодии в Первой симфонии часто имеют сходный эмоциональный облик. В них встречаются экспрессивные восклицания, патетически-призывные, утвердительные интонации:





Театральные черты проявились и в драматургии Первой симфонии.* Драматически-конфликтное развитие логически уже само по себе создает предпосылки для сходства с закономерностями драмы сценической. Тип конфликтной драматургии, насыщенной контрастами, многоплановой, развивающей от начала до конца произведения несколько основных образов, обладает теми признаками, которые характерны для театрального сочинения.

С одной стороны, ее конструкция не только прочна, но даже несколько рационалистична: классически-четкая схема, отсутствие «вставных» эпизодов, устремленность симфонического развития.

С другой — иногда степень контрастности так велика, что она создает центробежную силу по отношению к «жесткой» форме. Контрасты, возведенные в высшую степень, могут уже восприниматься как внемузыкальные и начинают вызывать зрительные, сюжетные и т. д. ассоциации, тем самым придавая симфоническому сочинению черты театральности. В Скерцо — это контраст между кульминационным проведением обеих тем в контрапункте (ц. 21), заканчивающемся пронзительно-долгим (два такта) аккордом в переуплотненной оркестровке — и повторенными трижды после паузы сухими и четкими, как выстрел, трезвучиями у фортепиано соло.

Подобный театральный эффект противопоставления звучащей массы инструментов и, после внезапной тишины, солирующего голоса (в ситуации предельно напряженной) — повторен в финале симфонии, когда после вы-

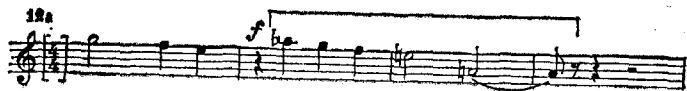
сочайшей кульминации звучит «роковое» соло литавр (ц. 34—35).

В первой части симфонии контраст между вступлением и экспозицией перерастает в сопоставление двух стилей. Краткие, будто недоговоренные диалоги вступления, его дробность — тематическая, фактурная, динамическая, — преобладание сопоставления как главного метода развития материала — все это резко противопоставляет вступление первой части ее экспозиции (несмотря на имеющиеся интонационные переключки), где темы приобретают конкретно-жанровые черты и по структуре каждая из них представляет целостный эпизод.

В Первой симфонии есть немало деталей, предвещающих оперы Шостаковича: прозрачная, графически четкая оркестровка вступления к первой части с большим количеством солирующих инструментов напоминает о партитуре оперы «Нос»; иронический характер музыки усиливает сходство. Тенденция к остановкам на незавершенных, «вопросительных» интонациях также будет позднее развита в «Носе». Намечается здесь и тип лирических эпизодов, подобных благородным монологам оркестра из 5-й, 9-й картин «Катерины Измайловой».

Бытовые жанры в Первой симфонии также эстетически оправданы и предвосхищают их применение в зрелом творчестве Шостаковича. В симфонии несколько маршеобразных тем: главная партия первой части, зловещее шествие в скерцо (ц. 21), траурный марш третьей части, марш-скерцо в финале (ц. 6). Возможность воссоздать героическое и трагедийное содержание, зрительная конкретность этого жанра, видимо, обусловили его широкое применение и в «Катерине Измайловой» (см., например, 5-ю картину). Эмоционально-многоплановый галоп в скерцо Первой симфонии — одна из ступенек к «галопам ужаса» в «Катерине Измайловой».

Наконец, конкретная тематическая ассоциация: тема клятвы Катерины в опере и элемент вступления к четвертой части симфонии (ц. 2):



Из темы клятвы Катерины
126 Сл. (в)



Первая симфония «через голову» сочинений конца 20-х годов (благодаря более высокой, чем в них, степени проникновения театрального начала в симфоническую драматургию конфликтного характера) намечает путь ко второй опере Шостаковича. Целостность симфонического развития в опере «Катерина Измайлова» была результатом развития, значительным этапом которого представляется Первая симфония.

Второй период творчества Шостаковича начинается после окончания консерваторского курса, и завершается в первой половине 30-х годов. Это время наиболее близких контактов композитора с театром — музыкальным и драматическим; контактов и личных, и творческих. Тогда же началась и деятельность Шостаковича в кино.

Как известно, в 1923 году Шостакович закончил консерваторию по своей первой специальности — фортепиано — и, около двух лет работал пианистом-иллюстратором немого кино¹. Эта утомительная работа впоследствии принесла композитору немалую пользу. Часами следя за разворачивающимися на экране событиями и переводя их на язык музыки, в фортепианных импровизациях молодой композитор практически осваивал законы кино и находил образы, адекватные тем или иным конкретным ситуациям.

Метод импровизаций, представляющих «попурри» из разных произведений, был тогда общепринят в кино; музыка не создавалась заранее и не записывалась после исполнения. Малоталантливый пианист мог найти в специально выпускаемых сборниках музыку для любых «типических обстоятельств» фильма — для любовного объяснения, погони, ссоры... Шостаковича же повтор-

¹ Много интереснейших фактических данных об этом периоде жизни и деятельности композитора собрано в кн.: Хентова С. Молодые годы Шостаковича, кн. 1-я. М.—Л., 1975.

ность ситуаций фильма и необходимость многократно иллюстрировать их музыкой привела к поразительной четкости жанрово-интонационных формул, вполне сложившихся уже в ранних сочинениях и позднее перенесенных из программной музыки в непрограммную.

Но воздействие кино этим не ограничивалось. Драматургия ^{искусств} молодого искусства обладала, качествами, притягательными для художника: свободой развития действия во времени и пространстве, большими возможностями сценического темпа-ритма, столкновением разных сюжетных и психологических планов... Шостакович живо воспринимал специфику кинодраматургии и, убедившись еще в юности, какие большие возможности таятся в ней для музыканта, остался верным этому искусству, — что, без сомнения, наложило отпечаток и на его музыку, не имеющую отношения к кино.

Тот пласт музыки, с которым композитор столкнулся в кино, очень сильно отличался от впечатлений и опыта, полученных в консерватории. Музыкальное сопровождение фильмов предполагало применение разнообразных бытовых жанров, с которыми именно в кино Шостакович впервые познакомился так близко. Готовясь к иллюстрации фильма, он просматривал много произведений — в их числе немало и так называемой «легкой» музыки; он быстро, так же как и при сочинении, осваивал новый для себя мир эмоций, а затем, варьируя материал, многократно воспроизводил жанровые «формулы» фокстротов, канканов, вальсов с абсолютной достоверностью.

Другим выходом из круга академических представлений было для Шостаковича сотрудничество с драматическими театрами, оно началось несколько позднее, чем работа в кино (в 1929 году была написана музыка к первому спектаклю) и продолжалось на протяжении всей его жизни. В годы творческого становления Шостакович написал музыку для постановок трех театров, причем все они принадлежали к нетрадиционному, «левому» направлению. Это театры Мейерхольда, Вахтангова и ленинградский ТРАМ (Театр рабочей молодежи).

Композитор много раз в печатных выступлениях возвращался к волнующей его мысли: он мечтал написать кинооперу и найти в ней «свои специфические законы построения действия и музыкальной драматургии, не связанной ни местом, ни временем» (цит. статья «Думы о пройденном пути»).

главное — двух художников связывала общность устремлений. Мейерхольд в первые же годы после революции с юношеской горячностью провозгласил лозунг «театрального Октября» (1920) — политического агитационного театра. «В театр ворвалась улица»¹, как ворвалась она и в музыку Шостаковича несколькими годами позднее. В постановках начала 20-х годов Мейерхольд широко применял прием социальной карикатуры, например, *Соглашатель* и *Интеллигент* в спектакле «Мистерия-буфф», 1921, — через несколько лет мы встретим такие же карикатуры в балете Шостаковича «Болт» (*Бюрократ*, *Соглашатель*). Мейерхольд увлекался пантомимой, цирком, элементами народного балагана, — все это нашло отражение и в музыке Шостаковича («Нос», оба балета). Отмеченные выше детали не были открытием Мейерхольда или Шостаковича; само время диктовало искусству необходимые пути обновления.

Отметим еще некоторые известные особенности формы мейерхольдовских спектаклей, перекликающиеся с музыкой: деление действия на отдельные краткие эпизоды, каждый из которых имеет свое название (сравните со структурой оперы «Нос»), множественность и конкретность жанровых ассоциаций, особенно в связи с бытовыми жанрами (вспомним знаменитые мейерхольдовские галопы и польки — и скерцо-галопы Шостаковича; карикатурные романсы, вроде «Мне минуло шестнадцать лет» в устах дочери Городничего — и пародии Шостаковича на бытовую сентиментальную лирику).

Творческая эволюция молодого Шостаковича в конце 20 — начале 30-х годов также напоминает о путях мейерхольдовского театра. Начав с отрицания, с бурной полемики с академическими театрами, Мейерхольд в конце 20-х годов приходит к практическому применению в своих спектаклях некоторых принципов Станиславского. Мейерхольд всегда с огромным уважением относился к своему учителю, но в творчестве шел по совершенно иному пути: истоки противоречий между театрами Станиславского и Мейерхольда уходят вглубь веков и возрождаются, в новых условиях, объективно существующие различия между «театром представления» и «театром переживания».

¹ Алперс Б. Театр социальной маски. М., 1931, с. 23.

Однако к началу 30-х годов усиливается процесс всё более интенсивного взаимопроникновения принципов Станиславского и Мейерхольда; оно коснулось и, главным образом, отношения к персонажу. Эксцентрический образ-маска уступает место живому человеку на сцене; усиливается психологическая мотивировка его поступков; появляются первые позитивные и разносторонне обрисованные характеры.]

Аналогичный поворот совершается в это же время в творчестве Шостаковича. Калейдоскоп остросатирических образов, преобладающих в творчестве композитора во второй половине 20-х годов, уступает место подлинной и не скрывающейся за гротеском человечности; появляется тончайшая нюансировка в изображении внутренней жизни человека; эксцентричность сменяется более традиционными и стилистически едиными формами.]

Но усиление традиционного — как у Мейерхольда, так и у Шостаковича — не было отступлением от их основных принципов. Напротив, их стиль обогатился благодаря качественно новому сплаву традиционного и экспериментального. Тому сплаву, который во все времена был лучшим материалом для строительства новых форм в искусстве.]

Из ленинградских драматических театров ближе всего был связан с творчеством Шостаковича и оказал на него наибольшее воздействие Театр рабочей молодежи, ТРАМ. В начале 20-х годов несколько молодых любителей театрального искусства создали самодеятельную студию при одном из комсомольских клубов в Доме коммунистического воспитания молодежи им. М. Глерона¹. Называя студию театром «митингов и манифестаций», ее участники увлекались постановками сенок из жизни молодежи, прерывая их злободневными ораторскими призывами, лозунгами, обращенными непосредственно к зрителю.

В первые годы существования ТРАМа связи артистов и драматургов театра с заводской молодежью были очень прочными — на сцене они играли самих себя, что

¹ Руководитель молодежи этого района, незадолго до того погибший.

в огромной степени определяло успех спектаклей: ведь никто из них не имел специального образования. Средства на первый спектакль «Сашка Чумовой» помогли получить заводские комсомольцы.

Здесь почти не ставили пьес профессиональных драматургов. Выбор пьесы начинался с обсуждения наиболее актуальной темы. Наметив основные идеи будущей пьесы, передавали ее в так называемое «драматургически-режиссерское отделение» театра, где молодые драматурги начинали искать для нее подходящую сценическую форму. «В разгаре обсуждения обычно рождается и автор, который острее других затронут данной темой»¹. Тематика трамвских пьес была разнообразна: новая мораль, проблемы семьи («Плавятся дни»), борьба с вредителями, бюрократами («Выстрел»), комсомол в деревне («Целина»). «Мир видится ТРАМу своим тревожным, взволнованным лицом. Спокойствие, общественная умиротворенность — на трамвской сцене невозможны»².

ТРАМ не был только полулюбительской студией. Он имел свое, четко определившееся уже в первых спектаклях, творческое лицо. Натурализму в его постановках не было места, они отличались яркой театральностью, условностью. «Игра» для него естественна, как для всего юного», — писал А. Луначарский об искусстве ТРАМа³. Предельно лаконичное оформление, легкие декорации. Акцентировка светом и музыкой самых важных моментов действия. Динамика быстро сменяемых выразительных мизансцен. Постоянный контакт со зрительным залом — контакт прямой, митинговый. Применение временных и пространственных ассоциаций. «Наплывы»-воспоминания в стиле кино. Вставные хоры, танцы, стихотворения, которые прерывают действие, чтобы ярче выделить какой-либо момент в нем. Таковы некоторые наиболее заметные особенности трамвской стилистики.

ТРАМ многое перенял у Мейерхольда эпохи «театрального Октября» и развил это направление в одной области, связанной с молодежной тематикой. Недостаток

¹ Львов Н. Как ТРАМ делает пьесу. Цит. по кн.: Рабинович Н. Театр юности. М.—Л., 1959, с. 14.

² Цимбал С. Театр классового темперамента. — Журнал «Рабочий и театр», 1930, № 29 (26 мая).

³ Луначарский А. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 3. М., 1964, с. 400.

профессионального мастерства актеров на первых порах искушался горячностью, взволнованностью, искренностью; близостью их к героям, которых они играли.

Но в начале 30-х годов все яснее стали обнаруживаться недостатки творческого метода театра, которые привели его к кризису. Трамбовские пьесы были не глубоки по содержанию, в них почти совсем отсутствовала психологическая разработка характеров, нередко давали о себе знать влияния социологических схем. Актеры театра уверенно чувствовали себя в пьесах лишь одного плана, уровень их мастерства уже не мог удовлетворить зрителей 30-х годов. В 1936 году ТРАМ был слит с «Красным театром» и создан ленинградский театр Ленинского комсомола.

Роль музыки в спектаклях ТРАМа не сводилась к акцентировке тех или иных ситуаций; в спектакли включались самостоятельные музыкальные эпизоды.

Д. Шостакович написал музыку к трем спектаклям театра, поставленным в конце 20 — начале 30-х годов: «Выстрел» (1929), «Целина» (1929) и «Правь, Британия!» (1931). Почти вся музыка к ним утеряна, сохранился лишь фрагмент из музыки к спектаклю «Правь, Британия!» и песня из спектакля «Выстрел». Но сотрудничество композитора с молодыми энтузиастами не прошло для него бесследно. Оно способствовало упрочению его контактов с массовой аудиторией и созданию публицистических произведений крупной формы — Второй и Третьей симфоний.

Несколько слов о содержании этих спектаклей.

«Выстрел» — стихотворная пьеса А. Безыменского, сюжет которой сродни сюжету балета Шостаковича «Болт», написанному, примерно, в то же время. «Агитационным зрелищем в 3-х актах» назвал свою пьесу А. Безыменский. Герои ее — рабочие. Им мешают трудиться бюрократы в администрации и парткоме (характерна для таких пьес фамилия парторга-лакировщика Гладких). Ряд сатирических фигур («шпана», «технические секретари», «парттетя Мотя») дополняют картину.

П. Маринчик вспоминал позднее: «...Трудно себе представить трамбовский спектакль «Выстрел» без яркой интересной музыки Шостаковича. Задумчивая, мягкая, она звучала, как юношеская мечта о будущем. Она превращалась в бравурный марш, на фоне которого При-

шлюцов¹ выкрикивал свои демагогические речи, а в сцене похорон комсомольца Корчагина прозвучала как боевой марш, зовущий к борьбе»².

«Целина» (авторы А. Горбенко и Н. Львов) — спектакль о коллективизации в деревне (кулаки мешают колхозникам распахать межи, срывают сев). В сценическом воплощении пьесы было много условного, в частности, несколько раз применялся прием «наплывов»³. Это был музыкальный спектакль. «Шостакович написал к «Целине» поистине замечательную музыку, которая во многом решает вопрос о создании доподлинно музыкального спектакля. Острая, неожиданная и беспокойная, она уже не может расцениваться вне спектакля, как и весь спектакль немислимо оценивать без нее»⁴, — писал рецензент.

Последняя Трамбовская работа Шостаковича — музыка к пьесе А. Пиотровского «Правь, Британия!» (1931); сюжет ее представляет сатиру на жизнь современной капиталистической страны. Этот спектакль был признан неудачным.

В 1931—1932 годах Шостакович написал музыку к спектаклю Московского театра им. Вахтангова «Гамлет». Современное театроведение определяет этот спектакль как кульминацию «процесса вульгаризации классики»⁵ — процесса, захватившего многие театры страны. Н. Акимов писал о Гамлете: «Высоко развитой, здоровый, оптимистически настроенный молодой человек, шутки которого сверкают на протяжении пяти актов, пытается совместить свои передовые теории с практикой феодальных отношений и находит гибель в борьбе за престол»⁶. Истоки этой трактовки следует искать в стремлении к так называемому «социальному оптимизму», к ироническому осмеянию шекспировских героев.

¹ Бюрократ и демагог.

² Маринчик П. Рождение комсомольского театра. Л.—М., 1963, с. 229.

³ См. рецензии на спектакль «Целина». — Журнал «Рабочий и театр», 1930, № 27, 29.

⁴ Цимбал С. Театр классового темперамента. — «Рабочий и театр», 1930, № 29, с. 12—13.

⁵ История советского драматического театра, т. 3. М., 1967, с. 148.

⁶ «Вечерняя Москва», 1932, 11 мая.

«Предполагалось, что они могут быть только смешны с точки зрения современного советского человека...»¹. Спектакль вызвал ожесточенные споры.

Единственным бесспорным его компонентом стала музыка Шостаковича. Несмотря на иллюстративность задания, она воспринималась не только как самостоятельный элемент выразительности, но иногда, как отмечали критики, даже опровергала режиссерское решение той или иной сцены. «Таков, например, первый марш выхода Гамлета — где музыка придает сцене характер «всамделишной», необычайной значительности, силы и глубокой содер­жательности, вопреки гротесковому характеру сцены»².

«Гамлет» — не единственная работа Акимова, в которой участвовал Шостакович. В 1931 году Шостакович написал музыку к эстрадно-цирко­вому представлению Ленинградского мюзик-холла «Условно убитый», одним из художников которого был Н. Акимов. Постановку осуществила сильная постановочная группа. В нее входили, например, В. Дмитриев, Ф. Лопухов, И. Дунаевский, Л. Утесов. Сюжет представления (по воспоминаниям Н. Акимова и Л. Утесова), не слишком логичного и связного, посвящен Осоавиахиму. Сатирические эпизоды были направлены против церковников, мещанства. Шостакович написал к «Условно убитому» около тридцати номеров разного плана, украсивших театральное представление.

Уже в 60-е годы Н. Акимов собирался поставить «Ев­гения Онегина» и привлечь Д. Шостаковича к участию в этой работе. Жаль, что замысел не осуществился — творчески Н. Акимов и Д. Шостакович в чем-то близки. В умной, злой, изящной ироничности, в умении резко и точно очертить контуры фигуры — будь то портрет или персонаж оперы.

*

Если условно считать концом юношеского периода 1932 год, когда была завершена опера «Катерина Измайлова» — итог его театральных исканий, — то за семь лет, прошедших после 1925 года, композитор не написал

¹ История советского драматического театра, т. 3, с. 149.

² Гальский Э. Музыка к «Гамлету» — «Советское искусство», 1932, 27 мая.

почти ни одного сочинения, так или иначе не связанного с театром, кино или со словесной программой.

Как уже говорилось, с 1926 до 1933 года композитор написал музыку к четырем фильмам «Новый Вавилон» (ор. 18), «Одна» (ор. 26), «Златые горы» (ор. 30), «Встречный» (ор. 33). Он оформил пять драматических спектаклей: «Клоп» (ор. 19), «Выстрел» (ор. 24), «Целина» (ор. 25), «Правь, Британия!» (ор. 28), «Гамлет» (ор. 32), написал два фрагмента к опере «Колумб» и более трех десятков музыкальных номеров, в сопровождении которых шло эстрадно-цирковое представление «Условно убитый».

Некоторые из этих сочинений (или их отдельные номера) потеряли сейчас самостоятельную художественную ценность, но лучшие продолжают жить (сюиты к «Гамлету», к фильму «Златые горы», песня из музыки к фильму «Встречный»).

Оперы и балеты Шостаковича хронологически расположены внутри рассматриваемого периода¹. Считать сочинения иных жанров их предшественниками (с точки зрения стиля и тематики) было бы не совсем верно, так как взаимные влияния осуществлялись сразу по нескольким направлениям, но в этих произведениях были сделаны многие открытия, имеющие непосредственное отношение к операм и балетам.

Театральность инструментальных и камерно-вокальных сочинений юношеского периода проявилась в нескольких различных аспектах.

Произведения Шостаковича тех лет исследовали пути разнородных интонационных потоков, условно называемых бытовой музыкой 20-х годов. В это понятие входят революционные песни, получившие в то время широкую популярность, народные песни и танцы, новый жанр — советские массовые песни, «нэпмановская» лирика, эстрадная музыка и т. д. Методы их воплощения в прикладной музыке дают представление о первой, низшей ступени обобщения бытовых жанров в творчестве Шостаковича. Следующим этапом стали сочинения для музыкального театра.

¹ Работа над оперой «Нос» шла в 1927—1928 гг., балет «Золотой век» создавался в 1927—1930 гг., балет «Болт» — в 1930—1931 гг., опера «Катерина Измайлова» — в 1930—1932 гг.

По сравнению с консерваторским периодом расширились изобразительные возможности музыки. Прикладной характер многих сочинений обусловил большую роль изобразительного начала. В зависимости от сюжета музыка рисовала пейзажи («Гамлет», «Условно убитый»), жесты, движения и речь людей («Правь, Британия!», «Условно убитый», «Новый Вавилон», «Японские романсы»), то или иное сценическое действие («Гамлет»).

В произведениях разных жанров формировался речитативный стиль Шостаковича. Так, в прикладной музыке мы находим разные типы омузыкаливания прозаической речи — от прямого, неадаптированного ее воспроизведения до незавершенных вокальных мелодий.

Наконец, театральное начало проявилось и в драматургии, избегающей реприз, построенной на контрастных столкновениях различных жанрово-стилистических пластов (Вторая и Третья симфонии).

Изобразительность в ранних сочинениях Шостаковича очень своеобразна. Она значительно отличается от пластичной, броской и детализированной изобразительности другого художника — С. Прокофьева.

Шостакович обычно избегает прямого звукоподражания, он исходит из общего эмоционального содержания эпизода, не детализируя изображение. Эта особенность, вероятно, связана с тем, что дедуктивное мышление свойственно композитору больше, чем индуктивное.

Шостакович широко пользуется уже сложившимися в сознании слушателей звуковыми ассоциациями. Один из примеров тому — музыка финала к комической опере Дресселя «Колумб»¹.

¹ Рукопись хранится в Центральной нотной библиотеке Театра им. Кирова.

Опера молодого немецкого композитора Дресселя была поставлена в Малом оперном театре в 1929 году. В ней рассказывалось об открытии Колумба, однако исторические события были лишь поводом для создания сатиры. Колумб предстал искателем приключений и авантюристом, «слух которого улавливает по преимуществу звон червонцев» («Ленинградская правда», 1929, 14 марта); «полоумный король, флиртующая королева, карикатурные министры» были выведены на сцену (Музалевский В. «Колумб». — «Красная газета», 1929, 12 марта). Постановка, по мнению рецензентов, была очень удачной: художник Соколов сделал оригинальные декорации, состоящие «из одного единственного материала — веревки» (Ян М. «Колумб». — «Смена», 1929, 14 марта). В музыкальном же отношении спектакль был, по свидетельству рецензентов, неровным и в

Ремарки, которые делает автор на рукописи партитуры, поясняют связь музыки с тем, что происходит на сцене. Пометка в третьем такте — «броненосцы, пароходы, аэропланы». На оstinатный фон сопровождения в тембре струнных и низких деревянных инструментов, накладываются призывные диссонантные возгласы четырех труб. Медные в этом номере олицетворяют образы, связанные с войной, жестокостью:

ЦНБ, VII, 1 ш, 798

13а

Соло медных, канон

13б

Cor.

Tr-be

Tr-ni

e

Tuba

Статически-картинное изображение менее свойственно музыке Шостаковича, стихия которой — движение, развитие. Даже изображая, композитор показывает процесс становления. Так, в финале оперы «Колумб» (иллюстративно-образительного плана) встречаются полифонические нарастания звучности, которые приводят к напряженным кульминациям (что связано здесь с событиями, происходящими на сцене). После одной из них читаем ремарку автора: «Картина уменьшается до точки». Когда динамическая волна достигает самого низко-

большой степени эклектичным. Цитаты из классики чередовались в нем с джазовыми эпизодами, с банальными мелодиями. Поэтому театр обратился за помощью к Шостаковичу, который дописал увертюру (она прозвучала в виде антракта к 6-й картине оперы) и финал.

го уровня, начинается новый подъем (ремарка: «точка вырастает в доллар»). Один за другим, с интервалами в полтакта, вступают все инструменты, начиная с флейты, пока не достигается tutti.

Таким образом, при самом иллюстративном задании проявляется симфонизм мышления композитора: театральные, сюжетные «повороты» действия воплощаются в музыке, которой органически присуще свойство развития и становления.

Следует ряд оркестровых картин: портрет янки, танцевальная сцена. Тема, которая характеризует янки, встретится в музыке к представлению «Условно убитый». Позднее эта музыка прозвучит в финале Первого концерта для фортепиано с оркестром:

ЦНБ, VII, 1 ш, 798



146 Номер архангела Гавриила



Эпизод завершается апофеозом («Мир международный!» — скандирует хор) и заключительным оркестровым crescendo.

Характер изобразительности этой музыки близок ко Второй и Третьей симфониям, также связанным с практикой «массовых представлений», озвучивающим не психологическую драму, не пейзаж, а серию политических плакатов.

Во Второй симфонии мы находим моменты, драматургически близкие этому фрагменту (начало симфонии до ц. 6 представляет на протяжении довольно большого отрезка времени «звуковой поток»). Позднее такого рода эпизоды появятся в балете «Болт» в сценах, изображающих работу. Общее в них — театрализация массовых сцен.

Музыка такого рода была обусловлена массовым песнетворчеством первого послереволюционного десяти-

летия. «Смотры, демонстрации, представления, шествия, празднества, кличи и песни, современная толпа, совокупность сложных интонаций и ритмов города, темп движения и уличные тембры»¹ послужили основой нового стилистического направления в советской музыке 20-х годов. Такие жанры массового творчества, новые формы агитационного искусства, как представления на открытом воздухе, концерты-митинги, литературно-музыкальные монтажи и «живые газеты», пользовались огромной популярностью. Молодой композитор воспринял их и творчески преломил в сочинениях разных жанров.

Один из примеров освоения этих новых типов изобразительности — так называемая «сцена митинга» из Третьей симфонии. Возгласы, реплики, движения толпы и одного человека — все это передано здесь средствами инструментальной музыки.

Изобразительные приемы, чрезвычайно интересные и сами по себе, для нас важны особенно в связи с операми Шостаковича. Эпизодов, близких им по содержанию, нет. Но по музыкальному воплощению от них «произошли» некоторые сцены из «Катерины Измайловой» (например, столкновения Бориса Тимофеевича и челяди, из 1-й и из 2-й картин). Сильные, властные речевые интонации Бориса Тимофеевича, оркестровое изображение волнующейся толпы (ц. 35), угрожающих жестов хозяина (ц. 114) обнаруживают сходство с приемами, намеченными в Третьей симфонии.

Попытка музыкально иллюстрировать политические лозунги, имеет место и в сохранившемся фрагменте из музыки к пьесе «Правь, Британия!»².

Оркестровый эпизод сопровождается прозаической речью. По содержанию текст представляется призывом к забастовке: «Они оцепили площадь и думают, что мы не сможем помешать вашему балагану. Они разогнали нашу колонну, но мы прорвались, чтобы крикнуть вам в уши. Рабочие... вас морочат... Только слепые и негодяи могут плясать вокруг рождественской елки, когда рядом, в порту люди, товарищи валяются в старых котлах и на гнилых канатах, без работы, без хлеба четвертый месяц...»

¹ Асафьев Б. Композиторы, поспешите. В кн.: Избр. труды, т. 5. М., 1957, с. 20.

² ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, № 44. Клавир, отдельные листы.

Яркие мелодии здесь отсутствуют; музыка воспринимается как ряд динамических волн, сменяющихся в непрерывном движении. Музыка — фон, оттеняющий самые важные моменты текста. От слов «но мы прорвались...» начинается большое нарастание, основанное на синкопированном движении, которое приводит к кульминации, подобной симфоническим.

Энергетическое нагнетание звучности — прием, который очень точно передает движение толпы, эмоции толпы, объединенной речью оратора. Отсутствие ярких мелодий здесь даже закономерно, ибо дает возможность музыке оставаться лишь аккомпанементом к декламации и еще ярче подчеркивает слово.

Другого плана изобразительность — более конкретная, связанная с жанрово-бытовыми ситуациями — также встречается в театральной музыке. В качестве примера можно вспомнить сцену свадьбы из музыки к спектаклю «Клоп»¹. Все перипетии сюжета отражаются в оркестре. Когда Олег Баян заканчивает песню — своего рода карикатурную эпиталаму, — резкая смена оркестровой фактуры (появляется трель у ударных инструментов) должна, вероятно, изобразить «бдительность» шафера («Кто сказал мать?»). Его реплику сопровождает соло трубы в низком, «задавленном» карикатурном звучании.

«Бетховена! Камаринского!» — требуют гости. «Завывающие» глиссандо имитируют их пьяные крики.

Во многих эпизодах «прикладной» музыки встречаются пейзажные зарисовки. Вот, например, вступление к сцене кладбища из музыки к спектаклю «Гамлет»². Светлая и грациозная музыка напоминает менюэт. Она оставляет впечатление покоя, радости:

Музей театра им. Е. Б. Вахтангова



¹ Рукопись хранится в Государственном театральном музее им. Бахрушина; отдельные фрагменты — в ЦГАЛИ (ф. 2048, оп. 2, № 42).

² Отдельные фрагменты, не вошедшие в изданную сюиту, хранятся в Музее театра им. Е. Б. Вахтангова.



Диатоническая, в высоком регистре тема служит для создания пейзажной картины «Поле» из музыки к эстраднему представлению «Условно убитый»¹. Она лишена конкретно-изобразительных черт и создает лишь общую эмоциональную атмосферу эпизода:

16 Поле (пейзаж) ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, №45

Andantino

Традиционными средствами решена сцена бури из этого сочинения. Хроматические фигурации и тремоло

¹ ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, № 45.

воспринимаются несколько даже юмористически, как пародия на изживший себя прием.

Более иллюстративны такие номера, как эпизод из музыки к «Гамлету», который называется «Настройка инструментов. Репетиция спектакля» (он не вошел в изданную сюиту) или «Полет херувимов» из музыки к «Условно убитому».

Включая интонации бытовых песен и танцев — своего рода музыкальный жаргон — в сочинения крупных форм, композитор, как правило, адаптирует их, отчего присущая многим из них прямая вульгарность делается как бы косвенной, «остраненной». Они подчиняются, как у Малера, общей концепции, как пласт сатирически воспринятый и играющий роль низменного бытового фона. Но «прикладная» музыка дает и немало примеров прямого допущения музыки быта.

Часто сам сюжет предполагал вставные номера — вальсы, фокстроты, марши, галопы, песенки. Они встречаются в музыке к спектаклям и фильмам в тех же эстрадных вариантах, что имели место при их бытовании.

Такие эпизоды встречаются в музыке и к «Клопу», и к «Гамлету», и к «Условно убитому», к кинофильмам «Новый Вавилон», «Златые горы». Их интерпретация композитором не однозначна, как и их реальная эстетическая ценность. Некоторые из них представляются приятными непритязательными образцами бытовых танцев и песенок; другие, даже при отсутствии сатирических «смещений» в их изложении, могут восприниматься лишь сатирически.

Приведем несколько примеров. Марш, открывающий спектакль «Клоп» (сцена в универмаге). Его материал впоследствии встретится в балете «Болт» («Сцена заполнения цеха», см. пример 67).

Это образец, безусловно, позитивной трактовки жанра. С одной стороны, это «выходной» марш, и поэтому в нем ощущается некая праздничность. С другой стороны, он открывает не просто спектакль, а сатирическую феерию. Отсюда — несколько неожиданный для слуха рисунок мелодии, избегающей «квадратности», с забавными остановками на альтерированных ступенях... Мелодия все время звучит у духовых — то пронзительно-призывно, то «притушенно», с тем особым оттенком, который свойствен духовым оркестрам; это музыка, требующая

больших пространств и рассчитанная на массовую аудиторию. Она в высшей степени уместна здесь — так же, как впоследствии в энергетической, полной движения «Сцене заполнения цеха» в «Болте».

Такого же плана — «Марш пионеров», бодрый и бесхитростный, обладающий всеми характерными особенностями пионерской песни, причем, песни хорошего вкуса.

Спектакль ТРАМа «Выстрел» вели два конференсье. Один из них, Дундя, видимо изображал бюрократа, который комментирует события и мечтает о том, чтобы были «мысли сложены по полкам и чувства все — под номерком». Композитор дает ему банальнейшую мелодию с «залихватской» развязной каденцией. Нравоучения бюрократа озвучены мелодией, в которой много опеваний, она звучит как пародия на лирический романс XIX века:

175

Ох, про-кля-ту-ща-я бри-га-да! От-сек го-то-вит-ся к вой-не.

176

Ну, ду-мать что ж? Мол-чи и ду-май, все-го о-пас-ней го-во-рить.

Так же уместны были банальности в музыке к «Клопу». В своих воспоминаниях о Маяковском Шостакович писал о том, что автор комедии представлял себе звучание оркестра пожарных, как лучший вариант музыкального оформления спектакля. Вот как осуществил эту мысль композитор в «Хоре пожарных». Голоса сопровождаются духовыми инструментами — трубой, валторной, тромбонем. Интонации предельно упрощенные, в характере марша. Под эту музыку пожарные парами шагали по авансцене, скандируя текст.

Много бытовой музыки звучало в сцене свадьбы Присыпкина: фокстрот, характер которого отличается пародийной «чувствительностью» (его мелодия поручена саксофону), песня Олега Баяна «Съезжались к запуску трамвая».

В музыке к спектаклю «Клоп» ирония усиливалась благодаря соответствию сопровождения сценическим ситуациям. Но если действие спектакля происходило не в наши дни, то появление современных бытовых интонаций придавало новый оттенок спектаклю в целом. Ритмы и мелодии XX века, без купюр и изменений включенные в музыку к «Гамлету», сообщили звучанию всего спектакля ироничность и свежесть сугубо условного представления. Примеры — «Галоп Офелии и Полония», «Канкан».

Музыка к спектаклю «Гамлет» и по жанровым истокам, и по трактовке шекспировской трагедии представляется сочетанием двух разнородных пластов. Ряд номеров отличает высокая одухотворенность, серьезность тона — все, что предвосхищает стилистику музыки Шостаковича к шекспировским фильмам Козинцева.

Другой пласт образуют эпизоды, решенные в легком, комедийном «ключе». Их опора — бытовые жанры, воспринятые и воспроизведенные композитором «буквально», без существенного переосмысления. Это «Туш и танцевальная музыка», «Охота», «Пантомима актеров», «Пир», «Песенка Офелии», «Турнир». К номерам именно такого рода относится наблюдение М. Д. Сабининой: «Здесь-то у него (Шостаковича. — А. Б.) постепенно складывается новый подход к бытовому материалу: использование условное, карикатурное порой уступает место прямому допущению такого материала»¹.

«Пантомима актеров» — галоп. Не «злой», механически-безжизненный (каких в музыке Шостаковича немало), а веселый, легкомысленный, озорной, щедро наделенный контрастными, живыми и яркими мелодиями. «Песенка Офелии» по своему эмоциональному строю вступает даже в противоречие с акимовской трактовкой образа (как известно, Офелия пела, будучи слегка навеселе). Музыка же, оставаясь остросовременной по свое-

¹ Сабинина М. Симфонизм Шостаковича. Путь к зрелости. М., 1965, с. 75.

му интонационному строю, дает основание для лирического (хотя и облегченно-лирического), а не гротескового толкования этого образа.

Много вальсов, галопов, полек и в музыке к представлению «Условно убитый». Здесь на фоне сугубо бытовой лексики кое-где появляются забавные юмористические штрихи, которые придают оттенок легкой шутки даже самым музыкальным банальностям. Такова роль последования из больших септим во вступлении к «Галопу»:

18 *Allegro* ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, №45

Такого типа номера воспринимаются как переходные от прямого цитирования интонаций быта — к их пародированию.

Один из способов создания музыкальной пародии — несоответствие музыки тексту. Этим приемом часто пользуется композитор как в прикладной музыке, так и в операх. В «Условно убитом», например, вторая песня Машеньки (по характеру музыки — галоп) сопровождается цитатой из лермонтовского «Бородино». В другом случае композитор цитирует и текст, и музыку куплетов Мефистофеля (№ 33а из «Условно убитого»).

Сказать, что Шостакович применяет большое число бытовых жанров, было бы неверно. Его сочинениям свойственно скорее разнообразие внутри нескольких любимых форм.

Пожалуй, чаще встречаются галопы. В произведениях прикладного характера их функция ограничивается воспроизведением движения, суеты. Но жанр галоп

был положен в основу зловещих скерцо Шостаковича, ничего общего не имеющих с легкомысленным танцем. Первый этап этого процесса был зафиксирован как раз в сочинениях прикладного характера.

Другой жанр, широко распространенный, — марш. В одном только «Гамлете» несколько разнохарактерных маршей (например, № 1, 2, 13 сюиты), похоронный марш включен в сюиту из музыки к кинофильму «Златые горы». В музыке к спектаклю «Клоп» много раз встречается этот жанр (марш из 1-й картины, марш пионеров, «отцов города», заключительный). В сочинениях для музыкального театра эта линия продолжена и развита (вспомним 5-ю картину «Катерины Измайловой»).

Еще один жанровый пласт, встречающийся в сочинениях послеконсерваторского периода, связан с массовыми молодежными и пионерскими песнями (Третья симфония, «Клоп», «Встречный»). В балетах Шостаковича их интонации распространены очень широко.

Народно-танцевальные жанры также представлены многими образцами, причем в тех же вариантах, что встречаются в балетах «Золотой век» и «Болт»: композитор не создает индивидуализированные мелодии, а воспроизводит характерные для народных плясок интонационные, ритмические, структурные формулы. Вероятно, так происходит потому, что фольклорный пласт контрастирует здесь с другими жанровыми эпизодами.

Чтобы слушатели представили себе, например, Петрушку («Условно убитый»), композитору достаточно привести несколько танцевальных «гармошечных» оборотов:

19

ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 2 №45



Но иногда контуры привычных рисунков искажаются, огрубляются; народно-танцевальные эпизоды начинают восприниматься сатирически, как в «Танце» (№ 18а):



Стравинский? Да, здесь те же ракурсы пародийно-стилизованного воспроизведения фольклора, что были у автора «Петрушки».

Послеконсерваторский этап творческого развития Шостаковича имеет ряд общих стилистических черт. Если в годы учения преобладали инструментальные сочинения, то во второй половине 20 — начале 30-х годов почти все произведения написаны в смешанных вокально-инструментальных, театральных и «прикладных» жанрах (музыка к фильмам и драматическим спектаклям). Инструментальные сочинения этих лет, как правило, имеют программу («Афоризмы» для фортепиано, Вторая и Третья симфонии). Непрограммных произведений почти нет; две пьесы для струнного октета¹ и Первая соната для фортепиано — вот все, что можно назвать.

Усиление программно-театральных тенденций объясняется рядом причин. Оставив консерваторские стены, молодой композитор очутился в мире, от которого прежде его до какой-то степени ограждал академизм консерваторских традиций.

¹ Юношеский октет ор. 11, написанный в 1925 году, был назван композитором в числе произведений ученического периода (ранняя неопубликованная автобиография, ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, № 23). Но повышенная экспрессия, «вздыбленность» формы, ясно выраженный гротескный тон второй пьесы — Скерцо — заставляют отнести его по стилю уже к послеконсерваторскому этапу творчества.

Запретов больше не существует; все, что может расширить круг выразительных средств, допускается. Интонации улицы врываются в музыку Шостаковича. Массовые песни, танцы, марши появляются почти во всех сочинениях, иногда в новом облике, чаще — в почти неизменном («прикладная» музыка).

Речевое начало, и прежде игравшее большую роль в его мелодическом стиле, сейчас приобретает особо важное значение. «Японские романсы», музыка к кинофильму «Новый Вавилон», Третья симфония, музыка к пьесе «Условно убитый» — в этих и других сочинениях идут активные поиски новой, речевой в своей основе мелодики.

Большая, по сравнению с годами учения, демократичность и «общительность» музыки представляется одним важным качеством стиля послеконсерваторского периода. Другая его существенная черта — экспериментальный характер многих сочинений, поиски новых выразительных средств.

В произведениях второй половины 20 — начала 30-х годов мы находим часто несколько механическое соединение технически сложных, даже изысканных приемов конструирования формы — с «вульгаризмами» в интонационной сфере, связанными со стремлением приблизиться к жизни, быть понятным.

В то время Шостакович в основном лишь фиксирует в музыке жизненные явления в их множественности и разнообразии. Действительность отражается в ней, может быть, более детально, многогранно, но в целом, исключая лучшие сочинения, менее глубоко, чем в последующее время.

Свойственное творческой индивидуальности Шостаковича тяготение к философскому осмыслению жизни, к созданию многоплановых и стройных концепций в то время ослабевает. В сочинениях, написанных в конце юношеского периода, еще нет той классической ясности, той высокой обобщенности, которыми отличается его творчество с середины 30-х годов.

Привлекательность же юношеских сочинений заключается в их непосредственности и мобильности стиля композитора — обаяние этих качеств сохраняется даже и сейчас, когда мы знаем уже зрелые и совершенные создания Шостаковича.

Стилистическая «всеядность» свойственна интонационному строю произведений, написанных до «Катерины Измайловой»: от инструментальных речитативов, напоминающих баховские — до джазовых мотивов. Общей чертой остается усиление роли речевых элементов в мелодике сочинений этого периода. Их эмоциональный диапазон очень широк, им доступна и интимная лирика — и пафос ораторской речи.

Примером первого типа могут быть «Шесть романсов на слова японских поэтов»¹ (ор. 21, 1928—1932). Их мелодии непосредственно предвосхищают лирические речитативы Катерины.

Любовная лирика воссоздается здесь всерьез, без тени иронии, что не характерно для многих других сочинений Шостаковича того времени. Ей присуща даже романтическая экзальтация, обнаженность эмоций. Композитор передает все оттенки поэтического текста. «Гуси... дикие... кричат... испуганно на озере... святом» — почти каждое слово в этой музыкальной фразе отделено от другого выразительной паузой. Мы слышим крик в самой интонации, с которой произносится слово «кричат» (романс «Перед самоубийством»):

ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, №№ 45-46

21 («Перед самоубийством»)

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом:

Гу- си ди- ки- е кри- чат ис-
 -пу- ган- но на о- зе- ре свя- том.

Выразительность мелодии — свободной, монологической — заключается в значительности каждой интонации; здесь нет мотивов более важных и менее существенных, мелодически озвучены все детали текста. Поэтому так много изобразительных моментов в японских романсах. Например, в поэтическом пейзаже из романса «Нескромный взгляд» средствами, близкими к звукописи, композитор рисует зеленый и тонкий ствол ивы, колеблемый ветром:

¹ ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 1, № 45 и 46, партитура и клавиш (неполный).

22 („Нескромный взгляд“)

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех строк нот. Первая строка: у и вы зе ле ной и тон кой. Вторая строка: об на жил ся ко леб ле мый ствол, ког. Третья строка: да ве ю щий ве тер в сто ро ну вет ви от вел.

В романсах на слова японских поэтов намечаются черты лирического монолога-исповеди, интонации которого произошли от речевых. Они очень напевны, но метрически-свободный склад придает им черты речитатива.

Интонационные особенности «Японских романсов» связаны с тем, что в их музыке любовная лирика текстов воплотилась в виде свободно построенных сцен, подобных оперным. Поэтому в мелодике романсов так много общего с любовными эпизодами из «Катерины Измайловой»: мягкие квартовые и терцовые нисходящие интонации; неожиданные ладовые перемены, синкопы, которые звучат в крупных длительностях и медленном темпе (ср. с партией Катерины в 9-й картине).

Другой тип интонаций — ораторски-страстных, патетических, связанных с музыкальной публицистикой Шостаковича, мы находим во Второй и Третьей симфониях, в монологе Бейбуржуева из музыки к представлению «Условно убитый», в сохранившемся фрагменте из музыки к спектаклю «Правь, Британия!». Начало этой линии наметилось еще в сочинениях консерваторских лет; в крупных сценических формах, например, балете «Болт», такой тип интонации тоже встречается. Героическая мелодекламация на фоне музыки является их прототипом (вспомним музыку к пьесе «Правь, Британия!»).

Монолог Бейбуржуева — из музыки к «Условно убитому» — один из серьезных драматических эпизодов, контрастных цирковым галопадам других фрагментов.

Речитативные, а затем ариозные интонации (жанр героической арии) рождаются постепенно, как обобщение прозаической речи. С нее начинается эпизод. Лишь

во время пауз у солиста звучит инструментальное соло, по колориту суровое, сдержанное, повествовательное (оркестровое соло в «Катерине Измайловой»):

ЦГАЛИ, ф. 2048, оп. 2, №44

23

на этом фоне прозаическая речь

пауза у говорящего

По своей структуре эпизод напоминает оперную сцену сквозного развития (множественность эпизодов, их свободное чередование, обусловленность музыки сюжетом). Так же построена сцена свадьбы из «Клопа», представляющая рондообразную оперную форму.

Интересные примеры озвучивания речевых интонаций можно найти в музыке к фильму «Новый Вавилон»¹. В партитуре имеются авторские пометы, комментирующие содержание музыкальных эпизодов. «Новый Вавилон» был немым фильмом, и музыка воспроизводила интонации фраз, произносимых персонажами. Причем, судя по авторским пометам, некоторые музыкальные фразы передавали интонации прозаической речи так, как в оперных речитативах. Пример — фраза «Позор, оперетта провалена!» (ц. 445), буквально «пропетая» оркестром:

24 [Allegro]

Tr-ba

Итак, в киномузыке отшлифовывался реалистический речитативный вокальный стиль. Разнообразны здесь и изобразительные функции музыки — единственного звучащего компонента в фильме. Она рисует портреты персонажей, передает манеру их речи, пластику жестов. Ремарка «офицер улыбается» (ц. 407) сопровождается «скользким» флейтовым мотивом, ремарка «депутат го-

¹ ГЦММК, ф. 32, № 32.

ворит речь» — уверенной скороговоркой струнных инструментов (ц. 732).

Театрально-программные тенденции в крупных инструментальных формах проявлялись специфически: в основном, не в отдельных интонационных или тембровых деталях, а в новых драматургических закономерностях.

Так, драматургии Третьей симфонии свойственно не только длительное становление, «вызревание» тем, но и некоторая незавершенность, фрагментарность их даже в самых полных вариантах. Это способствует не чистомузыкальному, а ассоциативному восприятию. Например, благодаря интонационной незавершенности тем (с ц. 8) — песенных, бодрых, светлых; благодаря тому, что их рисунок непрерывно меняется, обновляясь, могут возникнуть в воображении многообразные картины: просыпающегося молодого города, «радостного весеннего утра»¹.

Связи сочинений Шостаковича с различными формами театрального искусства сводятся к двум основным тенденциям. Обобщая, можно сказать, что специфика театральности юношеских произведений Шостаковича выражается в сочетании принципов «искусства представления» и «искусства переживания». Внешняя характерность, «броскость», картинность сочетаются (чаще чередуются) в них с психологическими эпизодами. Органическое единство этих двух начал достигнуто только в «Катерине Измайловой».

¹ С а б и н и н а М. Симфонизм Шостаковича, с. 49.

Опера Шостаковича «Нос» была написана, когда ее автору еще не исполнилось двадцати двух лет¹. Она необычна как по свойствам своего сюжета, крайне «неоперного», так и по музыкальному языку и драматургии. Казалось бы, это сочинение могло остаться лишь этапом творческой биографии ее автора, поблекнуть в сравнении с великолепными произведениями, написанными в годы творческой зрелости Шостаковича. Но проходит время, а первая опера Шостаковича привлекает к себе все большее внимание. Ее ставили уже в 60-е годы в Берлине, Флоренции, Дюссельдорфе; с успехом идет она в московском Камерном музыкальном театре.

Первая опера Шостаковича оказала (и продолжает оказывать) огромное влияние на развитие советского оперного творчества. Идеи Шостаковича развиваются в таких гоголевских операх, написанных в наши дни, как «Мертвые души» Щедрина, «Записки сумасшедшего» Ю. Буцко, «Шинель» и «Коляска» А. Холминова. Несмотря на различия творческих устремлений их авторов, эти оперы обнаруживают сходство в самой трактовке творчества Гоголя. В понимании его как писателя трагического (несмотря на кажущуюся веселость), произи-

¹ «Опера «Нос» была мною задумана летом 1927, а летом 1928 года была закончена», — писал композитор в статье «Почему «Нос»?» — «Рабочий и театр», 1930, № 3. с. 11.

тельно-четко «фокусирующего» социальные страдания всего общества в крохотных фигурках либо несчастных, затравленных «маленьких» людей, либо марионеток, потерявших человеческий облик, послушных «винтиков» государственной машины. Можно найти параллели и преемственность от оперы Шостаковича (может быть, даже не осознанную авторами и доказывающую жизнеспособность самих оперных принципов «Носа») в оперной музыке М. Вайнберга, А. Холминова, Б. Тищенко. Опера Шостаковича продолжает оставаться живым и волнующим явлением искусства, звучащим остросовременно и в наши дни. Формула И. Соллертинского, найденная им вскоре после создания оперы: «Нос» — орудие дальнобойное, — оказалась очень точной, так же как почти все суждения критика, удивительно прозорливо угадавшего значение этого произведения и вставшего на его защиту в дискуссии, которая развернулась на страницах прессы после появления оперы Шостаковича.

В ее обсуждении приняли участие видные критики; сразу после постановки появился ряд обстоятельных аналитических статей, авторы которых пытались разобраться и в социальной, и в художественной направленности новой оперы¹. И. Соллертинский считал, что «Нос» не пройдет бесследно для развития советской оперы: во-первых, «Шостакович покончил здесь со старой оперной формой и указал оперным композиторам на необходимость создания нового музыкального языка»; во-вторых, он «дал интереснейшие опыты музыки, основанной только на ритме и тембре»; в-третьих, «динамизировал обычно малоподвижную оперную сцену»; Главное же Соллертинский видел в том, что это «первая оригинальная опера, написанная на территории СССР советским же композитором»². Если оставить в стороне некоторые положения статьи, отражающие оперную полемику 20-х годов, она в целом оказала огромное положительное воздействие на дальнейшее развертывание дискуссии об опере «Нос» и на общественное осознание деятельности Шостаковича тех лет.

¹ Об истории первой постановки оперы и развернувшейся вокруг нее дискуссии см. в кн.: Хентова С. Молодые годы Шостаковича, с. 217—231.

² Соллертинский И. «Нос» — орудие дальнобойное. — «Рабочий и театр», 1930, № 7, с. 6.

Какова же точка зрения других критиков?

Н. Малков считает, что тематика «Носа» не может заинтересовать современного зрителя, что в музыке есть следы эклектизма, она однотонна, вычурна¹.

Еще более резко отзывается об опере С. Грес: «Нос» — это своего рода «детская болезнь левизны», подражание западноевропейским образцам; опера, в которой все рассчитано на то, чтобы «ошарашить» слушателей... Мелодии в ней угловатые, чрезмерно хроматизированные; ансамбли и хоры — «это просто «неразборчиво» написанные места»².

М. Янковский говорит об отсутствии социальной направленности в подходе к гоголевской теме, о ретроспективности музыкального языка оперы с точки зрения эволюции стиля Шостаковича: «Нос» — пройденный эпизод в творчестве Шостаковича... «Несомненно одно, что путь Шостаковича пойдет теперь от ТРАМА, а не музыкальной идеологии «Носа». Шостакович проявил себя в «Носе» не только бесконечно изобретательным художником, но и блестящим мастером оркестровки, пожалуй, самым выдающимся для наших дней». Вывод такой: «„Нос“ Шостаковича при всех исключительных экспериментальных ценностях, которые он внес в историю послеоктябрьской оперы, лежит вне плана реконструкции театра и вне плана (в этом мы убеждены) дальнейшего творчества композитора»³.

Как жаль, что первая реакция людей, не слишком доброжелательно принявших новую оперу, сказалась на ее дальнейшей судьбе — сделала краткой ее сценическую жизнь в первой постановке, ввела в заблуждение последующие поколения, не имевшие возможности слышать оперу.

О месте этой оперы среди других сочинений Шостаковича и о значении ее для формирования нового советского оперного репертуара также писали по-разному, но характерно, что даже противники оперы признавали в ней крупное, «хотя и очень специальное явление»⁴.

¹ Малков Н. Так ли это? — Цит. журнал, с. 7.

² Грес С. Ручная бомба анархиста. — Там же, с. 6—7.

³ Янковский М. «Нос» в Малом оперном театре. — «Рабочий и театр», 1930, № 5, с. 7.

⁴ Там же.

«Нос» — не орудие, да еще дальнобойное, а ручная бомба анархиста, наводящая панику по всему фронту музыкально-театральной реакции и тем самым расчищающая путь советской оперной стройке»¹.

Мысль, несмотря на ее негативизм, очень важная! Оперный жанр переживал время кризиса. Для многих художников-новаторов опера была символом консерватизма; не случайны выступления Маяковского, который начинал свои «Приказы армиям искусств» с антиоперных деклараций; с уничтожающей критикой, направленной против Большого театра, выступил И. Соллертинский. Можно привести немало подобных фактов. В период становления советской оперы, расширения ее тематики и выразительных средств значение экспериментальных сочинений резко возрастает; отрицание отживших канонов делается одной из важнейших задач художника. И в этом плане антиромантизм и даже антиоперность «Носа» имели положительное значение.

Приведем еще один отзыв об этой опере — он принадлежит музыканту, взгляды которого были близки молодому Шостаковичу — речь идет о В. Богданове-Березовском². Рассматривая советское оперное творчество с 1925 по 1933 годы, критик видит причину неуспеха многих советских опер в том, что «композиторы ничего не противопоставляют традиционным буржуазным оперным канонам». Говоря о «западничестве» оперы «Нос», Богданов-Березовский отмечает самостоятельность творческой позиции композитора: «Он действовал, как изобретатель. Он открыл целый арсенал неизвестных в оперной практике сильных и ярких приемов... В его неформализме заложены объективно положительные элементы: он служит развитию и продвижению вперед отдельных технических приемов оперного письма». И далее: «Если откинуть чрезмерное «перепроизводство» приема (речь идет о речитативах «Носа». — А. Б.), то он оказывается сам по себе чрезвычайно свежим и верным в передаче бытовой интонации, в реалистической трактовке персонажей».

¹ Грес С. Ручная бомба анархиста.—«Рабочий и театр», 1930, № 10, с. 6—7.

² Богданов-Березовский В. Советское оперное творчество. — Журнал «Новый мир», 1933, № 11, с. 191, 194, 195.

Сейчас, спустя сорок лет, практика подтвердила правильность положений статьи Богданова-Березовского — значение первой оперы Шостаковича не только для его собственного творчества, но и для развития жанра оказалось весьма плодотворным. Эта опера конденсировала так много нового в сфере оперной эстетики, содержания, жанра, отдельных элементов музыкального языка, что ее роль в истории советской оперы начинает раскрываться в полной мере только в наши дни.

Кстати, даже неискушенные в тонкостях оперного жанра зрители почувствовали новаторскую сущность этой необычной оперы. В ленинградском Театральном музее сохранилась стенограмма обсуждения оперы «Нос» в рабочей аудитории, в Московско-Нарвском Доме культуры при участии Шостаковича и Соллертинского. Участники диспута не были знакомы с постановкой оперы, они слышали в концертном исполнении лишь три картины, но даже по этим фрагментам слушатели восприняли оперу Шостаковича «как новый вид творчества — без героев, без любви и любовных дуэтов».

«Нос» принадлежит к тем операм, которые открывают новые пути в развитии жанра.

Если спустя сорок лет первая опера Шостаковича нашла дорогу на сцены театров, то, вероятно, со временем слушатели сумеют еще глубже проникнуть в ее сложный, но столь притягательный образный строй.

*

Гоголь — Шостакович. Эта параллель очень важна для понимания оперы Шостаковича. Хотя «Нос» представляет сплав многих разнородных воздействий как музыкального плана, так и немusикального — киноискусства, литературы 20-х годов, драматического театра и т. д., — но нельзя недооценивать роль основного прототипа оперы, гоголевской повести «Нос»¹.

Ее главный герой — не Ковалев, а собирательный образ Петербурга, столицы чиновничьей, бюрократической России. Город всеобщего безумия и борьбы за власть —

¹ В свою очередь, фабула повести Гоголя отчасти восходит к таким романтическим образам, как герой Шамиссо, лишившийся своей тени; или персонаж одной из новелл Эдгара По, у которого «перехватило дыхание», но, будучи бездыханным, он остался жить (отсюда — ситуация, напоминающая «Нос»).

таким рисует его в «Петербургских повестях» Гоголь, таким мыслит его Шостакович. Город, где Нос может выдать себя за человека, а сбежавший казначей — обернуться черным пуделем, и все это не плод больной фантазии, а страшная призрачная действительность. У Гоголя противопоставлена «действительная, или разумная действительность, как положение жизни (то есть как положительное в жизни. — А. Б.), и призрачная действительность, как отрицание жизни»¹. То же — в музыке Шостаковича, где фантастически-страшная реальность воплощается во многих «злых скерцо», в разработках симфоний и квартетов.

Сходство обнаруживается и в характере юмора — печального, балансирующего где-то на грани трагедийного, когда улыбка вдруг превращается в гримасу ужаса...

А гоголевская «всеядность» в отношении к самым разным явлениям искусства? В литературоведении проводятся параллели между творчеством Гоголя — и Гомером, обнаруживаются его связи и с русским эпосом; обсуждается вопрос о сходстве и отличии произведений писателя от западноевропейского и русского романтизма, о преемственности Гоголя от Пушкина и т. д. Для Шостаковича, особенно в ранний период творчества, вопрос о стилистической разноплановости его музыки, контрастности воздействий — также остается актуальным.

Жанр «трагедии-буфф»², нередко встречающейся в русской драматургии, был очень близок Гоголю. Опера «Нос» приближается к этой разновидности — прежде всего из-за резкой контрастности трагикомических ситуаций.

Отношение к лирике у Шостаковича и Гоголя также сходно; оба не приемлют обыденности лирического тона, предпочитая возвышенные, «очищенные» от всего заурядного эмоциональные высказывания.

Интеллектуальная основа многих произведений Гоголя, глубина социального анализа, расширение границ реализма — все это сближает творчество писателя со многими явлениями искусства XX века. «...У романтиков атмосфера изложения приобретала характер по преиму-

¹ Белинский о Гоголе. Статьи, рецензии, письма. М., 1949, с. 109.

² Этот термин применяет Л. Гроссман, говоря о «Ревизоре».

шеству эмоциональный; у Гоголя, при сохранении сильного эмоционального тона («смех», «слезы»), на первый план выступает объективно-интеллектуальная окраска явлений, осмысленная как выражение их сущности — в оценке народной морали и мысли»¹. Разве не то же сочетание эмоциональности и интеллектуализма, при преобладании последнего, свойственно музыке Шостаковича?

«Чувство расширенной перспективы»², отличающее стиль Гоголя, привело писателя к мозаичным и в высшей степени ассоциативным методам построения формы. Если изъять из его прозы множество побочных линий, жанровых сцен, эпизодических персонажей, описанных любовно, детально, занимательно — погибли бы и те главные мысли, ради которых произведение написано.

Сходные композиционные принципы (повышенный интерес к жанровым картинам, множественность эпизодов) встречаются во многих ранних сочинениях Шостаковича. Кроме оперы «Нос», назовем Вторую, Третью и Четвертую симфонии, оба балета — «Болт» и «Золотой век».

Творчество Гоголя привлекло к себе внимание многих композиторов прошлого. На его сюжеты написаны «Майская ночь» Римского-Корсакова и «Черевички» Чайковского, «Женитьба» и «Сорочинская ярмарка» Мусоргского, «Тарас Бульба» Лысенко. Многие повести Гоголя как бы созданы для оперной сцены. Композиторов увлекала прежде всего красочность изображаемых писателем деревенских обычаев, свежесть и поэтичность сельских лирических сцен, занимательность фабулы, основанной на преданиях и легендах устного народного творчества. Поэтому в большинстве опер, написанных на гоголевские сюжеты, преобладает лирико-комедийное и сказочное начало.

Мусоргский в «Женитьбе» указал иной путь оперной интерпретации Гоголя. В основе оперы — крайне «неудобное» с точки зрения оперных традиций произведение. Его прозаический текст взят композитором почти без изменений и превращен в речитативную музыкаль-

¹ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.—Л., 1959, с. 259.

² Ганичева В. И. О некоторых особенностях реализма Гоголя. — Вестник Ленинградского университета, 1961, № 14.

ную речь; сниженно-бытовой сатирический сюжет «Женитьбы» подсказал музыкальное воплощение, резко отличающееся от других гоголевских опер. В «Женитьбе» Мусоргского Гоголь — бытописатель чиновничьей России: сатирик, сочетающий детализацию изображаемого с предельной обобщенностью типических образов и ситуаций.

«Женитьба» Мусоргского открыла новую страницу в истории русской оперы, оказав большое влияние на стиль Мусоргского и других русских композиторов (прежде всего, в сфере взаимодействия музыки и слова), она долгое время оставалась единственным «остросатирическим» произведением¹ из всех гоголевских опер и нашла продолжение только в опере «Нос» Шостаковича. Последняя написана в несколько ином жанре, чем опера Мусоргского (как и повесть «Нос» по сравнению с бытовой комедией «Женитьба»).

*

Первая опера Шостаковича, как чуткий барометр, отразила существенные черты своего времени, тревожную атмосферу кануна фашистского «бума» в Европе. Прочтение Гоголя в опере (как мы увидим, без кардинальных изменений повести) отличается той соотнесенностью с актуальными проблемами своего времени, которая и является главным признаком подлинно художественного произведения. «...музыка Шостаковича — на мой слух — расслышала в окружающем то же, что когда-то слышал и видел Гоголь. И только ли Гоголь? Не только он, но и — Гойя, ибо сознание Шостаковича не ограничивалось нашей русской действительностью, а страдало чутким предощущением надвигающихся мировых катастроф. И боль, и мщение вошли в его музыку», — писал Асафьев².

Наше время особенно остро поставило вопрос о ценности человеческой жизни в эпоху развитого капитализма; ценности как антипода обесценивания ее в условиях мировых войн, появления ранее неизвестных видов ору-

¹ Григорьева Г. Первая опера Шостаковича «Нос». В кн.: Музыка и современность, вып. 3. М., 1965, с. 68.

² Асафьев Б. Редкий талант. — «Советская музыка», 1959, № 1, с. 21.

жия массового истребления людей; в условиях возрастания роли техники, которая также может иногда и подавлять и даже уничтожать человека; в условиях всеобщей стандартизации, ведущей к нивелировке личности (все сказанное, разумеется, не следует относить к странам с прогрессивными принципами общественного устройства).

Тема «маленького» человека в безжалостном обществе не нова; но XX век решает ее в новых ситуациях. Если в «Шинели» Гоголя, «Униженных и оскорбленных» Достоевского на первый план выступают жалость, сострадание, уважение и внимание к «маленькому» человеку как личности, то в литературе XX века это «личностное» отношение к заурядному человеку все чаще отступает перед грозными и требующими решения вопросами. Экспрессионизм, например, при сочувственном отношении к героям, более детально рассматривает механизм их гибели, predeterminedенной какими-либо стрессовыми положениями, связанными с не зависящими от человека внешними обстоятельствами.

Многие писатели пытались восстановить «цепь времен», найти причины и следствия в отношениях общества и отдельной личности. И здесь выяснилось, что заурядность может не только вызвать сочувствие — она несет в себе и огромную опасность, она способствует превращению обывателя в убийцу, а общества — в Третий рейх... Во всех случаях процессы взаимодействия человека с окружающей средой, интерес к нему как к одному из «атомов» общества — преобладает над всеми другими аспектами.

Шостаковича очень мало занимает его заурядный герой сам по себе; ни как предмет его сатиры, ни как объект сочувствия. Гораздо больше композитора волнует анализ структуры общества на уровне его атомов-квалевых.

Герой оперы Шостаковича — производное от окружающей его среды. Но он — и жертва той машины, которую раньше, вместе с себе подобными, приводил в движение. Идиотизм Ковалева, его человеческая неполноценность вполне оправданы: для того чтобы существовать, он должен был приспособиться, стать «как все». Человек по природе своей заурядный, он легко адаптировался и даже занял не самое низшее место на лестнице чиновничьих званий — это не Акакий Акакиевич,

которым все помыкают. Среди таких же, как он, Ковалев чувствует себя, как рыба в воде. И, как море — дохлую рыбу, среда выталкивает, выплескивает его на берег, как только он перестал соответствовать той «модели», которая нужна обществу, несмотря на то, что его дефект смехотворен. Самое невероятное заключается в том, что Ковалев понимает и полностью принимает положение отверженного как единственно возможное! Он чувствует страх при мысли о своем состоянии: ведь если бы нос не вернулся к хозяину, чувство стадности заставило бы окружающих «добить» отщепенца. «У порядочного человека не оторвут носа», — назидательно говорит частный пристав Ковалеву в повести «Нос». Жаль, что эта великолепная по своей смкости гоголевская фраза не была включена в оперу, хотя та же мысль утверждается средствами музыки.

Композитор не только воскрешает в своем произведении одну из страниц русской истории, сатирически отображая николаевскую Россию; он разоблачает категорию людей и ныне существующих. Шостакович показывает самую сущность миропонимания обывателя и заключенную в ней опасность. В «Носе» нет так называемого «положительного героя». Негативность произведения, сила содержащегося в нем отрицательного заряда вызывает у слушателя острейшую реакцию протеста против того, что он видит и слышит. «Нос» ставит, наряду с социальными, и нравственные проблемы. Показывая жалких персонажей своей оперы, композитор критикует минимализм, приспособленчество, бездуховность существования.

*

Либретто оперы (его авторы — Е. Замятин, Г. Ионин, А. Прейс, Д. Шостакович) основано на двух редакциях повести, причем восстановлены те страницы, которые при публикации «Носа» в пушкинском «Современнике» были изменены по требованию цензуры. Так, в опере Ковалев встречается с Носом — в облике статского советника — не в прозаической суতোлке, среди торговцев Гостиного двора, а в молитвенной, почти мистической обстановке, в таинственном полумраке огромного Казанского собора. Этим не только достигается чисто сценический эффект; «небесное», возвышенное звучание сменяет

приземленно-бытовые сцены, что освежает наше восприятие и обостряет самую ситуацию. Ковалеву еще труднее обратиться к Носу, солидному чиновнику, старше его по чину, когда тот, как сказано в авторской ремарке, «горячо» молится, несколько раз опускается на колени.

Кроме того, в либретто включены цитаты из других сочинений Гоголя — «Мертвых душ», «Женитьбы», «Тараса Бульбы», «Старосветских помещиков», «Записок сумасшедшего», «Ночи перед рождеством». Текст песни Ивана заимствован из «Братьев Карамазовых» Достоевского¹. Изменения в либретто по сравнению с повестью не касаются фабулы, характеристик, общей направленности сюжета. Они преследуют другую цель — воссоздать гоголевскую сатиру в ином жанровом воплощении, «прокомментировав» ее некоторыми деталями из других сочинений и сделав перестановки, необходимые для сценической интерпретации.

Сравнение плана повести и оперы (см. приложение) показывает, что в опере отсутствует несколько малозначительных сцен: посещение Ковалевым кондитерской, где он убеждается еще раз, что лишился носа, и следующая затем случайная встреча его на улице с Носом — уже превратившимся в человека; визит Ковалева к частному приставу, не добавляющий ничего нового к другим попыткам Ковалева добиться помощи.

Зато в опере появились две развернутые картины; одной из них у Гоголя вообще не было, другая значительно расширена. Речь идет о ловле Носа (7-я картина, окраина Петербурга) и об интермедии перед 9-й картиной, изображающей, как мгновенно распространяются по «беспроволочному телеграфу» сплетен невероятные слухи о пропавшем носе. Эпизода ловли Носа в повести вообще нет; сразу же после кульминации «страданий» Ковалева («Боже мой! За что такое несчастье?») следует сцена с полицейским, который принес найденный им нос и рассказал об обстоятельствах поимки: «Его перехватили почти в дороге. Он уже садился на дилижанс

¹ Этот перечень был приведен в одной из первых статей об опере, принадлежавшей В. Богданову-Березовскому.

² Непонятно, почему эта самостоятельная, драматургически важная картина названа интермедией!

ПРИЛОЖЕНИЕ

«Нос», повесть и опера
(сопоставление сцен)

П о в е с т ь

Цирюльня
Набережная
Спальня Ковалева
Кондитерская
Улица (встреча с Носом)
Гостиный двор
Ковалев едет к полицмейстеру
В газетной экспедиции
У частного пристава
Квартира Ковалева

Квартира Ковалева
(Квартальный; доктор)
Письмо к Подточиной и ответ
на него

Квартира Ковалева
Невский проспект

О п е р а

1. Цирюльня
2. Набережная
3. Спальня Ковалева
Галоп
4. Казанский собор
5. Ковалев едет к полицмейстеру
В газетной экспедиции
6. Квартира Ковалева
7. Окраина Петербурга (погоня
за Носом)
8. Квартира Ковалева (Квар-
тальный; доктор; разговор с
Ярыжкиным). Сцена письма

И н т е р м е д и я

9. Эпилог. Квартира Ковалева
10. Невский проспект

одного чиновника». Три строки гоголевского текста в опере превратились в масштабную картину, одну из самых ярких по динамике и по характерности введенных в эту сцену эпизодических персонажей — полицейских, Торговки бубликами, Старой барыни с ее мыслями о смерти, путешественника и провожающих, в которых ощущается старосветская боязнь дороги; двух приятелей, беседующих так же любезно и церемонно, как Иван Иванович с Иваном Никифоровичем в их лучшие времена... Словом, сам факт введения в оперу этих лиц (их нет в пьесе «Нос», и они не появятся больше на оперной сцене после того, как тронется увозящий их дилижанс) — позволяет создать дополнительный ряд представлений и эмоций у слушателей, знающих произведения Гоголя. Это «знакомые незнакомцы»: они не повторяют точно ни одного из гоголевских персонажей, но ощущение, что на сцене — целая толпа гоголевских типов, не покидает нас. Они расширяют границы сатирически-изображенной картины, дают ее как бы в новом измерении.

Средства же для достижения цели очень просты: каждый диалог построен на подходящих для данной ситуации репликах из разных сочинений Гоголя. Мать прощается с двумя сыновьями, благословляя их; в ее уста вложены слова матери Андрея и Тараса. Но поскольку этот эпизод — один из многих в калейдоскопе сцен прощания у дилижанса, в нем нет даже намек на высокую патетичность и благородную скорбь матери в «Тарасе Бульбе». Здесь это — лишь мелкий штрих, и он не должен быть слишком ярким.

Предсмертные слова Пульхерии Ивановны из «Старосветских помещиков» звучат в сцене Старой барыни и приживалок, причем зловещая фигура Старой барыни в опере уже значительно дальше отстоит от добрейшей гоголевской помещицы; отдельными деталями чисто музыкального плана (соло барыни со скользящими окончаниями фраз в низком регистре — и двухголосные хоровые реплики-ответы приживалок) пусть отдаленно, но перекликается даже с аналогичной сценой старой Графини из «Пиковой дамы».

А вот еще два персонажа — приятели Петр Федорович и Иван Иванович, беседующие по всем правилам тонкого обхождения: «Доброго дня желаю любезному

другу и благодетелю Иоанну Иоанновичу!» Здесь и далее приводится диалог из повести «Как поссорился...». Фраза из «Мертвых душ»: «Сударыня! Здесь пребудет приятность времени, проведенного с Вами» (Чичиков у Маниловых) включена в хор прощающихся, видимо, просто из стремления сохранить гоголевскую структуру фразы, стиль изложения. Построив сцену как своего рода «прощальную симфонию», где каждый персонаж, закончив свою реплику, удаляется, авторы нашли органичную форму сочетания самых разнородных по содержанию цитат, смысл которых — расширение бытового фона оперы, создаваемого введением многих эпизодических фигур, очерченных бегло, но индивидуально. И здесь метод монтажа малозначительных реплик из многих сочинений Гоголя, часто встречающихся совсем в новой ситуации, оказался весьма эффективным.

Точно по такому же принципу построена и другая сцена, в основном придуманная авторами оперы и изображающая, как ручеек сенсационной новости превращается в море сплетен, слухов, фантастических домыслов. Судачат обыватели, принимая за Нос даже фуфайку в магазине Юнкера; спекулятор предлагает всем скамейки по восьми гривен; мать пользуется случаем, чтобы показать феномен детям в назиданье; Хозрев-Мирза на носилках, с евнухами эффектно проплывает над толпой... У Гоголя есть лаконичное, на одной странице, описание того, как «слухи об этом необыкновенном происшествии распространились по всей столице, и, как водится, не без особенных прибавлений». В его кратком пересказе упоминается Летний сад, Хозрев-Мирза, студенты, которые бегут смотреть на сбежавший Нос. Но Гоголь дал тезисы; авторы либретто превратили повествование в театральную картину, насытив ее текстами из сочинений Гоголя.

В другом амплуа выступают «чужие» (по отношению к повести «Нос») слова в сцене Подточиной с дочерью. У Гоголя о Подточиной-младшей лишь упоминается, как о «предмете» ухаживаний Ковалева и возможной причине его несчастья. В опере она не только появляется, но в своей единственной сцене раскрывается как характер — и здесь авторам помогли аналогии с другими произведениями Гоголя. Слова гаданья Агафьи Тихоновны из «Женитьбы» и повторение самой ситуации — девица,

мечтающая о замужестве, ищет ответ в картах — позволяет обрисовать характер партнерши главного героя, существа, чьи эмоции тоже ограничиваются узким кругом обиходных представлений. Появление этого образа — еще одна деталь, уточняющая общую картину.

Большое значение для правильной расстановки смысловых акцентов имеет и финал оперы. Действие происходит на Невском проспекте, где прогуливается Ковалев, уже избавившийся от тяготеющего над ним проклятия и потому совершенно счастливый. Такая фраза из повести: «И майор Ковалев с тех пор прогуливался, как ни в чем не бывало, и на Невском проспекте, и в театрах, и везде» — дала импульс для создания целой картины. В опере Ковалев фланирует по проспекту, беседуя со знакомыми, причем либретто картины составлено так, что, как только Ковалев вернулся «на круги своя», на первый план выступает мотив его ужасающей примитивности. Здесь — встреча его с Подточиными и глупейший анекдот, которым он потчует обеих дам. Сюда из экспозиции повести перенесен разговор с бабой, продающей манишки: «Ты приходи ко мне на дом, спроси только, где живет майор Ковалев». Гоголь пишет: «Чтобы еще более придать себе благородства и веса, он никогда не называл себя просто коллежским асессором, но всегда «майором». И авторы оперы дали этот важный мотив в конце произведения в «увеличении».

В опере точно угадывается сам тон и характер гоголевской повести; например, таинственные, мистически-шутливые окончания некоторых глав «Носа» воспроизводятся абсолютно точно. После эпизода, когда цирюльник, отчаявшись избавиться от носа, встречает Квартального, и тот учиняет ему допрос, писатель ставит как бы многоточие, или скорее — вопросительный знак фразой: «Но здесь происшествие совершенно закрывается туманом», — будто его воображение не в силах представить себе исход «ужасного» допроса.

Шостакович заканчивает сцену ремаркой: «Становится абсолютная тьма». Последний вопрос Квартального прерывается при напряженном, восходящем движении голоса, его сопровождают «трагические» тремоло в оркестре и два «роковых» удара.

Точно так же по мысли, но театрально-музыкальными средствами, решена сцена с призраком Квартального.

Гоголь: «Мысль о том, что полицейские отыщут у него нос и обвинят его, привела его в совершенное беспамятство. Уже ему мерещился алый воротник, красиво вышитый серебром, шпага... и он дрожал всем телом»... Шостакович: «На сцене наступает тьма. Виден призрак Квартального надзирателя». Его появление сопровождается пародийным звучанием марша «Гром победы, раздавайся».

Таким образом, изменения в либретто оперы, по сравнению с повестью Гоголя, следующие: расширяются масштабы сатирически-изображаемого действия; более детально рассматривается «механизм обывательской „утки“» (выражение И. Соллертинского) и другие элементы фабулы, создающие фон событий; наконец, превращая повесть в сценическое произведение, авторы не только решают служебно-драматургические задачи, но и, привлекая литературный материал многих произведений Гоголя, делая небольшие перестановки эпизодов, прибавляют новые штрихи и линии к затейливому орнаменту гоголевского повествования.

*

Из всех компонентов музыкального языка самые большие возражения у критиков оперы вызывала ее вокальная партия. За оперой Шостаковича, начиная с 30-х годов, прочно утвердилась репутация амелодичной, невокальной, однообразно-речитативной от начала до конца. Как уже говорилось, в распространении этой неверной точки зрения основная роль принадлежит первым негативным критическим отзывам о «Носе». Музыкальные особенности оперы стали предметом серьезного анализа только с середины 60-х годов, когда появилась статья Г. Григорьевой¹, объективно рассмотревшей это сочинение, и раздел в книге М. Сабининой².

В вокальных партиях оперы «Нос» отсутствуют завершенные протяженные мелодии. Шостакович стремился к детальному следованию за текстом (уже отмечалось, что ранее этот тип мелодики встречался в «Двух баснях» Крылова для голоса с оркестром). Он даже ут-

¹ Григорьева Г. Первая опера Шостаковича «Нос». Цит. изд., с. 68—104.

² Сабинина М. Симфонизм Шостаковича. М., 1965.

верждал полемически, что «музыка в этом спектакле не играет самодовлеющей роли. Здесь упор на подачу текста»¹.

Роль музыкального начала в этой опере в соотношении с драматическим действительно уменьшилась, если исходить из оперных норм XIX столетия. Опера XX века приблизилась к драматическому театру, многое заимствовала у него. Одним из последствий этого процесса стали новые принципы изложения вокальных партий. Мелодика интонационно насыщается, по сравнению с прошлым: ведь песенных номеров, которые конденсировали бы основное содержание вокальных партий, — нет, и смысловая нагрузка всей речевой мелодики соответственно увеличивается.

«Нос» не является феноменом с точки зрения его вокального стиля; многие оперные произведения, начиная со второго десятилетия XX века, широко разрабатывают новые принципы вокального интонирования, в котором возрастает роль речевого и инструментального начала, скрытой полифонии; появляется необычная кантилена, стремящаяся к «эмансипации» от тональности; происходит выравнивание мелодии, стирание граней между «ядром» и развертыванием.

И в советской, и в зарубежной опере XX века можно найти подобные особенности вокального интонирования: угловатый, с неожиданной инструментальной интервалкой, рисунок мелодий; широта применения различных декламационно-речевых средств; возрастание роли полифонического начала; преобладание атонального письма; исчезновение «крупного штриха» в мелодии.

Любопытно, что, несмотря на отличия в эстетической направленности различных современных опер, «приметы времени» в их мелодике так характерны, что многие признаки вокального стиля даже резко отличающихся произведений совпадают: «...В вокальной партии, решительно приближенной к оркестровому звучанию, отказавшейся от какой-либо опоры на бытовые музыкальные жанры, можно различить несколько типов вокального высказывания: *parlando* обычно, «сухое», или тревожное, с обильным использованием триольных группиро-

¹ Шостакович Д. Почему «Нос»? — «Рабочий и театр», 1930, № 3, с. 11.

вок, мелких длительностей или с элементами ариозности; миниатюрные ариозные построения, главным образом, в лирических эпизодах, в медленном движении; речитатив предельного возбуждения, в котором мелькают все регистры, включая крайние, все интервалы, с резкими ритмическими контрастами». Характеристика вокального стиля такой отличной от «Носа» оперы, как «Ожидание» Шёнберга (в книге Б. М. Ярустовского¹), может быть с некоторыми коррективами применена к первой опере Шостаковича, где подобного рода вокальная партия встречается довольно часто. Отличия обнаруживаются в отношении к бытовым жанрам и в общем эмоциональном строе: трагедийно-экспрессивном у Шёнберга и объективно-сатирическом у Шостаковича.

Как складывается мелодический рельеф оперы Шостаковича? Прежде всего, отметим, что в ней довольно много кантиленных эпизодов.

Мнимо «раскрепощенная» (а в действительности очень логично организованная) кантилена имеет значение не только эпизодическое — этот «пласт» вокальной лексики выполняет вполне определенные драматургические функции. В связи с ним, прежде всего, вспоминаются ариозные моменты в партии Ковалева. Вот Ковалев в газетной экспедиции рассказывает чиновнику о своем несчастье (причем делает акцент на самой унижительной для себя детали — его Нос имеет более высокий и желанный для него, Ковалева, чин). Мелодия, обретая здесь прочные тональные «берега», набегает волнами, перемещается на время в другие тональности, но не выходит из пределов, обозначенных начальным *c-moll*. Уже само по себе появление большого тонального эпизода имеет то же значение для восприятия, что ария после речитатива в «номерной» опере. Интонации плавные, поступенные, мягко колышущиеся в дактилических стопах. Интервальные скачки, воспринимаемые как ходы по звукам трезвучия или тонико-доминантовые опоры близких к *c-moll* тональностей, заполняются поступенным движением. Поэтому не инструментальная эксцентрика огромных и неожиданных

¹ Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. М., 1971, с. 153.

данных «прыжков» мелодии, а закономерности поющего человеческого голоса лежат в природе этой мелодии, сопровождаемой ремаркой «*espressivo*»:

188 Ковалев

25 *Largo*

p

Я вам не мо- гу ска- зать ка- ким об- ра- зом,
но главно- е то, что он разъезжает по го- ро- ду

Несколько отличается от этой кантилены по средствам, но близко к ней по драматургической роли другое ариозо Ковалева — из 6-й картины (*Andante*, ц. 268). Единого тонального центра здесь нет даже в начале эпизода; тональное развитие текуче; кратковременные «местные» устои выражены слабее, все ладовые тяготения в мелодии ослабляются, вступая в противоречие с оркестром. Но отдельные интонационные ячейки очень выразительны и вокальны; это пропетая, а не проговоренная речь — каждый слог звучит долго, а наиболее важные из них выделены и ритмически, и скачком в мелодии.

Того же плана — большой сольный эпизод Доктора в 8-й картине (с ц. 413). Кантиленная мелодия отображает вполне определенную психологическую ситуацию: Доктор старается уверить Ковалева в своем благородстве и бескорыстии, а заодно и утешить, представив происшествие таким образом, чтобы больной воспринял его как сущий пустяк. Поэтому речь Доктора ласкова, проникновенна, убедительна.

413

26 *Moderato*
Доктор
espr.

Ве-ри-те ли, что я ни-ког- да из ко- рыс-ти
не ле-чу; э- то про- тив но- им пра-ви-лам

и мо-е му ис-кус-ству, прав-да, я бе-
 -ру за ви-зи-ты, но е-динствен-но с тем толь-ко,
 что-бы не о-би-деть мо-им от-ка-зом.

Поскольку тональные центры выявлены здесь слабо и повторов в мелодии тоже почти нет, постольку возрастает роль каденций как формообразующего начала; они сосредоточивают наиболее выразительные интонационные комплексы. Достаточно сравнить окончания первой и второй музыкальных фраз, чтобы убедиться в этом: сходные интонации с квартовым ходом замыкают оба построения. В последующих построениях повторяемая интонация нисходящей квинты имеет то же значение — интонационного «стержня» мелодии.

Вместе с тем, это распевная речитация; кантиленность определяется обилием широких консонантных интервалов — октав, секст, кварт и квинт (см. пример 26), причем, заполняющие их звуки располагаются в основном по диатоническим, а не хроматическим рядам. Цезуры соответствуют естественной фразировке речи; звуковысотными и ритмическими средствами выделены именно те слова, которые усиливают убедительность, «внушительность» самого тона Доктора; однонаправленность слов и мелодии приводит к эмоциональному подтверждению, а не уничтожению смысла реплик; благодаря напевности выразительной мелодии гротеска здесь почти не ощущается; разве только сама «возведенная в квадрат» солидность Доктора может восприниматься иронически.

В «Носе» все время приходится дифференцировать гротескность вокального стиля как такового от гротескности его в контексте.

Яркий пример кантилены, в которой «запрограммирована» ироничность — сцена гадания дочери-Подточи-

ной, представляющая пародию на городской мещанский романс:

27 **436** *Andantino*
 Дочь Подточины
Respr. dolce

О- пять, о- пять доро-га, ин-те-ре-
 _су- ет- ся ка- кой- то буб- но- вый ко- роль,
 Сле- зы, лю- бов- но- е пись- мо с ле- вой сто- ро-
 _ны, тре- фовый изъ- явля- ет большо- е у-
 _час- ти- е, но ка- ка- я- то зло-
 _дей- ка ме- ша- ет. А кто бы ты ду- ма- ла
 был тре- фовый ко- роль?

Особенно обращает на себя внимание музыкальная фраза со слов «с левой стороны трефовый...» Мирно дремлющая до сих пор мелодия внезапно активизируется — появляются синкопы, учащается ритмическая пульсация, появляются интервалы увеличенной примы и уменьшенной септималь (отмечены фигурной скобкой). Вместе с тем, важнейший выразительный элемент мелодии — ее каденции — остаются во всем эпизоде гадания средоточием «лирически-проникновенного» чувства, если рассматривать их вне контекста (см. отмеченные мотивы в квадратных скобках — пример 27). Внутренняя двойственность, ироничность таких напевных эпизодов в опере «Нос» косвенно способствовала и зарож-

дению внутри них лирических элементов, широко развитых в последующем творчестве Шостаковича — но уже в новом, серьезном, лирико-драматическом «контексте».

Рассмотрим другой тип мелодики, декламационно-речевой, подтверждающий тезис о близости оперы «Нос» к жанру драматического спектакля. Как мы увидим, и самые «немузыкальные» вокальные реплики очень прочно вмонтированы в драматургическую конструкцию оперы. Когда появляется вместо пения прозаическая речь? Во-первых, в высшей точке напряжения, крайней степени проявления чувства. В супружеской перебранке цирюльника с Прасковьей Осиповной (1-я картина) гнев супруги, ничем не сдерживаемый, передается вначале хроматической скороговоркой, то переходящей в крик (на визгливых высоких звуках), то снижающейся до обычной человеческой речи. По исчерпанию всех эмоциональных ресурсов остается только остигнато повторяемый, ненотированный возглас: «Вон! Вон! Вон!»

Когда композитор хочет показать чувства, достигшие высшей кульминации — будь то страх, недоумение, сожаление, удивление, — тогда появляется как экстраординарное средство ритмизованная проза.

В том же диалоге цирюльника с супругой Иван Яковлевич так резюмирует странное происшествие (в хлебе обнаружен нос!), абсурдность и таинственность которого вдруг потрясают его: «Происшествие несбыточное, ибо хлеб — дело печеное. А нос? Совсем не то... Ничего не разберу!» После бурного дуэта-объяснения супругов, с криками Прасковьи Осиповны и успокаивающе-размеренными, напевными репликами цирюльника, — сказанная (а не спетая) фраза изображает высочайшую степень изумления. Вероятно, даже самая выразительная мелодия была бы тут менее уместна, чем произнесенное вполголоса слово.

Этот прием композитор использует и в конце сцены Ковалева, безуспешно пытающегося вернуть нос на его законное место. Нос не пристает, и в тот момент, когда Ковалев с ужасом убеждается, что все его попытки тщетны, происходит «срыв» — вместо речитативных фраз звучит обычная человеческая речь: «Господи, не пристает! Не пристает!». Трагикомический эффект соз-

дается здесь появлением прозаической речи. Музыкальная фраза в опере оказывается менее пригодной для отображения необычайных ситуаций, в которых имеет место выход за пределы среднего, нормального, обычного эмоционального состояния. Экстравагантность приема адекватна экстравагантности изображенного при его помощи состояния.

Другая драматургическая функция прозаической речи выявляется в массовых сценах и ансамблях: для усиления какой-либо вокальной фразы ее, подобно эху, повторяет прозаическая речь (ц. 172):

28 Лакей графини

172

Сто рублей! Дворники и лакеи

Сто рублей! Сто рублей! Сто рублей!

Старинный прием «эхо» (вспомним Орlando Лассо!) «снижен» в опере Шостаковича в полном соответствии с ее сатирическим жанром.

Третья функция прозаической речи также связана с пародийностью оперы. В ансамблях иногда происходит плавное превращение пения в прозаическую речь — там, где важен общий колорит звучания, а роль интонации минимальна. Так, в сложном сочетании реплик полицейского, евнухов и хора, трактуемого как ансамбль солистов (погоня за Носом, эпизод в Летнем саду), многократно повторенный вопрос хора «Где он?» постепенно приобретает значение оstinатного фона, дополняющего звучание оркестра и властные возгласы полицейского «Разойдись!». Канонические переключки групп хора продолжают, но сохраняют лишь ритмическую определенность — здесь сказалось стремление композитора к предельной экономии средств. Ведь интермедия заканчивается своего рода драматургическим *diminuendo*, и постепенное «выключение» такого существенного средства выразительности, как интонация, способствует угасанию слушательского внимания, точно распределенного композитором на протяжении всей картины.

И последнее, родственное драматическому театру, назначение декламационно-речевых средств, выявляется в массовых разговорных сценах; наиболее характерные образцы встречаются в сцене у дилижанса (7-я картина). Здесь прозаическая речь не организована ритмически и звучит на протяжении больших временных отрезков; между нею — и пением образуется очень большой разрыв, так как вокальные партии песенны (хор полицейских, соло старой барыни) и с прозаической речью они создают два не сливающихся потока, а сосуществующих, как два контрастных голоса в полифонической ткани. Если в речевом диалоге провожающих и путешественника смысл слов еще можно разобрать, то в финале картины, где одновременный говор провожающих пассажиров накладывается на музыкальный ансамбль, тоже многослойный (вскрики торговли бубликами, хор полицейских, оркестр), роль слова практически сводится к нулю, а тембр говорящих одновременно людей представляет лишь краску в звуковой палитре. Если Мейерхольд создавал партитуры своих спектаклей, отталкиваясь от музыкальной драматургии, то Шостакович ввел в свою партитуру как дополнительную краску самое основное выразительное средство драматического театра — звучащее слово.

Между «полюсными» положениями звуковой организации текста — декламационно-речевыми средствами и развитой вокальной кантиленой — лежит широкое поле разнообразных приемов, определяющих в опере Шостаковича индивидуальный облик мелодики. Вот только один пример. В сходных ситуациях часто возникает комедийная скороговорка, продолжающая традиции буффонного речитатива. Она появляется в те моменты, когда нужно отобразить возмущение, гнев, раздражительность — причем у самых разных персонажей, и представляет либо «топтанье» на одной ноге в мелких длительностях, либо повторение мелодического рисунка (часто — одного и того же интервала).

В результате — точность композиторского «попадания». Автор может изобразить любые оттенки — дрожащий голос испуганного Ковалева, от которого сбежал Нос; возмущение Ковалева бестактностью чиновника, предложившего ему «понюхать табачку»; «колыханье» мелодии при мысли героя о том, как он будет

оберегать от любых случайностей свое вновь найденное сокровище; яростные сетования полицейского, которого оторвали от доброй попойки и т. д.

20а

99 Ковалев



Как, что та_ко_е? Что? Нос... Где же нос, не_мо_жет быть!

296 Ковалев

225 ff



Я не по_ни_ма_ю, как бы на_ко_ди_те



мес_то шут_кам! Раз_ве Вы не ви_ди_те, что у ме_



..ня нет и_мен_но то_го, чем бы я мог по_ню_хать.

20в

411 Ковалев



Что бы пов_ре_дить ка_ким ни_будь не_ос_то_



_рож_ным дви_же_ни_ем

20г 9й полицейский

318 ff



На_доб_но же бы_ло ка_ко_му_то



дья_во_лу, чтоб е_му не до_ве_лось, со_ба_ке,



по_утру рюм_ку вод_ки вы_пить, вме_шать_ся, пра_во.

Любопытно рассмотреть мелодику «Носа» и с такой точки зрения: что противопоставляет композитор анархии «омузыкаленной» прозаической речи, к каким приемам он прибегает, развивая музыкальную первооснову вокала?

Прежде всего, он пользуется высотной и динамической организацией музыкальной фразы как волны, либо как восходящей или нисходящей линии. Даже откровенно речитативным фразам благодаря этому сообщается большая мелодическая завершенность. В звуковысотном развитии мелодий, инструментальных по происхождению (а их в опере очень много), огромное значение приобретает скрытая полифония:

30

36 Прасковья Осиповна

Су- харь под- жа- рис- тый, знай у- ме- ет только
брит- вой во- зить по рем- ню, а дол- гасво.е- го

Иногда инструментальность мелодий приобретает самостоятельное выразительное значение как средство гротеска. Идет разговор Ковалева с чиновником. (Последнему хочется посмотреть на лицо Ковалева, прикрывающего платком отсутствие носа, но он не решается попросить об этом.) После «страдательных» оборотов речи у Ковалева (особо заметим закругленную мягкой секстовой интонацией каденцию его фразы) чиновник произносит первые свои слова равнодушно (излюбленный Шостаковичем для этого эмоционального состояния ход по гамме вверх), а затем — несмело и несколько «игриво». Будто сомневаясь в успехе, чиновник просит Ковалева раскрыть лицо — и здесь-то появляется неожиданный «инвенционный» рисунок со скрытым двухголосием.

31

211 Ковалев :

p

По- жа- луй, уж если до то- го дошло, то

Чиновник *p*

я по_ка_жу Вам, За_ чем бесло_ко_ить_ся.

Впро_чем, если не бесло_койство, то же_ пательн_г бывзглянуть!

В том же диалоге, чуть дальше, появляется (в новом ритме) мелодический рисунок, близкий рассмотренному (ц. 215). Опять «модуляция» настроения героя привела к новому повороту в его мелодической речи. Инструментальное начало выступает здесь в качестве «носителя» галантно-церемонного (и лицемерного!) уверения Ковалева:

32 Ковалев *pp*

И о_чень рад, что та_ койслу_ чай дос_ та_ вил
мне у_ до_ вольстви_е с Ва_ ми поз_на_ ко_миться!

Как известно, одним из самых сильных цементирующих средств для мелодии являются секвенции. Редко прибегая к традиционным точным повторениям мотивов, Шостакович очень широко пользуется «секвенцеобразными» ходами при построении мелодической линии. Один из самых ярких примеров такого типа — хор в интермедии перед 9-й картиной, где секвентные повторения легкого мотива, накладываемые на оstinатно повторяемый звук, воспринимаются как подражание комическому ансамблю классического типа, в котором простота интонаций «компенсируется» энергией восходящего секвенцирования (ц. 475).

33 *fff*

Хор 1й *fff*

Где же он, где же он, где же он, где же он, где же он, где же он?

Очень близок этому приему другой, из той же оперы термидии (п. 499), но восходящие секвенции, с повторным у других голосов звуком, здесь усложнены одновременным проведением мотива секвенции в увеличении:

34
149

S. Хозрев Мирза ви_дел, Хозрев Мирза ви_дел, Хозрев Мирза ви_дел.

A. Хозрев Мирза ви_дел, Хозрев Мирза ви_дел, Хозрев Мирза ви_дел.

T. Хоз_ ре_в Мир_ за ви_ дел.

B.

Более свободно сконструирована мелодия — из сходных мотивов — в монологе Ковалева из 4-й картины, где он объясняет Носу неудобство своего положения:

35
146 Ковалев
cresc.

Но у ме_ ня в ви_ ду по_ лу_ чить. При том,

бу_ ду_ чи во мно_ гих до мах зна_ ком

с да ма ми: Чех_ та_ ре_ ва, стат_ ска_ я со_ вет_ ни_ ца...

Естественные для него в данный момент настойчиво-просительные интонации точно переданы «секвенцеобразными» проведениями близких (но разных) мотивов. Противоречие между нисходящим отрезком гаммы и все более высокими по тесситуре его проведениями дает мелодии импульс для активного развития, причем

по мере завоевания все более высоких местных кульминаций, трехзвучный отрезок изменяется, растягивается во времени и пространстве, достигая почти полной гаммы (ц. 147). В самой, казалось бы, хаотической, заданно амелодичной вокальной линии при ближайшем рассмотрении обнаруживается неуклонная музыкальная логика мелодического развития.

*

В «Носе» все персонажи, без исключения, предстают в гротескном освещении, делающим заметными все их слабости и недостатки. Общность сатирического наклонения придает сходство их интонационным характеристикам. Сравните «lamento» Ковалева, Доктора, Старой барыни — их мелодический рельеф сходен. Сравните реплики разных персонажей, близкие по смыслу текста или по эмоциональной ситуации — они тоже «озвучены» по закону мелодического подобия. Наконец, изредка возникают и аналогии с психологическими операми: мелодически-близкие рисунки появляются для выражения «духовной общности» разных персонажей. Итак, сходство достигается жанровой, эмоционально-текстовой и психологической общностью.

Как мы уже отмечали, квартетные «повелительные» интонации — характерная деталь интонационного облика Квартального. Но как только Ковалев почувствовал вновь себя «на высоте положения», у него появился начальственный тон и как следствие — интонации Квартального (ц. 536).



В других случаях композитор следует правилу: одинаковые слова — значит, сходной должна быть и мелодия. Таким образом, в разных картинах Иван появляется со словами: «Изволили спрашивать?», озвученными одной и той же фразой, лишь с небольшими ритмическими изменениями (ц. 399 и 506).



Точно так же образуется в опере мелодический «типаж» гнева — повторение одной ноты в верхнем регистре, в мелких длительностях, или формула «благоразумного увещания»: ритмически-размеренные, на крупных равных длительностях, фразы, с мягкими кварто-квинтовыми каденциями, относительной тональной определенностью. Они появляются то у цирюльника, то у чиновника из газетной экспедиции, то у Ковалева, то у Доктора... Нарочитые алогизмы музыкальной речи сообщают ей общее для всех персонажей гротескное наклонение. Нередко мелодия «рубит» речевую фразу так, что второстепенные слова акцентируются, а главные — остаются в тени. Вопреки законам языка и здравого смысла, расставляются ударения в словах. И, наконец, высотное интонирование мелодии нередко противоречит естественному течению речи — появляются ничем (кроме сатирического задания!) не оправданные «пики» и мелодические спады. Характерно, что все эти приемы не имеют тотальной зоны действия, а появляются (у разных персонажей) в моменты вполне определенные: либо для наиболее сильного и скрытого за иронией осмеяния, либо для создания фантастической атмосферы. Поэтому мы не встретим (или почти не встретим) подобных моментов в партии «страдающего» Ковалева, в монологе Доктора, вполне добродушно «увещающего» его, в партии «респектабельного» чиновника... Здесь ведущую роль играют приемы обличения через жанр (о чем мы еще будем говорить), обладающие большей обобщенностью, менее «натуралистические» по сравнению с прямой деформацией речевых интонаций. В тех же случаях, когда авторская ироничность уступает место откровенному и недвусмысленному изображению, мелодия на-

чинает вести себя с точки зрения музыкальной логики «странно»... Например, во фразе лакея (в газетной экспедиции) акценты распределяются так:

168

38 Лакей

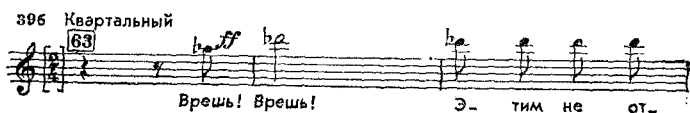
То ёсть я не дал бы за не-е-и восьмигршей.

Ритм, ломающий естественную структуру слов и фраз, особенно часто появляется в тех случаях, когда надо дать представление об удивительном, невозможном — в диалоге Ковалева со своим Носом, например (ц. 150—152, ц. 154 и т. д.). Так же «нелогична» и звуковысотная «кривая» мелодии — в этом эпизоде и в других, где речь идет о «происшествии несбыточном» (как назвал его цирюльник Иван Яковлевич), то есть собственно об исчезновении носа — и столь же неожиданным его возвращении. Итак, выявляющееся в разных аспектах интонационное единство обусловлено «диктатурой» обличительного тона.

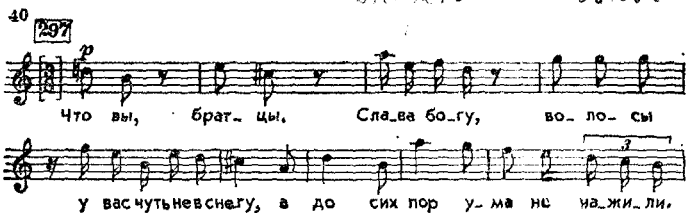
Сходством интонационных характеристик различных персонажей обусловлены отличия, даже контрасты темброво-колористических и жанровых их характеристик; а поскольку эти средства более устойчивы, дают меньшие возможности развития образа, чем интонация, то они вполне соответствуют общей тенденции к неизменности, статике в изображении. Наибольшую эволюцию претерпевает Квартальный, представляющий «некую пружину действия»¹. Квартальный — олицетворение того тупого, бездушного порядка, который лишает людей права иметь индивидуальность и позволяет жить только тем, кто отказывается от своего «я». С помощью постепенного снижения образа Квартального — от символически-грозной фигуры призрака в 1-й картине до заурядного отца семейства и взяточника, каким он предстает именно в общении с Ковалевым, стоящим на социальной лестнице несколько выше его, — осуществляется разоблачение этого миропорядка. Явление призрака цирюльнику и его супруге сопровождалось воинственным карикатурным маршем у ансамбля духовых и ударных; ин-

¹ С а б и н и н а М. Симфонизм Шостаковича, с. 70.

тонации же самого Квартального в начале оперы похожи на пародию другого жанра — героического монолога. Они «решительны», «мужественны», в их интонационном рисунке преобладают широкая интервалика (с большим влиянием восходящих «повелительных» кварт), пунктированный ритм, длинные остановки на кульминационном звуке.



В конце 2-й картины Квартальный — фигура почти мистическая. Необычно высокий тембр тенора-альтино создает специфический напряженный колорит. Но в 7-й картине (засада полицейских) Квартальный уже начинает «спускаться на землю»; он распекает полицейских, суетится, расставляя их по местам. Здесь интонации бытовые и речевые; в конце картины появляется даже опереточный вальс (ц. 297) — последний штрих к портрету.



В 8-й картине, как уже говорилось, Квартальный предстает как один из обывателей, и эта добропорядоч-

ная заурядность человека, наделенного властью, так же страшна, как заурядность «коричневых беретов».

Не однозначен, символичен и главный герой оперы. Тема его страданий, нотки человечности и даже сочувствия к нему, ясно слышные в протяженных сольных монологах Ковалева, не следует считать признаком хотя бы частичного оправдания его композитором. Его положение в опере (кроме финала) — положение человека, которого переехала машина; что он за личность — в этой ситуации просто не имеет значения; страшен не Ковалев, а та государственная машина, которая может задавить человека — каков бы он ни был — из-за пустяка, анекдота. Композитор ополчается против Ковалева именно тогда, когда тот поднимается на ноги и снова делается исправным «винтиком» конструкции, античеловечной по самой своей сути.

В фантастической фигуре «очеловеченного» Носа тоже воплощена некая внеличная мысль: Нос символизирует идею чина; категорию очень существенную для Ковалева и ему подобных. Нос в 4-й картине выступает на фоне таинственных хоральных звучаний хора и солирующего сопрано; весь ансамбль создает колорит ирреальный, странный и — что отвечает образности оперы в целом — локально жанровый (церковное пение). Речитация Носа — ярко инструментального типа; удаленность ее от интонирования человеческой речи, так же как необычность тембра (тенор с зажатым носом) создают странный, отстраненный от всего человеческого, но в то же время надменный образ Носа — крупного царского чиновника.

Индивидуальными характерами наделены и второстепенные персонажи; достаточно вспомнить вспыльчивую супругу цирюльника и добродушного Ивана Яковлевича (амплуа пары комедийных слуг-«простаков»); солидного Доктора, сентиментальную девицу Подточину, педанта-чиновника — целую толпу эпизодических персонажей, многие из которых появляются в опере всего один раз.

В опере Шостаковича нет ни любовной интриги, ни «рефлексирующих» персонажей (за исключением разве самого Ковалева, рефлексии которого достаточно специфичны), и элемент внешней характерности в создании целой серии «моментальных фотографий» якобы случай-

ных лиц позволяет нарисовать коллективный портрет среды в целом.

*

В. Вересаев в книге «Как работал Гоголь» писал: «Мне лично всегда казалось, что в «Носе» с его нелепым и неправдоподобнейшим сюжетом Гоголь просто издевается над серьезным отношением к сюжету. Вот вам майор Ковалев, вот вам цирюльник Иван Яковлевич с супругой, вот вам весь быт петербургский с его штаб-офицерами Подточными, квартальными и приемщиками объявлений, — хороши? Великолепны! Ну, а не все ли вам тогда равно, какой сюжет будет двигать их поступками?»¹ На первый взгляд, в «Носе» «сцены действия» занимают почти все музыкальное «пространство», оставляя лишь небольшие островки для статики — ариозной (Ковалев, Доктор, Квартальный) или жанрово-песенной (песня Ивана, хор полицейских). Но малая роль «сцен состояния», равно как эпизодов, представляющих эмоциональные «выходы» персонажей, обусловлена специфичностью развертывания действия, не столько активно устремленного к развязке, сколько мозаичного, многоликого, разбросанного. В опере Шостаковича — множество эпизодических персонажей, «вставных» сцен, не имеющих отношения к развитию сюжета; они в какой-то мере даже замедляют повествование, но сообщают ему гоголевскую живость и обстоятельность.

Чтобы сохранить комедийную стремительность действия при такой специфической трактовке сюжета, композитор музыкально «обыгрывает» каждую, даже мало-значительную деталь.

Второе обстоятельство, являющееся следствием сюжетной «дробности», заключается в сложности решения кульминаций. «Нос» начинается сразу с очень высокого тона — перебранка цирюльника с женой, беспомощные его метания по набережной — все это изложено уже в напряженном, нервно-возбужденном характере. Мирное начало 3-й картины (пробуждение Ковалева) тоже очень скоро уступает место эмоциям страха и завершается ярко изобразительным оркестровым галопом.

¹ Вересаев В. Как работал Гоголь. М., 1934, с. 39.

Картина в Казанском соборе (4-я) — одна из кульминационных, если рассматривать ее символически-философский подтекст: унижение «маленького» человека перед сильными мира сего, даже перед собственным носом, если он выше по чину. Сцена в газетной экспедиции дает довольно продолжительную эмоциональную разрядку, но следующий за ней антракт представляется трагической кульминацией всей оперы, поскольку впервые ясно проступает здесь авторская оценка трагикомического анекдота.

Далее наступает некоторый спад интереса к самому событию (происшествию с «Носом»), так как в 6—8-й картинах и интермедии перед 9-й картиной увеличивается удельный вес обстоятельств разного рода, побочных по отношению к развитию сюжета. Даже самый, казалось бы, действенный эпизод — ловля Носа — сводится к серии замедленных жанровых сценок, а Нос появляется уже в финале картины; не будучи музыкально подготовленным, этот финал не воспринимается как генеральная кульминация оперы. Несмотря на интересную сценическую форму 8-й картины (сцена письма к Подточинной) и «многолюдность» интермедии, оба эти эпизода также не могут претендовать на роль кульминации.

Наконец, краткие картины эпилога (9-я и 10-я) представляют «репризу-коду» образа Ковалева и своего рода музыкально-сценический «happy end», которым и заканчивается вся опера.

Композиция своеобразная, органичная для данного сюжета и произведения Гоголя — и все же оставляющая впечатление некоторой неуравновешенности как в соотношении основной и побочных линий, так и в распределении кульминаций.

В написанной всего через четыре года «Катерине Измайловой» юношеская горячность и увлеченность, которая привела к «перепроизводству приема» в «Носе», уступила место гармонической соразмерности композиции (при несколько большей ее традиционности).

В драматургии оперы «Нос» сосуществуют два плана действия, которые в классической русской опере, как правило, были противопоставлены один другому — бытовой и фантастический. В «Носе» фантастическое не только контрастирует с реальным, но вторгается непосредственно в сферу бытового, подчиняясь ему и теряя свои

«чудесные» качества. Оба типа взаимодействия представлены в 1-й картине оперы. Таинственное происшествие — в хлебе обнаружен нос! — начинается в сугубо прозаическом музыкальном окружении, тогда как появление призрака Квартального музыкально резко отделяется от соседних эпизодов. Из двух фантастических персонажей оперы — Носа-чиновника и Квартального (в 1-й и отчасти во 2-й картине) — первый связан с присутствием нереального, ужасного в самой жизни, а второй — с отделенной от быта, от действительности идеей возмездия, рока.

Третий тип взаимоотношений двух основных планов в «Носе» — примат фантастики, накладывающей свою печать на бытовое. Такова сцена в Казанском соборе, где сама реальность приобретает несколько мистический оттенок.

По мере развития сюжета соотношение между реальностью и фантастикой изменяется. Чем дальше от завязки, тем большее место занимают прозаические эпизоды, тем все короче и незначительнее делаются фантастические. Так в самой музыкальной драматургии осуществляется мысль об относительности фантастического элемента, необходимого лишь для отрицания злого, античеловеческого начала.

Если «первоисточником» оригинального жанрового синтеза оперы «Нос» был Гоголь, то не меньше оснований для поисков в этом же направлении давала композитору русская советская литература 20-х годов. Сочетание «приземленно»-бытового и фантастического (при большом значении сатиры) отличало стилистику таких разных писателей, как Маяковский, Каверин, Булгаков. Тот же синтез, но на иной идейно-эстетической основе, характерен для многих произведений зарубежной литературы первых двух десятилетий XX века.

«Реалистическая фантастика»¹ позволяет углубить и конкретизировать адресат сатиры, поскольку с ее помощью можно изобразить самую суть явления, по своим внешним признакам — многоликого и противоречивого. Единство сатирического колорита — одна из основных жанровых особенностей первой оперы Шостаковича.

¹ Термин Г. Гуковского. См.: Реализм Гоголя, с. 275.

В оперной литературе найдется не много произведений, сатирическая направленность которых проявлялась бы так последовательно на всем протяжении оперы. В операх XX века имела место сказочная сатира («Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова), иногда она выступала под видом фантастического путешествия на Луну («Путешествия пана Броучка» Л. Яначка), или в облике злободневного мюзикла («Трехгрошовая опера» Б. Брехта — К. Вайля). Огромную роль играло сатирическое начало и в операх, воскрешающих традиционный комедийный жанр в обновленном ироническом аспекте («Любовь к трем апельсинам» С. Прокофьева, «Джанни Скикки» Д. Пуччини, «Интермеццо» Р. Штрауса, «Мавра» И. Стравинского).

«Нос» Шостаковича наиболее однороден по сатирическому колориту; комедийности придана внешняя форма нелепого бытового анекдота; конфликтующих персонажей или несущих в себе «взрывчатый» заряд ситуаций в опере почти нет. Пружина даже самых «конфликтных» сцен — например, в Казанском соборе, или эпизода ловли Носа — скрыта не в них самих, а в исходной ситуации характеристичности музыкальных портретов персонажей. В остроумнейшей опере Шостаковича совсем отсутствует «улыбчивость», бездумная веселость. Если исходной эстетической позицией для композитора и было то положение, что «Гоголь все комические происшествия излагает в серьезном тоне»¹, то творческий результат оказался гораздо радикальнее, чем предпосылка: несмотря на изобилие изобретательных трюков, опера не оставляет «облегченного» и радостного впечатления. Сатира Шостаковича остра, как скальпель, вскрывающий очаг болезни, и сверкает таким же холодным блеском.

*

Единство сатирической «тональности» оперы «Нос» достигается совокупностью множественных истоков. Пестрота, порой даже «несовместимость» мелких деталей орнамента образует целостный, логически-неопровержимый рисунок. Опера Шостаковича очень ясно подтвердила тот общий закон диалектики искусства, что новое сти-

¹ Шостакович Д. Почему «Нос»? — «Рабочий и театр», 1930, № 3, с. 11.

листическое качество, как правило, появляется в результате расширения сферы усвоенных композитором жанров.

Стилистическая многоплановость, приводившая подчас даже к преувеличенно резким контрастам, является одной из основных особенностей и раннего периода в творчестве Шостаковича. Художественный результат диктовался, прежде всего, не заимствованиями (так же как в творчестве Гоголя), а их эмоциональным отбором, подчинением индивидуальности композитора и замыслу того или иного сочинения. В опере «Нос» соседствуют высокий полифонический стиль и городской фольклор, оперетта. Но если такие сопоставления были характерны для многих сочинений композитора в тот период, то в «Носе» они преломляются специфически: единство сатирического ракурса в оценке событий сообщает произведению стилистическую целостность — при расширении жанровых ассоциаций.

«Полижанровость» оперы Шостаковича отражает и некоторые общие процессы развития оперы XX века (например, киноприемы в «Христофоре Колумбе» Мийо и «Записках из мертвого дома» Яначека, влияния театра Мейерхольда в «Игроке» Прскофьева или эпического театра Брехта в операх Вайля, воздействия оперетты и джаза в операх Хиндемита, Кшенека, Гершвина и т. д.). Но сам метод отражения тех или иных (избранных из многих) закономерностей иных жанров и тип их соединения между собою у Шостаковича ярко индивидуальны.

Как и некоторые другие оперы, написанные в годы утверждения немого кино, «Нос» воспринял закономерности молодого жанра и отразил их со свойственным в те годы его автору радикализмом.

Расширение временных и пространственных границ действия (при сохранении целостного впечатления от показанного) — вот то достоинство киноискусства, которое Шостакович мечтает перенести в оперу и закрепить за ней. Он писал об этом неоднократно¹, а в «Носе» впервые практически осуществил.

Самый яркий пример — сцена письма из 8-й картины оперы. Когда Ковалев с приятелем садятся за письмо к

¹ В статьях «Музыка в кино» («Литературная газета», 1939, 10 апреля), «Думы о пройденном пути» («Советская музыка», 1956, № 9, с. 9—15) и других.

Подточиной, после первых же слов та половина сцены, на которой шло действие, погружается во мрак, освещается же другая площадка на сцене, обнаруживая Подточину и ее дочь перед тем, как им приносят письмо. При смене «кадров» музыкальное развитие не прерывается: последние слова Ковалева звучат в контрапункте с первой репликой Подточиной. Далее, после того как дамы начали читать письмо, вновь освещается комната Ковалева. Звучит квартет, в тексте которого оригинально сочетается в одновременности послание Ковалева (его продолжают читать дамы) и ответ на него, якобы уже полученный Ковалевым.

О влиянии приемов кино на современную оперу писали очень много. Но интересна и обратная связь: драматические приемы, которые пришли из кино, опера подчиняет законам музыкальной логики. Так, квартет из сцены письма, о котором шла речь, вряд ли был бы возможен на экране, при прозаическом произнесении слов. Четкий по музыкальной структуре ансамбль (дуэт — квартет — дуэт) дает комический эффект именно благодаря оперным ассоциациям с «ансамблями противоречия». Здесь ансамбль поставлен в новые условия, когда время и место действия, показанные в одновременности, — разные.

2-я картина приближается к искусству пантомимы, широко применявшемуся в немом кино. Слово не имеет здесь значения, главный акцент — непосредственно на физических действиях персонажа (цирюльника); об этом говорят и ремарки: «мечется по набережной», «обронил нос», «поднимает и снова мечется. Он никак не может избавиться от носа». Поэтому вокальная партия здесь сведена к минимуму, тогда как оркестровая — крайне важна.

Приблизительно теми же средствами передаются в опере безуспешные попытки Ковалева приставить нос (8-я картина). И здесь на первом плане — оркестр, ярко образительный, передающий все действия Ковалева.

С комическими массовыми сценами немого кино сходны такие эпизоды, как интермедия перед 9-й картиной — с сутолокой, давкой, беготней, с несколькими переменами мест действия, с чередованием «общих» и «крупных» планов... Мелькание кратких сцен-«кадров» (реплики шести господ с хором; бегство толпы в магазин Юнкера,

«соло» спекулянта, а затем полковника; явление таинственного Хозрева-Мирзы и т. д.), рондообразный принцип чередования реплик отдельных персонажей с хоровыми эпизодами — эти особенности драматургии «Носа» непосредственно связаны с природой кинематографа детективно-комедийного жанра.

Другой источник обновления оперной драматургии заключал в себе театр Мейерхольда.

«Нос» создавался в годы самого тесного сотрудничества молодого композитора с Мейерхольдом. Незадолго перед этим Мейерхольд поставил гоголевского «Ревизора» (1926), создав на его основе обобщенно-социальную сатиру. Ясно, что отношение Мейерхольда к творчеству Гоголя не могло пройти мимо Шостаковича. «В Гоголе есть тревога, смятенность, чувство надвигающейся катастрофы, неожиданные сдвиги, причудливое смещение реального и фантастического»¹, — говорил режиссер. Вот как формулировал режиссер одно из своих нововведений, воспринятое Шостаковичем в его опере: «Фикция деления на акты. Новые сценические деления — построение эпизодов. Укрепление этим путем основного стержня действия»². Шостакович также разбивает свою оперу на множество мелких эпизодов, с интермедиями и пантомимой.

Роль слова в драматических спектаклях Мейерхольда значительно уменьшилась; монологи он упразднил, заменив их диалогами с «немыми» персонажами. Но более важно другое последствие уменьшения роли слова: «Логика жеста господствует над логикой слова»³. Для Мейерхольда — как в его эстетике, так и в практике — принцип «предыгры», то есть мимической игры, предшествующей произнесенному слову, а часто и заменяющей его, имел очень большое значение. То же мы находим в произведении Шостаковича. Можно отметить в опере ансамбли и массовые сцены, в которых происходит своего рода «девальвация слова» — либо в сатирических целях (когда автор пародирует устарелые оперные формы), либо для усиления свойственной драматическому театру достоверности действия, либо для создания но-

¹ Цит. по кн.: Встреча с Мейерхольдом. М., 1967, с. 417.

² ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 362.

³ Гвоздев А. А. Ревизия «Ревизора». В кн.: «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда. Л., «Academia», 1927, с. 19—45.

вых фонических сочетаний — например, наложение гула или шепота говорящих одновременно людей на звучание оркестра. Примеры — ансамбль «прощаний» в сцене у дилижанса, октет дворников, квартет в сцене письма, ансамбль в эпизоде «Газетная экспедиция».

Образы комедии «Ревизор» Мейерхольд переосмыслил. Он превратил Осипа в молодого крестьянского парня, своей «деревенской свежестью» противостоящего всем остальным. Но напоминает ли он Ивана, слугу Ковалева, чья безмятежная глупость все-таки более естественна, чем переживания его несчастного хозяина? Городничий стал почти невзрастеником — черты психической неполноценности есть и в Ковалеве. Квартальный в «Носе» — в чем-то родствен полицмейстеру из «Ревизора».

А дамы? Мейерхольд придал Анне Андреевне и Марии Антоновне черты всех гоголевских «приятных» дам — сентиментальных и чувственных. Точно в таком же «ключе» решены в «Носе» Подточина и ее дочь.

Сходной является и трактовка персонажей «во времени»; у Шостаковича, так же как у Мейерхольда второй половины 20-х годов, образы понимаются как некие «психологические данности», мало изменяющиеся на протяжении оперы. Если в лирической опере прошлого (как и в «театре переживания») едва ли не главный интерес заключается именно в динамике внутренней жизни персонажа, то в театре (как музыкальном, так и драматическом), тяготеющем к социальной символике, к изображению общества, среды в целом¹, детализация психологических портретов, так же как процесс их изменения, интересуют авторов гораздо меньше. В некоторых случаях они просто превращались в кукол (финал «Ревизора» или сцена в Казанском соборе в первой постановке «Носа»).

Самый тон оперы «Нос», ее жанр близки «Ревизору». В обоих случаях — трагедия-буфф, трагикомедия, с элементами любимого Мейерхольдом балаганного театра. Причем, патетика и бурлеск соседствуют, а иногда неумовимо подменяют друг друга (песня пьяного Хлестакова о «цветах удовольствия» или горестно-смешные селования Ковалева).

¹ Последнее обстоятельство тесно связано и с эстетикой Гоголя.

Огромная роль темпо-ритма в спектаклях Мейерхольда также может быть соотнесена с оперой Шостаковича — Мейерхольд, как и Шостакович, сумел уловить ту драматургическую тенденцию, которая ощущалась буквально в самом воздухе театрального искусства того времени. Отсюда — долгие остинато в массовых сценах «Носа» (например, в эпизоде с Торговкой бубликами), отсюда — и «чрезвычайные» по своей резкости и силе столкновения разных темпов и ритмов музыкально-сценического движения.

Мейерхольд придавал большое значение финальным сценам спектакля, как и сценически-эффектному завершению отдельных картин. И здесь Шостакович идет за ним следом, вплоть до заимствования близких ситуаций. Финал сцены свадьбы из спектакля «Клоп» — всеобщая паника, пожар и приезд пожарных, которые тушат огонь из брандспойтов — напоминает окончание интермедии перед 9-й картиной в опере «Нос»: всеобщий обывательский психоз достигает такой высокой «температуры», что на сцену выезжают пожарные и поливают толпу обывателей из брандспойта — так заканчивается интермедия.

Мейерхольд в спектаклях того же периода очень свободно планирует пространство сцены и располагает игровые площадки даже в зрительном зале.

В других случаях режиссер сознательно ограничивает площадь действия, применяет выдвижные площадки, которые как бы «крупным планом» показывают главные мизансцены. Все это воспринял и Шостакович: вспомним, как перекликается Ковалев, сидя на извозчике, с привратником, отвечающим ему из зрительного зала. Или наличие как бы двух сцен в одновременности — в эпизоде письма. Или чередование различных планов действия в интермедии... Здесь в единый узел завязаны воздействия немого кино, их театральная адаптация в спектаклях Мейерхольда и их преломление в опере...

Синтетичность жанра оперы «Нос» (тоже выражавшая одну из характерных тенденций времени), вероятно, была в значительной степени воспринята Шостаковичем через театр Мейерхольда. Как известно, «Ревизор» синтезировал признаки драмы, оперы (большая роль музыки, наличие режиссерской партитуры), живо-

писи (в своих воспоминаниях Мейерхольд называл картины, которые помогли ему найти решение той или иной сцены), киноискусства.

В одной из работ, посвященной театру Мейерхольда и написанной в 1931 году, под живым впечатлением от спектаклей середины 20-х годов, вскоре после постановки «Клопа» (и создания «Носа») — в книге Б. Алперса «Театр социальной маски» — анализируются некоторые характерные для Мейерхольда середины 20-х годов приемы, имеющие прямое отношение к опере Шостаковича: вещи «играют» на равных правах с актерами; режиссер стремится к масштабным, обобщающим образам; бытовые сцены переведены в чисто игровую плоскость, что сообщает им условный характер; образы в «Ревизоре» превращены в понятия, это «персонажи вообще»: Хлестаков — своего рода понятие «хлестаковщины»; драматическая интрига ослаблена и форма обозрения придана как комическим, так и трагедийным концепциям. Все перечисленное ассоциируется с «Носом» Шостаковича!

Даже узко понимаемое, музыкальное решение спектаклей Мейерхольда (имеем в виду не роль музыкального начала, а только характер «вставных» номеров) сходно с тем, что мы слышим в опере Шостаковича. Из мейерхольдовского «Клопа», из «Ревизора», равно как и из других работ Шостаковича для драматического театра, перенесены на оперную сцену стремительные галопы, жеманные вальсы и наивно-легкомысленные польки... Сатирически-изобразительные оркестровые фрагменты из «Носа» (галоп Ковалева после 3-й картины, полька Квартального и т. д.), так же как спрятанные в непрерывно развиваемых картинах, двусмысленные, как намек, краткие «цитаты» из бытовых жанров — все это придает опере Шостаковича мейерхольдовскую остроту и легкость.

Что же касается самого общего и, пожалуй, самого спорного вопроса — об «осовременивании» Гоголя Мейерхольдом, то следует учитывать, что, во-первых, Мейерхольд был несравненно радикальнее, чем Шостакович, в своем подходе к Гоголю (такое внешнее обстоятельство, как привлечение «чужих» цитат обоими художниками, имело у них разный смысл и само по себе еще ни о чем не говорит), во-вторых, даже спектакль «Ревизор»

по своей направленности не противоречил комедии Гоголя. Если дерзость Мейерхольтда в «Ревизоре» выразилась во властном вмешательстве режиссера в литературный первоисточник, то творческая смелость молодого композитора заключалась в другом: в самом обращении к повести «Нос» как к оперному либретто. И осуществлена была эта идея с поистине блистательным мастерством.

*

Об «антиоперности» «Носа» писали так же часто, как об отсутствии в нем мелодического начала («заданном амелодизме»). Наиболее же точным представляется тезис М. Д. Сабининой, связавшей многие специфические черты жанра этой оперы с ее антиромантической направленностью¹, отвечавшей устремлениям других оперных композиторов начала века. Антиромантизм выступает в то время в облике подчеркнуто-объективного, ясного, аскетически-сдержанного оперного представления, иногда несущего в себе черты ироничного «театра масок» («Игрок» Прокофьева, «Царь Эдип» Стравинского и т. д.). Другая творческая линия связана с перерождением самого романтизма благодаря усилению экспрессионистских и символистских тенденций в оперном жанре; гипертрофия одного качества в ущерб другим приводила к тому же итогу — преодолению романтизма, прежде всего, в трактовке героя («дегероизация» его) в операх Дебюсси, Шёнберга, Берга.

«Нос» Шостаковича воспринял от современных ему опер стремление к новому, преимущественно ироническому, воскрешению старых оперных жанров и форм (примеры такого рода приводились в работах об опере «Нос»). Пародийное воспроизведение традиционных оперных форм коснулось и самих ситуаций. Например, явление призрака, столь характерное не только для романтической оперы, но и для самых разных жанров высокого искусства — от древних греков до Шекспира, превращено здесь в комический трюк: для запуганного цирюльника самая грозная фигура — Квартальный. Пародируются и оперные формы — лирический романс (Подточина-дочь), финальные ансамбли, в которых не-

¹ См. кн.: С а б и н и н а М. Симфонизм Шостаковича, с. 66—68.

возможно разобрать ни одного слова (октет дворников, квартет письма). На протяжении всего произведения иронический диалог идет со старыми операми (как комическими, так и лирико-психологическими) также и в сфере интонационной. Достаточно вспомнить квазикомедийные дуэты противоречия — например, цирюльника с супругой, основанные на быстром и четком проговаривании каждого слова или многочисленные вокальные «юбилеи» распевания слогов, появляющиеся обычно совсем некстати, в чуждом им мелодическом контексте (см. с. 380, 416, 523, 537 партитуры).

Воздействия оперных произведений с ясно выраженными экспрессионистскими и символическими тенденциями также оказались преломленными в «Носе» негативно, хотя и герой оперы Шостаковича и ее тема близки произведениям подобного рода. Но склонность к углубленной психологизации, атмосфера предчувствия гибели — все это отразилось в «Носе» «остраненно», с налетом холодного объективизма, благодаря чему опера Шостаковича воспринимается как протест против гущенно-трагедийной экспрессивности оперного стиля.

Один из важных мотивов романтического искусства — одиночество и гибель (или угроза гибели) героя, предопределенная его непохожестью на других, получил в первой опере Шостаковича специфически-гротескное выражение, поскольку сама причина, по которой среда отталкивает Ковалева, комична и мелочна; да и сам он со своими, показанными через сатирическую «лупу» страданиями интересуется автора лишь как конкретное выражение всеобщего закона.

Синтез (чаще — пародирование) оперных и инструментальных жанров или форм составляет особенность стиля первой оперы Шостаковича; затем они в новых сочетаниях появятся в «Катерине Измайловой». Объективный характер оперы Шостаковича «Нос» предопределил огромную роль полифонических жанров в ней — многочисленные фугато, каноны, скрытое двухголосие в мелодии; баховский принцип речитации (антракт между 5-й и 6-й картинами) и развертывания мелодии, равно выразительной интонационно на всем ее протяжении.

Наконец, еще один источник стиля — бытовые и фольклорные жанры. Метод их введения в музыкальную ткань — это скорее изящная инкрустация, чем «цепное»

сопряжение разноплановых элементов. Опера «Нос» вообще избегает замкнутых форм; поэтому всего несколько раз массовые и народные жанры появляются в виде крупных построений (хор полицейских), с иронически переданными чертами казачьего и солдатского фольклора, псевдонародной песенки Ивана, оркестрового галопа или польки Квартального, причем даже эти эпизоды включены в непрерывное музыкальное действие. Чаще же бытовые и фольклорные жанры возникают внутри картин лишь ассоциативно и почти не воспринимаются как гротескно-преломленные: они соответствуют всему стилю оперы, для которого деформации разного рода — не исключение, а правило. Поэтому, например, контуры музыкальных фраз, близких к танцам, так неотчетливы, «размыты» (в качестве примеров можно назвать коротенькую фразу цирюльника, ц. 27, плясовую фразу одного из полицейских, ц. 328, «камаринскую» Ковалева, ц. 510).

По верному наблюдению Г. Григорьевой¹, в «Носе» преобладают три бытовых жанра — полька, галоп, вальс (см. например, ц. 297, 329, 359, 157 и др.). Сужение круга привлекаемых композитором жанров, также как специфическое — ассоциативное их появление в виде «намёков» на жанр в кратких мотивах, обусловлено, вероятно, теми процессами, которые происходили в творчестве Шостаковича, ищущего в те годы пути для ассимиляции уже хорошо изученного им пласта бытовой музыки в крупной форме; краткость же, неразвитость и незамкнутость бытовых «цитат» согласуется с характером оперы в целом.

*

Структура оперы «Нос» такова, что грань между сольными и ансамблевыми сценами в ней стирается. Это связано, с одной стороны («по горизонтали»), с текучестью, непрерывностью действия, с другой («по вертикали») — с увеличением числа одновременно показанных сюжетных «планов». Поэтому персонажи массовых сцен имеют свои соло, свои миниатюрные ансамбли, а вся хоровая сцена уподобляется хору солистов (как в интермедии перед 9-й картиной). В то же время, сольные

¹ Цит. статья в кн.: Музыка и современность, вып. 3.

эпизоды незамкнуты, текучи, они плавно переходят в ансамбли.

Сольные эпизоды в опере занимают значительное место (например, ариозо Ковалева, в котором внешнее действие совершенно отсутствует, встречаются в 3-й, 5-й, 6-й картинах).

Любопытно, что в расположении сольных эпизодов драматургия оперы представляется вполне классической: они сопровождают первый выход персонажей на сцену (цирюльник, Ковалев), появляются в моменты, особенно важные для их внутренней жизни (Ковалев в газетной экспедиции; Ковалев у себя дома, в отчаянии от того, что случилось). То есть самой драматургией «Нос» пародирует классическую оперу. Некоторые соло имеют более обособленный от окружающего материала характер, например, песенка Ивана, монолог Старой барыни.

Поскольку в опере довольно много повествовательных неторопливых соло, замедляющих и «утяжеляющих» ее, композитор применяет различные приемы усиления «центробежных» тенденций в структуре оперы. Основные из них — рондообразная повторность и ости-натность, объединяющие продолжительные эпизоды в единое целое, а также темпо-ритмический и динамический факторы. Так, в 1-й картине, начиная с момента обнаружения Носа, темп действия резко ускоряется, достигая вершины в момент появления призрака. Двуплановость структуры характерна для сцены письма и второй половины сцены у дилижанса, где реплики полицейских играют роль рефрена рондо. Есть повторения и внутри «эпизодов» рондо — в репликах приживалок, например. В интермедии перед 9-й картиной дважды появляется персонаж, названный «вновь прибывший», повторяется мотив евнухов; на больших музыкальных «пространствах» сохраняется в разных эпизодах ямбический ритм хора.

В сцене «Газетная экспедиция» роль рефрена играют реплики дворников. Они несколько раз «прослаивают» разговор Ковалева и Чиновника, а большой октет дворников замыкает сцену музыкально.

В массовых сценах оперы «Нос» особенно ясно проявилась тенденция к драматизации действия (к числу таких сцен относятся 5-я, 7-я картины, интермедия перед

9-й картиной). В их строении есть нечто общее: чередование мелких эпизодов, в которых действуют «случайные» персонажи, при рондообразных чертах структуры этих картин, имеющих скорее сценическую природу, чем музыкальную. Повторность основана на сходстве реплик, причем, не обязательно по мелодическому родству их, а по составу исполнителей, по содержанию. Это обстоятельство свидетельствует еще об одном «выходе» за пределы оперного жанра.

*

В опере Шостаковича нет лейтмотивов как системы интонационных связей; имеющиеся здесь устойчивые и «значащие» мелодические обороты встречаются редко, а повторяются не больше одного-двух (редко — трех) раз; сами по себе они очень кратки и, за немногими исключениями, не обладают свойственной «настоящим» лейтмотивам выразительностью, выделяющей их из окружающей ткани. После Вагнера, расширившего возможности музыки как главного выразителя драмы благодаря широкому развитию лейтмотивной системы, ее дальнейшее развитие «вширь» казалось невозможным: последующие композиторы продолжали совершенствовать уже найденные методы лейтмотивного развития. Лишь у представителей нововенской школы во главе с Шёнбергом продолжались поиски: Шёнберг поделил «смысловым значением элементарные клеточки музыкальной структуры, превратив содержимое заполняемых музыкой форм в крепкий, концентрированный раствор»; он «все порождает из одного»¹.

Опера Шостаковича одинаково далека как от традиционных (тональных, мелодически завершенных) форм, так и от тотальной жесткой организованности музыкальной ткани в рационалистической системе Шёнберга. Она, пожалуй, ближе соотносится с такими операми, как «Игрок» Прокофьева (несмотря на отличия и эмоционального, и мелодически-композиционного плана). В опере Шостаковича — всего несколько лейтмотивов, преимущественно оркестровых и характерных для той или иной сценической ситуации.

¹ Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. М., 1976, соотв. с. 152 и 52.

8-я картина. Ковалеву вернули нос, и он тщетно старается поставить его на прежнее место, «между двух щек». Трагикомическая ситуация сопровождается повторением одного мотива (в оркестре и в вокальной партии) — его унылая напряженность имеет даже изобразительный характер:

41 **Largo**
 394

Fag. *p espr.*

Полька Квартального, прозвучавшая впервые в антракте между 7-й и 8-й картинами, возобновляется в 8-й картине, когда Квартальный уходит, затем — в партии Ковалева:

42
 359 **Allegretto**

f

К лейтмотивам ситуации можно отнести тему 2-й картины. Она олицетворяет «навязчивую идею» Ивана Яковлевича — избавиться от Носа. Полифоническая фактура усиливает ее выразительность:

43
 46 **[Presto]**

p

Комические фанфарные звучания сопровождают эпизод «Ковалев едет к полицмейстеру» (перед 5-й картиной) и повторяются в 5-й картине (ц. 210):



Почему эти фанфары, ассоциирующиеся скорее с образом «полицейских сил», чем Ковалева, появляются еще раз в самой картине, после слов Ковалева «Клянусь, как бог свят!» Может быть, опосредованно они связаны с преклонением Ковалева перед «сильными мира сего» — будь то полиция или сам господь бог...

Своего рода лейтмотивом местного значения является и трижды повторенная фраза Квартального «Но средств на воспитанье совершенно нет» (ц. 384—386), из которой вырастает галоп трубы, изображающий уход Квартального и радость Ковалева, получившего свой нос (ц. 387).



Дважды (с одними и теми же интонациями) повторяются слова Ивана «Изволили спрашивать?» (ц. 399 и 506). Собственно лейтмотивами эти повторы можно назвать лишь условно: их немного, и роль их в цементировании музыкальной ткани очень незначительна.

Поскольку репризность вообще избегается (как и в других операх с непрерывным сквозным развертыванием музыкального действия), роль объединяющих факторов берут на себя даже интервалы, если они повторяются, и, кроме того, ритм, темброво-колористические средства; даже «намек» на бытовые жанры появляются в драматически-близких ситуациях. Мы вполне можем говорить о бытовом «лейтжанре», появляющемся у разных персонажей для обозначения тех или иных сходных настроений. Так, несколько раз автор воспроизводит характерные признаки вальсов, фиксируя в них не-

сколько легкомысленные настроения благодушия и самодовольства — то у Ковалева, когда нос возвращен ему (ц. 388), то у Квартального (ц. 297), то у Доктора (ц. 408—410).



Лейттемы для индивидуализации персонажей применяются в характеристике Квартального (тенор-альтино), Носа («тенор с зажатым носом»), Старой барыни (преимущественно низкий регистр, альтовый тембр). Характерный лейтмотив Квартального — восходящая ямбическая кварта — связывает воедино его большой эпизод (ц. 293—295).



Иногда — в ансамблях — имеет место повторение лишь в одном из голосов, причем сходные мотивы появляются после больших пауз. Идет, например, речитатив Квартального, рассказывающего о поимке Носа, а Ковалев время от времени вставляет свои реплики («Где же он?»), причем, если уменьшить временной интервал

между ними, они складываются в мелодию секвентного типа развития (ц. 371).

48 Ковалев

371

Где же он? Где же он? Да

где же он? где же он? Да где он?

Где же он? Где? Я сей_ час по_ бе_ гу.

Место появления этих реплик не случайно: кульминационные звуки рассказа Квартального. Так во всей опере: за кажущимся отсутствием закономерности в применении тех или иных мелодических образований — филигранная работа композитора.

В целом лейтмотивные связи, как система, в «Носе» выражены слабо, хотя разнообразие типов устойчивых, повторяемых компонентов музыкального языка стало хорошей основой для создания разветвленной лейтмотивной сети в «Катерине Измайловой».

*

Роль оркестра в первой опере Шостаковича очень значительна: «приземленность» сюжета и огромная роль деталей обусловили яркую изобразительность оркестровой партии; с фантастическими эпизодами связано появление необычных тембро-колористических средств.

Формообразующие функции оркестра также очень значительны благодаря «текучести» музыкального действия, частой смене фактуры, незамкнутости атональных вокальных эпизодов.

Тенденция к симфонизации музыкальной ткани характерна для оперы XX века в целом; она рельефно проявилась уже начиная с творчества Вагнера. Шостакович в «Носе» нашел ее индивидуальное преломление, создав партитуру прозрачную, графически-четкую, экстравагантную, сатирически-живописную; насытив инструментализмом и вокальную мелодику — также в гротескных целях.

Меткую характеристику оркестра в первой опере Шостаковича — «„антиорганного“, антигомофонного, основанного на мелко-имитационном кадровом принципе, на раскрытии музыкальных образов в сложнейшем комплексе политембровых сочетаний» — дал В. М. Богданов-Березовский, в своей последней работе «Дороги искусства»¹.

Состав оркестра в «Носе» необычен; после более традиционных партитур в сочинениях консерваторских лет и в Первой симфонии композитор обратился к такому сочетанию инструментов, которое давало очень большое тембровое разнообразие и возможность создания различных камерных ансамблей. Поэтому в оркестр были включены струнные (очень часто звучащие *divisi*) и по одному представителю духовых инструментов (плюс их разновидности); а также большая группа ударных, две арфы, фортепиано, домры и балалайки.

Оркестр выступает здесь, во-первых, как иллюстратор отдельных деталей действия, живописуя их с той же комедийной достоверностью, которая была присуща, например, «Женитьбе» Мусоргского. Бритье Ковалева в увертюре сопровождается «скребущими» фигурами у контрабасов; ужас цирюльника, обнаружившего в хлебе нос, — хаотическим глиссандирующим движением струнных, разделенных на двенадцать групп (ц. 43), момент падения носа в реку изображают арфы с ксилофоном (ц. 60), потягивания и позевывания просыпающегося Ковалева — «ленивый» дуэт контрафагота с тромбоном, на который сверху накладываются глиссандо скрипки (ц. 95); тремоло арф с контрабасами и альтовой флейтой воссоздают гулкую и звучную тишину Казанского собора (ц. 132). Ярко-изобразителен момент приклеивания носа (ц. 394) с заунывно-тоскливым лейтмотивом у фагота; ксилофон изображает жест Доктора, когда он щелкает Ковалева по лицу (ц. 407)... Иллюстративно-изобразительные функции оркестра сохраняются на протяжении всей оперы, и там, где какое-либо конкретное действие (или состояние) может быть зафиксировано в оркестре, композитор, как правило, пользуется этой возможностью.

¹ Богданов-Березовский В. Дороги искусства. Кн. 1-я (1903—1945). Л., «Музыка», 1971, с. 89.

Оркестру принадлежит и много самостоятельных эпизодов. Некоторые из них действительны и отражают движение сюжета; другие имеют более обобщенный характер. Но в обоих случаях оркестр не отделен от сцены: увертюра непосредственно переходит в эпизод бритья; вступление ко 2-й картине («Набережная») представляет, в сущности, пантомиму на фоне стремительного оркестрового фугато; действие продолжается и во время симфонического антракта после 3-й картины — это галоп Ковалева, едущего к обер-полицмейстеру.

Более обобщенный характер имеет антракт между 5-й и 6-й картинами. Он звучит в кульминационный момент драмы главного героя, когда тот потерял надежду на успех после неудачного похода в газетную экспедицию. На первый план выступает здесь полифоническое начало, да и сама тема вызывает ассоциации с высокой и благородной баховской речитацией. В отличие от других полифонических форм, имеющих в опере «Нос» гротескный характер, этот антракт — единственный эпизод, в котором слышен авторский приговор событиям. В этом смысле он предвосхищает пассакалию из «Катерины Измайловой», но, в отличие от последней, не связан так тесно со всем предшествующим и последующим музыкальным развитием.

Другой обобщенного плана антракт, расположенный между 2-й и 3-й картинами, уникален по средствам выразительности — его исполняют только ударные инструменты и, на мой взгляд, является концентрированным выражением мысли о фантастичности, странности происходящего на сцене; не случайно он звучит после такой ремарки: «Вместе с ударом тамтама наступает абсолютная тьма». В этом оркестровом фрагменте как бы «абсолютизированы» два элемента, играющие значительную роль в драматургии «Носа» — тембр и ритм. Композитор блистательно доказал право на существование музыки, ограничивающей себя только этими компонентами выразительности и воспринимаемой — в тех условиях, как она появляется в «Носе», — как яркий, броский, современно звучащий и в наши дни симфонический фрагмент. Антракт довольно продолжителен, но его драматургия, основанная на динамическом волновом принципе, помогает легко воспринимать его.

В данном случае имеет место предельная дифференциация оттенков внутри одной тембровой группы. В некоторых эпизодах звучат продолжительные соло одного инструмента, другим принадлежит роль аккомпанемента (соло ксилофона в галопе перед 4-й картиной, контрафагот в эпизоде Старой барыни), но принцип остается тем же: тембровая рассредоточенность, выразительность «чистого» тембра приобретает очень большое значение.

Подобный тип изложения был подготовлен другими сочинениями Шостаковича. «Басни Крылова» для голоса с оркестром намечали инструментарий, одновременно и камерный и острохарактерный; в нем были использованы и «тембры-персонажи». Партитура эксцентричного Скерцо (ор. 7) напоминает о скерцо-галопе из оперы «Нос». С Первой симфонией связи обнаруживаются в театральной живописности оркестра при его графичности и лаконизме; со Второй — в большей мере, чем с Первой, где уже намечалось это качество — в полифонизации фактуры. Взаимодействия с оркестровым стилем первой оперы обнаруживают и сочинения, написанные одновременно с ней или вскоре после ее окончания: общим является подход к бытовым жанрам (сходные и по тематизму, и по инструментовке галопы, польки, «механические» скерцо, фокстроты) в таких сочинениях, как музыка к «Клопу», балеты «Золотой век» и «Болт», музыка к фильму «Новый Вавилон». Серия сатирических оркестровых портретов, начатая персонажами «Носа», продолжена в обоих балетах (вспомним сюиту из балета «Болт!»), хотя в целом их оркестр — более традиционный, не столь «мозаичный» и линейный, как оркестр первой оперы.

Опера «Нос» — первое крупное произведение Шостаковича, предназначенное для сцены; то интуитивное понимание природы театра и его законов, которое подспудно угадывалось в юношеских сочинениях, написанных до оперы «Нос», — эскизах к опере «Цыгане», «Баснях Крылова» для голоса с оркестром, Первой симфонии — здесь «вылlesнулось» наружу. Поскольку по обстоятельствам его жизни и творческим наклонностям Шостакович в то время был близок к театру Мейерхольда — ироничному, условному, технически-изошренному, склонному к социальной символике, — «Нос» от-

разил все эти качества в музыкальной форме, близкой к искусству «театра представления». Отсюда — «остраненность» авторской оценки событий, лишь в одном случае, как уже говорилось, в антракте между 5-й и 6-й картинами, проявляющейся более откровенно; отсюда — объективность тона повествования и его «игровой» характер, отсутствие психологически-насыщенных «вторых планов» действия, которые появятся только в «Катерине Измайловой».

Огромное завоевание Шостаковича в его первой опере связано с формированием сатирически-обличительной тематики. Если в сочинениях других жанров гротеск и занимал значительное место, то в опере, во-первых, четче определилась «мишень» обличения — и в последующем творчестве Шостаковича в нее будет пущено немало сатирических стрел — и, во-вторых, следствием этой определенности стала кристаллизация средств уже ранее угадываемых, но еще не вполне сложившихся. Усвоение бытовых интонаций, их растворение в оркестровой ткани (внутри картин), либо развитие их до подлинно-симфонических форм (антракты между 2-й и 3-й картинами, заключение 7-й картины) — определило тот стилистический скачок, который был сделан в опере «Нос». В том, что композитор уже в первой опере освоил оба метода адаптации бытовых жанров в крупной форме, причем в тех же эмоциональных «поворотах», что и в последующем творчестве, — заключается огромное значение этого сочинения в творческой эволюции Шостаковича.

Однако в первой опере еще нет многоплановости сопряжения разных тематических линий; ее сатира отражает «взволнованно-озлобленный» (по выражению Б. Асафьева) взгляд автора на мрачные стороны действительности. Протест его против зла категорично и прямолинейно выражен в уродливых картинах петербургского быта; впоследствии обличительные страницы его музыки «впишутся» в более широкие концепции; в них зазвучат и трагические ноты, и лирические «погружения» в прекрасные глубины человеческого сердца; в них найдется место и жалости, и нежности, и добродушному юмору.

СОВРЕМЕННАЯ ТЕМА В ЮНОШЕСКИХ
БАЛЕТАХ

Луначарский, определяя признаки будущего советского балета, называл: 1) «достойное внимания действие», 2) изображение в танцевальных карикатурах враждебных нам типов, 3) насыщение балета «символизированной физкультурой», 4) изображение трудового процесса¹.

Определения Луначарского относятся лишь к одному направлению в советском балете 20-х годов, наиболее радикальному по отношению к музыкально-хореографическому словарю. Именно к этому направлению принадлежат первые балеты Шостаковича — «Золотой век» (1927—1930) и «Болт» (1930—1931).

В те же годы появились и балеты более традиционного плана, сочетавшие, иногда эклектически, старые балетные формы с новым интонационным наполнением; среди них наиболее популярными стали «Красный мак» Р. Глиэра (1927) и «Пламя Парижа» Б. Асафьева (1932).

Во многих балетах того времени ясно ощущалась «несовместимость» нового содержания с теми средствами, которыми оперировали авторы балетов; их усилия, как остроумно заметила В. Кригер, напоминали попытку

¹ Луначарский А. Новые пути оперы и балета. В кн.: В мире музыки. М., 1958, с. 415—416.

«построить трактор из крем-брюле». Проблемы балетной драматургии обсуждались постоянно, с горячей заинтересованностью.

В 1929 году Ленинградский театр оперы и балета объявил конкурс на лучшее балетное либретто. Премиями были отмечены либретто «Золотой век» кинодраматурга А. Ивановского и «Футболист» В. Курдюмова (музыку балета написал В. Оранский).

Оба балета в 1930 году были поставлены, но сценическая жизнь их оказалась очень недолгой¹. Чем объяснить их неуспех? Начинать, видимо, следует именно с либретто, содержание которых было определено в свою очередь условиями конкурса. В Положении о конкурсе содержались, наряду с прогрессивными идеями, и ошибочные, направляющие авторов на путь схематичного, обедненного отображения действительности. Так, с одной стороны, подчеркивалось, что «спектакль должен быть построен на движениях масс» (имелись в виду «сходки, демонстрации, бой, вокзальная давка, уличное движение»), с другой — не было сказано ни слова о необходимости создавать индивидуальные характеристики. Среди подробного перечисления возможных жанров балета на современную тему драма отсутствовала².

Эти положения были широко распространены и в эстетике 20-х годов, так же как утверждение приоритета «физкультурно-акробатического» и «производственного» направления. Освоение новых для балетного жанра жизненных явлений в 20-е годы сводилось к попыткам иллюстрировать ряд эстетических положений теории, которые в последующее десятилетие, 30-е годы, были пересмотрены уже с позиций художественной практики.

Либретто балетов «Золотой век» и «Футболист» написаны в одном и том же жанре — обозрения. Чередование зрелищно-эффектных номеров и сценически-выигрышных ситуаций — вот что прежде всего занимало авторов. Социальный же конфликт, который мог бы стать «стержнем» всего их содержания, был решен схе-

¹ Так, по сведениям музея Театра оперы и балета им. С. М. Кирова «Золотой век» прошел всего десять раз в 1930 году и восемь — в 1931-м.

² См. кн.: Слонимский Ю. Советский балет. Материалы к истории советского театра. М.—Л., 1950, с. 87.

матично и превратился в своего рода «внешнее» обстоятельство — такое положение, естественно, стало одной из главных причин провала обеих спектаклей.

Другая заключается в трафаретности персонажей и сценических ситуаций, сходных в обоих либретто. В «Футболисте» — сцены на стадионе, в Моссельпроме (вданном, по свидетельству рецензента, как «шикарный» буржуазный магазин); символические танцы (Урожая, Нефти, Угля и Воды). В «Золотом веке» — холл на индустриальной выставке, где развлекается «золотая молодежь»; стадион с целым рядом спортивных игр и футбольным матчем; танцы «классового мира» и «классовой солидарности», имеющие наивно социологическую направленность.

Персонажи и «расстановка сил» тоже схематичны. В «Футболисте» противопоставлены друг другу нэпмановская буржуазия и советская молодежь, причем их антагонизм и попытки буржуазии повлиять на здоровую часть молодежи показаны через взаимоотношения двух пар — Франта и Дамы, Футболиста и Метельщицы. В «Золотом веке» конфликт строится на противопоставлениях советской футбольной команды фашиствующим элементам одной из капиталистических стран. Если вспомнить первые советские оперы (например, «Лед и сталь» Дешевова), в них легко обнаружить те же недостатки — схематизм в подходе к теме, отсутствие психологически убедительных персонажей. Эту «болезнь роста» советское искусство преодолело только в последующее десятилетие.

Либретто «Золотого века» отличалось крайне запутанной и нелогичной фабулой.

На индустриальную выставку в одной из капиталистических стран приезжает команда советских футболистов. Наиболее существенный экспонат выставки — огромная пушка. Следуют рекламные выступления и состязание в боксе между негром и фашистом.

В холле на выставке «золотая молодежь» танцует фокстрот. Местная танцовщица — фашистка Дива развлекает гостей. Ее эротическим танцам противопоставлена пляска советских спортсменов — их молодой задор и энергия. Начальник советской команды отказывается от тоста, предложенного фашистами, чем вызывает их возмущение. Первый акт заканчивается общим смяте-

нием фашистов: мяч в руках советского спортсмена они приняли за бомбу.

Второе действие начинается с провокации фашистов — они подбрасывают начальнику советской команды листовки, арестовывают его спутников.

Рабочий стадион. Следует дивертисмент танцев и спортивных игр. Маршируют советские спортсмены. Игра в футбол — кульминационная сцена действия. Показана и карточная игра фашистов (интермедия «Каждый развлекается по-своему»).

Третье действие проходит снова на выставке — четка, полька и ряд других танцев составляют дивертисмент, в заключении которого звучит канкан. Тюрьма; рабочие освобождают политзаключенных. Финал балета — танец солидарности западных рабочих и советских спортсменов.

Для создания балетного спектакля в сценарии пришлось многое изменить. Критики первого варианта либретто отмечали «слабость драматического действия, незавершенность фабулы». Но и в переработанном виде либретто осталось «легковесным детективом»¹. На страницах журнала «Жизнь искусства» развернулась дискуссия о самой возможности постановки балета «Золотой век» из-за слабости либретто². Как следует из письма А. Гаука и Д. Шостаковича в редакцию журнала, премьера балета была отложена. Приключения, в которых участвуют советские футболисты, действительно напоминают плохой детектив. Действие его происходит «в некой фашистской стране, лишенной, однако, каких-либо локальных и национальных признаков» (первоначально она имела название — Фашландия, а весь балет — Динамиада). Начальник советской команды защищается футбольным мячом от фашистов, которые принимают мяч за бомбу («рука Москвы!»); слезка, провокации, арест начальника советской команды; фашист переодевается в его костюм для демонстрации

¹ Богданов-Березовский В. М. Ленинградский государственный академический театр оперы и балета им. С. М. Кирова. Л., 1959, с. 107.

² См. журнал за 1929 г., № 38, 40, 42. Кстати, сам факт присуждения премии сценарию А. Иваловского свидетельствовал лишь о существовавшем тогда «голоде» на либретто для балетов о современности — об этом сохранились свидетельства в прессе тех лет.

«классовой солидарности»; сцена карточной игры фашистов (интермедия «Каждый развлекается по-своему») — либретто перенасыщено моментами, как будто перенесенными из приключенческого фильма. Справедлив и другой упрек рецензентов — в отсутствии психологизма в балете. Фашист, Дива, негр, комсомолка — все это персонажи-маски.

Сейчас, когда прошло несколько десятилетий, когда легче обобщить характерные черты искусства 20-х годов, изменилось восприятие и каждого отдельного произведения. Образы и ситуации, показанные в «Золотом веке», увлечение наивно-социологической символикой — все это было так распространено, что приобрело значение своего рода сюжетных стандартов. Потому, вероятно, слушатели воспринимали их без интереса: они уже видели нечто похожее в кино, в драматическом театре, в эстрадных представлениях. «Золотой век», не следуя традициям классического балета (больше того — противопоставляя свои принципы классическим¹), педантично воспроизвел еще не ставшие традицией «штампы» искусства своего времени. Видимо, причина провала либретто «Золотого века» заключалась не в новаторстве, не в трудно воспринимаемой оригинальности, а в энигонстве, отсутствии самостоятельности (в сюжетно-драматургических аспектах).

Постановка же балета в ГАТОБе, насколько позволяют судить сохранившиеся материалы, была талантливой, яркой, эффектной.

В спектакле участвовал великолепный состав исполнителей — Г. Уланова, О. Мунгалова, Е. Люком, О. Иордан, Б. Шавров, Л. Лавровский... Авторами спектакля были молодые постановщики, талант которых ярко проявился впоследствии, — Э. Каплан, В. Вайнонен, Л. Якобсон, В. Чеснаков. Спектакль готовили с увлечением и энтузиазмом. «Золотой век» был первой серьезной, большой работой молодых авторов.

Художник В. Ходасевич придумала очень выразительные костюмы², в которых каждая деталь оправдана

¹ Многие критики в полемическом азарте утверждали, что классический балет обречен. Время внесло свои коррективы в их взгляды.

² Эскизы костюмов хранятся в Ленинградском театральном музее.

характером персонажа. Она писала о своих целях: «Максимальное вовлечение декоративного оформления в действие. Развлекательность. Быстрая смена впечатлений»¹. Фото одной из декораций несколько раз перепечатывалось в различных изданиях: громадная символическая фигура полицейского как бы «нависла» над крохотными людьми...

В хореографии спектакля представлены два различных принципа: классический и современный, который складывается из бытовых танцев и спортивных движений, демонстрирующих здоровье и оптимизм молодежи. Классика и салонные танцы характеризовали буржуазию, акробатические и физкультурные движения — пролетариат.

Один из старейших артистов балета Кировского театра М. Михайлов писал: «Хотя большинство танцевальных номеров этого необычного спектакля приходилось делать с оглядкой на мюзик-холльное ревю, Вайнонен и в этом жанре придумал такие выразительные танцевальные движения, которые не только развлекали, но и удивительно образно и броско передавали пустозвонный шум, блеск и мишурность жизни «золотой молодежи» Запада»².

Балет «Болт» репетировали почти одновременно с «Золотым веком» — премьера состоялась 8 апреля 1931 года в том же театре. Однако «Болт» еще до премьеры был единодушно признан неудачным сочинением, прежде всего с точки зрения его сюжета. «В нем нет сквозного действия, нет интриги, завязка происходит только... в третьем действии, причем развязка наступит минут через шесть-семь после завязки... Все остальное — жанровые картины», — писал И. Соллертинский³. С его мнением солидарен другой критик М. Янковский: «Сюжет укладывается в пятиминутное разворачивание в третьем акте, а первые два акта живут своей самостоятельной жизнью, повторяя общеизвестные

¹ Ходасевич В. Художник о своей работе. В кн.: «Золотой век». М.—Л., 1931, с. 8.

² Михайлов М. Жизнь в балете. Л.—М., 1966, с. 153.

³ Соллертинский И. «Болт» и проблемы советского балета. В кн.: «Болт». М.—Л., 1931, с. 7.

приемы дивертисментного балетного спектакля»¹. Художественный руководитель Театра оперы и балета С. Радлов также отмечал «беспомощность, чтобы не сказать бессмысленность сюжета»².

Между тем, сценарий балета «Болт» был одной из попыток отразить современную жизнь не в абстрактно-символических образах, а в конкретных картинах быта и будней одного из советских заводов³. Невероятно сложная задача! Так же как либретто «Золотого века» было похоже на «Футболиста», так и «Болт» по его сюжетным коллизиям напоминал некоторые балеты 20-х годов. В частности, «Болт» сходен с хореографическим представлением «Красный вихрь» В. Дешевова, поставленным также Ф. Лопуховым в 1924 году. «Обыватели не могут понять смысла происходящих событий. Революцию отрицают группы грабителей, спекулянтов..., разнузданной «шпаны». Им противостоит рабочий и близкие ему элементы трудового крестьянства. Революция побеждает. Темные отрицательные элементы исчезают — на сцене радостные первомайские шествия, пионеры, комсомол»⁴, — подобные картины мы находим и в «Болте», но, в отличие от «Красного вихря», они несколько более конкретны. В балете Шостаковича нет абстрактных, лозунговых сцен, которыми начиналось представление на музыку В. Дешевова («дать представление о развитии идей социализма» — таково содержание I действия).

Либретто балета «Болт» оказалось в плену схем. Свойственное искусству 20-х годов «лобовое» сопоставление положительных и отрицательных персонажей, более яркие характеристики сатирических типов, чем рабочих-комсомольцев, которые обрисованы лишь коллективно, — все это помешало балету «Болт» конкретно отразить современность, как того хотели его авторы.

¹ Янковский М. «Болт». — «Рабочий и театр», 1931, № 11, с. 11.

² «Рабочий и театр», 1931, № 12, с. 22.

³ Сюжет балета «Болт» следующий. Рабочие празднуют пуск нового цеха. Прогульщика и пьяницу Леньку Гульбу выгоняют с завода. В отместку он уговаривает молодого рабочего Гошку заложить в станок болт. Происходит авария. Комсомольцы находят виновных.

⁴ Слонимский Ю. Советский балет. Материалы к истории советского балетного театра, с. 54.

С точки зрения драматургии балет «Болт» представляется более интересным экспериментом, чем «Золотой век». С одной стороны, по утверждению критиков, он действительно перенасыщен вставными номерами¹. Но характер дивертисментов, естественно, повый, иной, чем в классических балетах. Это «танцы-плакаты», как они названы в либретто. Одна жанровая разновидность, к которой может быть отнесен «Болт» — хореографический концерт с карикатурными портретами врагов революции, массовыми молодежными танцами.

С другой стороны, «Болт», по-видимому, не был задуман как хореографический концерт. В нем большое место занимают драматические эпизоды. События, происходящие на сцене, — серьезные, значительные. И рассказывает о них музыка тоже всерьез. В этом плане эмоциональная атмосфера «Болта» близка по духу поэме В. Маяковского «Хорошо». Композитор, как и поэт, «с теми, кто вышел строить».

Если подходить к «Болту» с позиций драматического жанра, в балете слишком велик вес сатирических дивертисментов. Если «Болт» — хореографическое представление в духе спектаклей «синей блузы», то его вряд ли нужно было перегружать драматизмом. Может быть, именно эта жанровая двойственность и была одной из причин его неуспеха?

Среди различных элементов, из которых складывается балетный спектакль, музыка Д. Шостаковича — одно из «неизвестных»². «Золотой век» никогда не был издан, за исключением сюиты из четырех номеров. Правда, в нотной библиотеке Театра оперы и балета им. С. М. Кирова имеется рукописный черновой клави́р балета, включающий около тридцати эпизодов; там же хранятся партии инструментов и отдельные фрагменты партитуры. Но некоторые из фрагментов в клави́ре не имеют порядкового номера и названия, в других — два или три заголовка (какой из них верен?). Причем, по-

¹ В I действии это — концерт, который шефы завода дают прямо в цехе, в III действии — выступление клубной агитбригады — шесть танцев и ответный тапец-игра красноармейцев.

² Сейчас, когда готовится к изданию Собрание сочинений Д. Шостаковича, проведена большая работа по реконструированию клави́ров и партитур, в частности, юношеских балетов. Эта книга писалась значительно раньше.

следовательность номеров в клавире не соответствует либретто; можно лишь предполагать, что тот или иной эпизод представлял сценически (о некоторых этого нельзя сказать даже предположительно). Поэтому о музыке «Золотого века», как о целостном явлении, могло быть составлено самое общее представление.

Для анализа балета было мало материалов — клавир не отражает оркестровую фактуру, не всегда ясна структура номеров. Мы пытались, сопоставляя оркестровую сюиту, отдельные фрагменты партитуры и клавир, хотя бы эскизно сформулировать свои впечатления.

В разделе, посвященном балету «Болт», автор основывался на знакомстве с клавиром (из личного собрания Л. Т. Атовмяна) и фрагментами партитуры. Сюита из музыки к балету (рукопись) находится в Бюро проката нот Музфонда СССР; она записана на пластинку, так же как изданная сюита из «Золотого века».

В 1935 году состоялась премьера третьего балетного спектакля Шостаковича «Светлый ручей». Его музыкальный материал повторяет некоторые номера из «Золотого века» и «Болта». Но данное сочинение, не принадлежащее к исследуемому периоду, в настоящей работе не рассматривается¹. Ограничив себя изучением сохранившихся материалов по двум первым балетам, автор пытался представить каждое из этих сочинений как единую художественную систему.

*

«Сопоставление двух культур являлось моей главной задачей при сочинении «Золотого века»². Эта мысль Д. Шостаковича является «ключом» к пониманию жанрово-интонационного облика балета. Его стилистика позволяет четко разграничить основные группы музыкальных характеристик, поскольку каждому интонационному «пласту» присуща лексико-семантическая однородность.

¹ Здесь сыграли свою роль и трудности сопоставления разрозненных нотных материалов, находящихся в разных архивах и даже разных городах — частично в Москве, частично в Ленинграде. Это сравнение может стать предметом отдельной работы.

² Шостакович Д. Автор о музыке балета. См. кн.: «Золотой век», с. 41.

Единство музыкального материала в сходных ситуациях и яркая контрастность смежных эпизодов, характеризующих разные «миры», — таковы закономерности становления основного интонационного конфликта в «Золотом веке».

Каковы же его «составляющие»?

Мы уже говорили о том, что сатирический балет Д. Шостаковича обличает «золотой век» западной цивилизации. Отсюда — «шикарные» фокстроты и канканы, эротические медлительные танцы Дивы, бездушные в своем «заданном» динамизме скерцо, сопровождающие выход гостей на выставке... Композитор не пытается скрыть жанрово-бытовые истоки номеров подобного типа. Напротив, обозначая их в заголовках (Канкан, Танго, Фокстрот), он заостряет, гипертрофирует в музыке характерные признаки того или иного жанра, превращая их в пародии.

Вот один из примеров — Танго. Хроматизированный аккомпанемент образует резкие интонационные «изломы». В мелодии же все «приблизительно», фальшиво, нарочито — и взлет ее к кульминации, неточно повторенный в следующей фразе, и отсутствие четких ладовых критериев, и «судорожный», усложненный ритм (в развитии темы), и утрированные динамические контрасты, от *fff* до *ppp*:

49 Largo

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Largo' and includes the instruction 'espr.' (espressivo). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The accompaniment is characterized by a chromatic, descending line in the bass clef, while the treble clef part features more complex, syncopated rhythms and sharp dynamic contrasts.

«Танец золотой молодежи» (фокстрот) из I действия — еще один образец жанровой пародии, возникающей вследствие намеренно-упрощенного, плоскостного решения: либо оstinato на тонике, либо заключенное «в клетку» ритмических «квадратов» блуждание по жесткому хроматизированному звукоряду. Механистичность этого фокстрота вполне отвечает его драматургическому назначению — под его музыку «золотая молодежь» танцует между столиками в холле на выставке:

50 Allegro

Фантазия композитора рождает каскады разнообразных причудливых образов, увлекающих неожиданностью их сопоставлений. Таков «Эксцентрический танец». Начавшись с Presto, содержащего в себе, подобно сжатой пружине, огромный запас энергии, танец постепенно в непрерывном движении «раскручивается», останавливая внимание слушателей то на новом ритмическом акценте, то на неожиданной смене фактуры. Экстравагантность, «броскость» и блеск этого номера характерны для многих сатирических эпизодов «Золотого века».

51 Presto

457

Эксцентрический танец



Композитор по-разному отражает даже сходные, на первый взгляд, положения: в одном случае, получается злая карикатура, в другом — добродушный шарж. Переходы от отвратительного к смешному представлены целой гаммой оттенков и в каждом случае различны. Иногда свежесть, жизнерадостность, юмор музыки вступают даже в некоторое противоречие с ролью данных номеров в сюжете. Но их чужеродность кажущаяся; она позволяет более свободно, избегая «любовых» решений, подойти к трактовке того или иного эпизода. Примеры можно найти в дивертисменте (начало последнего действия), показывающем «золотую молодежь» (в частности, «Чечетка» и «Полька»). Сколько изящества в этом балансировании подчас на грани «дурного тона»! Эпизоды такого рода воспринимаются, как музыкальные шутки.

Привлекательность широко известной «Польки»¹ заключается в эффектном сопоставлении примитивно-

¹ Она опубликована в Сюите из балета «Золотой век»; существуют ее транскрипции для фортепиано (в две и в четыре руки); для скрипки с фортепиано.

банального и пикантного, неожиданного. Здесь много юмористических деталей: например, одновременное проведение темы в нону и уменьшенную октаву (ц. 50, деревянные духовые); или «томный» мотив у солирующего саксофона (ц. 47). Вся оркестровка этого номера легка, блестяща и убедительно-неожиданна... Столкновение контрастных типов изложения осуществляется как по «вертикали», так и по «горизонтали»: как в синтезе разнонаправленных приемов выразительности в одном эпизоде (что создаст определенный комический эффект), так и в чередовании разделов, резко отличающихся по своей стилистике. Подтверждением может служить начало польки. Бойкая и живая тема, которую «выстукивает» ксилофон, построенная на якобы случайных, «зацепляющихся» за неустойчивые ступени мада интонационных оборотах, сопровождается примитивнейшим тонико-доминантовым аккомпанементом и жестко организована ритмически. В конце первой фразы такт, который должен был бы стать завершающим, повторяется трижды, причем не точно, а «сползая» все ниже и создавая звуковой эффект «неисправного патефона», — извлекаются одни и те же звуки, но число оборотов пластинки все уменьшается... Такие эпизоды сменяются нарочито банальными (ц. 49), и это сопоставление дает слушателям возможность воспринять разные оттенки юмора, свойственного музыке Шостаковича — то исполненной тонкого остроумия, то грубоватой, даже развязной¹.

Сатирическое направление в музыке «Золотого века» великолепно отражено и обобщено в увертюре². Ее музыка представляется своего рода краткой «заставкой» к спектаклю, не связанной с ним программно, а лишь устанавливающей шуточный, насмешливый и легкий тон представления, которое сейчас начнется. В свистящем тембре флейты и кларнета пикколо проходит

¹ И. Соллертинский отмечал, что «прототипом для всех популярных пародийных полек Шостаковича — из «Золотого века», из «Болта» — с пикколо и солирующим тромбонем, с нарочито детскими мелодиями и изощренно-карикатурной инструментровкой», послужила полька из «Маленькой сюиты» Стравинского. Цит. по кн.: Хентова С. Молодые годы Шостаковича, с. 176—177.

² В изданной сюите (партитура, М., Музгиз, 1935) на ее материале построено начало первого номера, до ц. 13.

полифонически изложенная тема. Необычен сам факт применения полифонической формы во вступлении к сатирическому балету. В теме вступления много скачков на большие интервалы, как будто алогичных и потому воспринимаемых юмористически. В целом же ее эмоциональный строй представляется слегка завуалированным.



Скрытое озорство, присущее первому образу, «проявляет» лишь следующая тема (ц. 5): в ней неожиданно возникает ритм польки.

Новый оттенок вносит в увертюру фугато. Пуританская, размеренная тема звучит первоначально у медных: по-видимому, о ней писал один из критиков: «В увертюру с большим юмором введен хорал»¹.

Итак, сатира как результат воплощения банального; в одних случаях банальное воспроизводится как будто вполне серьезно, в других — с нарочитыми преувеличениями, дающими необходимое для сцены укрупнение масштабов.

Относительно самостоятельную интонационную сферу, также связанную с «западными» эпизодами, представляют танцы Дивы. Среди многих персонажей, обрисованных бегло и в основном — в групповых портретах, только Дива имеет свой музыкальный «характер». Принципы создания сатирического «угла зрения» здесь остаются теми же, что и в других эпизодах. Автор предлагает такой материал, который в ином контексте, возможно, воспринимался бы как возвышенно-лирический, полный поэтического очарования. Но в соседстве с пестрыми и динамичными танцами других персонажей ясно ощущается нарочитая «красивость», чрезмер-

¹ И. С. Новый балет «Диамнада». — «Жизнь искусства», 1929, № 38, с. 14.

ная чувственность музыки, связанной с образом Дивы.

Adagio Дивы¹ представляется стилизацией этого жанра. Его музыка кое-где даже напоминает о балетных дуэтах Чайковского. Волновая структура, постепенные нарастания и спады (от спокойных, приглушенных тонов — к патетически-взволнованным, затем возвращение к первоначальному образу); одноголосная мелодия широкого дыхания — экспрессивная, звучащая в солирующих тембрах, обогащаемая по мере развития выразительными подголосками; наконец, внутреннее единство всего номера, отсутствие в нем эмоциональных контрастов — все это характерно для любовных дуэтов в классических балетах.



Но, по словам Флобера, «существуют только соотношения, иными словами — наш способ восприятия вещей», а зная композитора, написавшего эту музыку (композитора XX века!), зная сюжет балета, контекст, в котором звучат все эти эпизоды, мы можем воспринимать их только как образ жестокой и фальшивой красоты.

Музыкальная характеристика Дивы развивается в сценах двух типов: с одной стороны, «романтически-возвышенные» эпизоды, о которых уже шла речь, с другой — танцевально-бытовые, но сохраняющие, однако, все тот же томительно-«знойный» колорит. К первой группе относятся два танца Дивы из I действия, выход

¹ Второй номер в изданной сюите.

Дивы и героя и их танец, ко второму — танго в «Танце классового мира».

Эпизоды, в которых участвуют советские спортсмены, должны были, по замыслу авторов, противостоять «западным». Дифференциация двух интонационных сфер осуществляется, прежде всего, с помощью привлечения разного жанрового материала для воссоздания тех и других сцен. Советские спортсмены (и западные рабочие, имеющие близкую им музыкальную характеристику) обрисованы, уже при первом их появлении, темой, напоминающей русскую народную мелодию «Из-под дуба». «Укрупнение», рельефность мелодий, связанных с русской народной песенностью и танцевальностью, — вот что свойственно всем эпизодам, характеризующим советских спортсменов.

Наиболее яркий и завершенный по форме танец — «Советский пляс» (он помещен в изданную сюиту, № 4). Уже его инструментовка необычна и свидетельствует об определенном творческом задании: в состав оркестра введен тембр баяна. Оstinатно повторяемые «гармошечные» аккорды (чередование тоники и доминантсептаккорда с септимой в верхнем голосе) сопровождают плясовую мелодию.

В ней несколько танцевальных мотивов, по характеру сходных, составленных из интонационных оборотов, воспринимаемых как устойчивые «формулы» народные: наигрышей. Тем не менее, они своеобразны: их диатоника постоянно нарушается «случайными» хроматическими звуками, что придает музыке оттенок удала, задора.

«Танец теннисистов и тренировка советской команды» представляет иной тип изложения. Моторика оживленного скерцозного движения — то нарастающего, то стихающего, то взрывчато-активного, то чуть слышного, развивающегося в смене мелких динамических волн — связывается в восприятии слушателей с бодростью, легкостью, молодостью, с наполненными солнцем чашами стадионов. Подобных «спортивных» сцен и танцев, судя по либретто, в балете довольно много (в клавире они отражены лишь фрагментарно).

Существенным моментом в решении интонационного конфликта представляется сближение скерцозно-токатных элементов тематизма и массово-песенных.

Здесь, в «Золотом веке», Шостакович еще не вполне достиг индивидуализации интонаций, основанных на советской массовой песенности 20-х годов, — они «рассредоточены», не оформлены структурно, но тем не менее их роль значительна. Лишь позднее, в начале 30-х годов, обогащенный опытом двух балетов и множества других сочинений, композитор создает такие шедевры, как «Песня о встречном».

Некоторые номера «Золотого века» предвосхищают лирико-трагедийные страницы «Катерины Измайловой» и зрелых симфоний. Речь идет о таких эпизодах, как «Трагедия директора», «Пантомима слезки», «Танец Тани и четырех спортсменов»¹. Насколько можно судить, их драматургическая роль и интонационное «наполнение» резко различны. Общее в них — серьезный, без намека на иронию, тон.

«Танец Тани и четырех спортсменов» — одна из лирических кульминаций:

54 *Andantino* Cl.

V-c., C-b. pizz.

Характер музыкальных образов и закономерности их развития показывают, что этот фрагмент симфоничен по своей сути. От повествовательной первой кларнетной темы — через грациозную танцевальность струнных — к политембровой, насыщенной подголосками кульминации, затем (от *Allegro non troppo*), минуя интермеццо (дуэт деревянных), через экспрессивную тему виолончели развитие приходит ко второй, завершаю-

¹ Последний сохранился в виде рукописной партитуры в Центральной нотной библиотеке Театра оперы и балета им. С. М. Кирова.

щей кульминации. Исчерпав ряд контрастных состояний, автор находит их синтез в патетическом и глубоко личном высказывании.

Еще два примера, уже в другом роде — пантомимы тревожного, сурового характера. Вот «Трагедия директора». Она напоминает патетические кульминационные речитативы в симфониях Шостаковича. Даже в клавире сохраняется оркестровая фактура: на остинатном, тремолирующем гармоническом фоне — выразительная «говорящая» мелодия. Она развивается свободно, достигая высочайшего регистра.

Другой фрагмент — «Пантомима слезки, провокации и ареста». Музыка мрачная, тихая, несколько таинственная. Здесь композитор пользуется теми же приемами изложения, что и в других медлительно-зловещих оркестровых эпизодах, — например в «Катерине Измайловой»: чередование низких регистров, «угрожающих» тремоло и звуков, настойчиво, многократно повторяемых с неотвратимой размеренностью — с одnogолосными речитативами, еще быстрее сгущающими трагический колорит.

Откуда эта серьезность, даже трагедийность тона? Почему сцены, которые отражают настроения фашистов, дельцов, полицейских, полны такого драматизма? Возможно, здесь имеет место интуитивное стремление к психологизации. «Всерьез» передавая страх, беспокойство фашистов, эти эпизоды объективно помогали восприятию сюжетных перипетий балета. Но в них проявилась и диалектика творческого развития композитора, применявшего близкие ему средства выражения даже тогда, когда условности сюжета не давали возможности для психологизации действия и персонажей.

Эти сцены доказывают, что эволюция творческого метода Шостаковича в «Золотом веке» еще не достигла того этапа, когда все творческие усилия композитора сконцентрируются в гармонических, целостных, значительных произведениях, более свойственных его личности. То, что впоследствии станет главным в музыке Д. Шостаковича (сфера лирико-драматического, конфликтного симфонизма), в балете — глубоко периферийная, едва намеченная область.

Несколько замечаний об оркестре «Золотого века». Если оркестровка оперы «Нос» была в основном «рас-

средоточенной», широко применявшей принципы «тембра персонажа», то балет инструментальная несколько более традиционно. В частности, это касается увеличения продолжительности разделов, сходных по своей окрестровой фактуре. Можно предположить, что оркестр «Золотого века» превосходит инструментальные принципы «Катерины Измайловой». Он отличается меньшей дробностью по сравнению с первой оперой, его формообразующая роль ближе соотносится с теми функциями, которые присущи оркестру в инструментальных жанрах, тогда как оркестр в «Носе» — в высшей степени «сценический».

«Музыка балета «Золотой век» глубоко театральна и вместе с тем она несет в себе элементы симфонизма... — писал дирижер спектакля А. Гаук. — Задуманная на ярких контрастах, она разворачивается в стремительном беге как в отношении мелодики, динамики, так и ритма, и, что особенно значительно, в силе и колорите самого звучания. Отсюда делается понятным состав оркестра, хотя и доведенный до очень больших размеров, благодаря прибавлению двух саксофонов, баянов, банджо и 9-ти медных, но в то же время в большей части партитуры использованный по принципу индивидуализации каждого инструмента или группы инструментов...»¹.

Говоря о драматургии балета, прибегнем к косвенным данным: в сборнике, выпущенном к премьере «Золотого века», не только изложен сюжет и указана последовательность номеров, но и даны некоторые сведения о характере музыки. Драматургический рельеф выявлен достаточно ясно: кульминации приходится на конец I действия (смятение фашистов) и III-е (сцена освобождения заключенных, предпоследний номер). Во II действии, где сосредоточены почти все спортивные эпизоды, наиболее острый момент — сцена состязания советских и западных футболистов.

В структуре балета можно заметить и воздействие киноискусства. Во II и III акте балета имеются сцены, которые переносят зрителей в другой «лагерь» (в либретто они названы «наплывами»), создавая параллелизм действия и обостряя конфликт.

¹ Цит. по кн.: «Золотой век», с. 5—6.

По некоторым фрагментам можно судить и о том, как складывалась музыкальная форма больших разделов балета. Например, композиция 2-й картины I действия обнаруживает тенденцию на основе ряда «местных» столкновений создать восходящую направленность развития основного конфликта — и достигается это средствами, прежде всего, музыкально-драматургическими.

Картина начинается фокстротом «золотой молодежи» — и заканчивается аналогичным танцем, но более откровенно-обличительным («Редкий случай массовой истерии» и «Фокстрот... фокстрот... фокстрот»). Разница уровней драматургического напряжения, таким образом, создается уже в обрамлении картины. Внутри ее номерá сопоставлены по принципу контраста: Adagio Дивы сменяется танцем советской команды (в клавире он назван «Разговор совкоманды»), после него — вариации Дивы, второй танец Дивы и фашиста и т. д.

Таким образом, за основу взят принцип сопоставления контрастных номеров, представляющих антагонистические группы персонажей, причем каждый последующий эпизод более ярк и характерен для данной группы. Если в музыке «Золотого века» не были еще найдены методы построения и развития материала в новом для балетного жанра аспекте (судить об этом в полной мере нельзя из-за отсутствия достаточного количества материалов), то предпосылки к их созданию в музыкальной драматургии уже намечались, несмотря на разбросанность и схематизм развертывания сюжета. Это подтверждает и дирижер спектакля А. Гаук: «Противопоставление и борьба двух основных элементов, из которых каждый внутри себя имеет совершенно ясно очерченную линию напряжения и внутреннего содержания, делает музыку балета «Золотой век» симфонической»¹.


Музыкальная драматургия двух конфликтных групп персонажей в балете «Болт» выявлена четко уже в экспозиции. С одной стороны — комсомольцы и пионеры, рабочие завода, красноармейцы; с другой — Ленька Гульба (пьяница, прогульщик, вредитель) и его компания, делопроизводитель Козелков, богомольцы, поп.

¹ Цит. по кн.: «Золотой век», с. 5.

Характеристики положительных героев — только коллективные, хотя композитор находит и в этих пределах достаточно разнообразные оттенки. Из сатирических же персонажей каждый имеет свою тему-портрет.

Музыкальный материал коллективных сцен прерывается более значительными изменениями, он активно развивается, тогда как темы «врагов» остаются почти неизменными (нет ли в этом далеких ассоциаций с русской оперой XIX века?).

Тематизм рабочих, комсомольцев, пионеров обнаруживает связи с жанрами советской массовой песни — молодежной и пионерской, с лирическими городскими народными песнями и современными бытовыми танцами (марши, вальсы).

«Выходной» номер пионеров и комсомольцев — их марш-танец из I действия. После стремительно-нетерпеливых «разбегов» вступления звучит первая тема. Упругая, танцевальная, как будто летящая, она освещается по-разному благодаря красочным сопоставлениям тональностей. Ее пентатонный характер, ходы по аккордовым звукам, простота гармоний и активная, повторяющаяся формула ритма  передают удивительно

светлое настроение¹.

53



Мы слышим звуки пионерского горна. Они сменяются мягкой девичьей пляской, ответным мужским танцем.

¹ Все примеры даны по клавиру.

Здесь, в молодежных сценах, ясно ощутимы народные истоки музыки — не в связи с конкретными жанрами, а в некоторых общих приемах изложения и развития (повторение тонических и субдоминантовых гармоний; большая роль плагальных оборотов в мелодии девичьего танца; размах, широкий диапазон басовой темы мужского танца):



Центральный молодежный эпизод — пляска комсомольцев из II действия. Связь его с выходным маршем-танцем несомненна, буквально повторяется здесь одна из тем. Общность обнаруживается и в дальнейшем прорастании как фольклорных, так и массово-песенных «корней» образа в обоих эпизодах, причем сплетение этих двух ветвей удивительно органично.

Танец комсомольцев задуман как интернациональный. В нем должны были участвовать, как сказано в либретто, «представители нацменьшинств». Однако яркой музыкальной характеристики они не получили¹.

В калейдоскопе тем этого огромного номера вдруг возникают знакомые интонации — они предвосхищают песню из кинофильма «Встречный»:



¹ В оркестре эти эпизоды, возможно, были обособлены при помощи тембровых контрастов.



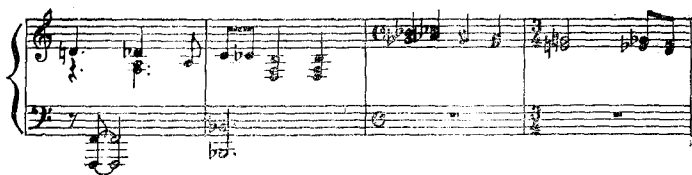
«Болт» был громадным хранилищем молодежных тем, сколько их — ясных, бодрых, в одном только этом эпизоде! Они готовят тематику «Песни о лесах», отчасти — Девятой симфонии, музыки к фильму «Первый эшелон» («Молодежная песня»), Второго фортепианного концерта, оперетты «Москва—Черемушки». Шостакович и в этой сфере, не самой близкой для него, остается собою. Его индивидуальность проявляется здесь и в особой «полочной» дансантиности, даже там, где нет полек; и в грандиозности развития музыкального материала, и во внезапной драматизации, как бы искажении тем в разработках, где уже намечаются героико-трагические образы.

Музыкальные характеристики всех отрицательных персонажей в сфере жанра обнаруживают черты сходства. В их интонациях преломились самые пошлые, «томные», цыганские, нэпмановские «обороты речи», свойственные таким бытовым жанрам, как танго, фокстрот, мещанский вальс...

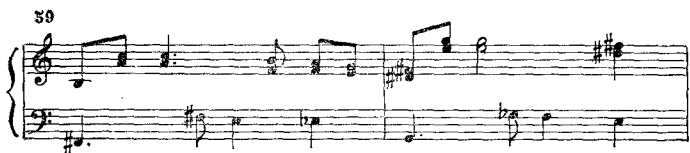
Музыкальные «физиономии» прогульщика, пьяницы Леньки Гульбы и мещанина Козелкова оказались похожими, как лица родных братьев. Вспомним театр тех лет, например, «Клопа»; беспощадность в отношении к мещанству была категорической, всеобщей. Такова же мораль балета «Болт».

...Первый выход Леньки Гульбы, который пришел на завод пьяным. Звучит томный вальс. В его теме чередуются нисходящие хроматические интонации и «венские» терции, как символ «мещанского счастья». «Самочувствие» Леньки прекрасно, прямо-таки зримо передают перебой метра ($\frac{3}{4}$ — $\frac{4}{4}$) и хаотические, бессмысленные соло в низком регистре.





Козелков представлен мелодией танго, также сильно хроматизированного рисунка — с теми же, что были и в вальсе Леньки, «штраусовскими» вальсообразными взлетами.



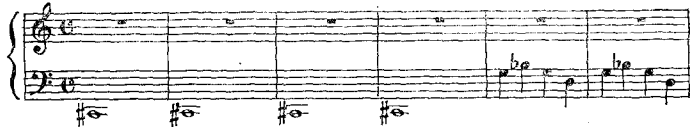
В решительный момент, когда хулиганы избивают одного из рабочих, Козелков полностью на их стороне (конец II действия). Здесь его характеристика дополняется: звучит вальс — немного «игрушечный», кукольный (Козелков и компания танцуют, издеваясь над секретарем комячейки Ольгой). Этот вальс (включенный затем в Первую балетную сюиту), пожалуй, вне контекста может восприниматься лишь как юмористический, детский. В балете ярче выделяются и другие его черты: марионеточность, механичность:

60 Allegretto



Свой круг интонаций имеют и поп, пономарь, богомольцы. Их темы отличаются подчеркнутым «благолепием» и спокойствием. Богомольцы впервые появляются под музыку, ярко изображающую и ритм их неспешных шагов, и жалобные интонации молений, и «вкрадчивость» всего их облика:

61

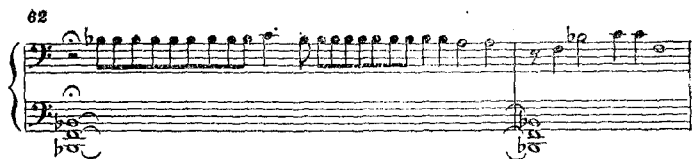


Но очень скоро начинается «срывание масок»: поп идет плясать, забыв про свой сан. Удар колокола заставляет его опомниться и чинно идти в церковь, ведя за собой богомольцев. Пляшущий поп — прообраз священника в «Катерине Измайловой».

Последний яркий штрих — картина благословения пьяной ватаги хулиганов (пантомима хулиганов и попа). Здесь интонации «стона» из темы богомольцев чередуются с мелодическими оборотами, напоминающими бахов-

ские секвенции. Благодаря сугубо импровизационному «мимическому» характеру сцены, разнородные элементы образуют стилевое единство.

Вершина реалистического речитативного письма в балете — благословение. Здесь звук прямо выражает слово: мелодия напоминает церковную речитацию, с характерными для нее долгими остановками на отдельных слогах и «скороговоркой» на других:



Самые яркие из тем-портретов имеют значение лейтмотивов. Несколько раз, в разных вариантах, но в одном эмоциональном «ключе» звучат темы комсомольцев, мотивы пионерского горна. Темы такого рода развиваются по принципу сюитности, вполне здесь уместной; сцены эти танцевальные, праздничные.

В драматических эпизодах действует другой принцип — симфоническое развитие важнейших лейтмотивов. Характерна, например, интонационная атмосфера эпизода «Возмущение рабочих». Одна и та же интонация настойчиво возвращается вновь и вновь, а затем разрабатывается в медленном речитативном эпизоде.



Затем следует *Allegro appassionato* с патетической темой, направленность развития которой заставляет вспомнить о симфонических разработках, характерных для Шостаковича: с огромной кульминационной зоной и патетическим «провозглашением» на гребне волны. Интонации первого раздела этого номера и сам принцип развития (симфонический) встретятся в других сценах конфликтного характера — в сцене хулигана (II действие), в сцене с болтом (III действие).

Именно «событийные» сцены (а не сцены-портреты) доказывают, что «Болт» был задуман как балет острых социальных конфликтов. Драматизм происходящих событий, острота столкновений — все это выразилось предельно ясно, прежде всего в динамике музыкальных сцен. В то же время в глубокой содержательности, психологическом, а не только сюжетном «наполнении» эпизодов такого рода ощущаются философские мотивы. Драматизм, трагедийность этих сцен подчас воспринимаются уже вне связи с сюжетом — настолько тесно они соприкасаются с позднейшим симфоническим творчеством композитора и со многими страницами «Катерины Измайловой».

Музыкальные «приметы» таких номеров — медленные темпы, инструментальные соло, часто в низком регистре, тональная неустойчивость, «рассредоточенность» тематизма, построенного на интонационно содержательных «общих формах» движения. Непременно есть в них яркие, длительные нарастания звучности, иногда они образуют несколько «волн». Более «сформленный» тематизм рождается как бы непосредственно в процессе развития музыкальной мысли.

Пример такого рода — одна из кульминаций балета, «Сцена с болтом» из III действия. Она начинается «глухим», зловещим монологом в низком регистре:



Постепенно движение несколько активизируется; в «блужданиях», поисках достигается первая кульминация,

небольшим спадом после которой заканчивается первый раздел.

Второй раздел — стремительный, жесткий, с неуклонно нарастающим напряжением. В момент кульминации и здесь, как в сцене возмущения рабочих, звучит тема «провозглашение».

Другой тип «сюжетных» эпизодов по своему содержанию антагонистичен первому. Их пафос — в утверждении светлых, радостных эмоций, связанных со строительством, с успехами рабочих. Такого рода сцены оказываются ближе всего ко Второй и Третьей симфониям, что объясняется сходством замысла подобных эпизодов балета с содержанием «Посвящения Октябрю» и «Первомайской».

Общие особенности сцен такого типа ярче всего выявились в эпизоде «Работа». Судя по пометам в клавире, он должен был изображать непосредственно процесс труда рабочих. Музыкальную фактуру эпизода составляют секундовые тремоло в разных регистрах. Развитие осуществляется при помощи различных видоизменений фактуры, остинатный ритм сохраняется в течение довольно значительного времени. Эта «динамическая монотонность», аэмоциональная по своей сути, воспроизводит, несколько натуралистически, работу движущихся машин. Как и в симфониях (Второй и Третьей), ритм, фактура развиваются постепенно и безостановочно, кульминации достигаются при помощи динамических нагнетаний и более напряженных высоких регистров.

Тем, в обычном понимании этого слова, здесь нет. Возникают лишь более или менее оформленные краткие мотивы, некоторые из них обладают даже самостоятельной выразительностью. Упругие «трубные» элементы играют все большую роль; развитие приводит к своего рода апофеозу в основной тональности, на тоническом басу.





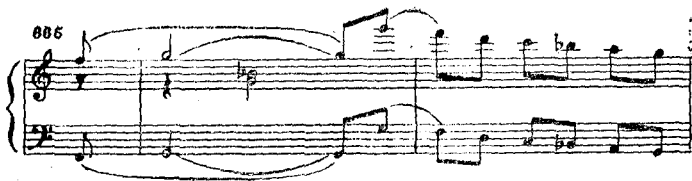
Примерно таков же драматический план в эпизоде «Пантомима главного инженера, чертежников и рабочих» (постепенное «высветление» общего колорита при господстве «общих форм» движения; кульминационная зона расположена в конце эпизода и достигается ритмическим оживлением, постепенным освоением высочайшего регистра; «трубные» возгласы появляются в момент кульминации).

Отказ от интонационной конкретности, конструктивистская рациональность, большое значение ритмического развития — вот что сближает подобные эпизоды между собой и объединяет их с другими сочинениями 20-х годов, содержание которых связано с воспеванием века машин.

К такого рода сценам примыкают эпизоды, в которых «портретный» и «сюжетный» элементы находятся в относительном равновесии. Вот один из примеров. Во дворе завода рабочие собрались на митинг по случаю открытия нового цеха. Работницы убирают цех и прислушиваются к тому, что происходит за окнами.

Сцена строится на чередовании простенького веселого галопа и мимических эпизодов, возможно, воспроизводящих речь, жесты ораторов:





Музыка балета насыщена конкретно-жанровыми моментами. Но, в отличие от широко распространенного в 20-е годы цитатного метода, «Болт» дает примеры «растворения» народно-песенных и современных бытовых интонаций, подчиненных тем или иным драматургическим задачам. Поэтому, например, массовые жанры в балете появляются в непохожем друг на друга облике.

Сравним некоторые из маршей.

Сцена заполнения цеха. Здесь звучит марш в Es-dur (он впервые появился в музыке к спектаклю «Клоп»). Это один из ближайших предшественников бодрых, мелодичных маршей-песен последующего десятилетия:



Марш этот в основе — диатонический. Тактичное применение альтераций, неожиданное «оминоривание» опорной III ступени делают его стиль органичным для всей

партитуры. «Звонкая сила» марша роднит его с другими молодежными темами балета.

Диаметральная противоположность ему — марш в номере «Соглашатель». «Победоносный» марш передает внезапный «приступ» храбрости у труса:



Наконец, марш из сцены вредительства, когда парнишка закладывает в станок злополучный болт. В нем появляются резко очерченные мотивы, которые в зрелых произведениях Шостаковича станут как бы символом бесчеловечности, грубости, злобы:



О роли массовых молодежных песен и танцев в балете уже упоминалось, так же как о значении «нэпмановских» танго, фокстротов и т. д. в характеристиках отрицательных персонажей.

Общий принцип как в характеристике отбираемого «бытового» материала, так и в самом подходе к нему —

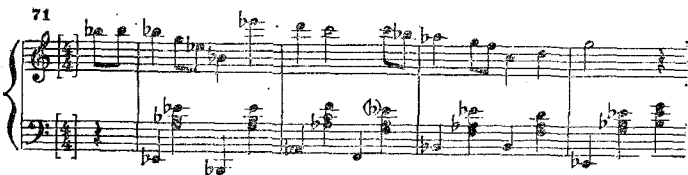
стремление к многообразию. От реалистических зарисовок музыкального быта (эпизод «Танец салопниц», воспроизводящий заурядное танго) — через слегка гиперболизированные очертания жанра (полька в «Пляске комсомольцев») — к намекам на те или иные признаки жанра, создающие лишь мимолетную ассоциацию («венские терции в характеристике Козелкова»).

Интонационный строй балета отличается внутренней конфликтностью: патетика, героика и бытовая гротеск. Уже вступление к балету — серьезного, героического характера. Драматические мотивы и далее сохраняются, перемежаясь с чисто бытовыми, а иногда переплетаются с ними, создавая своеобразную двулицановость действия.

В драматических эпизодах оттачивалось мастерство Шостаковича — автора философских трагедий. Оригинальные мелодические обороты, в основе которых — тритон, встречаются неоднократно (ср. с хором из 2-й картины «Катерины Измайловой»):



Некоторые темы «Болта» предвосхищают очаровательные «уличные песенки», подобные той, которая появится в скерцо Пятой симфонии:



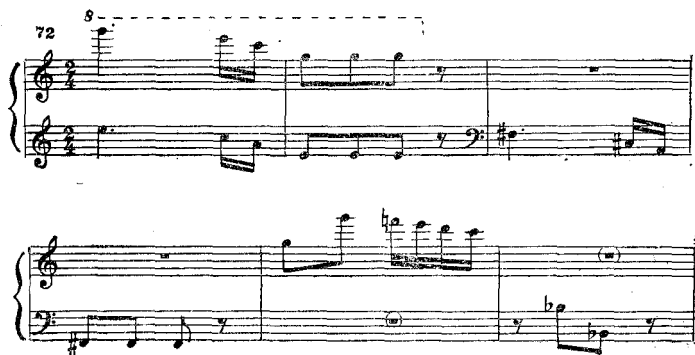
Значительные по мысли инструментальные соло драматического плана также станут важной частью интонационного словаря в симфонических трагедиях Шостаковича.

Так же как в творчестве 30-х годов и позднее, высокий интеллектуализм музыки Шостаковича берет свое начало от Баха — от его инструментальных речитативов и «общих форм» движения в разворачивании тем.

Сильнее, чем в других сочинениях, ощущается в «Болте» воздействие музыки Прокофьева — в ее юмористической и «детской» сфере.

В этом балете проявилось также редкое в творчестве Шостаковича соответствие с более поздними молодежными темами Кабалевского, вплоть до свойственных последнему чередований, «игры» мажорной и минорной терций. Вероятно, Шостакович несколькими годами раньше угадал, уловил новые интонации массовых молодежных песен, которые «носились в воздухе».

Как и в других случаях, «мусоргское» начало появилось в сатирических портретах, в их живописности, броскости. Достаточно вспомнить, например, Бюрократа. Голоса его и «жертвы» воспроизводятся в контрастных оркестровых тембрах:



Разнообразны жанры народного искусства, к которым обратился композитор. Здесь есть темы, напоминающие девичьи хороводы:



Претворяются черты разбойничьих и солдатских песен — широкого диапазона, «грозных», раздольных:



Старинные церковные напевы связаны с сатирическими портретами попа и богомольцев.

Обычно Шостакович предпочитает не прямое, а опосредствованное воспроизведение признаков народных песен и танцев, причем, если в других сочинениях они часто встречаются с сатирическими целями, в «Болте» позитивное претворение национальных элементов преобладает. В этом смысле он как бы занимает среднее положение — между двумя операми Шостаковича. В «Носе» национальные элементы всецело подчинены сатирическим задачам, а в «Катерине Измайловой» достигаются уже равновесие между обеими трактовками и более высокая степень подчинения их драматургическим задачам, которые композитор не ставил перед собой в «Болте».

В связи с современным содержанием, позднейшие «слои» народного искусства (в частности, советского периода) получили здесь большее развитие, чем в любом другом театральном сочинении Шостаковича. Музыка балета «Болт» дает прекрасный материал для создания новой постановки. Броскость, плакатность музыкальных образов, великолепные сатирические портреты, острота драматических конфликтов — все это является прекрасной основой для нового балетного спектакля — с музыкой Шостаковича и новым либретто.

Кстати, и постановщик балета Лопухов писал о перспективности того направления в балете, к которому принадлежит «Болт»: «Мне казалось и кажется, что опыт танцевальных политсатир «Болта» пригодился на эстраде и наверняка будет использован в зрелых балетных спектаклях наших дней»¹.

¹ Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. М., 1966, с. 258.

Это может быть, как прежде, балет о труде и жизни заводской молодежи; легко представить себе музыку «Болта» с ее «вставными» номерами, теснее всего связанными с интонационной атмосферой 20-х годов, в двухплановом либретто, где в ретроспективном плане возникают картины прошлого, перемежаясь с эпизодами из наших дней. Все это чрезвычайно сложно, как и любая попытка (хотя история знает их немало) найти новую литературную основу для «готовой» балетной музыки. Но такую оригинальную балетную музыку жаль оставлять в архивах, на правах «неудавшейся попытки» создания балета на современную тему.

Балеты Шостаковича связаны с поисками самого кардинального обновления жанра. Они отвечают всем тем требованиям, которые предъявляли в 20-е годы к балету самые решительные сторонники нового балета: современность тематики, демократизация музыкального языка (для чего были привлечены бытовые танцевальные жанры), композиционные принципы хореографического концерта-обозрения. Отсюда — их и достоинства, и недостатки. К первым можно отнести обновление музыкального и хореографического «словаря», актуальность сюжета. Вспомним, что композитор в «Золотом веке» изобразил фашистов и страну, в которой они правят, в то время, когда фашизм еще только начал распространяться (20-е годы).

С другой стороны, балетные представления типа «Красного вихря» В. Дешеева уже не могли быть приняты публикой, ожидающей и более глубокого, и более целостного по художественной концепции отражения современности в балетном жанре. Отсюда — неприятие самого принципа «социального обозрения» и восторженный прием тех спектаклей, драматическое и психологическое содержание которых было более глубоким. «Золотой век» и «Болт» отразили переломный этап в развитии советского балетного театра, когда пролеткультовские представления изжили себя, а новые принципы еще только зарождались, вступая в противоречие со старыми даже в пределах одного произведения. Отсюда — разнонаправленность музыкального (а также хореографического, идущего «в ногу» с ним) и сюжетно-сценарного решения.

Оба балета Шостаковича решены в совсем ином «ключе», чем оперы. При всех различиях между «Носом» и «Катериной Измайловой», оперы имеют обобщенный философский «подтекст» — более прямолинейный, публицистически-страстный, многоплановый в «Катерине Измайловой», более скрытый, объективный по тону и однородный — в опере «Нос». Балеты же несравненно беднее по внутренней содержательности музыки, чем оперы. То обстоятельство, что оперы написаны на сюжеты из прошлого, а балеты — из современной жизни, не меняет положения. Вероятно, философски осмыслить события наших дней даже труднее; временная дистанция несколько облегчает задачу. Поэтому, если рассматривать «Золотой век» и «Болт» с точки зрения их проблематики, то приходится признать, что оба они находятся вне «сферы влияния» главной для творчества Шостаковича темы.

Но по сатирической живописности, «броскости», яркой характерности образов балеты не уступают операм, а кое в чем даже превосходят их. Поэтому они непосредственно готовят те жанры последующего творчества Шостаковича, которые связаны с иллюстративными по существу заданиями: к их числу относится музыка к кинофильмам и спектаклям драматических театров, отчасти кантатно-ораториальные жанры, некоторые сатирические вокальные циклы.

Музыка такого рода программна; конкретно-жанровые ее связи обширны, но картинность объективных образов не уравнивается столь же «весомым» внутренним обобщенным содержанием философского плана, что так характерно для Шостаковича.

Если же говорить о стилистических воздействиях ранних произведений для музыкального театра на сочинения других жанров, то следует отметить, что балеты участвовали вполне равноправно в общем процессе стилистической эволюции творчества Шостаковича.

ВЕРШИНА ОПЕРНОГО
ТВОРЧЕСТВА

Тема личности и общества, личности, в нравственном отношении превосходящей среду, которая ее окружает, и гибнущей в столкновении с враждебным ей миром — консервативным, но еще сильным, — эта шекспировская тема является главной в опере Шостаковича «Катерина Измайлова».

Диалектическая взаимосвязь нравственных категорий добра и зла, борющихся в человеке, корректируемых разумом, а иногда неподвластных ему, — эта проблема, поставленная Шостаковичем, была знакома людям и в древности, и во времена Шекспира, и в XX веке.

Автор «Катерины Измайловой» решает общечеловеческую тему социально-конкретно: смещение нравственных устоев в Катерине, ее преступления — форма пусть уродливого, но протеста против аморальности купеческого образа жизни.

Трагический исход противоречий между Катериной Измайловой и окружающей ее средой предопределен ее одиночеством: она не может ничего изменить честным, не преступным путем, но и совершая преступления, добиваясь свободы, не делается счастливее, терзается страхом возмездия, страдает от внутренней раздвоенности. Ее трагедия отдельными сторонами напоминает трагедию шекспировских героев — Гамлета, Отелло, Макбета, несмотря на все отличия в самих характерах. И поскольку

тема предполагает сопоставление благородства — и подлости, чистоты — и безнравственности и т. д., то драматургия трагедии Шостаковича построена на по-шекспировски смелых противопоставлениях высокого и низменного, благородного и пошлого (на сходство с Шекспиром указывали многие исследователи оперы).

Но, обращаясь к Шекспиру как к «первоисточнику» того типа трагедии, который разрабатывается в опере Шостаковича, мы обнаруживаем, что «Катерина Измайлова» поднимает до шекспировских высот жизненный материал, освоенный русской литературой критического реализма¹, материал специфически русский.

То, что главный образ трагедии — сильный женский характер, уже вызывает длинную цепь ассоциаций. Острота конфликта доведена до предела: купеческое изверство — и женщина, которая по положению является существом бесправным. Этот аспект связан с традициями Островского. Тема «преступления и наказания», трагедия мук совести Катерины, так же как мотив загубленных каторгой жизней, продолжают традиции Достоевского.

Сатирические образы — челядь в доме Измайловых, полицейские — решены композитором в том же аспекте, что и салтыковские обитатели города Глухова. Гиперболизация их идиотизма, сознательное «оглупление», превращение людей в марионеток, выявление автоматичности их существования — все это воспринято от Салтыкова-Щедрина.

Провести эти параллели необходимо для того, чтобы восстановить «цепь времен», подтвердить то основное свойство оперы Шостаковича, которое долгое время оспаривалось: глубочайшие истоки ее проблематики, сюжета, темы; преемственность и связь ее со многими крупными явлениями мировой и русской национальной культуры.

Круг вопросов, поставленных композитором, замыкается образом главной героини и обусловлен им. Катерина Измайлова — не «плохой» или «хороший» человек, она — прежде всего человек, меняющийся на глазах.

¹ Подробнее о связи «Катерины Измайловой» с традициями критического реализма см. во вступительной статье Л. Н. Лебединского к партитуре оперы. М., 1965.

Композитора интересует диалектика процесса развития, становления характера героини, переход из одного нравственного состояния в другое.

Процесс превращения честного и доброго человека в убийцу — процесс закономерный для Катерины. Вначале — «пресс» косных, унижительных обычаев и традиций, все более тяжелый. Потом — возможность избавления (Сергей); первое убийство как необходимость, единственная возможность спасти любимого человека, и второе преступление, совершенное наполовину из отчаянного самопожертвования, наполовину — из решимости сильного характера довести до конца начатое.

Героиня Шостаковича борется за свое человеческое достоинство. Гибнет же она в сущности от того, что не находит (в преступлениях) возможности стать счастливой; сочувствие автора к ней глубоко оправдано.

Драма Катерины по своей направленности перекликается со многими симфоническими концепциями Шостаковича, в которых борьба добра со злом показана, как ряд метаморфоз: появление звериного оскала на лицах, внутреннее противоборство благородных и низменных побуждений; победа истинно человеческого.

Новаторское решение образов зла неотделимо от основной идеи всего творчества Шостаковича — идеи страстной защиты человека от зла — огромного и реально существующего, но принимающего разные обличья и потому часто неуловимого.

Если сравнить в этом плане «Катерину Измайлову» с «Носом», то еще значительнее представляется дистанция между ними. Первая опера уже наметила тему зла, но его трактовка еще метафизична: зло всеобщее, огромно и неуязвимо... Собственно, даже такое понимание содержит в себе активное неприятие зла, хотя оно и изображено в статике.

«Катерина Измайлова» более реалистична по художественной направленности, что обусловило и ее жанр (в отличие от сатиры «Носа»). Зло выступает здесь в двух обличьях: в конфликте Катерины с пошлостью, жестокостью, эгоизмом окружающих ее людей, и в борьбе со «злым бесом» насилия, поселившимся в ее собственной душе. Ее конфликт с миром завершается поражением. Борьба с собой заканчивается победой человечности (раскаяние, верность в любви).

Драматургия оперы «Катерина Измайлова» сочетает величавую неспешность народных сказов и яркость; долгие минуты тишины чередуются с продолжительными, напряженнейшими кульминациями. Свойственная творческой натуре Шостаковича тенденция к укрупнению и обобщению контрастов сочетается здесь с мастерски выполненной ретушью в психологических портретах, изяществом в изображении самых тонких оттенков чувства.

Сталкивая в одном сочинении резко контрастные методы изложения, автор достигает не только многоплановости драматургии, но показывает явления в их относительности. Первая сцена Катерины звучит так долго, потому что в печали время тянется особенно медленно. Из двух убийств (свекра и мужа) второе показано более сжато — так, как воспринимала его Катерина, уже пережившая ужас первого преступления.

Все действие в опере группируется вокруг главного образа. По жанру «Катерину Измайлову» можно назвать монодрамой, хотя признаки разных типов оперной драматургии совместились в ней (об этом см. ниже). Драматургия подчинена раскрытию основного конфликта: Катерина и окружающие ее люди.

Но главным противником Катерины является старый Измайлов. Противоборство между ними делается центральной осью развития сюжета в первых четырех картинах. Предпосылки силы и остроты противоречия заложены в том, что оба они — люди сильные, цельные. Борис Тимофеевич — по-своему человек незаурядный, властный, умный (не чета сыну). Он — главный страх ее неволи, который методично изводит ее упреками (1-я картина), унижает всенародно (сцена клятвы в 1-й картине), следит за каждым ее шагом (конец 1-й картины, 2-я картина, 3-я картина, 4-я картина). Мотив неотступной слезки Бориса Тимофеевича за Катериной — одна из основных, много раз повторенных деталей.

Конфликт между Катериной и старым хозяином показан и доведен до кульминации уже в 1-й картине. Первая сцена — Катерина одна (мотивы ее тоски, одиночества); вторая — Борис Тимофеевич и Катерина (остроконфликтный эпизод упреков, брани). В следующей затем интермедийной сцене-экспозиции образа Зи-

новия Борисовича и подневольного плача челяди (которую, как выясняется, старый хозяин тоже держит в страхе) Катерина не участвует. Последняя, третья фаза в экспозиции конфликта — высшая (сцена прощания Катерины с мужем). Унижение ее здесь наиболее сильно — ведь его наблюдает множество глаз.

Во 2-й и 3-й картинах непосредственная роль Бориса Тимофеевича невелика, но он все время где-то рядом. Его присутствие ощутимо в неожиданности его появления, когда Катерина борется с Сергеем (2-я картина), в репликах из-за сцены: «Спать пора!» в 3-й картине. Страх Катерины перед ним до какой-то степени ускоряет развязку 3-й картины.

Антагонизм между Катериной и Борисом Тимофеевичем, как воплощением враждебного мира, убивающего в ней человека, проявляется еще отчетливее, достигает кульминации и развязки в 4-й картине, которая играет в опере роль высшей кульминации протеста Катерины. Драматургия картины подчинена цели показать и объяснить тот перелом, который совершился в Катерине, когда она решилась на убийство.¹

Большой монолог Бориса Тимофеевича открывает в нем новые черты, которые делают его облик еще более отталкивающим. Он ханжа, любитель «весело пожить», его пуританская манера поведения — личина, за которой нет ничего, кроме сожаления: «Будь я помоложе...» В трио (Катерина, Сергей, Борис Тимофеевич) реплики старика основаны на интонациях влюбленных, потому что этот эпизод повествует о любви Катерины — счастливой, еще не запятнанной преступлениями.

Таким образом, конфликт экспонируется на новом уровне, после чего следует эпизод, показывающий торжество насилия и степень бесправия Катерины. Наказание Сергея — момент, чрезвычайно важный для понимания психологии героини (его можно по драматургической роли сравнить со «сценой клятвы» из 1-й картины оперы).

Большие размеры этой сцены оправданы не натуралистическим «смакованием жестокости»¹, а тем, что здесь — главная кульминация противоречия между Катериной и старым Измайловым. Жертва произвола — не

¹ Такая мысль высказывалась в некоторых исследованиях.

столько Сергей, сколько Катерина, вынужденная смотреть, как убивают дорогого ей человека (убивают, а не просто наказывают — вспомним реплики старого Измайлова: «Хватит, а то сдохнет» и «Завтра снова драться будем»), и унижаться перед слугами, умоляя выпустить ее из спальни. Выхода нет: Сергея заперют до смерти — в купеческих домах такие случаи бывали.

Когда самой жизни Сергея стала грозить опасность, Катерина решилась осуществить ту мысль, которая и раньше приходила к ней в минуты отчаяния (в 1-й картине она бросила вслед уходящему Борису Тимофеевичу: «Тебе бы отравы этой»).

Для Катерины се решние — вызов («Ты смеешь?» — «Смею!») и открытый протест. Она лжет, лицемерит, изменяя себе и еще не страдая от того, что она — убийца. Сцена смерти Бориса Тимофеевича — его поединок с восставшей Катериной.

Однако конфликт Катерины с окружающим ее миром насилия не был снят со смертью старика. Он стал, напротив, еще более острым, потому что она сама стала преступницей.

Неуклонно развивается трагедия ее совести (5-я, 6-я, 9-я картины), достигая вершины в предсмертном ариозо «В лесу, в самой чаше». Значение этой линии очень велико. Ее содержание связано с утверждением гуманности, несовместимости стремления к счастью — и жестокости, злобы, преступлений, как средств к его достижению. В этом — высокий этический смысл оперы.

Еще одна сюжетно-смысловая линия связана со взаимоотношениями Катерины и массы обывателей, нейтральных или враждебно настроенных к ней (1-я, 2-я, 4-я, 7-я, 9-я картины). Антагонизм усиливается от начала к концу оперы, достигая высшего напряжения в финале: в 1-й картине слуги равнодушно наблюдают за унижением Катерины; во 2-й — она активно возмущается их жестокостью; в 4-й картине ее угнетенное положение опять раскрывается через зависимость от слуг. Челядь, сама бесправная, все время как будто стоит за спиной Бориса Тимофеевича во время его поединков с Катериной, своим безразличием усиливая ее одиночество. В последних картинах обыватели уже выступают в роли судей Катерины: полицейские судят ее по «закону», гости на свадьбе — морально («А судьи

кто?»). В финале ужасающе пошлые каторжницы «добивают» ее в момент самого сильного унижения.

Структура оперы, если рассматривать ее в целом, сводится к постепенному расширению границ действия. I и II акты (1—5-я картины) показывают и доводят до кульминации трагедию одиночества, бесправия молодой женщины; показывают ее любовь и преступления, совершенные при попытке защитить свое чувство. Действие не выходит за пределы дома Измайловых и за рамки семейной драмы.

III акт трагедии вводит в действие новых персонажей: взяточников-полицейских, обывателей — гостей на Катериной свадьбе. Мир, в котором живет героиня, показан здесь более широко. Опереточные полицейские, карикатурная фигура трусливого учителя, прославившего «инициалом», пьяные гости, проявляющие трогательное единодушие с полицейскими в аресте Катерины и Сергея — все они олицетворяют косность купеческой, и шире — мещанской Руси, властей и «духовных пастырей» народа.

Последний акт трагедии выводит на сцену страдающих, сочувственно относящихся к Катерине людей (песня старого каторжника с хором). Трагедия Катерины воспринимается, как одна из бесчисленных трагедий, ее загубленная жизнь — одна из многих. Появление в финале оперы народа — в лучшем, подлинном значении этого понятия — придает новый смысл образу Катерины, до какой-то степени переключая внимание слушателей на страдания всего народа.

Таким образом, структура оперы в крупном плане напоминает как бы три концентрически расширяющихся круга (I—II действия; III действие; IV действие), которые постепенно раздвигают границы драмы, усиливая ее социальное звучание, но оставляя в центре повествования фигуру Катерины.

«Катерина Измайлова» по самому существу замысла представляет драму синтетического жанра. Ее основа — психологическая трагедия личности, показанной на сатирически изображенном социальном фоне (челядь, полицейские, поп) и обогащенной чертами народной эпической драмы в финале.

История русской оперы знает немало примеров индивидуализации жанра. Один из них — «Псковитянка»,

лирическая драма, завершающаяся эпическим народным хором.

Позднее «Катерины Измайловой» появилась другая опера, которая сочетает (в иных соотношениях) признаки лирико-психологической драмы, эпопеи и оперной сатиры: «Война и мир» Прокофьева.

Драма диктует свои законы формообразования, среди которых принципы непрерывного волнового развития, прерывности (контрастности) и повторности («закон повторных комплексов») являются основными. Динамика и вместе с тем строгая уравновешенность в развитии материала отличают оперу «Катерина Измайлова». Ее действие развивается волнообразно — в масштабе каждого действия и некоторых картин. В объеме же всей оперы из цепи более мелких «волн» складываются две целеустремленно восходящие линии с кульминациями в конце их (I и II действия, III и IV действия).

Из каждых двух действий последнее представляет длительно осуществляемую кульминацию. Последняя картина II действия заканчивается драматической сценой убийства Зиновия Борисовича, в финальной (9-й) картине оперы реприза эпического хора каторжников также не уравновешивает трагизма предшествующих событий; спада после кульминаций нет, поэтому они воспринимаются еще более напряженно.

Продолжительность кульминационных зон (II и IV действия), их напряженность, значительность и сила финальной кульминации по сравнению с первой — все это связано с устремленностью к главным «узлам» действия, с драматическим характером оперы. Динамика формы «Катерины Измайловой» имеет много общего с симфоническими драмами Шостаковича¹, благодаря укрупнению масштабов каждого раздела, «пикообразной» форме рельефов: после кульминации часто следует «срыв» в контрастную сферу, а не постепенный спад (контраст между II и III действиями оперы).

Внутри каждой восходящей линии (I—II и III—IV действия) движение осуществляется через цепь

¹ См. о симфонических закономерностях драматургии «Катерины Измайловой» статью: Бобровский В. П. Симфоническая опера. — «Советская музыка», 1964, № 4, с. 45—49.

волн, в которых местное торможение действия имеет уже большее значение, чем в масштабах всей оперы. 1—3-я картины — как бы трехчастное построение с динамической репризой ситуации, 4-я и 5-я картины (два убийства) также симметричны; центр симметрии и высшая точка этой волны — оркестровый антракт между картинами.

Третье действие представляет своего рода сатирическую триаду (6—8-я картины), опять с динамической повторностью в крайних картинах — перед свадьбой и свадьба. В последней картине волновой принцип выразился в обрамлении действия хором каторжников.

Какова драматическая логика построения отдельных сцен? И здесь непрерывность и прерывность (относительно замкнутые, отстраняющие эпизоды) музыкально-сюжетного развития чередуются.

Рассмотрим структуру экспозиционной (2-й), развивающей (5-й) и финальной (9-й) картин.

Вторая картина (издевательства над Аксиньей; первое знакомство и шутовское состязание Катерины с Сергеем) является частью экспозиции, имеет функцию отстранения от психологизма 1-й картины в сторону внешнего действия. Это яркая жанровая сценка, однако с «привкусом» жестокости, пошлости, связанной здесь, прежде всего, с образом Сергея.

Первая половина картины — сцена издевательства представляет полифонический ансамбль с хором, где Аксинья, Сергей, работники имеют свои контрастные темы. Сцена идет как бы «на одном дыхании», без сколько-нибудь значительных цезур, внутренних контрастов. Относительную завершенность придают ей два куплета хора, более яркие мелодически, незадолго перед появлением Катерины (ц. 89, «Уморил он нас со смеху»).

Второй крупный раздел, резко контрастный первому, — эпизод Катерины и Сергея. Драматургический подтекст связан здесь с экспозицией внутреннего антагонизма между ними, поэтому основное место занимают их диалоги, а ариозо Катерины («Много вы, мужики») помещено между двумя дуэтными сценами. Причем, если первый, словесный поединок (со слов «Отпустите бабу») идет на оживленном танцевальном движении, то в музыке их якобы шутовского состяза-

ния под внешней беспристрастностью угадывается серьезность момента для них обоих, и это различие удивительно достоверно.

Пятая картина — многоплановая, кульминационная. Она включает эпизод с призраком Бориса Тимофеевича (кульминация темы раскаяния Катерины, мук ее совести), а также сцену Катерины и Сергея, еще яснее выявляющую контраст между ее искренностью и его равнодушной расчетливостью. Здесь находится единственная сцена Катерины и Зиновия Борисовича, где противоречие между ними выявляется прямо, а не косвенно. Наконец, убийство хозяина и особенно «шествие с трупом», сопровождаемое погребальным маршем, представляется одной из самых трагических и жутких сцен в опере.

Одна линия в содержании 5-й картины связана с любовью-преступлением Катерины, отсюда — огромное значение лирических эпизодов. Другая — с ненавистью ее к измайловскому дому и к мужу.

Картина делится на два больших раздела: до и после возвращения Измайлова. Динамика драматургии определяется тем, что первый раздел, «ноктюрн», несравненно статичнее второго, идущего в ритме бешеной скачки. Первый строится из ряда относительно завершенных эпизодов ариозного типа; развитие во втором — непрерывное, с огромным нарастанием напряженности к концу (убийство) и резким переломом в последней сцене (прячут труп).

Начало картины (до сцены с призраком) трехмерно; после любовного соло-воспоминания Катерины («Дорогой ты мой») на новом рисунке тревожного оркестрового сопровождения начинается середина — со слов Сергея «Приходит конец любви нашей». Новая фактура оркестровой партии, иные вокальные интонации: вначале полные «решимости», потом «любовные» («Катерина Львовна, Катенька»).

Последний эпизод представляет, по существу, ариозо Катерины. В «репризе» снова господствует мир ее чувств: печаль и нежность («Не печалься, Сергей...»), непреклонность.

Равномерные удары в басу, сопровождающие слова Катерины (стук ее сердца?), готовят сцену с призраком. Она имеет значение как бы драматической сред-

ней части, ярко контрастной крайним разделам сложной трехчастной формы.

После диалога с Сергеем снова возвращаются в оркестре интонации, с которых начиналась картина. Они обрамляют раздел, завершая его Катерининым: «Печаль моя светла».

Но покой непрочен; краткая реприза не уравнивает, не завершает композицию, а заставляет напряженно ждать продолжения.

Структура сцены убийства Зиновия Борисовича отличается большей компактностью¹. Из трех разделов, составляющих ее, каждый драматичнее предыдущего. Вступительного характера диалог Катерины и Зиновия Борисовича — за дверью — идет на одном ритмическом движении и динамическом (уже довольно высоком) уровне.

Сцена после ремарки «Входит Зиновий Борисович» вначале более дробная по фактуре, потом (*Presto*) устанавливается единое стремительное движение. Эта часть диалога продолжается дольше, чем первый раздел. Наконец, сцена убийства несколько короче, но значительно напряженнее предыдущего эпизода. Реприза внутри этой сцены нет, благодаря чему она делается еще динамичнее. Кульминация приходится на конец раздела (убийство).

Динамическая реприза-кода картины (с ц. 333) — «Шествие с трупом» — психологически проясняет трагизм только что происшедшего. Здесь звучит тема, развивающая самые мрачные настроения антракта перед 5-й картиной. Она перекликается с ним интонационно (противосложение из пассакалли).

Структуру 5-й картины можно сравнить и с сонатной формой, в которой сталкиваются две конфликтные сферы: одна связана с любовью-преступлением Катерины, другая — с враждебными ей образами (призрак, Зиновий Борисович). Первый раздел представляет экспозицию конфликтных сфер, второй (диалог с Зиновием Борисовичем и убийство) — разработку, третий — сокращенную репризу-коду.

¹ Основной ее раздел начинается со слов Зиновия Борисовича, ц. 316.

ПЛАН 5-й КАРТИНЫ

Катерина и Сергей; А	Сцена с призраком; В	Катерина и Сергей; А ₁
Катерина, Зиновий Борисович; С	Шествие с группом, А ₂	

В структуре 9-й, финальной картины, черты уравновешенности, симметрии проявились более явно, хотя даже здесь ясно ощутима драматическая природа жанра «Катерины Измайловой».

Картина обрамлена песней каторжников. Еще один массовый эпизод — хор каторжниц — помещен приблизительно в точке «золотого сечения» и имеет значение кульминации контрдействия — враждебных Катерине сил. Симметрично расположены и два ариозо Катерины — «Не легко» и «В лесу, в самой чаще».

Принцип контрастов является основным в построении IV действия. Благородной эпической мелодии первого хора отвечает интимно-лирическое ариозо Катерины «Не легко». Но перед ариозо расположена сцена Катерины с Сергеем, остроконфликтная по содержанию и интонационному строю.

Еще более пошлый эпизод следует после ариозо «Не легко»: сцена Сергея и Сонетки, а затем вторая сцена Сергея и Катерины, повторяющая на более высоком уровне контраст между нагло-самоуверенными репликами Сергея и умоляющими интонациями Катерины.

Кульминации контрдействия (между двумя ариозо Катерины) образуют единую линию драматического нарастания, вершина которой — хор каторжниц. После него — «срыв» опять в лирически-трагедийную сферу: второе ариозо Катерины «В лесу, в самой чаще». Последнее проявление торжествующей пошлости — сцена издевательств над Катериной воротившихся Сергея и Сонетки.

Со слов унтера «Вставай! По местам» начинается последний раздел финала оперы. Тем, что развязка личной трагедии Катерины даже структурно включена

в хор каторжников, подчеркивается связь «судьбы человеческой и судьбы народной».

Ритм действия складывается из чередования статических и динамических эпизодов, если иметь в виду динамику и внешнего и внутреннего действия. Моменты диалогов Катерины с Сергеем, Сергея с Сонеткой представляют сцены свободно развивающиеся, конфликтные. Хор каторжников и два ариозо Катерины — с одной стороны, хор каторжниц — с другой, являются моментами торможения действия. Они ярко освещают важные, вершинные точки.

ПЛАН 9-й КАРТИНЫ



Даже относительно статичные эпизоды обладают внутренней динамикой. Песня старого каторжника с хором в основе своей — куплетная. Но и запев, и припев варьируются, сохраняется лишь «остов» ритмического рисунка. Тонкие нюансы в его изменениях сообщают хору последовательность и непрерывность обновления. По масштабам второй запев «сжат», идет ритмически как бы в двукратном уменьшении.

Свободно трансформирована куплетная форма и во втором хоре — каторжниц. По жанру он напоминает частушки, где задорную скороговорку солистки подхватывает хор. Характерная для частушек периодичность, однако, не сохраняется; интонации, ритм, гармонии каждый раз новые.

Закономерности сценического ритма в других картинах также определяются их местом в форме. В 1-й — темп действия замедленный, с отстраняющим моментом — хором челяди «Зачем же ты уезжаешь, хозяин», после чего следует нарастающее (сцена клятвы).

3-я картина представляет единый динамический поток с последовательным развитием лишь одной темы — взаимоотношений Катерины и Сергея.

4-я картина (как и 5-я) — «многослойная» по драматургии. Моменты относительно статичные, расположены в начале и в конце картины (монолог Бориса Тимофеевича, трио — и плач Катерины, песенка священника). В полных движениях и драматизма сценах порки Сергея и смерти Бориса Тимофеевича есть только один «вставной» эпизод — хор работников, который делит пополам сцену смерти. Моментов торможения действия с помощью завершённых номеров, повторов ситуаций в нем почти нет, так как 4-я картина — развивающаяся.

В III действии значение жанрового элемента усиливается. Темп действия замедляется, образуя как бы гигантское предкодовое отклонение в иную сферу, после которого следует IV действие — последняя кульминация и развязка.

Значение номеров песенного характера здесь особенно велико. В 6-й картине — это песня «У меня была кума», в 7-й — песня исправника с хором, между куплетами которой вклиниваются эпизоды с нигилистом и с задрипанным мужичком. Финал этой сцены также традиционно-оперный, галоп полицейских «Скоро, скоро». В предшествующих картинах намечалась, напротив, тенденция к «разомкнутым» окончаниям, которые давали новый поворот событиям: в 1-й картине — рассказ Аксиньи о Сергее; во 2-й — появление Бориса Тимофеевича в разгар «состязания», в 4-й картине — комические куплеты священника после всех трагических событий, в 5-й картине — возвышенно-скорбная тема у низких струнных (ц. 338), в ней слышится трагическое предчувствие нового несчастья.

Композиция 8-й картины имеет по внешним признакам много общего с 7-й, несмотря на различие в содержании. Здесь тот же принцип включения сцен «второго плана» между свободно трансформированными

сольными заневами и хоровыми припевами. Но в 7-й картине не было внутренней контрастности, свойственной 8-й картине, где сами жанровые эпизоды имели глубокий психологический «подтекст». Далее — финал этой картины перекликается с финалом 7-й: одни и те же слова произносят полицейские (7-я картина, галоп) и хор гостей вместе с полицейскими (8-я картина) — «Скоро, скоро». Трогательное единение обывателей, «власть имущих» и заурядных мещан, очень ярко освещается именно в этот момент.

В первой опере Шостаковича музыка детально раскрывала все перипетии сюжета, избегая обобщений, что сказалось в складе вокальных партий, в преобладании изобразительно-иллюстративной роли оркестра.

В «Катерине Измайловой» собственно музыкальное начало является основой спектакля. Музыка, а не слово, прежде всего, раскрывает эмоциональное содержание той или иной сцены, создает линию непрерывного развития драмы.

В 4-й картине, например, трио Катерины, Сергея и Бориса Тимофеевича идет «под знаком» чувства Катерины. Сценическая двуплановость не совпадает с музыкальной: реплики старого Измайлова имеют здесь меньшее значение, чем поэзия недолгого счастья Катерины, и потому они подчиняются гармоническому движению двух верхних голосов.

Но в остроконфликтной драме Катерины музыка чаще разъединяет, чем объединяет, обнаруживая скрытую многоплановость чувства или ситуации.

Очень сложный психологический подтекст имеет, например, хор челяди из 1-й картины: «Зачем же ты уезжаешь, хозяин?» Содержание его текста традиционно для народных плачей. Вокальная партия построена на безразличных, эмоционально нейтральных ходах. В оркестре же слышна мазурка — насмешливая, живая¹. Отступая от правды текста, музыка следует правде действительности, изображая «скорбь по принуждению».

Пример такого плача «из-под палки» есть в «Борисе Годунове» Мусоргского, но там противоречивость ситуации выявляется «по горизонтали»: иронические реп-

¹ Наблюдение И. Соллертинского.

лики «Митюх, а Митюх! Чего орем?» — вставлены между куплетами плача, который сам по себе не содержит иронии.

В отличие от Мусоргского Шостакович показывает противоречие между изображаемым и действительным в одновременности, «по вертикали», приближаясь к реальной жизни.

Такой же момент — сцена в спальне Катерины (3-я картина). Тревожно-возбужденное скерцо в оркестре, имеющее одну и ту же фактуру, создает общий эмоциональный колорит эпизода. В вокальной партии Катерины правдиво «озвучены» и ее протестующие испуганные слова, и любовные интонации. В партии же Сергея образуется одновременный эмоциональный контраст между нежными словами и безразличным интонационным «тоном», каким они сказаны («Самый счастливый миг в моей жизни»). Таким образом, в одной сцене — три различных типа соотношения музыки и сценической ситуации.

«Катерина Измайлова» — драма характеров; сольные сцены занимают в ней большое место, например, в моменты, переломные для внутренней драмы Катерины (2-я, 5-я, 9-я картины). Там, где ритм внешнего действия замедлен, а психологический аспект драмы выступает на первый план — в начале 1-й, 3-й, 4-й, 6-й картин, также много сольных эпизодов.

В 7-й и 8-й картинах, жанровых и содержащих развязку внешнего действия (свадьба и арест), — сольных сцен нет.

Структура монологических сцен различна. Их формы новаторски переосмыслены композитором. Например, ариозо Катерины из 3-й картины имеет как признаки трехчастности с развивающей серединой, так и куплетной; реприза сильно отличается от экспозиции и воспринимается как измененный третий куплет.

В 1-й картине структура ариозо Катерины «Воздух на дворе весенний» соответствует форме народных песен: $aa_1(a_2)$, bb_1 , cc_1 , сложенных из варьированных пар двутактов.

Песня задрипанного мужичка написана в свободной куплетной форме, в которой элементом, скрепляющим целое, является, прежде всего, ритм и — в первых куплетах — сходные окончания музыкальных фраз. Неза-

метно контуры куплетного строения «смазываются», переходя в монолог. Куплетное строение было прообразом и плача Катерины из 4-й картины, причем в самой его форме ощущается механичность повторности — женщина поет бездумно, ее скорбь неискренна.

Сольные сцены тяготеют к двум типам изложения — ариозному и монологическому, более свободному по развитию, но часто встречаются сочетания того и другого, когда монолог переходит в ариозо или ариозо заканчивается как разомкнутая монологическая форма (начало 1-й и 3-й картин, песня задрипанного мужичка).

Таким образом, формы даже наиболее замкнутых ариозно-песенных эпизодов обусловлены конкретной драматургической ситуацией. В 1-й и 3-й картинах сцены типа монолога предшествуют двум ариозо Катерины — она как будто «собирается с мыслями», постепенно сосредоточивает свое внимание. В песне задрипанного мужичка переход к монологу оправдан его состоянием и ходом его все более дерзких сетований.

Собственно монологи тоже можно условно разделить на два типа. В первых показан процесс размышления, они эмоционально-однородны (Катерина в 9-й картине).

Например, ариозо «В лесу, в самой чаще» — монолог, лишенный повторов и значительных цезур. Он течет свободно, объединяемый интонацией нисходящей терции и кварты. Неквадратность, колебания метра здесь — не исключение, а правило. Они дают прекрасные возможности для свободного течения музыкальной мысли, подчеркивающей подтекст слов Катерины.

Ариозо Катерины «Не легко» по структуре делится на два раздела — из напевных речитативных фраз, разделенных паузами, и более обобщенной по интонациям романсовой мелодии на фоне аккомпанемента арф («Но нет силы вытерпеть измену Сергея»). Однако и здесь нет внутренней контрастности настроений.

Другой тип представлен монологами Бориса Тимофеевича в 1-й и 4-й картинах, Катерины в 5-й картине. Это развитые оперные сцены — действенные, разноплановые. Они резко распадаются на отдельные разделы, их мелодии более песенного, жанрово-конкретного плана.

Разнообразны и функции хоровых сцен: это тормозящие действие хоры-песни (челядь в 1-й и 4-й картинах, песня исправника с хором, славление на свадьбе). Хоры нередко являются кульминациями драматургических линий: сцена издевательств над Аксиньей показывает жестокость обывателей, сцена ареста Катерины и Сергея — событийная развязка драмы. В последнем случае структура хоров более свободна, незамкнута, это сцены, в которых хор — действующее лицо, тогда как в хоровых песнях он лишь сопровождает солиста.

Великолепный пример хоровой сцены — эпизод Аксиньи и слуг (начало 2-й картины). Интонационно этот эпизод однопланов, здесь нет интонационного конфликта. Развитие осуществляется волновым, динамическим способом. Огромную роль в развитии играет полифония, каждая партия индивидуализирована. Структура этого ансамбля напоминает о первой опере Шостаковича, где такой тип сцен был преобладающим.

Форма сольной песни с хором встречается несколько раз (исправник и полицейские, священник и гости, старый каторжник и каторжане, женщины-каторжницы). В этих случаях хор «солидарен» с солистом. Сама структура таких сцен подсказывает куплетную форму, но решается она каждый раз индивидуально, в зависимости от сценической ситуации.

Драматичность оперы «Катерина Измайлова» выразилась, в частности, во вторжении интермедий в куплетную форму хоров. Песня «Кто краше» (8-я картина) «перебивается» диалогами Катерины и Сергея.

Наиболее действенные моменты концентрируются в ансамблях, но и они по природе своей песенны. Однако ансамблей, обладающих музыкальным единством, в опере немного — трио Катерины, Бориса Тимофеевича и Сергея, отчасти — дуэт Катерины и Зиновия Борисовича. В основном ансамбли сценически и музыкально подвижны, динамичны и структурно не замкнуты.

Одна из существенных сторон композиции оперы — ее ладотональная драматургия¹. Несмотря на грандиозные масштабы и сложную ладовую организацию, в «Катерине Измайловой» есть несколько ладотональных

¹ Здесь рассматривается лишь драматургическая роль ладотональностей.

«арок», объединяющих сходные сценические ситуации. Такова «тональность любви» Катерины к Сергею *Fis-dur* (*moll*) — ариозо «Я однажды в окошко», трио прощания в 4-й картине, окончание любовной сцены в 5-й картине (ц. 298, оркестровый ноктюрн), обращение к Сергею «Сережа, хороший ты мой» — в 9-й картине.

Тема Бориса Тимофеевича звучит в 1-й картине в тональности *g-moll*. Так же начинается его монолог в 4-й картине.

Тональность *f-moll* можно считать одной из основных в композиции целого. С нее начинается и ею заканчивается 2-я картина, оркестровая постлюдия 3-й картины. В близких ей сферах (*c-moll-dur*) заканчивается 5-я картина и антракт после 6-й картины (*B-dur*). 9-я картина также начинается и заканчивается в этой тональности. Близкие тональности (*B-dur* и *Fis-dur*) преобладают в двух сценах Сергея с Сонеткой. «Перекликаются» тонально и два ариозо Катерины из 9-й картины: *a-moll* и *d-moll*¹. С диззной сферой отчасти связана тема первого диалога Катерины и Сергея: *cis-moll* при первом появлении, *fis-moll* — в сцене ареста; *d-moll* в мелодии, *cis-moll* в басах — в сцене с призраком (ц. 306).

«Катерина Измайлова» — драма ярких характеров. Свой интонационный строй, свою цепочку сходных и постепенно развиваемых интонаций имеют все персонажи. Взаимные переплетения разных рядов, обусловленные логикой развития характеров, составляют основу интонационного конфликта в опере. Как более детализированный («микрoконфликт»), он отражает на новом уровне основное противоречие между Катериной и миром, в котором она живет.

Катерина охарактеризована наиболее полно. Прежде всего, уже с первых тактов оперы она, как пушкинская Татьяна — «русская душою». В экспозиционном монологе (1-я картина) самую основу ее реплик составляют интонации, происшедшие из народных русских песен: мягкие кварто-квинтовые окончания музы-

¹ Во всех приведенных примерах называть тональность можно лишь условно, так как тональное развитие в опере очень интенсивно и сложно.

кальных фраз, ходы на септиму вверх, начало мелодии (ариозо) с вершины-источника.

75а



75б



Крестьянская песенность играет большую роль в партии Катерины. Но облик героини сложный, противоречивый; можно сказать, что цивилизация наложила на него свою печать. Это отразилось и в интонационной сфере. Мелодические обороты, свойственные городскому романсу, очень типичны для нее. Мягкие опевания, впервые прозвучавшие в оркестровой экспрессивной теме (ц. 3), так же, как ход на сексту вверх в начале мелодии, станут существенными признаками ее лексики уже в 1-й картине («Хоть и бедно жили»):

76а



76б



Мелодия ариозо из 3-й картины основана на мягких, чуть сентиментальных ходах по звукам трезвучий (вниз), что свойственно русским романсам первой половины XIX столетия:

77



Растворенные в мелодике Катерины (начало и завершение трагедии), они сообщают ей особую поэтичность, задушевность. Но в средних эпизодах, когда Катерина страдает от внутренней раздвоенности, ее интонационная характеристика сближается с партиями Сергея, Бориса Тимофеевича, Зиновия Борисовича. Примеры такого сближения — ее тема из 2-й картины, плач в 4-й картине, дуэт с мужем из 5-й картины.

Борис Тимофеевич — фигура сложная, в интонационном отношении многоплановая. Старческая слабость и настороженность, подозрительность отражаются в его теме-портрете, сочетающей маршевую размеренность басов с «прихрамывающими» сиккопами в верхнем голосе. Любопытна интонационная близость этой темы и плача-ариозо Катерины из 1-й картины (что отмечали многие исследователи оперы). Второй элемент темы исподволь готовит тему призрака Бориса Тимофеевича (ходы на септиму, изломанный инструментальный ризунок).

Тема призрака, как внечеловечески значительной, роковой фигуры, связанной для Катерины с образом отравленного ею свекра, интонационно продолжает линию Бориса Тимофеевича. В ариозо Катерины из 9-й картины вдруг появляется интервал малой ноты, несколько выделяющийся среди плавных ее интонаций и напоминающий изломанную интервалику Призрака — ее совести («Как моя совесть, черная»):

80а Из темы Бориса Тимофеевича



80б Тема призрака



80в

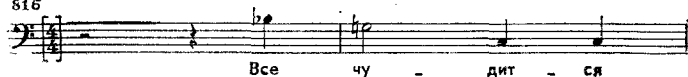


С другой стороны, Борис Тимофеевич — хозяин дома, глава семьи и «купеческого славного имени». Отсюда — иной строй его речи: степенные, важные, «истовые» интонации. Они отличаются широкой и пластичной интерваликой, размеренным ритмом:

81a



81б



Интонации брани, окрика часто встречаются в его партии:

82a



82б



Все это относится к сфере внешнего рисунка образа. Более же глубокие слои в характере Бориса Тимофеевича обнаруживаются в гротескно-преломленных жанрах галопа, польки, венского вальса, мазурки (4-я картина). Они ироничны, благодаря контрасту их с окружающей музыкой, столкновению благообразия, медлительности — и легкомыслия.

Пародийно звучит в устах Бориса Тимофеевича намек на «арию мести» — обращение к Катерине перед поркой Сергея. Пунктированный ритм, «решительные», «волевые» интонации, патетический и взволнованный характер оркестровой партии напоминают об этом жанре:

ff

Глян-ь, Ка- те -

-ри- на, я во- ра пой- мал

Вся интонационная характеристика Бориса Тимофеевича построена по принципу «срывания масок»: композитор показывает внешность — и тут же, рядом, сущность, прямо противоположную ей; из-под личины все время показывается лицо.

Такой же метод характеристики (столкновение неискренного, мнимого благородства, «мужественности» с мелкой лисьей лестью, расчетливостью, пошлостью, составляющими суть этого характера) применяется для интонационного наполнения реплик Сергея. Во 2-й картине Сергей — развязный, «удалой» добрый молодец. Его темы здесь приближаются к народным мужским песням:

84a

71 *ff*

Дай - те мне за руч-ку по- дер - жать - ся!

84б

107

Рас-сту- пись, на - род!

В 3-й и 5-й картинах, где Сергей из корысти стремится крепче привязать к себе молодую хозяйку, его интонации, с одной стороны, приторно-нежны и вкрадчивы (вспомним великолепную по своей выразительности музыкальную фразу на словах: «Катерина Львовна, Катенька»), с другой — в них неистребима, несмотря на все усилия Сергея, какая-то неподвижность, они будто «деревянные», в них нет той чуткой передачи нюансов слова, которые так привлекают в партии Катерины:

85а



85б



Цитирование интонаций, инородных для данного персонажа, — излюбленный прием Шостаковича. В 5-й картине Сергей часто повторяет интонации Катерины (ц. 165, ц. 175). Появляются мотивы, напоминающие ариозо Катерины из 3-й картины (ц. 293).

Сергей искретен только в финале оперы. Тогда его интонационная лексика делается резкой, клочковатой, с «решительными» квартовыми интонациями (первый диалог с Катериной), затем опереточно-пошлой (сцена с Сонеткой: «Сонеточка моя», «Люблю тебя» и т. д.). Далее, выпрашивая у Катерины чулки, Сергей вновь «надевает маску». Его партия здесь более кантиленна, он кое-где повторяет интонации Катерины (ц. 474), но жесткие квартовые мотивы лишают его реплики теплоты и естественности. Интервал восходящей кварты и раньше играл заметную роль в его партии («Смотреть, как ты с законным мужем»):

86а



866

475

До го - ро - да дой - ду, в боль - ни - цу
ля - гу. Кан - да - ла - ми но - гу на - тер...

Пошлость, обыденность, грубость отличают музыкальную речь Сонетки. Тембр контральто превосходно передает «томность», лень, чувственность. Ее интонации вобрали в себя жанровые признаки испанских напевов. Сонетка — в какой-то мере каторжная Кармен-сита, беспощадная пародия на оперную «роковую» женщину. Вот несколько характерных примеров:

87а

464

И как ты э - то всюду пос - пе - ва - ешь?

87б

500

Но на рай здесь не слыш - ком-то по - хо - же.

87в

501

По - смо - три, как кра - си - во на мо - их но - гах си - дят,

Пародийно обрисован и супруг Катерины Львовны. Оркестровая тема, сопровождающая его первый выход, абсолютно лишена индивидуальности. Нарочито «нейтральная», вялая, построенная на однообразных фигурациях, она рисует человека слабохарактерного, никчемного. Вокальная же партия Зиновия Борисовича в начале очень напевна, округла. Точно найденная сатирическая деталь — «укрупнение» одной из фраз, пропетой «по слогам», разделенной паузами («При-дет-ся е-хать са-мо-му») — разоблачает его мелочное самодовольство:

33

А ра бо ты как на грех мно го.

При дет ся е хать са мо му.

В сцене прощания с женой (ц. 45) еще яснее выступает пародийно-жанровое начало. «Чувствительная» романсовая каденция, простейшие разложенные аккорды у струнных, долгие остановки, будто любования одним звуком — эти черты порознь, может быть, не слишком ярко передавали бы колорит лирических ариозо, но в данной ситуации и данном стилистическом контексте акценты чуть-чуть смещаются, и это «чуть-чуть» порождает пародийность.

В 5-й картине Зиновий Борисович гневается, «петушится», он говорит злобной скороговоркой, его интонационный облик приобретает откровенно буффонные черты («Всё слышали, всё слышали»). В целом это персонаж внутренне несложный, одноплановый.

Индивидуальную интонационную характеристику имеет дворовая челядь Измайловых, выступающая как целое, с самостоятельными эпизодами трижды: в 1-й картине (хор «Зачем же ты уезжаешь»), во 2-й («Уморил он нас со смеху») и в 4-й картине («Видно, скоро уж заря»).

В них черты народных хоровых песен (преломленные «сквозь призму» русской классической оперы) выявили себя в таком огрубленном, преувеличенном виде, что они приобрели явно сатирический смысл! Музыкально эти особенности воплотились в широкой, «неудобной», невокальной интервалике (большая септима — в хоре из 4-й картины, уменьшенная квинта — в хоре из 1-й картины).

Своего рода запевалой, «корифеем» хора прислуги является Задрипаный мужичок. Его песня «У меня была кума» стилистически близка хорам челяди (пародия на фабричную песню) и интонационно ее начало почти совпадает с началом хора «Видно, скоро уж заря»:

89а

68 2я картина

f

Ну и го - ло - сок!

89б

254

f

Вид - но ско - ро уж за - ря

89в

346

ff

У ме - ня бы - ла ку - ма

Так же, как в области формы, в сфере интонационного воплощения конфликта «Катерина Измайлова» отличается удивительной пластичностью, гибкостью и тонкостью нюансов. Вероятно, поэтому в ней нет лейттем в обычном значении этого слова; композитору часто достаточно «намекнуть» на событие, чтобы слушатели вспомнили о нем.

Интонационный конфликт проявляется в противопоставлении лейтсферы Катерины и остальных персонажей — с одной стороны, и во внутренних противоречиях интонационной характеристики Катерины, иногда приближающейся к окружающим ее людям, — с другой.

При индивидуализации всех вокальных характеристик Катеринино «окружения», они имеют явные черты сходства. Хрестоматийный пример — фраза Сергея «Вот, скажем, был бы у вас предмет». Его интонации воспроизводит затем Борис Тимофеевич («Известно, женщина молодая»). Они сходны и с интонациями фугато гостей («Слава супругам»).

Другим признаком, общим для сатирических персонажей, является воспроизведение жанров бытовой музыки — массовых танцев, песен, опереточных мотивов. Темы, свойственные тому или иному персонажу (персонажам), — один тип лейтинтонаций в опере.

Другой их вид — лейтмотивы сходных ситуаций, состояний. «Местное» значение имеет, например, лейтгар-

мония угрозы, несколько раз звучащая в 4-й картине. Мотив навязчивой идеи (повторенная терция) проходит у разных персонажей в моменты очень сильного эмоционального напряжения:

90а

27 *f* *tr.*

Нет, ша-лишь, вы - сок за-бор, со - ба - ки спу-ще-ны,

90б

171

Но раз-ве мо-жет чть-е дать то счас-тье,
что да-ет нам лю-бовь!

90в

337

Я вся дро-жу, как страш-но мне!

90г

252

По - па сю - да, по - па сю - да...

90д

443

Ах, Сер-гей Прос-ти ме-ня! Прос-ти!

Развитие лейтинтонаций, их изменения на разных этапах драмы имеют громадное значение. Так, приметы темы, сопровождающей в оркестре появление призрака, появляются уже при первом выходе Бориса Тимофеевича («ломаный» рисунок, скачки на диссонирующие интервалы, ритм). Тема вступления к 6-й картине также связана с темой призрака. Последующая сцена — Ка-

терина и Сергей около погребца, куда они закопали Зиновия Борисовича,—продолжает одну из важнейших драматургических линий оперы, тему душевных мук Катерины. В ее предсмертном ариозо «В лесу, в самой чаще» последний раз звучит интонация, напоминающая о призраке.

Уже оркестровое вступление к опере содержит «эмбрионы» нескольких существенных интонаций. Первый мотив в дальнейшем будет связан с мечтою Катерины о любви, он сделается одной из основных лейтинтонаций в опере. Его пространственность, «полетность» великолепно передают романтическую взволнованность, глубину ее чувства.

С этой интонации начнется ариозо в 3-й картине. Она же появится в эпизоде прощания влюбленных (4-я картина), затем дважды — в лирической сцене из 5-й картины (с. 284, 297), причем во втором проведении она будет звучать уже в новом варианте («Не грусти, Сергей!»).

В эпизоде перед свадьбой, спокойная октавная интонация (между крайними звуками мотива) будет заменена воспринимающейся здесь трагически уменьшенной октавой:

91a (Оркестр)

91b Ариозо

Я од - наж - ды

91в

а те - перь э - ти семь на - чей

91г



91д

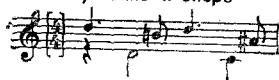


Ниспадающая хорейческая терция (и следующая за ней кварта) — интонация, передающая в разных ситуациях печаль, тоску, жалобы Катерины. Особенно велика ее роль в начале 3-й картины, когда одиночество Катерины еще страшнее для нее, чем до встречи с Сергеем.

Мотив нисходящей терции играет большую роль в эпизоде, предшествующем ариозо «Я в окошко». Наконец, в 9-й картине, в частности, в ариозо «В лесу, в самой чаще», она встречается несколько раз, воплощая здесь мысль о безнадежности, о невозможности для Катерины уйти от своей тоски:

92а

Вступление к опере



92б



92в



Следующий момент вступления (4-й такт) также представляет как бы «тезис» одной из лейттем. Здесь появляется синкопированный ритм и хроматический ход вниз — позднее мы найдем эти же черты в мелодии первого диалога Катерины с Сергеем из 2-й картины (со слов «Отпустите бабу»).



Эта лейттема — самая яркая характеристика «другой» Катерины — эсстившей, жестокой и слепой в своей страсти. Мелодия ее парадоксально сочетает энергию, задор, танцевальность и механичность размеренного движения. Она сложена из трех звеньев секвенции, диапазон которой не выходит за пределы большой терции, а диапазон каждого звена — малая секунда. Мелодия как будто «топчется на месте» — и все-таки неуклонно сползает. В ее вращательной инерции — бездушные механической игрушки, волчка.

Инструментальность — также новое качество, которого не было ранее в глубоко вокальной партии Катерины.

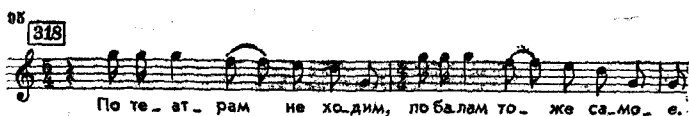
Жизнь этой темы в опере долгая, ее различные модификации будут обнаруживать в ней все новые грани. Антракт между 2-й и 3-й картинами воспринимается, как пляска долго сдерживаемых и вдруг «сорвавшихся с цепи» чувств. То же значение имеет эта тема в оркестровой постлюдии 3-й картины.

Но здесь, в 3-й картине, она будет связана и с образом Бориса Тимофеевича: знакомые интонации звучат в оркестре, когда появляется старик. Черты погреб-

бильного марша вдруг ясно проступают в танцевальной прежде теме. Любовь-ловушка, любовь-смерть — таков смысл этой трансформации:



В 4-й картине она порождает тему «Грибков, значит, на ночь поела» — издевку восставшей Катерины над ее врагом и жертвой. В 5-й картине «злая» синкопа ее «выскакивает» вдруг в разговоре Катерины с ненавистным супругом — «По театрам не ходим»:



Чем дальше разворачивается действие, тем яснее проступает ее значение как темы «надвигающегося несчастья». В 6-й картине она появляется в тот момент, когда Задрипанный мужичок находит труп Зиновия Борисовича:



В 8-й — звучит в оркестре в момент ареста Катерины и Сергея (ц. 443). В последнем действии она вновь выступает, как воплощение чувственности: ее интонации звучат у Сергея, воротившегося из «рая» (ц. 500):

97 **500**

Тема первого диалога Катерины и Сергея связана не только с образом Катерины. Эта тема («сгусток» зла, разгульных страстей) воплощает и жестокость того мира, в котором жила героиня оперы. Поэтому понятно, что отдельные элементы мотива появляются в партии других персонажей. Основная тема-портрет старого Измайлова как бы «впитала» в себя ее синкопу, так же, как тема призрака:

98а **15** Тема Бориса Тимофеевича

98б Из темы Призрака оркестр



Общий принцип интонационного развития — сопоставление различных жанровых пластов: крестьянской и городской песни (Катерина, Старый каторжник), танцев (Борис Тимофеевич), фабричных и солдатских песен (челядь, Задрипанный мужичок), оперетты (священник, полицейские) и т. д. Мелодической общности в сценах, например, издевательств над Аксиньей и порки Сергея нет, интонационный облик их различен. Но комплекс элементов выразительности позволяет отнести их к одному ряду — злых, «автоматических» скерцо.

К какому типу опер принадлежит «Катерина Измайлова» с точки зрения омузыкаливания речи, соотношения слова и музыки? По сравнению с «Носом» сте

пень музыкальных обобщений здесь неизмеримо выше. Но, как в психологической драме, чутко передаются и все нюансы текста. В органичности, естественности сочетания этих двух, на первый взгляд противоположных, качеств заключается одно из достоинств оперы.

Расширение круга применяемых типов взаимодействия музыки со словом — новая и яркая черта «Катерины Измайловой». В ней существует свой мелодически-текстовый рельеф, в котором то слово, то музыка образуют «пики», за которыми следуют понижения и новые «вершины» в развитии действия или в самой музыке.

В кульминационных сценах, как правило, значение текста неизмеримо возрастает, но ведущая роль остается за музыкой.

Вот, например, сцена клятвы Катерины из 1-й картины. По сравнению с небольшим предшествующим рецитативом («Вот, посмотри, отец, нового работника сегодня нанял»), она начинается с ариозного эпизода Зиновия Борисовича, совершенно «безликого» по содержанию текста, но яркого по музыке.

В грязном поучении старика сыну: «Молодые жены, того, силуу пле, рандеву» (текст его взят из рассказа А. П. Чехова «В почтовом отделении») — внешняя бессмысленность слов как бы компенсируется выразительнейшими «скользящими» интонациями и гармониями.

Непосредственно в момент кульминации («Катерина! Поклянись на святой иконе!») усиливается значение слова, мелодия отступает на второй план. Следующая затем фраза оркестра соло (*Allegro*) симфонически обобщает смысл унижительного для Катерины момента. Затем опять только речь, прозаическая речь без аккомпанемента: «Ну, теперь все».

Новая вершина — еще более яркая разработка оркестровой темы, на которую накладываются реплики Бориса Тимофеевича. Их значение также очень велико — новое унижение Катерины («Не так! В ноги!»).

Кульминационная зона складывается, таким образом, из «набегающих» одна на другую волн-кульминаций музыкальных и сценических, далеко не всегда совпадающих.

Шостакович всегда подчиняет выразительность отдельных, даже очень удачных интонационных деталей

драматургии целого. Сравнение первой и второй редакций оперы показывает, как часто более яркие интонации были заменены более «спокойными», которые позволяют избежать большого количества местных мелких кульминаций и сконцентрировать внимание на основных моментах.

Пример — интонирование слов старого Измайлова:

1^я ред.
99a Allegretto *cresc.*

Я о - чень люб - лю гриб - ки, да с ка - ши - цей, с ка - ши - цей!

99б 2^я ред.

Я о - чень люб - лю гриб - ки, да с ка - ши - цей, с ка - ши - цей!

В первой редакции фраза звучала несравненно выразительнее: раздражительность, вспыльчивость, неуравновешенный характер старика — все это выявлялось в ее интонациях. Но драматургическое положение этой реплики — не кульминационное, и композитор, пожертвовав яркой интонацией, добился большего единства сцены в целом.

В «Катерине Измайловой» часто и много говорят неискренне. Один из «индикаторов» их подлинных чувств — музыкальная интонация. Она обычно не противоречит словам: когда говорят не то, что думают, о тоне и впечатлении от сказанного заботятся даже больше... Потому и музыкальный «тон» таких моментов отличается лишь небольшими смещениями акцентов, «старательностью», особой отчетливостью в произнесении слов. Так, Сергей «разливается соловьем» перед Катериной, чтобы склонить ее к новому преступлению (5-я картина). А как четко выговаривает Катерина каждый слог имени старика и своего мужа, когда причитает над телом убитого ею свекра!

Ах, Бо - рис Ти - мо - фе - е - вич, за - чем ты от нас у - шел? На ко - го ты нас с Зи - но - ви - ем Бо - ри - со - ви - чем по - ки - ну?

Это не метод карикатуры, а метод многокрасочной реалистической живописи, способной передать не только главное, но и оттенки. Фигуры почти не деформированы, но поставлены в такие положения, которые их реальную внутреннюю сущность освещают очень ярко. В той же 5-й картине Катерина произносит искренне: «Не печалься, Сергей». Скрипки дублируют ее мелодию, выделяя самые выразительные ладовые «повороты», обусловленные текстом (например, при словах «супругом», «как следует стану»). Здесь текст и музыка нераздельны:

Катерина
Не пе - чаль - ся, Сер - гей. Сде - ла - ю те - бя суп - ру - гом. И жить сто - бой как сле - ду - ет ста - ну.

Сергей
Как же э - то ты сде - ла - ешь?

А фраза Сергея, следующая за словами Катерины, представляет безразличный гаммообразный ход («Как же это ты сделаешь?»).

Лишь иногда Сергей, да и другие невольно «проговариваются». В 9-й картине Сергей, уверенный в преданности Катерины, после возвышенной тирады о своих больных ногах позволяет себе говорить, откровенно

забавляясь ее горем («Помогло б, наверно»). Следующая за его словами фраза Катерины: «На чулки, возьми чулки» ярко контрастна реплике Сергея. Мелодия полна экспрессии, удивительно пластична, вокальна. В ней так много чувства, высказанного не в прозаических словах, а в поэтической музыке.

В статье Л. А. Мазеля «О стиле Шостаковича» высказана мысль о новых принципах стилевой концепции в музыке Шостаковича: «Композитор смело сопоставляет не только контрастирующие образы, но и разные типы и принципы музыкального мышления, разные жанрово-стилистические «планы». Это иногда воспринимается слушателями, воспитанными на принципах предшествующей музыки, как стилистическая пестрота, но в действительности оказывается единством более широкой стилевой системы и единством идейной концепции произведения»¹.

Расширение жанровых границ произведения — постоянный признак и спутник новаторства. Особенно много сделали в этом направлении романтики, для которых даже не синтез различных музыкальных жанров, а синтез искусств был идеалом. Так, Шостакович строит контрастные эпизоды «Катерины Измайловой», противопоставляя далекие жанры. Причем, искажений, деформаций «низких» жанров почти нет: сам факт сопоставления дает нужные результаты. Например, прием пародирования оперно-романсовой «чувствительной» лирики встречается в партии тех персонажей, чья нежность смешна («Прощай, Катерина» — у Зиновия Борисовича), или неискренна (Сергей: «Катерина Львовна, Катенька»). Явных преувеличений в мелодии, гармонизации, оркестровке и здесь нет, если рассматривать эти эпизоды вне контекста. Но достаточно сравнить, например, второй из них с интонациями последующего монолога Катерины, чтобы «проявить» невидимую фальшь.

Воспроизведение привычных оперных ситуаций различно: от злой и беспощадной сатиры до добродушной насмешки. Зачем, например, понадобилось вводить в

¹ См. в кн.: Черты стиля Шостаковича. М., 1962, с. 14.

партию Бориса Тимофеевича в 4-й картине намек на «арию мести» («Глянь, Катерина, я вора поймал»)? Торжественность, патетика музыки, вызывающей определенные жанровые ассоциации, сообщает слегка юмористическую окраску гнева старика. Несоответствие серьезного жанра — бытовому тексту («Теперь драть его буду!») еще усиливает эффект.

Комическое впечатление от неуместности появления того или иного жанра свойственно таким сценам, как опереточная песенка в устах священника, читающего отходную; как венский вальс и мазурка, звучащие в устах старого купца; как вальс полицейских, будто полностью перенесенный из оперетты, или как «испанские» напевы каторжницы Сонетки.

Реже встречается другой подход к жанрам: заострение тех или иных свойств, когда юмористические детали заключены уже внутри эпизода.

Песня задрипанного мужичка «У меня была кума» связана с народными фабрично-заводскими песнями, с частушкой, с солдатской песней (сопровождение флейты и фагота). Но разгульное, бесшабашное, «пьяное» в ней усилено: музыкальные фразы неустойчивы, мотивы как бы лишены внутренней закономерности.

Другой пример такого рода — фугато гостей в 8-й картине. Традиционное оперное славление новобрачных написано в полифонической форме, причем тема фугато — предельно бессмысленная, аэмоциональная. Оттого что бессмысленное строго организовано, его суть становится еще яснее. К тому же ряду можно отнести хоры челяди, в которых мелодии народных песен деформированы.

В одном эпизоде нередко совмещаются признаки различных жанров, что связано с многоплановостью образных характеристик. Так, хор каторжниц из 9-й картины представляет модификацию жанра частушки и отчасти скерцо; о жанровом многообразии хора челяди «Зачем же ты уезжаешь?» уже упоминалось.

Связи музыкального языка «Катерины Измайловой» с фольклором так органичны и многообразны, что его без преувеличения можно считать основой жанрово-интонационных характеристик. Широко известно, как разнообразен круг жанров народной песни и танца, которые отразились в партитуре «Катерины Измайловой».

Но их трактовка в разных эпизодах оперы различна. В ариозо Катерины и песне Старого каторжника с хором воплотились искренность, благородство, этическая чистота. Здесь развивается то отношение к народному творчеству, которое определилось в русской музыке со времен Глинки и кучкистов.

Другой ракурс сходен с отношением композитора к бытовым жанрам. Поскольку хор выступает в опере двойко — как благородная, сочувствующая Катерине масса (хор каторжников) и (в основном) как толпа обывателей — гостей или челяди, — то и народная песня «поворачивается» подчас иной, иронической стороной («У меня была кума», хоры челяди из 1-й и 4-й картин, каторжниц в 9-й картине).

Среди других сочинений, написанных до «Катерины Измайловой» или параллельно с нею, эта опера представляется своего рода энциклопедией разных методов подхода к бытовым жанрам, при абсолютно точном авторском ощущении драматургии целого и подчинении ей всех стилистических (как и всех прочих) контрастов.

«Катерину Измайлову» нередко называют «оперой-симфонией»¹. Симфоническое начало в ней, обусловленное оркестровым складом мышления ее автора, выразилось в двух связанных между собою аспектах. Во-первых, в подлинно симфоническом размахе, значительности в разработке идей и в развитии музыкального материала. Во-вторых, в чрезвычайно большой роли оркестра, активно комментирующего вокальные партии и имеющего немало самостоятельных эпизодов.

Функции оркестра в «Катерине Измайловой» разнообразны: от простейшего гармонического аккомпанемента мелодии (романс Катерины из 3-й картины), через лаконичные оркестровые комментарии, создающие «второй план» действия (сцена в спальне), через моменты чисто изобразительного плана (1-я картина) — к развернутым оркестровым обобщениям в антрактах и оркестровых эпизодах внутри картин.

¹ Интересное исследование о симфонических чертах ее драматургии принадлежит В. П. Бобровскому в уже упоминавшейся статье «Симфоническая опера».

Оркестр «Катерины Измайловой» по самим своим задачам отличается от оркестра «Носа». Там, из-за специфического склада вокальных партий (в основном «текучий», атональный речитатив) изобразительная функция оркестра оказалась особенно тщательно разработанной, было найдено множество остроумных и необычных оркестровых эффектов.

Гоголевский — вполне серьезный — тон повествования не требовал развернутых сатирических комментариев и обобщений автора. Он есть (антракт после 5-й картины), но их немного. В «Катерине Измайловой» они составляют самую основу ее стиля. Если оркестровая партия «Носа» очень дробная, расчлененная по «вертикали» и «горизонтали», то оркестр «Катерины Измайловой» отличается высокой обобщенностью и предвосхищает оркестровый стиль зрелых симфоний Шостаковича.

Соотношение оркестра и вокальной партии также новое. Обилие прекрасных лирических мелодий позволяет оркестру часто лишь сопровождать, создавая зоны «вокальные» и «оркестровые» по-преимуществу, управляя вниманием слушателей, точно распределяя драматургические акценты и микшировку.

Состав оркестра — тройной, с разнообразным составом ударных (литавры, треугольник, малый барабан, деревянный брусек, тарелки, большой барабан, тамтам, колокольчики, ксилофон, челеста и медная банда из 12 инструментов). Тройной состав (с некоторыми нарушениями) в основном характерен и для симфоний классического периода, начиная с Пятой, тогда как в ранних оркестровых сочинениях чаще применялись парные или нестандартные составы¹.

В «Катерине Измайловой» оркестровка не только связана с формой, но часто создает ее при помощи тембровых аналогий, скрепляющих воедино сквозную оперную сцену или контрастные разделы. Например, 3-я картина начинается с интонаций мотива «Отпустите бабу» у валторн и альтов на педали низких деревянных и струнных (ff). При первой реплике Катерины

¹ Наблюдения Э. Денисова, автора серьезного исследования об оркестровке Шостаковича. См. кн.: Шостакович. М., 1967, с. 439—499.

остается только струнный ансамбль. Скрипки *divisi* после того, как Катерина умолкает, развивают ее интонации в самостоятельной оркестровой постлюдии.

В разговоре Катерины со свекром тембр струнных обогащается фаготом, дублирующим его реплики (лейт-тембр старика). Прозрачный тембр челесты и *tremolo* литавр на *pp* выделяют конец раздела, окрашивая его по-новому. Такова экспозиция основных тембров.

После маленькой оркестровой интерлюдии начинается ариозо Катерины «Я однажды в окошко». Если первый, статичный раздел не требовал тембрового развития, то в ариозо оно значительно. Начинают тоже струнные (*con sord.*). Здесь контраст не тембровый, но фактурный. Гармоническое сопровождение в начале ариозо затем обогащается подголосками и относительно новыми тембрами (басовый кларнет, фагот, контрафагот, валторны, трубы).

Новая часть ариозо — «Проходят мои дни уныло» — отделена от предшествующей фигурациями арф, которых в этой картине ранее не было. Кодовый раздел («За что, за что такая судьба?») возвращает фактуру и тембр, в которых начиналось ариозо, замыкая его.

Новый оркестровый эпизод (от ц. 156) интонационно развивает первый раздел, а его тембровое изложение представляется синтетическим: на оstinatный начальный мотив у кларнетов, басового кларнета и арф сверху накладывается соло флейты и затем флейты пикколо, а виолончели и контрабасы ведут бас, мелодические очертания которого напоминают обращение Бориса Тимофеевича к Катерине.

Затем возвращается тембр челесты, которым заканчивается первый раздел. Еще одна грань формы очерчена.

Характер оркестровки второй половины 3-й картины значительно отличается от первой: после гармонически насыщенной фактуры с преобладанием струнных — вокальная партия поддержана лишь педалью виолончелей и контрабасов, ударных, засурдиненных медных и повторяемыми одинокими соло (басового кларнета, затем первых скрипок, ц. 161—165). Состояние страха, настороженность, ожидание — все в оркестре, так как вокальная партия — речитативная. По принципам оркестровки этот момент напоминает диалог Катерины и

Сергея на свадьбе, когда они поняли, что разоблачены.

Такая оркестровка — своего рода постепенная тембровая модуляция к следующему разделу (с ц. 166, «Что ж ты не женишься»), но отделенная контрастным пятитактом (ц. 165, струнные и валторны).

С ц. 166 основная роль принадлежит деревянным: подвижным ироническим соло флейты, кларнета *risolo* (комментарии неискренности Сергея), аккордовый аккомпанемент звучит легко то у струнных, то (в ритме, напоминающем болеро) у кларнетов и фагота (далее этот ритм — у струнных).

Оркестр подчеркивает главную смысловую кульминацию речей Сергея — на словах: «Разве был бы он здесь, в этом самом доме» — «ехидные» рисунки высоких деревянных исчезают, остается струнный ансамбль, и альты с контрабасами дублируют фразу Сергея, которая звучит от этого очень «весомо», многозначительно. У виолончелей — экспрессивная тема, но сопровождает ее тревожное ритмическое остинато, связанное с предшествующим разделом.

Последний эпизод (*presto*) построен на динамическом нарастании: скерцозное движение начинается у струнных и постепенно включает все тембры. Здесь — излюбленный Шостаковичем прием постепенного усиления и уплотнения звучания до *tutti* в момент кульминации — и последующий «срыв»: ударные начинают, а духовые и струнные продолжают зловещий марш Бориса Тимофеевича. Он идет далее тоже *tutti*, но если прежде фактура складывалась из нескольких дифференцированных линий и типов движения, то здесь постепенно определяются два пласта — мелодия в тембре деревянных духовых и аккомпанемент (плотный смешанный тембр).

«Кода» эпизода, очень прозрачная по оркестровке, контрастна предшествующему разделу. Здесь возвращается, замыкая всю картину, мотив, который звучал во вступлении к ней (в тех же тембрах — валторны и низкие струнные, но к ним добавлены арфы). Последние вокальные фразы Катерины и Сергея идут без оркестрового сопровождения — это ярче оттеняет их и создает контраст с постлюдией.

Таким образом, здесь оркестровая дифференциация разделов, сцен подчеркивает их грани (челеста, замы-

кающая каждый эпизод), каждая часть имеет свою преобладающую тембровую окраску, контрастную в соседних разделах (струнные плюс валторны; деревянные с аккомпанементом; струнные). Тембровые контрасты, с другой стороны, подчеркивают отдельные детали («...в этом самом доме»).

Не картинность, зрелищность, а значение той или иной детали для драматургии в целом — вот что интересует Шостаковича. Поэтому, например, в 1-й картине изобразительные оркестровые детали подчинены общему настроению: тоска Катерины, ненависть к мужу. Весь характер «холодной», вялой инструментовки передает ее состояние, но отдельные мысли выделены изобразительными деталями. Сравнение ее счастливой девичьей жизни и печальной — нынешней подчеркнуто тембровым контрастом.

Оркестр изображает удары нагайки в 4-й картине, боль Бориса Тимофеевича («Стой! Жжет меня»), смерть его сына (соло бас-кларнета), несколько раз встречаются и лирические пейзажи (ноктюрн в 5-й картине, «Солнышко скоро выйдет»).

Но как натуралистически-жестокое, так и эстетически-совершенные картины, запечатленные в оркестре, всегда отличаются обобщенностью, которая не позволяет развиваться ни эмоциям ужаса, ни самодовлеющей чувственной красоте звучания.

Оркестру «Катерины Измайловой» как театральному свойствен другой тип изобразительности. В нем встречаются изображения-комментарии, такие оркестровые приемы, которые усиливают звучание отдельных деталей текста в общем контексте эпизода. Например, *glissando* скрипок при словах нигилиста «Взял лягушку, исследовал» — не столько «изображает», сколько сатирически озвучивает мысль об идиотизме его жалких опытов.

Часто в опере применяется прием оркестрового «эхо» — при грозных выкриках старого Измайлова (на слова «Клятву! Клятву!», тромбоны и туба), при обращении к слугам («Чего стоите? Работать кто за вас будет?», 2-я картина, медные, потом струнные).

Роль оркестра в усилении выразительной точности смысла вокальной интонации очень значительна. Отсюда — большое количество оркестровых удвоений мело-

дни, когда нужно подчеркнуть драматургически важную фразу. Вот несколько примеров. «Не печалься, Сергей» — вокальная фраза усилена первыми скрипками. Ханжескому плачу Катерины вторит флейта. Мелодия «Сегодня свадьба наша» удвоена флейтой пикколо, флейтой и арфами — «печальный» тембр. Фраза Сергея в сцене обольщения: «Разве был бы он здесь, в этом самом доме» — удвоена альтами и контрабасами.

Близкий к этому прием — при словах Бориса Тимофеевича: «Спишь? Спишь?» Угрожающая вокальная интонация усиливается «дрожащим» рисунком виолончелей и контрабасов на тех же звуках.

Часто оркестр как бы «договаривает» мысль солиста: после окончания вокальной партии идет очень краткое оркестровое «резюме». Примеров такого рода очень много. После слов Сергея «Смотреть, как ты с законным мужем...» следуют «решительные», размашистые ходы в оркестре. «Полечная» каденция в оркестре завершает торжественные слова священника: «Великий писатель земли русской». Мысль Бориса Тимофеевича «Будь я помоложе лет на десяток» заканчивает «разухабистая» мазурка в оркестре.

Оркестр имеет также значение авторского приговора событиям, который произносится непосредственно во время развития драмы и обобщает каждый ее этап в самостоятельных симфонических эпизодах-антрактах.

Драматургическая роль антрактов различна. Между срединными, развивающими действие картинами они играют роль симфонических «связок», выявляющих, например, духовное родство полицейских и гостей-обывателей (антракт между 7-й и 8-й картинами). Они симфонически утверждают трагический смысл встречи Катерины с Сергеем. Поэтому уже в антракте после 2-й картины наряду с темой их первого диалога появляются интонации, напоминающие конец сцены порки (ц. 119). Здесь звучит и фугато, которое может ассоциироваться с фугато гостей...

Антракт перед 2-й картиной тематически связан с нею и играет роль оркестрового вступления. После 3-й картины звучит краткая оркестровая кода, рисующая торжество насилия.

Значение вступления имеет также оркестровое фугато перед 8-й картиной. Антракт после 6-й картины

как бы суммирует значение ужасного открытия, сделанного Задрипаным мужичком («Труп, труп»).

Особый, глубокий обобщающий смысл имеет антракт между 4-й и 5-й картинами (пассакалия). Судьба Катерины складывается пока еще счастливо, но она уже — преступница. В трагической мощи кульминаций пассакалии слышится предчувствие катастрофы, угадывается неизбежность трагического конца. Тематически пассакалия развивает интонации, которые уже встречались в первых четырех картинах¹.

Внутри картин «второй план» оркестра образуется там, где автор иронически комментирует реплики персонажей. Два приема встречаются наиболее часто: оркестровая стилизация и введение несоответствующего характеру вокальной партии оркестрового рисунка. Примеры оркестровой стилизации — ариозо Зиновия Борисовича «Прощай, Катерина», венский вальс и мазурка Бориса Тимофеевича, трели струнных на словах Сергея «Катерина Львовна, Катенька» и т. д. В характеристике Сергея особенно много таких моментов. Сатирический эффект достигается здесь при помощи оркестровой гиперболы.

Несоответствие между вокальной партией и оркестром создает эффект эмоциональной двуплановости. Чаще всего на благородную кантиленную мелодию накладываются быстрые насмешливые стаккатные реплики (как правило, деревянных инструментов). Примеров тому — множество во всех картинах оперы.

Тембровая драматургия оперы опирается в основном на традиционное использование групп инструментов. Свои лейттемы в «Катерине Измайловой» имеют персонажи (фагот в характеристике Бориса Тимофеевича), ситуации (скрипка соло в мотиве отравления, бас-кларнет и кларнет в сценах смерти Зиновия Борисовича и Бориса Тимофеевича). Соло виолончели (или низких струнных) сопровождают многие лирико-трагедийные эпизоды (ц. 154, 174, 299). Флейты и кларнеты пикколо исполняют чаще всего «шутовскую» роль. — В оркестре «Катерины Измайловой» большую роль играют чистые тембры, их выразительные возможности

¹ Интонационный анализ пассакалии и ее истоков см. в кн.: Сабинина М. Д. Симфонизм Шостаковича, с. 86.

используются очень широко. Из ансамблей главная роль бесспорно принадлежит струнному, который сопровождает как лирические сцены, так и галопадые скерцо.

Кульминации в «Катерине Измайловой» иногда повторяют принцип симфонических кульминаций Шостаковича (так же, как коды!): с нагнетанием напряженности, плотности звучания в верхних регистрах и последующим «срывом». Трактовка оркестра в «Катерине Измайловой» в целом связана с традициями русских опер XIX столетия, прежде всего — с «Пиковой дамой».

Сочинения Шостаковича для музыкального театра были задуманы и написаны примерно в одно и то же время. Но хотя хронологически они очень близки, «Катерина Измайлова» представляется сочинением не только более совершенным, чем первая опера и балеты, но открывающим новый этап творчества композитора, поскольку она более прочно связана с традициями русской классической музыки. «Нос» был блестящим экспериментом, созданием молодого и дерзкого таланта, руководимого скорее интуицией, чем зрелым мастерством. В «Катерине Измайловой» эмоциональность композитора и темперамент публициста проявились в гармонической, эстетически-уравновешенной художественной форме.

Первую оперу и оба балета Шостаковича объединяет малая роль психологизма. Второе отличие их, связанное с первым, заключается в отсутствии (или незначительной роли) авторского комментария событиям, составляющим содержание «Носа», «Золотого века», «Болта», в объективности самого тона повествования в них. В «Катерине Измайловой» постоянно ощущается авторская оценка того, что происходит на сцене. То иронические, то страстно-обличительные, то лирические отступления «от автора» постоянно сопутствуют действию, создают глубокий «подтекст» каждого эпизода.

Опера «Нос» была первым крупным сценическим произведением Шостаковича. Главное, что появилось в «Носе», — обобщенная, цельная музыкально-сценическая концепция. Опера концентрировала поиски композитора в различных стилистических сферах, привела

их к «общему знаменателю» — в одной области, в сатире, и «Нос» — опера, в которой преобладает один эмоциональный тонус.

В единстве колорита и «остраненности» авторской оценки происходящих на сцене событий заключается специфика первой оперы Шостаковича по сравнению с другими сценическими произведениями, в первую очередь — с «Катериной Измайловой».

Вторая опера Шостаковича отличается не только многоплановой драматургией, в которой непосредственно сталкиваются контрастные жанрово-стилистические пласты (чего не было в «Носе»), но и тем, что на этой основе возникает новая, более высокая степень обобщенности и единства стиля. Но в частности, деталях драматургии и музыкального языка «Нос» во многом непосредственно предвосхищал вторую оперу Шостаковича.

Вся сатирическая линия «Катерины Измайловой» продолжает найденное в «Носе». Сходство отдельных ситуаций и средств их воссоздания (сцена полицейских — и сцена с торговкой бубликами¹), роль оркестровых антрактов — изобразительная и обобщающая (имеются в виду антракты после 2-й картины, после 5-й картины оперы «Нос»), двуплановость, образуемая оркестром и сценическим действием (Казанский собор) и, вместе с тем, их параллелизм во многих эпизодах — вот лишь некоторые из драматургических особенностей оперы «Нос», которые были затем повторены в «Катерине Измайловой».

Сатира, так определенно главенствующая в первой опере композитора, не исключает проявления трагедийного в некоторых эпизодах. Но в «Катерине Измайловой» трагедийность стала главным жанровым признаком. В «Носе» же трагедийность «рассредоточенная» — так же, как лирика, как экспрессия подлинного чувства. Они находятся как бы «на периферии», например в ариозо Ковалева из 6-й картины, с его горестными интонациями, с мягкими окончаниями музыкальных фраз, предвосхищающих образ Катерины.

«Нос» был как бы лабораторией, где производились

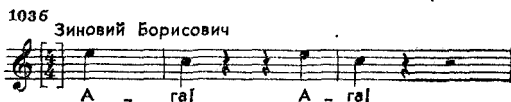
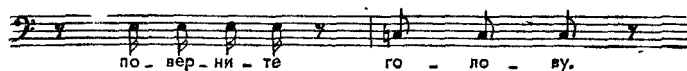
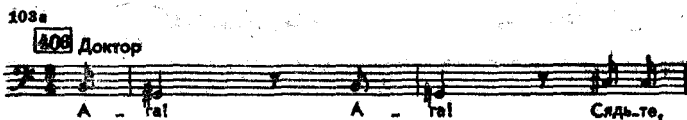
¹ На это сходство неоднократно указывали авторы работ об операх Шостаковича.

Поиски оптимально-выразительного музыкального воплощения тех или иных эмоциональных состояний.

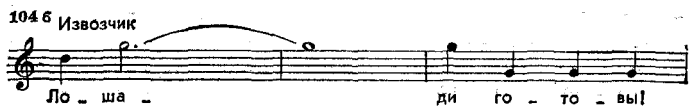
Можно сказать, что при всех различиях вокального облика двух опер Шостаковича многие интонационные комплексы, которые встречались в «Носе», были затем повторены в «Катерине Измайловой» примерно в тех же ситуациях, часто даже со сходными словами. Вот несколько примеров. «Клянусь!» — кричит Ковалев, доведенный до отчаяния непониманием его горя (с. 210). Сходная интонация — на том же слове — повторена в 1-й картине «Катерины Измайловой»:



Доктор в «Носе» произносит многозначительное «Ага!» на интонациях, подобных тем, которые будут у Зиновия Борисовича — с тем же словом:



Иван появляется с выражением готовности служить («Изволили спрашивать?»), и тем же, «лихим» тоном (хотя и на других интонациях) извозчик в «Катерине Измайловой» скажет: «Лошади поданы!»



Несмотря на почти полное отсутствие лирики в «Носе», тип лирической мелодии, который стал основным для партии Катерины, зарождается уже в первой опере. Думается, что в этом сказалось стремление композитора к более экспрессивному языку — хотя задачами оперы «Нос» оно никак не стимулировалось.

Внутри сугубо условной фантастической оперы, которая принадлежала всецело к сфере «искусства представления», зародились уже искренние и напевные интонации, впоследствии так тонко выразившие все нюансы психологической драмы Катерины.

Раннее творчество Шостаковича с особенной четкостью показывает перспективу его развития в отношении к бытовым жанрам. Рассматривая разные произведения, предшествующие «Катерине Измайловой», можно установить два основных аспекта в применении музыки быта: во-первых, она нужна для прямого изображения тех или иных картин, сценок, персонажей, во-вторых, для создания на основе бытовых жанров своих собственных обобщенных концепций. Процесс «вживания» музыки быта в сочинения крупной формы прошел свои основные этапы еще в годы юности композитора: от прямого воспроизведения признаков бытовых жанров в музыке для драматического театра и кино — через музыкально-сценические произведения и программные симфонии — к непрограммным инструментальным сочинениям. На каждой из этих ступеней быт предстал все более отвлеченным от конкретно-прикладной, изобразительной трактовки его; все глубже втянутым в водоворот размышлений композитора о жизни.

Каково же отношение Шостаковича к бытовым жанрам? В сочинениях для драматического театра и кино мы наблюдаем еще довольно «пеструю» картину — с точки зрения функций бытовой музыки, ее разновидностей, ее места в драматургии. Бытовые танцы и песни

встречаются здесь в виде кратких эскизов, иногда без необходимого эстетического отбора — в «Условно убитом», романсе из «Выстрела», «Гамлете», «Клопе», но сатирическая направленность этих фрагментов, выявляющаяся либо в самой музыке, либо через сценическую драматургию данного эпизода, определяется уже достаточно четко. Здесь был очерчен и круг излюбленных жанров — фокстроты, польки, марши, галопы, вальсы.

Близко к этой группе сочинений стоят и балеты: в них был сделан переход от эскизов к большим и завершенным симфоническим полотнам, основанным, однако, на тех же принципах трактовки быта: в развернутых симфонических фокстротах, польках и маршах продолжена линия конкретного и преимущественно сатирического отображения быта.

Важным этапом в становлении творческих позиций композитора была опера «Нос». Значительность сатирического содержания оперы и ее философская глубина обусловили более обобщенный подход к музыке быта. Скерцо-галопы предстают в первой опере в своем «злом» и автоматичном облике; интонации бытовых танцев растворяются в непрерывно обновляемом музыкальном потоке и искажаются почти до неузнаваемости — так сильна была ненависть автора к тому, что он разоблачал.

Многие приемы пародирования, найденные в первой опере, были затем развиты в «Катерине Измайловой». В ней синтезированы и качественно обновлены те положения, которые были впервые «сформулированы» в опере «Нос».

Прежде всего, в первой опере эти приемы преследуют только сатирические цели; во второй они уж подчинены более широкой стилевой концепции. Отсюда — большая многозначность эпизодов, выросших из бытовой музыки, и показ их диалектических изменений, зависящих от той или иной драматургической ситуации. Пожалуй, самый яркий пример — тема «Отпустите бабу», жанровые истоки которой следует искать в злых скерцо-галопях «Носа», происшедших, в свою очередь, от «неадаптированных» галопов и фокстротов прикладных сочинений — в частности, музыки к спектаклю «Клоп». Но свойство эмоционального пе-

реосмысления таких тем — новое качество стиля «Катерины Измайловой».

Многие принципы жанровых обобщений во второй опере не изменены кардинально, но дополнены. Можно сравнить венскую вальсовость в характеристике Леньки Гульбы из балета «Болт» и вспоминающего о своей бурной молодости Бориса Тимофеевича — в обоих случаях наблюдается сходство эмоционального состояния персонажей, несоответствие предлагаемого жанра их облику, фрагментарность применения признаков жанра. Но в «Катерине Измайловой» композитор более последователен: ассоциации с венским вальсом гораздо откровеннее, избранные для пародии фрагменты отличаются большей протяженностью; в то же время они включены в общую цепь жанровых ассоциаций (рядом с вальсом — «гусарская» мазурка, галоп) и потому в целом рисуют портрет более детализированный и психологически-точный.

Весьма существенным представляется и принцип построения драматургии «Катерины Измайловой» при помощи сопоставления далеких жанров. Привлекая очень разные по своему происхождению и значению сложившиеся «пласты» музыкальной речи — фольклор, быт, эстраду и оперетту, — композитор сталкивает их, по-разному «поворачивает» в зависимости от творческих целей и развивает действие как цепь контрастных эпизодов, происхождение которых, как правило, связано с теми или иными уже известными жанрами, хотя чаще всего композитор, отталкиваясь от них, затем уходит очень далеко от «первоисточников».

Здесь возникает еще одна важная проблема раннего творчества Шостаковича — позитивное (в противовес сатирическому) толкование бытовых жанров. Еще в инструментальной музыке консерваторских лет (Второе скерцо) появлялись намеки на жанрово-конкретный тематизм, истоки которого следует искать в современной массовой песне. Именно она (а также «омыкаленные» интонации ораторской речи) стала устойчивым объектом, способствующим формированию положительного отношения композитора к современному музыкальному быту. Эта линия, начатая ранней Сюитой для двух фортепиано, проходит через Вторую и Третью симфонии, балет «Болт», музыку к фильмам «Одна»

и «Встречный». В «Катерине Измайловой» мы не находим аналогий с массовой песней 20-х годов, но и здесь очень ярко проявилась «оборотная сторона» столь беспощадной сатиры Шостаковича. Примером могут служить позитивно претворенные народные жанры.

С одной стороны, Шостакович ненавидит быт как синоним пошлости; как начало, убивающее высокие и благородные устремления человека, превращающее его в конформиста, послушного велениям толпы. И сама толпа, масса в этом случае воспринимается композитором как сборище безликих существ — тогда появляются в его сочинениях пародии на народные жанры (челядь в «Катерине Измайловой»). Этот аспект преломления фольклора соответствует негативной трактовке бытовых жанров и связан с конкретно-картинным выражением композиторской мысли. «... Но свойственный русскому искусству этос все сильнее совершенствовал его сознание, ведя талант к вершинам художественного осмысления и отбора», — писал Асафьев¹.

Во второй же опере Шостакович утверждает и развивает намеченную ранее мысль о духовных ценностях, воплощенных в народном творчестве; поэтому самые прекрасные страницы его музыки, воплотившие его сочувствие к страданиям Катерины и каторжан, основаны на различных модификациях старинной крестьянской или городской песни.

Проблема традиций и новаторства в оперной и балетной музыке Шостаковича также дополняет наши представления об эволюции его стиля. Хронология театральных сочинений подтверждает общую тенденцию в развитии творческой индивидуальности Шостаковича: он шел от овладения «периферийными», в значительной мере экспериментальными областями русского искусства XIX века — к классическому воплощению кардинальных, самых существенных его черт в произведениях разных лет.

Первая опера Шостаковича многими чертами сходства связана с русскими речитативными операми прошлого столетия. В то же время она воплотила и «современнические» идеи конца 20-х годов. Часто встречаю-

¹ Асафьев Б. Редкий талант.—«Советская музыка», 1959, № 1, с. 21.

щаяся в литературе аналогия «Воцек» — «Нос» оправдана сходством интонационного рельефа, ладотональных решений. Обнаруживаются ассоциации и между отдельными образами (Квартальный и Капитан; Доктор в «Воцек» — и в «Нос»).

Но не менее заметны антиэкспрессионистские черты в опере Шостаковича — «нейтральной» и объективной по тону, пронизанной «тотальной» сатиричностью (чего нет в «Воцек»). Жесткая драматургическая конструкция оперы Берга не похожа на свободную по своей природе сценическую композицию «Носа».

Другая «напрашивающаяся» параллель — «Нос» и «Игрок» Прокофьева. Но и здесь, несмотря на сходство жанрового типа (обе оперы продолжают линию русских речитативных опер прошлого столетия), они развивают его в разных направлениях: в «Нос» — преимущественно пародийное воспроизведение речи, в «Игроке» — психологически-насыщенное, реалистическое, серьезное.

Тот этап развития, который прошли Шостакович — в первой опере, Прокофьев — в «Игроке», был необходимой ступенью в творческом освоении законов современной музыкальной драматургии. Характерно, что Прокофьев в эти годы обратился к полярно-противоположному замыслу «Огненного ангела», Шостакович же — к сильно отличающейся от «Носа» «Катерине Измайловой». В целом можно сказать, что первая опера Шостаковича, несмотря на множественность ее стилистических истоков, уникальна по жанру; «Катерина Измайлова» более отвечает откristаллизовавшимся в процессе развития оперного жанра закономерностям.

Ее связи с русскими операми XIX столетия многочисленны и легко обнаруживаются. Шостакович воспринял, прежде всего, черты лирико-психологических и народных оперных драм. «Катерина Измайлова» наиболее непосредственно соотносится с операми Чайковского и Мусоргского, Шостаковича роднит с Чайковским общая направленность творчества. Автор «Катерины Измайловой» писал: «Философскую углубленность бетховенского симфонизма Чайковский дополнил той страстностью лирического высказывания, той степенью конкретности в выражении самых сокровенных человеческих чувств, которые сделали симфонию —

Сложнейший жанр музыкального искусства — понятной и близкой массам»¹. Сочетание «философской углубленности» и «конкретности в выражении самых сокровенных человеческих чувств» сближает «Катерину Измайлову» с лирическими драмами Чайковского — и прежде всего с «Пиковой дамой». Сходство проявляется и в музыкальной драматургии, и в роли оркестра, связывающего воедино всю конструкцию, создающего «второй план действия», параллельный сценическому, и в сфере жанрово-интонационной (большая роль стилизации).

С Мусоргским Шостаковича сближает, прежде всего, характер и структура массовых хоровых сцен, которые следуют принципу «динамического развития»². Шостакович, как и Мусоргский, — мастер создания речитативов: интонации русской прозаической речи обогащаются в них мелодическими оборотами крестьянской песни; жесткий, своеобразный, национально-характерный гармонический язык Шостаковича также сходен со стилем Мусоргского.

Сурово, мужественно и прямо Шостакович говорит о народной жизни, не идеализируя ее, не пытаясь обойти острые углы. И первым сочинением, воплотившим традиции Мусоргского, стала «Катерина Измайлова».

В этой опере перекрещиваются также и воздействия различных зарубежных опер конца XIX — начала XX столетия. Веристские тенденции в операх «Богема» и «Тоска» Пуччини, «Луиза» Шарпантье (эти сочинения были в 20-х годах поставлены в советских театрах) отражены и в опере Шостаковича. Сходство обнаруживается как в общеэстетическом плане, так и в стилевом (экспрессивность лирических монологов, сходство кульминационных зон в них, одинаковая роль струнных, как бы имитирующих голос, дублируя мелодию и т. д.).

В некоторых аспектах «Катерина Измайлова» обнаруживает сходство с экспрессионизмом даже большее, чем «Нос». Сама тема оперы Шостаковича представ

¹ Шостакович Д. Великая культура славян.—«Литература и искусство», 1942, 15 апреля.

² См. работу: Протопопов В. Об одном важном принципе музыкальной формы в произведениях Шостаковича. Сообщение Института истории искусств, вып. 9. М., 1956, с. 37.

ляет одну из «вечных» тем искусства, подхваченных экспрессионистами,— это «тема бесконечного страдания человека, вступающего в единоборство с подавляющей силой, которая определяет его судьбу»¹. Характерный для экспрессионизма мотив ожидания появляется в «Катерине Измайловой» уже после первого убийства, когда она начинает свой путь по «кругам ада» (страх, сознание своей вины, предчувствие гибели). Но в опере Шостаковича нет беспросветности, свойственной экспрессионистскому искусству, благодаря авторским размышлениям, объективизирующим изображаемое; душевной стойкости и мужеству, излучаемым Старым каторжником и ясно ощутимым в финальном хоре.

«Катерина Измайлова» обнаруживает сходство и с операми Яначека («Катя Кабанова», «Из мертвого дома», «Енуфа»), также имеющими славянские «корни» музыкального языка и воспринявшими и импрессионистические, и экспрессионистические влияния.

Опера Шостаковича оказала воздействие на процесс развития жанра в целом, существенно расширив выразительные возможности многих других советских опер, для которых она стала своего рода «эталоном» лирической трагедии-сатиры.

Сравнивая между собой две оперы Шостаковича, мы обращаем внимание прежде всего на отличия их жанра. Сходство же (помимо уже отмеченных черт) заключается в их ясно выраженной национальной характерности. Дело даже не в том, что композитор избрал и для оперы «Нос», и для оперы «Катерина Измайлова» сюжеты, заимствованные из произведений русской литературы. Важно то, что в обоих случаях решение темы отличается и глубоким претворением национальных черт и, в то же время, остросовременным отношением к изображаемому. Путь Шостаковича привел его от восприятия многих художественных импульсов к национальному в своей основе языку, и от условности карикатуры — к многокрасочности живописного полотна. От более прямолинейного воплощения современности в балетах композитор пришел к философскому осмыслению больших нравственных проблем

¹ Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга, с. 16.

своего времени — на сюжетном материале, заимствованном из прошлого («Катерина Измайлова»).

«Катерина Измайлова» — первая музыкальная трагедия Шостаковича. Ее жанр определяется печальным исходом драмы, могуществом тех сил, с которыми борется Катерина, и самим тоном повествования, «поднимающим» сюжет до общечеловеческих высот. В последующем творчестве такого рода шекспировская трагедийность, характерная для творчества Шостаковича в целом, воплотилась в концепциях многих сочинений.

Четвертая симфония. Многоликость, разноплановость, контрастность развития создают «модель» действительности во всем ее многообразии. В ней есть также и оптимистическое отношение к жизни, несмотря на осознание ее противоречий и драматизма, — как в «Катерине Измайловой». Громадный диапазон изображаемого, столкновение сатирического и трагедийного — эти особенности присущи как опере, так и симфонии. Но степень обобщения в «Катерине Измайловой» выше; классичность ее композиции напоминает скорее о Пятой симфонии, хотя по природе трагедийности Четвертая ближе к «Катерине Измайловой».

Восьмая симфония представляет еще один тип симфонической трагедии, истоки которой связаны со второй оперой Шостаковича. В ее музыке воплотился тот же драматургический принцип «концентрически расширяющихся кругов», который был впервые найден в «Катерине Измайловой». В симфонии «типичный для Шостаковича идейно-художественный комплекс»¹ проводится в более субъективном плане — в I части, в более общем — в симфонии в целом. Драма Катерины также проходит несколько стадий развития, каждая из которых расширяет границы трагедии.

Четырнадцатая симфония — новое обращение композитора к темам жизни и смерти, одиночества, свободы и неволи. Никогда раньше эти мотивы не звучали так обнаженно. Лирическая героиня симфонии, похоронившая свою любовь, размышляющая о жизни то смятенно, то с безграничной печалью, напоминает Катерину.

¹ Мазель Л. Симфонии Д. Д. Шостаковича. М., 1960, с. 86.

Как драма Катерины, так и маленькие трагедии в стихах, составляющие содержание Четырнадцатой симфонии, отвечают на тот же вопрос о смысле человеческой жизни. Предсмертные ариозо Катерины перекликаются с размышлениями героини стихотворения «Три лилии». Интонации этой части Четырнадцатой симфонии, диалог женского голоса и солирующих инструментов — все напоминает о «Катерине Измайловой».

Другая важнейшая тематическая линия зрелого творчества Шостаковича связана непосредственно с лирическими образами «Катерины Измайловой» (в музыке Шостаковича они часто переплетаются с трагедийными). Они также «вызревали» постепенно, во многих юношеских сочинениях; вспомним, например, вступление к Трио для фортепиано, скрипки и виолончели (ор. 8), III часть Первой симфонии, лирическое соло скрипки в Третьей симфонии, романсы на слова японских поэтов.

«Катерина Измайлова» концентрировала поиски композитора и в этом направлении. В ней определились те типы лирико-философских образов, которые затем появятся в инструментальных сочинениях (третьи части Пятой, Седьмой симфоний, Ноктюрн из Первого концерта для скрипки с оркестром, II часть Второго скрипичного концерта и т. д.).

Поток лирических образов затем устремился в камерные произведения. Оттенки лирики, воспринятой от оперы, здесь наиболее тонки и разнообразны: от светлых ариозных эпизодов — до выразительных скорбных или патетических речитативов. Достаточно вспомнить такие шедевры последнего периода, как вокальные опусы на стихи Блока, Цветаевой, Микеланджело.

Лирические эпизоды в «Катерине Измайловой» отличаются по тону: среди них есть более субъективные и картинно-пейзажные (хотя последние также всегда эмоциональны). Шостаковичу свойственно то тонкое восприятие природы, которое отличало творчество художников-романтиков; его пейзажи (начиная с «прикладной» музыки — «Гамлета», «Условно убитого») всегда одухотворены, и это качество сохранилось в последующих сочинениях композитора.

В опере появились также и позитивные образы иного плана, связанные с народно-массовыми традициями

русской музыки XIX столетия. В том же русле находят-ся и такие сочинения, как «Казнь Степана Разина», ранее — Десять хоровых поэм на слова революционных поэтов, финал Пятой симфонии с ее бородинским, богатырским маршем. Но подобное прямое (программное) и объективное выражение главной положительной идеи менее свойственно Шостаковичу, чем ее лирико-философское преломление.

На протяжении всего творческого пути композитор создавал произведения, отображающие в объективных образах картины современной жизни (кантаты и оратории; музыка ко многим кинофильмам).

Живописно-изобразительное начало проявилось в них ярко; связь с музыкой быта здесь особенно наглядна: нетрудно уловить сходство между ними и ранними сочинениями для кино и драматического театра, балетами «Золотой век» и «Болт».

Другой полюс образности, свойственной Шостаковичу, — сатира. Первое сатирическое произведение Шостаковича, как уже говорилось, появилось еще в годы его учения — «Басни Крылова для голоса с оркестром».

В юношеском творчестве сложились те разновидности сатирических и юмористических образов Шостаковича, которые выявились не в обобщенных, а, напротив, в предельно конкретных жанровых картинах (балеты, сочинения для драматического театра и кино).

Послеконсерваторский период творчества — вершина в развитии этого направления. В то время окончательно определился «адрес» сатиры Шостаковича, выявились те художественные приемы, которые будут характерны для его «негативных» образов позднейшего времени.

Самое яркое подтверждение тому — опера «Нос». В ней впервые определился тот эстетический «ракурс», который мы находим и в его симфониях. Композитора интересуют в опере даже не столько конкретные черты обывательщины в ее разнообразных проявлениях, сколько ее внутренняя сущность, превращающая человека в существо, не способное мыслить и действовать.

Из такого же понимания мещанства исходил композитор, создавая свои симфонические сатиры на мещанство. Рассмотреть их здесь во всех разнообразных проявлениях невозможно. Отметим лишь их связь с сатирическими образами позднего времени: тема обличе-

ния фашизма «выросла» из ранних сатир на мещанство, и эта связь доказывает, как глубоко понимает композитор проблему обывательщины.

По каким «каналам» (если говорить о различных элементах музыкального языка) осуществляется взаимодействие театральных и симфонических сочинений Шостаковича? Специфика театральной непрограммных симфоний заключается не столько в конкретной изобразительности языка, сколько в столкновении различных образно-стилистических «пластов», столь далеких друг от друга, что они вызывают уже внемузыкальные ассоциации. Картинность, жанровая конкретность образов всегда подчинены общей концепции, выраженной в драматически-напряженных сопоставлениях. Уже в Первой симфонии проявилась впервые и театральность тембровой драматургии Шостаковича — принцип, воплощенный в других оркестровых сочинениях.

Если Первая симфония была опытом театрализации непрограммной оркестровой концепции, то «Катерина Измайлова» — образец симфонизации программного сценического сочинения. Синтез симфонического и театрального начал выявился в равновесии различных средств музыкальной выразительности. Принципы картинно-образительного изложения, обусловленного развитием сюжета, сочетаются с симфоническим единством ее концепции, которая осуществляется через конфликтное развитие двух враждебных образно-интонационных сфер.

В непрограммных симфониях мы также нередко находим сопоставления контрастных «планов» действия, которые наводят на мысль о сюжетной логике развития: «волновая» драматургия первых частей цикла; зрительные ассоциации, вызываемые шествиями враждебных человеку сил, — в разработках; сопоставление «общего» и «крупного» планов в «массовом» характере кульминаций — и следующих за ними речитативов; непрерывность развития, которое продолжается в репризах первых частей и в финалах цикла (вплоть до последних тактов) — все эти особенности в какой-то мере были подготовлены и операми.

Театральность мышления свойственна многим композиторам-инструменталистам. Она ярко проявилась в творчестве романтиков; Берлиоз, Шуман, Лист по-раз-

ному восприняли принципы театрального мышления. У современных композиторов так же различны принципы театральности (например, у Стравинского и Прокофьева¹).

Театральность Шостаковича никогда не бывает самодовлеющей: сила логики его симфонического мышления властно подчиняет себе «калейдоскоп» конкретных образов и картин.

Если в области драматургии «Катерина Измайлова» связана прежде всего, с драматическими непрограммными симфониями зрелого периода, то ее вокальный стиль повлиял на формирование тематизма в сочинениях почти всех жанров.

Мелодии «Катерины Измайловой» основаны на органичном сочетании песенности и свободной речитации; инструментальные мелодии, развивающие этот принцип, стали основой многих тем в сочинениях более позднего времени. (Мы не говорим здесь о мелодических цитатах из «Катерины Измайловой» — например, в финале Восьмого квартета, в Четырнадцатом квартете.)

Кантиленность вокальных интонаций оперного типа проявилась во многих инструментальных сочинениях. Во-первых, это интонации, происхождение которых связано со старинной крестьянской и городской песней. Позднее их признаки появятся, например, в III части «Песни о лесах», в побочной партии Восьмой симфонии, в 24 прелюдиях и фугах, в I части Трио для фортепиано, скрипки и виолончели.

Во-вторых, в «Катерине Измайловой» многие мелодии представляют стилизации: здесь и оперные старинные арии, и городской романс, и инструментальные мелодии, приближающиеся к баховским. Все это богатство было использовано в нетеатральных сочинениях последующего периода — вспомним, например, «Речитатив и романс» из Второго квартета, обращение к Дельвигу из Четырнадцатой симфонии. Театральность выявилась также в претворении интонаций речи в инструментальной лирике.

Для лирической инструментальной мелодики Шостаковича особенно характерна текучесть, значительность каждой интонации, выразительность пауз; такие

¹ См.: Сабинина М. Д. Симфонизм Шостаковича, с. 13—14.

темы нередко звучат у солирующих инструментов, что еще усиливает их сходство с речевыми монологами.

Единство речевого и песенного начал было достигнуто еще до «Катерины Измайловой» в цикле романсов на слова ярусских поэтов, но в более узкой сфере интимной лирики (вокальный стиль этих романсов перекликается с романсами на слова Блока).

«Катерина Измайлова» — первое сочинение, в котором проявились разные типы речевых мелодий; в лирических, эпических, драматических эпизодах они отличны, что позднее помогло композитору создать столь совершенные инструментальные речитативы.

Но в «Катерине Измайловой», несмотря на разнообразие ее мелодического стиля, не были затронуты некоторые типы интонаций, характерные для зрелого творчества. Это относится, прежде всего, к революционной и современной массовой песенности. В обоих балетах Шостаковича, в «прикладной» музыке, во Второй и Третьей симфониях эти «пласты» были впервые освоены.

Наконец, истоки оркестровой выразительности в симфониях Шостаковича — для создания «зримых» черт даже непрограммной музыки — следует искать также в операх Шостаковича.

Изобразительность в «Носе» имела несколько большее и самостоятельное значение, чем в «Катерине Измайловой». Но для симфонизма Шостаковича гораздо более характерна изобразительность оркестра «Катерины Измайловой», подчиненная общему музыкальному развитию. Мы как бы «видим» застывшую в неподвижности Дворцовую площадь, слышим хаотические и грозные звуки погрома из Тринадцатой симфонии; видим, как «площадь что-то поняла» в «Поэме о Степане Разине»... В «Катерине Измайловой» оркестровые тембры служили для характеристики персонажей и ситуаций, и их изменение составляло основу драматического развития, — в симфониях Шостаковича мы встречаем эпизоды сольных «выступлений» тембра-персонажа и громадные по диапазону разделы формы, объединяемые, прежде всего, непрерывностью тембрового развития. Фресковая манера оркестрового мышления, ко-

торая впервые проявилась в «Катерине Измайловой» определяет стиль поздних симфонических драм Шостаковича.

Изучение раннего творчества Шостаковича только начинается. Но уже сейчас ясно, что ретроспективные высказанные догадки об огромном влиянии ранних театральных и «прикладных» сочинений на все последующее творчество композитора подтверждают. Юношеское творчество Шостаковича, стилистически крайне неоднородное, было как бы лабораторией всех его находок позднейшего времени. Трудно найти такие темы или такие стилистические черты, которые бы не зародились здесь, в «прикладной музыке», в балетах наконец, в «Катерине Измайловой».

После «Катерины Измайловой» Шостакович не написал ни одной оперы¹. Кроме оперетты «Москва — Черемушки», сочинений для музыкального театра у Шостаковича (начиная со второй половины 30-х годов) больше нет. Но «театральные» период его творчества оказал воздействие на весь дальнейший путь композитора.

Гражданская, публицистическая направленность музыки Шостаковича сложилась под непосредственным влиянием его театральных сочинений, как самых демократических по жанру. В этом также заключается их огромная роль в формировании творческого метода Шостаковича.

¹ За исключением неоконченной оперы «Игроки» по Гоголю. Эта интереснейшая партитура, над которой композитор работал в 1942 году, стала известна совсем недавно (первое исполнение состоялось осенью 1978 года).



в период работы над пьесой «Клоп».
Д. Шостакович, В. Маяковский,
В. Мейерхольд, А. Родченко.

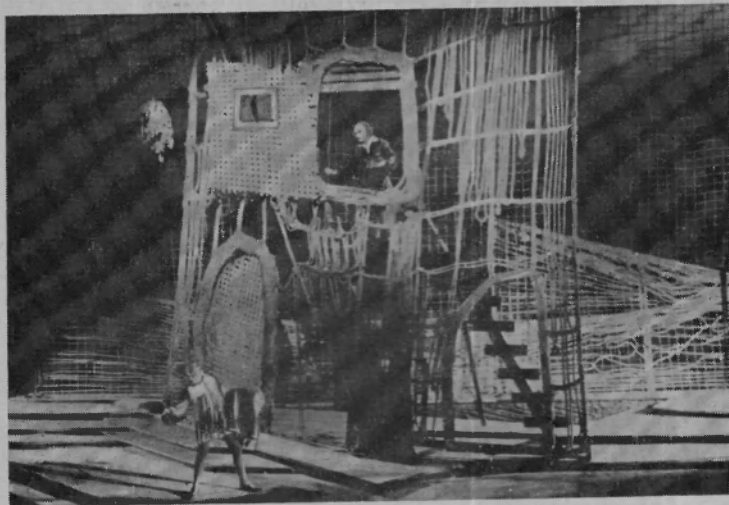


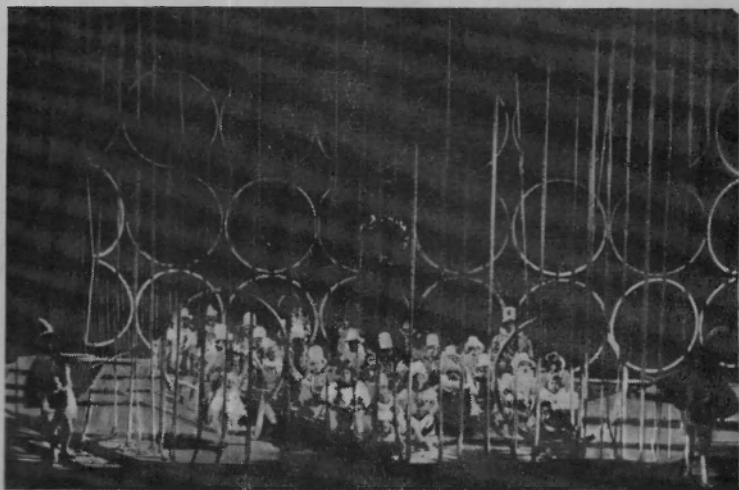
И. Ильинский в спектакле «Клоп».

I 9mus Корей (12-й) **2** "Клан" *Музыка*

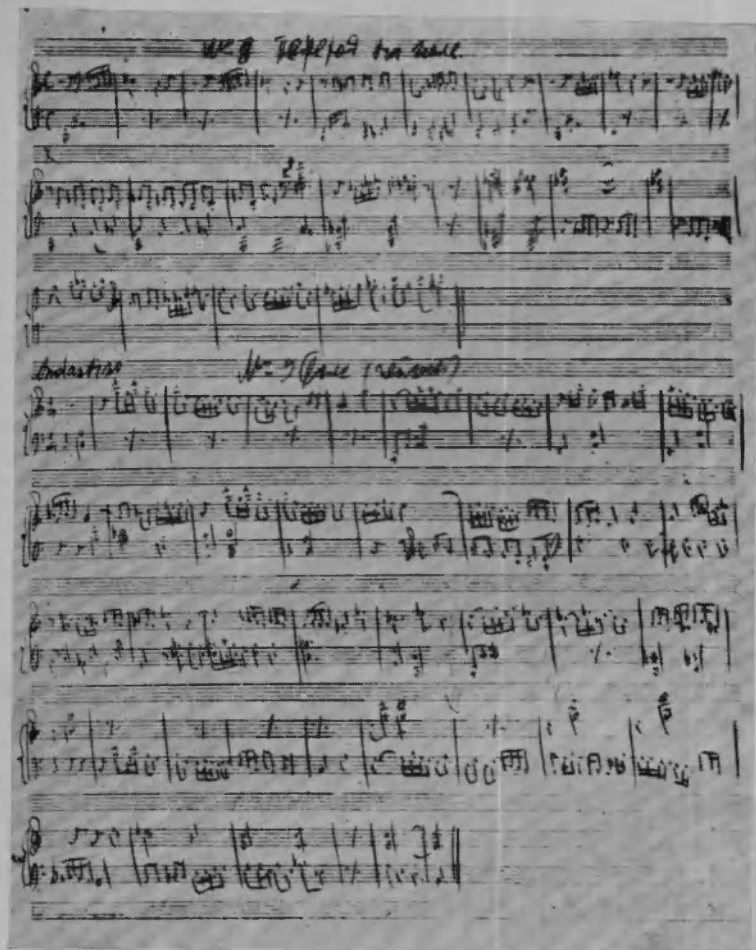
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Double Bass
Flute
Clarinet
Trumpet
Trombone
Tuba
Percussion
Chorus

Фрагмент из музыки
к спектаклю «Клоп».





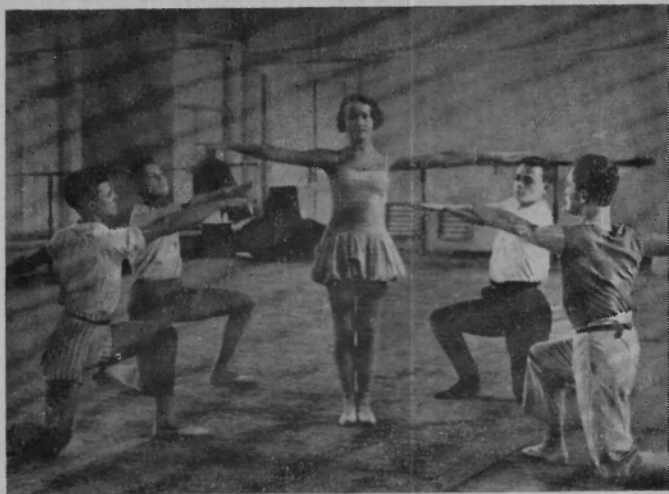
Сцены из оперы «К о л у м б».



Фрагмент из музыки
к цирковому представлению
«Условно убитый».



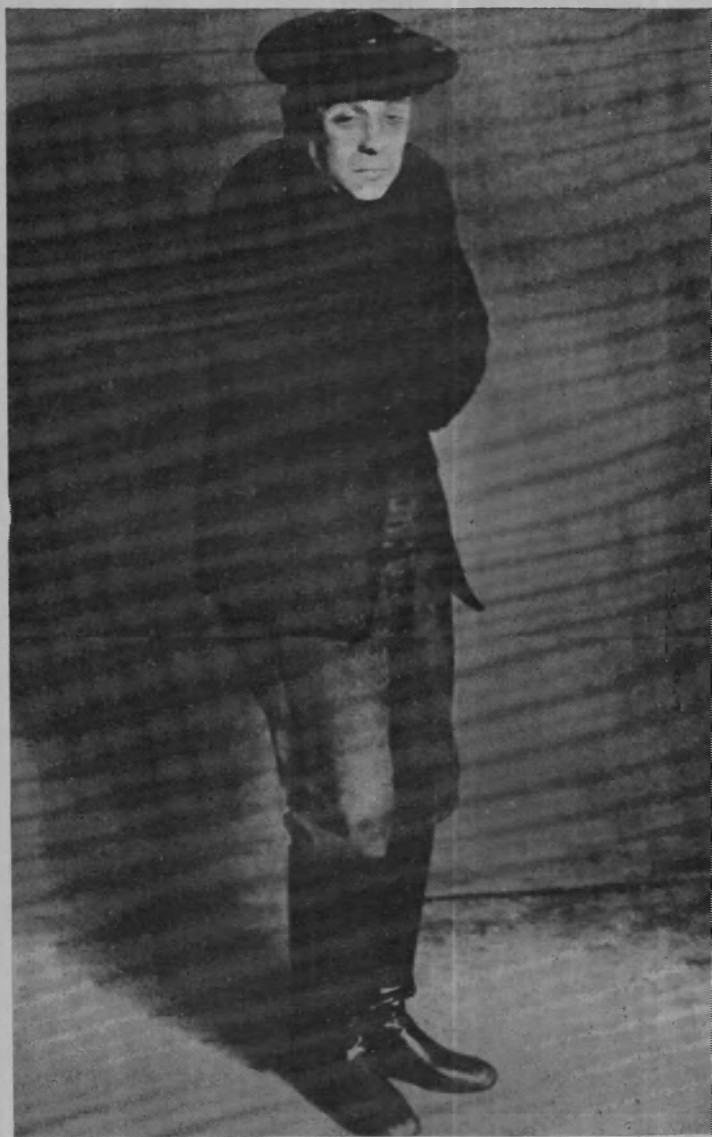
Сцена из первой постановки оперы «Нос».
Ковалев — И. Журавленко,



Репетиция балета «Золотой век».
В центре — Г. Уланова.



Танец секретарей из балета
«Золотой век».



Балет «Болт».
Ленька Гульба — Д. Леонтьев.



Балет «Болт».
Гошка — А. Васильева.



Сцена из балета «Болт».
Артисты Н. Данилова, В. Пономарев.



Опера «Катерина Измайлова».
Зиновий Борисович — С. Ценин.



Сцена из оперы «Катерина Измайлова».
Катерина — А. Тулубьева.
Сонетка — С. Големба