РАЗДЕЛ II. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Итальянская Л.Г.

Специфика раскрытия образно-художественной сферы пьесы «Игроки» и повести «Нос» Н.В. Гоголя в одноименных операх Д.Д. Шостаковича

*ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)»
(Россия, Москва)*

doi: 10.18411/spc-26-06-2020-06

idsp: sciencepublic-26-06-2020-06

Творчество Николая Васильевича Гоголя неоднократно становилось импульсом для творчества композиторов, режиссеров [2, с. 46]. Актуальность данной статьи обусловлена той ролью, которую оказало творчество Н.В. Гоголя на процесс трансформации музыкально-театрального искусства XX века.

Опера «Нос» (1828) – пример того, как небольшое «необычайное происшествие» становится трехактной оперой – фарсом, в которой свыше семидесяти персонажей. «Зародившийся из ничего вздорный слух, пустяковый анекдот распухает до пределов фантастического мыльного пузыря и затем лопается с треском, оставляя, как и следовало ожидать, пустое место» [1, с. 117].

Одним из важных драматургических методов «Носа» является специфический метод работы над вокальными партиями оперы – гипертрофированная вокально – разговорная заострённость. Это не только «оперность» (в вокальной партии майора Ковалёва, дочери Подточиной) с использованием крайних регистров, резких скачков в интонировании, это воспроизведение бытовой разговорной речи в её наиболее комически – пафосных проявлениях: в истеричных выкриках Прасковьи Осиповны в Первой картине, в непевческих приёмах (кряхтения, сопения, хихиканье, плач) речью воспроизводить образность фразы, в создании характерной манеры героя.

Если сравнивать работу над двумя операми Шостаковича, то подход не только к двум пьесам, но и к творчеству Гоголя различен. «Нос», вошедший в Повести, содержал слишком мало текста, и как известно по этой причине в либретто были включены фрагменты из «Старосветских помещиков», «Мертвых душ», «Записок сумасшедшего», «Тараса Бульбы» и «Женитьбы» Гоголя, и кроме того, песенка Смердякова из «Братьев Карамазовых» Достоевского. Как отмечал сам Д.Д. Шостакович, что «..малые литературные формы (мне.. – Шостаковичу) легче переделать для сцены» [5, с. 23], он осознанно подходил к выстраиванию сцен в опере по принципу монтажа, т.е. благодаря смене внимания с главных действующих лиц на людей из толпы, близкое соседство разнохарактерных зарисовок жизни Петербурга, даёт иной объём спектаклю, и воссоздаёт атмосферу «гоголианы» в самом спектакле. Так калейдоскоп характерных типов, образующих некий портрет населения Петербурга, случайных свидетелей – эта живая среда образов Н.В. Гоголя является неким приёмом обобщающим поэтику творчества писателя (что, кстати, согласуется и с замыслом всего петербургского сборника). Интересно отметить, что в основе замысла одноактного балета – хореографической фантазии по мотивам Гоголя «Эскизы» А.Г. Шнитке (1985 г.), в которые вошла музыка к спектаклю Театра на Таганке «Ревизская сказка» (1981 г.) лежит также обобщённый образ поэтики гоголевской прозы: его петербургские персонажи, сам город, шинель, Чичиков, записки сумасшедшего.

Одной из задач организации музыкально – симфонического материала в опере «Нос» является создание атмосферы действия (т.е. эмоционально насыщенного

пространства) – термин, хорошо известный в театральной среде. Атмосфера, как концепция замысла и тайных мотивов действия, организует внутреннее содержание и общую идейную направленность пьесы. И если в драматическом театре носителями атмосферы спектакля в итоговом варианте являются артисты, и режиссёр в ходе работы должен постараться закрепить это «сознание» атмосферы как отдельных сцен, так и общего. То в музыкальном театре эту функцию (атмосферы) на себя в значительной степени забирает музыка. Существует принципиальная разница между атмосферой драматического спектакля и атмосферой музыкального спектакля [3, с. 12]. Эта разница, представляется, не требует особого пояснения, но чем активнее композиторы пытаются приблизить свой музыкальный спектакль к драматическому, тем явственнее перед ними встаёт задача иного плана – здесь музыка не существует для себя, она занимает промежуточную нишу между первоисточником – литературным произведением с его поэтикой – и исполнителем – актёром. Чем сильнее мелодическое дарование и почерк композитора, тем заманчивее создать произведение, несущее элементы музыкальной красоты, но мало сосредоточенное на театральной природе спектакля. Поэтому становятся понятными слова самого Д. Шостаковича о работе над оперой «Нос» (1930): «Музыка в этом спектакле не играет самодовлеющей роли. Здесь упор на подачу текста. Добавлю, что лирика не носит нарочито «пародийной» окраски. Нет. Несмотря на весь комизм происходящего на сцене, музыка не комикует. Считаю это правильным, так как Гоголь все комические происшествя излагает в серьёзном тоне. В этом сила и достоинство гоголевского юмора. Он не “острит”. Музыка тоже старается “не острить”» [1, с. 113]. Показательно, что М.П. Мусоргский также говорил о серьёзности комического у Н.В. Гоголя. Это высказывание следует понимать в контексте драматургической задачи самой пьесы Гоголя, и ещё, в 1930-е годы Шостаковичу приходилось отстаивать своё музыкальное видение оперы и опровергать обвинения в формализме.

Соллертинский, всю жизнь являвшийся другом и идейным соратником Шостаковича, поддерживал следующую позицию: композиционная форма оперы «родится из музыкализации ...современного драматического спектакля» [4, с. 12]. Важным является тот факт (если неоспоримым), что в формировании Шостаковича как театрального композитора есть заслуга В.Э. Мейерхольда, общение и работа в театре под его руководством влияли на подход к музыкальному материалу в опере. Вот интересная выдержка из рассказа Л.С. Рудневой-Фейгельман о Д.Д. Шостаковиче: «Как-то в конце 50-х Шостакович сказал мне: “Почему – то стесняются говорить о влияниях. Вот на меня огромное влияние оказал Мейерхольд”» [5, с. 161]. Несколько позже, когда в ГосТИМе готовился спектакль «Горе уму», Шостакович так увлекся им, что присутствовал на репетициях. «На репетициях я постигал самый высокий пилотажа театрального искусства. Было важно все, что говорил, показывал, интерпретировал Мейерхольд» [5, с. 70].

Симптоматично, что новации в области музыкальной драматургии были результатом влияния на нее смежных искусств. В аспирантском отчёте за 1927/28 год Шостакович писал: «Симфонизировал гоголевский текст не в виде “абсолютной”, “чистой” симфонии, а исходя из театральной симфонии, каковую формально представляет собой “Ревизор” в постановке Вс. Мейерхольда» [6, с. 3]. В этом объяснении «театральной симфонии» заключены два правила, которые являются решающими в работе над партитурой «Носа»: 1. Кинематографичность постоянной смены действия с наполнением основной драматургической линии второстепенными судьбами и событиями, мелкими характерными образами–«масками» случайных прохожих, зевак. Монтаж (определение «монтажа» было применено самим Д.Д. Шостаковичем к работе над текстом «Носа») и сведение, казалось бы, разнящихся музыкальных и сценических эпизодов в крупные сцены, создающий иную «живую

человеческую» среду, так в музыкальном спектакле отражаются признаки кино и театра.

2. «Театральная симфония» – термин, возникший на основе применения методов работы В. Э Мейерхольда в жанре оперы. Он объясняется расширением задач симфонической музыки, а именно:

- создание разнообразных мимико-артикуляционных жестов;
- следование резким переходам настроений, интонаций и реакций персонажей (самым разным: шепот, ворчание, взрыв гнева, мольба, истеричные вопли);
- сознательное введение образно-контрастных инструментальных фрагментов в построение целой сцены, напоминающих наваждение или надвигающийся ужас.

И эти все приёмы являются средствами достижения главной цели – создания особой атмосферы спектакля. Таким образом, опера «Нос» – пример создания музыкальной драматургии с учётом характерных стилистических особенностей творчества Н.В. Гоголя: здесь есть и яркие характеристические герои, и портрет жителей Петербурга, присутствие фантазмагии и мистики, комедийный и гротесковый характер происшествий.

Что не позволило «Игрокам» выйти за рамки бытового реалистического действия? В пьесе не было мистического зла, оно реально, вся драма в человеческом обмане и самообмане. Д.Д. Шостакович находился в поиске драматургического решения замысла, и тогда, когда сравнивал протяжённость «Пиковой дамы» в Большом театре. При неоспоримом главенстве декламационного письма в опере, остаётся только предположить, что Д.Д. Шостакович создавал оперу не только строящуюся по законам бытового музыкально – речитативного спектакля, но и психологической драмы главного героя. Это помогло вывести «личную драму» (не выходящую за рамки бытописания) в разряд психологической драмы главного героя, что ближе основной линии творчества Д.Д. Шостаковича.

1. Богданов–Березовский В.М. Советская опера. – Л.: Издание В.Т.О.,1940. – 264 с.
2. Вязникова К.Б., Зайцева М.Л. Становление Камерного музыкального театра под руководством Б. А. Покровского: первые // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 7 (81). – С. 43-46.
3. Нечаев Г.А., Зайцева М. Л. Исполнитель и дирижер: в проблеме взаимовлияния художественно-эстетических принципов различных сфер музыкальной деятельности (на примере творчества М. Плетнева, Ю. Башмета, А. Рудина) // Евразийский союз ученых. – 2018. – № 8-5 (53). – С. 11-13.
4. Соллертинский И.И. Проблема оперного наследия. Жизнь искусства. // Жизнь искусства. – 1929. – № 18 (1 мая). – С. 10-24.
5. Шостакович Д.Д. О времени и о себе. – М.: Советский композитор,1980. – 376с.
6. Шостакович Д.Д. Отчёт о работе аспиранта Ленинградской государственной консерватории. Май 1928 г. Рукопись. Архив ЛОЛГК

Кошелева А.С., Зайцева М.Л.

Особенности исполнительского стиля Селин Дион

*ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)»
(Россия, Москва)*

doi: 10.18411/spc-26-06-2020-07

idsp: sciencepublic-26-06-2020-07

Культурная жизнь Америки и Канады второй половины XX века характеризуется бурным развитием и художественно-стилевым разнообразием в области массового искусства: появились совершенно новые стили, по-иному звучали