

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. Острцов, 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 переосмысления 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 преобразованном виде ставились как массовые спектакли: так «Тоска» Пуччини превратилась в оперу «В борьбе за Коммуну», «Гугеноты» Мейербера — в «Декабристов» (либретто А. Пашенко), «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. Пашенко (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, сопротивляться воинственному догматизму рапмовской 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, предназначенное 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 обезличку! 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 «Музыкальная 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 дискуссии 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 трем 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 совершались 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, натолкнувшись 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 двадцатилетнего 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 Аксиныю (в опере она незамужняя), однако семья принуждает его жениться на другой. Смутные годы первой мировой войны разделяют как супругов, так и возлюбленных. Аксиныя 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, Аксиныя 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. Сталин вместе с Молотовым смотрят гастрольную постановку Ленинградского Малого театра и в разговоре во время антракта Сталин дает весьма высокую оценку постановке. 21 января 1936 года «Правда» сообщает об этой беседе: «В ходе беседы товарищ Сталин 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 Сталин, вместе с Молотовым и Микояном, слушает «Леди Макбет Мценского уезда» в Московском театре-студии. Это были не знаменитые 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 неудовольствие Сталина. Во время антракта Сталин 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 бы помочь встать на путь истинный, но выпад против его оперы и всяческих проявлений «левацкого 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 отрицания оперы», «как дергающаяся, крикливая, неврастеническая музыка».

Второй главный упрек относился к либретто, которое, как и музыка, с ее «нервными, судорожными, припадочными» звуками джаза, «бешеным натурализмом», оценивалось в следующих выражениях: «в зверином обличии», «грубо, примитивно, вульгарно». Особому осуждению подвергается акцентирование эротики: «музыка крикает, 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 неприкрытая эротика, фигура купеческой жены, которая от любви совершает убийства, персонаж едва ли подходящий 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 попури 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 заклемена 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 завершавших 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 «Кола Брюньон» («Мастер из Кламси»)⁴² по роману Романа 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 дорогостоящие 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 кантаты 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 Ванно 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 совсем 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.