



Татьяна Ивановна Науменко

РАБОТА НАД СОВЕТСКОЙ ОПЕРОЙ ПОСЛЕ 1936 ГОДА¹

Создание советской оперы было сферой особых интересов руководителей культуры практически с первых лет советской власти. Об опере уже с начала 1920-х годов высказывались нарком просвещения А.В. Луначарский и будущий глава Комитета по делам искусств П.М. Керженцев, руководители художественных советов музыкальных театров, цензоры Главлита и Главреперткома, композиторы, дирижеры и музыкальные критики.

«Нужна опера. Репертуар. Нам нужно сделать то, что сделали греки, – говорил Луначарский на Первой Всесоюзной конференции музыкальных работников еще в 1929 году. – Нам нужен спектакль, который был бы громадным организованным праздником, таким праздником, который был бы близок массам <...> Музыка должна быть поднята над действительностью <...> Может быть, нужно провозгласить на вашей конференции социалистическое соревнование. Давайте на 12-ом году существования советской власти создадим первую социалистическую оперу» [5, 19].

¹ Работа выполнена при поддержке РФФИ, проект № 16-04-00131 «Феномен советского музыкознания и его влияние на формирование отечественной музыкальной культуры».

Музыкальный театр

Модель жанра рождалась в спорах, противоречиях, поощрительных, воспитательных и даже карательных акциях: достаточно ознакомиться с материалами музыкально-критических публикаций или цензурных запретов, чтобы понять, в каких направлениях развивалась коллективная мысль о самом репрезентативном жанре музыкальной культуры.

Несмотря на то, что теоретическое описание образцовой советской оперы, казалось бы, достигло необходимого понимания ее содержания, драматургии и особенностей музыкального языка, на практике процесс шел с большим трудом. Ни историко-героическое направление, сопровождавшееся появлением новых «бродячих сюжетов» (как, например, «Декабристы» в операх В. Золотарева и Ю. Шапорина, «Степан Разин» в операх А. Касьянова и П. Триодина, «Дума про Опанаса» М. Красева, В. Шебалина и В. Юровского), ни тем более «индустриально-производственное» направление, все никак не могли решить задачу оперного воплощения новой советской действительности.

В середине 1930-х годов вопрос создания советской оперы вышел на уровень высшего руководства страны, что привело к некоторым печально известным событиям, последствия которых и составили тему статьи. Оставляя за ее рамками ситуацию вокруг оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», достаточно подробно описанную в литературе, я затрону один из специальных вопросов, связанных с обсуждением ряда оперных образцов, начавшимся вскоре после выхода статьи «Сумбур вместо музыки» 28 января 1936 года.

Ее появлению, как известно, предшествовало посещение Сталиным двух спектаклей – уже упомянутой оперы Шостаковича и,

Музыкальный театр

несколькими днями раньше, оперы И. Держинского «Тихий Дон». В промежутке между этими двумя театральными событиями в «Ленинградской правде» появилась публикация Держинского, который процитировал сказанные ему слова вождя: «Настало время для создания нашей советской классической оперы <...> В ней должна быть использована напевность народной песни, она должна быть по форме предельно доходчивой и понятной. Будучи по своей “технологии” на уровне последних достижений музыкального искусства, советская классическая опера ничего не потеряет в своей близости к массам, ясности и доступности своего языка» [1, 137]. Из текста публикации ясно, что «песенная опера» Держинского, в целом поддержанная Сталиным, до эталонного образца все же не дотягивала, а последующая реакция газеты «Правда» на оперу «Леди Макбет» хорошо показала, каких «передовых технологий» и «достижений музыкального искусства» композиторам следует решительно избегать.

За одиннадцать дней до публикации «Сумбура вместо музыки», 17 января 1936 года, был создан Комитет по делам искусств во главе с П.М. Керженцевым. На совпадение этих двух дат обращали внимание многие историки, что нередко приводило их к выводам о начале четкой и последовательно спланированной кампании, которая «подвела обвинительную черту под революционным искусством авангарда» [6, 12].

С позиции прошедших десятилетий это выглядит именно так. Однако внедрение в музыкальное искусство новой доктрины – социалистического реализма – было далеко не простым. Его надлежало смонтировать, пользуясь всеми имеющимися ресурсами: искусством режиссеров, дирижеров, либреттистов, композиторов,

Музыкальный театр

музыковедов, музыкальных критиков, а также крупными материальными вложениями в постановки, гонорарами участникам процесса и т.д. Период с 1936 до весны 1941 года стал временем ускоренного поиска этого «призрака новой оперы», которую пока еще никто не видел и не слышал, но которая, как тогда казалось, уже оформилась в некий идеальный образ великого социалистического музыкального театра². В целом обозначенный период был неким подобием пятилетки, хотя и необъявленной, и включал обширный ряд мероприятий: обсуждения в Комитете по делам искусств и музыкальных театрах, проведение Всесоюзной оперной конференции (17 декабря 1940 года) и на этом фоне – непрерывную череду публикаций в центральных и специализированных изданиях.

Полномочия вновь созданного ведомства были чрезвычайно широкими. «Суперминистерство с необъятной компетенцией», по определению Л.В. Максименкова [6, 66], вникало во все детали проекта по созданию советской оперной классики. Уже с февраля 1936 года начались регулярные обсуждения опер, претендующих знаменовать рождение нового жанра.

За неполных два года – в январе 1938 года Керженцев был отстранен от должности – были обсуждены десятки опер; некоторые были поставлены на сценах как Большого, так и других театров страны; некоторые репетировались, но до премьеры так и не дошли; некоторые остались незавершенными; наконец, некоторые так и не продвинулись дальше своего названия. Достаточно подробный список

² О поисках «идеальной оперной формы» в 1930-е годы пишет британский исследователь P.R. Bullock, отмечающий в качестве главных составляющих требование эмоциональной силы, способной воздействовать на массы, эффективность в укреплении власти новой столицы – Москвы, наконец, участие в продвижении идей социалистического реализма, воплощенных в романах советских писателей [16].

Музыкальный театр

музыкально-театральных сочинений, над которыми работали советские композиторы, представлен в Стенограмме совещания композиторов и руководителей музыкальных театров о подготовке к 20-летию Октябрьской революции, состоявшегося 8 мая 1937 года (первый день). Тогда же была дана и характеристика требуемого типа оперы, «благодаря которому, с одной стороны, легко использовать опыт лирических и массовых песен, с другой стороны <...> доступного композитору развернуть большое полотно» [10, 9].

Вот лишь некоторые упомянутые сочинения, известные и неизвестные:

Дзержинский «Поднятая целина»

Болошин «Слава»

Степанов «Басмачи»

Мильнер «Анш»

Желобинский «Мать»

Соловьев-Седой «Дружба»

Лятошинский «Щорс»

Попов «Александр Невский»

Чишко «Броненосец Потемкин»

Свиридов «Рожденные бурей»

Пустынников «Семейство Брюншпан»

Ипполитов-Иванов «Последняя баррикада»

Щербачев «Анна Колосова»

Богословский «Аристократы»

Асафьев «Минин и Пожарский»

Шостакович «Как закалялась сталь».

На том же совещании была высоко оценена практика предварительного коллективного прослушивания и оценки опер – в

Музыкальный театр

противовес сложившейся традиции писать музыку «в тиши уединения». Так композиторское сообщество утвердило право Комитета по делам искусств осуществлять надзор над всем ходом творческого процесса – от замысла оперы до ее постановки.

Регламент обсуждений в Комитете повторялся от заседания к заседанию – каждое было посвящено какому-либо одному сочинению. Состав комиссии на протяжении всего периода практически не менялся, в него входили композиторы В.А. Белый, Д.Б. Кабалевский, Р.М. Глиэр, Н.К. Чемберджи, музыковеды Г.Н. Хубов, А.И. Шавердян, начальник главного музыкального управления С.С. Шатилов, председатель союза композиторов Н.И. Челябинов, директор Музыкального государственного издательства (Музгиза) М.А. Гринберг и сам Керженцев. На некоторые заседания приглашались либреттист С.М. Городецкий и дирижер С.А. Самосуд. Композитор приходил с клавиром оперы, играл на рояле и сам пытался петь все партии. После этого начиналась дискуссия, а затем весь ход заседания оформлялся в виде машинописного протокола и вручался композитору как руководство к последующим действиям.

Параллельно с заседаниями в Комитете по делам искусств шли аналогичные обсуждения и в различных оперных театрах. На прослушивания нередко приезжал сам Керженцев, который давал указания, контролировал последующий процесс работы, иногда затягивая его бесконечными советами и рекомендациями. Некоторые оперы, например, «Минин и Пожарский» Б.В. Асафьева на либретто М.А. Булгакова, не увидели сцены в том числе и по причине

Музыкальный театр

изнурительных переделок либретто и музыки³ [2, 224]. Постановке оперы помешала и готовящаяся премьера «Ивана Сусанина» с новым текстом и финалом. По мнению музыковеда Марины Фроловой-Уолкер, переработка «Жизни за царя» стала главным препятствием в осуществлении советского оперного проекта [17].

Заседания шли бесконечным потоком, а на их фоне некоторые театры уже спешили принять к постановке произведения, сочинение которых едва лишь началось. Дирижер Борис Хайкин писал о нездоровой спешке, когда театр начинает разучивать оперу, не дожидаясь завершения не только партитуры, но даже клавира: «Авторов, еще не окончивших оперу, теребили со всех сторон. В оперу все время вносились изменения органического характера. Сочиняли все. Сочинял Комитет по делам искусств, сочинял Главрепертком, сочинял Большой театр, сочинял Малый оперный театр <...> Любопытно, что сочиняли иной раз не совсем обычным “творческим методом”. Вдруг приходит в наш театр телеграмма: “Хопрова убивать на сцене”. И все. Как убивать, чем убивать – не известно. А перед самой премьерой вторая телеграмма: “Хопрова на сцене не убивать. Точка”» [14, 34].

Эти почти анекдотичные подробности нисколько не преувеличены. О том, как «сочинял Комитет по делам искусств», свидетельствуют подлинные протоколы. В некоторых документах можно увидеть, что высказываемые замечания нередко носили противоречивый характер и, вероятно, не всегда были понятны композитору.

³ Опера не получила сценического воплощения, однако несколько раз исполнялась в Ленинградском радиокомитете (впервые – в конце 1938 года) [2, 225].

Музыкальный театр

Прежде всего, обсуждению подвергалось либретто. Этой части оперы значения придавалось даже больше, чем самой музыке. Кстати, либретто, ввиду особой важности, и оплачивалось невероятно щедро – гонорар либреттиста составлял половину от суммы композиторского вознаграждения, а также от отчислений за каждую постановку. Соответственно, за право писать либретто опер сражались многие литераторы; известно, что предложение Самосуда заключить контракт с Большим театром (1936) охотно принял Михаил Булгаков, сочинивший в общей сложности четыре собственных оперных либретто и отредактировавший целый ряд чужих⁴.

Однако хороших либретто было очень мало – возможно, сказывалась все та же спешка. Вот, например, некоторые эпизоды обсуждения оперы Льва Степанова «Басмачи», состоявшегося 2 февраля 1937 года. Действие происходит в Таджикистане в начале 1920-х годов: русские пограничники борются с отрядом басмачей; у одного из пограничников, Павла, возникает взаимная любовь с местной девушкой Лилихон, которую впоследствии убивают бандиты. В конце оперы пограничники побеждают.

После прослушивания оперы музыковед А.И. Шавердян отметил, прежде всего, пестроту либретто, стремление обозначить три элемента: «Первое – это лозунги, которые поются всеми, даже певцом Ибрагимом, мечтающим о прекрасной стране Советов... Второе – это житейские обывательские разговоры, которые преобладают... Третье – это экзотика, слова из Корана, пародия на “Песнь песней” в духе Саши Черного» [8, 1]. Очевидно, что в либретто была предпринята попытка

⁴ Булгакову принадлежат либретто «Рашель» (1939) для оперы И. Дунаевского, «Минин и Пожарский» (1936), «Петр Великий» (1937) для опер Б. Асафьева, «Черное море» (1937) для оперы С. Потоцкого. В числе многочисленных либретто Булгаков редактировал «Ивана Сусанина» С. Городецкого.

Музыкальный театр

соединить плохо соединяемое: агитационное начало, которое непременно должно было показать истинные устремления таджикского народа; «народность» и обыденность речи персонажей; и, наконец, обязательный национальный колорит.

Были и более мелкие смысловые несуразности, отмеченные участниками обсуждения.

Шавердян:

Реакция матери на смерть Лилихон – вообще агитка. Как-то странно горе матери прерывается вопросом – «Что вы ели?»

Кабалевский:

Герои пол-оперы поют «Мы живем братской любовью», а потом женятся. Какая же это братская любовь?

Керженцев:

Павел все хочет в Москву, в Москву, а должен хотеть остаться в Таджикистане. Это таджики должны рваться в Москву [8].

Многие погрешности, вероятно, чувствовал и сам композитор. На совещании композиторов и руководителей театров о подготовке музыкальных произведений к 20-летию Октябрьской революции, состоявшегося 12 мая 1937 года (второй день), именно Степанов поднял вопрос о низком качестве оперных либретто. Его критике подверглась даже одобряемая в тот период опера И. Дзержинского «Поднятая целина», содержащая «не поющие слова» – «Товарищи бюрократы», «Кровью заработал партбилет»... [11, 9].

Нередко композиторам указывалось на недостатки драматургии, которая настолько плохо давалась создателям оперы, что на конференции 1939 года И. Соллертинский прочитал обширный доклад, похожий на мастер-класс, с подробным описанием всех узловых моментов музыкально-драматургического развития в опере [7].

Музыкальный театр

На обсуждениях у Керженцева пороки драматургии были выявлены практически в каждой опере. Вот лишь несколько примеров.

«Басмачи» Степанова

Шавердян:

Комсомольская группа все время изолирована, не чувствуется связи с массами, не чувствуется ни роста этой группы, ни ее активности. И другая группа – басмачи, которые тоже не развиваются, существуют совершенно параллельно.

Белый:

Пограничников надо заставить действовать. Они очень много поют о себе, но совершенно не показаны в действии, и драматического конфликта не происходит. Они сами по себе, а басмачи сами по себе, и эта победа не дает удовлетворения, потому что борьбы не было.

Кабалевский:

7 картин, но внутри все идет изолированными эпизодами [8].

«Дума про Опанаса» Юровского

Гринберг:

По либретто. Неясной остается фигура Опанаса. Я всецело за вещь, но в последнем действии, когда дело доходит до апогея, поданный на эмоционально-музыкальной основе образ Опанаса становится не героическим, а жалким.

Керженцев:

Недостаток в том, что все красноармейцы и все большевики показаны эпизодически, случайными фигурами, и получилось, что основная фигура – Опанас... Недостаток ведущих фигур получился, все-таки не Коган должен противостоять махновцам, а Котовский, Коган начальник продотряда, действует в тылу, в полуподвале. Сила, которая ведет борьбу против махновцев, это организованная сила. С одной стороны, Котовский – роль его никак не охарактеризована, он поднимает руки, по-оперному открывает рот... Раз уж введен Котовский, надо дать большее развитие, надо вспомнить его активные моменты, Москву помянуть. А Котовский поет лирическую арию в темноте, а тут надо дать какую-то сцену, переключку с красноармейцами, надо показать, что это часть какой-то большой борьбы, которая всюду идет... В частности, Ленина надо, это будет

Музыкальный театр

звучать ясно, чтобы толпа запела, закричала: Ленин, Москва, Кремль, вообще что-то такое, чтобы показать, что это часть большой борьбы... [13].

«Кола Брюньон» Кабалевского

Гринберг:

Эпilog сценически не вытекает из всего разворачивания действия.

Керженцев:

Может быть, лишнее действие ввести?

Хубов:

Я не совсем согласен. Если делать толчок, то в самом начале, в виде пролога к опере.

Чемберджи:

Как можно выйти из положения? Только путем приписки пролога или эпilога несколько рискованно. Думаю, что в либретто нужно ввести какую-то сцену, которая бы в действии показывала оптимизм героя. Нужна коренная переделка либретто [9].

Обсуждение музыкального языка не менее показательно. Здесь также можно выделить несколько ключевых моментов, вокруг которых постепенно выявляется и желаемый образ советской оперы, и ее врожденные пороки. В числе главных называется эклектизм, подражательность музыке и западных, и русских опер XIX века, а также невыносимое сходство опер друг с другом, ставшее результатом стремления к пресловутой «песенности». На упомянутом совещании 12 мая 1937 года тот же Степанов сетовал, что все театры хотят повторить успех «Тихого Дона» Держинского. «Я написал оперу, которая отличалась от всех опер, – утверждал Степанов, – а сейчас она приближается ко всем темам. Я ставлю вопрос о том, что меня искалечили» [11, 9]. А автор оперы «Щорс» Б. Лятошинский, прослушав критические замечания, сокрушался, что, будучи

Музыкальный театр

композитором-симфонистом, ввязался в сомнительную оперную историю [12].

Требование песенности, вдохновленное словами т. Сталина относительно «Тихого Дона» Дзержинского, долго казалось некой панацеей, способной придать опере столь желаемый звуковой образ. Неслучайно Шостаковичу, пришедшему на прием к Керженцеву 7 февраля 1936 года, на следующий день после выхода статьи «Балетная фальшь», тот посоветовал «поездить по деревням Советского Союза, записать народные песни и гармонизовать сто лучших», а в процессе работы над новой оперой «проверять отдельные написанные части перед рабочей и крестьянской аудиторией» [4].

Соответственно, и о песенности, и о похожести опер спорили на протяжении всего периода обсуждения.

«Басмачи» Степанова

Кабалевский:

Хорошо, что Степанов исходит из песенности... Средний, выровненный язык, что-то между русским и таджикским началом. Хороша песня «Безусым комсомольцем я в партию пришел».

Шавердян:

Песня Павла. Сначала она производит хорошее впечатление, при первом исполнении. Это что-то бодрое, немножко частушечное, но дальше я не согласен с использованием этой песни в качестве лейтмотива. На основании сегодняшнего прослушивания могу сказать, что другого ценного материала здесь нет.

Челяпов:

Откуда у молодого талантливого композитора взялось столько пустопорожней музыки, ничего не значащей музыки?.. Когда я слушал, отвлекаясь от пения, фортепианную партию, то другое бросилось в глаза: бесконечное количество маршеобразных галопов... Для оперы это не нужно.

Музыкальный театр

Белый:

Все лирические образы взяты напрокат из разных соответствующих мест старых опер [8].

«Дума про Опанаса» Юровского

Хубов:

Опера удачна, больше всего удалась лирическая и лирико-драматическая части. Хороши песни, но в первой песне котовцев элемент не народный, а городской.

Шавердян:

Мне кажется, Юровский целый ряд качеств усвоил из «Тихого Дона». Вместе с недостатками Дзержинского усвоил и достоинства. Есть моменты, которые слишком напоминают Мусоргского, чувствуются знакомые сольно-лирические моменты. Усваивать Мусоргского хорошо, но повторять не следует. Яркого образа Котовского нет. Образ Павлы и Опанаса – это немножко от Пуччини и от других.

Керженцев:

Песни махновцев веселее, приятнее, легче запоминаются, котовские песни должны быть люмпен-пролетарские... Может быть, махновские песни передать котовцам? [13].

«Кола Брюньон» Кабалевского

Чемберджи:

Герои поют очень простым музыкальным языком, сделанным довольно свежо и ярко. Нельзя сказать, что это эпигонство, и с точки зрения творческого влияния эта опера – большое движение вперед... Здесь появляется влияние творчества Прокофьева, которого раньше в творчестве Кабалевского не было.

Хубов:

Наоборот, раньше было, а здесь нет [9].

Много сведений о работе композиторов над песенностью в опере дают материалы совещаний композиторов, посвященных подготовке к 20-летию Октября [10; 11]. Как следует из протоколов, в поисках нужной интонации состоялись десятки выездов в колхозы и

Музыкальный театр

совхозы, прошли смотры народной поэзии, созданной авторами от 16 до 96 лет. В ходе дискуссии композиторы снова вспомнили о «Леди Макбет» Шостаковича и в связи с этим обрушились с критикой уже на музыковедов, которые не могут помочь ни Шостаковичу, ни другим композиторам найти советскую оперную интонационность. Драматург Киршон в своем выступлении рассуждал: «Я помню случай, когда в дискуссии по поводу оперы “Леди Макбет” говорили, что вот подлинные советские интонации Шостакович дал и по ним надо равняться всем советским композиторам. Конечно, это было совершенно неправильно... А как помочь Шостаковичу изжить эти интонации, которые оказались не подлинными советскими, а вредными и фальшивыми, этим у нас никто не занимается» [11, 7].

Музыковед Городинский, возражая Киршону, перевел стрелки на композиторов, уверяя, что это они не стараются работать над поиском правильных песенных интонаций. В качестве аргумента он привел в пример образ Сталина в советской песне: даже тема такого уровня, по его словам, не дала ни одного убедительного песенного образца. Речь Городинского вызвала ожесточенную дискуссию на вечную русскую тему «кто виноват». «Композиторы спешат, – уверял Городинский. – Мне рассказывали о молодом композиторе, который в течение 10 минут написал песню». Дерзкий голос с места возразил: «Шуберт сочинял за полтора часа». Городинский: «Опять начинается. А, может, наши песни будут лучше шубертовских, и потом, учтите тематику. Песни скороспелки быстро исчезают, а песня о Сталине должна жить годами» [11, 11]. Кроме этого, по утверждению Городинского, музыковеды в одной только газете «Музыка» дают около 200 рецензий в год, но ни разу ни один композитор не выступил

Музыкальный театр

с ответом на эти рецензии. Даже спор об опере «Поднятая целина» на страницах издания вели только критики [11, 14].

На том же совещании состоялось выступление Н. Чемберджи, который впервые за все время дискуссии призвал обратить внимание на творчество Прокофьева и Шостаковича: «Нужно вспомнить об этих композиторах, которые сейчас недооцениваются, несмотря на музыкальную изобретательность и прекрасные стилевые приемы» [11, 16]. Несколько позже опера Прокофьева «Семен Котко» (1939) также вошла в число обсуждаемых. Однако и это произведение, несмотря на ряд безусловных музыкальных достоинств, было подвергнуто критике за несоответствие идейно-психологического содержания драме украинской деревни 1918 года.

Весной 1941 года в журнале «Советская музыка» была опубликована программная статья Шавердяна, подводящая итоги пятилетних обсуждений и дискуссий. Сочинения Хренникова и Прокофьева были признаны лучшими из всех представленных образцов. Опера «В бурю» характеризовалась как «произведение наиболее талантливое после опер Держинского, сыгравшее свою положительную роль в деле создания оперы на советскую тематику». «Семен Котко» удостоился похвалы за «принципиальную прогрессивность начатой Прокофьевым борьбы за ведущую роль музыки в советской опере» [15, 5]. При этом от Прокофьева ожидалось дальнейшее «восхождение к высотам советской классики», в то время как песенное направление казалось исчерпанным. Шавердян прямо утверждал: «опера Хренникова ясно показывает, что дальнейшая творческая практика на такой эстетической основе невозможна» [15, 7, 8].

Музыкальный театр

Усилия по созданию советской оперы, как известно, не прекращались и в последующие годы. Однако желаемый успех так и не наступал. В 1953 году, ставшем рубежным в истории страны, секретарю ЦК КПСС т. Поспелову поступила Записка Отдела науки и культуры ЦК КПСС о состоянии советской оперы. В ней авторы – А. Румянцев, П. Тарасов, Б. Ярустовский – утверждали, что «должной перестройки в деле создания оперы, особенно на темы современности, за последние годы не произошло. Положение остается тяжелым и реальных перспектив коренного улучшения в оперном творчестве пока не имеется» [3, 66].

Так опера посмеялась над советскими функционерами, вздумавшими ее обуздать и поставить себе на службу. Неудача с оперой, возможно, стала одной из причин хотя и настороженного, но в то же время достаточно терпимого отношения к композиторам со стороны руководства страны. Их можно было одергивать, воспитывать, а после покаяния все же прощать, понимая, что реальных рычагов управлять музыкой нет даже у Коммунистической партии Советского Союза.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Акопян Л.А.* Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004.
2. *Булгаков М.А.* Минин и Пожарский (либретто). Публикация М. Козловой. К истории создания оперы Б. Асафьева // Музыка России. Вып. 3. М.: Московский композитор, 1980. С. 212–227.
3. Записка отдела науки и культуры ЦК КПСС о состоянии советской оперы от 8 мая 1953 года // Аппарат ЦК КПСС и культура.

Музыкальный театр

1953–1957: Документы. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2001. С. 66–80.

4. *Кривцова Е.В.* «Антиформалистические альбомы» Шостаковича. Как композитор собирал критические отзывы о себе: материалы из архивов [Электронный ресурс] // Культпросвет. URL: [http:// www.kultpro.ru/item_194](http://www.kultpro.ru/item_194).

5. *Луначарский А.В.* Доклад народного комиссара по просвещению. Стенограмма 1-й конференции музыкальных работников. 14–18 июня 1929 года // РГАЛИ. Ф. 645 оп. 1 ед. хр. 337.

6. *Максименков Л.В.* Сумбур вместо музыки: Сталинская культурная революция 1936-1938. М.: Юридическая книга, 1997.

7. *Соллертинский И.И.* Драматургия оперного либретто // Советская музыка. 1941. № 3. С. 21–31.

8. Стенограмма обсуждения оперы «Басмачи» композитора Степанова. 16.02.1937 // РГАЛИ. Ф. 962 оп. 3 ед. хр. 259.

9. Стенограмма обсуждения оперы «Кола Брюньон» композитора Кабалевского. 22.02.1937 // РГАЛИ. Ф. 962 оп. 3 ед. хр. 261.

10. Стенограмма совещания композиторов и руководителей музыкальных театров о подготовке музыкальных произведений к 20-летию Октябрьской революции. 1-й день. 8 мая 1937 года // РГАЛИ. Ф. 962 оп. 3 ед. хр. 270.

11. Стенограмма совещания композиторов и руководителей музыкальных театров о подготовке музыкальных произведений к 20-летию Октябрьской революции. 2-й день. 12 мая 1937 года // РГАЛИ. Ф. 962 оп. 3 ед. хр. 270.

Музыкальный театр

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

13. Стенограмма совещания у председателя комитета по прослушиванию оперы «Думка Опанаса» Э. Багрицкого⁵. 26.01.1937 // РГАЛИ. Ф. 962 оп. 3 ед. хр. 248.

14. *Хайкин Б.Э.* Композиторы и оперный театр // Советская музыка. 1941. № 3. С. 32–39.

15. *Шавердян А.И.* Советская опера // Советская музыка. 1941. № 3. С. 3–20.

16. *Bullock P.R.* Staging Stalinism: The search for Soviet opera in the 1930s. [Электронный ресурс] // Cambridge Opera Journal. 2006. Vol. 18, No. 1, pp. 83–108. Published by: Cambridge University Press Stable. URL: <http://www.jstor.org/stable/3878274>.

17. *Frolova-Walker M.* The Soviet opera project: Ivan Dzerzhinsky vs. *Ivan Susanin* [Электронный ресурс] // Cambridge Opera Journal. 2006. Vol. 18, No. 2, pp. 181-216. Published by: Cambridge University Press Stable. URL: <http://www.jstor.org/stable/4126435>.

BIBLIOGRAPHY

1. *Akopyan L.A.* Dmitrij SHostakovich: opyt fenomenologii tvorchestva. SPb.: Dmitrij Bulanin, 2004.

2. *Bulgakov M.A.* Minin i Pozharskij (libretto). Publikaciya M.Kozlovoj. K istorii sozdaniya opery B. Asaf'eva // Muzyka Rossii. Vyp. 3. M.: Moskovskij kompozitor, 1980. S. 212–227.

⁵ Документ озаглавлен именно так, хотя правильное название оперы – «Дума про Опанаса». Эдуард Багрицкий является не композитором, а автором либретто. Музыку написал Владимир Юровский.

Музыкальный театр

3. Zapiska otdela nauki i kul'tury CK KPSS o sostoyanii sovetsoj opery ot 8 maya 1953 goda // Apparat CK KPSS i kul'tura. 1953–1957: Dokumenty. M.: Rossijskaya politicheskaya ehnciklopediya (ROSSPEHN), 2001. S. 66–80.

4. *Krivcova E.V.* «Antiformalisticheskie al'bomy» SHostakovicha. Kak kompozitor sobiral kriticheskie otzvyvy o sebe: materialy iz arhivov [EHlektronnyj resurs] // Kul'tprosvet. URL: http://www.kultpro.ru/item_194.

5. *Lunacharskij A.V.* Doklad narodnogo komissara po prosveshcheniyu. Stenogramma 1-j konferencii muzykal'nyh rabotnikov. 14–18 iyunya 1929 goda // RGALI. F. 645 op. 1 ed. hr. 337.

6. *Maksimov L.V.* Sumbur vmesto muzyki: Stalinskaya kul'turnaya revolyuciya 1936-1938. M.: YUridicheskaya kniga, 1997.

7. *Sollertinskij I.I.* Dramaturgiya opernogo libretto // Sovetskaya muzyka. 1941. № 3. S. 21–31.

8. Stenogramma obsuzhdeniya opery «Basmachi» kompozitora Stepanova. 16.02.1937 // RGALI. F. 962 op. 3 ed. hr. 259.

9. Stenogramma obsuzhdeniya opery «Kola Bryun'on» kompozitora Kabalevskogo. 22.02.1937 // RGALI. F. 962 op. 3 ed. hr. 261.

10. Stenogramma soveshchaniya kompozitorov i rukovoditelej muzykal'nyh teatrov o podgotovke muzykal'nyh proizvedenij k 20-letiyu Oktyabr'skoj revolyucii. 1-j den'. 8 maya 1937 goda // RGALI. F. 962 op. 3 ed. hr. 270.

11. Stenogramma soveshchaniya kompozitorov i rukovoditelej muzykal'nyh teatrov o podgotovke muzykal'nyh proizvedenij k 20-letiyu Oktyabr'skoj revolyucii. 2-j den'. 12 maya 1937 goda // RGALI. F. 962 op. 3 ed. hr. 270.

Музыкальный театр

12. Stenogramma soveshchaniya u predsedatelya komiteta po povodu proslushannoj opery «SHCHors» kompozitora Lyatoshinskogo. 28 dekabrya 1937 // RGALI. F. 962 op. 3 ed. hr. 312.

13. Stenogramma soveshchaniya u predsedatelya komiteta po proslushivaniyu opery «Dumka Opanasa» EH. Bagrickogo . 26.01.1937 // RGALI. F. 962 op. 3 ed. hr. 248.

14. *Hajkin B.EH.* Kompozitory i opernyj teatr // Sovetskaya muzyka. 1941. № 3. S. 32–39.

15. *Shaverdyan A.I.* Sovetskaya opera // Sovetskaya muzyka. 1941. № 3. S. 3–20.

16. *Bullock P.R.* Staging Stalinism: The search for Soviet opera in the 1930s. [EHlektronnyj resurs] // Cambridge Opera Journal. 2006. Vol. 18, No. 1, pp. 83–108. Published by: Cambridge University Press Stable. URL: <http://www.jstor.org/stable/3878274>.

17. *Frolova-Walker M.* The Soviet opera project: Ivan Dzerzhinsky vs. Ivan Susanin [EHlektronnyj resurs] // Cambridge Opera Journal. 2006. Vol. 18, No. 2, pp. 181-216. Published by: Cambridge University Press Stable. URL: <http://www.jstor.org/stable/4126435>.

