

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 культ Вагнера в нацистской Германии) был заклеимлен 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. Умиравший 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 «серьезной» 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, часто 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 gegenwertigen Operntheaters // Neue deutsche Hefte. 1956/57. № 3. S. 527.

3 B. Schwarz. Musik und Musikleben in der Sowjetunion 1917 bis zur Gegenwart, 3 tt. T.

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 музыкальном 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 Oper. 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.: С. Zetkin. 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. P. 1—9.

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

12 Б. Асафьев. Опера как бытовое явление // 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: В. 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.: В. 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 Annäherungen an Leskovs «Ledi Makbet Mcenskogo Uezda» (1865) // *Zeitschrift für Slavistik*. 1996. Vol. 41. № 4. S. 412.

20 См.: *С. Балухатый*. Поэтика мелодрамы // Поэтика: Сб. ст. Л., 1927; *J. N. Schmidt*. Asthetik des Melodramas. Studien zum Genre eines populären 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. Аркатова, 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.: *Е. Sinko*. Roman eines Romans. Moskauer Tagebuch. Köln, 1969. S. 90—100.

25 Е. Браудо. Леди Макбет // Рабочая Москва. 1935. 28 декабря.

26 См.: *B. 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 большое дарование автора... Мне сразу стало 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. Держинского // 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, Днепропетровс-

ке, Алма-Ате, Тбилиси, Таллинне, Каунасе и Риге, что, впрочем, не помешало провалиться всем последующим операм Держинского (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 Держинский 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.: *Л. Максименков. Указ. соч.. С. 212—222; S. Neef. Handbuch der russischen Oper. S. 64* и след.; *А. 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: Eisenstein'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 Ваню 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.: *К. Сеженский. Ваню Мурадели. М., 1962. С. 42.*

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

47 «Симфоническая пьеса» Прокофьева, премьера которой состоялась в 1934 году, отмечена явными чертами пессимизма. Как писал А. Острецов, упрекая композитора, «его неприятие музыкальной схоластики, заурядности и пошлости академизма и эпигоны «Могучей кучки», конечно, вполне понятно и похвально, однако, его стремление к дисгармоничной разорванности явно свидетельствует о его повышенном интересе к кризису современного западного человека» (*А. 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 (*А. Werth. Musical Uproar in Moscow. Westport, Conn. 1949. P. 77*).

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

54 Несмотря на решение композитора писать «Ленинскую кантату», вмешательство политических руководителей привело в конце концов к непризнанию произведения Комитетом по делам искусств. (См.: *Л. 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 Künste»* // *Öst. Zs. 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 плену 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 взаимоотношения благодаря максимально полноценному структурному эквивалентному соотношению». Мера и системность этого перекрещения 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 schöne 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 Mahagony»* // 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.