

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 позначкомил в 1927—1928 годах русскую публику с оперой Альбана Берга «Воццек» 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 интеллигенции 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 в виду, что понятие «модернизм» в целом в 1930-е годы еще сохраняло 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, забыв мелодическое ариозо какого-нибудь белогвардейца!»⁵¹

Дальнейшему развитию оперы препятствовало также и то обстоятельство, что ориентация на классическую оперу не предполагала никакого ее переосмысления 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. Хачатуряна 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, отражающем 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 Хачатуряна 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 кантату 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 Сопевания 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 счета 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, заклеив ее как чуждую народу и созданную кучкой зазнавшихся композиторов, которые утратили связь с народными массами и которые ненавидят даже песни, считая их плебейским 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.