

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕКСТ «НОСА» Н. В. ГОГОЛЯ И Д. Д. ШОСТАКОВИЧА

Ольга Богданова

Доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник,
Институт филологических исследований,
Санкт-Петербургский государственный университет (РФ),
199134, г. Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 11,
e-mail: olgabogdanova03@mail.ru

Луиза Оляндэр

Доктор филологических наук, профессор,
Заведующая кафедрой славянской филологии,
Восточноевропейский национальный университет имени Леси Украинки (УКРАИНА),
43025, г. Луцк, проспект Воли, 13,
e-mail: olk32@ukr.net

UDC: 82-32

РЕФЕРАТ

Цель. Статья посвящена анализу образно-мотивной системы повести Н. В. Гоголя «Нос» и ее музыкально-сценическому воплощению Д. Д. Шостаковичем. Цель работы – отказ от сложившегося представления о социологической направленности повести Гоголя и намерение показать своеобразие музыкальной интерпретации художественного текста, стремление обнаружить философские компоненты хрестоматийно известного произведения как на уровне литературы, так и музыки. **Исследовательская методика.** Для анализа использован синтез основополагающих методов и принципов научного исследования, среди которых прежде всего исторический, сравнительно-сопоставительный, интертекстуальный, типологический, поэтологический, биографический в их взаимосвязи и дополнительности. **Результаты исследования.** В статье рассмотрены образная система повести, его структурно-композиционные особенности, нарративные стратегии изложения и способы и характер их переложения в формы музыкального искусства. Гоголевская повесть включает в себе не только историко-социальные интенции, но и общепсихологические. В процессе исследования акцентированы значимые детали и стилевые маркеры художественного текста, позволяющие глубже и тоньше перенести художественный текст на музыкальную сцену. **Научная новизна.** В ходе исследования достигнуто новое прочтение текста Н. В. Гоголя, впервые осуществлено сопоставление композиторских интенций Шостаковича с текстом литературы и обстоятельствами исторического времени, вызвавшего к жизни гоголевскую оперу. Предложено современное понимание образной и, как

следствие, идейной системы повести Гоголя и оперы Шостаковича, с новых точек зрения рассмотрены характер взаимодействия персонажей и сюжетно-композиционная структура текста и его музыкальной интерпретации. **Практическое значение.** Полученные результаты исследования могут быть использованы для дальнейшего изучения творчества Н. В. Гоголя с позиций современного литературоведения, Д. Д. Шостаковича – с точки зрения музыкальной интерпретации. Научные наблюдения и выводы могут лечь в основу лекционных вузовских курсов по истории русской литературы XIX века, музыкального искусства XX века, использованы в школьном преподавании истории русской литературы и характера отражения литературного текста в других видах искусства.

Ключевые слова: Н. В. Гоголь, Д. Д. Шостакович, «Нос», образно-мотивная система, нарративный комплекс, характер музыкальной интерпретации.

ABSTRACT

Olga Bogdanova and Luiza Oliander. *The musical text of «The Nose» by N. Gogol and D. Shostakovich.*

Aim. The article analyzes the figurative-motif system of N. Gogol's novel «The Nose» and its musical-scenic embodiment by D. Shostakovich. Purpose of the paper is to reject the prevailing ideas about the sociological orientation of Gogol's and the intention is to show the originality of the musical interpretation of a literary text, to discover the philosopher components famous work in literature and music. **Methods.** In the article there has been applied the system approach. The author uses the synthesis of the basic methods and principles of scientific research. The article relies on historical, comparative, intertextual, biographical, typological and other methods. The principles and methods used in the article are interrelated and completed each other. **Results.** The article presents a new character of the figurative system of the story and its specific structural and compositional features, deals with the narrative signs of presentation in the forms of musical art. The article reviews the current understanding of imaginative and, as a consequence, the ideological system of Gogol and Shostakovich's Opera, with new points of view examines the nature of the interaction of characters and plot-compositional structure of the text and its musical interpretation. **Scientific novelty.** The study achieves a new reading of the text of Gogol. The article offers an innovative understanding of the ideological and image system of the story. It deals with a new point of view on the imagery and compositional structure of the narrative. **Practical value.** The obtained results can be used for further studying of creativity of N. Gogol from the standpoint of modern literary criticism. Scientific observations and insights can form the basis of undergraduate lecture courses on the history of Russian literature of the XIX and XX century, and used on the school teaching of history of Russian literature and Russian music.

Key words: N. Gogol, D. Shostakovich, «The Nose», the imagery system, narrative complex, the nature of musical interpretation.

РЕФЕРАТ

Ольга Богданова, Луїза Оляндер. *Музичний текст «Носа» М. В. Гоголя і Д. Д. Шостаковича.*

Мета. Стаття присвячена аналізу образно-мотивної системи повісті М. В. Гоголя «Ніс» і її музично-сценічному втіленню Д. Д. Шостаковичем. Мета роботи – відмова від усталених уявлень про соціологічну спрямованість повісті Гоголя і намагання показати своєрідність музикальної інтерпретації художнього тексту, стремління виявити філософські компоненти хрестоматійно відомого твору як на рівні літератури, так і музики. **Дослідницька методика.** Для аналізу використано синтез основоположних методів і принципів методів наукового дослідження – насамперед історичного, порівняльно-зіставного, інтер-

текстуального, типологічного, поетологічного, біографічного, взятих в їхньому взаємозв'язку і додатковості. **Результати дослідження.** У статті розглянуто образну систему повісті, її структурно-композиційні особливості, наративні стратегії викладу і способи та характер їх перекладання у форми музикального мистецтва. Гоголівська повість містить у собі не лише історично-соціальні інтенції, а й загально-філософські, загально-психологічні. У процесі дослідження акцентовано значущі деталі і стильові маркери художнього тексту, які дозволяють глибше і тонше перенести художній текст на музикальну сцену. **Наукова новизна.** У дослідження досягнуто нове прочитання тексту М. В. Гоголя, вперше здійснено зіставлення композиторських інтенцій Д. Д. Шостаковича з текстом літератури і обставинами історичного часу, які викликали до життя гоголівську оперу. Запропоновано сучасне розуміння образної і, як наслідок, ідейної системи повісті Гоголя та опери Шостаковича, з нових точок зору розглянуто характер взаємодії персонажів і сюжетно-композиційної структури тексту і його музикальної інтерпретації. **Практичне значення.** Одержані результати дослідження можуть бути використані у подальшому вивченні творчості М. В. Гоголя з позицій сучасного літературознавства, Д. Д. Шостаковича – з точки зору музичної інтерпретації. Наукові спостереження і висновки можуть бути покладені в основу лекційних вузівських курсів з історії російської літератури ХІХ ст., музичного мистецтва ХХ ст., використані в шкільному відкладанні історії російської літератури і характеру відображення літературного тексту в інших видах мистецтва.

Ключові слова: М. В. Гоголь, Д. Д. Шостакович, «Ніс», образно-мотивна система, наративний комплекс, характер музикальної інтерпретації.

Как известно, Д. Д. Шостакович был создателем ряда опер, большая часть которых написана на основе литературных произведений: это «Нос» (1927–1928) и «Игроки» (1941–1942) по Н. В. Гоголю, «Леди Макбет Мценского уезда» (1930–1932; вторая редакция – «Катерина Измайлова», 1953–1962) по Н. С. Лескову, «Сказка о попе и его работнике Балде» (1934) по А. С. Пушкину и др. Гоголевский «Нос» занимает в этом ряду особое место, ибо он лег в основу первого оперного произведения Шостаковича и заложил основы будущих музыкальных оперных стратегий Шостаковича.

Идея обращения к тексту повести Гоголя «Нос» была подсказана Шостаковичу Б. В. Асафьевым. Сам же Шостакович объяснял причины обращения к гоголевскому тексту так: «Меня часто спрашивают, почему я написал оперу „Нос“. Ну, прежде всего, я люблю Гоголя. Скажу без хвастовства, что знаю наизусть страницы и страницы. У меня с детства сохранились поразительные воспоминания о „Носе“» [13, с. 58]. Композитор имеет в виду постановку «Носа» в знаменитом кугелевском «Кривом зеркале»: «Это было до революции. Бушевала война, а я еще был ребенком. Помню свое восхищение спектаклем, он был очень умно поставлен. Помнится, позже, когда я искал тему для оперы, я сразу вспомнил эту постановку „Носа“» [13, с. 58].

Современная Шостаковичу критика обыкновенно относила обращение композитора к теме «Носа» к влиянию на него авангардного

творчества Вс. Мейерхольда и, в частности, его постановки Гоголя. Однако Шостакович возражал: «Теперь, когда пишут о „Носе“, всё твердят о влиянии Мейерхольда: якобы его постановка „Ревизора“ так потрясла меня, что я выбрал „Нос“. Это не так. Когда я попал в Москву и в квартиру Мейерхольда, я уже работал над „Носом“. Все уж было продумано, и не Мейерхольдом...» [13, с. 57–58].

К работе над либретто Шостакович приступил вместе со своими друзьями и творческими союзниками. Он пишет об этом: «Я работал над либретто с двумя изумительными людьми: Сашей Прейсом и Георгием Иониным. Это было замечательное, чудное время. Мы собирались рано утром. Мы не работали ночью, прежде всего потому, что нам был противен божественный стиль работы: работать надо утром или днем, нет никакой нужды устраивать полуночные трагедии. А вот вторых, ночью не мог работать Саша Прейс. У него была ночная работа. <...> Нам было очень весело» [13, с. 58].

Между тем, осознавая ответственность обращения к тексту классика, молодые люди первоначально решили прибегнуть к помощи мастера – Евг. Замятина. Обыкновенно эту *важную* деталь отмечает каждый, пишущий о «Носе» Шостаковича. Однако сам композитор был более скептичен, он признается: «Сначала мы обратились к Замятину. Мы хотели, чтобы он стал нашим руководителем, ведь он был большой мастер. Но большой мастер не включился в нашу игру и оказался не лучше нас. Нужен был монолог майора Ковалева. Все отказались его сочинять, а Замятин сказал: „Почему бы нет?“ Он сел и написал. Между прочим, плохой монолог. Вот и весь вклад большого мастера русской прозы. Так что Замятин попал в число соавторов, так сказать, случайно. От него было мало толку, мы справились сами» [13, с. 58].

Более того, основной текст либретто был написан непосредственно самим Шостаковичем: «Помнится, <...> я <...> подумал, что смогу без больших трудностей сам написать либретто. В общем, так я и сделал. Я сам набросал сюжет, основываясь на своей памяти, а потом уже мы вместе стали развивать его. Темп задавал Саша Прейс. Он был сонным, так как приходил прямо с работы, но он зажигал нас, и мы тянулись за ним. И все трое работали как один, весело и дружно» [13, с. 56–58].

Что касается творческой установки, которую реализовывал Шостакович в своем гоголевском «Носе», то она была вполне осмысленной и вдумчивой: «Я не собирался писать сатирическую оперу, да и не очень я себе представляю, что это такое. <...> В „Носе“ находят сатиру и гротеск, но я сочинял совершенно серьезную музыку, в ней нет никакой пародийности или шуточности. <...> В „Носе“ я не пытался острить, и думаю, мне это удалось» [13, с. 58].

Однако возникает вопрос: какова была интенция Шостаковича? что он видел и вычитывал в тексте Гоголя? какие собственные приоритеты собирався реализовать в опере?

Учитывая то, что исходным толчком к написанию либретто «Носа» для Шостаковича послужил ранее виденный спектакль в «Кривом зеркале», поставленный по инсценировке, созданной А. И. Дейчем (первоначальное название – «Сон майора Ковалева»), в которой А. Р. Кугель при помощи Гоголя намеревался «гораздо остро» «бичевать взяточничество и тупоумие двадцатого века» [4, с. 102], то становится очевидным, что и Шостакович главным ракурсом изображения злключений носа майора Ковалева избирал обличение социального чиновничьего порядка.

Премьера «Носа» в театре Кугеля состоялась в январе 1915 года (режиссёр Н. Урванцов, художник Ю. Анненков, роль Ковалёва исполнял Л. Лукин, роль Носа – Л. Фенин). В финале спектакля артист, читавший заключительный монолог «от автора» (В. Подгорный), создавал характерный образ чиновника николаевского времени, больше всего почитавшего начальство и боящегося даже тени свободной мысли, слова о чине он произносил с придыханием, вызванным сочетанием испуга и глубокого уважения к советникову положению носа.

Однако трактовка Дейча и Кугеля не была примитивной и плоской. Шостаковича, как и других зрителей спектакля, должна была поразить трагически сочувственная нота, обращенная к «маленькому» человеку Ковалеву. По воспоминаниям Дейча, актеры мастерски обнаруживали сложные переходы настроения героев: «Л. Лукин великолепно передавал все нюансы переживаний бедного коллежского асессора, который в высоком чине статского советника к ужасу своему опознавал сбежавший нос. Растерянность сменялась решимостью поймать самозванца и посадить его на место. Но чиновничья робость вновь овладевала им, и голос начинал дрожать под пристальным взглядом незнакомца, затянутого в белый форменный мундир с высоким стоячим воротником. Л. Фенин, игравший роль Носа, держал себя в этой сцене важно и внушительно, как подобает высокому лицу, говорил медленно, с расстановкой, цедя слова в нос, несколько гнусавя, как это естественно для носа» [4, с. 106–107]. Центральная сцена в газетной экспедиции определяла трагикомический характер представления.

Критика, отозвавшаяся на спектакль «Кривого зеркала», признавала, что пьеса получилась «драматургически слаженной», а известный критик А. А. Измайлов в статье «Кошмар одной бессонной ночи» склонялся к тому, что «режиссёр и театр перенесли повесть Гоголя в психологическую область, ослабив сатирические моменты» [10, с. 271].

Между тем Измайлов считал, что гротескно-фантастическая постановка «Кривого зеркала» вполне *соответствовала* замыслу Гоголя. Однако так ли это?

Как известно, к созданию повести «Нос» Н. В. Гоголь приступил в конце 1832 или в начале 1833 г., намереваясь разместить ее в «Московском наблюдателе» С. П. Шевырева и М. П. Погодина. Однако повесть была отвергнута в Москве как «грязная, пошлая и тривиальная», и «Нос» появился в 1836 г. в Петербурге в третьем номере пушкинского «Современника». В примечании от издателя Пушкин писал: «Н. В. Гоголь долго не соглашался на напечатание этой шутки, но мы нашли в ней так много неожиданного, фантастического, веселого, оригинального, что уговорили его позволить нам поделиться с публикою удовольствием, которое доставила нам его рукопись. *Изд.*» [11, с. 54].

В. Г. Белинский одним из первых – печатно – отозвался на появление гоголевской повести и первым же наметил и акцентировал ее социально-тенденциозный ракурс. В рецензии на XI и XII тома «Современника» за 1838 г. он писал: «Вы знакомы с майором Ковалевым? Отчего он так заинтересовал вас, отчего так смешит он вас несбыточным происшествием со своим злополучным носом? – Оттого, что он есть не майор Ковалев, а *майоры Ковалевы*, так что после знакомства с ним, хотя бы вы зараз встретили целую сотню Ковалевых, – тотчас узнаете их, отличите среди тысячей» [2, с. 52–53] Белинский подчеркивал как сатирическую направленность гоголевской повести, так и социальную типичность образа ее главного героя: «Типизм есть один из основных законов творчества, и без него нет творчества» [2, с. 53].

В современном литературоведении повести Гоголя «Нос» посвящён обширный пласт научной литературы. Но по-прежнему доминирующим ракурсом восприятия повести остаётся тенденция социальная, общественно ориентированная, «чиновничья». Исследователи, как правило, говорят о том, что гоголевская фантастика второй половины 1820–1830-х годов окрашена в тона социального обличения современности, нравственного разоблачения деспотической самодержавной государственности, погружена в лоно «дидактической сатиры». Так, О. Г. Дилакторская называет главной темой «Носа» «тему чина», саму повесть – «повестью о чиновнике, в которой сатирически провозглашается „апофеоза” чину» [7, с. 153]. С точки зрения Дилакторской, «вся фабула „Носа” может быть охвачена пословицей: „Не по человеку спесь. *Нос не по чину*”» [7, с. 162].

Действительно, «электричество чина», кажется, доминирует в повести. Чин героя-носа оказывается выше чина главного персонажа – майора Ковалёва, и ведет себя нос так, как приличествует «значитель-

ному лицу»: служит в департаменте, получил чин статского советника, разъезжает в карете по Невскому проспекту, наносит светские визиты, благочестиво молится в Казанском соборе, намерен выехать в Ригу. Кажется, иерархическое положение носа действительно «парализует» главного героя (и, несомненно, привлекает внимание автора). Однако живой юмор Гоголя, открывшийся еще в его малороссийских повестях, озорная веселость Пушкина, с которой тот воспринял «Нос» Гоголя, позволяют, с одной стороны, «облегчить» тяжесть социальной ориентированности гоголевского «петербургского текста», с другой – увидеть его глубинные философско-психологические константы.

Возникает вопрос: что, если не чин, интересует Гоголя в повести «Нос»? каков главный ракурс гоголевского повествования? в чем философская глубина гоголевской «шутки»?

Как известно, замысел «Носа» тесно связан с царившей в литературе 1820–1830-х годов темой «носологии». Небезосновательно утверждение о том, что в основу гоголевского текста положен ходячий анекдот, объединивший те обывательские истории и байки, расхожие толки и каламбуры, фольклорные максимы и народные присказки, в которых главным действующим лицом оказывался нос, а сюжетная канва историй неизменно была связана с похождениями носа, рассказами о его необыкновенных исчезновениях и удивительных появлениях, которые у образованных людей первой трети XIX столетия смыкались с известными литературными аллюзиями, мотивами, интертекстами как мировой, так и отечественной классики (Л. Стерн, Э. Т. А. Гофман, А. Погорельский, А. Бестужев-Марлинский, В. Одоевский, М. Загоскин и мн. др.). По наблюдениям В. В. Виноградова, «в „носологической” литературе первой половины XIX в., в которой мелькали перед глазами читателя носы отрезанные, запеченные, неожиданно исчезающие и вновь появляющиеся, даны были все элементы, легшие в основу гоголевской разработки темы о носе; намечены отдельные сцены – отрезывание носа, нос в теплом хлебе, обращение к медику, хотя они Гоголем развиты совершенно своеобразно; дан толчок к контрастной реализации некоторых каламбуров о выгодах безносового состояния, напр. о пользовании чувством обоняния, об отсутствии щелчков по носу; подготовлен семантический путь к персонификации носа и подсказан общий характер стиля: бичующий пафос романтического негодования, который звучал в отрывке из книги „Лунный свет”, переходит в вульгарный стиль анекдота, с грубой преднамеренностью сгущающий комические эффекты и наивную косность бытового языка» [14, с. 19].

Как правило, исследователи доверяют утверждению Б. М. Эйхенбаума, что «композиция у Гоголя не определяется сюжетом – сюжет у

него всегда бедный, скорее – нет никакого сюжета» [8, с. 46]. Однако в повести «Нос» сюжетная канва не только четко организована, но и структурирована. Причём основу повествования составляет такая форма наррации, при которой отчетливо имитируется стратегия газетного сообщения: «Марта 25 числа случилось в Петербурге необыкновенно странное происшествие...» [9, с. 40]. Обозначено место действия – Петербург, уточнено – Вознесенский проспект [9, с. 40] и Садовая улица [9, с. 44], указана дата (25 марта), назван день недели – пятница [9, с. 56], поименованы непосредственные участники описываемых событий – цирюльник Иван Яковлевич и коллежский асессор Платон Кузьмич Ковалёв. При этом (как нередко принято в газетной статье) фамилия одного из героев «не сообщается» (по тексту – «фамилия его <цирюльника> утрачена»), однако до сведения читателя доносятся важные факты-детали – на вывеске цирюльникова заведения «изображён господин с намыленною щекою и надписью: „И кровь отворяют“» [9, с. 40] – как подтверждение правдивости и достоверности сообщения (или объявления, или газетной статьи). Неслучайно «газетный» мотив будет пронизывать всю повесть Гоголя [9, с. 45 и далее], а сцена в газетной экспедиции займет одну из центральных позиций сюжетного построения [9, с. 49–53]. Возвращение к ней будет закреплено в финале повествования – «как Ковалёв не смекнул, что нельзя чрез газетную экспедицию объявлять о носе...» [9, с. 65]. Иными словами, рассказ о носе майора Ковалёва и причастности к тому цирюльника Ивана Яковлевича предстает у Гоголя одной из возможных вариаций («очевидностей») обширной петербургской носологии, закреплённой в формате газетной статьи, привычного для публики газетного сообщения, сопровождаемого «действительными» фактами, деталями, подробностями.

«Объективность» хроникальной наррации, маркированная отсутствием *субъекта* повествования и намеренно сохраняемая до определенной поры, поддерживает нейтральность газетного дискурса – тогда как акцентированное отступление от «сухости» газетной фактологии («Но я несколько виноват, что до сих пор не сказал ничего об Иване Яковлевиче, человеке почтенном во многих отношениях...» [9, с. 42]), наоборот, сознательно обнаруживает присутствие в тексте зоны голоса газетчика-репортера. Обнаруживший (проявивший) себя *я*-рассказчик (*я*-газетчик) впоследствии будет удерживать все повествование в рамках привычной современникам Гоголя городской истории-анекдота, многочисленные образцы которых обыкновенно печатались в столичной прессе пушкинско-гоголевской поры.

Присущая Гоголю сказовая манера повествования, актуализированная посредством субъективированной речи введенного в текст почти

«внесценического», но объективированного репортера, позволяет прозаику дополнить («расцветить») сюжетные перипетии передаваемой истории личностными оценками «знающего» и «опытного» профессионала, способного к суммированию и обобщению: «Иван Яковлевич, как всякий порядочный русский мастеровой, был пьяница страшный...» [9, с. 42]. Или не менее основательно: «Но Россия такая чудная земля, что если скажешь об одном коллежском ассессоре, то все коллежские ассессоры, от Риги до Камчатки, непременно примут на свой счет. То же разумеи и о всех званиях и чинах» [9, с. 44]. Маска газетного репортера дает возможность Гоголю чередовать и совмещать стратегии фактологического хроникального изложения и необременительного аксиологичного обобщения, мотивированно приближая художественное повествование к *форме* оживленного и заинтересованного публицистического репортажа, допускающего смешение факта и вымысла, объективности и субъективности, едва ли не приближаясь к параметрам обывательского (газетного) слуха.

Условный гоголевский рассказчик-репортер со всей определённой наделен не только стремлением к точности («две головки луку», «две половинь», «два года», «три цирюльника», «трехлетний сынок», и др.), но и «профессиональной» способностью к моделированию художественно-публицистической наррации – он структурирует текст согласно законам творческой образности. Так, сообразно «парности» двух центральных персонажей композиция повести первоначально двухчастна (I и II), но постепенно – по закону сходства характеров – смыкается и изливается в малую финальную часть (III), обнаруживая в итоге уже не только подобие, но и «равенство» героев.

Однако в чем же *равны* персонажи? Явно не в социальном положении и определено не в чинах.

Представляется, что, если бы Гоголь хотел написать *повесть о чинах* (о высоком чине носа и малом чине Ковалева), то, вероятно, таланта и художественного воображения писателя хватило бы на то, чтобы не нагружать сюжет избыточными перипетиями (фабульная линия цирюльника, его пересечения с полицейским, отношения цирюльника с женой и др.), а образную систему не усложнять излишними персонажами (цирюльник, обер-полицмейстер, частный пристав, чиновник газетной экспедиции, г-жа Подточина, кучер, даже врач). Верится, что Гоголю достало бы умения упростить фабульную нить, создать текст ясный, полный видимого смысла и сфокусированный вокруг чина (чинов) – носа и майора Ковалёва. Между тем Гоголь пошел по иному пути.

Одним из центральных мотивов повести «Нос» становится мотив зеркала, зеркальности, зеркальной симметрии. Образ зеркала, удваивающий и множащий «отражения» обстоятельств, характеров, судеб различных героев, позволяет Гоголю сопоставить прежде всего жизненные ситуации главных персонажей – цирюльника Ивана Яковлевича и коллежского асессора Ковалёва, симметрично-зеркально «запараллелить» их образы, обнаруживая как их видимое сходство, так и (не)видимую разность. Судьбы героев посредством *множественно* упомянутого в тексте образа зеркала [9, с. 43, 45, 55, 58, 62, 63, 64 – нередко на одной странице дважды или трижды] оказываются равными, сходными, отраженными. При этом мотив зеркала допускает приумножение отражённости главных героев в их «малых» копиях, посредством отображения качеств характера и типологии характера главных персонажей в героях второстепенных, фоновых, даже внетекстовых.

Принцип симметрии и подобия организует весь текст повести Гоголя. Уподоблению подвергаются всё и вся: живое и мертвое, человеческое и животное, одухотворенное и бездушное, социальное и нравственное. И основа зеркальности закладывается уже в самом начале повествования, когда рассказ о двух главных героях начинается симметрично и внутренне связано. Репортерская точность введения персонажей сохраняется в обоих случаях.

О цирюльнике: «Иван Яковлевич проснулся довольно рано и услышал запах горячего хлеба. Приподнявшись немного на кровати, он увидел, что супруга его, довольно почтенная дама, очень любившая пить кофий, вынимала из печи только что испеченные хлебы. – Сегодня я, Прасковья Осиповна, не буду пить кофию, – сказал Иван Яковлевич, – а вместо того хочется мне съесть горячего хлебца с луком. <...> Иван Яковлевич для приличия надел сверх рубашки фрак и, усевшись перед столом, насыпал соль, приготовил две головки луку, взял в руки нож и, сделавши значительную мину, принялся резать хлеб. Разрезавши хлеб на две половины, он поглядел в середину и, к удивлению своему, увидел что-то белевшееся. Иван Яковлевич ковырнул осторожно ножом и пощупал пальцем. „Плотное! – сказал он сам про себя, – что бы это такое было?“ Он засунул пальцы и вытащил – нос!..» [9, с. 40–41].

О майоре Ковалеве: «Коллежский асессор Ковалев проснулся довольно рано и сделал губами: „брр...“ – что всегда он делал, когда просыпался, хотя сам не мог растолковать, по какой причине. Ковалев потянулся, приказал себе подать небольшое стоявшее на столе зеркало. Он хотел взглянуть на прыщик, который вчерашнего вечера вскочил у него на носу; но, к величайшему изумлению, увидел, что у него вместо носа совершенно гладкое место! Испугавшись, Ковалёв велел подать

воды и протер полотенцем глаза: точно, нет носа! Он начал щупать рукою, чтобы узнать: не спит ли он? кажется, не спит. Коллежский ассессор Ковалёв вскочил с кровати, встряхнулся: нет носа!..» [9, с. 43–44].

Обращает на себя внимание абсолютно точно повторенная фраза: часть I – «цирюльник Иван Яковлевич *проснулся довольно рано...*» [9, с. 40], часть II – «Коллежский ассессор Ковалев *проснулся довольно рано...*» [9, с. 43]. В обоих случаях началом повествования служит пробуждение героев и их удивление. Однако зеркальная отраженность оптически изменяет детали каждой ситуации и каждого из героев – словно в зеркале *право* меняется на *лево*, и наоборот. Цирюльник нашел нос – Ковалев потерял нос, цирюльник желает избавиться от носа – Ковалёв прилагает все усилия к тому, чтобы найти нос, цирюльник неряха («У тебя, Иван Яковлевич, вечно воняют руки!» [9, с. 42]) – Ковалёв чистюля («воротничок его манишки был всегда чрезвычайно чист и накрахмален» [9, с. 44]), при выходе из дома цирюльник испуган множеством народа на улице – у Ковалева же наоборот: «ни один извозчик не показывался на улице, и он должен был идти пешком...» [9, с. 45], цирюльник в попытке избавиться от носа страшится полиции (будь то будочник или квартальный надзиратель) – майор Ковалёв именно у полицейских ищет помощи и защиты [9, с. 44]. И этот ряд можно продолжить.

Симметричная структура композиционной организации обнаруживается в любом сюжетном повороте истории, находит ответ в различных направлениях фабульного развития – мотивация действий и поступков героев может быть различной, характер поведения героев остается единым. Так, фантастическая история появления / исчезновения носа до глубины души поражает обоих персонажей. Однако причину необычайного события каждый из героев видит в различных истоках. Современники Гоголя привыкли к тому, что причиной чудесного курьеза, рассказанного на газетных полосах, нередко оказывались опьянение или сон (неслучайно первый вариант повести «Нос» имел сновидческую этимологию). И Гоголь здраво и реалистически уместно распределяет знакомые газетные мотивации между парными персонажами. Иван Яковлевич – как «всякий порядочный русский мастеровой» – самое первое и самое вероятное объяснение случившемуся ищет в пьянстве: «Пьян ли я вчера возвратился или нет, уж наверное сказать не могу. А по всем приметам должно быть происшествие несбыточное...» [9, с. 41]. В «пару» к нему Платон Кузьмич пытается пробудиться от затянувшегося (как ему кажется) сна: «Испугавшись, Ковалёв велел подать воды и протер полотенцем глаза: точно, нет носа! Он начал

щупать рукою, чтобы узнать: не спит ли он? кажется, не спит...» [9, с. 43]. Каждый из героев подбирает (и избирает в итоге) близкую и понятную ему мотивировку, одну из тех, что обыкновенно предлагали газеты.

Гоголь намеренно концентрирует в тексте сюжетные мотивы и композиционные ходы, которые успели стать для читателя привычными, и почти демонстративно превращает сложившуюся газетную традицию в отправную точку для объяснения свершившихся в повести чудес. И потому еще одной – неупущенной и учтенной – мотивацией «несбыточного» в череде событий повести становится вера доверчивой публики в ворожбу, колдовство, чародейство, заговоры и порчу. По сюжету повести майор Ковалёв, не задумываясь, приписывает причину потери собственного носа «мщению» г-жи Подточиной. «Майор Ковалёв, сообразя все обстоятельства, предполагал едва ли не ближе всего к истине, что виною этого должен быть не кто другой, как штаб-офицерша Подточина, которая желала, чтобы он женился на ее дочери. Он и сам любил за нею приволокнуться, но избегал окончательной разделки. Когда же штаб-офицерша объявила ему напрямик, что она хочет выдать ее за него, он потихоньку отчалил с своими комплиментами, сказавши, что еще молод, что нужно ему прослужить лет пяток, чтобы уже ровно было сорок два года. И потому штаб-офицерша, верно из мщениа, решила его испортить и наняла для этого каких-нибудь колдовок-баб» [9, с. 55]. Правда, версия с колдовками-бабками вскоре рассыпается, т. к. тон, стиль, характер письма г-жи Подточиной становятся доказательством легковёрности майора Ковалёва и ошибочности его гипотезы, но мотив ворожбы оказывается по-газетному «отработанным» Гоголем.

Что же касается цирюльника Ивана Яковлевича, то на первый взгляд кажется, что рядом с ним мотива ворожбы нет. Однако это не так. Многократно обвиненный в причастности к пропаже носа майора Ковалёва, тем не менее, цирюльник только нашёл нос в хлебе, тогда как испекла хлеб его законная жена Прасковья Осиповна. Рано утром, «приподнявшись немного на кровати, он увидел, что супруга его, довольно почтенная дама, очень любившая пить кофий, вынимала из печи только что испеченные хлебы» [9, с. 40]. Именно она месила тесто, выпекала хлеба – «и бросила один хлеб на стол» [9, с. 40]. О жене цирюльника сказано, что она очень любила кофий. А затем добавлено: «Пусть дурак ест хлеб; мне же лучше, – подумала про себя супруга, – останется кофию лишняя порция» [9, с. 40]. Понятно, что прием повтора использован Гоголем в данном случае неслучайно, а для того чтобы обозначить «дьявольскую» (магическую) сущность супруги Ива-

на Яковлевича. Ибо, с одной стороны, хорошо известно, что кофе – «напиток дьявола», который долгое время считался вредным и любимым только «черными силами». С другой стороны – именно кофе служит первейшим средством гадания, прежде всего «на кофейной гуще». Потому жена цирюльника оказывается не только не меньше, но скорее даже больше причастна к злоключениям носа, чем другие персонажи. А негодование и злость, которые героиня испытывает при обнаружении цирюльником носа, поистине «дьявольские»: «Где это ты, зверь, отрезал нос? – закричала она с гневом. – Мошенник! пьяница! Я сама на тебя донесу полиции. Разбойник какой!» [9, с. 41]. Гоголь почти однозначно указывает на ведьминские корни цирюльничьей жены, тем самым «уравновешивая» мистические женские (парные) образы как на стороне брадобрёя (жена Прасковья Осиповна), так и майора Ковалёва (г-жа Подточина).

Зеркально симметричных деталей, которые сопровождают парноотражённые образы цирюльника Ивана Яковлевича и майора Ковалёва, огромное множество, они обильно рассыпаны по всему тексту [9, с. 40, 45, 56, 58 и др.]. Обилие деталей формирует разветвленную мотивную систему повести «Нос», и, подобно деталям, мотивы последовательно переходят с образа одного героя на другой, в еще большей мере закрепляя связь между сюжетными линиями цирюльника и майора. Так, нос, который должен быть располагаться на лице одного персонажа, оказался в свежее испеченном хлебе другого. При этом «хлебный» мотив тут же подхватывается в образе Ковалева. С одной стороны, майор Ковалёв «нарочно» заходит в кондитерскую, чтобы еще раз взглянуть на себя в зеркало, а там мальчишки «с сонными глазами» выносят на подносах «горячие пирожки» [9, с. 45]. С другой стороны – то «до невероятности ровное» место, где «между двух щек» должен был располагаться его нос, выглядело «как будто бы только что выпеченный блин» [9, с. 52], и чуть позже еще раз – «гладкое, как блин» [9, с. 56]. И хотя цирюльник глубокомысленно произносит: «хлеб – дело печеное, а нос совсем не то» [9, с. 41], тем не менее связь носа и хлеба оказывается закреплена.

Форма узнаваемого газетного репортажа, избранная Гоголем, позволяет ему настойчиво акцентировать внимание на отдельных деталях, на точности детали, на самом присутствии детали. Газетная стратегия повествования мотивирует и объясняет множественность деталей, которые насыщают текст повести. И за таковым обилием деталей не сразу, но уверенно становится заметна некая особая странность гоголевского повествования – восприятие цельного образа (облика, внешности, личности) того или иного персонажа осторожно и последова-

тельно вытесняется частью – метонимической деталью, то физической (часть тела), то социальной (часть костюма).

Первоначально подобная стратегия словно бы не заметна: «Черт его знает, как это сделалось, – сказал он наконец, почесав рукою *за ухом*» [9, с. 41]. Или: «С досадою закусив *зубы*, вышел он из кондитерской...» [9, с. 45]. И даже: «...как вдруг заметил в конце моста квартального надзирателя благородной наружности, с широкими *бакенбардами*...» [9, с. 43]. Однако вскоре, например, губы становятся более «говорящими», чем само лицо: «Чиновник задумался, что *означали* крепко сжавшиеся его *зубы*» [9, с. 51]. Бакенбарды незаметно начинают обретать самостоятельность и личностность: «Бакенбарды у него были такого рода, какие и теперь еще можно видеть у губернских и уездных землемеров, у архитекторов и полковых докторов, также у отправляющих разные полицейские обязанности и вообще у всех тех мужей, которые имеют полные, румяные щеки и очень хорошо играют в бостон: эти бакенбарды идут по самой середине щеки и прямехонько доходят до носа» [9, с. 44]. Целый пассаж отводится на разъяснение смысла и значения бакенбард, на осознание их значимости и значительности.

И далее все последующее повествование уже предстает набором «телесных», «биологических», «физиологических» и прочих антропологических деталей, которые наделяются самоценностью и самостоятельностью.

«Вошел полицейский чиновник красивой наружности, с *бакенбардами* не слишком светлыми и не темными, с довольно полными *щеками*» [9, с. 56] – детали характеристики несколько избыточны.

Или: «Радость отняла у него *язык*. Он глядел в *оба* на стоявшего перед ним квартального, на полных *губах* и *щеках* которого ярко мелькал трепетный свет свечи» [9, с. 56] – целостность взгляда подмечена вниманием к отдельной детали.

Обер-полицмейстер: «Ведь я близорук, и если вы станете передо мною, то я вижу только, что у вас лицо, но ни *носа*, ни *бороды*, ничего не замечу» [9, с. 56] – внимание к детали важно для героя.

Наконец, к финалу образ квартального надзирателя окончательно измельчается и растворяется: «Ковалев слышал уже *голос* его на улице, где он увещевал *по зубам* одного глупого мужика» [9, с. 57].

Т. е. нос (носик), глаза (око), рот (ротик), зубы (даже десна – [9, с. 63]), бровь («не в бровь, а прямо в глаз»), борода, бакенбарды становятся у Гоголя не просто заместителем, но полноценным воплощением всего тела (человека, личности) – прием метонимии (синекдохи) не только реализуется, но материализуется писателем. При этом Гоголь, несомненно, следовал за Пушкиным, подхватывая и «олицетво-

ряя» вслед за современником отдельную «часть тела» [9, с. 63]:

Когда ж, и где, в какой пустыне,
Безумец, их забудешь ты?
Ах, *ножки, ножки!* где вы ныне?
Где мнете вешние цветы?

Вероятно, почувствовав эту связь, создатель «Евгения Онегина» потому и был так весел и радостен при чтении (и дальнейшей публикации) «Носа» – гоголевская детализация была ему близка и понятна.

Сходная с «телесной», примерно та же динамика прорисовывается и на уровне социальном: как подмечает Гоголь, человека (личность) подменяет фрак или сюртук [9, с. 42], шляпа или шпага [9, с. 43], мундир или воротничок [9, с. 45], очки [9, с. 49] или даже пуговица [9, с. 47].

Испуганный обретением чужого носа цирюльник не видит человека (в данном случае полицейского), только воротник и шпагу: «Уже ему мерещился алый воротник, красиво вышитый серебром, шпага... и он дрожал всем телом» [9, с. 41].

О господине, встреченном Ковалевым на улице: «Он был в мундире, шитом золотом, с большим стоячим воротником; на нем были замшевые панталоны; при боку шпага» [9, с. 45]. И соответственно: «По шляпе с плюмажем можно было заключить, что он считался в ранге статского советника» [9, с. 45].

О самом же майоре Ковалёве судят именно по пуговицам: «... между нами не может быть никаких тесных отношений. Судя по пуговицам вашего вицмундира, вы должны служить по другому ведомству...» [9, с. 47].

Т. е. Гоголь не выделяет социальный признак – *чин* – в качестве доминирующего признака человека, как традиционно принято считать в отечественном литературоведении, но демонстрирует раздробленность, разрозненность, многочастность личности – и, как следствие, самостоятельность *части* вопреки *целостности*. Причем части любой – биологически-телесной или форменно-казённой.

В мозаично-калейдоскопичном мире, где всякая целостность стремится к распадению на части, вполне вероятны такие истории, которая произошла с носом. В мире деталей нос майора Ковалева вполне закономерно мог обрести стать и плоть, и как следствие – чин и мундир. Потому встреча майора Ковалёва с господином (носом) в Казанском соборе изображена Гоголем фантастической, но одновременно и обыкновенной, мистической и реалистичной. Гоголь нигде с точностью не утверждает, что господин в мундире статского советника действительно был носом Ковалёва – писатель умело балансирует на грани возможного и предполагаемого, догадки и ошибки.

«Вдруг он <майор Ковалёв> стал как вкопанный у дверей одного дома; в глазах его произошло явление неизъяснимое: перед подъездом остановилась карета; дверцы открылись; выпрыгнул, согнувшись, господин в мундире и побежал вверх по лестнице. Каков же был ужас и вместе изумление Ковалёва, когда он узнал, что это был собственный его нос!» [9, с. 45].

Казалось бы, правомерен вопрос: почему так уверен майор Ковалёв? что заставило его предположить подобное перевоплощение? Однако Ковалев не задаётся этой риторикой и не ищет доказательств – он просто *знает* («узнал»). Ситуация узнавания воссоздается Гоголем как обыкновенная, знакомая, привычная – вызывающая удивление, но не нарушающая границ видимого правдоподобия. Потому и обер-полицмейстер, который доставит нос Ковалеву, тоже *узнаёт* нос и не увидит в том ничего сверхъестественного.

Более того, странность случившегося Ковалев видит не в самом факте обретения персональности носа, но – мундира: «Бедный Ковалев чуть не сошел с ума. Он не знал, как и подумать о таком странном происшествии. Как же можно, в самом деле, чтобы нос, который еще вчера был у него на лице, не мог ездить и ходить, – был в мундире!» [9, с. 46]. Слово *мундир* поставлено Гоголем в самом конце монологизированной сентенции, оно акцентировано.

В ходе последующего общения Ковалева с господином в мундире Гоголь сознательно удерживает равновесие между возможностью и невозможностью обмана / истины. В речи автора незнакомый герой намерено и последовательно называется только «нос», в речи майора Ковалева – неизменно «господин».

«– Милостивый *государь*... – сказал Ковалев, внутренне принуждая себя ободриться, – милостивый *государь*...

– Что вам угодно? – отвечал *нос*, оборотившись.

– Мне странно, милостивый *государь*... мне кажется... вы должны знать свое место. И вдруг я вас нахожу, и где же? – в церкви. Согласитесь... <...>

– Ничего решительно не понимаю, – отвечал *нос*. – Изъяснитесь удовлетворительнее.

– Милостивый *государь*... – сказал Ковалев с чувством собственного достоинства, – <...> Здесь все дело, кажется, совершенно очевидно. Ведь вы мой собственный нос!

Нос посмотрел на майора, и брови его несколько нахмурились.

– Вы ошибаетесь, милостивый *государь*. *Я сам по себе*» [9, с. 46].

Использование слова «нос» в речи повествователя может служить доказательством реальности «неизъяснимого» преобразования, но может

и не быть им, ибо далеко не все наблюдения нарратора-репортера правдоподобны и убедительны – и в данном случае опорой достоверности / недостоверности может служить доверие / недоверие к любой газетной информации, знакомой читающей публике.

С позиции майора Ковалёва неординарность происходящего в Казанском соборе снимается (нивелируется) тем, что поводом для приостановки (фактически прекращения) наиважнейшего разговора с господином-носом служит случайное появление рядом с ним молоденькой дамы – в белом платье и палевой шляпке. Ковалев «обратил внимание на легонькую даму, которая, как весенний цветочек, слегка наклонялась и подносила ко лбу свою беленькую ручку с полупрозрачными пальцами. Улыбка на лице Ковалёва раздвинулась еще далее, когда он увидел из-под шляпки ее кругленький, яркой белизны подбородок и часть щеки, осененной цветом первой весенней розы» [9, с. 47]. Любопытно, что и в данном случае стратегия восприятия молодой дамы сохраняется прежней: внешность героини передается посредством описания платья и шляпки, а портрет дается через посредство детали – лоб, ручка, пальцы, подбородок, даже «часть щеки». Шляпка же героини, сравненная с пирожным («легкая, как пирожное»), включается в ранее намеченный мотив хлеба, пирожков, выпечки. И в данном контексте *новоиспеченный* господин-нос самым непосредственным образом обнаруживает и обнажает наличие существующей связи между хлебом и носом, выпечкой и чином – становится понятно, что Гоголь реализует в повести (в том числе и) метафору «новоиспеченности».

Таким образом, в «тьму народу», который ежедневно гуляет в столичном Петербурге по Невскому проспекту, Гоголь красиво и легко включает «цветочный водопад» дам, который растянулся («рассыпался») по главному проспекту города «от Полицейского до Аничкина моста» [9, с. 48], тем самым эксплицируя применимость принципа «частичности» не только в отношении к службе (к чину), но и к неслужащему (обывательскому) населению, не только к чиновникам, но даже к дамам. Гоголь усиливает и подчеркивает эту близость казалось бы случайным названием мостов, пересекающих Невский проспект, однако именно их названия позволяют писателю тонко совместить *полицейское* и *дамское* (неслучайно вместо Аничкова мост, словно бы незаметно, назван Аничкиным). Круговерть частей и частиц, которые составляют петербургское пространство повести Гоголя, оказывается всеохватной, по-своему всеобщей, универсальной. В этом плане неслучайным кажется даже использование Ковалёвым выражения, обращённого к кучеру, – «Валяй во всю Ивановскую» [9, с. 48]. Произнесенное в обращении к кучеру, едущему по Невскому проспекту, оно привносит

в текст оттенок перехода / переходности от столичных улиц к проездам (все)российским, провинциально-окраинным.

Гоголь с удивительной точностью наблюдает и констатирует мозаичность современного ему общества, но не останавливается на антропоцентризме, а идет дальше – его метафора с легкостью распространяется на мир человеческий и животный, материальный и духовный, реальный и мистический.

Уже в самом начале повести в тексте звучит, кажется, огрубленное сравнение цирюльника со зверем: «Где это ты, зверь, отрезал нос?» [9, с. 40]. Так жена цирюльника Прасковья Осиповна бранит мужа за неумение «долг свой <...> исполнять». «Вот уж я от трех человек слышала, что ты во время бритья так теребишь за носы, что еле держатся» [9, с. 41]. Кажется, брань жены не столько характерологична, сколько эмоциональна. Однако это не вполне так.

Описывая внешний вид Ивана Яковлевича, повествователь сообщает, что фрак у него «был пегий; то есть он был черный, но весь в коричнево-желтых и серых яблоках...» [9, с. 42]. Кажется, ничего необычного в подобном описании нет – кроме того, что цвет фрака определен как «пегий» и в «серых яблоках». Вычлененные отдельно оба эпитета непременно порождают ассоциацию лошадиную, конную, животную. «Пегий» и серый «в яблоках» говорят о конской масти – и тогда образ цирюльника встраивается в ряд мира действительно звериного, животного. А откликнется подобное сравнение в одном из объявлений, помещенных через газетную экспедицию, – о продаже «молодой горячей лошади в серых яблоках, семнадцати лет от роду» [9, с. 50]. Гоголь иронизирует: если для определения сущности человека используется фрак или воротник, то для идентификации лошади – масть, но какая – «в яблоках». Воедино смешан не только мир человеческий и животный, но и растительный. А название семнадцатилетней лошади «молодой» невольно возвращает к образу молодой (возможно, *тоже* семнадцатилетней) даме, которую Ковалёв встретил в соборе.

Продолжением «ботанической» характеристики героя служит еще одно сравнение, использованное Прасковьей Осиповной в отношении к мужу: «бревно глупое» [9, с. 41]. Поэтому, когда о герое говорится, что он был «ни жив, ни мертв» [9, с. 41], то в словесной игре Гоголя прочитывается уже не только эмфаза, но и воплощение писательского представления о едином, но рассыпавшемся на многие составляющие мире живом и мертвом, одухотворенном и обездушенном. И, по Гоголю, калейдоскоп из частиц-осколков далеко не всегда складывается соответственно логике и здравому смыслу, но порождает невиданные монструозные существа, подобные носу в мундире или лошади, «на ко-

торой шерсть была длинная, как на болонке» [9, с. 49]. Потому нет ничего удивительного в том, что в газетах, по словам нарратора, живо обсуждалась «свежая» «история о танцующих *стульях* в Конюшенной улице» [9, с. 61], а майор Ковалёв будет в какой-то момент ощущать свой нос «как *деревянный*», который «падал на стол с таким странным звуком, как будто бы *пробка*» [9, с. 58].

В мире мистерий и фантазмагорий, которые создает Гоголь, смешиваются и меняются местами не только зеркальные *право* и *лево*, но и верх и низ. Герои с равной частотностью поминают на страницах повести и черта, и Бога, причем с одинаковой мерой убедительности и утвердительности. Войдя в кондитерскую, чтобы взглянуть на себя в зеркало, Ковалев произносит: «Ну, слава Богу, никого нет...» – но тут же следом выпаливает: «Черт знает что, какая дрянь! <...> Хотя бы уже что-нибудь было вместо носа, а то ничего!..» [9, с. 45]. Упоминание Бога и черта может звучать и внутри одной реплики героя, без особого разграничения (разбору): «Боже мой! Боже мой! За что это такое несчастье? Будь я без руки или без ноги – все бы это лучше; будь я без ушей – скверно, однако ж все сноснее; но без носа человек – черт знает что <...>!» [9, с. 55].

В этом ракурсе обыгрывается Гоголем и выражение «черт надомил». В тексте «Носа» решение майора Ковалева поехать в газетную экспедицию объясняется так: «...казалось, само Небо вразумило его» [9, с. 49], где Небо написано с большой буквы, подобно Богу. Примечательно, что вразумление Неба направлено на *газету*, на объявление о носе, могущее быть «припечатанным» через газетную экспедицию. В повести Гоголя, построенной как газетный репортаж, именно газетная экспедиция выступает той высшей инстанцией, где только и можно найти справедливость. Гоголь иронизирует по поводу доверчивости и доверительности наивной публики в отношении к газете и газетной информации, потому эпизод в газетной экспедиции занимает самое значительное по объему место, ему отводится осевая позиция в композиционно-структурной симметрии повести. Заметим, не встреча с господином-носом в Казанском соборе, не эпизод чудесного обретения носа в финале, но длительная и дрящящая сцена в газетной экспедиции и продолжительный разговор с чиновником газетной службы становятся центральным фрагментом повести, в котором показано, что именно газетная экспедиция оказывается тем надежным местом, куда всегда можно попасть и на которое можно положиться. Если обер-полицмейстера трудно застать в должности, что и случилось с майором Ковалёвым – он «за минуточку» не застал [9, с. 48] его на месте, если на Управу благочиния [9, с. 48] нет уверенной надежды, если частный

пристав, «чрезмерный охотник до сахара», предпочитает исполнению обязанностей следование «изречению древних мудрецов», то именно посредством газеты, по мысли отчаявшегося героя, он может разрешить свои сомнения, воплотить родившийся замысел и достичь цели.

Обилие народа, с которым сталкивается в экспедиции майор Ковалёв, подтверждает мысль о том, что население города полагается прежде всего на газету. «По сторонам стояло множество старух, купеческих сидельцев и дворников с записками» [9, с. 50]. Характер объявлений, которые подают просители пожилому служивому чиновнику, свидетельствует о том, что существо их проблем весьма сходно. Потому продемонстрированная «общежительность» лакея «с галунами», показывавшими «пробывание его в аристократическом доме» [9, с. 49], пересказ существа приведшего его дела подвержена тому же закону симметрии, которым пронизан весь текст повести. «Поверите ли, сударь, что собачонка не стоит восьми гривен, то есть я не дал бы за нее и восьми грошей; а графиня любит, ей-Богу, любит, – и вот тому, кто ее отыщет, сто рублей! Если сказать по приличию, то вот так, как мы теперь с вами, вкусы людей совсем не совместны: уж когда охотник, то держи легавую собаку или пуделя; не пожалей пятисот, тысячу дай, но зато уж чтоб была собака хорошая» [9, с. 50]. Совершенно очевидно, что выслушанная майором Ковалёвым тирада напрямую воспринимается героем как параллель к его собственным бедам, к размышлению о том, какое «достаточное вознаграждение» [9, с. 50] он сможет предложить за информацию о его пропавшем носе.

Гоголь не дает слова каждому из ожидающих в очереди героев, но согласно «газетному формату» повести подменяет живые голоса подобием объявления в газете, стилизует многоголосие под газетное объявление. Здесь «значилось, что отпускается в услужение кучер трезвого поведения; в другой – малоподержанная коляска, вывезенная в 1814 году из Парижа; там отпускалась дворовая девка девятнадцати лет, упражнявшаяся в прачечном деле, годная и для других работ; прочные дрожки без одной рессоры; молодая горячая лошадь в серых яблоках, семнадцати лет от роду; новые, полученные из Лондона, семена репы и редиса; дача со всеми угодьями: двумя стойлами для лошадей и местом, на котором можно развести превосходный березовый или еловый сад; там же находился вызов желающих купить старые подошвы, с приглашением явиться к переторжке каждый день от восьми до трех часов утра» [9, с. 50]. Структура предложения такова, что она имитирует газетную полосу, всю испещрённую многочисленными объявлениями и сообщениями, которые неизменно привлекают внимание обывательской публики. Потому о комнате, в которой «местилось все это

общество», сказано, что «воздух в ней был чрезвычайно густ» [9, с. 50], так, как если бы читатель взглянул на лист газетных объявлений и ощутил их густоту, скученность.

Центроустремленная позиция сцены в газетной экспедиции акцентирована тем, что господин-нос обретает здесь собственную фамилию – «Носов» [9, с. 51], возможное социальное положение – «дворовый человек» [9, с. 51] и явную законопослушность, ибо о нем может быть помещено объявление в газете, как о пропавшей собаке, продаваемой лошади или девке-прачке. «Напечатать-то, конечно, дело небольшое...» [9, с. 52]. Если раньше Ковалёв признавал возможность существования без носа не для себя («Какой-нибудь торговке, которая продает на Воскресенском мосту очищенные апельсины, можно сидеть без носа»), то теперь он откровенно приравнивает себя и нос: «Да ведь я вам не о пуделе делаю объявление, а о собственном моем носе: стало быть, почти то же, что о самом себе» [9, с. 52]. Теперь они почти эквиваленты, *я* и *нос* равны – в правах, в возможности существования, в размере оплаты объявления, в гонораре за поимку. Газета становится гарантом уравнивания гражданских и социальных прав части и целого.

Заметим, что именно в экспедиции обрабатывается еще одна газетная «версия» – опытный и знающий чиновник вспоминает о ринопластике и рекомендует Ковалеву обратиться к врачу. «Если пропал, то это дело медика. Говорят, что есть такие люди, которые могут приставить какой угодно нос» [9, с. 52]. И эта рекомендация будет осуществлена Ковалевым по возвращении домой, врач будет приглашен. Гоголь показывает, как газета направляет жизнь человека, как управляет ею.

Появление образа доктора в тексте повести, как и другие характеры, мотивы, детали находит свою симметричную пару (пары). И ближайшую пару доктору составит образ цирюльника Ивана Яковлевича. Процесс «врачевания» и осмотра «больного» доктором представлен Гоголем так, что он со всей очевидностью находит отражение в поведении и участии в судьбе носа брадобрея-цирюльника.

Подобно тому, как доктор, осматривая пациента, выражает сдержанное изумление («сказал: „Гм!“ <...> „Гм!“») и для уточнения «диагноза» поворачивает голову майора то направо, то налево, так и Иван Яковлевич внутренне удивляется «„Вишь ты! <...> Вона! <...> право, как подумаешь...» и, подобно доктору, поворачивает голову Ковалева из стороны в сторону («потом перегнул голову на другую сторону и посмотрел на него <на нос> сбоку»). Просьба же доктора продать нос, поместив его в склянку со спиртом («А нос я вам советую положить в банку со спиртом или, еще лучше, влить туда две столовые ложки острой водки и подогретого уксуса» [9, с. 62]), прочитывается как

отзвук начальной сцены – появления носа майора Ковалёва внутри испеченного хлеба. Тем самым одно из композиционных колец повести словно бы замыкается, знаменуя цикличность и повторяемость сходных событий.

Образ доктора не менее «частичен» и мозаичен, чем иные персонажи повести Гоголя. «Доктор этот был видный из себя мужчина, имел прекрасные смолистые бакенбарды, свежую, здоровую докторшу, ел поутру свежие яблоки и держал рот в необыкновенной чистоте, полоща его каждое утро почти три четверти часа и шлифуя зубы пятью разных родов щеточками» [9, с. 58]. Примечательно не только упоминание яблок, которые поддерживают мотив масти (героя ли, фрака ли, лошади ли – «в яблоках»), но и не менее значимых, чем нос для майора Ковалёва, бакенбард. Любопытно, что *бакенбарды* доктора Гоголь игриво ставит в один ряд с *докторшею* – принцип равенства части и целого обнаруживает себя и на этом уровне, в одном из «малых» подсюжетов повести.

Предзавершением повести «Нос» становится сообщение нарратором-репортером о множестве слухов, связанных с носом майора Ковалёва, распространившихся по городу. Едва ли не каждый из эпизодов этого фейерверка «чрезвычайных» событий находит свой отзвук в основных событиях повести, дублируя, повторяя, оттеняя и варьируя центральный сюжет.

О майоре Ковалёве было сообщено, что он любил прогуливаться по Невскому проспекту – теперь прошел слух, «будто нос коллежского асессора Ковалева ровно в три часа прогуливается по Невскому проспекту» [9, с. 61]. Часть вытеснила целое.

Относительно другого слуха «сказал кто-то, что нос будто бы находился в магазине Юнкера – и возле Юнкера такая сделалась толпа и давка, что должна была даже полиция вступиться» [9, с. 61]. Примечательно, что «один спекулятор почтенной наружности, с *бакенбардами*, продававший при входе в театр разные *сухие кондитерские пирожки*, нарочно поделал прекрасные *деревянные* прочные скамьи, на которые приглашал любопытных становиться за восемьдесят копеек от каждого посетителя» [9, с. 61]. Едва ли не каждая деталь данного слуха обнаруживает свою «пару» в тексте повести.

Но особенно примечателен слух о том, что «не на Невском проспекте, а в Таврическом саду прогуливается нос майора Ковалёва, что будто бы он давно уже там; что когда еще проживал там Хозрев-Мирза, то очень удивлялся этой странной игре природы», «некоторые из студентов Хирургической академии отправились туда» [9, с. 62]. Если последнее упоминание напрямую связано с образом доктора и мотивом

вами ринопластики, то до поры загадочным выглядит упоминание некоего Хозрев-Мирзы, проживавшего в Таврическом дворце. Однако современникам Гоголя это имя было хорошо известно, ибо Хозрев-Мирза был реальным лицом, персидским принцем, сыном наследника престола. Это его, Хозрев-Мирзу, шах Фетх Али делегировал в Петербург с извинениями после убийства в Тегеране в 1829 году русского посла Александра Грибоедова. Современники Гоголя не могли не помнить, что в качестве компенсации за смерть создателя известной комедии «Горе от ума» Хозрев-Мирза привез из Персии огромный и безукоризненно чистый алмаз «Шах», врученный русскому императору Николаю I. Алмазный камень оказался приравнен к жизни человека – и на данном уровне «шутка» Гоголя обретала далеко не шуточный характер. Веселая мистерия наполнялась зловещим смыслом, вбирающим в себя глубоко философское наполнение и гуманистическое содержание. В по-своему банальной житейской истории вырисовывался глубинный сюжет, тайная диалектика жизни, понимание мира в его философско-иносказательном смысле.

Итак, бытующее представление о повести Гоголя «Нос» как о повести, ориентированной исключительно на социальную проблематику, прежде всего на *идею чина*, оказывается требующим существенной корректировки. Мысль о том, что посредством фантастики Гоголь стремился «вскрыть нелепость и нескладность самой действительности, покоящиеся на государственных законах и постановлениях, бюрократической иерархии, бюрократических правилах, раз и навсегда неизменном, порядке, неестественно сковавшем своевольную, непредсказуемо развивающуюся жизнь» [7, с. 157], оказывается справедливой только *отчасти*.

На самом деле Гоголь говорил о стойком ощущении иррациональности всего миропорядка, не только социального, но и психологического. Гоголь обращался к бытовому сознанию читателя, к удивительной и одновременной привычной особенности восприятия мира и человека в его раздробленности и частичности. Сюжетные контуры повести Гоголя очерчивали знакомые жизненные перипетии и ситуации, когда привычным оказывается восприятие части вместо целого, лишь слегка приправленные элементами фантастики, основанной на увлечении публики ясновидением, спиритизмом, вещами снами, идеями магнетизма, колдовства и проч. Гоголь весело и озорно показывал реальность мозаичного мира, в калейдоскопе которого бакенбарды значительнее выражения лица, ножка и талия привлекательнее ее обладательницы, галуны или воротнички внушительнее самого чиновника. В качестве заглавного персонажа Гоголь избрал нос, облеченный в чин

статского советника, но на его месте вполне могла бы оказаться, например, пуговица, приписанная к некоему одному значительному департаменту, или, например, шляпка, кокетливо прикрывающая часть розовеющей щеки молодой дамы. Вероятно, в окончательном выборе Гоголя сыграла роль устойчивая распространенность носологических мотивов (точнее слухов о носе) как в литературе, так и в газетной практике, как среди магов-астрологов, так и среди обывателей. Вполне вероятно, что одной из слагаемых мог быть и собственный гоголевский нос.

Но как бы то ни было, ориентируясь на тип сознания современника (шире – человека вообще), Гоголь воссоздал образ неразгаданного в своей сложности реального мира и сумел отразить удивительную особенность человеческой психологии, когда не только на уровне литературной фантастики, но и в реальном мире часть воспринимается равной (и правоправной) целому, когда, например, глаза исконно считаются зеркалом нравственной человеческой сущности (зеркалом души), а нос едва ли не первейшим признаком «породы». (Ср.: М. Ю. Лермонтов, «Герой нашего времени»: «Она, т. е. порода <...> большею частию изобличается в поступки, в *руках* и *ногах*; особенно *нос* очень много значит. Правильный *нос* в России реже маленькой *ножки*» (глава «Тамань»). Лермонтов словно бы сознательно обыгрывает / соединяет пушкинскую *ножку* и гоголевский *нос*).

Возвращаясь к опере Шостаковича, следует отметить, что композитор откликнулся на повесть Гоголя «Нос» почти через 100 лет, когда начал своё кровавое шествие «чудовищный по своим злодеяниям» XX век, в котором композитору суждено будет создать музыку беспощадной правды, «великий плач по человеческой судьбе» [1, с. 15–16].

Обогащённый трагическим опытом своей эпохи, Шостакович вступает с писателем в «творческий и многоаспектный диалог» уже на уровне либретто, состоящего из 3-х актов и 10-ти картин: первый акт содержит *Вступление* и 4-е картины, второй – *Вступление* и 2-е картины, третий – 2-е картины, эпилог – 2-е картины. Исходя из новых исторических реалий времени (возникновение тоталитарных режимов, возрастающая угроза Второй мировой войны), Шостакович, размышляя над повестью, философски заостренно поднимает вопросы бытийного характера – человек и история, свобода и несвобода человека, личность и массы, мифологизация особы, подлинная свобода духа, духовность и бездуховность и др. Проблема *жизнь и судьба* разрабатывается Шостаковичем уже к концу 1920-х годов. И в этом отношении композитор, с одной стороны, опережал время, с другой – определил многое, что будет реализовываться им в последующем творчестве и что послу-

жило современному исследователю основанием не только для высокой оценки мастерства Шостаковича, но и для определения специфики его музыкального мышления. «Д. Д. Шостакович, – пишет О. Девятова, – может быть отнесен к самым философски мыслящим композиторам XX века. Масштаб его музыкального, художественного и общекультурного сознания был столь обширен и всеохватен, что позволил писателю Ж. Р. Блоку правомерно сравнить его творчество со «страной гигантов», в которой каждый шаг «измеряется верстами» [6, с. 66].

К сказанному с большой долей основания следует добавить, что результатом философских размышлений Шостаковича над текстом Гоголя явилось введение в либретто кульминационной сцены с дилижансом, которая постепенно подготавливается музыкальной частью оперы и в которой получило выход то, что зарождалось в результате столкновений кричащих противоречий. С одной стороны, кажущаяся необоримость силы власти, выраженная *маршами* – в этом случае символами недремлющего ока полицейской системы, которая все видит, все слышит; с другой – охватывающий эту власть *страх* перед бунтом, *страх*, побуждающий всех подозревать и устанавливать тотальную слежку. Тема власти, основанная на страхе и устрашении, является у Шостаковича сквозной: она заявляет о себе уже в первой картине появлением призрака квартального и с яркой музыкальной выразительностью получает развитие во всей полноте своей антигуманистической сущности во второй. Раскрывая новаторские музыкальные приемы создания образа стража порядка, авторы статьи «„Нос” Гоголя и Шостаковича: два „авангарда”» в своем анализе и интенциях, во-первых, обращают внимание на переклички оперы с гоголевским «Ревизором», напоминая этим о вариативности самого типа *держиморды* в творчестве писателя и указывая на выразительность музыкальной вариативности у Шостаковича. «Композитор, – пишут А. Демченко и Ю. Филиппова, – избирает для него редчайший, специфический тембр – тенор-альтино и „загоняет” его в предельно высокую тесситуру (вплоть до *mi b* второй октавы), что пояснялось им так: „*Это полицейский чиновник, который разговаривает крича*”. Помимо интонационного излома истошно-патетических тирад, Шостакович высмеивает дутое фанфаронство этого держиморды оглушительно-трескучим, „дребезжащим” тремоло ансамбля домр (ещё одна тембровая натурализация!). Вообще, данная фигура является для композитора объектом самого пристального внимания. Выводя это „значительное лицо” как „*одержимого административным восторгом*” (Д. Шостакович), он использует все возможности художественного гиперболизма, чтобы создать злую карикатуру на олицетворяемую им власть. В частности,

когда Квартальный впервые является провинившемуся цирюльнику в виде устрашающего призрака, Шостакович портретирует его через пародийную метаморфозу торжественного полонеза екатерининских времён „Гром победы, раздавайся” (искажённая коллажная цитата из музыки О. Козловского)» [5].

Сказано очень верно, с этим нельзя не согласиться, но в то же время недостаточно, потому что *тенор-альтино* и *высокая тесситура* свидетельствуют о наличии ахиллесовой пяты у самой власти. Неслучайно в 7-ой сцене доминирует тема *страха* и *смерти* с мистическим оттенком: бояться все – и полицейские и отъезжающие. В результате наступает момент, когда люди, повинувшись стадному чувству, превращаются в обезумевшую и озверевшую толпу, когда отдельный человек теряет себя окончательно, становясь «человеком массы» (Х. Ортега-и-Гассет), когда раздаётся взрыв её разрушительной энергии и рождается *хаос*, который под пером Шостаковича предстает как повышено-экспрессивный образ, внушающий ужас. Приём *кластера*, используемый композитором в сочетании с другими приемами, вызывая уже на уровне подсознания чувство протеста, неприемлемости происходящего, способствует тому, что реципиент достигает наивысшей ступени своего духовного состояния, катарсиса.

«И опять-таки, – развивают свою мысль А. Демченко и Ю. Филиппова, – амплитуда зафиксированных при этом граней почти необъятна. С одной стороны, комизм страданий коллежского асессора Ковалёва может вызвать иногда чуть ли не сочувствие. С другой стороны, Шостакович даёт понять, что такие „ковалёвы”, сбившись в массу, способны на что угодно. В этом смысле кульминацией оперы следует считать сцену поимки Носа в 7 картине, когда люди, находящиеся на станции дилижансов, с остервенением бьют его с криком „Так его!” (повторяется 38 раз – подобный эффект механичного вдалбливания Шостакович использует многократно). Здесь зрителю уже не до смеха: озверение обывательской толпы, выраженное через устрашающее „уханье” всего певческого и оркестрового состава, что усилено режущей диссонантностью 11-звучного кластера, заставляет испытать самые неприятные ощущения» [5].

Следует отметить, что Шостакович в духе революционного и чрезвычайно социологизированного времени, несомненно, был, в отличие от Гоголя, настроен при создании своего «Носа» весьма серьезно. Доминирующим пафосом эпохи 1930-х годов, как известно, был пафос обличительный, сатирический, гротескный. Именно таковым и был магистральный ракурс оперы (и либретто) Шостаковича. По его собственным словам, он «обратился к известной повести Н. В. Гоголя

потому, что она давала возможность создать *сатиру* на времена Николая I» [13, с. 58]. В этом признании очевидно, что упоминание «эпохи Николая I» – всего лишь дань цензурным препонам, тогда как в действительности композитором двигало ощущение осознаваемой исторической параллели: сатирическое начало оперы было направлено не на прошлое, но на современную Шостаковичу действительность, перед репрессивной машиной которой бледнел полицейский режим николаевских времен. Однако, как показывает ход истории, такая направленность сохраняется и на все последующие годы. Поэтому закономерным является тот факт, что Шостакович, создавая к 1930-м годам свой вариант «Носа» в опоре на гоголевский текст, не воспринимал произведение классика как «шутку» и не чувствовал ее легкости и веселости. Отдавая должное глубине замысла композитора, следует признать, что его опера не стала голой и жалящей сатирой. Вслед за кугелевским «Носом» Шостакович умел разглядеть в тексте Гоголя не только время, а *вечность*, не только судьбу отдельного чиновника, но человека вообще. Это отвечало и продолжает отвечать запросам современности. И в XX – XXI вв. актуализуется именно тот пласт шостаковичевской музыки, в т. ч. и оперы «Нос», который подводит к загадке и познанию самой человеческой природы, порождая новые интенции.

Шостакович, несомненно, видел художественные типы, созданные Гоголем, но воспринимал их проявляющимися уже в иных исторических условиях, в новых кризисных ситуациях. Поэтому даже высказывания композитора о гоголевской повести кажутся не изложением собственных суждений, но «сокрытым диалогом» с Гоголем, с которым он сначала соглашается, но одновременно и возражает и ему. Неслучайно позднее композитор так размышлял по поводу судьбы бедного чиновника: «Действительно, если вдуматься, ну что смешного в том, что человек лишился носа? Какой может быть смех над этим несчастным уродом? Человек не может жениться или пойти на работу. <...> „Нос” – ужасная история, а вовсе не забавная история ужасов. Разве может быть забавным полицейское преследование? Всюду, куда ни пойдешь, – полицейский, без него нельзя шагу ступить или бросить клочок бумаги. И толпа в „Носе” тоже далеко не забавна. Каждый по отдельности – неплохой человек, разве что немного странный. Но вместе они – толпа, которая жаждет крови» [13, с. 58]. И это говорит о том, что сцена с дилижансом является для Шостаковича логически обоснованным развитием не только гоголевской концепции человека, но и Достоевского.

Угадываемая апелляция к событиям 1930-х годов в атмосфере советской действительности очевидна и по сути своей диалогична, являясь непосредственной реакцией на размышления я-рассказчика в завершающей части повести: «Вот такая история случилась, – говорит он, – в северной столице нашего государства! Теперь только, по соображении всего, видим, что в ней есть *много неправдоподобного*.<...> однако же, при всем том, хотя, конечно, можно допустить и то, и другое, и третье, может даже... ну да и где ж не бывает несообразностей?» [9, с. 65]. Шостакович мгновенно возражает, реагируя на утверждающее начало III части гоголевской повести: *много неправдоподобного* – и одновременно высказывает полное согласие с её завершением, отвечая всем строем оперы на вопрос: «...и где ж не бывает несообразностей?»

«Ничего забавного нет и в образе Носа, – говорил композитор много позднее. – Без носа ты не человек, зато нос без тебя вполне может стать не просто человеком, а важным сановником. И здесь *нет* никакого *преувеличения*, история очень *правдоподобна*. Живи Гоголь в наше время, он бы увидел куда более странные вещи. *Вокруг нас* ходят *такие носы*, что дух захватывает...» [13, с. 58].

И, действительно, *неправдоподобия* нет, есть *несообразность*, которую невозможно понять, ибо она доведена до полного *абсурда*. И сцена с дворниками в редакции газеты в этом случае приобретает значение много вбирающего в себя символа. Музыковеды, констатируя эту трагическую по своей сути ситуацию, указывают вехи для проникновения в глубинные пласты философской мысли композитора. Вот один из таких фрагментов: «Абсурдистская тенденция с особой ясностью выступает на передний план в моменты „тупиковой“ формализации художественного материала. Своего предела это достигает в завершении 5-й картины, где восемь дворников подают в газету объявления. Каждый из них интонирует *свой* текст отрывистыми звуками („разорванные“ восьмые) *своей* мелодической линии абсолютно независимо от других. Вновь, как отмечалось это во Вступлении к I действию, возникает сближение с пуантилистской техникой, но теперь звуковой пучок складывается в контрапункт бессмыслицы, когда ни поющие не слышат друг друга, ни зритель не поймёт ни слова. Это отдалённо напоминает изощрения изоритмического гокета Раннего Возрождения, а идея использовать соответствующие тексты, возможно, была инспирирована вокальным циклом А. Мосолова „Газетные объявления“»¹.

¹ Интересно полное название цикла песен А. Мосолова «Газетные объявления» (1926) – «Слова из газеты „Известия ВЦИК“».

Обращаясь к этому фрагменту, необходимо подчеркнуть, во-первых, смысловое значение самого факта введения реципиента через переживание музыки в состояние *непонимания*, дезориентации. Через свои ощущения слушатель, осознавая трагический характер *непонимания*, объективирует его в образ психологического состояния самого общества. Во-вторых, сцена с дворниками важна и сюжетно: она исподволь подводит к сцене с дилижансом, где все происходит в атмосфере *непонимания*, доведенного до высочайшей степени безумия, проявленного прежде всего в момент зверского избиения статского советника Носа.

Кроме того нетрудно заметить, что упоминание музыковедами как бы вскользь «*изощрения изоритмического гокета Раннего Возрождения*» – техники многоголосной композиции в музыке XII–XIV веков – в действительности ведет к глубинным истокам философской мысли Шостаковича, а указание на песни авангардиста 1920-х Мосолова – напротив обращает остроту сатиры на современность. Один из самых выразительных признаков абсурда заключен в словах самого композитора: «*Вокруг нас ходят такие носы, что дух захватывает...*» Вот почему в диалоге с Гоголем Шостакович в отличие от своего великого предшественника фактически создает галерею *Носов* и *носиков*: собственный нос майора Ковалёва стал по отношению к нему важной персоной – *Носом*; сам Ковалёв ощущал себя *Носом* по отношению к цирюльнику (подчеркнутое превосходство звучит в фразе: «Вечно у тебя, братец, руки воняют...»), для Ивана Яковлевича *Носом* была его жена, Парасковья Федорова...

В сцене с дилижансом (квази)статский советник *Нос*, все величие которого даже для него самого состоит только в чине и должности: «Как вы смеете! Я занимаю государственную должность и довольно значительную!» – обнажает свою истинную сущность, становясь маленькой частицей тела, всего лишь *носом* незначительного и пустого Ковалёва, набивающего себе цену акцентированием внимания на чине майора. Кажется, *порядок*, возникший из *хаоса*, должен, освободив человека от ложных ценностей, направить его на путь личного совершенства, но нет. Финальная фраза Ковалёва: «...спроси только, где живет майор Ковалёв... Тебе всякий покажет», – развеивает иллюзии и показывает, что все вернулось на круги своя. Заполучив свой нос назад, Ковалев в то же время сам оставался только *носом*, который спрятавшись за фиктивную значимость возвышался над *Другим* и при случае унижал его.

В связи с этим надо отметить, что построенная на контрастах – прежде всего музыкальных – сцена в Казанском соборе стимулирует

раздумья о сущности ложных и подлинных ценностей. Важно-торжественное появление *Носа* в высоком чине статского советника контрастирует подлинно космическому Величию, выраженного холодным хоралом. Временное и суетно-мелочное противопоставлено Вечному. Ассоциативно, почти как мечта, вспоминаются Рождественские хоралы Иоганна Себастьяна Баха, музыкальный гений которого был, по собственному признанию композитора, особенно близок ему. Ничтожество как сущность *Носа* раскрывается и в том, что голос (тенор) не соответствует тому могуществу и превосходству, передаваемому жестами. И это несоответствие подчеркнуто музыкальными фразами. Говорящему жесту Шостакович придает большое значение. Оркестровая часть оперы «Нос» отличается характерностью и психологизмом.

Таким образом, повесть Гоголя, прочитанная Шостаковичем по своему, давала возможность композитору привнести в текст либретто – а посредством музыки и в пространство всей оперы – глубокое психологическое начало, которое не исчерпывалось сочувствием к «маленькому» человеку, но граничило с философским осознанием сложных и неоднозначных перипетий человеческого общества и судьбы отдельной личности.

Но диалог Шостаковича с Гоголем осуществляется на уровне гоголевского *Слова*, которое и вступает в органическое взаимодействие с авангардной музыкой Шостаковича. Обращает на себя внимание, что Шостакович очень бережно отнесся к гоголевскому слову: почти все речитативы, за исключением 7-й картины, – это неизменный гоголевский текст. Как автор либретто, композитор убрал все, что принадлежало я-рассказчику, передав нарративные функции музыке. При этом надо учесть, что Шостакович тонко почувствовал скрытую музыкальность, свойственную гоголевскому тексту, которая в едва ощутимых намеках проявляется в самом стиле писателя. В этом отношении характерна своеобразная фраза / ключ: «Иван Яковлевич проснулся довольный рано...», – которая по интонационно-ритмическому рисунку и чередованию гласных передает почти натуралистично состояние пробуждения цирюльника, вернее физиологический ритм пробуждения, и написана она едва ли не в стихотворном размере амфибрахия²:

и – *á* – *íá* / а – *ú* – и / о – *ý* – а / о – *ó* – ы / – *á* – о

При этом *принцип симметрии* организует текст и на ритмико-интонационном уровне. Начальное пробуждение майора Ковалёва тоже начинается «амфибрахией»:

² В слове Яковлевич (*í'áì-кав-л'и-в'ич*) основное ударение ослабляется, но есть слабое ритмическое ударение на и(е).

Ко-лѣж – ский / ас – сѣ – сор / Ко-ва – лѣв / про-снѣл – ся / до – вѣль –
но / рѣ – но / и – сдѣлал / гу – бѣ-ми: брр

Как и в сцене пробуждения Ивана Яковлевича, подробности состояния человека, переходящего от сна к бодрствованию, у Гоголя скрыты в подтексте. Читатель воссоздает все силой воображения, активизированного ритмикой фразы. Шостакович, чтобы передать пробуждение майора Ковалёва, концентрирует внимание слушателя на этом *Брр*, многообразно и разными приемами интонируя его, в т. ч. и другими характерными звуками, мягко звучащими с их своеобразным колористическим эффектом. «Ковалёв, – пишут А. Демченко и Ю. Филиппова, – 14 раз произносит своё „Брр“ во всевозможных вариантах интонирования, а разного рода инструментальные уподобления зевоте, откашливанию и сморканию передаются у солирующих контрафагота, тромбона и скрипки форшлагами, *glissandi*, флажолетами» [5].

Немаловажно, что в обоих случаях из общего ритма выпадает слово *рано*, образующее ямбическую стопу, акцентируя на себе, как у Гоголя, внимание выпадением из господствующего ритма, но уже не на уровне сознания, а на уровне подсознания. Чутким ухом Шостакович уловил это, развил музыкальный подтекст гоголевского текста, выводя его на первый план. Но если у Гоголя ритмико-интонационный строй подан намеками, как это и свойственно прозе, разряжено, то у Шостаковича напротив – сконцентрировано, и все в звуках и звуками проявлено, прописано почти графически. Шостакович не копировал и не подражал писателю, а, оттолкнувшись от ритмико-интонационной организации «Носа», придал ей новый облик и силу выразительности. А. Сладковский, говоря о взаимодействии композитора с предшественником, отмечает: «Шостакович был гением и просто сублимировал эту информацию, сделав выжимку из шедевров, созданных до него, и на этом фундаменте возвел свой собственный стиль» [12].

Поражает удивительная четкость музыкального рисунка, создающего типы и передающего жесты, и необыкновенная точность музыкальной фразы, которая непосредственно раскрывает смысл выраженного с ясностью слова. Все это говорит о том, что развёртывание содержания оперы совершалось на фоне проникновения в структуру музыкально-смысловых тканей гоголевского художественного текста. И тут нельзя не вспомнить Р. Вагнера, музыкальные искания которого занимали самые выдающиеся умы начала XX века – не только музыкантов такого ранга, как И. Стравинский, но писателей и поэтов, таких как Л. Толстой, Т. Манн и

А. Блок³. И отзвуки этих исканий можно найти и в музыкальных устремлениях создателя оперы «Нос». Музыка Шостаковича, как и музыка Вагнера, тяготеет к Слову, но, если у Вагнера *Слово* дополняет музыку, проясняет ее смысл, то у Шостаковича наоборот – музыка проясняет смысл Слов, выражая невыразимое. В опере «Нос» речитатив выявляет музыкальные свойства, а музыка своими ритмами передает характер разговора и разговаривающих. Иными словами, синтез музыки и слова очевиден, но функции музыки и слова меняются.

Сказанным тема диалога Шостаковича с Гоголем не исчерпывается. Однако как в данной работе, так и в статье «„Нос“ Гоголя и Шостаковича: два „авангарда“» А. И. Демченко и Ю. Г. Филипповой или в статье «О музыкальной драматургии оперы „Нос“» А. Л. Британицкой [14, с. 47–53] подняты проблемы, находящиеся на стыке музыковедения, литературоведения и философии, решение которых требует объединенных усилий специалистов. И эта чрезвычайно важная и многоаспектная тенденция требует своего дальнейшего развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Вызов времени и ответ художника. *Музыкальная академия*. 1997. № 4. С. 15–28.
2. Белинский В. Г. *Полн. собр. соч.* : в 13 т. Москва : АН СССР, 1953. Т. 3 : Статьи и рецензии. Пятидесятилетний дядюшка. 684 с.
3. Британицкая А. Л. О музыкальной драматургии оперы «Нос». *Советская музыка*. 1974. № 9. С. 47–53.
4. Дейч А. И. Голос памяти : театральные впечатления и встречи. Москва : Искусство, 1966. 375 с.
5. Демченко А. И., Филиппова Ю. Г. «Нос» Гоголя и Шостаковича: два «авангарда». *Современные проблемы науки и образования*. 2013. № 5. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=10297> (дата обращения: 09.03.2018).
6. Деятова О. Л. Философские смыслы музыки Дмитрия Шостаковича (110-летию со дня рождения посвящается). *Успехи современной науки и образования*. 2016. № 12. Т. 10. С. 60–66.
7. Дилакторская О. Г. Фантастическое в повести Н. В. Гоголя «Нос». *Рус. лит.* 1984. № 1. С. 153–166.
8. Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя. *О прозе. О поэзии*. Ленинград: Худож. лит., 1986. С. 45–64.
9. Гоголь Н. В. Нос. *Собр. соч.* : в 9 т. Москва : Рус. книга, 1994. Т. 3 : Повести. С. 40–65.
10. Измайлов А. А. Кривое зеркало. Книга пародии и шаржа. Москва : ИД Ивана Лимбаха, 2002. 336 с.
11. Пушкин А. С. Предисловие [Гоголь Н. Нос]. *Современник*. 1836. Т. 3. С. 54–90. (Репринт: Москва, 1967).
12. Сладковский А. Малер – та ступень, без которой невозможен Шостакович. URL: http://www.m24.ru/articles/1086886?utm_source=CopyBuf (дата звернення 27.06.2016).
13. Мемуары Дмитрия Шостаковича в записи и под редакцией Соломона Волкова. Нью-Йорк, 1979. 219 с.
14. Виноградов В. В. Натуралистический гротеск. Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос». *Избр. труды : Поэтика русской литературы*. Москва, 1976. С. 5–44.

REFERENCES

1. Aranovskiy, M. (1997), "Challenge and response of the artist" ["Vyzov vremeni i otvet khudozhnika"], *Muzikal'naya akademiya*, No. 4, p. 15-28. (in Russian).
2. Belinskiy, V.G. (1953), *Complete works in 13 vols.* [*Poln. sobr.soch. v 13 t.*], AN SSSR, Moscow, Vol. 3, 684 p. (in Russian).

³ См. об этом подробно: Бурого С. Александр Блок. Очерки жизни и творчества. Киев : ИД Дмитрия Бурого, 2005. Т. I. 368 с.

3. Britanickaya, A. (1974), "On the musical dramaturgy of Opera 'The Nose'" ["O muzykalnoj dramaturgii opery 'Nos'"], *Sovetskaya muzyka*, No. 9, p. 47-53. (in Russian).
4. Deitch, A.I. (1966). *The voice of memory: theater of impressions and meetings* [*Golos pamyati : teatralnye vpechatleniya i vstrechi*], Iskusstvo, Moscow, 375 p. (in Russian).
5. Demchenko, A., Filippova, Yu. (2013), "The 'Nose' by Gogol and Shostakovich: two 'avant-garde'" ["'Nos' Gogolya i Shostakovicha: dva 'avangarda'"], *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya*, No. 5, available at: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=10297> (in Russian).
6. Devyatova, O. (2016), "Philosophical meanings of music by Dmitry Shostakovich (to the 110th anniversary since the birth of dedicated)" ["Filosofskie smysly muzyki Dmitriya Shostakovicha (110-letiyu so dnya rozhdeniya posvyashhaetsya)"], *Uspekhi sovremennoj nauki i obrazovaniya*, No. 12 Vol. 10, p. 60-66. (in Russian).
7. Dilectorskaya, O.G. (1984), "The Fantastic in the novel of N. Gogol's 'The Nose'" ["Fantasticheskoe v povesti N.V. Gogolya 'Nos'"], *Russkaya literatura*, No. 1, p. 153-166. (in Russian).
8. Eichenbaum, B. (1994), As made 'The Overcoat' by Gogol, *About the prose. About poetry* [Kak sdelana "Shinel" Gogolya, O proze. O poezii], Leningrad, p. 45-64. (in Russian).
9. Gogol, N. (1994), *The Nose, Collected works in 9 vol.* Vol. 3, Moscow, p. 40-65. (in Russian).
10. Izmailov A. (2002). *Distorting mirror. The book is parody or cartoon* [*Krivoje zerkalo. Kniga parodii i sharzha*], Moscow, 336 p.
11. Pushkin A. (1836), "Preface" ["Predislovie"], *Sovremennik*, Vol. 3, p. 54-90. (reprint Moscow, 1967). (in Russian).
12. Sladkovsky, A. "Mahler – the stage which is essential Shostakovich" ["Maler – ta stupen, bez kotoroj nevozmozhen Shostakovich"], available at: http://www.m24.ru/articles/108686?utm_source=CopyBuf (in Russian).
13. (1979), *The memoirs of Dmitri Shostakovich in the recording and edited by Solomon Volkov* [*Memuary Dmitriya shostakovicha v zapisi i pod redakciej Solomona Volkova*], New York, 219 p. (in Russian).
14. Vinogradov, V.V. (1976), *The Naturalistic grotesque. The plot and composition in Gogol's "The Nose", Selected works: Poetics of Russian literature* [Naturalisticheskij grotesk. Syuzhet i kompoziciya povesti Gogolya "Nos", Izbrannye trudy: Poetika russkoj literatury], Moscow, p. 5-44. (in Russian).

СПІВАНЕ СЛОВО У КОНТЕКСТІ РОЗУМІННЯ МУЗИКИ МАРТИНА ЛЮТЕРА

Світлана Маценка

Доктор філологічних наук, доцент,
Кафедра німецької філології,

Львівський національний університет імені Івана Франка (УКРАЇНА),

79000, м. Львів, вул. Університетська, 1,

e-mail: svitlana.macenka@t-online.de

UDC: 281.133.1.09

РЕФЕРАТ

Мета. Статтю присвячено феномену співаного слова у художній літературі. Метою є висвітлення поетологічних властивостей співаного слова в літературних творах, покликаючись на його розуміння німецького реформатора і теолога Мартіна Лютера. **Дослідницька методика.** У контексті інтердисциплінарного вивчення літературних творів використано основні засади культурологічного літературознавства. Для аргументування функціональності співаного слова в конкретному літературному творі обрано метод інтермедіальності. Теологічний контекст міркувань Мартіна Лютера слугує плідним інтердисциплінарним плем для усвідомлення ролі співаного слова в художній літературі. **Результати.** Зважаючи