



Научная статья

УДК 82-293.1(47+57)"1929/1930"

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.56.1.04>

## Особенности либретто и его музыкального воплощения в опере Я. Л. Задыхина и А. В. Мосолова «Плотина»

Анастасия Валерьевна Ким

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,  
ул. Большая Никитская, 13/6, Москва 125009, Российская Федерация  
kimchuk8@yandex.ru<sup>✉</sup>, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2497-8316>

**Аннотация:** В статье выявлены особенности либретто оперы Александра Васильевича Мосолова «Плотина», созданной в сотрудничестве с литератором Яковом Леонтьевичем Задыхиным. «Плотина» — не только крупнейшее сочинение композитора, подытоживающее творческий период 1920-х годов, но и важный экспериментальный опыт в рамках проекта ГАТОБа по созданию жанра советской оперы.

Освещены подробности процесса утверждения Комиссией по созданию советской оперы, организованной в театре, личности либреттиста Я. Л. Задыхина, раскрыты некоторые подробности его творческой биографии. Либретто оперы рассматривается как опыт сотрудничества коллектива авторов: композитора, либреттиста и театральных руководителей проекта, Б. В. Асафьева и С. Э. Радлова. Раскрыты особенности основанного на реальных событиях сюжета на индустриальную тему, выявлена специфика литературного языка либретто и использованных лингвистических средств для характеристики персонажей, определены примеры влияния либретто на музыкальное воплощение характеристик персонажей. Используются материалы фондов Российской национальной библиотеки (РНБ), Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ), Центрального государственного архива литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ).

**Ключевые слова:** советская опера, ГАТОБ, Яков Леонтьевич Задыхин, Александр Васильевич Мосолов, Борис Владимирович Асафьев, Сергей Эрнестович Радлов, «Плотина»

**Для цитирования:** Ким А. В. Особенности либретто и его музыкального воплощения в опере Я. Л. Задыхина и А. В. Мосолова «Плотина» // Научный вестник Московской консерватории. Том 15. Выпуск 1 (март 2024). С. 62–85. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2025.56.1.04>.

## FROM THE HISTORY OF RUSSIAN MUSIC

Research Article

# The Peculiarities of Yakov Zadykhin's Libretto and its Musical Embodiment by Alexander Mosolov in the Opera "Dam"

**Anastasia V. Kim**

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,  
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia  
kimchuk8@yandex.ru<sup>✉</sup>, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2497-8316>

**Abstract:** The article reveals the features of the libretto of Alexander Vasilyevich Mosolov's opera «Plotina» ("The Dam"), created in collaboration with librettist Yakov Leontievich Zadykhin. «Plotina» is not only the composer's largest work, summarizing the creative period of the 1920s, but also an important experimental experience within the framework of the GATOB's project to create the genre of Soviet opera.

Details of the process of approval by the Commission for the Creation of Soviet Opera, organized in the theater, of the personality of the librettist Ya.L. Zadykhin are covered, and some details of his creative biography are revealed. The libretto of the opera is considered as an experience of cooperation of the collective of authors: composer, librettist and theatrical managers of the project, B.V. Asafiev and S.E. Radlov. The features of the plot based on real events on an industrial theme are revealed, the specifics of the libretto's literary language and the linguistic means used to characterize the characters are revealed, examples of the libretto's influence on the musical embodiment of the characters' characteristics are identified. The materials of the collections of the Russian National Library (RNB), the Russian State Archive of Literature and Art (RGALI), the Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg (TsGALI) were used.

**Keywords:** Soviet opera, GATOB, Yakov Leontievich Zadykhin, Alexander Vasilyevich Mosolov, Boris Vladimirovich Asafiev, Sergei Ernestovich Radlov, «The Dam»

**For citation:** Kim, Anastasia V. 2024. "The peculiarities of Yakov Zadykhin's libretto and its musical embodiment by Alexander Mosolov in the opera 'Dam'." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 15, no. 1 (March): 62–85. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2025.56.1.04>.

**К**ультминацией первого десятилетия творческой биографии А. В. Мосолова, которое пришлось на 1920-е годы, стала опера «Плотина» (1929–1930). Она была создана близко по времени к таким крупным сочинениям композитора, как одноактная опера «Герой» (1928) и балет «Сталь» (1928) с сохранившимся из него знаменитым симфоническим эпизодом «Завод. Музыка машин», который остается «визитной карточкой» Мосолова в России и за рубежом. Опера «Плотина» становилась предметом изучения исследователей, занимающихся анализом разных аспектов наследия композитора. Ценные наблюдения, относящиеся к сюжетным, жанровым и стилевым особенностям оперы, содержатся в работах Д. Гойови [11],

М. С. Высоцкой и Г. Г. Григорьевой [10], И. С. Воробьева [8], М. Г. Раку [18]. В единственной на сегодняшний день монографии, посвященной Мосолову, Воробьев указывает на неразрывную связь творчества композитора с духом послереволюционного времени, которым буквально пронизана музыка композитора, созданная в период 1920 — начала 1930-х годов [8, 324]. Исследователь определяет Мосолова как самого яркого в советской музыке того времени выразителя урбанистической и революционной тем, воплощение которых получилось столь органичным и естественным благодаря таким свойствам его новаторского мышления, как «антитрадиционализм, антиромантизм, “футурологическая нацеленность” (Т. Левая), пиетет перед экспериментом и т. п.» [там же, 10]. Автором выявлены также важные особенности стиля и творческого мышления композитора, сделано множество ценных наблюдений о либретто и музыкальном языке оперы. Небольшой раздел, освещающий основные сведения о сюжете и истории создания оперы, содержится и в работе Воробьева, написанной в соавторстве с А. Синайской [9, 145–158].

Последнее на сегодняшний день обращение к проблеме влияния государственного руководства на развитие музыкального театра в конце 1920-х — начале 1930-х годов содержится в книге М. Г. Раку [18]. Автор обращает внимание на преломление жанровых и стилевых особенностей героических опер на советской сцене, выявляя общие тенденции к монументальности, массовости, масштабности (четырёх- и пятиактная композиция), монтажный принцип, воспринятый от киноискусства.

Однако в перечисленных работах не затрагиваются вопросы, касающиеся особенностей сюжетного первоисточника, специфики либретто и его языка. Этим проблемам, а также принципам выявления механизмов влияния словесного текста на его музыкальное воплощение в опере, посвящена данная статья.

«Плотина» занимает особое место в истории отечественной музыки не только в силу своего значения для творческой биографии композитора, но и как одна из попыток создать произведение в новом жанре советской оперы. Вступая в полемику с встречающейся в исследованиях формулировкой «композиторский замысел», подчеркнем, что «Плотина» не является единоличной творческой инициативой Мосолова, она была задумана как часть большого государственного заказа. Направлял и контролировал ход ее создания специальный орган с «поэтичным» названием Комсовоп (Комиссия по созданию советской оперы), учрежденный в 1929 году в ГАТОБе в следующем составе: С. Э. Радлов — председатель, Б. В. Асафьев, В. А. Дранишников<sup>1</sup>, Б. П. Обнорский<sup>2</sup> [17, 14]. По решению комиссии трем молодым композиторам — В. Дешевову, А. Мосолову и М. Юдину — был поручен заказ театра на написание опер, основанных на сюжетах из современной жизни. Для ускорения процесса создания оперы композитору и либреттисту приходилось работать в жестких временных рамках при постоянном контроле со стороны комиссии. Авторскому коллективу предлагались следующие условия:

<sup>1</sup> Владимир Александрович Дранишников (1893–1939) — главный дирижер ГАТОБа с 1925 по 1936 год.

<sup>2</sup> Борис Петрович Обнорский (1893–1944) — партийный работник, педагог. С 1924 года инструктор отдела агитпропа Ленинградского Губкома по вопросам культуры и политпросветработы; с 1926 года член редакционной коллегии журнала «Жизнь искусства».

«Основным принципом работы является теснейшее сотрудничество композитора, драматурга, дирижера и режиссера в процессе создания оперы. Таким образом, общий план постановки создается одновременно с писанием текста и музыки» [там же]. Параллельно с отбором композиторов происходило обсуждение потенциальных либреттистов. Для «Плотины» выбор был сделан в пользу Я. Л. Задыхина.

Яков Леонтьевич Задыхин (1897–1951) — драматург, сценарист, актер и режиссер, реализовывавший себя главным образом в самодеятельности. В исследованиях, посвященных «Плотине», его персоне уделялось минимальное внимание. По-видимому, знание жизни, цепкая репортерская хватка, свойственная его перу, успех на ниве расцветающего кинематографического искусства сделали имя Задыхина узнаваемым в театральных кругах. Основу его литературного наследия составляют, как выяснилось в процессе поисков в РГБ и РГАЛИ, агитационные стихи, с которыми автор выступал на радио, и детские вирши, написанные под псевдонимом «Дядя Яша» («Веселый счет. Первый десяток для малых ребяток»). В кратких биографических заметках о Задыхине ему приписывают авторство около десяти пьес, однако полного списка его сочинений обнаружить не удалось. Некоторые экземпляры пьес Задыхина хранятся в РГАЛИ. Например, пьеса «О 1905» (1926) — история о начале пролетарского восстания и борьбе рабочих с солдатами царской армии. Можно назвать также сюжет из колхозной жизни «Авдотья из Комвзаима<sup>3</sup>», повествующий о том, как простая деревенская женщина Авдотья спасает от аферистов уехавшего в город мужа и организует в деревне «живой союз», то есть комитет крестьянской взаимопомощи. Пьеса «Зеленый звон» (1931) посвящена проблеме искоренения алкоголизма среди рабочего класса. Близкого бытового содержания и такие опусы Задыхина, как «Новоселье» (1927), «Хулиган» (1927), «О Свистулькине и его злоключениях» (1927), «Лемехи» (1928).

Сведений о творческой биографии Задыхина сохранилось крайне мало<sup>4</sup>. Известно лишь, что Задыхин имел некоторые зачатки театрального образования, полученные в театральной школе в Ташкенте и одной из студий в Москве, каковых в то время насчитывалось великое множество. Нет сомнений, что сложись судьба совместного детища Мосолова и Задыхина по-другому, «Плотина» стала бы одной из наиболее значимых вех в биографии либреттиста. Но в реальности, согласно источникам, такой вехой стало участие Задыхина в качестве актера и режиссера (вместе с Е. Петровым) в немом черно-белом короткометражном фильме «Кузня Уть» (1928) — о борьбе организаторов кооперативного предприятия в деревне с бюрократами и головотяпами. Возможно, эта работа определенным образом повлияла на идею будущей оперы, став одним из ее сюжетных источников. В «Плотине» ядром конфликта является борьба строителей электростанции с «отсталыми» деревенскими жителями.

<sup>3</sup> Комитет крестьянской взаимопомощи.

<sup>4</sup> Некоторые сведения о Я. Задыхине приводятся в библиографических справочниках: Бахтин В. С. Задыхин Яков Леонтьевич // Ленинградские писатели-фронтовики, 1941–1945: автобиографии, биографии, книги. Л.: Советский писатель, 1985. 517 с. С. 151–152.

Бахтин В. С., Лурье А. Н. Задыхин Яков Леонтьевич // Писатели Ленинграда: биобиблиографический справочник, 1934–1981. Л.: Лениздат, 1982. 375 с. С. 130–131.

В фонде Мариинского театра в ЦГАЛИ Санкт-Петербурга сохранился протокол заседания художественного совета ГАТОБа, на котором обсуждалось либретто Я. Задыхина. Присутствовали певцы и работники театра. Дискутировался вопрос: примет ли театр либретто и продолжит ли работу над постановкой сочинения.

[Протокол № 7 Заседания Художественного Совета Оперы ГОТОВА

От 26 мая 1929 года

Присутствовали: т.т. Волынцева, Кириш, Западинский, Городинский, Радлов, Дранишников, Барковский, Задыхин, Журавленко, Никоноров.

Председатель — т. Барковский

Повестка дня: Обсуждение либретто т. Задыхина.

Слушали: I. Либретто т. Задыхина]

Тов. Радлов:

Я считаю, что за такой сценарий можно браться, если мы надеемся, что мы в нем так или иначе отразим пафос пятилетки, то есть пафос пятилетки так, как он в сознании художника преломляется. В сознании художника, мне кажется, пафос пятилетки преломляется так, что происходит бурная, энергичная, в сущности говоря, даже романтическая перестройка крестьянской, земледельческой страны на страну индустриальную. Другими словами, хотелось бы передать, как в косную, стихийную, крестьянскую Россию вырастают машины, вырастает индустрия, и как можно больше передать этот громадный конфликт между мозгом пафоса строительства, пафосом индустрии и косными стихиями.

<...> Дальше, моменты песен труда, но не труда вообще, а труда плотников, каменщиков и т. д., связывая со старой, всем известной мыслью о связи ритма и работы, о возникновении песни именно из работы. Это — узловые моменты. Затем пафос индустриализации, слова понятны, а как это воплотить. Здесь очень характерная сцена, которая по театральному шаблону может быть самой слабой, а должна быть самой сильной сценой — диспут. Гард — строитель, к нему приходят Секлетей и какая-то непонимающая деревня, спрашивают, в чем дело и для чего всё это производится. <...>

Тов. Задыхин:

Я все время мыслил, что у меня должно быть как можно меньше диалогов, чтобы дать возможность музыканту исходить из песен, которые имеются, исходить из напевов, а с другой стороны — ритмы работы на производстве. Тут есть ряд песен, песнь рыбака и т. д. Мне мерещится, что речь Гарда должна быть без музыки, а может быть должна звучать одной какой-то нотой.

Секлетей и Гардт — это одинаковые люди: если Гардт — мозг культуры, если он является вождем и убежденнейшим до конца, который умрет, погибнет за свое дело, то и Секлетей убеждена в другом, что воды нельзя трогать, что река, леса, мельница нужны, что в этом сила и заключается, что она не отступает от обжитого. Секлетей — человек убежденный в своей правоте, потом она доходит до истерической религиозности. Секлетей — крестьянка, старуха, держащаяся за устои старого, хозяйка мельницы. <...>

Относительно смерти Секлетей <...> наивная, глупая старуха бросается под кран, что она может сделать. Конечно, кран ее придавил.

1. Постановили: Тему либретто т. Задыхина — утвердить. Считать необходимым т. Задыхину дать заказ на написание либретто. Во исполнение работ будущего сезона и во избежание издержек считать необходимым заключить договор с автором в срочном порядке.

Вопрос о музыке выделить, заслушать эскизы 6/VI сего года и решить вопрос о даче заказа композитору<sup>5</sup>.

К моменту официального утверждения либретто и либреттиста Мосоловым уже были написаны в клавише некоторые фрагменты оперы. 5 июня 1929 года состоялось заседание Художественного Совета Оперы при ГАТОБЕ. Решение о судьбе музыки «второй советской оперы» (так называли «Плотину» после произведения Дешёва «Лед и сталь») принимал коллектив сотрудников театра<sup>6</sup>. Заседание проходило напряженно, мнения слушателей разделились. Большинство присутствовавших, в том числе Радлов и Дранишников, активно одобряли кандидатуру Мосолова, как «сформировавшегося композитора с ярким собственным стилем, настолько высокую оценку получила его музыка». Процитируем фрагмент стенограммы данного документа:

Тов. Дранишников: как это очень редко бывает в последнее время, на меня сразу эта работа произвела впечатление благополучного музыкального материала, из которого можно сделать оперу.

Тов. Радлов: когда я вступил в переписку с Мосоловым, то я действовал на основании единогласных показаний ряда компетентных музыкантов, которые указывали, что Мосолов является самым интересным и самым актуальным из современных композиторов, который умеет и знает, как взяться за тему индустриализации.

Других присутствующих на заседании музыкантов — Полферова, Дубовского, Похитонова — представленные к слушанию фрагменты не убедили. Полферов из соображений осторожности и минимизации рисков настаивал на предоставлении большего количества музыки, прежде чем делать заказ, вопреки замечаниям других слушателей о том, что несправедливо требовать от композитора почти готовую оперу, никак не подкрепляя это окончательным решением комиссии. Возражения и сомнения Полферова решительным образом парировал Дранишников, в актуальной для того времени риторике:

Тов. Дранишников: Я не могу одного понять: если у нас сейчас на фабриках и заводах, имеющих, несомненно, большую производственную традицию, получается до 40% брака, то почему мы должны от советской оперы требовать 100%-ную продукцию. Это еще молодое начинание, которое не имеет никакой традиции, и если мы получим 60 % продукции, то мы победили.

<sup>5</sup> ЦГАЛИ. Р-260. Оп. 1. Д. 1210. Л. 142–148.

<sup>6</sup> Шкаффер, Журавленко, Радлов, Дранишников, Барковский, Христансон, Смолич, Похитонов, Дубовский, Андреев, Полферов, Вольнцева, Сабина, Ведерникова, Ковалева, Канатникова, Тихий, Каплан, Медведев, Западинский, Кириш, Никаноров, Вольф-Израиль.



Итогом почти единодушного голосования (Полферов проголосовал против, Дубровский и Похитонов воздержались) было предоставление Мосолову официального заказа на музыку к опере.

Композитор и либреттист сотрудничали «на расстоянии», находясь в Москве и Ленинграде, соответственно. Отчасти, возможно, этим неудобством и спешкой в работе можно оправдать схематичность и прямолинейность развития сюжета и отсутствие психологического объема в характеристиках персонажей. Однако эти свойства художественного произведения, сегодня кажущиеся недостатками, на момент сочинения одной из первых «советских опер» могли расцениваться экспертной комиссией как ее достоинства, или даже как *жанрообразующие качества*, ведь новый жанр предназначался, в первую очередь, для массового советского слушателя, а значит, «продукт» должен был быть легко доступен и прост, он должен быть «свой» для понимания неискушенной публики.

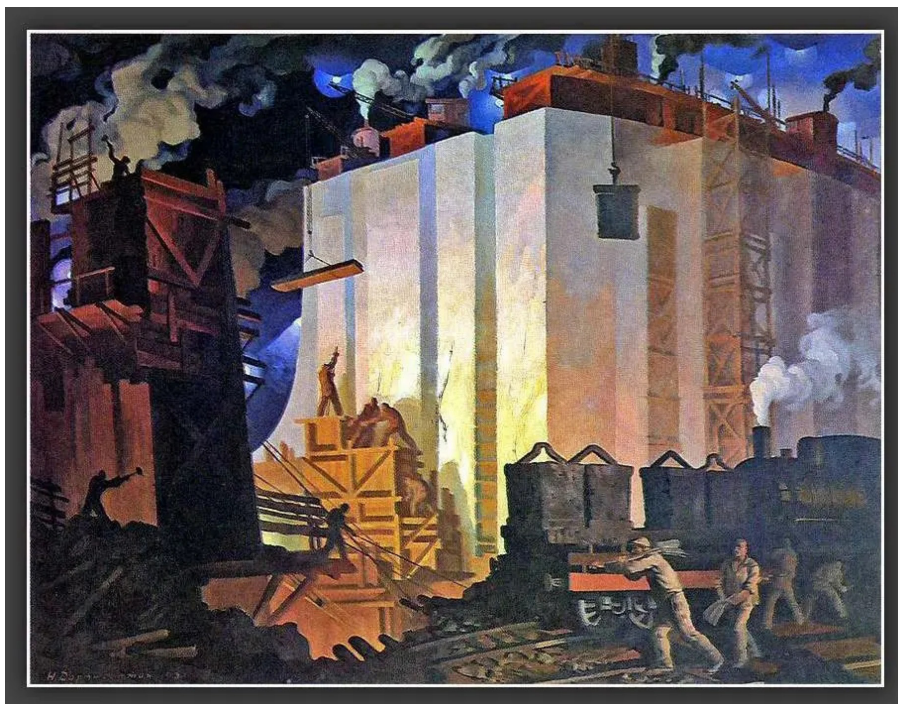
Воплощенный в «Плотине» индустриальный сюжет имел разные предпосылки. В 1929 году в репертуаре ленинградских театров была только что вышедшая опера «Машинист Хопкинс» молодого композитора Макса Брандта<sup>7</sup>. Ее отметил в статье «Возможные принципы советской оперы (в порядке обсуждения)» И. И. Соллертинский: «...любопытна тема — борьба за индустриальное предприятие (что само по себе ново в опере)» [20, 3]. Глобальная тема оперы — современник на фоне новых атрибутов времени — была актуальной для поисков в области оперного театра, как зарубежного, так и советского. К ряду подобных опер, отмеченных эстетикой «новейшего времени», относятся «Новости дня» П. Хиндемита, «Джонни наигрывает» Э. Кшенека, зонг-оперы К. Вайля и Б. Брехта. Через музыку и соответствующие декорации авторы этих опер стремились обобщить и зафиксировать наиболее характерные черты эпохи, намеренно ограничивая или вовсе уходя от романтической концепции театра. Урбанистические мотивы и вторжение грубой материальной сферы в повседневность отражались в произведениях через обращение к приемам конкретной музыки (звуки фабрик, станков, взрывов) и введение кинофрагментов с документальными кадрами.

Сама жизнь также давала немало поводов для работы кинематографических и театральных умов в аналогичных направлениях. В 1927 году началось строительство крупнейшей гидроэлектростанции, знаменитого Днепрогэса. Это была одна из самых масштабных строек послереволюционной страны. В фундамент ГЭС была заложена пафосная табличка: «1927 года, 8 ноября, в день десятилетия Великой Октябрьской революции, во исполнение заветов вождя мирового пролетариата В. И. Ленина, усилиями трудящихся масс первого в мире рабочего государства Союза Советских Социалистических Республик заложена правительствами СССР и УССР Днепровская гидроэлектростанция, мощностью

<sup>7</sup> Макс Брандт (1896–1980) — австрийско-американский композитор. Изучал композицию у Франца Шрекера. Был первым композитором за пределами круга учеников А. Шенберга, работающим в технике додекафонии. Успех и известность ему принесла опера «Машинист Хопкинс» — опера в трех действиях на его собственное либретто. Премьера оперы состоялась 13 апреля 1929 года в Городском театре Дуйсбурга. Современники и сам композитор отмечали влияние А. Шенберга и эстетики конструктивизма на музыкальный язык сочинения. В 1940 году Брандт эмигрирует в США и с середины 1950-х годов посвящает себя созданию электронной музыки.

650 тыс. лошадиных сил — могучий рычаг социалистического строительства СССР» [12, 176]. Завершилось строительство в 1932 году, торжественное открытие электростанции состоялось 10 октября, о чем в газете «Правда» вышли широковещательные корреспонденции. «Сегодня великий праздник всех трудящихся Советского Союза. Сегодня открыта Днепровская гидростанция. На это сооружение, которое является для современной техники чудом искусства, мы потратили огромные материальные ресурсы, затратили много сил и энергии, много труда», — писал Всесоюзный староста М. И. Калинин [там же]. С его речью соседствовали торжественные рапорты строителей: «Великая победа на Днепре в такие короткие сроки, — одно из самых блестящих подтверждений правильности генеральной линии нашей партии, правильности взятых ею большевистских темпов индустриализации нашей страны» [там же].

Строительству ДнепроГЭС было посвящено известное стихотворение С. Маршака «Война с Днепром» («Человек сказал Днепру: — Я стеной тебя запрю»). Среди значительных литературных произведений на эту тему роман Ф. В. Гладкова «Энергия», романы В. Т. Юрезанского «Покорение реки. (История Днепростроя)» и «Огни на Днепре». Сюжет строительства и открытия гидроэлектростанции запечатлен в графических и живописных полотнах Н. И. Дормидонтова, А. А. Шовкуненко, К. Ф. Богаевского, И. И. Бродского, и, конечно же, в пропагандистских плакатах.



Ил. 1. Николай Иванович Дормидонтов (1898–1962). «Днепрострой» (1931)





Ил. 2. Константин Федорович Богаевский (1872–1943). «Днепрострой» (1933)



Ил. 3. Адольф Иосифович Страхов (Браславский). Плакат «Днепрострой построен» (1932)

Писать стройку «с натуры» отправился и либреттист «Плотины». В июле 1929 года, после заключения договоров с либреттистом и композитором будущей оперы, журнал «Жизнь искусства» как главный информатор ленинградской музыкальной публики сигнализировал: «Драматург Задыхин, пишущий текст для оперы А. В. Мосолова на индустриальную тему, выехал на Днепрострой, где он заканчивает свое либретто. Опера Мосолова будет сдана примерно в конце декабря. <...> Ставить эти оперы будет С. Э. Радлов» [17].

Командированный наблюдать за строительством Задыхин должен был, подобно полевому корреспонденту, запечатлеть терминологию, подстерегающие трудовые герои опасности, быт и характеры строителей и передовых специалистов. Средним советским обывателем конца 1920-х годов тогдашний инженер-проектировщик гидроэлектростанции воспринимался как сегодня нами воспринимается ученый из сферы нанотехнологий или IT: профессионал, владеющий знаниями и технологиями, изменяющими жизнь и пространство вокруг. Настолько велика была степень ответственности комиссии и авторов — «производителей» будущего «художественного продукта», который должен был соответствовать грандиозности передового государственного проекта, сюжетного прототипа, и гордому слову «советская опера».

Задыхин был, как принято говорить, «типичным представителем своего времени», стремительно сделавшим карьеру. Главной темой его как автора стала повседневная жизнь современников-соотечественников в новой социалистической действительности. Этим объясняются «невысокие» проблемы героев и морально-назидательный тон повествования. Сюжеты пьес Задыхина просты, персонажи ясно распределены «по флангам»: на протагонистов и антагонистов. Почти плакатным образом носителей высоких моральных ценностей, рабочих и крестьян, строителей «новой страны» противопоставлены хитрые и глуповатые защитники старых устоев и бывшей царской власти. Самая общая фабула задыхинских сочинений определяется обязательным наличием очевидного нравственного конфликта сторон, разворачивающегося на фоне бытовых разногласий. Присутствует в пьесах драматурга и обязательный финал, ведущий к торжеству «прогрессивного» начала.

Аналогичным, на первый взгляд, образом изложена событийная канва и в опере «Плотина». Позволим себе кратко изложить ее сюжет.

Опробованный ранее в драматических работах прием деления персонажей на «белых» и «красных» использован Задыхиным в «Плотине» с небольшой вариацией. В опере семнадцать действующих лиц. Они образуют «два лагеря»: деревенские жители (разделяющиеся, в свою очередь, на два поколения — старшее и младшее) и городские работники стройки.

*Старшее деревенское поколение:*

мельничиха Секлетя — меццо-сопрано  
 инок Гавриил — тенор-альтино  
 кликуши Фефела и Ненела — высокие сопрано  
 рыбак Епишка — тенор характерный  
 кулак Пущин — бас  
 секретарь Укома Щур — тенор

*Деревенская молодежь:*

сын Секлетей, Иван — баритон  
его жена, Поля — лирико-драматическое сопрано  
сын Пущина, Серега — тенор  
хор девушек, пионеры

*Строители плотины:*

инженер Шаров — драматический тенор  
главный строитель Гард — артист драмы  
Предрабочком — баритон  
машинист Бура — баритон  
рабочие Тюха и Поддужный — бас и тенор  
каменщики, бетонщики, перфораторщики и другие работники

Действие начинается с показа деревенской жизни, спокойствие которой было нарушено. В глухую деревню прибывают городские инженеры и строители, чтобы исполнить указ руководства: воздвигнуть на месте деревни плотину для проведения электрификации. Деревенские жители по-разному воспринимают решение руководства. Молодое поколение не держится за землю и приветствует перемены. Старшее поколение, в лице старой мельничихи Секлетей и инок Гавриила встречают новости крайне обеспокоенно, предвещая гибель своего «старого мира».

В либретто, впрочем, введены и герои с менее однозначной позицией. В первой картине действие разворачивается вокруг следующей интриги. Молодая крестьянка Поля несчастлива в браке с Иваном, сыном Секлетей. Здесь Задыхин копирует зерно известного конфликта из «Грозы» А. Н. Островского, перенесенного на современную почву. Женщина тайно влюблена в инженера Ивана Шарова. Муж имеет небеспочвенные подозрения на этот счет, свекровь считает Полю ненадежным человеком. В конце оперы бывшая деревенская жительница Поля окажется на стороне «городских». Другим персонажем с «подвижной» (но меняющейся в противоположном направлении) позицией оказывается рыбак Епишка. В начале оперы он восторгается «чудесами техники», однако вскоре, будучи в нетрезвом состоянии, «прозревает», что грядущие перемены не приведут к лучшей жизни.

Во второй картине первого действия происходит экспозиция противоположного «лагеря». Стройка не замолкает и ночью, инженеры и рабочие трудятся в поте лица под строгим контролем инженера Шарова. Он зачитывает приказ Гарда о переходе к завершающему этапу строительства электростанции, сооружению плотины. Иван, муж Поли, сообщает, что деревенские никогда не покинут родной земли. На следующий день в деревне назначено собрание и голосование, исход которого позволит решить, как поступят жители. На собрании выпивший лишнего Епишка намекает Ивану о романе Поли и Шарова. Иван взбешен. Тем временем по итогам голосования большинство поддержало переезд, но Секлетей пророчит беду — наводнение, Гавриил настаивает на переговорах с Гардом.

Во втором действии происходит столкновение интересов конфликтующих сторон. Гард принимает в своем кабинете делегацию протестующих во главе

с Секлетеей. Гард аргументирует необходимость меры по переселению и строительство плотины благородным намерением провести электричество по всей стране. Секлетее, в свою очередь, ссылается на Писание и свои видения грядущей катастрофы, если плотину все-таки решат построить. Не найдя понимания друг у друга, стороны расходятся.

Действие третье. Пророчество мельничихи начинает сбываться этой же ночью. Рабочие на стройке с трудом справляются со стихией. В разгар бури Шаров руководит сопротивлением непогоде, в это время скрывавшийся в тени Иван решает расправиться с соперником и, воспользовавшись удобным моментом, сбрасывает его в реку. Невольным свидетелем этой драматичной сцены становится Поля.

Далее по сюжету предполагалось включение в оперное повествование кинофрагментов с кадрами бушующей стихии и не прекращающих работу строителей. Кульминация действия — прорыв плотины.

Действие четвертое. Солнечным утром следующего дня рыбачивший на берегу реки Епишка и Поля находят тело Шарова. Поля горюет о его смерти, но Епишка замечает, что инженер жив. Вместе они относят Шарова в укромное место. В это время у кулака Пушина гости празднуют прорыв плотины — пьют, танцуют, веселятся. Только Иван обеспокоен, так как не находит Полю на празднике. Прибегает Епишка и сообщает, что спас Шарова, чем злит Секлетее. Иван узнает, что Полю видели вместе с Шаровым на берегу реки, он в ярости мчится к ним, чтобы окончательно расквитаться с инженером при помощи оружия. Увидев Шарова, лежащего на сене, и склонившуюся над ним Полю, Иван решает выпустить пулю в себя. Поля оплакивает Ивана. Секлетее велит Полю покинуть деревню.

Действие пятое. Жаркий солнечный день, кипит работа по восстановлению плотины. Плотники соревнуются с перфораторщиками. Приходит Секлетее и в отчаянии бросается к крану, чтобы помешать строительству, но попадает под работающую стрелу и погибает. Строительство продолжается.

Финал оперы — достижение заветной цели, окончание стройки и первый запуск электростанции, который для собравшихся строителей и бывших жителей деревни торжественно проводит Гард. Под восторженные крики «горит!» Гард произносит финальное моралите: «Мы, мы пылинки на круглой большой земле... заставили энергию работать на вас!.. Вы, вы создали это!.. Вашим потом, волей и трудом! Кончат ли нам движенье вперед!..».

Казалось бы, светлый и торжественный финал на самом деле не так однозначен. Благостную картину всеобщего праздника труда и апофеоза новой жизни «портят» текстовые ремарки, авторство которых установить не удалось. Благодаря им либретто обретает «второй план». В «корявом», «как в жизни», тексте Задыхина проявляются неожиданные контрапунктические, даже оруэлловские оттенки. Так, в начале последнего действия в авторском (композиторском) клавире даны следующие предписания: «Здание гидростанции. Площадь. Сквозь большие окна видна распределительная доска. Далеко нестройный оркестр. По площади бегают Щур и Предрабочком<sup>8</sup>. Жалкие плакаты. Надпись: “Электрификация плюс советская власть — это Коммунизм”. Всё бедно и грустно».

<sup>8</sup> Предрабочком — председатель рабочего комитета.



Перед появлением оркестра — еще одна ремарка: «Входят рабочие, оркестр. Всё бедно и серо». Эти пояснения кардинально меняют атмосферу и вывод финала со знака плюс на многозначительный минус. Возможно, именно в этом подтексте, в неоднозначности смыслового итога кроется одна из причин, по которым опера, уже переданная режиссеру для постановки, в итоге так и не увидела свет сценической рампы. Подобную позицию разделяет и И. С. Воробьев, точно формулируя изначальную, заложенную на этапе создания либретто, проблему и ее неизбежное преломление в конечном результате: «Несоответствие между утверждением принципов нового искусства как символа грядущей прекрасной жизни и идеей разрушения “старого мира”, обуславливало неоднозначность воплощения основных принципов художественного авангарда и неоднозначность художественных результатов. Так, противопоставление образов прошлого — будущему, абстрактное утопическое представление о целях и перспективах революции и, вместе с тем, понимание трагизма происходящего способствовали возникновению произведений, в которых тема современности осмысливалась в абсурдном, антиутопическом ключе» [8, 115].

В задаче создания «советской оперы» одной из первоочередных проблем являлась проблема языка, на котором должны были изъясняться новые герои нового жанра. Проблема языка впервые, как известно, поднята А. В. Мосоловым в своих вокальных сочинениях «Четыре газетных объявления» и «Три детские сценки». По всей вероятности, перед либреттистом была поставлена аналогичная задача: создать язык, близкий к жизни, даже копирующий ее, отражающий сильнейший социальный слом, произошедший в обществе.

Либретто «Плотины» трудно назвать литературным. Значительную часть многих диалогов составляют междометия в духе «Ой!», «Ох!», «Гей!», «Господи!» или односложные предложения. Приведем весьма показательные в этом плане примеры.

Начало оперы, первая картина первого действия:

*Поля*

Не хочу...

*Иван (злбно)*

Жена ты, или не жена?..

*Поля*

Любимый!..

*Иван (махнув рукой, отходит)*

Ой Полька! Ой, Полюшка... Поля!..

Второе действие:

*Шаров*

Ко мне явилась делегация от крестьян с участков подлежащих затоплению, требуют свидания со строителем.

*Гард*

Так. Что ж. Ведите. *(Телеф. звонок)*.

*Гард*

Предрабочкома? Здесь.



**Предрабком**

Алло! Алло! Вагон с песком. Чего? Чего? С расценками бетонщики и кочегары. Подрались бабы? Тьфу прорва, вагон с песком. Ну и содом. Бегу, Бура пойдем. *(Вешает трубку)*. <...>

Кажется, в стремлении приблизить речь героев к повседневной разговорной, либреттист вовсе заменил ее на таковую, из-за чего дробность диалогов распространилась и на вокальные партии. При этом речи жителей деревни и рабочих все же имеют разный лингвистический облик и стиль. Особенно это заметно в распространенных предложениях (каких в опере не так много). Мельничиха Секлетя, инок Гавриил (кстати, явная пародия на православный образ, усиленная и порученным типажу тембром тенора-альтино!), кликуши Фефела и Ненела, рыбак Епишка и даже Поля часто апеллируют к народным и христианским образам:

**Фефела:**

Глаза б мои не глядели сорок сороков чистых ангелов. Ах! Слезами заливаются... убиваются... Почто дали без креста антихристам быстру речку городить, и лесную благодать и чугунок и гудками нарушать!

**Секлетя:**

И воды, и лес вековой, и к тебе водяной... и к тебе, лесовик!.. Ко всему живому: помогите! Супостатов уберите.

**Поля:**

Ой, лес, ты мой лес... Лес дремучий, вековой. От куста к кусточку скачет вертхий бес, а по стенам мельницы ходит домовой. *(Смеется)*. Ходит ли, не ведаю, беса не видала я, меня свекровь бедную каждый час бранит... Ой вы капли струечки, вы бежите быстрые. Струйки серебристые. Вы скажите молодой, далеко ли тянется, далеко ли хмурится лес густой.

**Епишка:**

Громыкнуло, ухнуло! Ешьте, переешьте! Братишки, сестриньки, что у них там деется! Перфоратор тарыхтит, гору каменну долбит[,] Хвать! И уж дыра! Тут ребята в красных шапках с электричеством, да со взрывчатым, накладывают, убегают, этак, кнопочку нажмут... а гора то кверху бу!.. [Взрыв] Во. *(Сплевывает)*. Ешьте, переешьте, до чего додумались! Загородят реку...

Городским инженерам свойственен стиль агитационных лозунгов, соответствующий времени создания оперы:

**Шаров:**

И экскаваторы, и доррик-краны [деррик-краны] уносят камни, став стройно в ряд! Тогда нет мысли, что для забавы строй перфораторов скалу громит. И будет день, когда вода, зажата плотиной, даст сотни тысяч киловатт, и разогнутся согнутые спины!.. *(Входит Иван, хватая заступ)*. И им, вот тем, что о гибели зывают нашей, жизнь засияет как во сне...

Примечательно, как Задыхин обогащает речь рабочих новой технологической терминологией. настолько новой, что далекому от подобных процессов Мосолову она, очевидно, была не знакома. В факсимильном издании клавира оперы, в прописанном композитором от руки тексте встречаются ошибки: «доррик-»краны,

вместо «деррик-»; «оксиликвит» с буквой «д» на конце. Этот словарь «новояза» Задыхин наверняка составлял, находясь в командировке на Днепрострое.

Сухостью и скупостью отличается речь Гарда.

**Гард:**

Бюро? Сегодня? Раз. Обьезд. Два. Мне будет трудно вырваться. (*Горячась*). Строительство такая же партработа. Ну-ну! Ладно. Постараюсь быть. (*Кладет трубку. К инженерам*). Почему нет прораба правого берега?

Неестественность речи Гарда подчеркнута тем, что партия начальника стройки исполняется необычным для жанра оперы образом, она поручена драматическому актеру. Подобные решения в оперной и не только оперной литературе часто соответствовали отрицательным персонажам, к примеру, партия Самбеля в «Волшебном стрелке» К. Вебера (но можно вспомнить и партию дьявола в литургической драме «Действо о добродетелях» Хильдегарды Бингенской, XII век). Позднее, уже после Мосолова, в первой картине оперы «Леди Макбет Мценского уезда» заговорят Катерина («Сам ты крыса...») и Борис Тимофеевич. А примерно в одно время с создаваемой «Плотинной», в опере «Нос» «говорят» майор Ковалев и Иван Яковлевич («У тебя, брат, вечно руки воняют...»).

Во второй картине первого действия в либретто нашли место и экспериментальные пассажи в духе футуристов, искавших и провозглашавших новую выразительность языка. «Живописцы бюджетяне любят пользоваться частями тел, разрезами, а бюджетяне речетворцы — разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык). Этим достигается наибольшая выразительность. И этим именно отличается язык стремительной современности, уничтожившей прежний застывший язык» [14, 12]. Обильная новая ономапопеическая лексика звучит хлестко и звонко, обретая не столько смысловую, сколько звучащую выразительность фонетического символа нового времени. Позднее идеи Хлебникова и Крученых продолжит развивать Александр Туфанов: «Мы из поэтов становимся уже композиторами фонической музыки» [21, 9].

Приведем фрагменты из либретто второй картины первого действия:

**Хор плотников**

Стуки-тук, стуки-туки топоры щепку руб тяпы тят полбревна! Стуки-тук, стуки-туки топоры щепку руб тяпы тят полбревна!

**Сергея**

Нам ли, да унывать, нам теперя наплевать!..

**Сергея, Поддужный, Хор**

Стук дряк крики хряк стуки стуки хряпы дзинь! Голова садовая, шишечка еловая <...>

Данный прием, применяемый Задыхиным, оказывается буквально созвучным музыкальному представлению Мосолова о звуковом воплощении своего времени. Однако в силу общей эклектичности остального словесного материала подобные фонетические находки либреттиста несколько теряются, не заостряя внимания на себе.

Стилистическое разнообразие текстов неизбежно распространилось и на музыку. Намеченный в либретто речевой конфликт нашел воплощение в музыкальных характеристиках. Противостояние сторон в музыке оперы выражено следующим образом: так называемой сфере деревни соответствуют «традиционные» диатоника и песенность, сфере «прогрессивных строителей» — хроматика и механистичная оstinatность.

С обозначения этого конфликта начинается опера, когда после вступления, изложенного в подчеркнуто воинственно-индустриальном духе, появляется Поля.

Вокально-речевая характеристика Поля состоит из нескольких элементов. Открывающее первое действие ее ариозо (ц. 1) «Ой лес, ты мой лес... Лес дремучий вековой» в модально-окрашенном мягко диссонирующем ля миноре с первых двух тактов вызывает ассоциации с «импрессионистическими» приемами, свойственными камерно-вокальной лирике А. П. Бородина (романс «Спящая княжна»). Само ариозо — одна из наиболее певучих и чисто лирических страниц в опере — имеет открытую вариантно-куплетную форму. Главная интонация, начинающая каждый куплет, опирается на минорную пентатонику и содержит характерную для русской народной песенности трихордовую попевку.

1

1. *Andante.* Ой лес, ты мой лес... Лес дремучий вековой.

*p* *sempre simile*

К традиции Бородина отсылает и пара комических персонажей, Фефела и Ненела, женский вариант Скулы и Ерочки из «Князя Игоря». При первом их появлении, когда кликуши приветствуют Пущина (1-е действие, 1-я картина., ц. 5), а затем Гавриила (там же, 11 тактов до ц. 6), музыка напоминает шуточное величание, проходящее под сопровождение тремолирующих засурдиненных струнных, флейт, гобоев, кларнетов, засурдиненной трубы, малого и большого барабанов. Экспрессивная речь кликуш Фефелы и Ненелы наполнена широкими скачками, имитирующими гукания:

*Средняя.*

3

- за-бь-и не гла-де-ли со-рок со-ро-ков гнетых ам-ге-лов, вь! - -

*Средняя.*

5

- - с-е-за-м-ка-ли-ва-ют-ся... у-б-и-ва-ют-ся... по-ро-ди-ли без-хре-ст-ян.

5

- те-х-ри-с-та-м-ва-с-тру-ре-ши-ли го-ро-ди-во, и лес-но-го бла-го-ди-те и му-ж-и-ко-и и му-ж-и-ки.

*Средняя.*

ка-ши на-ру-жат-ся! Ой, вы - му-ж. Ой, вы - му-ж.

Речитативы Секлетей часто напоминают причитание:

3

1-е действие, 1-я картина, ц. 12

*Секлетей.*

Коль-ка! ва-ма-ма! ма-гради не.

*Секлетей.*

бе-сту-пи-цы до-го-ро-го се-нок! ты гла-ды не по-гу-ла ма-во-у ва-го-ро-г.... ва-ма-...

*Секлетей.*

- пать ва ду-ма-ма... бе-со-во-ле-ны до-ро-ги... а ду-ши не

Даже речь Сереги, выходяца из деревни, перешедшего на стройку, близка мужской трудовой песне, представляющей как бы его «эволюционный» переход из крестьянина в рабочего. Причем в аккомпанементе его реплики сначала звучит гетерофонный наигрыш кларнетов и фаготов. Затем партия Сереги излагается на фоне характерной для стройки остиной хроматической фигурации:

4

28 *Серега.*

Коль на э-то се-мо-е о-го-на ма-ма-во-го!

*Серега.*

Нам с от-ца не по-ту-ти!



*Соло.*

Он все для се-бя, а я взял то пар бросил

*Соло.*

Батки двор, да со все-ми вые-сте, а я-то руб хлобы тут, да -

Аналогичная фигурация сопровождает ариозо Епишки из первого действия, иллюстрируя его рассказ о стройке. Вокальная мелодика имеет те же черты народной мужской песни.

Как видим, индивидуальные речевые характеристики поддерживаются индивидуальными стилистическими решениями вокальных характеристик деревенских персонажей, встроенных в общее противопоставление музыкальных сфер, что придает пласту деревенской музыки разнообразие, подробную детализацию и живость.

Сфера строителей и самой стройки воспринимается как более однородная и цельная. Она характеризуется главным образом инструментальными средствами через хроматические оstinato повторяющиеся фигурации, образующие «ярусную» полиостинатную фактуру, звукоизобразительные мотивы работы механизмов и маршевость.

43. *Убий.*

По-мил-дзынь... хряси-стук!...

Тен. Дра-пы дзынь! Дра-пы дзынь! Дра-пы дзынь! Дра-пы дзынь!

Бассы. Дра-пы дзынь! Дра-пы дзынь!

Хряси-стук! Хряси-стук! Хряси-стук!

К этой сфере относятся оркестровое вступление, сцены работы на плотине, сцены с Гардом и танец в заключении оперы. Фактура и гармония в названных сценах устроена схожим образом: пласт с удержанным центральным созвучием в равномерной метрической пульсации или остигнутым ритмом и мелодическим рисунком; пласт с «вращательной» фигурацией по звукам хроматической гаммы мелкими длительностями, создающий эффект сонорной педали; мелодический пласт (оркестровые голоса или вокальная партия); дополнительные фактурные элементы.

При всей оригинальности и большой степени раскрепощенности музыкального материала многие музыкальные решения не вполне самостоятельно приняты Мосоловым. Порядок работы над созданием произведения устанавливался на заседаниях Комиссии по созданию советской оперы и отражен в протоколах заседаний и сохранившихся письмах Б. В. Асафьева и А. В. Мосолова к С. Э. Радлову. Показателен в этом отношении тот факт, что композитор работал «вслепую», параллельно с тем, как Задыхин корректировал свое либретто в соответствии с указаниями комиссии:

Страшно интересуюсь, как обстоят дела: мои, Задыхина и всей комиссии по созданию советской оперы. В Москве носятся тревожные слухи. Почему Задыхин не шлет текста? Под влиянием тревожных слухов я снова захватил массу всякой работы различного характера и приехать в Питер смогу с большим трудом <...> Очень и очень обидно, что Задыхин не шлет либретто, т. к. мог бы уже работать понемногу. Если у него есть хоть что-нибудь — пусть высылает» [13]<sup>9</sup>.

Стилистическое разнообразие в словесном тексте, написанном Задыхиным в соответствии с режиссерским видением Радлова, продиктовало последовательность музыкальных решений. Кроме того, такой рельеф в области вокально-речевых характеристик появился и благодаря общению Мосолова с Б. Асафьевым. Однако последний оказался результатом недоволен, о чем прямо указывал композитору лично и в письме к Радлову: «Еще недостаток: недостаточно дифференцированный язык персонажей. Я говорю не о характеристиках индивидуальных (их не должно быть в этой опере, а о расчлененности музыкально речевых интонаций по [неразб.] группировкам и профессиям [неразб.] (ну, сплошь как у Мусоргского)»<sup>10</sup>.

В последующие годы такой механизм создания оперного проекта, в котором вектор творческой мысли определен инициативами и решениями комиссий и художественных советов, закрепится надолго и станет нормой своего времени. О подобной практике, начавшейся в 1920-е годы, подробно пишет Е. С. Власова [7, 102–131].

Как видим, стремление к разнообразию музыкально-речевых характеристик, к яркости интонационного конфликта оперы было обусловлено спецификой литературно-музыкальных задач, поставленных руководителями постановки оперы — Асафьевым и Радловым — перед своими молодыми коллегами: либреттистом Задыхиным и композитором Мосоловым. В данном контексте сложившийся взгляд на «Плотину» как на индивидуальное композиторское детище является некорректным. Справедливо будет назвать «Плотину» работой коллектива авторов, в котором Мосолов и Задыхин, находясь в заданных театральным заказом рамках, смогли проявить художественную раскрепощенность и оригинальность творческих решений.

#### Использованная литература

1. А. В. Мосолов: статьи и воспоминания / общ. ред. И. А. Барсовой; сост. Н. К. Мешко. М.: Советский композитор, 1986. 207 с.
2. Барсова И. А. Австро-немецкий авангард в России: послереволюционное десятилетие // Музыкальная академия. 2008. № 2. С. 174–182.
3. Барсова И. А. Из неопубликованного архива Мосолова // Советская музыка. 1989. № 7–8. С. 69–75.
4. Барсова И. А. Александр Мосолов: Двадцатые годы // Советская музыка. 1976. № 12. С. 77–87.

<sup>9</sup> Письмо А. В. Мосолова С. Э. Радлову от 05.06.1929. РНБ. Ф. 625. № 449. Л. 1–1 об.

<sup>10</sup> Асафьев Б. В. Письмо Радлову С. Э. от 12.05.1930. РГАЛИ. Ф. 625 ед. хр. № 367, 10 листов. Л. 7.

5. Барсова И. А. Прогулки по выставке «Москва — Париж»: Творчество Александра Мосолова в контексте советского музыкального конструктивизма 1920-х годов // Она же. Контуры столетия: Из истории русской музыки XX века. СПб.: Композитор, 2007. С. 43–54.
6. Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М.: Классика-XXI, 2010. 456 с.
7. Власова Е. С. Советская классическая опера: идеи и реалии // Научный вестник Московской консерватории. Том 11. Выпуск 4 (декабрь 2020). С. 102–131. <https://doi.org/10.26176/moscons.v.2020.43.4.006>.
8. Воробьев И. Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920-х — 1930-х годов. Изд. 2-е, испр. СПб.: Композитор, 2006. 324 с.
9. Воробьев И. С., Синайская А. В. Композиторы русского авангарда. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2007. 160 с.
10. Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века. От авангарда к постмодерну: Уч. пособие. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011. 440 с.
11. Гойови Д. Новая советская музыка 20-х годов / пер. с нем. Н. Власовой. М.: Композитор, 2006. 368 с.
12. Гудзенко П. П. Начало социалистической индустриализации (§ 1 Гл. VIII) // История Украинской ССР в десяти томах. Т. VII: Украинская ССР в период построения и укрепления социалистического общества (1921–1941). Киев: Наукова думка, 1984. С. 162–178.
13. Ким А. В. Из истории оперы «Плотина» А. В. Мосолова // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 3. С. 178–205. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.011>.
14. Крученых А., Хлебников В. Слово как таковое. М.: Я. Данкин и Я. Хомутов, 1913. 15 с.
15. Левик С. Ю. Четверть века с оперой. М.: Искусство, 1970. 536 с.
16. Ленинград. В комиссии по созданию советской оперы // Жизнь искусства. 1929. № 16 (14 апреля). С. 14. URL: <https://electro.nekrasovka.ru/books/1483> (дата обращения: 22.03.2024).
17. Ленинград. Новые оперы // Жизнь искусства. 1929. № 29 (21 июля). С. 15. URL: <https://electro.nekrasovka.ru/books/2154> (дата обращения: 22.03.2024).
18. Раку М. Г. Оперные штудии. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2019. 516 с.
19. Радлов С. К советской опере. В порядке дискуссии // Жизнь искусства. 1929. № 1 (1 января). С. 6. URL: <https://electro.nekrasovka.ru/books/1467> (дата обращения: 22.03.2024).
20. Соллертинский И. Возможные принципы советской оперы (В порядке обсуждения) // Жизнь искусства. 1929. № 31 (14 августа). С. 3. URL: <https://electro.nekrasovka.ru/books/2149> (дата обращения: 22.03.2024).
21. Туфанов А. К зауми: Фоническая музыка и функции согласных фонем: [Стихи и исследование]. Пб.: Издание автора, 1924. 81 с.
22. Sitsky L. Aleksandr V. Mosolov: The Man of Steel // Idem. Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900–1929. Westport: Greenwood Press, 1994. P. 60–86.

Получено: 1 августа 2023 года

Принято к публикации: 20 октября 2023 года

**Об авторе:**

**Анастасия Валерьевна Ким** — аспирантка Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

## References

1. Meshko, Nina K., comp. 1986. *A. V. Mosolov: stat'i i vospominaniya* [A. V. Mosolov: Articles and Memoirs]. Moscow: Sovetskiy kompositor. (In Russian).
2. Barsova, Inna A. 2008. "Avstro-nemetskiy avangard v Rossii: poslerevolyutsionnoe desyatiletie [Austro-German Avant-Garde in Russia: Post-Revolutionary Decade]." *Muzykal'naya Akademiya* [Music Academy], issue 2 (722), 174–82. (In Russian).
3. Barsova, Inna A. 1989. "Iz neopublikovannogo arkhiva Mosolova [From Mosolov's Unpublished Archive]." *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], issue 7/8, 69–75. (In Russian).
4. Barsova, Inna A. 1976. "Aleksandr Mosolov: Dvadsatye gody [Alexander Mosolov: The Twenties]." *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], issue 12, 77–87. (In Russian).
5. Barsova, Inna A. 2007. "Progulki po vystavke 'Moskva — Parizh': Tvorchestvo Aleksandra Mosolova v kontekste sovetskogo muzykal'nogo konstruktivizma 1920-kh godov [Walking through the exhibition 'Moscow to Paris': The Work of Alexander Mosolov in the Context of Soviet Musical Constructivism in the 1920s]." In Eadem. *Kontury stoletiya: Iz istorii russkoy muzyki XX veka* [Contours of the Century: From the History of Russian Music of the 20<sup>th</sup> Century], 43–54. St. Petersburg: Kompozitor. (In Russian).
6. Vlasova, Ekaterina S. 2010. *1948 god v sovetskoy muzyke. Dokumentirovannoe issledovanie* [1948 in Soviet Music. A Documented Study]. Moscow: Klassika-XXI. (In Russian).
7. Vlasova, Ekaterina S. 2020. "Soviet Classical Opera: Ideas and Realities." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 11, no. 4 (December), 102–31. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2020.43.4.006>.
8. Vorobyov, Igor' S. 2006. *Russkiy avangard i tvorchestvo Aleksandra Mosolova 1920-kh — 1930-kh godov* [Russian Avant-Garde and the Work of Alexander Mosolov in the 1920s–1930s]. 2<sup>nd</sup> edition, revised. St. Petersburg: Kompozitor. (In Russian).
9. Vorobyov, Igor' S., and Anastasiya V. Sinayskaya. 2007. *Kompozitory russkogo avangarda* [Composers of the Russian Avant-Garde]. St. Petersburg: Kompozitor. (In Russian).
10. Vysotskaya, Marianna S., and Galina V. Grigorieva. 2011. *Muzyka XX veka. Ot avangarda k postmodernu* [Twentieth Century Music. From Avant-Garde to Postmodern], textbook. Moscow: Moscow Conservatory Publishing. (In Russian).
11. Gojowy, Detlef. 2006. *Novaya sovetskaya muzyka 20-kh godov* [New Soviet Music of the 20s]. Translated by Natalya Vlasova. Moscow: Kompozitor. (In Russian).
12. Gudzenko, Panteleymon P. 1986. "Nachalo sotsialisticheskoy industrializatsii [Beginning of Socialist Industrialization]." In *Istoriya Ukrainsskoy SSR v desyati tomakh* [History of the Ukrainian SSR, in Ten Volumes], vol. 7: *Ukrainskaya SSR v period postroeniya i ukrepleniya sotsialisticheskogo obshchestva (1921–1941)* [Ukrainian SSR in the Period of Building and Strengthening of Socialist Society (1921–1941)], 162–78. Kyiv: Naukova dumka. (In Russian).
13. Kim, Anastasiya V. 2023. "'Plotina' ('The Dam') by Alexander Mosolov. The History of Creation." *Opera musicologica* 15, no. 3, 178–205. (In Russian). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.011>.
14. Kruchonykh, Aleksei E., and Velimir Khlebnikov. 1913. *Slovo kak takovoe* [Word as such]. Moscow: Ya. Dankin and Ya. Khomutov. (In Russian).
15. Levik, Sergey Yu. 1970. *Chetvert' veka s operoy* [A Quarter of a Century with Opera]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).



16. "Leningrad. V komissii po sozdaniyu sovetsskoy opery [Leningrad. In the Commission for the Creation of Soviet Opera]." 1929. *Zhizn' iskusstva* [The Life of Art], no. 16 (April 14), 14. Available at: <https://electro.nekrasovka.ru/books/1483> (accessed March 22, 2024). (In Russian).
17. "Leningrad. Novye opery [New Operas]." 1929. *Zhizn' iskusstva* [The Life of Art], no. 29 (July 21), 15. Available at: <https://electro.nekrasovka.ru/books/2154> (accessed March 22, 2024). (In Russian).
18. Raku, Marina G. 2019. *Opernye shtudii* [Opera Studies]. St. Petersburg: Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova. (In Russian).
19. Radlov, Sergey E. 1929. "K sovetsskoy opere [To the Soviet Opera]." *Zhizn' iskusstva* [The Life of Art], no. 1 (January 1), 6. Available at: <https://electro.nekrasovka.ru/books/1467> (accessed March 22, 2024). (In Russian).
20. Sollertinsky, Ivan I. 1929. "Vozmozhnye printsipi sovetsskoy opery [Possible Principles of Soviet Opera]." *Zhizn' iskusstva* [The Life of Art], no. 31 (August 14), 3. Available at: <https://electro.nekrasovka.ru/books/2149> (accessed March 22, 2024). (In Russian).
21. Tufanov, Aleksandr V. 1924. [Toward Zaum': Phonetic Music and the Functions of Consonant Phonemes]. Petersburg: Author. (In Russian).
22. Sitsky, Larry. 1994. "Aleksandr V. Mosolov: The Man of Steel." In Idem. *Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900–1929*, 60–86. Westport: Greenwood Press.

**Received: August 1, 2023**

**Accepted: October 20, 2023**

**Author's information:**

*Anastasiya V. Kim* — postgraduate student, Tchaikovsky Moscow State Conservatory