

Культурное наследие в исторической оценке

Научная статья

УДК 782.1

DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.058-067



«Песенная опера» 1930–х годов: в поисках новой поэтики жанра

Татьяна Ивановна Науменко

Российская академия музыки имени Гнесиных,

г. Москва, Россия,

t.naumenko@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0286-2339>

Аннотация. Современные исследования оперы сталинского периода касаются прежде всего советского «оперного проекта» (Екатерина Власова, Марина Фролова-Уокер): задуманный на высоком градусе амбициозности, он в итоге оказался фактически провальным. Огромное количество опер, созданных на протяжении 1930–1940-х годов, за немногими исключениями, канули в безвестность: их значительная часть никогда не увидела сцены и сохранилась лишь в материалах архивов. Одной из главных причин называется низкий художественный уровень подавляющей части оперного материала. Тем не менее оценки современников были далеко не так категоричны. В них, наряду с вполне справедливой критикой многих оперных опусов, содержались попытки понять причины, по которым советская опера, получавшая беспрецедентную по своему масштабу поддержку государства, так трудно приспособилась к новым социокультурным условиям.

В настоящей статье предпринимается попытка осмысления феномена так называемой песенной оперы: с этой целью предлагается рассмотрение одного из показательных периодов её развития. Он охватывает пятилетие — с 1936-го (выход статьи «Сумбур вместо музыки», создание Комитета по делам искусств при Совете народных комиссаров СССР) до 1940 года (проведение Всесоюзной оперной конференции). В этот период было создано наибольшее число опер (песенных — около 30), введено в практику представление вновь созданных произведений и последующее их обсуждение в Комитете по делам искусств. Значительное число публикаций этих лет также было посвящено проблемам оперы. Дискуссии об оперном искусстве получили небывалый размах и способствовали формированию комплексных представлений об эстетическом эталоне советской оперы. Само же эталонное оперное произведение так и не было написано.

Статья основана на анализе архивных материалов и документов, часть которых вводится в научный оборот впервые.

Ключевые слова: архивные документы, советский оперный проект, песенная опера, поэтика жанра

Для цитирования: Науменко Т. И. «Песенная опера» 1930-х годов: в поисках новой поэтики жанра // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 58–67.
DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.058-067

Cultural Heritage in Historical Assessment

Original article

The “Song Opera” of the 1930s: In Search for New Poetics of the Genre

Tatiana I. Naumenko

*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
t.naumenko@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0286-2339>*

Abstract. Contemporary researchers of opera of the Stalin period primarily touch upon the Soviet “opera project” (Ekaterina Vlasova, Marina Frolova-Walker): conceived on a high level of ambitiousness, it became virtually a failure. An immense number of operas created during the course of the 1930s and the 1940s, with a small number of exceptions, slipped into obscurity: a significant part of them has never seen the stage and has been preserved only as archival materials. One of the main reasons is mentioned as the low artistic level of the overwhelming part of the opera material. In them, along with rather fair criticism of many opera works, there were attempts to understand the reasons why Soviet opera, which received a level of government support unprecedented in its scale, adapted itself to the new sociocultural conditions with such great difficulty.

In the present article the attempt is made to comprehend the phenomenon of the so-called song opera: with this aim the examination of one of the most illustrative periods of its development is proposed. It spans the period of five years — from 1936 (the year the article *Muddle Instead of Music* came out and the Committee for the Affairs of Art was created affiliated with the Council of People’s Commissars of the USSR) until 1940 (the All-Union Opera Conference was held). During this period the greatest number of operas was composed (including 30 song operas), presentations of newly created compositions and the subsequent discussion of them in the Committee for the Affairs of Art was brought into practice. A considerable number of publications from these years was devoted to the issues of opera. The discussions of the art of opera received unprecedented caliber and were conducive to the formation of complex perceptions of the aesthetic etalon of Soviet opera. However, the etalon operatic composition was never written.

The article is based on analysis of archival materials and documents, part of which is being brought into scholarly use for the first time.

Keywords: archival documents, Soviet opera project, song opera, poetics of genre

For citation: Naumenko T. I. The “Song Opera” of the 1930s: In Search for New Poetics of the Genre. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 3, pp. 58–67. (In Russ.)
DOI: 10.56620/2782-3598.2023.3.058-067

В современных исследованиях оперы сталинского периода можно обнаружить определённые смысловые точки, вокруг которых группируются ключевые выводы многих отечественных и зарубежных музыковедов. Они касаются прежде всего советского «оперного проекта» (Е. Власова [1], М. Фролова-Уокер¹): задуманный на высоком градусе амбициозности, он в итоге оказался фактически провальным. Огромное количество опер (несколько сотен, созданных на протяжении 1930–1940-х годов), за немногими исключениями, канули в безвестность: их значительная часть никогда не увидела сцены и сохранилась лишь в материалах архивов. Одной из главных причин забвения называется низкий художественный уровень подавляющей части оперного материала.

В данной статье предпринимается попытка дать обзор некоторых фактов, связанных с поисками поэтики так называемой советской классической оперы в один из показательных периодов её развития. Он охватывает пятилетие — с 1936-го (выход статьи «Сумбур вместо музыки», создание Комитета по делам искусств СССР) до 1940 года (проведение Всесоюзной оперной конференции). В этот период было создано наибольшее число опер (песенных — около 30), в том числе «Тихий Дон» и «Поднятая целина» И. Дзержинского, «В бурю» Т. Хренникова, «Мастер из Кламси» («Кола Брюньон») Д. Кабалевского, — то есть наиболее яркие образцы жанра.

При этом представляется важным отойти от мейнстрима, сложившегося в современных взглядах на советскую оперу и обратиться к голосам её современников — композиторов, музыковедов и других участников, прямых и косвенных. В 1936 году именно на их долю выпал поиск поэтики нового оперного жанра, который до того времени не имел прецедентов. Песенная опера, таким образом, стала одним из первых советских оперных феноменов, попавших в фокус внимания и, как следствие, в последующую разработку (см.: [2]).

Поворот оказался действительно крутым: в одночасье он сбил все привычные ориентиры. Была поставлена задача создания советской классической оперы, тогда как не существовало практически ни одного произведения, которое могло бы послужить убедительным образцом нового оперного стиля. Время от времени начинались поиски виноватых в сложившемся положении: меняли дирижёров, директоров театров, ответственных партийных чиновников. Много критики и на совещаниях, и в публикациях звучало в адрес музыковедов, якобы ведущих уклончивую политику («Боясь острой темы, они берут Шопена и анализируют. А что, человек мёртвый, всё спокойно»²) и при этом не желающих помогать Шостаковичу и другим композиторам, как тогда говорилось, «найти правильные интонации»³.

На этом фоне опера «Тихий Дон» заслуживает особого упоминания. В силу

¹ Frolova-Walker M. The Soviet Opera Project: Ivan Dzerzhinsky vs. *Ivan Susanin* // Cambridge Opera Journal. 2006. Vol. 18. Issue 2, pp. 181–216. DOI: 10.1017/S0954586706002163

² Стенограмма совещания композиторов и руководителей музыкальных театров о подготовке музыкальных произведений к 20-летию Октябрьской революции. 2-й день. 12 мая 1937 года // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 962, оп. 3, ед. хр. 270. Л. 7.

³ Там же.

сложившихся обстоятельств она была назначена на роль эстетического эталона, хотя и с многочисленными оговорками. На одном из совещаний Лев Степанов не без иронии заявил: «Каждый театр сейчас мечтает поставить “Тихий Дон”»⁴.

И в самом деле, при обсуждении конкретных оперных произведений композиторы стали ощущать за своей спиной призрак «Тихого Дона». Когда спустя пять лет А. Шавердян писал, что опера Держинского вызвала многочисленные подражания и породила целое направление в нашей оперной литературе⁵, он, вероятно, понимал, что это было жёстко обусловлено сложившимися обстоятельствами. С этой оперой сравнивали всё: от либретто до характера отдельных песен.

Уже весной 1936 года театры заявили о начале работы над целым рядом опер. Большой театр в числе готовящихся к постановке назвал оперы «Декабристы» Ю. Шапорина, «Ревизор» Д. Шведова и «Кола Брюньон» Д. Кабалевского; Большой Ленинградский оперный театр — оперу «Анна Колосова» В. Щербачёва; Украинский театр оперы и балета — «Платон Кречет» Ю. Мейтуса, «Тарас Шевченко» В. Борисова и «Неизвестные солдаты» Ф. Козицкого. Театр имени В. И. Немировича-Данченко сообщил, что сделал ряд заказов на сочинение новых произведений — в их числе назывались опера «Разгром» по роману А. Фадеева, которая была заказана Т. Хренникову, а также некая опера (в стенограмме название не приводится), которую должен был

писать А. Хачатурян⁶. Малый Ленинградский оперный театр представил список из девяти ещё не написанных советских опер — об этом обязательстве появилась даже специальная заметка в «Литературной газете»⁷. В их числе значились «Поднятая целина» И. Держинского, «Слава» В. Волошинова о разгроме японской интервенции на Дальнем Востоке, «1919» А. Животова о Первой мировой войне в Америке и Европе, «Железный поток» В. Желобинского по роману А. Серафимовича, некая опера Д. Шостаковича на либретто О. Брика о революционном Балтийском флоте 1917 года и некоторые другие.

Значительное количество оперных произведений, которые впоследствии были не закончены или вовсе не написаны, свидетельствовали о поспешности, с какой театры стремились засвидетельствовать готовность к новому повороту в развитии оперного искусства. Феномен «невзятых вершин», о котором пишет А. Маклыгин в отношении национальных республик [3], с некоторой оговоркой вполне можно спроецировать и на более широкое пространство советской оперной практики. Ненаписанные и незавершённые оперы 1930-х годов, несомненно, должны быть рассмотрены как часть советского оперного дискурса. В планах музыкальных театров значились романы советских писателей, которые никогда не были преобразованы в либретто; названия опер, которые не были завершены; имена композиторов, ни одной оперы так и не написавших. Сами

⁴ Стенограмма совещания композиторов и руководителей... Л. 9.

⁵ Шавердян А. Советская опера // Советская музыка. 1941. № 3. С. 7–8.

⁶ Совещание по вопросам дискуссии в связи со статьями в «Правде» о советской опере. 14 марта 1936 года. РГАЛИ. Ф. 962, ф. 3, ед. хр. 71. Л. 2.

⁷ Рест Б. Девять советских опер // Литературная газета. 1936. 31 марта. С. 4.

композиторы шутили, что некоторые их коллеги стараются продать театрам свои оперы «даже не на корню, а в зерне» (намекая на композитора Дзержинского, чьи обе шолоховские оперы доводили до ума коллективными усилиями непосредственно в театре) — впрочем, зёрна часто не прорастали. Тем не менее эти названия фигурировали в публичных обсуждениях планов наряду с уже завершёнными произведениями, создавая впечатление огромной созидательной деятельности. Некоторые подробности этой работы могут вызвать улыбку — как, например, намерение К. Корчмарёва написать оперу «Евгений Онегин». «Ну, дай бог нашему телёнку волка съест», — услышав об этих планах, пожелал композитору В. Городинский с трибуны совещания⁸.

Во всём этом проявлялись закономерности, в постсоветской науке получившие название симуляции [4]. Её можно увидеть в планах и отчётах пятилеток с их трудовыми рекордами, превосходящими человеческие возможности, — ведь если передовик производства мог превысить норму в 14 раз, почему бы советскому композитору не посоревноваться с Чайковским? По той же логике, члену Союза композиторов надлежало сочинять песни, по мастерству превосходящие песни Шуберта, о чём заявлял тот же Городинский, а оперу насыщать песенным материалом такого высокого качества, что его подхватит и запоёт весь народ.

Вообще критерий «поющего народа» не раз выдвигался при обсуждении

будущих опер. Дирижёр Борис Хайкин вспоминал случай с оперой «Риголетто», когда Верди не давал тенору арию герцога из IV акта до генеральной репетиции: «Он боялся, что арию эту подхватят и разнесут раньше времени, что народ её запоёт, не зная ещё спектакля и самого произведения. Вот бы нам заполучить в наших операх побольше таких арий! — писал Хайкин. — Мы бы не стали их прятать. Пусть народ поёт, нам не жалко»⁹.

Однако хорошие песни в операх появлялись редко. В одном из оперных обзоров — аналитическом докладе Д. Рабиновича и С. Шлифштейна, подготовленном для Всероссийского театрального общества в 1939 году, резкой критике подверглись почти все оперы-фавориты того времени. И не только «Тихий Дон», но и «В бурю» Т. Хренникова — в ней музыковеды усмотрели «принципиальные пороки песенного направления» и «удручающую слезливость»: «Опера как искусство, имеющее свою музыкально-драматическую логику, превращается в простой музыкальный монтаж песен и хоров, сцепляемых невыразительными речитативами»¹⁰. Также авторы отметили несколько неестественных моментов в опере В. Желобинского «Мать»: по их словам, в одной из драматических сцен только что вернувшийся из тюрьмы Павел и девушка Саша на два голоса начинают распевать массовую песню. В опере «Поднятая целина» в драматических обстоятельствах — в сцене с крестьянами — Давыдов поёт жестокий романс¹¹.

⁸ Совещание по вопросам дискуссии... Л. 71.

⁹ Хайкин Б. Э. Композиторы и оперный театр // Советская музыка. 1941. № 3. С. 37.

¹⁰ Рабинович Д. А., Шлифштейн С. И. «Советская опера» — обзор // РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 16. Ед. хр. 264. Л. 15, 16.

¹¹ Там же.

На совещаниях композиторам советовали изучать песенный материал в его жанровом многообразии, включать в оперы песни солдатские, партизанские, лирические, массовые, но при этом избегать цитирования известных песен, которые в то время чуть ли не ежедневно звучали по радио. Н. Рабичев, сотрудник аппарата ЦК ВКП(б), предложил закрепить за каждой песней определённую семантическую задачу — например, при помощи «Варшавянки» характеризовать людей с севера страны, при помощи «Яблочка» — людей с юга и т. д.¹² На песню стала возлагаться непомерная ответственность: ей надлежало обеспечить характерность музыкальных образов, в том числе национальную, региональную, сословную, персональную, а кроме того, придать опере необходимое драматургическое развитие и яркость массовых сцен.

Несмотря на внушительное количество всевозможных совещаний, какие-либо установки, проясняющие задачи требуемого оперного жанра, практически отсутствовали. Стенограммы, посвящённые опере, изобиловали мелкими деталями — такими как реплики с места, передвижения, гул и смех в зале и т. д., что позволяет предположить максимально точную фиксацию происходящего. Однако никаких значимых требований в этих материалах обнаружить не удалось. Очевидно, что выступающим легче было критиковать абстрактный «форма-

лизм», чем предлагать конкретные пути развития оперы нового типа.

Не слишком проясняли картину и композиторы: комментируя свои сочинения, они также не давали почти никакой информации, кроме самой общей. Даже Б. Асафьев был непривычно краток. Описание собственной оперы «Минин и Пожарский» (1936), которую автор полагал своей композиторской удачей, уместилось всего в один абзац: «Основная тема: защита родины, основной канвой сценария является возникновение и продвижение народного нижегородского ополчения и изгнание поляков-интервентов из Кремля (1612). Музыка оперы песенно-напевная, стремится воссоздать в реалистических массовых сценах через широко развитые хоровые ансамбли ряд картин могучего народного патриотического подъёма»¹³.

Иногда какие-то установки можно было услышать в выступлениях музыкальных или театральных теоретиков. Так, профессор ГИТИСа С. Чемоданов в своём докладе «Советская опера за 20 лет» (22 ноября 1937 года) попытался изложить необходимые компоненты «оперы социалистического реализма»: «“Тихий Дон” — опера, которая идёт верными путями... Мы имеем эпоху Гражданской войны, имеем различные группировки, трудовое казачество, зажиточное казачество, красное казачество, белое казачество, эти группировки находятся

¹² Стенограмма совещания у председателя комитета по прослушиванию оперы «Думка Опанаса» Э. Багрицкого. 26.01.1937 // РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 3. Ед. хр. 248. В описании документа неточность: правильное название оперы — «Дума про Опанаса», а Эдуард Багрицкий является не композитором, а автором либретто. Музыка написал Владимир Юровский.

¹³ Булгаков М. А. «Минин и Пожарский» (либретто). Публикация М. Козловой. К истории создания оперы Б. Асафьева // Музыка России. Вып. 3 /сост. А. Григорьева; ред. Е. Грошева. М.: Московский композитор, 1980. С. 212.

в состоянии обострённой классовой борьбы»¹⁴. Тем не менее разбор был весьма нелицеприятным и строился преимущественно на негативных характеристиках — таких как вторичность, низкий художественный уровень либретто, невнятность музыкальных образов, непонимание законов оперной драматургии¹⁵.

Такой анализ оперной поэтики мало помогал делу. Это была совсем не та степень проработки проблемы, как, например, в театральном искусстве. В опере не происходило ничего подобного тому, что отличало раннесоветскую драматургию, — вот где шло настоящее строительство новой среды обитания. Широкая палитра сюжетов и система персонажей отражали жизнь советского общества в максимально возможном богатстве. К началу 1930-х годов в пьесах уже вовсю действовали представители всех советских сословий: комсомольцы, коммунисты, нэпманы, чекисты, рабочие, крестьяне, интеллигенты и т. д.¹⁶ Достаточно разнообразной была и тематическая панорама кинематографа. При этом с оперой писатели и драматурги сотрудничали не слишком охотно, а опыт такого сотрудничества не приносил больших удач. Конфликтом и сменой либреттиста закончилась работа Ю. Шапорина и А. Толстого над оперой «Декабристы»; не увидели сцены и все четыре оперы, написанные на либретто М. Булгакова. Подобные обстоятельства и связанный

с ними «кризис либретто» не уходили из повестки обсуждений на протяжении многих десятилетий.

Очевидно, что опера, с одной стороны, не поспевала за стремительно развивающейся жизнью, с другой — находилась в тисках всевозможных ограничений. Тот же Б. Хайкин сетовал, что вне поля зрения оперных композиторов остаются такие важные темы, как «строительство социализма, вопросы национальной политики партии, расцвет страны, ряд вопросов, связанных с проблемами семьи, быта и т. п.»¹⁷. При этом в опере 1930-х годов по-прежнему сохранялся заказ на революционную тематику в её разнообразных проявлениях: революции 1905 и 1917 годов, французская революция, восстания, мятежи, классовая борьба в деревне.

Внутри большой революционной темы стали возникать своего рода оперные «бродячие сюжеты»: к концу 1930-х годов было написано два «Щорса» — Г. Фарди и Б. Лятошинского; три «Чапаева» — П. Триодина, Б. Мокроусова и А. Пащенко («Чёрный Яр»); два «Степана Разина» — А. Касьянова и П. Триодина; три «Думы про Опанаса» — М. Красева, В. Шебалина и В. Юровского. Этот список непрерывно пополнялся на протяжении последующих десятилетий советской культуры. На революционные и героические сюжеты создавались также балетные и кантатно-ораториальные сочинения.

¹⁴ Стенограмма доклада профессора Чемоданова на тему «Советская опера за 20 лет». 22 ноября 1937 г. // РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 16. Ед. хр. 4. Л. 24.

¹⁵ Подробнее об этом см.: Науменко Т. И. Советская опера в бумагах повседневности (по материалам архивов 1930-х–1940-х годов) // Опера в музыкальном театре: история и современность: материалы Четвёртой Международной научной конференции. Москва, 11–15 ноября 2019 г. Т. 2 / ред. П. В. Луцкер, Т. И. Науменко, Н. В. Пилипенко и др. М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2019. С. 194.

¹⁶ Гудкова В. В. Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 33–34.

¹⁷ Хайкин Б. Э. Композиторы и оперный театр // Советская музыка. 1941. № 3. С. 32.

Однако не они были главными конкурентами советской оперы. Значительно большую проблему представлял кинематограф. Одновременно с операми нередко выходили и художественные фильмы. Так, в один и тот же 1939 год были представлены опера «Щорс» Б. Лятошинского и одноимённый фильм с музыкой Д. Кабалевского; опера «Басмачи» Л. Степанова и фильм «Басмачи» («Друзья встречаются вновь») с музыкой Р. Глиэра. Опера «Степан Разин» А. Касьянова совпала с выходом одноимённого фильма с музыкой А. Варламова. В тот же год, когда на сцене Большого театра ожидалась премьера оперы Б. Асафьева «Минин и Пожарский», на экраны вышел фильм с музыкой Ю. Шапорина (1939). Пересекались, хотя не так синхронно, и другие сюжеты — фильм «Чапаев» (1934, с музыкой Г. Попова) и опера Б. Мокроусова, фильм «Котовский» с музыкой С. Прокофьева и «Дума про Опанаса» В. Юровского, фильм «Волочаевские дни» с музыкой Д. Шостаковича (1937) и опера «Волочаевские дни» И. Дзержинского (1938).

Возможно, это не имело бы существенного значения, если бы фильмы не стали материалом для постоянного сравнения со вновь создаваемыми операми. Ещё в 1937 году Керженцев хвалил Льва Степанова за то, что с темой басмачей он опередил драматический театр и кино¹⁸ (об образах героев советского кинематографа см.: [5]). А через несколько месяцев на экраны вышел «Щорс», и обсуждение оперы Лятошинского прошло с учётом этого нового впечатления. Причём объек-

том сравнения был совсем не музыкальный материал. Композитора критиковали за то, что оперные эпизоды проигрывают кинематографическим, что характеры героев и динамика драматургического развития в фильме представлены более убедительно. «У Довженко эпизод, когда отпускают военнопленных, напряжённый, большой и серьёзный, — утверждал музыковед Гринберг. — А здесь он происходит так, между прочим». Рабичев сокрушался, что в опере не показано ни рождение 44-й дивизии, ни роль Ленина в описываемых событиях. Композитору рекомендовали пересмотреть фильм, посоветоваться с кинорежиссёром и уточнить фактологический материал¹⁹. Получалось, что опера, ещё не будучи завершённой, уже вовлеклась в заведомо проигрышное соревнование на чужом поле.

Нельзя не обратить внимания, с какой неприязненной интонацией вообще характеризовалось всё, что в советской опере напоминало оперу. На это имелись причины. Нередко сам выбор главного героя вступал в противоречие с природой оперного искусства и даже отторгал её. Ему надлежало быть смелым, мужественным и brutальным: ранняя советская опера ориентировалась преимущественно на героя-мужчину, как правило, красноармейца. Традиционный вокальный материал сочетался с этим плохо. Поэтому вполне закономерно, что в ходе разбора новых оперных сочинений неизменной критике подвергались попытки охарактеризовать образ революционера через традиционные оперные формы.

¹⁸ Стенограмма обсуждения оперы «Басмачи» композитора Степанова. 16.02.1937 // РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 3. Ед. хр. 259.

¹⁹ Стенограмма совещания у председателя комитета по поводу прослушанной оперы «Щорс» композитора Лятошинского. 28 декабря 1937 // РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 3. Ед. хр. 312.

Например, при обсуждении образа Котовского Керженцев сожалел, что такой героический персонаж «поёт, поднимает руки, по-оперному открывает рот», в то время как «нужно дать переключку с красноармейцами или что-то про Ленина, Москву, революцию»²⁰. Вероятно, предполагалось, что героя следует характеризовать не оперными средствами, а ключевыми словами эпохи. В итоге доходило до того, что даже сами критики говорили про надоевший, «стёртый языковой словарь». Так, Н. Шастин²¹ приводил фрагмент диалога юноши с девушкой перед уходом по призыву в Красную Армию:

*«Павлуша: Ты что же, Паша, замолчала?
Паша: А говорить ещё чего?»*

Павлуша: Что хочешь — только говори. Слова твои я всякие рад слушать.

Паша: Чудак! Их много, слов-то, всех не счесть. Слова, к примеру, вот такие есть: Ночь. Ситец. Трактор. Социализм. Любовь»²².

Оперу «Щорс» музыковед Г. Хубов критиковал за то, что «в ней много слишком оперного», благодаря чему «Щорс и его подруга выглядят как несовременные люди»²³. Доставалось и многострадальной опере Ю. Шапорина «Декабристы»: А. Толстой считал представленный в ней образ императора Николая I достойным разве что оперетты «Весёлая вдова»²⁴.

Возникла неразрешимая ситуация. С одной стороны, композиторы оказывались в узком ложе революционной темы, которую надлежало воплотить по классическим оперным канонам. С другой — имеющийся сюжетный материал в эти каноны никак не вписывался.

Поэтому к началу 1941 года в среде композиторов и музыковедов стали звучать утверждения о том, что всё происходящее — просто закономерные признаки переходного периода. «Это лишь первые эмбрионы полноценного музыкального языка, — утверждал Шавердян на Всесоюзной оперной конференции 1940 года. — ...Пройденные годы — период подготовительный — взрыхлили почву, на которой могут и должны возникнуть произведения, утверждающие новый классический стиль. <...> вдохновляет на этот труд реальное ощущение близости того времени, когда зазвучат прекрасные произведения нашей эпохи, которые с полным основанием мы назовём советскими классическими операми»²⁵.

Однако рассуждения о прекрасном будущем советской оперы, высказанные в марте 1941 года, так и остались частью великого «советского футуризма», этой сокровищницы надежд и мечтаний, которым в силу разных причин не суждено было сбыться.

²⁰ Стенограмма совещания у председателя комитета по прослушиванию оперы «Думка Опанаса» Э. Багрицкого...

²¹ Н. П. Шастин — референт Репертуарной части Государственного академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова.

²² Шастин Н. На трудном подъёме // Советская музыка. 1940. № 11. С. 60.

²³ Стенограмма совещания у председателя комитета по поводу прослушанной оперы «Щорс» композитора Лятошинского... Ед. хр. 312.

²⁴ Стенограмма совещания у председателя Комитета по прослушиванию оперы «Декабристы» Ю. Шапорина, отзыв о либретто А. Толстого и письмо А. Толстого. 28 декабря 1937 г. // РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 3. Ед. хр. 255.

²⁵ Шавердян А. Советская опера // Советская музыка. 1941. № 3. С. 15, 17, 20.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Власова Е. С. Советская классическая опера: идеи и реалии // Научный вестник Московской консерватории. 2020. Т. 11, вып. 4. С. 102–131. DOI: 10.26176/mosconsv.2020.43.4.006
2. Лаптев Е. С. Патриотизм в операх советских композиторов // Культурное наследие России. 2022. № 1 (36). С. 69–75. DOI: 10.34685/НН.2022.36.1.010
3. Маклыгин А. Л. Невзятые вершины «национального музыкального строительства» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2020. № 4. С. 539–559. DOI: 10.21638/spbu15.2020.401
4. Хабибулина Л. Ф. Симулякр и симуляция как проблема философского дискурса // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2022. Т. 11, № 2А. С. 164–169. DOI: 10.34670/AR.2022.38.19.022
5. Фишева А. А. Образ «нового человека» в советском кинематографе в 1930-е гг. // Вестник Оренбургского государственного педагогического университета. Электронный научный журнал. 2020. № 1 (33). С. 144–157. DOI: 10.32516/2303-9922.2020.33.13

Информация об авторе:

Т. И. Науменко — доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой теории музыки.

References

1. Vlasova E. S. Soviet Classical Opera: Ideas and Realities. *Journal of Moscow Conservatory*. 2020. Vol. 11, Issue 4, pp. 102–131. (In Russ.) DOI: 10.26176/mosconsv.2020.43.4.006
2. Laptev E. S. Patriotism in the Operas of Soviet Composers. *Cultural Heritage of Russia*. 2022. No. 1 (36), pp. 69–75. (In Russ.) DOI: 10.34685/HI.2022.36.1.010
3. Maklygin A. L. Untaken Peaks of “National Musical Construction”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*. 2020. Vol. 10, No. 4, pp. 539–559. (In Russ.) DOI: 10.21638/spbu15.2020.401
4. Khabibulina L. F. Simulacrum and Simulation as Problem of Philosophical Discourse. Context and Reflection: *Philosophy of the World and Human Being*. 2022. Vol. 11, No. 2A, pp. 164–169. (In Russ.) DOI: 10.34670/AR.2022.38.19.022
5. Fisheva A. A. The Image of the “New Man” in Soviet Cinema in the 1930s. *Vestnik of Orenburg State Pedagogical University. Electronic Scientific Journal*. 2020. No. 1 (33), pp. 144–157. (In Russ.) DOI: 10.32516/2303-9922.2020.33.13

Information about the author:

Tatiana I. Naumenko — Dr.Sci. (Arts), Professor, Vice-Rector for Research, Head of the Department of Music Theory.

Поступила в редакцию / Received: 31.08.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 18.09.2023

Принята к публикации / Accepted: 20.09.2023