Екатерина Сергеевна Власова

vlasovaes@yandex.ru

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, д. 13/6

ORCID: 0000-0001-5600-9870

Ekaterina S. Vlasova

vlasovaes@yandex.ru

Doctor of Fine Arts, Full Professor of the Russian Music History Subdepartment at Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
125009 Moscow
Russia

ORCID: 0000-0001-5600-9870

Аннотация

Советская классическая опера: идеи и реалии

DOI: https://doi.org/10.26176/mosconsv.2020.43.4.006

Задача создания советской классической оперы в сталинский период была в музыке приоритетной. Она определялась директивными документами — постановлениями ЦК ВКП(б) и редакционными статьями в газете «Правда». Рождение советской оперы должно было стать показателем эффективности государственной политики в области музыки. Государство не жалело для осуществления этой задачи ни организационных сил, ни материальных средств, сконцентрированных по преимуществу в главном театрально-музыкальном институте страны — Большом театре, который курировал Сталин. На основании архивных документов рассматриваются осуществленные и неосуществленные оперные проекты Большого театра; анализируются редакционные статьи газеты «Правда» 1951 года, посвященные советской опере; выявляются стереотипные признаки советского оперного жанра сталинского времени. Делается вывод о том, что проект создания «советской классической оперы» потерпел крах прежде всего из-за преобладания в государственном оперном заказе идеологических мотиваций, тяготевших над художественными критериями, которые диктовали оперная традиция и современная творческая жизнь.

Ключевые слова: советская классическая опера, Сталин, Большой театр, редакционные статьи, газета «Правда», композиторы, деньги, премьеры

Abstract

Soviet Classical Opera: Ideas and Realities

DOI: https://doi.org/10.26176/mosconsv.2020.43.4.006

The task of creating the Soviet classical opera had the highest priority in music in Stalin's period. It was determined by prescriptive documents — acts of Central Committee of Russian national Bolshevist's Communist Party and leading articles in the newspaper "Pravda". The birth of the Soviet opera was supposed to become the indicator of efficiency of the national policy concerning music. Therefore, the Soviet government did everything for the fulfillment of this task including organization and financial support, which was permanently concentrated in the main theatrical and musical institute of the country — the Bolshoi Theater. The accomplished and non-accomplished opera projects and leading articles in the newspaper "Pravda", which were dedicated to Soviet operas, are examined; the stereotypical signs of the Soviet opera genre in Stalin's era are discovered. The conclusion is that the collapse of the project of "Soviet classical opera" resulted primarily in the fact that ideological motivations in the "Government opera order" finally dominated over the artistic criteria.

Key words: Soviet classical opera, Stalin, the Bolshoi Theater, leading articles, newspaper "Pravda", composers, money, premieres

Екатерина Власова

СОВЕТСКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ОПЕРА: ИДЕИ И РЕАЛИИ

Советская опера – это не качество, а адрес.
Н. С. Голованов

С начала 1930-х годов, по мере формирования и укрепления советских государственных институтов, постепенно складывалась система строгой жанровой иерархичности музыкального искусства, определяемая степенью его официальной идеологической значимости. Эта система утверждалась в массовом сознании сначала через публикуемые в СМИ тексты официальных докладов композиторской организации, а затем и коллективных научных и учебных трудов, написанных в советское (и по инерции — в постсоветское) время. Самым демократичным и массовым считался песенный жанр. Из академических — приоритет традиционно отводился опере[1].

Не случайно большая часть относящихся к музыке партийных директивных документов была связана с жанром оперы, причем с теми произведениями, которые были поставлены в Большом театре. Это Сообщение ТАСС «Беседа товарищей Сталина и Молотова с авторами оперного спектакля “Тихий Дон”» (17.01.1936), редакционная статья газеты «Правда» «Сумбур вместо музыки» (28.01.1936), постановление ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели» (10.02.1948), а также редакционные статьи газеты «Правда» «Неудачная опера. О постановке оперы “От всего сердца” в Большом театре» (19.04.1951) и «Об опере “Богдан Хмельницкий”» (20.07.1951). Задача создания классической советской оперы, поставленная перед композиторами после посещения Сталиным и Молотовым в начале 1936 года оперы «Тихий Дон» Дзержинского, была в музыкальном искусстве СССР приоритетной на протяжении всего сталинского периода[2]. Решение

[1] Обращаю внимание читателя, что различным аспектам проблемы функционирования советской оперы в сталинский период посвящены исследования М. Фроловой-Уокер [28], С. Екельчика [29]. Также следует назвать монографию автора этих слов [7]. Пристальное внимание проблеме уделено в труде П. Зука и М. Фроловой-Уокер [30]. Из последних трудов по данной проблеме выделим работу М. Раку [21].

[2] См. сообщение ТАСС «Беседа товарищей Сталина и Молотова с авторами оперного спектакля “Тихий Дон”»: «Во время беседы товарищи Сталин и Молотов <...> отметили значительную идейно-политическую ценность постановки “Тихий Дон”» [22, *3*]. Публикация процитированного документа задавала советским композиторам «идейно-политическое» направление, в котором они должны были работать. Материал, ввиду его значимости, открывал номер журнала «Советская музыка» (за февраль 1936 года). Перепечатанные далее статьи из «Правды» «Сумбур вместо музыки» (от 28 января) [24] и «Балетная фальшь» (от 6 февраля) [2], в противоположность Сообщению ТАСС, содержали примеры того, в каком направлении советским композиторам работать не следует. В колонке «От редакции»

ее по степени идеологической значимости приближалось к реализации экономического курса страны на индустриализацию — в промышленности и коллективизацию — в сельском хозяйстве. Рождение советской оперы должно было стать венцом, итогом эффективной государственной политики в области музыки. Государство не жалело для этого ни организационных сил, ни материальных средств, сконцентрированных по преимуществу в главном театрально-музыкальном институте страны — Большом театре, руководство которым осуществлялось, «поверх голов» сначала Наркомпроса РСФСР, а затем и Всесоюзного Комитета по делам искусств, непосредственно аппаратом ЦК ВКП(б).

Сталинское руководство Большим театром

В декабре 1949 года, к приближающемуся 70-летию Сталина, от коллектива Большого театра на его имя было послано поздравительное письмо. Помимо обычных в то время слов: «с Вашим именем, дорогой Иосиф Виссарионович, трудящиеся нашей страны связывают все свои достижения, успехи и победы на фронтах хозяйственного и культурного строительства», — в тексте содержалась следующая фраза: «Ваши указания, данные театру при постановке оперы “Иван Сусанин”, а также в связи со спектаклем “Вражья сила” — как и Постановление ЦК ВКП(б) об опере Мурадели “Великая дружба”, принятое по Вашей инициативе, имеют огромное значение для развития и процветания искусства сцены Большого театра и всего музыкального искусства нашей страны. Следуя Вашим указаниям о создании советской классической оперы, коллектив Большого театра дает Вам слово осуществить в 1950 году постановки новых опер Ю. Шапорина “Декабристы” и Г. Жуковского “От всего сердца” на высоком идейном и художественном уровне»[3].

Помимо указания на то, что непосредственным поводом к появлению февральского Постановления 1948 года стало недовольство Сталиным новой оперной постановкой труппы Большого, в письме содержится признание факта его личного постоянного контроля и непосредственного влияния на репертуарную и кадровую политику ведущего музыкального театра страны[4]. Можно с уверенностью утверждать, что сложившийся к тому времени весьма скудный репертуар главного музыкального театра отражал вкусовые пристрастия Сталина, а назначения и продвижения солистов, директоров и дирижеров осуществлялись по прямому указанию хозяина Кремля. Еще одним документальным доказательством этому служит следующая служебная записка на имя секретаря ЦК ВКП(б) А. С. Енукидзе, относящаяся к более раннему времени: «Солистка балета Вера

Сообщение ТАСС, «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь» были названы «тремя историческими документами», «конкретной программой действий советского музыкального искусства» [19, *8*].

[3] РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф. 648. Оп. 5. Ед. хр. 148. Л. 41. Опубликовано Е. С. Власовой: [7, *344–345*].

[4] О том, что Сталин посещал все премьеры Большого театра, писал историк Р. А. Медведев. Он также свидетельствовал, что между Кремлем и Большим театром существовал подземный ход, по которому можно было, не пересекая улицы, попасть прямо в Правительственную ложу театра [14, *620*].

Ил. 1. В. И. Мурадели

Ил. 2. Дружеский шарж на В. И. Мурадели из журнала «Советская музыка» (его спортивные пристрастия были известны в Союзе композиторов)

Ил. 3. Премьерная афиша оперы «Великая дружба» в Большом театре (1947 год)

Васильева, ожидая своей очереди приема у кабинета Малиновской[5] в ложе дирекции невольно подслушала разговор Малиновской с А. Коутс[ом][6]. Как поняла Васильева, Малиновская разъясняла Коутсу систему управления ГАБТа. По этому объяснению выходило, что роль директора в ГАБТ является весьма незначительной, что фактически ГАБТ управляется Правительственной Комиссией, которая работает, в свою очередь, под руководством самого тов. Сталина. 12 июня 1932 года [подпись неразборчива]»[7].

13 ноября 1930 года состоялось первое заседание созданной постановлением Политбюро по инициативе А. С. Енукидзе Правительственной комиссии [1, *128*], в задачи которой входило прямое, минуя Наркомпрос, управление двумя главными театрами страны — Большим и МХАТом (Московский Художественный академический театр). Полное ее название — Комиссия Президиума ЦИК по руководству Большим и Художественным театрами Союза ССР. В комиссию входили пять секретарей ЦК (потому бытовало и другое название — «пятерка»). Председательствовал, как правило, Енукидзе, активно работал и К. Е. Ворошилов; местом собраний комиссии был избран зал заседаний Президиума ЦИК в Кремле. Приглашались, помимо наркома просвещения А. С. Бубнова, и директора́ Большого театра и МХАТа.

Создание комиссии знаменовало начало нового этапа в деятельности Большого театра, связанного, прежде всего, с формированием целой системы привилегий и льгот, обеспечивающей существование коллектива в некоем особом мире, отличном от того, в котором жили другие граждане советской страны. Большой театр стал «государством в государстве». Квартиры, дачи (для ведущих солистов — не только в Подмосковье, но и на Черноморском побережье), путевки в санатории ЦК ВКП(б), две закрытых столовых, пионерские лагеря для детей сотрудников, ремонтно-пошивочная и обувная мастерские, поликлиника, ежемесячные лимиты солистам на поездки в таксомоторах, закрытые распределители, длительные зарубежные гастрольные поездки ведущих певцов и танцовщиков, наконец, должностные оклады, в несколько раз превышающие аналогичные в других театральных коллективах, привели к такому положению, что уже через год под прямое управление Правительственной комиссией стал проситься (безрезультатно!) и бывший Мариинский театр. Отношение к Большому театру как к парадному культурному фасаду сталинского режима, как к главному театру сталинской империи сложилось именно в то время и не претерпевало изменений и далее, весь советский период.

Непосредственно после создания Правительственной комиссии произошла существенная коррекция репертуарной политики Большого театра. Главный акцент в постановочных планах был сосредоточен на русском оперном репертуаре.

---

[5] Малиновская Елена Константиновна (1875–1942) — советский общественный и театральный деятель. После революции — комиссар московских театров. В 1920–1924 и 1930–1935 годах — директор Большого театра.

[6] Коутс Альберт (1882–1953) — английский дирижер и композитор, в 1911–1917 дирижер Мариинского театра. После отъезда за рубеж (в 1919 году) в 1920-х и начале 1930-х годов посещал Россию с гастролями.

[7] РГАСПИ (Российский государственный архив социально-политической истории). Ф. 74. Оп. 1. Ед. хр. 396. Л. 63.

Причем опера «Сказание о невидимом граде Китеже» Н. А. Римского-Корсакова шла только в Большом, и ни в каком другом театре страны. «Китеж» для Сталина был таким же любимым спектаклем, как и «Белая гвардия» М. А. Булгакова, разрешенная для постановки лишь во МХАТе. Современные западные оперы и балеты полностью исчезли из афиши. Еще в начале 1930-х годов Малиновская тщетно хлопотала перед Енукидзе о возвращении на сцену поставленного в 1921 году «Петрушки». В ее планах была также и постановка «Жар-птицы». *Других аналогичных проектов (даже нереализованных) до конца сталинского времени не существовало.* Когда в январе 1936 года был организован Всесоюзный Комитет по делам искусств (ВКДИ при СНК СССР), и театр вошел в сферу его подчинения, создавшееся положение ничуть не изменилось.

Вскоре после принятия Постановления 1948 года «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели» новый председатель Комитета по делам искусств П. И. Лебедев адресовал А. А. Жданову записку «О недостатках в работе Большого театра СССР и мерах по их устранению». Ведомство Жданова готовило специальное постановление по Большому театру, которое было принято 17 мая 1948 года[8]. В нем приводились следующие статистические выкладки: если в 1913–1914 годах на сцене Большого театра шли 28 опер, то в 1926–1927-м — уже 32; позднее, в 1935–1936-м, — 25, в 1946–1947-м — 18, а в 1947–1948-м — всего 15 опер на двух сценах (главной и в филиале); из них на основной — девять («Иван Сусанин», «Руслан и Людмила», «Князь Игорь», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Вражья сила», «Иоланта», «Снегурочка» и «Кармен». Ни одной советской оперы в афише театра не значилось. Из зарубежного репертуара исполнялась только «Кармен»[9]. Причем и “диетическое” присутствие русской оперы на афише Большого также было связано с жесточайшим цензурным прессингом, постоянными оглядками «наверх» и боязнью сделать что-то, что могло бы вызвать нежелательные ассоциации с вещами, казалось бы, совершенно невинного свойства. В этом смысле показательна судьба премьеры (20 мая) «Руслана и Людмилы» (дирижер — А. Ш. Мелик-Пашаев) все в том же 1948 году. В записке, адресованной Жданову, его заместитель Д. Т. Шепилов доложил, что опера снимается с репертуара, поскольку постановка «не оправдала возлагавшихся на нее надежд; в спектакле неполно раскрывается, а местами искажается гениальное произведение Глинки. Основная и прогрессивная идея оперы — воспевание богатырской силы русского народа, его передовой и освободительной роли для других народов — оказалась недопустимо обедненной». Нарекание вызвал и образ Людмилы, которая «показана только как капризная своенравная девушка <...> Глинка же трактует Людмилу как гордую русскую девушку, которая, если нужно, “сумеет умереть” <...> В результате этого идея оперы Глинки оказалась нераскрытой»[10].

[8] Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О мерах по улучшению деятельности ГАБТ Союза ССР» от 17 мая 1948 года [1, *635*].

[9] Балетный репертуарный список состоял из 10 спектаклей. Это были «Лебединое озеро», «Раймонда», «Конек-горбунок» (филиал), «Дон Кихот», «Жизель», «Шопениана» (филиал), «Бахчисарайский фонтан», «Пламя Парижа», «Золушка» и «Ромео и Джульетта».

[10] РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 634. Л. 27.

Указания Сталина о создании советской классической оперы держали Комитет по делам искусств, дирекцию и труппу театра в постоянном напряжении, заставляя пробовать все новые и новые формы работы. В том же 1948 году, уже после двух «оперных» постановлений, в чью-то руководящую голову пришла мысль о создании так называемых творческих бригад в целях оказания помощи авторам и постановщикам новых спектаклей. Нечто подобное (правда, без такого названия) существовало в 1930-е годы в практике бывшего Михайловского театра, в советское время МАЛЕГОТа, где новые оперы «доводились» до сцены постановочной группой (молодой Шостакович таким образом исправил профессиональные огрехи оперы «Тихий Дон» Дзержинского, который поставил посвящение Шостаковичу на титуле изданного клавира оперы). Сам термин «бригада» в творческую жизнь вошел в конце 1920-х годов, во времена диктатуры РАПМа[11].

После завершения кампании 1936 года по борьбе с формализмом в стенах Большого театра была организована «творческая мастерская», которую возглавил режиссер В. К. Владимиров. По заказам «мастерской» началась работа над операми «Емельян Пугачев» М. В. Коваля, «Бэла» А. Н. Александрова, «Суворов» С. Н. Василенко и «Серго Орджоникидзе» В. И. Мурадели[12]. До премьеры театр довел лишь две из названных опер — «Бэлу» (в 1946 году!) и оперу Мурадели (в 1947-м). «Пугачева» поставил в годы войны Кировский театр, оперу «Суворов» — Московский театр имени Станиславского и Немировича-Данченко в 1942 году.

Уже осенью 1949 года стало очевидным, что и новый способ организации труда не дает театру ярких художественных результатов. В своем докладе о работе коллектива над созданием советской оперы директор ГАБТа А. В. Солодовников[13] сетовал: «Состав многих из бригад был случайным, в них попали люди ленивые, не творческие <...> А нужна ли такая форма работы в театре? Необходима. Во-первых,

[11] Наименование «творческая бригада» активно использовалось в практике образовательной деятельности Московской консерватории в период РАПМовской вакханалии в конце 1920-начале 1930-х годов. «Творческие бригады» формировались из студенческого состава (по 4–5 человек) и выезжали на промышленные предприятия, в колхозы с целью культурного обслуживания рабочих и крестьян. Причем эти командировки затягивались на месяцы, так как считалось, что студенты творческих вузов должны прежде всего постигать профессиональные премудрости в непосредственном общении с «правильными по марксистско-ленинским установкам» классами.

[12] Именно такое название первоначально имела опера В. И. Мурадели «Великая дружба». Второе, промежуточное, продержавшееся до репетиций оперы в мае 1948 года — «Чрезвычайный комиссар». Под ним и был издан клавир оперы тиражом 500 экземпляров. Весьма скромное оформление и столь малый по советским меркам тираж объясняется тем, что ноты предназначались для рабочих целей — постановки сочинения на всех музыкальных сценах страны. В этом от опуса Мурадели выгодно отличался клавир «Богдана Хмельницкого» К. Данькевича (1000 экземпляров) — еще одной оперы «государственного значения», появившейся тремя годами позднее и изданной в 1954 году, к 300-летию присоединения Украины к России.

[13] Солодовников Александр Васильевич (1904–1990) — общественный, театральный деятель. Был назначен директором Большого театра после «кадровой чистки» учреждений образования и культуры, последовавшей за Постановлением 1948 года (см. [7]). До этого занимал руководящие посты в газете «Правда» и во Всесоюзном Комитете по делам искусств (ВКДИ СССР). После провала постановки оперы «От всего сердца» в 1951 году лишен своего поста.

потому, что среди наших композиторов очень мало людей, владеющих оперными формами (слова Мурадели)»[14].

Ил. 4. Сцена из оперы Д. Б. Кабалевского «Семья Тараса»

Точнее, наперечет профессионалы, то есть именно те композиторы, которые в 1948 году названы «формалистами». Включенный в репертуарный план спектакль «Севастопольцы» Коваля в 1949 году, по словам Солодовникова, «был снят из-за слабости музыкального материала. В начале года композитор Коваль обратился в театр за помощью <...> Была создана творческая бригада»[15]. Но и она не помогла довести оперу до премьеры.

Думаю, не преувеличу, если скажу, что каждый работавший в музыкальном театре советский композитор мечтал о том, чтобы его произведение входило в афишу Большого. Это был знак высшего официального признания, которого пытались достичь всеми правдами и неправдами: кто письмами в вышестоящие инстанции, кто использованием своего служебного положения. В 1949 году Солодовников сетовал: «У отдельных товарищей вне театра создалось впечатление, что Большой театр не проявляет достаточного интереса к новым операм и балетам, создаваемым советскими композиторами. Эта точка зрения была выражена Т. Н. Хренниковым в его недавнем выступлении на заседании в Комитете по делам искусств»[16].

Хренников, в частности, упрекал руководство Большого театра в том, что оно не осуществляет постановки «Семьи Тараса» Кабалевского, «Молодой гвардии» Мейтуса, «Морозко» Красева, «Каменного цветка» Молчанова, а также его собственной оперы «Фрол Скобеев». Солодовников отстоял позицию театра, заметив, что оперы «прослушивались и были признаны не заслуживающими постановки, кроме “Семьи Тараса”»[17].

История непоставленной оперы «Октябрь» Луговского — Шостаковича — Мурадели

В начале 1949 года правительством был объявлен очередной конкурс на создание современной советской оперы[18]. На деле это означало, что руководство страны вновь выделило деньги (в размере 535 000 рублей) на создание новых

[14] РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 5. Ед. хр. 145. Л. 1 об.

[15] РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 5. Ед. хр. 144. Л. 6.

[16] РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 5. Ед. хр. 144. Л. 14.

[17] РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 5. Ед. хр. 144. Л. 14.

[18] Первый из целой серии конкурсов на создание советской оперы был организован редакцией газеты «Комсомольская правда» и Большим театром после принятия Постановления Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных орга-

советских опер[19]. По плану театр должен был работать над 12 произведениями, оплачиваемыми по высшей ставке, утвержденной еще в приказе Комитета по делам искусств в 1946 году: 60 000 рублей за оперу и 40 000 рублей за балет. К созданию советских опер был подключен Союз советских писателей, от которого секцией музыкального театра для работы над либретто были назначены поэты В. А. Луговской и Я. В. Смеляков, а также писатели Л. А. Кассиль и В. С. Гроссман. От Союза композиторов назначены были Т. Н. Хренников, Д. Б. Кабалевский, Д. Д. Шостакович, А. И. Хачатурян.

В частности, о произведении, порученном Шостаковичу, Солодовников писал следующее: «Особое место в плане заказов занимает опера о первых днях Великой Октябрьской социалистической революции и о ее вождях “Октябрь”. Написание либретто заказано поэту В. Луговскому, который в июне сего года представил расширенную заявку, утвержденную руководством театра и Комитетом по делам искусств. Будущее либретто представляет собой оригинальное решение темы, трактует социальное расслоение в России в первые дни революции 1917 года, в напряженных драматических коллизиях показывает борьбу пролетариата за власть и приход к революции представителей передовой интеллигенции. Отрывки, прочитанные поэтом В. Луговским, представляют самостоятельную литературную ценность и обладают большими поэтическими достоинствами. Договор на создание музыки этой оперы подписан с композитором Д. Д. Шостаковичем, который в своих беседах с театром рассказывал о найденных им любопытных решениях темы. Речь идет об использовании бытующего в те годы народно-революционного мелоса — разумею революционную песню, в творческой интерпретации которой так убедительно зарекомендовал себя Д. Д. Шостакович — вспомним его кинотрилогию о Максиме. Такое содружество, как В. Луговской и Д. Шостакович, как мне кажется, должно принести бесспорно значительные результаты. Либретто должно было быть представлено в театр 15 сентября. В связи с длительной болезнью Луговского срок представления либретто отодвигается на 2–2,5 месяца»[20].

История с реализацией оперного проекта «Октябрь» в Большом театре имела продолжение. После того, как Шостакович отказался от создания музыки, к делу был подключен В. И. Мурадели, шумно и по-театральному раскаявшийся «герой» Постановления 1948 года, жаждавший публичного реванша. 21 июня 1951 года на имя Сталина поступило письмо за подписью двух создателей «Октября» — либреттиста Луговского и автора музыки Мурадели:

> Дорогой Иосиф Виссарионович!
>
> В продолжении двух лет мы работали над созданием оперы “Октябрь”.
>
> Очень просим Вас ознакомиться с текстом этой оперы и помочь нам в нашей работе.

низаций» 23 апреля 1932 года. До того времени композиторы получали индивидуальные заказы на оперы непосредственно от театрального руководства.

[19] По тем временам значительная сумма. Согласно статистическим данным, зарплата трудящихся в органах просвещения (учебных заведениях, научных и культурно-просветительских заведениях) в 1950 году составляла 697 рублей. См.: [23].

[20] РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 5. Ед. хр. 144. Л. 11.

С глубоким уважением
Вл. Луговской
Вано Мурадели
21 июня 1951 г.[21]

Письмо имело своей целью заранее, до практической реализации замысла, заручиться поддержкой руководства страны, дабы будущая опера не повторила казуса «Великой дружбы».

По замыслу авторов, опера «Октябрь», сюжет которой разворачивался на протяжении апреля-октября 1917 года, состояла из семи действий[22], имеющих следующие названия: «Перед Финляндским вокзалом», «Кронштадт», «Салон графини Клейнмихель», «На Неве», «В Путилове», «Разлив», «Штурм Зимнего». Авторы определили жанр своего опуса как «народно-героическую драму». Главными персонажами должны были стать Ленин и Сталин[23], причем впервые — с поющимися партиями. Несомненно, Луговской и Мурадели оглядывались при создании оперы на пьесу В. В. Вишневского «Незабываемый 1919-й», которая получила в 1950 году Сталинскую премию 1 степени и стала литературным источником фильма М. Э. Чиаурели того же названия[24]. В опере, так же как и в пьесе Вишневского, присутствовала тема заговора, фигурировала в качестве шпионки «дама из бывших» — графиня Клейнмихель, в салоне которой плелись сети контрреволюционной интриги. В оперу были введены и реальные исторические персонажи — председатель 3-й и 4-й Думы М. В. Родзянко (именно он склонил императора Николая II к отречению от престола), посол Великобритании в России Дж. У. Бьюкенен. Еще один отрицательный герой — обобщенный, в стиле времен холодной войны образ зловредного представителя мировой буржуазии мистера Смита. Текст его песенки словно сошел со страниц советского агитационного сатирического журнала «Крокодил»:

Я мистер Смит, да, мистер Смит,
И на меня весь мир глядит,
Все коммерсанты всех широт
Глядят мне в рот, о'кей!
Го-го! пустите! Я хочу
Старушку хлопнуть по плечу:
Я и за это заплачу! О'кей!
Европа ваша просто хлам...
Я цента за нее не дам...
Но дам пять миллиардов тем,
Кто будет с нами — гоп — совсем!

[21] РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 133. Ед. хр. 329. Л. 73. Здесь и далее в цитатах сохранены оригинальные особенности орфографии и пунктуации.

[22] Полагаю, что тут в либретто имелась неточность: судя по всему, в опере подразумевались семь картин, а не действий.

[23] В опере Т. Н. Хренникова «В бурю» (1939) партия Ленина поручена говорящему, а не поющему артисту. Несомненно также, что создатели «Октября» должны были заручиться разрешением Сталина на то, чтобы его оперный «двойник» запел на сцене Большого театра.

[24] «Незабываемый 1919-й», фильм режиссера Чиаурели, сценарий Вс. В. Вишневского, Чиаурели, А. А. Филимонова (по пьесе Вишневского «Незабываемый 1919-й»), композитор Д. Шостакович. В роли Ленина — П. С. Молчанов, в роли Сталина — М. Г. Геловани.

И ежели... о'кей!
К вам в порт войдет
Американский флот...
То вы без дураков и без затей
Спокойно скажете: «О'кей»[25].

Образы Ленина и Сталина, в отличие от пьесы Вишневского, где оба лидера наделялись вполне правдоподобной разговорной речью, в опере предельно мифологизированы и выписаны так, словно руководители революционного процесса, сопровождаемые апостолами и ангелами (большевик Андрей, Рыбак, Мальчик) спустились прямо с небес. Особенно в этом смысле отличалась финальная сцена шестого действия (картины) «Разлив», текст которой имеет прямо-таки в своем роде выдающийся характер:

Над озером огромный разлив зари освещает лодку и стоящего в ней Сталина. Мальчик, загребая веслом, причаливает к берегу. Андрей и Рыбак бросаются к лодке. На берег выходит Сталин. Первый луч солнца озаряет его голову. Он приподнимает фуражку. Здоровается и, молча, медленно, задумчиво, уходит в глубь сцены в луче солнца по знакомой ему тропинке к невидимому шалашу Ленина.

На очень длинной паузе разрастается симфония грядущего. В ней будущие битвы и победы, великие ожидания и свершения, скорбь народа по своим погибшим героям и светлое, все заливающее пламя веков коммунизма, счастье, радость, жизнь.

Центральная музыкальная картина. Вдали хор запевает «Белую березыньку». Солнце поднимается. Ленин и Сталин стоят в лучах солнца.

Весь дальнейший разговор Ленина и Сталина — это свободный речитатив на фоне музыки:

Сталин: Восток горит. Смотрите, встало солнце!
Ленин: Скажите, как на западе сейчас?
Сталин: Народы мира верят нам и ждут
Победы нашей.
Ленин: Как ведет себя буржуазия?
Сталин: Она не верит, всюду утверждая,
Что если мы в России власть возьмем,
То удержать ее никак не сможем,
А если, паче чаяния, удержим,
Они нагрянут к нам и нас раздавят.
Ленин: Я думаю, что в будущем не раз
Америка и господа Европы
Стараться будут нам во всем мешать ...
Сталин: Историей всемирной суждено
Поднять все человечество к свободе
И принести народам мир и счастье.
Ленин: И этот час настал!

(Могучий наплыв оркестра и хора, занавес)[26].

[25] РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 133. Ед. хр. 329. Л. 87.

[26] РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 133. Ед. хр. 329. Л. 147.

Несколько отклоняясь от темы, замечу только, как тонко через 40 лет спародировал, сам не зная этого (а впрочем, может быть и знал?!), А. Г. Шнитке в своей опере «Жизнь с идиотом» (Идиот в опере — Ленин) сюжетную коллизию с хоровой «Белой березынькой». У Шнитке эта народная русская хоровая песня стала жестким, на гране фола, сатирическим символом тупого стадного инстинкта. А сама опера, написанная по одноименному рассказу В. В. Ерофеева, явилась по сути злым завершением-осмеянием проекта советской оперы.

Возвращаясь к либретто «Октября», добавлю, что оно до сего времени хранится в фонде Отдела художественной литературы и искусства ЦК ВКП(б). Каждое новое произведение, готовящееся к премьере на сцене Большого театра, проходило через многократные обсуждения и жесточайшим образом контролировалось сотрудниками Центрального Комитета партии. Не стала исключением и эта опера, которая не прошла сквозь сито цековского фильтра. «Октябрь» Луговского — Мурадели вызвал резко критическое отношение в Отделе[27]. В вину создателям произведения ставилось то, что «авторы либретто не сумели найти необходимые художественные средства для воплощения своего замысла»[28]. Одна из главных претензий — что Ленин и Сталин в опере не поют, а «только речитируют» — носила явно искусственный характер, так как, ежели бы они пели, это могло бы дать повод к придирке противоположного содержания, скрывающей элементарный чиновничий страх «как бы чего не вышло»). Главной причиной запрета Отдела художественной литературы и искусства на постановку оперы в Большом театре, как представляется, являлась боязнь гнева Хозяина (как звали Сталина приближенные) за попытку представить его образ на оперной сцене.

Казалось бы, Луговской и Мурадели использовали все необходимые слагаемые, чтобы получить успех. В опере цитируется революционная песня «Смело, товарищи, в ногу», широко используется народная мелодика. В сюжете, рекомендованном Главреперткомом советским композиторам еще в 1920-е годы (Гражданская война), задействованы канонические символы революции — броневик, на который в свете прожекторов поднимается Ленин, штурм Зимнего. Сочинение это стало своего рода хрестоматией, где собраны, кажется, все применявшиеся в тот период в разных сферах искусства художественные штампы. В 1936 году, предвидя подобный разворот событий в развитии советского оперного искусства, вскоре после публикации Сообщения ТАСС о встрече Сталина и Молотова с создателями оперы «Тихий Дон» тогдашний главный дирижер Большого театра Н. С. Голованов провидчески говорил: «<...> под флагом советскости на сцену полезет много оперной ерунды. Авторитет ее будет дутым, и она только уронит оперное искусство. Советская опера — это не качество, а адрес» [11, *304*].

Помимо «Октября», другие заказы Большого театра в тот период были сосредоточены на следующих колхозных и рабочих темах: «“Комсомольск” (название условное). Романтическая опера о строителях нового города — воплощение мечты

[27] Опера «Октябрь» все же была поставлена в период правления Н. С. Хрущева. Премьера состоялась в день рождения Ленина 22.04.1964 на сцене Кремлевского Дворца съездов под управлением Е. Ф. Светланова. Нежелательная во времена Хрущева фигура Сталина была убрана из либретто. Композитор высказывал гордость тем, что осуществил «первую попытку решить в оперном произведении образ Ленина вокальными средствами» [15, *29*].

[28] РГАСПИ. Ф. 17. Л. 74. Машинопись. Документ адресован М. А. Суслову.

о коммунистическом будущем. Автор либретто Л. Кассиль, композитор Т. Хренников. Срок окончания оперы конец 1950 года. “Свет”. Балет о людях, строителях социалистической деревни, о моральном облике советского молодого человека. Автор либретто Габович, композитор Кабалевский. Срок окончания лето 1950 года. “Московские зори”. Балет на тему о строительстве социалистической Москвы. Автор либретто Л. Кассиль, композитор А. Хачатурян. Срок окончания балета конец 1949 года. Колхозный балет по мотивам картины “Свинарка и пастух”. Автор либретто Л. Радунский, композиторы Т. Хренников и Арутюнян. Срок окончания конец 1949 года»[29].

Ни одна из запланированных Большим театром в 1949 году работ не была доведена до постановки, естественным образом скончавшись от художественного малокровия. Однако отпущенные деньги были потрачены на авансы либреттистам и композиторам. Наиболее сообразительные ухитрялись, постоянно выкачивая из руководящих органов приличные суммы, благополучно существовать на протяжении десятилетий, переоформляя один соответствующий меняющемуся духу времени финансово привлекательный договор на другой. Случай «Декабристов» Ю. А. Шапорина — оперы, создававшейся на протяжении почти 30 лет, — как раз из этого почти анекдотического в историческом плане ряда.

История поставленных опер: «От всего сердца» и «Богдан Хмельницкий»

В субботний день 10 февраля 1951 года газета «Правда» вышла с редакционной статьей «К новым успехам советской музыки!». Статья была посвящена трехлетней годовщине со дня Постановления 1948 года «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели», и в ней подробно освещались все сферы современной музыкальной жизни, подводился итог трех лет после рубежного 1948 года. «Правда» констатировала, что «сделаны только первые шаги в развитии реалистического искусства», что «пагубные последствия формалистических извращений все еще продолжают сказываться в творчестве отдельных композиторов». Значительный раздел передовой статьи посвящен опере. «Перед советскими композиторами была выдвинута почетная задача — поднять советскую оперу на уровень русской оперной классики». По утверждению газеты, за прошедшие три года в театрах было поставлено более 20 новых опер. Назывались такие произведения, как «Молодая гвардия» Ю. С. Мейтуса, «Семья Тараса» Д. Б. Кабалевского, «Иван Болотников» Л. Б. Степанова, «Богдан Хмельницкий» К. Ф. Данькевича, «Берег бурь» Г. Г. Эрнесакса, «Героиня» А. Л. Степаняна, «От всего сердца» Г. Л. Жуковского. Однако, по мнению анонимного автора, даже наиболее удачные из них «не свободны от существенных недостатков». В числе главных назывались поверхностность чувств героев, отсутствие выразительных музыкальных характеристик. В новых операх «не хватает еще широкой напевности, особенно в ариях», «недостаточно умело используется композиторами неисчерпаемое мелодическое богатство народных напевов». Критиковалось и качество либретто. Вновь как образец для подражания упоминались «традиции русской оперной классики».

[29] РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 5. Ед. хр. 144. Л. 20.

Ил. 5. Г. Л. Жуковский, автор оперы «От всего сердца»[34]

В те дни, когда вышла статья, в Большом театре шли премьерные спектакли новой оперы украинского композитора Жуковского «От всего сердца»[30]. Это была первая премьера советской оперы в Большом театре после Постановления 1948 года. Художественный руководитель и главный дирижер ГАБТа Н. С. Голованов после работы над оркестровкой «Тихого Дона» Дзержинского в 1936 году, за которой последовало его увольнение из театра, категорически отказался от планов по постановке любой новой советской оперы. Три года при Голованове театр «держал паузу»[31], делая ставку преимущественно на дореволюционный русский репертуар и исправно получая за него урожай Сталинских премий: две в 1949 году — за «Бориса Годунова»[32] и «Проданную невесту» (филиал ГАБТа), две в 1950-м — за «Садко» и «Мазепу» (филиал ГАБТа), в 1951-м — за «Хованщину»[33]. Опера «От всего сердца» имела хорошие отзывы Комитета по делам искусств и Союза композиторов, саратовский спектакль был выдвинут на Сталинскую премию — и получил ее. Однако 19 апреля 1951 года «Правда» опубликовала редакционную статью «Неудачная опера. О постановке оперы “От всего сердца” в Большом театре». Репрессии последовали незамедлительно: композитор (беспрецедентный случай!) был лишен звания лауреата Сталинской премии, опера снята с репертуара, свои должности потеряли директор Большого театра Солодовников и председатель Комитета по делам искусств Лебедев. Руководитель Союза композиторов

[30] Опера была впервые поставлена 17 декабря 1950 года в Саратовском театре оперы и балета. Создатели этого спектакля — дирижер М. А. Шкаровский, режиссер М. П. Ожегова, исполнители главных ролей и композитор — получили в 1951 году Сталинскую премию 3 степени. Сочинение написано по одноименному, так называемому «колхозному» роману писателя Е. Ю. Мальцева (наст. фамилия — Пупко). Авторами либретто были поэты: преподаватель стиховедения московского Литинститута А. А. Коваленков и преподаватель украинского языка Полтавского педагогического института А. Е. Багмет.

[31] В 1948 году Голованов, уволенный из Большого театра в 1936-м, в разгар кампании по борьбе с формализмом после «Сумбура вместо музыки», по указанию Сталина вновь был назначен «на Большой театр» и оставался на посту художественного руководителя коллектива до 1953-го, года своей смерти.

[32] Вторая Сталинская премия 1949 года (второй степени, в размере 50 000 рублей) была присвоена создателям спектакля «Проданная невеста» Б. Сметаны в филиале Большого театра. В постановочный коллектив входили режиссер Б. А. Покровский, дирижер К. П. Кондрашин и балетмейстер В. И. Вайнонен. Весной 1948 года они вышли с просьбой в Политбюро разрешить им 14-дневную поездку в Чехословакию для получения опыта в воссоздании на сцене театра чешского народного колорита. Разрешение было получено.

[33] Опера М. И. Красева «Морозко», премьера которой прошла в филиале ГАБТа в 1950 году, относилась к детскому репертуару. Свою Сталинскую премию спектакль получил.

Хренников, на которого возлагалась вина за поддержку «неудачной оперы», все же сохранил кресло.

Однако сам текст редакционной статьи своей доказательностью и аргументированностью, точностью критического анализа заметно отличался от стилистики обличительных текстов сталинского времени. Произведение Жуковского действительно было неудачным — правда, не сильно хуже других аналогичных опусов того времени. «Сюжет оперы лишен драматургического развития и последовательности. Действие строится из разрозненных, по-настоящему не связанных друг с другом эпизодов» [16, *2*], — констатировала газета. Авторы либретто, поэты Багмет и Коваленков, действие Пролога поместили на Алтай (как это и было в романе Мальцева): колхозники и среди них главная героиня Груня Васильцова спасают зимой будущий урожай, ставя в метель на полях щиты для снегозадержания. Сюжет всей остальной оперы каким-то чудесным образом разворачивается уже на Украине, где оказались Груня и весь ее колхоз. Видимо, композитору (украинцу по рождению) удобнее было изъясняться в музыке на своем языке, легче создавать требующийся национальный колорит. Отсюда и очевидная нелепица в либретто. Подобных несуразностей в опере немало. Например, в прологе парторг колхоза Гордей Ильич собирается на фронт — он хочет отомстить за гибель своих сыновей. В первом акте Гордей Ильич — вновь на сцене, и слушатель в раздумьях: то ли он вернулся, то ли не уезжал?! «Мелодия в опере, так же, как и все другие средства музыкально-драматической выразительности, призвана, прежде всего, для создания ярких характеров, для выражения развивающегося действия. В опере же “От всего сердца” мелодический материал, как правило, лишен характеристик, индивидуальной окраски. Герои оперы музыкально обезличены, и у слушателя создается впечатление, будто все они поют примерно одну и ту же музыку» [16, *2*]. Трудно спорить с подобным утверждением!

«Арии и ансамбли во многих случаях лишены настоящей мелодической и драматической яркости, возникновение их часто не мотивировано развитием идеи и сюжета, они музыкально не подытоживают, не обобщают предшествующих событий. Невыразительна и бесхарактерна также подавляющая часть речитативных построений» [16, *3*]. Такое мог написать только профессиональный музыковед. В статье последовательно проанализированы не только либретто, мелодический язык, формы, но и стилистика хоровых эпизодов, оркестровая партитура, исполнительский состав и особенности постановки в деталях, включая работу художника и сценографию.

Несколько раз в статье повторялось слово «драматургия»: «<...> все то, что называется музыкальной драматургией, без чего опера не в состоянии дать правдивое отражение жизни, правдивое изображение человеческих характеров в их столкновениях и развитии» [16, *3*]. Выскажу предположение, что статья была написана сотрудником ЦК ВКП(б) Б. М. Ярустовским. В 1951 году он работал над докторской диссертацией «Драматургия русской оперной классики». Предыдущая, кандидатская, была защищена по оперной драматургии Чайковского. В данной редакционной статье «Правды» подверглась критике не только опера Жуковского. Те композиторы, кто покорял или собирался покорять вершины

[34] РГАЛИ. Ф. 2579. Оп. 1. Ед. хр. 2450. Л. 1.

жанра советской оперы, также могли найти в ней относившуюся к ним критику. И если бы не последовавшие затем оргвыводы, статью вполне можно было бы счесть добротным музыковедческим критическим откликом на музыкально-театральную премьеру. Ее текст разительно отличался от лексики «Сумбура вместо музыки» и «Балетной фальши», автором которых был юрист по образованию, штатный политический фельетонист «Правды» Д. И. Заславский, как теперь точно выяснено исследователем Е. Ефимовым [10][35]. Собственно говоря, обе публикации Заславского и являлись политическими фельетонами, а отнюдь не критическими рецензиями.

Еще одна громкая история, связанная с постановкой советской оперы в Большом театре, случилась в летние месяцы того же 1951 года. С 15 по 25 июня в Москве проходила вторая Декада украинского искусства[36]. В музыкальной части программы значительное место отводилось опере. Киевский театр оперы и балета привез три спектакля: «Царскую невесту» Н. А. Римского-Корсакова, первую национальную украинскую оперу «Запорожец за Дунаем» С. С. Гулак-Артемовского и новую работу Киевского театра оперы и балета — «Богдана Хмельницкого» К. Ф. Данькевича[37]. Опера была написана на сюжет одноименной пьесы А. Е. Корнейчука, одного из любимых сталинских национальных литераторов. К моменту московской премьеры оперы Корнейчук был лауреатом пяти Сталинских премий, председателем правления Союза писателей УССР, членом правления Союза писателей СССР. Корнейчук также входил в когорту «политических тяжеловесов». Он совмещал посты депутата Верховного Совета СССР и председателя Верховного Совета Украинской ССР. Либретто оперы написано Корнейчуком в соавторстве с его второй женой, также лауреатом Сталинских премий (на то время — двух), писательницей В. Л. Василевской. Пьеса «Богдан Хмельницкий», поставленная в 1939 году, за которую Корнейчук получил одну из Сталинских премий, в 1940-е годы в скудном советском репертуаре драматических театров занимала лидирующие позиции. То есть это был литературный источник,

[35] Заславский Давид Иосифович (1880–1965) — публицист, журналист и коммунистический деятель. С 1928 года работал в «Правде». Автор редакционных статей «Сумбур вместо музыки», «Балетная фальшь», «Мечты и звуки Мариэтты Шагинян», «О художниках-пачкунах», «Об одной антипатриотической группе театральных критиков» и других. Ефимов сделал документальное открытие о подлинном авторе всех одиозных статей в «Правде», начинавших громкие политические кампании в области искусства, на основании изучения личной архивной коллекции Заславского, хранящейся в РГАЛИ. В частности, им была обнаружена записная книжка фельетониста, в которой он фиксировал суммы получаемых гонораров за ту или иную статью. Еще при жизни Д. Д. Шостаковича и с его слов версия о роли Заславского в создании редакционных статей была закреплена С. Волковым в «Свидетельстве». Его же фамилию называл автору этих строк и ученик Шостаковича, композитор Ю. А. Левитин. В музыкальной среде эта версия была общераспространенной. Однако в 1990 годы она была подвергнута сомнению. Ошибочную теорию о том, что автором «Сумбура...» являлся Председатель Комитета по делам искусств СНК СССР П. М. Керженцев, дает в своей книге «Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936–1938» Л. В. Максименков [13].

[36] Первая декада украинского искусства (март 1936 года) открыла последовательность национальных декад — смотров национального искусства, которые проходили в Москве.

[37] Премьера сочинения состоялась 29 января 1951 года в Киеве. Дирижировал В. И. Пирадов.

который не мог вызывать опасений из-за своей идеологической направленности. Опера «Богдан Хмельницкий» мыслилась как главное музыкальное событие, гвоздь программы. 15 июня 1951 года она открывала Декаду украинского искусства в Большом театре. На следующий день, 16 июня, «Правда» сообщила: «В спектакле были заняты лучшие силы театра. Хорошая музыка оперы, мелодичные украинские песни, хороший оркестр, талантливое исполнение основных ролей были тепло приняты зрителями <...> Несмотря на ряд достоинств, в опере имеются серьезные недостатки, связанные, прежде всего со слабым либретто (авторы В. Василевская и Корнейчук). Один из крупных недостатков либретто состоит в том, что в нем допущено отступление от исторической правды: не раскрыта борьба между украинским народом и польской шляхтой, на сцене вовсе отсутствует лагерь противника — не показана польская шляхта. Ее почему-то упрятали от зрителя <...> События, показанные в опере, происходят в период войны украинского народа за свою независимость против польской шляхты. Между тем зритель не видит в спектакле ни одной батальной сцены. В опере имеются и другие недостатки, о которых будет сказано в свое время» [18, *1*].

Через месяц с небольшим та же «Правда» опубликовала редакционную статью «Об опере “Богдан Хмельницкий”». Отмечая в целом «верную направленность музыки К. Данькевича», газета писала, что «основные недостатки оперы “Богдан Хмельницкий” связаны со слабым либретто, в котором допущено ничем не оправданное отступление от исторической правды» [17, *2*]. В результате 1951-й вошел в историю советской музыки как год двух редакционных статей, посвященных современному оперному процессу[39].

Ил. 6. К. Ф. Данькевич (крайний слева) и Н. С. Голованов (в центре) с артистами Киевского театра оперы и балета. Москва. 1951 год[38]

[38] РГАЛИ. Ф. 3068. Оп. 2. Ед. хр. 128. Л. 1.

[39] 28 мая 1958 года вышло Постановление ЦК КПСС «Об исправлении ошибок в оценке опер “Великая дружба”, “Богдан Хмельницкий” и “От всего сердца”».

Причины появления редакционной статьи об опере «Богдан Хмельницкий», как представляется, относились не к качеству литературного и музыкального текста, а скорее к специфике сталинского правления страной в конце 1940-х — начале 1950-х годов в атмосфере культа личности. Через неделю после окончания Второй украинской декады, 2 июля 1951 года, «Правда» опубликовала статью «Против идеологических извращений в литературе». На первый взгляд, она была посвящена публикации стихотворения украинского поэта В. Н. Сосюры «Люби Украину» в ленинградском литературном журнале «Звезда». Перевод произведения Сосюры осуществил член редколлегии журнала поэт А. А. Прокофьев. На самом же деле статья начинала новую идеологическую кампанию «против националистских извращений» в искусстве национальных республик: «Возникает вопрос: **о какой** Украине идет речь, **какую** Украину воспевает В. Сосюра? Ту ли Украину воспевает он, которая веками стонала под эксплуататорским ярмом <...> В стихотворении В. Сосюры нет образа, бесконечно дорогого для каждого истинного патриота — образа нашей социалистической Родины, Советской Украины. Извращения в идеологической работе имеют место и в области искусства. Так, на сцене Киевского театра оперы и балета им. Т. Г. Шевченко была поставлена опера “Богдан Хмельницкий”, либретто которой, как уже отмечалось в “Правде”, содержит серьезные ошибки» [20, *1*].

Опера «Богдан Хмельницкий» все же трижды была исполнена в Большом театре: спектакли состоялись 15, 17 и 24 июня — на закрытии Декады украинского искусства. Газета практически ежедневно давала материалы об этом важном политическом событии. Процитировала «Правда» и слова одного из либреттистов оперы: «Мы почувствовали,— сказал т. Корнейчук, — не только свои сильные стороны, но и наши слабости, Мы поняли глубже, что нам надо много и много работать, чтобы создать произведения, достойные нашего времени» [9, *1*].

Ил. 7. В. Л. Василевская и А. Е. Корнейчук, обладатели восьми Сталинских премий, либреттисты оперы «Богдан Хмельницкий» К. Ф. Данькевича

Корнейчук и Василевская переделали либретто оперы в полном соответствии с требованиями, изложенными в статье. Новый его вариант сохранился и в архиве Отдела художественной литературы и искусства ЦК ВКП(б), и в документальном собрании В. М. Молотова. Опытные в бюрократических боях литераторы заручились поддержкой общественности, которой новый вариант либретто был

показан в Союзе советских писателей, Киевском оперном театре, Институте истории и Комитете по делам искусств. Литераторы отчитывались:

> Показано:
> Страдания и активная борьба украинского народа
> Лагерь польской шляхты
> Бой
> Расширен образ Богдана Хмельницкого как полководца, стратега, государственного деятеля и выразителя народных чаяний <...>
> Введены квартеты, новые дуэты и новые хоры[40].

Однако Отдел художественной литературы и искусства в лице его сотрудников В. Кружкова, П. Тарасова и Ярустовского, явно перестраховываясь, выдвинул 11 пунктов новых претензий к либреттистам. Защищая Корнейчука и Василевскую, 28 марта 1952 года Молотов отправил записку на имя М. А. Суслова: «Считаю, что в основном авторы, т. т. Василевская и Корнейчук, выполнили свою задачу по исправлению либретто оперы “Богдан Хмельницкий”. Мне кажется, что несмотря на некоторые правильные замечания в критике т. т. Кружкова, Тарасова и Ярустовского (например, в п. п. 1, 7, 8) в целом эта критика преувеличивает недостатки либретто. Представленное либретто следовало бы сократить как это предлагается в замечаниях трех (п. 11), а следовательно не следует увлекаться осуществлением всех дополнительных заданий трех товарищей по п. п. 1–10»[41].

Предложения Молотова были поддержаны другими членами ЦК ВКП(б) — П. К. Пономаренко и Н. С. Хрущевым. Так руководство страны осуществляло контроль над проблемами оперного искусства. Заматывание в бесконечных бюрократических процедурах и переделках — удел тех смельчаков, кто брался за решение задачи создания новой советской оперы.

Опера в сталинское время была тем жанром, за провальную политику в отношении которого *были сняты с должностей два председателя Комитета по делам искусств* (в современном варианте — министры культуры: в 1948 году — М. Б. Храпченко, в 1951-м — П. И. Лебедев). Не кинематограф («важнейшее из искусств», как говорил Ленин), не литературное творчество и поэзия, не драматический театр, а именно вопросы развития советской оперы оказались камнем преткновения для советских чиновников, курирующих все советское искусство. 8 февраля 1952 года недавно назначенный на должность председатель Комитета по делам искусств Н. Н. Беспалов обратился в ЦК ВКП(б) с инициативой «материального стимулирования советских композиторов в целях создания советской оперы». Так формулировалась проблема, которую он представил на рассмотрение Отдела художественной литературы и искусства и секретарей ЦК ВКП(б). Серия документов датируется январем-февралем 1952 года. Первое письмо Беспалова было отправлено на имя секретаря ЦК ВКП(б) Г. М. Маленкова 5 января:

> Перед советскими композиторами стоит ответственная задача — создать оперу, отвечающую высоким требованиям народа. Однако основные кадры композиторов способные успешно решить эту задачу, не имеют возможности

[40] РГАСПИ. Ф. 82. Оп. 2. Д. 950. Л. 127.

[41] РГАСПИ. Ф. 82. Оп. 2. Ед. хр. 950. Л. 119. Машинопись.

целиком посвятить себя работе в этой наиболее сложной области искусства. Это объясняется тем, что ведущие кадры композиторов перегружены служебными и общественными обязанностями. Кроме того, материальная незаинтересованность композиторов в работе по созданию оперы толкает их на путь сочинения музыки прикладного характера.

В результате такие композиторы, как Шостакович, Хренников, Кабалевский, Коваль, Хачатурян и некоторые другие, хотя и имеют интересные оперные замыслы, однако, реализуют их медленно, урывками, в редкое свободное от других дел время; интенсивно работают над операми главным образом, композиторы, значительно менее одаренные.

Для того, чтобы добиться перелома в деле создания идейно полноценной высоко художественной советской оперы, Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР считает необходимым привлечь к этому делу группу наиболее талантливых композиторов, создав им благоприятные условия для плодотворной творческой работы. В этих целях вношу на Ваше рассмотрение предложение о принятии на государственное содержание в течение одного года группы композиторов, работающих над операми, установив им ежемесячную денежную субсидию, независимо от последующей выплаты гонорара за создание произведения.

Персонально рекомендую следующих композиторов:

Шостаковича Д. Д., Кабалевского Д. Б., Хренникова Т. Н., Штогаренко А. Я., Коваля М. В., Молчанова К. В., Каппа Э., Тактакишвили О., Хачатуряна А. И.

Ежемесячные денежные субсидии следовало бы установить в 3, 5, 7 и 10 тысяч рублей.

Денежные субсидии выдавать после того как композитором будет представлена разработанная творческая заявка и утвержден годовой план каждой работы Комитетом по делам искусств.

Общие расходы на содержание композиторов составят 500 тысяч рублей в год. Есть уверенность в том, что эти расходы будут оправданы и дадут должные результаты. Такая система даст Комитету по делам искусств возможность систематически контролировать работу композиторов, оказывать им необходимую помощь и в конечном счете требовать от них полноценных творческих результатов.

Кроме того, вношу предложение о предоставлении творческого отпуска на один год композиторам Хренникову и Ковалю, занимающим должности секретарей Союза советских композиторов. Оба эти композитора ранее создали оперы, получившие положительную оценку, но в настоящее время ввиду служебной загруженности перестали работать над новыми произведениями. Предоставление им годичного отпуска даст им возможность работать над новыми операми[42].

Шостаковичу предлагалось выплачивать самую большую сумму — 10 000 рублей в месяц, Хренникову, Хачатуряну и Ковалю — 7 000, Штогаренко и Каппу — 5 000, Молчанову и Тактакишвили — 3 000 рублей. Учитывая высказанные замечания, 14 февраля Беспалов вновь представляет в ЦК Проект Постановления Совета министров СССР, предлагая новую форму оплаты, теперь — по персональным договорам с повышенными ставками. Список композиторов сократился с 9 до 7

[42] РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 133. Ед. хр. 369. Л. 3–4. Машинопись. Сверх письма: «На ознакомление вкруговую Пономаренко П. К., Суслову М. А., Хрущеву Н. С.» (все трое расписались).

человек. Шостакович вновь был оценен по высшей ставке — 200 000 рублей (две Сталинские премии первой степени!) за оперу, Хренников, Кабалевский и Хачатурян — 150 000 рублей, Коваль, Капп, Молчанов — 120 000 рублей. «Оперная семерка» по плану Беспалова обеспечивалась также бесплатным полугодовым проживанием в Домах творчества.

Крах проекта создания советской классической оперы

Как видим, для создания сталинской «советской классической оперы» государство не жалело ни материальных средств, ни художественных ресурсов. К созданию опер привлекались поэты, писатели, композиторы, художники, певцы и дирижеры, входящие в так называемую «сталинскую номенклатуру». Казалось, что оперу возможно создать, как построили гидроэлектростанции и заводы, самолеты и танки, новые города и лучшее в мире метро. Советскую оперу «строили» всем миром. Пробовали и изобретали разные формы коллективного труда. Снимали и назначали директоров и дирижеров. Перед каждым стояла одна главная, оказавшаяся невозможной для осуществления задача.

Проект создания «советской классической оперы» потерпел крах, прежде всего, потому, что идеологические мотивации в государственном оперном заказе преобладали над художественными критериями. Советская опера должна была перечеркнуть прошлое жанра, отказаться от изначально присущего ей качества писать историю человеческих чувств. Из всего их многообразия оставались лишь любовь к родине, партии, Сталину. И соответственно — служение родине, партии, Сталину на фронтах революции и войны или в мирном труде. «Я мог бы написать оперу, но нет хорошего либретто. Вот мне из Ленинграда прислали оперное либретто. Но как писать, когда героиня в первом акте ставит рекорд — во втором — рекорд, в третьем — рекорд <...> Я хочу написать оперу о сильных чувствах, о любви, о женщине, хочу написать “Кармен”, — эти слова И. О. Дунаевского, сказанные им 27 декабря 1950 года на встрече со студентами Горьковской консерватории, стали основой фельетона, выставляющего известного композитора в глазах советских людей лишенным патриотизма беспринципным гастролером [4, *3*].

В период сталинского правления был создан некий усредненный, крайне примитивизированный, лишенный индивидуального начала стереотип жанра. Сюжет должен был разворачиваться вокруг узкого круга исторических или современных событий, трактуемых с позиций официальной сталинской историографии или в соответствии с современным политическим курсом, излагаемым в газетных передовицах. Часто сюжетной канвой оперы становились произведения, уже получившие официальное признание. Они были своего рода «гарантией качества» создаваемой оперы, подстраховкой именем советского литературного классика или наличием Сталинской премии у автора сюжетного первоисточника. Это романы М. Горького «Мать» (опера Желобинского), М. А. Шолохова «Тихий Дон» и «Поднятая целина» (одноименные оперы Дзержинского), пьеса Корнейчука «Богдан Хмельницкий» (опера Данькевича), романы Н. Е. Вирты «Одиночество» (опера Хренникова «В бурю») и Е. Ю. Мальцева «От всего сердца» (опера Жуковского), повесть Б. Л. Горбатова «Непокоренные» (опера Кабалевского «Семья Тараса»), повесть В. П. Катаева «Я, сын трудового народа» (опера «Повесть

о настоящем человеке» С. С. Прокофьева)[43]. В операх сталинского времени нередки появления исторических персонажей, революционных вождей, героев-воинов, провозглашающих правильные слова-лозунги, зовущие к борьбе, труду во имя светлого (подразумевалось — коммунистического) будущего: Александра Невского, Дмитрия Донского, Петра Первого, Степана Разина, Емельяна Пугачева, Ивана Болотникова, Богдана Хмельницкого, Ленина, Сталина, Орджоникидзе, Щорса, капитана Гастелло и т. д. Весьма часто в образе положительных героев, носителей коммунистической идеи выступали командиры партизанских отрядов, парторги, комсорги, председатели колхоза или знатные колхозники (колхозницы), директора завода и старые рабочие или солдаты. Причем их язык не выходил за рамки оперной вампуки. В любовных сценах молодые герои и героини изъяснялись сентиментальным сленгом: «Друг заветный», «Желанный мой», «Свет очей моих», «Отец, убей меня. Он мой возлюбленный». В опере «Великая дружба» лезгин Муртаз обращается к казачке Галине с сусальными словами, более подходящими манерному герою-любовнику:

Мне все равно,
Мой жребий одинаков;
Погибнуть пред тобой?..
Я знаю, гибну я,
Но гибну я, любя[44].

Совсем неважным оказывалось, кто и когда мог произносить подобное. Это могли быть колхозницы Груня или Кланя («От всего сердца»), казачка Галина, лезгин Муртаз («Великая дружба») или большевик Андрей и девушка дворянского происхождения Ирина («Октябрь»). Другая крайность советских оперных либретто заключалась в введении в текст прямых политических лозунгов. Так, в опере «Октябрь» стоящий на броневике Ленин «зажигал» слушателей:

(В громе раскатывающегося «ура» на броневик, освещенный прожекторами, поднимается Ленин):

Ленин: Товарищи! Мир народам!
Народ: (повторяя как эхо) Мир народам!
Ленин: Фабрики рабочим!
Народ: Фабрики рабочим!
Ленин: Земля крестьянам!
Народ: Земля крестьянам!
Ленин: Вся власть советам!
Народ: Вся власть советам!

(мощный взрыв музыки)[45].

[43] Опера Прокофьева «Повесть о настоящем человеке», хотя и внешне соответствовала требованиям цензурных органов о «пригодности» литературного источника к современным на тот момент нормам, по реализации литературного замысла выходила за рамки диктуемых временем законов. Подробнее об опере см.: [12].

[44] Подробнее об истории возникновения оперы «Великая дружба», ее постановке и сопутствующих событиях вокруг премьеры см.: [7, *220–241*].

[45] РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 133. Ед. хр. 329. Л. 95.

Такого рода условия, обязательные для образцового оперного сочинения, ставили перед композиторами непосильную задачу. 25 декабря 1952 года в письме, адресованном в ЦК ВКП(б), создатель многострадальной оперы «Декабристы» Ю. А. Шапорин в ответ на требование ввести в оперу образ руководителя Южного общества декабристов П. И. Пестеля писал: «<...> это выходит за рамки оперы, жанр которой вряд ли мог бы с достаточной убедительностью, без вульгаризации и упрощенчества раскрыть смысл сложных политических доктрин. Мне думается, что решение подобной задачи не всегда под силу даже драматическому театру, гораздо меньше условному, чем опера»[46]. Причем либретто оказывалось важнее для придирчивых политических цензоров, чем музыка. Сочинение оценивалось и допускалось (или не допускалось) к постановке исходя из идеологической «правильности» либретто. Сюжет «как в жизни» подразумевал использование таких постановочных эффектов, как артиллерийская канонада, показ сцен боя или торжественного апофеоза с привлечением большого количества статистов. В «Декабристах» Шапорина в картине «Сенатская площадь» на сцене Большого театра появились 300 человек, изображавших восставшие полки. Толпы народа на оперных подмостках стали одним из многих приевшихся постановочных штампов. Солист Киевского театра оперы и балета имени Т. Шевченко, народный артист Украинской ССР И. С. Паторжинский сетовал в 1940 году: «У зрителя сложилось твердое убеждение в том, что если идет советская опера, то без выстрелов и лошадей дело не обойдется»[47].

Требования к музыкальному языку оперы были не такими жесткими. Однако и здесь композиторы сталкивались с целым рядом обязательных условий. Музыка должна была быть демократичной, понятной рабочему или крестьянину, на чьи вкусы следовало ориентироваться директорам оперных театров. Не случайно в 1930-е годы в повседневную практику вошли предпремьерные прогоны сочинений для рабочих, которые высказывали свое мнение постановочному коллективу, либреттистам и композиторам. Создатели опер, не мудрствуя, использовали стертые обороты салонной романсовой лирики, народной песенности в сочетании с опереточными мотивами и интонациями массовых песен. Еще один интонационный источник был связан с ораторским искусством, которое впервые нашло выражение в профессиональной музыке в середине 1920-х годов. Художественная задача плаката «Про Ленина» А. Давиденко (слова А. Е. Крученых) заключалась в перенесении ораторского высказывания на концертную сцену. Обороты ораторской речи позднее вошли в оперные сочинения, иллюстрируя близость оперы реальной жизни. Тот факт, что подобное решение представляло собой «смесь французского с нижегородским», не сильно волновал «продавцов советского оперного товара». Эклектичность — один из определяющих факторов музыкального языка многих советских композиторов, на который обращал внимание С. С. Прокофьев: «Музыка, сшитая из второсортной материи, не может быть первосортной» [3, *174*].

Как правило, оперы, написанные в сталинские времена, не отличаются разнообразием оперных форм. Куплетная песня превалировала над ансамблями,

[46] РГАЛИ. Ф. 2642. Оп. 1. Ед. хр. 184. Машинопись. Опубликовано в: [8, *53*].

[47] РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 7. Ед. хр. 791. Л. 99.

квартетами и трио. Речитатив использовался мало, как и развернутые оркестровые номера. Исключением являлся обязательный ввод в оперное действие расширенного танцевального эпизода. В зависимости от национального колорита оперы это могла быть лезгинка, за которую в 1948 году В. Мурадели досталось от Сталина, гопак, русские пляски и так далее. В 1930–1940-е годы активно применялась практика оркестровки оперного сочинения композитором-профессионалом, специально нанятым театром для этой цели. Так создавались дутые композиторские репутации. Один из множества примеров — история постановки оперы «Тихий Дон» Дзержинского в Большом театре. Оркестровку оперы выполнили дирижеры Н. С. Голованов и А. М. Ковалев[48]. «Это позор. Это совершенно недопустимое отношение со стороны композитора <...> С каких это пор оркестровка стала малярным искусством?» — возмущался на оперной конференции 1940 года заместитель директора и профессор кафедры композиции Ленинградской консерватории, зять Н. А. Римского-Корсакова и сам отличный оркестратор М. О. Штейнберг. Его поддержал директор Ленинградского театра оперы и балета имени Кирова Е. М. Радин: «Недопустима наша терпимость к посредственности, к скорости, к скороспелым и небрежным произведениям. Центральным вопросом развития советской оперы в советском оперном театре является качество композиторской партитуры»[49]. Однако в последующее десятилетие поток шаблонных оперных сочинений не остановился.

За 37 лет (с 1917 по 1953 год) в Большом театре прошли 26 советских оперных премьер. Причем 21 оперный сезон оказался «беспремьерным», «пустым». Очередность премьер советских опер в Большом театре представлена нижеследующей

Ил. 8. Сцена из оперы И. И. Дзержинского «Тихий Дон». ГАБТ

[48] Другой известный пример — оркестровка Рогаль-Левицким оперы Коваля «Емельян Пугачев», за которую Коваль получил Сталинскую премию, а Рогаль-Левицкий — ничего.

[49] РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 7. Ед. хр. 789. Л. 167, 151.

Дата постановки	Основная сцена	Филиал (до 1924 «Опера Зимина», в настоящее время Московский театр оперетты)
27.02.1924		*Юрасовский А. И.* «Трильби»
20.12.1925 26.12.1925	*Золотарев В. А.* «Декабристы»	*Триодин П. Н.* «Степан Разин»
05.04.1927 19.05.1927 [?] 1927	*Прокофьев С. С.* «Любовь к трем апельсинам»[51]	*Корчмарев К. А.* «Иван-солдат» *Цыбин В. Н.* «Фленго»
09.10.1928		*Ипполитов-Иванов М. М.* «Оле из Норланда»
[?] 1929 23.10.1929		*Шишов И. П.* «Тупейный художник» *Василенко С. Н.* «Сын солнца»
[?] 1930 23.06.1930 06.11.1930 27.12.1930	*Яворский Б. Л.* «Вышка Октября» *Крейн А. А.* «Загмук»	*Потоцкий С. Н.* «Прорыв» *Спендиаров А. А.* «Алмаст»
26.12.1935		*Шостакович Д. Д.* «Леди Макбет Мценского уезда»
25.03.1936	*Дзержинский И. И.* «Тихий Дон»	
23.10.1937	*Дзержинский И. И.* «Поднятая целина»	
05.01.1938	*Чишко О. С.* «Броненосец Потемкин»	
04.01.1939 19.06.1939	*Палиашвили З. П.* «Абесалом и Этери»	*Желобинский В. В.* «Мать»
28.11.1943		*Кабалевский Д. Б.* «В огне»
10.12.1946		*Александров А. Н.* «Бэла»
07.11.1947	*Мурадели В. И.* «Великая дружба»	
06.11.1950		*Красев М. И.* «Морозко»
[?] 1951 15.06.1951	*Жуковский Г. Л.* «От всего сердца» *Данькевич К. Ф.* «Богдан Хмельницкий»	
23.06.1953	*Шапорин Ю. А.* «Декабристы»	

Таблица 1. Премьеры опер советских композиторов в Большом театре (1917–1953)

таблицей. «Пустые годы» — время Гражданской войны и после нее (1917–1923), а также 1926, 1931–1934, 1940–1942, 1944, 1945, 1948, 1949 и 1952 годы[50].

Из четырех опер Прокофьева, созданных в советский период («Семен Котко», «Обручение в монастыре», «Война и мир», «Повесть о настоящем человеке»), ни одна не была поставлена в Большом театре при жизни композитора. Опера «Нос» Шостаковича также не увидела свет рампы в ГАБТе. Судьба второй оперы композитора — «Леди Макбет Мценского уезда» — в Большом театре хорошо известна. Поэтому появляющиеся сейчас мнения, что перечисленные произведения и являются «советскими классическими операми», некорректны с исторической точки зрения. Оперные сочинения современников Прокофьева и Шостаковича оказались «однодневками», не задержались в репертуаре и в настоящее время представляют лишь исторический интерес.

Ил. 9. Сцена из оперы Ю. А. Шапорина «Декабристы». ГАБТ[52]

Остается добавить, что репертуар Большого театра для остальных музыкальных театров страны был примером для подражания (за исключением ленинградских коллективов, репертуарная политика которых всегда отличалась большей

[50] Премьера «Декабристов» Ю. А. Шапорина состоялась 23 июня 1953 года (Большой театр, дирижер А. Ш. Мелик-Пашаев), спустя три месяца после смерти Сталина. Путь к сцене занял 33 года: Шапорин начал писать сочинение в разгар Гражданской войны, в 1920-м. Опера (и либретто, и музыка) подвергалась неоднократным переделкам и меняла название: от «Полины Гебль» (в редакции 1925 года) до «Декабристов». «Декабристы» стали хрестоматийным примером работы официальных инстанций, курирующих музыкальный театр, с либреттистами и композиторами. Острословы Союза композиторов по этому поводу не скупились на анекдоты. Один из них привел на оперной конференции 1940 года И. И. Дзержинский: «В союзе композиторов в стенгазете есть отдел юмора. Там помещена такого рода заметка: В последнее время ходят упорные слухи, что Ю. А. Шапорин закончил оперу “Декабристы”. ТАСС уполномочен заявить, что эти слухи вымышлены». РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 7. Ед. хр. 791. Л. 77.

[51] Инициатива московской премьеры оперы «Любовь к трем апельсинам» в Большом театре принадлежала, с подачи Н. Я. Мясковского, Н. С. Голованову. Бывший Мариинский театр, осуществивший 18 февраля 1926 года российскую премьеру сочинения (дирижер В. А. Дранишников), опередил Большой на сезон. «Толкачем» российской премьеры был Б. В. Асафьев. Причем оба — и Асафьев, и Мясковский — последовательно продвигали произведения Прокофьева на музыкальных подмостках советской страны, таким образом создавая покинувшему родину в 1918 году композитору репутацию не эмигранта, а лояльного к новой власти художника. Обе постановки (спустя 5 лет после мировой премьеры оперы в Чикаго) стали значительными событиями в истории русского музыкального театра 1920-х годов.

[52] РГАЛИ. Ф. 2579. Оп. 1. Ед. хр. 1651. Л. 1.

самостоятельностью и независимостью). Специфика деятельности республиканских театров заключалась лишь в факте присутствия на их афише одного обязательного национального произведения. В остальном можно с уверенностью утверждать, что весь музыкально-театральный репертуар страны определялся вкусовыми предпочтениями одного человека, который всё же получил образец идеальной оперы своего времени, а именно советскую версию «Жизни за царя». Бывший поэт-акмеист С. М. Городецкий написал тот вариант либретто, который наконец удовлетворил вождя. С 1939 года шедевр Глинки, доселе запрещенный к постановке, под новым названием «Иван Сусанин» стал главным оперным произведением сталинского музыкального театра[53]. Кстати, и после смерти Сталина до конца советского времени именно «Иван Сусанин» неизменно открывал в Большом театре оперный сезон. Сам же сталинский проект создания советской классической оперы на деле остался нереализованным. Законы музыкального искусства оказались свободны в своем развитии от догматических постулатов социалистического государства. Идеология в данном историческом контексте не смогла поставить себе на службу творческую материю.

* * *

В 1953 году, уже после смерти Сталина, в журнале «Советская музыка» за подписью Шостаковича появился полемический материал «Еще раз об опере “Грозный год”»[54] [27]. Мысли, в нем изложенные, для автора «Леди Макбет Мценского уезда» были не новы. Впервые Шостакович выдвинул свой творческий манифест еще в начале 1930-х годов. Тогда он наступательно и горячо отстаивал в общем-то естественное преимущественное право композитора на создание авторской оперной концепции без диктата «бригадного» и прочих коллективистских методов, укрепляющихся в музыкальном театре[55]. Спустя двадцать лет протест Шостаковича вызвал «парадоксальный тезис о том, что можно создать “интересный, занимательный” оперный спектакль без наличия интересной и занимательной музыки и даже вопреки музыке! Мне кажется, что такого рода рассуждения являются отголоском тех отживших “теорий”, по которым режиссеры и актеры наделяются какой-то чудодейственной силой, позволяющей им делать из любого пустяка чуть ли не шедевры. Отсюда возникает нигилистическое

[53] Привлекательность данного сюжета в мнении репертуарных и цензурных советских органов иллюстрирует тот факт, что в то же время, в конце 1930-х годов, над его вариантом работал в качестве штатного либреттиста Большого театра М. А. Булгаков. Опера Асафьева «Минин и Пожарский» на его либретто была закончена, однако так и не принята к постановке.

[54] Известно, что в 1950–60-е годы за Шостаковича в прессе выступал один из его ближайших друзей И. Д. Гликман. Он досконально знал духовный мир композитора и по его просьбе сочинял тексты, с одной стороны, отражающие творческую позицию автора «Ленинградской симфонии», а с другой — вполне вписывающиеся в общественный дискурс. В упомянутой статье речь шла о саратовской премьере оперы Г. Г. Крейтнера «В грозный год», критическую рецензию на которую написала М. Д. Сабинина.

[55] В концентрированном виде взгляды Шостаковича на задачи современного искусства, в том числе и оперного, выражены в его статье «Декларация обязанностей композитора» [26] и выступлениях на общественных дискуссиях начала 1930-х годов [5], [6].

отношение к самой драматургии. Между тем хорошо известно, что из ничего не сделаешь ничего». [27, *30*]. Мнение Шостаковича противоречило взглядам руководства страны, вступало с ними в публичный конфликт, о чем свидетельствует циничное в своей откровенности высказывание Н. С. Хрущева, относящееся к 1957 году: «Лучше нам плохое, лакировочное произведение, но наше — оно хоть небольшую пользу сделает, чем талантливое, но не наше» [25, *136*].

Как видим, конфликт между «социальным заказом» и «свободной композиторской творческой волей» не был исчерпан вплоть до конца советского времени. Он стал стержнем взаимоотношений государства и художника, приведя их к закономерному историческому итогу: пока государство испытывало необходимость в создании «проекта советской оперы», оно достаточно щедро финансировало появление все новых и новых, по большей части весьма несовершенных опусов. С распадом советского государства опера как одна из его парадных идеологических витрин, как жанр «большой музыки»[56] для масс оказалась на задворках общественного внимания. Время оперы как важного государственного проекта закончилось.

Использованная литература

1. *Артизов А. Н., Наумов О. В. (сост.)* Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)-ВКП(б), ВЧК-ОГПУ-НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг. М.: Международный фонд «Демократия», 2002. 626 с.
2. Балетная фальшь // Советская музыка. 1936. №2. С. 6–8.
3. *Варунц В. П. (ред.-сост.)* Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью. М.: Советский композитор, 1991. 285 с.
4. *Верховцев И.* Печальный акт // Советское искусство. 1951. 6 марта. С. 3.
5. *Власова Е. С.* Венера Милосская и принципы 1789 года // Музыкальная академия. 1993. №2. С. 154–159.
6. *Власова Е. С.* Пленум Совета Всероскомдрама. Фрагмент стенограммы, посвященный музыкальным вопросам (18–19 декабря 1931 года) // Музыкальная академия. 1993. №2. С. 160–177.
7. *Власова Е. С.* 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М.: Классика-XXI, 2010. 456 с.
8. *Грошева Е. А.* (*сост.*) Юрий Александрович Шапорин. Литературное наследие, статьи, письма. Статьи о творчестве Ю. А. Шапорина. Воспоминания современников. М.: Советский композитор, 1989. 434 с.
9. Декада украинского искусства в Москве // Правда. 1951. 26 июня. С. 1.
10. *Ефимов Е. Б.* Сумбур вокруг «сумбура» и одного «маленького журналиста». М.: Флинта, 2006. 96 с.
11. *Ковалев А. М.* «Труды и грехи…» Воспоминания дирижера // Труды ГЦММК имени М. И. Глинки. Альманах. Вып. 3 / ред. М. П. Рахманова, М. В. Есипова. М.: Дека-ВС, 2007. 912 с.
12. *Лобачева Н. А.* Повесть о настоящем человеке: 60 лет спустя. М.: Композитор, 2008. 246 с.
13. *Максименков Л. В.* Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936–1938. М.: Юридическая книга, 1997. 320 с.
14. *Медведев Р. А.* К суду истории: о Сталине и сталинизме. М.: Время, 2011. 656 с.

[56] Термин «большая музыка» введен в публичную плоскость С. С. Прокофьевым в 1934 году в статье «Пути советской музыки», опубликованной в газете «Известия» [3, *128*].

15. *Мурадели В. И.* Из моей жизни. Рассказы о музыке. М.: Музыка, 1980. 38 с.
16. Неудачная опера. О постановке оперы «От всего сердца» в Большом театре» // Правда. 1951. 19 апреля. С. 2–3.
17. Об опере «Богдан Хмельницкий» // Правда. 1951. 20 июля. С. 2.
18. Открытие декады украинского искусства в Москве // Правда. 1951. 16 июня. С. 1.
19. От редакции // Советская музыка. 1936. №2. С. 8.
20. Против идеологических извращений в литературе // Правда. 1951. 2 июля. С. 1.
21. *Раку М. Г.* Оперные штудии. СПб: Издательство им. Н. И. Новикова, 2019. 516 с.
22. Сообщение ТАСС // Советская музыка. 1936. №2. С. 3.
23. Статистическая таблица ЦСУ СССР «Среднемесячная денежная заработная плата рабочих и служащих по отраслям народного хозяйства СССР в 1940, 1945, 1950–1955 гг.». [Электронный ресурс.] URL: https://ihistorian.livejournal.com/412544.html (дата обращения: 29.07.2020).
24. Сумбур вместо музыки // Советская музыка. 1936. №2. С. 4–5.
25. *Твардовский А. Т.* Из рабочих тетрадей // Знамя. 1989. №8. С. 12–63.
26. *Шостакович Д. Д.* Декларация обязанностей композитора // Рабочий и театр. 1931. №31. С. 6.
27. *Шостакович Д. Д.* «Еще раз об опере “Грозный год”» // Советская музыка. 1953. №10. С. 30–31.
28. *Frolova-Walker M.* The Soviet Opera Project: Ivan Dzerzhinsky vs. Ivan Susanin // Cambridge Opera Journal. Vol. 18. No. 2 (July, 2006). P. 181–216.
29. *Yekelchyk S.* Diktat and Dialogue in Stalinist Culture: Staging Patriotic Historical Opera in Soviet Ukraine, 1936–1954 // Slavic Review. Vol. 59. No. 3 (Autumn 2000). P. 597–624.
30. *Zuk P., Frolova-Walker M. (eds.)* Russian Music Since 1917. Oxford University Press, 2017. 436 p.

References

1. _____ (2002). *Vlast’ i khudozhestvennaya intelligentsiya*. *Dokumenty TsKRKP(b)-VKP(b), VChK-OGPU-NKVD o kul’turnoy politike. 1917–1953* [Power and Artistic Clerisy. Documents of the Central Committee of the RCP(b)-VKP(b), VChK-OGPU-NKVD on Cultural Policy. 1917–1953], edited by A. N. Artizov, O. V. Naumov. Moscow: Mezhdunarodnyy fond “Demokratiya”. (in Russian).
2. _____ (1936). Baletnaya fal’sh’ [Ballet Falsity]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], No. 2, 6–8. (in Russian).
3. _____ (1991). *Prokof’yev o Prokof’yeve*. *Stat’i i interv’yu* [Prokofiev on Prokofiev. Articles and Interviews], edited by V. P. Varunts. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
4. Verkhovtsev, I. (1951). Pechal’nyy akt [Sad Act]. *Sovetskoe iskusstvo* [Soviet art]. March, 6, 1951, 3. (in Russian).
5. Vlasova, E. S. (1993). Venera Milosskaya i printsipy 1789 goda [Venus de Milo and the principles of 1789]. *Muzykal’naya akademiya* [Music Academy], No. 2, 154–159. (in Russian).
6. Vlasova, E. S. (1993). Plenum Soveta Vseroskomdrama. Fragment stenogrammy, posvyashchennyy muzykal’nym voprosam (18–19 dekabrya 1931 goda) [Plenum of the Council of the All-Russian Drama Committee. Fragment of the transcript on musical issues (December 18–19, 1931)]. *Muzykal’naya akademiya* [Music Academy], No. 2, 160–177. (in Russian).
7. Vlasova, E. S. (2010). *1948 god v sovetskoy muzyke. Dokumentirovannoe issledovanie* [1948 in Soviet Music. Documented Research]. Moscow: Klassika-XXI. (in Russian).
8. _____ (1989). *Yuriy Aleksandrovich Shaporin. Literaturnoe nasledie, stat’i, pis’ma. Stat’i o tvorchestve Yu. A. Shaporina. Vospominaniya sovremennikov* [Yuri Alexandrovich Shaporin. Literary Heritage, Articles, Letters. Articles About the Work of Yu. A. Shaporin. Memoirs of Contemporaries], edited by E. A. Grosheva. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
9. _____(1951). Dekada ukrainskogo iskusstva v Moskve [Decade of Ukrainian Art in Moscow]. *Pravda* [The Truth], June 26, 1. (in Russian).

10. Efimov, E. B. (2006). *Sumbur vokrug "sumbura" i odnogo "malen'kogo zhurnalista"* [The Confusion Around the "Confusion" and One "Little Journalist"]. Moscow: Flinta. (in Russian).
11. Kovalev, A. M. (2007). "Trudy i grekhi…" Vospominaniya dirizhera ["Toils and Sins..." Memories of a Conductor"]. In *Trudy GTsMMK imeni M. I. Glinki. Al'manakh* [Proceedings of GTsMMK. Almanac], edited by M. P. Rakhmanova, M. V. Esipova, Issue 3. Moscow: Deka-BC. (in Russian).
12. Lobacheva, N. A. (2008). *Povest' o nastoyashchem cheloveke: 60 let spustya* [The Story of a Real Man: 60 Years Later]. Moscow: Kompozitor. (in Russian).
13. Maksimenkov, L. V. (1997). *Sumbur vmesto muzyki. Stalinskaya kul'turnaya revolyutsiya 1936–1938* [Confusion Instead of Music. Stalin's Cultural Revolution 1936–1938]. Moscow: Yuridicheskaya kniga. (in Russian).
14. Medvedev, R. A. (2011). *K sudu istorii: o Staline i stalinizme* [To the Court of History: About Stalin and Stalinism]. Moscow: Vremya. (in Russian).
15. Muradeli, V. I. (1980). *Iz moey zhizni. Rasskazy o muzyke* [From My life. Stories About Music]. Moscow: Muzyka. (in Russian).
16. _____ (1951). Neudachnaya opera. O postanovke opery "Ot vsego serdtsa" v Bol'shom teatre [Unsuccessful Opera. On the Production of the Opera "From the Whole Heart" at the Bolshoi Theater]. *Pravda* [The Truth], April 19, 2–3. (in Russian).
17. _____ (1951). Ob opere "Bogdan Khmel'nitskiy" [About the Opera "Bogdan Khmelnitsky"]. *Pravda* [The Truth], July 20, 2. (in Russian).
18. _____ (1951). Otkrytie dekady ukrainskogo iskusstva v Moskve [Opening of a Decade of the Ukrainian art in Moscow]. *Pravda* [The Truth], June 16, 1. (in Russian).
19. _____ (1936). Ot redaktsii [From the Editor]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], No. 2, 8. (in Russian).
20. _____ (1951). Protiv ideologicheskikh izvrashcheniy v literature [Against Ideological Perversions in Literature]. *Pravda* [The Truth], July 2, 1. (in Russian).
21. Raku, M. G. (2019). *Opernye shtudii* [Opera Studies]. St. Petersburg: Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova. (in Russian).
22. _____ (1936). Soobshchenie TASS [TASS message]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], No 2, 3. (in Russian).
23. _____ *Statisticheskaya tablitsa TsSU SSSR "Srednemesyachnaya denezhnaya zarabotnaya plata rabochikh i sluzhashchikh po otraslyam narodnogo khozyaystva SSSR v 1940, 1945, 1950–1955 gg."* [Statistical Table of the Central Statistical Administration of the USSR "Average Monthly Wages of Workers and Employees by Branches of the National Economy of the USSR in 1940, 1945, 1950–1955."]. https://ihistorian.livejournal.com/412544.html (accessed 29.07.2020). (in Russian).
24. _____ (1936). Sumbur vmesto muzyki [Confusion Instead of Music]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], No. 2, 4–5. (in Russian).
25. Tvardovskiy, A. T. (1989). Iz rabochikh tetradey [From Workbooks]. *Znamya* [The Banner], No. 8, 12–63. (in Russian).
26. Shostakovich, D. D. (1931). Deklaratsiya obyazannostey kompozitora [Declaration of the Composer's Responsibilities]. *Rabochiy i teatr* [Worker and Theater], No. 31, 6. (in Russian).
27. Shostakovich, D. D. (1953). Eshche raz ob opere "Groznyy god" [Once Again About the Opera "Terrible Year"]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], No. 10, 30–31. (in Russian).
28. Frolova-Walker, M. (2006). The Soviet Opera Project: Ivan Dzerzhinsky vs. Ivan Susanin. *Cambridge Opera Journal*, Vol. 18, No. 2 (Jul., 2006), 181–216.
29. Yekelchyk, S. (2000). Dictate and Dialogue in Stalinist Culture: Staging Patriotic Historical Opera in Soviet Ukraine, 1936–1954. *Slavic Review*, Vol. 59. No. 3 (Autumn, 2000), 597–624.
30. _____ (2017). *Russian Music Since 1917*, edited by P. Zuk and M. Frolova-Walker. Oxford University Press.