

ВСЕ БЕЛЬКАНТО ТРУДЯЩИМСЯ, ИЛИ ОПЕРА СТАЛИНСКОЙ ЭПОХИ

Биргит Менцель

Опера является наиболее синтетическим жанром, объединяя музыку, драму, театр, поэзию, танец. Только в кино происходит сходное объединение слова, изображения и звука. Начиная с XIX века, за оперой закрепился имидж буржуазного искусства. С началом эпохи модерна на рубеже веков опера вступает в полосу кризиса. В отличие от других видов искусства (литература, живопись, архитектура) здесь ставится под сомнение не только содержание, формы выражения и традиции, но жанр как таковой обявляется устаревшим.

Выделим три возможных подхода к теме: во-первых, можно говорить о самом процессе развития оперы, т.е. об истории музыкальной культуры; во-вторых, о восприятии оперы, т. е. о музыкально-критических и культурно-политических комментариях и дискусиях; и, наконец, в-третьих, о теории жанра оперы в сопоставлении с другими видами искусства. Мы сконцентрируемся на втором и третьем подходах к теме.

На протяжении всего XX века, в особенности в 1920-е и 1960-е годы, западные деятели искусства, музыкальные критики и философы, среди которых можно назвать и таких последовательных социалистов как Бертольд Брехт и Курт Вайль, неоднократно выступали с заявлениями о необходимости радикальной перестройки оперы или даже о невозможности ее дальнейшего развития. Известный и призыв французского режиссера Пьера Булеза в 1960-е гг. «взорвать все оперные театры»¹ был скорее метафорической «дворцовой революцией» с целью разрушения окаменевших конвенций и структур буржуазного института оперы во имя ее обновления. В 1950—1960-е гг. западные музыкальные критики считали оперу «самым дорогостоящим и самым консервативным театральным жанром», а философ Теодор Адорно требовал «радикального изменения выдохшегося жанра», хотя бы и за счет еще большей утраты популярности².

Подобные суждения можно было услышать и в России сразу после революции. Когда в 1918 году Федора Комиссаржевского спросили, каким образом можно было бы обновить русские музыкальные театры, он предложил бросить бомбу в Большой театр³.

В то время как на Западе в тех немногих странах, где все еще по традиции продолжали создаваться оперы — в Германии, Италии и Франции — обозначившийся фундаментальный кризис жанра, распространявшийся и на теорию оперного искусства, приводил то и дело к попыткам уничтожения оперы как таковой, в Советском Союзе опера была причислена в 1930—1950-е гг. к тем институтам, которым оказывалось всемерное поощрение. В мае 1937 газета «Правда» писала: «Ни в какой другой стране оперный театр не был предметом такого внимания и заботы, как у нас. Под руководством нашей партии выросло советское оперное искусство, выросли советские оперные композиторы»⁴.

В сталинской культурной политике опера занимала важное место. Партийная печать не раз в это время выступала с полемическими статьями об операх, имевшими важные последствия (в 1936, 1951, 1953 годах)⁵. А сам ЦК принял два постановления, касающиеся «советской оперы» (1948, 1958)⁶. Эти статьи и постановления в значительной мере определили и направление развития других обла-

стей культуры и искусства. Если учесть при этом личное пристрастие Сталина к монументальному музыкальному театру и вспомнить о том, как в 1948 году секретарь ЦК А. Жданов устроил совещание композиторов, музыкальных критиков и оперных режиссеров, продолжавшееся целых три дня, то можно смело сказать, что опера в это время выдвинулась — наряду с литературой и кино — в число жанров и видов искусства, которым уделялось самое большое идеологическое внимание. Если при этом учесть и то, что почти ни одна из более чем 600 опер, написанных с 1917 по 1954 г., не вошла в национальный или международный репертуар, и лишь немногие из них сегодня хоть как-то упоминаются, а также если иметь в виду, что все усилия по популяризации этого жанра среди массы населения оказались бесплодными, то утверждение некоторых музыкальных критиков-эмигрантов относительно того, что вся программа советской оперы потерпела сокрушительное поражение как с идеологической, так и с художественной точки зрения, представляется вполне обоснованным⁷.

Мы постараемся прояснить некоторые аспекты развития оперы как в плане общего обсуждения соцреализма и сталинской культуры, так и в более широком контексте кризиса модернизма XX веке. В этой связи мы попытаемся показать следующее:

1. Развитие оперы как института и жанра в 1930—1940-е годы отчетливо отражает парадоксы соцреализма, и вместе с тем демонстрирует наличие некоторых особенностей, которые отличали ее от развития других видов искусства, таких как литература, кино, архитектура. Возникает поэтому необходимость сравнительного рассмотрения концепции соцреализма в различных видах искусства как в смысле их развития, так и в смысле функционирования соответствующих институтов.

2. Авангард в музыке, в частности, в опере (по сравнению с литературой, живописью, архитектурой), не обладал тем авторитарным потенциалом, который пролагал путь сталинской культуре. Развитие оперы (равно как и дискуссии вокруг жанра) обнаруживает и после 1920-х гг. соотнесенность с западноевропейским контекстом. Во всяком случае, те немногочисленные образцы, которые сохранили значимость и по сей день (среди них прежде всего опера Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда») внесли значительный вклад в историю развития европейского модернизма.

Поскольку говоря об опере сталинской эпохи, мы имеем дело с феноменом, история и эстетическая сущность которого остаются еще недостаточно изученными, мы постараемся осветить несколько аспектов темы:

1. дать краткий обзор истории советской оперы как института, обозначив при этом некоторые типичные черты русской традиционной и современной оперы, а также представить важнейшие дискуссии по этой теме;

2. обсудить проблемы и парадоксы жанра и его развития в системе соцреализма в производственно-эстетическом аспекте;

3. рассмотреть вклад советской оперы в общеевропейское развитие жанра в XX веке на примере, с одной стороны, образцовой советской оперы «Тихий Дон» Ивана Дзержинского; с другой, «Леди Макбет» Дмитрия Шостаковича, провал которой был обусловлен самой ее эстетикой.

Развитие советской оперы в 1920—1950-е годы

К трем основным национальным особенностям русской оперы, оказавшим влияние на ее развитие в XX веке, относятся ее тесная связь с фольклором и народной музыкой, отчетливая реалистическая и социально-критическая направленность, сформировавшаяся под влиянием Глинки и композиторов «Могучей

кучки» и определившая расцвет русской оперы во второй половине XIX века, и, наконец, традиционно высокий литературный уровень либретто, которые в основном опирались на сценические варианты литературных произведений известных русских поэтов и писателей.

Вскоре после революции некоторые наиболее радикальные адепты пролетарской культуры посягали на оперу⁸. Так, например, критик В. Блюм в 1922 году осудил оперу как «монархистскую пропаганду» и «портретную галерею царей»⁹. И все же 1920-е годы стали периодом расцвета оперы, что было следствием стечения ряда обстоятельств:

— опера обрела особое культурно-политическое покровительство со стороны А. Луначарского, хотя Ленин занимал по отношению к ней скорее негативную позицию¹⁰. Только в 1919—1920 годы было поставлено не менее 85 оперных спектаклей¹¹;

— некоторые высококвалифицированные и необычайно активные музыкальные критики этого времени, такие как Б. Асафьев (И. Глебов), А. Острецов, И. Соллертинский, М. Друскин, приложили огромные усилия к распространению классической музыки в широких слоях населения. Асафьев, утверждавший «демократическую природу оперы», писал в 1918 году: «Нам нужны пророки, которые проповедовали бы священное значение музыки, ибо музыка представляет собою искусство, которое является самым близким и дорогим для человеческой души, это самое мощное и действенное искусство, способное решать великие человеческие задачи»¹²;

— еще до того, как были созданы новые советские оперы, начался ренессанс оперного искусства благодаря новаторским постановкам и активной деятельности ведущих театральных режиссеров самых разных направлений — от Станиславского и Немировича-Данченко, работавших в традиционном МХАТовском стиле социально-психологического реализма, до представителей «театрального Октября» Мейерхольда и Таирова. В традиционных оперных театрах страны — в Московском Большом и Петроградском Мариинском (позже — Кировский) — были созданы оперные студии, где режиссеры могли беспрепятственно экспериментировать, используя новые методы постановок и новые произведения¹³. В результате режиссерский театр и роль актера, как и роль языка и драмы, приобрели гораздо большее значение, чем музыка.

В период НЭПа шло активное усвоение новых тенденций европейской оперы, обозначившихся как раз в это время и связанных с именами таких композиторов как А. Берг, П. Хиндемит, Д. Мило, Е. Кренек, А. Шенберг, Б. Барток, А. Онеггер, чьи произведения активно исполнялись. Открытость и готовность к экспериментам режиссеров музыкальных театров привела к тому, что между Москвой и Берлином, а в еще большей степени между Петроградом и Берлином возникла настоящая конкуренция, доказательством чему — многие оперные премьеры¹⁴.

1920-е годы были отмечены решительным отказом от традиции XIX века по трем направлениям: отказ от реализма, царившего в академической опере под влиянием творчества композиторов «Могучей кучки»; отказ от романтической литературной оперы, связанной, в частности, с творчеством Чайковского; отказ от «салонного декадентства» начала XX века, представленного прежде всего творчеством Скрябина.

Этот отказ от традиций, который по-разному формулировался представителями Пролеткульта и левого-авангарда, был частью общего процесса критического переосмыслиния прошлого.

Важно отметить, что за пределами музыкальной жизни опера, как и все традиционные виды «высокой» культуры, наталкивалась на решительное неприятие со стороны основной массы рабочих и крестьян, которым придавалось все большее значение как потенциальным реципиентам. Рабоче-крестьянские корреспонденты нередко писали в 1920-е годы о своих тщетных попытках приобщить простой

народ к таким достижениям культуры как театр, опера или балет и приводили различные примеры того, как человек из народа реагировал на это: «“По-хозяйски” подходя к “старому храму”, рабочий зритель отказывал в праве на существование целым жанрам и видам театрального искусства. В особенности это относится к музыкальному театру. Так, например, радикальному отрицанию были подвергнуты опера и балет»¹⁵.

Композиторы и представители традиционной школы продолжали, если только не уезжали в эмиграцию, писать и преподавать в консерваториях, но уже не играли заметной роли в общей культурной жизни, отступив на второй план. В оперном искусстве начало процветать экспериментирование. В этом процессе поиска новых современных форм советской оперы отчетливо обозначились две тенденции:

1. Классические западные и русские оперы оснащались новыми либретто революционного содержания и в таком преображенном виде ставились как массовые спектакли: так «Тоска» Пуччини превратилась в оперу «В борьбе за Коммуну», «Гугеноты» Мейербера — в «Декабристов» (либретто А. Пащенко), «Риенци» Вагнера — в «Бабефа», а «Иван Сусанин» («Жизнь за царя») Глинки — в «Серп и молот»; огромной популярностью пользовалась «Карменчита и солдат» — преобразованная «Кармен» Бизе;

2. Создавались новые либретто на основе исторических сюжетов революционного содержания, при этом предпочтение отдавалось революциям 1905 и 1917 гг., крестьянским восстаниям, а с 1928 г. — индустриализации. Примером таких опер может служить «Орлиный бунт» А. Пащенко (1925) о Емельяне Пугачеве (либретто С. Спасского), «Северный ветер» Льва Книппера (1930) о казни 26 бакинских комиссаров, «Лед и сталь» Владимира Дешевова (1930) о Кронштадтском восстании 1921 года и «Камаринский мужик» (1933) В. Желобинского, о предводителе крестьянского восстания Иване Болотникове (либретто О. Брика).

Обе эти тенденции сами по себе были в гораздо меньшей степени оригинальными, чем третья, которая представляет собой, однако, скорее исключение, чем правило: либретто писалось на сюжет из классической литературы и становилось основой для новых экспериментально-авангардистских опер, как это имело место в опере Шостаковича «Нос», а также в опере Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» (по комедии Карло Гоцци)¹⁶.

Разгром творческих группировок после постановления ЦК 1932 года оборвал острую открытую конкурентную борьбу между авангардистской АСМ (Ассоциацией современной музыки) и пролетарской РАПМ (Российской ассоциацией пролетарской музыки), от чего более всего выиграли представители традиционной академической школы, поскольку они снова обрели признание. Впрочем, и представители авангарда начали сопротивляться экспериментированию с упрощенно классово-обусловленной музыкой, сопротивляясь воинственному догматизму рапсовской регламентации, а также диктатуре музыкальных театров. Так, Шостакович в своей «Декларации обязанностей композитора» в 1931 году отказывается сочинять в дальнейшем «прикладную» музыку. Он пишет о том, что композитору следует писать оперу без опоры на музыкальный театр: «Опыт показывает, что сочинение, предназначеннное для музыкального театра, должно создаваться за пределами этого музыкального театра. Театр должен принять (или не принять) к рассмотрению предложенную ему оперу, или балет, уже в готовом состоянии, и поставить ее»¹⁷.

В соответствии с этим композитор декларирует свою позицию: «За ведущую роль музыки в музыкальном театре! Долой композиторскую обезличику! Дальше от драматического театра и звукового кино! Дальше от музыкального театра в деле создания советского музыкального спектакля!»

Унификация и организация деятелей музыкального искусства происходила,

как известно, значительно медленнее и позднее, чем объединение литераторов и других деятелей искусства. Союз советских композиторов, как сообщает «Музикальная энциклопедия», был основан в «1932—1948 гг.»¹⁸ Только в 1939 году был создан Оргкомитет по координации общесоюзной музыкальной жизни, а первый Всесоюзный съезд советских композиторов состоялся лишь в мае 1948 года. За год до этого, как главный шаг на пути к унификации, был впервые выпущен единый оперный репертуарный план для всей страны. То, что одна и та же премьера шла одновременно в 15—20 городах, привело впоследствии к резкому сокращению новых постановок и шло за счет снижения их разнообразия. В 1934 г. был создан первый — и до 1957 года единственный — музыкальный журнал «Советская музыка». Журнал был не только проводником политики партии, здесь помещались дискуссионные материалы и выступления композиторов и критиков, публиковались новые произведения (в отрывках), так что он в определенной мере отражал реальную динамику развития музыкальной жизни.

Важнейшими дискуссиями о советской опере были дискуссия 1936—1938 гг. в связи с кампанией против формализма и натурализма, начавшейся после статьи в «Правде» «Сумбур вместо музыки», направленной против оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда»; дискуссия 1939—1940 гг. на Всероссийском оперном совещании «Споры вокруг оперы»; в 1948—1950 гг. как отклик на постановление ЦК об опере В. Мурадели «Великая дружба» на Первом съезде советских композиторов (21—29 декабря 1948 года); в 1950 году состоялось совещание в Союзе композиторов, посвященное исключительно опере.

В 1920-е годы был создан целый ряд новых опер, к самым известным из которых относятся «Нос» Шостаковича и «Любовь к трём апельсинам» Прокофьева, воспринятые музыкальной критикой в целом весьма положительно. Однако, в этот период пока еще не было таких произведений, которые бы соединяли в себе традиционные музыкальные формы и новое содержание, и одновременно были бы в состоянии отвечать запросам широкой публики и получить политическое признание. В конце 1920-х годов на композиторов оказывалось все более сильное давление: от них требовали создания образцовой советской оперы.

В период 1932—1934 гг. были созданы две оперы, «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича и «Тихий Дон» Дзержинского, обе они стали выдающимися событиями в советской оперной жизни. Опера Шостаковича, либретто которой композитор написал совместно с ленинградским писателем Александром Прейсом, основывается на одноименном произведении Н. Лескова, опубликованном в 1864 году, и строится на драматизации литературного текста с соответствующим идеологическим переосмыслением, обусловленным требованиями социалистической культуры. В опере рассказывается о преступлении молодой жены провинциального купца, Катерины Измайловой, которая убивает своего свекра-деспота и затем нелюбимого мужа. Все убийства совершились ради безоглядной любви этой несчастной женщины к молодому приказчику Сергею. В центре повести, как и в опере, находится, таким образом, женщина, которая непостижимым образом, будучи одновременно жертвой и преступником, олицетворяет собой связь между любовной страстью и преступлением. С современной точки зрения, ее поведение можно рассматривать как радикальный разрыв с «комплексом устоявшихся норм цивилизации»¹⁹, как отказ от роли послушной купеческой жены, как стремление к жизни по закону природной страсти. Повесть содержит в себе все характерные признаки мелодрамы: динамичное, насыщенное событиями действие, в котором ужас сменяется сентиментальной патетикой, вызывающими то сострадание, то испуг, то умиление²⁰.

Для того, чтобы приспособить это произведение Лескова, которое было воспринято как реакционное и, соответственно, замалчивалось как современной ему критикой, так и критикой 1920-х годов, Шостаковичу пришлось значительно

переделать исходный текст. Он произвел отдельные купюры, дополнил текст вставками из других литературных и литературно-критических текстов, прежде всего из пьесы «Гроза» А. Островского и написанной по поводу этой драмы статьи Н. Добролюбова «Луч света в темном царстве». В результате образ Катерины был переосмыслен как образ сильной, но задавленной женщины, берущей судьбу в собственные руки, что в результате оборачивается трагедией. Она является единственным положительным персонажем, натолкнувшимся на активное неприятие среды. Шостакович изображает народ в виде толпы, демонстрирующей лишь рабскую покорность, жажду сенсаций, эгоизм, жадность и жестокость²¹.

Там, где Лесков с помощью многоплановой фигуры рассказчика сказовыми элементами развертывает неизбежно-жестокую драму, где он хотя и сдержанно, но «натурализирует» преступления Катерины «женской природой», Шостакович противопоставляет свою героиню явно отрицательной среде, объясняя ее преступления общественно-политическими условиями. Таким образом, композитор вводит резкую социально-критическую оценку, которая, с одной стороны, актуализирует современные споры, осуждая различные формы насилия; а с другой, редуцирует сложный литературный текст, сводя его к черно-белой мелодраме. Однако именно эта поляризация и позволила Шостаковичу найти новаторский синтез традиционных и авангардных музыкальных средств выражения: с одной стороны, лирические, мелодичные арии, кантилены или гармоничные ансамбли, пассакалия как типичный для барокко жанр, большой хор (хор заключенных), продолжающие традиции Верди и Мусоргского; с другой, диссонантные звуки, синкопические ритмы, музыкальные средства создания гротеска, пародии, сатиры. Элементы фольклора выступают в виде вариаций народных мелодий и легкой эстрадной музыки, как например, звуки вальса, или цитаты джазовой музыки в мелодиях и инструментализации. Не случайно Шостакович дал и новое жанровое определение своей опере — «трагедия-сатира»²².

После премьеры в 1934 г. в Ленинграде (22 января) и в Москве (24 января) в театре Немировича-Данченко, а 26 декабря 1935 года — в филиале Большого театра, став первой советской оперой, написанной советским композитором, поставленной на этой сцене, после многочисленных постановок на Западе (только в течение 1935 года опера была поставлена в Нью-Йорке, Кливленде, Стокгольме, Любляне, Праге, Цюрихе, Копенгагене), «Леди Макбет» обрела международный успех, который, впрочем, не всегда был однозначным. Так, «Нью-Йорк Таймс» упрекала ее в «порнофонии», считавшейся типичным атрибутом коммунистического режима с якобы присущей ему аморальностью и развратом²³. На Ленинградском летнем фестивале 1934 года можно было увидеть две постановки, а в Москве эта опера, поставленная незадолго до первого съезда писателей, стала настоящей сенсацией²⁴. В декабре 1935 г. в Москве было осуществлено одновременно три постановки этой оперы²⁵. В течение двух лет, прошедших со времени премьеры, «Леди Макбет» была показана в Ленинграде 83, а в Москве — 97 раз²⁶. Музыкальная критика писала о начале «новой эры советской оперы», о рождении соцреалистической оперы²⁷.

Первая опера двадцатишестилетнего композитора Ивана Дзержинского «Тихий Дон» была представлена в 1934 г. на оперный конкурс и получила отрицательную оценку жюри и еще до того, как она была «открыта», она могла быть отнесена к разряду явных неудач, даже несмотря на то, что Шостакович, которому молодой композитор посвятил свое сочинение, отозвался о ней весьма положительно²⁸.

Либретто оперы, написанное композитором совместно с его братом Леонидом Дзержинским, представляло собой обработку тогда еще не законченного одноименного романа Шолохова. Действие происходит накануне и в ходе революции 1917 года в среде донских казаков, главный герой — молодой казак Григорий

Мелихов, влюблен в свою соседку Аксинью (в опере она незамужняя), однако семья принуждает его жениться на другой. Смутные годы первой мировой войны разделяют как супругов, так и возлюбленных. Аксинья служит у некоего генерала и воспитывает дочку, отцом которой является Григорий. Георгий, сын генерала, всячески домогается ее любви. Когда жена Григория, ее соперница, приносит известие о том, что Григорий пал на фронте, которое позже оказывается ложным, Аксинья уступает домогательствами сына генерала. Революция приходит на Дон, и Григорий, оставшийся в живых и награжденный орденами, примыкает к восставшим. Опера заканчивается (в отличие от трагической развязки романа), примирением обоих любящих, чья частная судьба теряет свое значение на фоне массового революционного движения²⁹.

Премьера оперы состоялась 22 ноября 1935 года в Ленинградском Малом театре оперы и балета. Режиссером-постановщиком был С. Самосуд. 17 января 1936 г. Stalin вместе с Молотовым смотрят гастрольную постановку Ленинградского Малого театра и в разговоре во время антракта Stalin дает весьма высокую оценку постановке. 21 января 1936 года «Правда» сообщает об этой беседе: «В ходе беседы товарищ Stalin и Молотов похвалили работу по созданию советской оперы, которую проделал театр, и особенно подчеркнули идеологическую и политическую значимость постановки «Тихий Дон»»³⁰.

Несколько дней спустя Stalin, вместе с Молотовым и Микояном, слушает «Леди Макбет Мценского уезда» в Московском театре-студии. Это были не знаменные постановки Ленинградского театра или Московского Большого театра, но выполненная в спешке работа режиссера Н. В. Смолича, представлявшая собой некое эклектическое соединение московской, более традиционной, и ленинградской, скорее авангардистской, постановок. Постановка вызвала крайнее недовольствие Сталина. Во время антракта Stalin не только не пригласил к себе в ложу ни композитора, ни режиссера, как это он сделал на просмотре «Тихого Дона», но сердитый покинул театр. 28 января 1936 года в «Правде» появляется редакционная статья «Сумбур вместо музыки», имевшая огромные последствия не только для музыки, но и для всего развития советского искусства. Это был жестко сформулированный выговор Шостаковичу, в котором не было уничижительных суждений в адрес лично «молодого композитора», которому «деловая и серьезная критика» должна была помочь встать на путь истинный, но выпад против его оперы и всяческих проявлений «левакского формализма» и «натурализма», авангарда в искусстве и «мейерхольдовщины»: «Народные массы ждут хороших опер». Требовалась «простая и понятная мелодия», чтобы музыка «выразила простые и сильные чувства», нужна была «простая, общедоступная музыкальная речь», «естественное звучание слова», «естественная человеческая музыка». Музыка же, представленная Шостаковичем в его опере, виделась «потерявшей здоровый вкус», определялась как «нарочито нестройный, сумбурный поток звуков», «местами превращающаяся в какофонию», как «построенная по принципу отриятия оперы», «как дергающаяся, крикливая, неврастеническая музыка».

Второй главный упрек относился к либретто, которое, как и музыка, с ее «нервозными, судорожными, припадочными» звуками джаза, «бешеным натурализмом», оценивалось в следующих выражениях: «в зверином обличии», «грубо, примитивно, вульгарно». Особому осуждению подвергается акцентирование эротики: «музыка крякает, ухает, пыхтит, задыхается, чтобы как можно натуральнее изобразить любовные сцены»; «Купеческая двуспальная кровать занимает центральное место в оформлении. На ней разрешаются все проблемы»³¹.

«Правда» берет под защиту от Шостаковича как артистов, режиссера, так и Лескова: «Бытовой повести Лескова навязан смысл, какого в ней нет». Это суждение тем более примечательно, что Шостакович в период работы над оперой в 1932—1934 годах неоднократно считал нужным оправдать свой выбор Лескова,

поскольку он и после 1917 года считался (в соответствии с мнением революционно-демократической критики) реакционером³². Неудача оперы объяснялась следствием высокомерия композитора, который «нарочито зашифровал» свою музыку, которая в конечном счете «мелкобуржуазна» и «абсолютно аполитична».

Таким образом, причина негативного отношения была как в самой музыке, так и в мелодраматическом либретто: архаичное сочетание насилия и любви, совершенно противоречащее революционно-марксистскому рационализму и материализму, нетрадиционная неприкрытаая эротика, фигура купеческой жены, которая от любви совершает убийства, персонаж едва ли подходивший на роль положительной героини и неизбежно выглядевший провокационно для 1930-х годов, экспрессионистский музыкальный язык, рожденный на стыке авангарда и традиции.

Статья «Сумбур вместо музыки» и последовавшие за ней другие статьи против балетной музыки Шостаковича, а также по поводу кино, живописи³³ открывали собой кампанию, культурно-политический фон которой, как и вопрос об авторстве роковой статьи только недавно были раскрыты с помощью новых архивных разысканий³⁴. Главным организатором кампании и автором статьи, согласно новым данным, был П. Керженцев, который был назначен Сталиным председателем новорожденного в январе 1936 года Всесоюзного комитета по делам искусств (КДИ)³⁵. Целью этой кампании был удар по возродившимся попыткам авангардистских деятелей искусства занять ведущие позиции в культуре, и среди них в первую очередь против Мейерхольда, а также против Шостаковича. Надежды представителей авангарда вновь возродились после канонизации Сталиным творчества Маяковского в декабре 1935 г. В музыкальной культуре кампания государственного, а не партийного органа (КДИ), была направлена главным образом против инициативы некоторых композиторов, музыкантов и критиков представить Ленинград как более модернистский и передовой в сравнении с Москвой центр.

Начиная с января 1936 года «Тихий Дон» становится прототипом нового советского оперного жанра, «песенной оперы». Последовали постановки во всех столицах советских республик³⁶. Типичными для нового жанра стали арии и хоры, основанные на народных песнях, при том, что основной акцент делался не на оркестровую часть, а на мелодическое пение, историко-героическую монументальность и, как правило, героя-мужчину³⁷.

Пересмотр отношения к русскому историческому прошлому, начавшийся в 1934 году, сказался и в опере. 29 октября 1936 года на сцене Московского камерного театра была показана опера-фарс «Богатыри» А. Бородина в постановке А. Таирова по новому либретто Демьяна Бедного. В этой небольшой комедийной опере речь шла о христианизации Киевской Руси; устаревший язык, фольклорные цитаты — все это должно было создавать пародию на древнерусских язычников. И с музыкальной точки зрения, речь здесь могла идти скорее о пародийном попурри из разных опер. Александр Бородин, один из композиторов «Могучей кучки», считавшийся «прогрессивным» реалистом и критиком гражданского толка, написал ее как пародию на оперу «Рогнеда» А. Серова (1865), композитора-традиционалиста, которому была близка идеология «почвенничества» и который подготовил свою оперу к празднованию тысячелетия Руси³⁸.

Спустя несколько дней после премьеры КДИ выпустил постановление, запрещавшее ее дальнейший показ³⁹, а 15 ноября 1936 года в газете «Правда» появилась статья П. Керженцева «Фальсификация народного прошлого», в которой опера была заклеймена как пример фальсификации русской истории и объявлена сочинением, чуждым советскому искусству⁴⁰.

Вместо новаторского режиссерского театра образцом для подражания снова становится традиционный, помпезный стиль Большого театра с классическим репертуаром в традициях XIX века. В 1939 году в Москве по указанию Сталина

была поставлена опера «Иван Сусанин» («Жизнь за царя») Глинки с измененным либретто, по которому акцент делался не на преданность Сусанина царю, но подчеркивалась его любовь к родине. Все это сопровождалось массовками, лошадьми на сцене, воинами и священниками в блестящих доспехах и одеяниях.

Уникальным событием в культурно-политической жизни представляется единственная в это время постановка оперы кинорежиссером. Речь идет о постановке оперы «Валькирии» Вагнера С. Эйзенштейном в ноябре 1940 года в Большом театре по поручению Сталина. Самое удивительное, что незадолго до этого назначения Сталин запретил его фильм «Александр Невский». Всемирно известный режиссер-авангардист, Эйзенштейн был избран для постановки оперы немецкого композитора, который после огромного успеха в России еще в 1920-е годы практически исчез с подмостков советских театров после его «функционализации» в нацистской Германии. Политической целью этой постановки была демонстрация почтительного отношения к немецкой культуре в Советском Союзе новому союзнику — фашистской Германии. Постановка, для которой были созданы все условия, оказалась весьма удачной и была тепло принята публикой, но все же дело кончилось полным провалом — она была обругана критикой и центральной печатью. С момента поручения до премьеры изменилось политическое положение: в ноябре 1940 года Сталину уже не было нужды демонстрировать добрую волю, а в Германии критикам и прессе вообще запретили писать о долгожданном московском событии⁴¹.

Начиная с 1945 года, сочинение и постановка опер (или по крайней мере фрагментов опер) стало обязательным для завершивших обучение молодых композиторов в консерваториях, но только очень немногие из них вошли впоследствии в репертуар театров. Основная масса опер выдерживала не более одного-двух показов, и в лучшем случае еще один-два раза ее включали в программу радио. К числу опер, достигших хотя бы ограниченного успеха, можно отнести написанную в 1938 году оперу Дм. Кабалевского «Коля Брюньон» («Мастер из Кламси»)⁴² по роману Ромена Роллана, и песенную оперу Тихона Хренникова «В бурю» (1940), воспевавшую молодежь и впервые в советской опере выведшей на сцену Ленина в качестве персонажа. Примечательно, что он не поет в опере, а говорит — в диалоге с крестьянином, при этом в какие-то моменты оркестр совершенно смолкал⁴³. Поставленная в том же 1940 году опера Прокофьева «Семен Котко», либретто которой было написано по повести В. Катаева «Я сын трудового народа» (1937), с музыкальной точки зрения была гораздо более удачной, но тем не менее и она не нашла поддержки у критиков из-за ее якобы «формалистических» ошибок.

Во время войны оперное искусство отступило на второй план, точно так же как замерли долгостоящие оперные постановки. Оперные театры обеих столиц были эвакуированы в Куйбышев (Большой театр), в Пермь (Кировский театр), и Оренбург (Малый оперный театр), а Союз композиторов — в Свердловск. В сочиняемой музыке кроме массовой песни преобладали симфонии, а также канканы и оратории, сочетавшие в себе вокальную и инструментальную музыку. Единственной достойной упоминания оперой, созданной в годы войны, была «Война и мир» (1941—1943) Прокофьева, премьера которой состоялась в Москве 16 октября 1944 года, а последним достойным упоминания оперным событием сталинского времени стало произведение, которое вошло в историю не столько благодаря своим художественным достоинствам, сколько из-за либретто. Речь идет об опере Вано Мурадели «Великая дружба» (1948), которая стала известна прежде всего благодаря специальному постановлению ЦК от 10 февраля 1948 года⁴⁴.

Опера, над постановкой которой начали работать еще в 1939 году, первоначально носила название «Чрезвычайный комиссар» и была создана по заказу Большого театра к 30-летию Октябрьской революции. Она должна была стать данью

благодарности родине Сталина Грузии и задумывалась композитором как «большое романтическое произведение»⁴⁵. Речь шла о «легендарных подвигах» Серго Орджоникидзе в годы гражданской войны на Кавказе. Молодой ингуш, поддавшись влиянию невесты, единственный из всего рода загорается большевистскими идеями комиссара и выступает против своих сородичей, борющихся против красных, а после гибели невесты погибает сам, спасая от разбойного нападения комиссара. В музыкальном плане в опере преобладали песни и распевы кавказских народов, при этом композитор хотя и использовал экзотические восточные мотивы, принятые в традиционной опере, но избегал противопоставления различных народных стилей. Поскольку ему важно было показать гармоничные отношения между народами, хоры в основном состояли из русских, чеченцев, ингушей, осетин и казаков (при этом между ними не возникало, разумеется, никаких конфликтов).

Подготовка к премьере потребовала больших усилий. Премьера состоялась 28 сентября 1947 года (в Сталино, Грузия). Наряду с последующими постановками на местах, которые все прошли в один день — 7 ноября 1947 года (в Перми, Ленинграде, Вильнюсе, Одессе, Львове, Ереване, Риге и Алма-Ате), в центре общественного интереса оказалась прежде всего московская премьера этой чрезвычайно дорогой постановки (на нее ушло 600 000 рублей). Еще до премьеры Жданов прослушал оперу на закрытом показе и выразил свое крайнее неудовольствие как музыкой, так и либретто; то же самое рассказывают и о Сталине. Хотя опера с музыкальной точки зрения была совершенно традиционна и содержала лишь отдельные элементы современного звучания, в постановлении ЦК содержались те же обвинения образца 1936 года в адрес Шостаковича и авангарда в целом. Опера объявлялась «порочной как в музыкальном, так и в сюжетном отношении»; «В ней [в музыке] нет ни одной запоминающейся мелодии или арии. Она сумбурна и дисгармонична, построена на сплошных диссонансах (упрек со всем необоснованный. — Б. М.), на режущих слух звукосочетаниях», ее называли произведением, «чуждым для нормального человеческого слуха и действующим на слушателя угнетающе. Между музыкальным сопровождением и развитием действия на сцене нет органической связи» и т. д.

Постановление, несомненно, призвано было в очередной раз разделаться с авангардом и в этом смысле выполняло важную культурно-политическую функцию, ибо открывало собой, начав и на сей раз с оперы, вторую антиформалистическую кампанию. В случае с Мурадели негативное отношение к музыке, однако, сыграло не столь значительную роль. Основным нападкам подверглось либретто. Опера вызвала неудовольствие Сталина, вероятно, еще и потому, что Серго Орджоникидзе, выбранный Мурадели в качестве фигуры, призванной прославить вождя, не был достаточно подходящим объектом для оперы, посвященной юбилею революции⁴⁶, кроме того, стало неприемлемым позитивное упоминание ингушей и чеченцев после того, как эти народы были депортированы.

Проблемы и парадоксы оперного жанра в сталинскую эпоху

Когда в 1934 году на Первом съезде писателей были установлены нормы соцреализма, никто не старался поначалу перенести их в область музыки. Перенесение конкретных идеологических требований в сферу музыки воспринималось как нечто абсурдное и невозможное, поскольку, как считалось, музыка не имеет денотата и разворачивается лишь на коннотативном и эмоциональном уровне. Ряд музыкальных критиков и композиторов считали непосредственное перенесение идеологических норм в сферу музыки вообще невозможным.

Сергей Прокофьев, будучи уже международной знаменитостью, в апреле 1936 г.

решил покинуть Францию и вернуться из эмиграции на родину, вполне, видимо, отдавая себе отчет в том, что отныне ему придется в гораздо большей степени ориентироваться на то, чтобы его музыка была понятна и доступна как можно большему числу зрителей, к чему, он, как и многие другие композиторы, был вполне готов. Так, например, он обращается к сочинению детской музыки и киномузыки.

Параллельно с проводимой идеологической унификацией некоторые композиторы, в особенности же Шостакович и Прокофьев, сознательно отошли от крайностей экспериментов 1920-х годов и от конструктивизма западноевропейского музыкального авангарда и обратились к поиску возможностей критического освоения национальных музыкальных традиций⁴⁷. Точно так же и критик Асафьев сменил свое прежнее восторженное отношение к авангарду. Первый, кто познакомил в 1927—1928 годах русскую публику с оперой Альбана Берга «Воцтек» и писавший о ней восторженные статьи, он теперь, в 1936 году, усматривал в ней «бессмыслицу человеческих страданий в бесчеловечных тисках капиталистической культуры», а также «беспомощность мелкобуржуазной музыкальной интелигенции перед лицом поднявшего голову фашизма», и считал, что она, перед лицом советской реальности и героизма народных масс, заслуживает только отрицательного отношения, как и все современные эксперименты⁴⁸. Следует однако иметь ввиду, что понятие «модернизм» в целом в 1930-е годы еще сохранял положительные коннотации и не имел (как например, в литературе) сугубо негативного значения⁴⁹.

Некоторые нормы соцреализма распространились и на музыку, в частности, принцип «народности», «исторически оправданного оптимизма», требование положительного героя. К музыке предъявлялись следующие требования:

- усиление фольклорных, вокально-музыкальных элементов и традиций;
- предпочтительное использование мелодичных, гармоничных, песенных, а не оркестровых форм;
- для оперы — преобладание героико-монументального материала и больших хоров в ущерб лирическим малым формам и комедийным жанрам.

Вследствие этого в Союзе композиторов усилились позиции авторов массовых песен, не только происходивших из других социальных слоев, нежели композиторы, занимавшиеся созданием классической музыки, но и имевших гораздо более низкий уровень образования по сравнению с ними, поскольку последние имели за плечами консерваторию и обладали, как правило, солидной музыкальной базой и обширными знаниями, включая знание мировой музыкальной культуры⁵⁰.

Одновременно с этим после 1932 г. укрепились позиции тех молодых композиторов-традиционалистов, которые развивали академический стиль музыкальной классики. В 1920-е годы они подвергались нападкам, однако после роспуска творческих группировок снова обрели утраченный авторитет. К их числу принадлежали такие ученики Римского-Корсакова и Глазунова как Рейнгольд Глиэр, Антон Аренский, Анатолий Лядов. После 1934 г. их оперы в основном были связаны с развитием различных не-русских народных традиций с соответствующим вниманием к народным обычаям и местному колориту. Глиэр написал оперу «Шах Зерем» с элементами азербайджанской музыки, она была показана на азербайджанском фестивале искусства.

Начиная с 1934—1936 годов обозначился конфликт между популистским требованием создания оперы для масс и требованием преемственного развития стиля традиционной оперы XIX века, которая вместе с тем была формой выражения высокоразвитой буржуазной культуры. Все это на долгие годы затормозило развитие жанра. Такое положение приводило иногда к парадоксальным ситуациям, когда идеологическая установка препятствовала эмоциональному воздействию.

Например, для положительного соцреалистического героя советской оперы «речевые» формы выражения воспринимались как более уместные, чем песенные, если только речь не шла о народных песнях. Вплоть до конца 1930-х годов пролетарий считался неподходящей фигурой для оперы, точно так же как и революционеры, поющие арии, вне зависимости от того, были ли эти арии классически гармоничными или по-современному экспрессивными, дисгармоничными. Герою предписывалось изъясняться речитативом, а не пространными ариями. В результате получалось так, что «какой-нибудь последний негодяй пел мелодичные арии, а советский герой должен был довольствоваться сухими невыразительными речитативами. На практике подобный метод приводил к тому, что... отрицательные персонажи “разоблачали” свою классовую природу в “сладкогласных” ариях. В результате слушатели нередко уходили со спектаклей, запомнив мелодическое ариозо какого-нибудь белогвардейца!»⁵¹

Дальнейшему развитию оперы препятствовало также и то обстоятельство, что ориентация на классическую оперу не предполагала никакого ее переосмыслинния или переработки — ситуация, в корне отличавшаяся от ситуации 1920-х годов, или от положения в литературе, где речь также шла об усвоении наследия прошлого. В результате полностью исключалась какая бы то ни было критическая или скептически-пародийная интерпретация музыкального наследия, что открывало дорогу чистому эпигонству. Музыковед Юрий Келдыш высказал свои соображения об этом тупиковом положении, закрывающем возможности творческого развития, на совещании деятелей советской музыки в ЦК, проходившем под председательством Жданова. На замечание Жданова о том, что, мол, музыка отмечена по сравнению с другими видами искусства наименьшими успехами и потому советским композиторам следует просто писать как Глинка или Чайковский, Келдыш возразил, что и музыка Баха сначала была не принята и не понята современниками и что советская музыка не может явиться в «баховском облачении»: «Как мы должны теперь, после того, как мы отошли от формализма и модернизма, сочинять музыку? Пытаться писать как Чайковский или Бородин? Как же мы сможем тогда избежать подражательства и одновременно следовать классической русской традиции?»⁵²

К парадоксам этого времени можно отнести и двойственное положение ведущих композиторов, прежде всего Шостаковича и Прокофьева, а также, с известными оговорками, А. Хачатуриана и Н. Мясковского: с одной стороны, их официально признавали, они продолжали оставаться признанными авторитетами в консерваторской среде и в Союзе композиторов, в руководство которого они по-прежнему входили; с другой, к ним выказывалось явное недоверие. Шостакович и Прокофьев кроме того были композиторами, которые пользовались успехом на Западе⁵³. Их положение в какой-то мере сопоставимо с двойственным положением Маяковского, отражающим ситуацию в литературе и литературной жизни сталинского времени, с той, правда, разницей, что наследием поэта, ушедшего из жизни, легче было распоряжаться.

Трудно решить, насколько сочинения по «социальному заказу» выросли из самостоятельных творческих соображений Шостаковича, Прокофьева или Хачатуриана и насколько они были написаны с учетом требований власти. Особенно после антиформалистских кампаний, под страхом и постоянной угрозой ареста, они, несомненно, сделали значительные уступки официально требуемой соцреалистической доктрине. В качестве примера можно привести весьма традиционную кинематографическую и балетную музыку Шостаковича или сочиненную по заказу ленинскую канту Прокофьева⁵⁴. Только в жанрах, находившихся на периферии идеологического внимания, как, например, в инструментальной музыке, в камерных произведениях, они продолжали работать в русле музыкального модернизма. Так, в разгар кампании против него в 1948 году Шостакович написал «в стол»

пародию «Антиформалистический раек», в которой он дословно использовал отрывки из протоколов Совещания советских композиторов⁵⁵. А когда в 1936 году Прокофьев написал новую музыку для постановок пьес «Евгений Онегин», «Пиковая дама» и «Борис Годунов» в театре Мейерхольда, то есть для произведений, неразрывно связанных с операми Чайковского и Мусоргского, он остался верным стремлению 1920-х годов преодолеть традиции классической оперы⁵⁶.

На совещании в ЦК, проведенном Ждановым в январе 1948 года, были названы еще две причины катастрофического положения в советской опере. Так, Юрий Шапорин утверждал: из истории музыки известно, что всякая новая опера должна довольно долго пробиваться к публике. Для этого необходимо определенное количество спектаклей, иными словами, публике нужно дать определенное время, чтобы она привыкла к новому, чтобы мелодии могли постепенно войти в нее. В настоящее же время, говорил он, почти все новые оперы идут только раз или два, а потом исчезают из репертуара вовсе. Таким образом, новая опера в принципе не имеет шансов завоевать внимание широкой публики. Кроме того, композиторы работают над своими новыми сочинениями совершенно в отрыве от театров. Театры же, в свою очередь, озабочены тем, как добиться успеха у публики, отсюда их неколлегиальное и, как правило, весьма скептическое отношение особенно к молодым композиторам. С другой стороны, оперные постановки всегда требуют больших затрат, как материальных, так и физических.

В ходе упомянутого совещания раскрылся конфликт не только между разными музыкальными направлениями, но и между «серьезной» классической и «популярной» развлекательной музыкой, вместе с тем эта дискуссия дает представление о внутренних психологических разногласиях и закулисной стороне политических кампаний, главные герои которых совершенно не обязательно принадлежали к партийному руководству. В публикациях и выступлениях, последовавших за этим обсуждением, мало осталось от открытости прежних дискуссий. Напротив, некоторые участники дискуссии выступили с демагогическими заявлениями, на которые последовали возражения почти всех остальных композиторов. Речь идет прежде всего о Владимире Захарове и Тихоне Хренникове, которые поспешили после постановления ЦК от 10 февраля 1948 года принять на себя руководство Союзом композиторов. В 1948 году речь шла прежде всего о том, чтобы свергнуть с пьедестала «великую четверку», свести старые счеты с приверженцами модернизма, и отомстить силами «ущемленных» композиторов тем музыкантам, которые, по международному признанию, составляли цвет и славу русской музыки.

Захаров, малоизвестный сочинитель массовых песен, подверг нападкам всю классическую советскую оперную и инструментальную музыку, заклеймив ее как чуждую народу и созданную кучкой зазнавшихся композиторов, которые утратили связь с народными массами и которые ненавидят даже песни, считая их плеебийским жанром. Музыка Шостаковича, например, говорил он, совершенно не нужна народу и к тому же совершенно несправедливо вообще причисляется к музыкальному искусству. Но почему-то именно подобные авторы, а не действительно популярные композиторы, получили признание на Западе, сетовал он. Хренников говорил о глубокой пропасти, которая разделяет «органичную» музыку фольклора и высокопрофессиональную, технически изощренную музыку авторских сочинений, и о возникших вследствие этого проблемах, с которыми сталкивается советская публика. Лишь немногие представители из консерваторской среды, такие как, например, Александр Гольденвейзер, Виктор Белый, Лев Книппер и Виссарион Шебалин, попытались, в противовес выступлениям демагогов, сформулировать более дифференцированный подход. Гольденвейзер выступил в защиту музыки Скрябина, которая может быть альтернативой западному модернизму, и призвал Шостаковича и Прокофьева, которые стали основными объек-

тами нападок, развивать эту традицию. В дискуссии открыто говорилось о том, что существует непреодолимая пропасть между двумя музыкальными направлениями — массовой песней и классической оперной и оркестровой музыкой.

Советская опера 1930—1950-х годов в общеевропейском контексте и ее вклад в развитие жанра

Итак, мы попытались показать, что парадоксы соцреализма нашли весьма яркое выражение в истории советской оперы, а попытки перенести идеологическую доктрину на абстрактный язык музыкальной формы парализовали развитие оперного искусства.

Доказательством этого является то, что в этот период не существовало действительно популярных опер, да их и не могло существовать, поскольку опера как жанр оказалась в ситуации, когда она была призвана выполнять функции репрезентации власти и оказалась не в состоянии создать при этом такие формы, которые могли бы удовлетворять и соответствовать требованиям популярной культуры⁵⁷. Не осуществился и проект «политической музыки», «политической оперы» в смысле согласованности политической революции с музыкальным модернизмом, передового общественного движения с передовым направлением в музыке⁵⁸.

Если цель популяризации музыкального театра была вообще достигнута, то не на оперных подмостках, а в другом искусстве — в кино. Киномузыка стала важнейшим из музыкальных искусств⁵⁹; именно в музыкальных комедиях Г. Александрова произошел синтез массовой музыки, театра, драмы-комедии и балета в соответствии с соцреалистическими нормами.

Широкая публика сдержанно, а иногда и отрицательно относилась как к классической, так и к советской опере. Если оперы классического репертуара еще более или менее охотно посещались в основном интеллигенцией, то многочисленные попытки объединить традиционную оркестровую музыку, народную музыку и актуальный материал революционного содержания, не находили отклика. Требование же партийного руководства продолжать преемственное развитие традиционного музыкального стиля значительно ограничило возможности развития новой оперы. Строгое преследование всякого отклонения от гармонично-мелодичной музыки и одновременное желание видеть в оперной музыке соединение монументальности, эмоциональности и мифа, привели к тому, что даже символистская музыка Скрябина, еще недавно осуждавшаяся как упадническая и салонно-декадентская, получила вдруг официальное признание. Вагнер же сохранил свое значение в качестве образца оперного искусства, несмотря на то, что по идеологическим соображениям (в ответ на культивирование Вагнера в нацистской Германии) был заклеймлен в 1930—1940 годы⁶⁰.

С другой стороны, те элементы музыкального авангарда, которые продолжали (пусть и в весьма урезанном виде) существовать, не согласовывались с культурно-политическими принципами и требованиями партийного руководства и наталкивались на резкое неприятие. То обстоятельство, что такие значительные композиторы, как Прокофьев и Шостакович, могли, несмотря на все гонения и критику, продолжать заниматься сочинительством, объяснялось прежде всего отсутствием других композиторов, которые могли бы быть сопоставимы с ними по музыкальному уровню и степени международного признания.

Остановимся на вопросе о вкладе советской оперы в развитие жанра в общеевропейском контексте. В этой связи необходимо сделать несколько общих предварительных замечаний, касающихся развития жанра. В XX веке существование оперы как жанра стало проблематичным. Хотя опера никогда не претендовала на

роль искусства, способного адекватно воспроизвести действительность, тем не менее, вплоть до конца XIX века она стремилась к гармонии музыки и языка, оставаясь верной мифу и гуманистической утопии⁶¹. В извечной борьбе музыки и слова, слово в начале XX века повсеместно, и в опере в том числе, одержало победу и вытеснило музыканта, поставив на его место поэта. С усилением роли языка в опере обозначился новый конфликт, выразившийся в борьбе музыки и либретто⁶². Оперные сочинения XX века не привели к разрушению жанра оперы. Едва ли справедливо, однако, утверждение, будто опера постепенно лишается музыкального элемента и приближается к драме⁶³. Напротив, существует по крайней мере три пути модификации жанра оперы и выхода его из кризиса в современную эпоху⁶⁴. Два из них представлены в западноевропейской опере, у третьего пути русские истоки.

1. Автономизация всех трех уровней выразительных средств: музыки, языка, персонажа, которая допускает лишь избирательное их соединение, поскольку их гармоничная интеграция весьма сомнительна. Примерами тому могут служить «Моисей и Аарон» А. Шенберга (1930—1932) и опера-оратория «Edipus Rex» И. Стравинского (1927).

2. Радикальный разрыв с традицией жанра и утверждение ведущей роли языка. Примером этому может служить концепция оперы Бертольда Брехта и Курта Вайля «Трехгрошовая опера». Для Брехта опера была самым неразумным жанром, совершенно не подходящим для выражения реалистического содержания: «Самое неразумное в жанре оперы то, что здесь используются рациональные элементы, апеллирующие к пластичности и реальности, которые, однако, совершенно перечеркиваются музыкой. Умирающий мужчина — это реальность. Если же он одновременно поет, то тут же это переходит в область неразумного» (перевод наш. — Б. М.)

3. Третий путь можно проследить, с одной стороны, в опере «Воцтек» А. Берга; с другой, в опере «Леди Макбет» Шостаковича, который, хотя и стал жертвой сталинской культурной политики, тем не менее внес огромный вклад в развитие музыки эпохи модернизма. Оба произведения можно рассматривать как попытки интегрировать все три уровня выражения: музыку, язык и жест с целью усиления их действия друг на друга и экспрессивности каждого из них. Обе оперы являлись попытками вписаться в традицию на основе литературного текста и достичь синтеза традиции и авангарда. Шостакович попытался объединить элементы «серебряной» классической музыки (с опорой на русскую оперу и литературу XIX века) с элементами популярной музыки и культуры, джаза и эстрадной музыки, мелодрамы, лубка и балаганного театра, с привлечением методов кинематографии.

То обстоятельство, что опера Шостаковича «Леди Макбет» после премьеры получила довольно высокое признание публики, что она после незначительной переработки с 1962 года прочно вошла в репертуар советских оперных театров, что она является в каком-то смысле единственной русской оперой XX века, частично ставящейся на Западе по сей день⁶⁵, говорит о том, что эта опера, единственная из всех оперных сочинений пережившая сталинскую эпоху, внесла значительный вклад в развитие жанра не только в России, но и в Европе.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 P. Boulez // Melos. 1963. № XXXIV. P. 429—440.

2 Th. Adorno. Fragen des gegenwärtigen Operntheaters // Neue deutsche Hefte. 1956/57.

№ 3. S. 527.

3 B. Schwarz. Musik und Musikleben in der Sowjetunion 1917 bis zur Gegenwart, 3 тт. Т.

3. Wilhelmshaven, 1972. S. 55.

4 Правда. 1937. 31 мая. Цит. по: С. Хентова. Д. Шостакович. Жизнь и творчество. Т. 1. Л., 1984. С. 278. Только за пять лет до этого молодой Шостакович писал: «Ни для кого не секрет, что к четырнадцатой годовщине Октябрьской революции на музикальном фронте положение катастрофическое» (Рабочий и театр. 1931. № 31. С. 6).

5 Сумбур вместо музыки // Правда. 1936. 28 января; П. Керженцев. Фальсификация народного прошлого // Правда. 1936. 15 ноября; Неудачная опера Данькевича «От всего сердца» // Правда. 1951. 19 апреля; Против оперы Данькевича «Богдан Хмельницкий» // Правда. 1951. 16 июля; Об опере «Декабристы» в Большом театре // Правда. 1953. 28 июня.

6 Постановление ЦК ВКП(б) «Об опере В. Мурадели “Великая дружба”» // Правда. 1948. 11 февраля; Отмена постановления против оперы В. Мурадели «Великая дружба» (28 мая 1958 г.) (см.: Н. Куликович. Советская опера на службе партии. Мюнхен, 1965).

7 См.: Там же. С 1934 по 1953 г. в СССР были поставлены всего 286 новых опер (Г. Бернандт. Словарь оперы: Оперы в первых постановках или изданиях в дореволюционной России и в СССР (1736—1959). М., 1962).

8 S. Neef. Handbuch der russisch-sowjetischen Opern. Berlin (Ost), 1985. S. 70.

9 См.: Известия. 1922. 3 марта и 12 октября.

10 В разговоре с Кларой Цеткин Ленин открыто признавался в своем неприязненном отношении к «придворно-помпезному стилю оперы» и считал неуместными блестящие театральные постановки на фоне общей отсталости основной массы населения (См.: C. Zeikin. Erinnerungen an Lenin. Berlin, 1961. S. 18—20). О роли Луначарского в музыкальной политике в 1920-е годы см.: L. Sitsky. Music of the Repressed Avant-Garde 1900—1929. Westport, 1994. Р. 1—9.

11 См.: F. K. Prieberg. Musik in der Sowjetunion. Köln, 1965. S. 49—82.

12 Б. Асафьев. Опера в рабоче-крестьянском театре // Жизнь искусства. 1919. 11 марта; его же. Опера как бытовое явление // Музыка и революция. 1926. № 11; его же. Что делать? // Жизнь искусства. 1918. 31 декабря. Цит. по: B. Schwarz. Musik und Musikleben. S. 35 и далее.

13 В Москве в 1918 г. был организован филиал Большого театра — Экспериментальный музыкальный театр под руководством К. Станиславского, а в 1919 г. — Музыкальная студия и театр В. Немировича-Данченко. Тогда же, в 1918 г., в Петрограде был учрежден Государственный Малый театр оперы, которым с 1918 по 1936 г. руководил С. А. Самосуд.

14 Сопоставление дат премьер в Берлине и Петрограде (Ленинграде):

Франц Шрекер «Далекий звук»	1925 (Берлин)	1925 (Пг.)
Альбан Берг «Воцтек»	1925 (Берлин)	1927 (Пг.)
И. Стравинский «Пульчинелла»	1925 (Берлин)	1926 (Пг.)
И. Стравинский «Хитрый Лис»	1925 (Берлин)	1927 (Пг.)
С. Прокофьев «Любовь к трем апельсинам»	1926 (Берлин)	1926 (Пг.)

См.: B. Schwarz. Musik und Musikleben. S. 111.

15 Е. Добренко. Формовка советского читателя. СПб, 1997. С. 110. В книге содержится богатый материал по истории восприятия не только литературы в 1920—1930-е гг. Добренко завершает свое описание восприятия литературы и искусства, первое исследование подобного рода, критическим замечанием относительно подхода, на котором основывался традиционный взгляд на эту проблему: «Традиционная модель описания советской культуры, сложившаяся как на Западе, так и в 1960-е гг. в СССР, строится на том, что отрицание культуры прошлого исходило либо от авангарда, либо от Пролеткульта. Т. е. “слева” и “справа” — внутри культуры. При этом постоянно не учитывалось то обстоятельство, что отрицание культурной традиции, основанное на соответствующем эстетическом пороге массового восприятия искусства, исходило от широчайших масс города и деревни, активно вовлекаемых новой властью в “культурное строительство”» (Там же. С. 111).

16 Ср.: Бернандт. Словарь оперы.

- 17 Д. Шостакович. Декларация обязанностей композитора // Указ. соч.. С. 278—280.
- 18 Музыкальная энциклопедия / Ред. Ю. Келдыш. М., 1981. Т. 5. С. 231—232.
- 19 См.: Ch. Veldhues. Intertextuelle Annaherungen an Leskovs «Ledi Makbet Mzenskogo Uezda» (1865) // Zeitschrift fur Slawistik. 1996. Vol. 41. № 4. S. 412.
- 20 См.: С. Балухатый. Поэтика мелодрамы // Поэтика: Сб. ст. Л., 1927; J. N. Schmidt. Ästhetik des Melodramas. Studien zum Genre eines popularen Theaters im England des 19. Jhs. Heidelberg, 1986. Повесть Лескова пользовалась в 1920-е гг. большим успехом у читателей. На провинциальных русских сценах было осуществлено множество постановок в духе народных сцен ужасов, ставилась она и на знаменитых сценах обеих столиц, кроме того было создано два немых фильма по этому материалу: в 1916 г. «Катерина-душегубка» А. Аркадова, и в 1926 г. фильм «Екатерина Измайлова» Чеслава Сабинского. (См.: Л. Аннинский. Лесковское ожерелье. М., 1982).
- 21 Лесков тем самым выступал против распространенной в среде интеллигенции 1860-х гг. идеализации народа и взгляда на него как на носителя божественного начала, национального будущего и общественного прогресса, что послужило поводом к критике его творчества представителями всех идеологических лагерей. Подробнее об этой проблематике с музыкальной точки зрения см.: А. Цукер. Тема народа у Шостаковича и в традиции Мусоргского // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 10. Л., 1971. С. 32—59.
- 22 Д. Шостакович. Трагедия — сатира // Советское искусство. 1932. 16 октября. С. 3.
- 23 (W. Henderson) New York Times. February, 9. 1935.
- 24 Подробно о восприятии оперы современниками см.: С. Хентова. Д. Шостакович. Указ. соч.. С. 275—304. Е. Шинко, венгерский писатель, который приехал в Москву в связи с Первым съездом писателей, с восторгом сообщает об этом культурном событии. См.: E. Sinko. Roman eines Romans. Moskauer Tagebuch. Köln, 1969. S. 90—100.
- 25 Е. Браудо. Леди Макбет // Рабочая Москва. 1935. 28 декабря.
- 26 См.: В. Schwarz. Musik und Musikleben. S. 203.
- 27 См.: С. Греч. Рождение стиля. Заметки об опере // Звезда. 1935. № 1. С. 201—209; А. Острецов. Катерина Измайлова в театре им. Немировича-Данченко // Советская музыка. 1934. № 5. С. 31—35; Г. Поляновский. Катерина Измайлова // Правда. 1934. 1 февраля; В. Богданов-Березовский. Леди Макбет // Известия. 1933. 24 сентября.
- 28 «Несмотря на эскизность и незаконченность материала, чувствовалось большее дарование автора... Мне сразу ясно, что из того, что я услышал, выйдет хорошее произведение» (Д. Шостакович) (Ленинградская правда. 1935. 15 октября). Цит. по.: А. Гозенпуд. Русская советская опера. С. 298.
- 29 Е. Берлянд. Творчество И. Дзержинского // Советская музыка. 1948. № 8. С. 28—32; А. Гозенпуд. Русская советская опера. С. 298—312; Programmheft des Mecklenburgischen Staatstheaters Schwerin Spielzeit, 1954/1955.
- 30 Ср.: Разговор товарища Сталина и Молотова с руководителями оперной постановки «Тихий Дон» // Правда. 1936. 21 января.
- 31 Несмотря на отсутствие в статье личных упреков и угроз в адрес самого Шостаковича, он после этой статьи жил некоторое время в страхе. Его действительно вызывали тогда в НКВД на допрос, и ареста он избежал по чистой случайности. См. док. фильм «Д. Шостакович» (London, BBC, 1997).
- 32 Официальное признание Лескова базировалось лишь на одной одобрительной вступительной статье Горького к берлинскому и петроградскому изданиям 1923 года. (См.: М. Горький. Н. С. Лесков // Н. Лесков. Избранные сочинения в 3 тт. Т. 1. (изд. Гржебина), 1923 (вышел только первый том).
- 33 Балетная фальшь // Правда. 1936. 6 февраля; Грубая схема вместо исторической правды (О картине Украинфильма «Прометей») // Правда. 1936. 13 февраля; О художниках-пачкунах // Правда. 1936. 1 марта.
- 34 См.: Л. Максименков. Сумбур вместо музыки: Сталинская культурная революция 1936—1938. М., 1997.
- 35 Там же. С. 88—112 («К проблеме авторства “Сумбура...”»)
- 36 Только с 1936 по 1940 гг. состоялись премьеры в Киеве, Баку, Днепропетровске.

ке, Алма-Ате, Тбилиси, Таллинне, Каунасе и Риге, что, впрочем, не помешало провалиться всем последующим операм Дзержинского (среди них опера по роману М. Шолохова «Поднятая целина» (1937) и опера, созданная в годы войны, «Надежда Светлова» (1943) по стихотворению К. Симонова «Жди меня»).

37 Композитор Дзержинский написал, правда, в дальнейшем восемь опер, но ни одна из них не пользовалась успехом ни у музыкальных критиков, ни у публики, ни у театров, которые не включили ни одну из них в свой репертуар (см.: *B. Schwarz. Musik und Musikleben.* S. 240).

38 В этом споре речь шла в основном о том, какой фольклор считать «настоящим» — «народным», крестьянский или городской, спорили и об отношении «героико-эпического» и «лирического стиля», и наконец о стиле и влиянии в России творчества Рихарда Вагнера. См.: *L. Максименков. Указ. соч.. С. 212—222; S. Neef. Handbuch der russischen Oper. S. 64 и след.; A. Гозенпуд. Оперное наследие Серова // А. Гозенпуд. Избранные статьи. М.; Л., 1971. С. 87—112; B. Schwarz. Musik und Musikleben. S. 192.*

39 «О пьесе “Богатыри” Демьяна Бедного» Постановление Комитета по делам искусств при СНК СССР // Советская музыка. 1936. № 12. С. 93—94.

40 *П. Керженцев. Фальсификация народного прошлого // Правда. 1936. 15 ноября.*

41 См.: *B. Schafgans. «If ever the whole “Ring...” should be produced» — Eisensteins «Walkure», eine deutsch-sowjetische Beziehung // Eisenstein und Deutschland. Texte, Dokumente, Briefe. Berlin, 1998. S. 171—196; R. Bartlett. The Embodiment of Myth: Eizenstein’s Production of «Die Walkure» // Slavic Review. 1992. Vol. 70. № 1. P. 53—76.*

42 См.: *G. Abraham. Dmitrij Kabalevsky // Eight Soviet Composers. Westport, Conn., 1943. P. 70—78.*

43 Второй раз Ленин в качестве оперного персонажа появился на сцене в опере Вано Мурадели «Октябрь» (1964). В этой опере, работа над либретто которой была начата поэтом Владимиром Луговским в 1950 г., есть сцена, в которой Ленин работает над Апрельскими тезисами и поет при этом народную песню.

44 Постановление ЦК ВКП(б) «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели» // Правда. 1948. 11 февраля.

45 Либретто написал Г. Мдивани. См.: *K. Сеженский. Вано Мурадели. М., 1962. С. 42.*

46 См.: *B. Schwarz. Musik und Musikleben. S. 350; S. Neef. Handbuch der russischen und sowjetischen Oper.*

47 «Симфоническая пьеса» Прокофьева, премьера которой состоялась в 1934 году, отмечена явными чертами пессимизма. Как писал А. Острецов, упрекая композитора, «его неприятие музыкальной холастики, заурядности и пошлости академизма и эпигонов “Могучей кучки”, конечно, вполне понятно и похвально, однако, его стремление к дисгармоничной разорванности явно свидетельствует о его повышенном интересе к кризису современного западного человека» (*A. Острецов // Советская музыка. 1934. 14 апреля*). См. также: *G. Abraham. Eight Soviet Composers. P. 32—42.*

48 *Б. Асафьев. Волнующие вопросы // Советская музыка. 1936. № 5. С. 24—27.*

49 См. словарную статью «Модернизм» в Малой советской энциклопедии (М., 1969).

50 Многие преподаватели консерваторий вплоть до 1940-х гг. были выходцами из слоев буржуазной интеллигенции, сформировавшейся до революции.

51 *А. Гозенпуд. Русская советская опера. С. 134.*

52 Это высказывание подтверждается только английским переводом, где цитируются документы, не публиковавшиеся в СССР (*A. Werth. Musical Uproar in Moscow. Westport, Conn. 1949. P. 77.*)

53 См.: *A. Werth. Musical Uproar in Moscow; A. Werth. Russia at War. London, 1964; G. Abraham. Eight Soviet Composers.*

54 Несмотря на решение композитора писать «Ленинскую канту», вмешательство политических руководителей привело в конце концов к непризнанию произведения Комитетом по делам искусств. (См.: *L. Максименков. Указ. соч.. С. 232*).

55 Это произведение было в первый раз поставлено только в 1989 г.

56 См.: *И. Мартынов. С. Прокофьев. Жизнь и творчество. М., 1974. С. 338.*

57 Это не значит, конечно, что популярной оперы не может быть вообще. Напри-

мер, можно говорить об опере Верди, ставшей народной и в смысле «национальной», и в смысле «популярной», а хор пленников из «Набукко» стал едва ли не гимном Италии. Другой пример: постановка оперы «Немая из Портичи» французского композитора Д. Обера стала толчком к началу бельгийского восстания против голландской колонизации в 1830 и считается началом европейской «весны народов».

58 См.: *E. John. Vexierbild «Politische Musik»* // Каталог выставки Берлин-Москва. Мюнхен/Нью-Йорк/Москва, 1996. С. 239—244.

59 На сценах 40 советских оперных театров в сезоне 1939/40 из двенадцати опер были поставлены только 3 новых советских оперы. (*Н. Куликович. Указ. соч.. С. 29; Л. Максименков. Указ. соч.. С. 123—130*).

60 См.: *R. Bartlett. Wagner in Russia*. Cambridge, 1995.

61 См: *G. Scheit. Die Oper als Gesamtkunstwerk* // P. Zima (Hg.). Literatur intermedial. Musik — Malerei — Photographie — Film. Darmstadt, 1995. S. 93—128; *P. Zima. Ästhetik, Wissenschaft und «wechselseitige Erhellung der Kunste»* // ÖAI æå. S. 1—30; *E. Fischer. Die Problematik der Opernstruktur. Das künstlerische System und seine Krise im 20. Jh.* Wiesbaden, 1982.

62 Только в 1980-е гг. в западном музыковедении появились исследования, посвященные жанру либретто и анализу отношений между либретто и музыкой. См. серию «Oper und Operntext» (Hg. von Jens Malte Fischer). Heidelberg, 1985 (Reihe Siegen. 60); *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, hg. von Albert Dier. Heidelberg, 1986 (Studio Romanica. 63); *Oper im Spiegel gesellschaftlicher Veränderungen*. (Hg. U. Bermbach, W. Konold), im 3 Bd. Berlin-Hamburg, 1992—1993.

63 Вплоть до 1970-х гг. западная теория оперы находилась в пленау представлений о том, будто бы музыка (как драма чувств) и словесная драма представляют собой две противоположности. Это вело к бесконечным дискуссиям на тему о том, какая из них должна выполнять подчиненную роль, а какая — доминирующую. Только в 1980-х гг. структуралистские и семиотические исследования помогли найти выход из этого тупикового спора. (См., например: *Fischer. Die Problematik*. S. 19, где автор определяет оперу как «функциональное единство автономных жанровых систем»: «три автономные знаковые системы — музыка, поэзия/драма и балет перекрещиваются друг с другом, накладывая друг на друга определенные взаимоограничения благодаря максимально полноценному структурному эквивалентному соотношению». Мера и системность этого перекрещивания и является критерием оценки эстетической ценности оперы и того, насколько она удалась). См.: *C. H. Mann. Hat die Oper eine Zukunft?* // U. Bermbach, W. Konold. *Der schone Abglanz. Stationen der Operngeschichte. Oper als Spiegel gesellschaftlicher Veränderungen*. T. 1. Berlin, 1992. S. 263—288.

64 *B. Brecht. Anmerkungen zur Oper «Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny»* // *B. Brecht. Gesammelte Werke. Im 20 Bd. T. XVII. Frankfurt/M.*, 1967. S. 1007; *Fischer. Die Problematik*. S. 105—118.

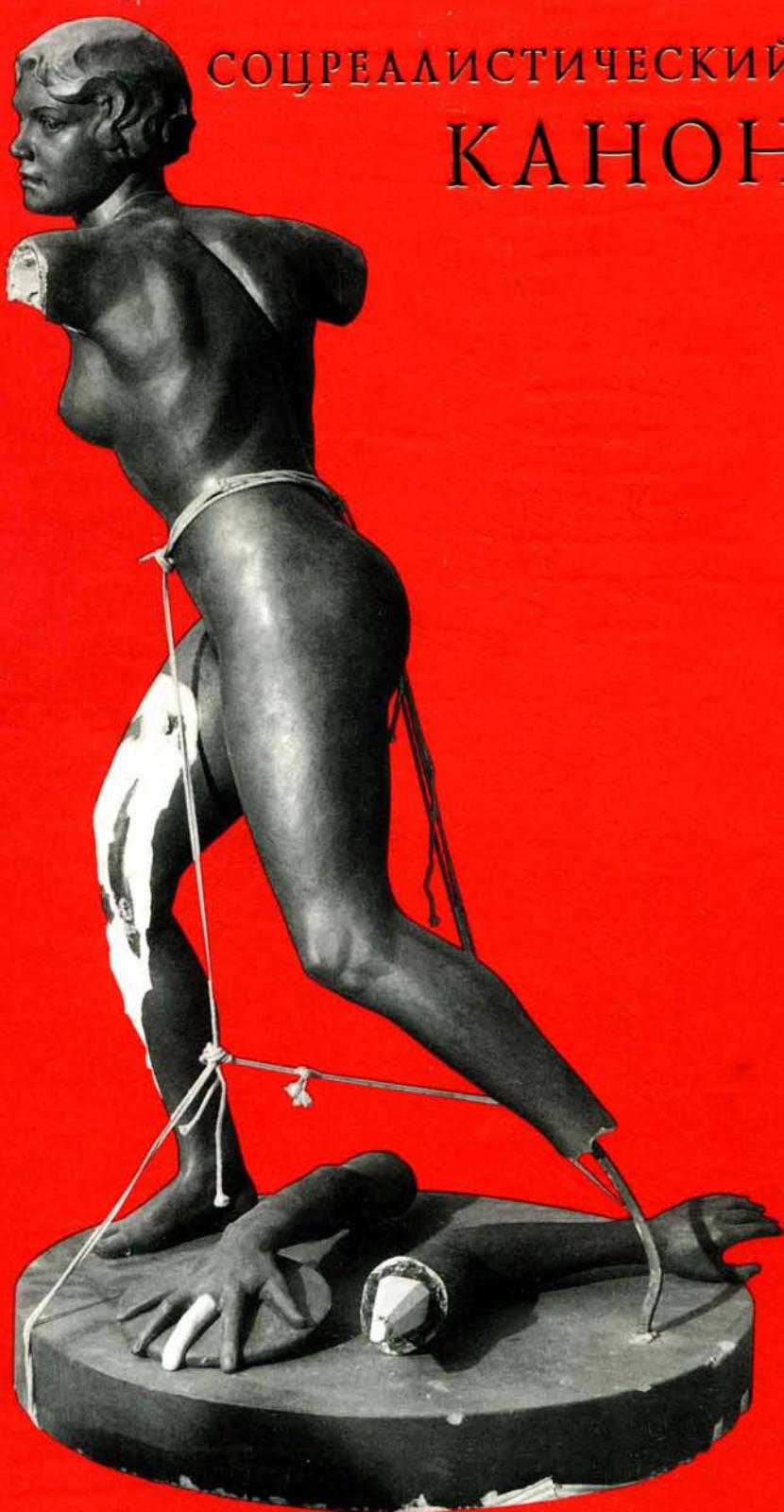
65 Только с 1988 по 1998 гг. было осуществлено 16 новых постановок оперы «Леди Макбет» на оперных сценах мира.

КАНОН

СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ
КАНОН

СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ

СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ



КАНОН

СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ КАНОН



документальный

Социалистический канон — это документальный фильм о жизни и творчестве советского писателя и поэта Юрия Тимофеевича Семёнова-Лобанова. Был снят в 1988 году режиссёром Борисом Аничем Григорьевым. В фильме рассказывается о жизни Юрия Лобанова, начиная с его детства и до конца его жизни.

Юрий Семёнов-Лобанов родился в семье рабочего-железнодорожника. Несмотря на то что в детстве он был болезнен и хрупок, Юрий с раннего возраста проявлял интерес к чтению и письму. Уже в детстве Юрий начал писать стихи, которые он читал своим родителям. В 1940 году Юрий Семёнов-Лобанов окончил школу № 15 в г. Красногорске.

В 1941 году Юрий Семёнов-Лобанов был призван на фронт. В годы войны Юрий Семёнов-Лобанов служил в артиллерии. В 1945 году Юрий вернулся из армии. В 1946 году Юрий Семёнов-Лобанов окончил инженерно-технический институт по специальности «химико-технологическое оборудование». В 1948 году Юрий Семёнов-Лобанов окончил инженерно-технический институт по специальности «химико-технологическое оборудование». В 1948 году Юрий Семёнов-Лобанов окончил инженерно-технический институт по специальности «химико-технологическое оборудование». В 1948 году Юрий Семёнов-Лобанов окончил инженерно-технический институт по специальности «химико-технологическое оборудование».



Гуманитарное Агентство
«АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ»

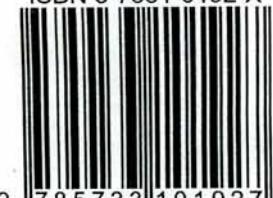
Санкт-Петербург
2000

© Агентство «АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ», 2000. Использование материалов возможно только с письменного разрешения правообладателя.

**Издание осуществлено при финансовой поддержке фонда
Volkswagen-Stiftung**

**Под общей редакцией
Ханса Гюнтера и Евгения Добренко**

ISBN 5-7331-0192-X



9 785733 101927

© Авторы статей, 2000

© Гуманитарное агентство «Академический проект», 2000