Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2026/10(3)
eISSN 2587-9731

Памяти Д. Д. Шостаковича

Научная статья
УДК 78.04
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-044-071
EDN DAVWLM

Альтернатива «опера&кино» в советской культуре 1930–1950-х и творческие стратегии Дмитрия Шостаковича

Марина Григорьевна Раку
Государственный институт искусствознания,
г. Москва, Российская Федерация,
raku@rambler.ru,
https://orcid.org/0000-0001-8523-2174



Аннотация. Творческая биография Дмитрия Дмитриевича Шостаковича 1920–1950-х годов может служить точной иллюстрацией того, как в советском искусстве формировался канон киномузыки и в каком соотношении с другими музыкальными жанрами он находился. Два эстетических полюса — опера и массовая песня — определяли границы жанрового выбора, который встал перед молодым искусством музыкального оформления звукового кинематографа в СССР. Увлеченный идеей «кинооперы», но вынужденный в условиях соцзаказа капитулировать перед «песенным фильмом», Шостакович

© Раку М. Г., 2026

на протяжении двух десятилетий постоянно совершал маршрут от «песенного фильма» к «песенной опере», ни разу, впрочем, не завершив этих попыток. Проект оперы «Сталинград», впервые подробно проанализированный в данной статье, дает показательный образец того, как деградировала сама идея такой жанровой метаморфозы к послевоенному периоду.

Ключевые слова: советская киномузыка, «песенная опера», «песенный фильм», «киноопера», оперные замыслы Дмитрия Шостаковича, проект оперы «Сталинград» Дмитрия Шостаковича на либретто Михаила Эдишеровича Чиаурели и Александра Александровича Филимонова

Для цитирования: *Раку М. Г.* Альтернатива «опера&кино» в советской культуре 1930–1950-х и творческие стратегии Дмитрия Шостаковича // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 3. С. 44–71. https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-044-071

Современные проблемы музыкознания /
Contemporary Musicology
2026/10(3)

Shostakovich in Memoriam

Original article

The alternative of "opera&cinema" in Soviet culture of the 1930s–1950s and Shostakovich's creative strategies

Marina G. Raku
The State Institute for Art Studies,
Moscow, Russian Federation,
✉raku@rambler.ru,
https://orcid.org/0000-0001-8523-2174

Abstract. The creative biography of Dmitri Shostakovich from the 1920s to the 1950s provides a clear illustration of how the canon of film music developed in Soviet art and its relationship to other musical genres. Two aesthetic poles—opera and popular song—defined the boundaries of the genre choices facing the emerging art of sound film scoring in the USSR. Fascinated by the idea of "film opera" but forced by social demands to capitulate to "song films," Shostakovich spent two decades repeatedly moved from the "song films" to "song operas", never quite completing these attempts. The opera project *Stalingrad*, analyzed in detail for the first time in this article, provides a revealing example of how the very idea of such a genre metamorphosis degenerated by the postwar period.

Keywords: Soviet film music, “song opera,” “song film,” “film opera,” operatic ideas of Dmitri Shostakovich, project of the opera *Stalingrad* by Dmitri Shostakovich to the libretto of Mikheil E. Chiaureli and Alexander A. Filimonov

For citation: Raku, M. G. (2026). The alternative of “opera&cinema” in Soviet culture of the 1930s–1950s and Shostakovich’s creative strategies. *Contemporary Musicology, 10*(3), 44–71.
https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-3-044-071

Преамбула

Актуальнейшей коллизией рубежа 1920–1930-х годов в советской культуре стало противопоставление классической музыки искусству кинематографа. Под вопрос ставилось само существование музыкальных академических институций. Упрочившееся положение академических театров не разрешило полностью вопрос о статусе музыкальной «классики» в новой культуре: к середине 1930-х он еще не был снят с повестки дня. Оперно-балетный театр по-прежнему расценивался как «буржуазное наследие», а его аудитория ассоциировалась с «бывшими» — социально чужеродными классовыми элементами (см. об этом [1]).

В противовес ему в борьбу за новые эстетические ценности активно включился советский кинематограф, роль которого в культуре молодого государства позиционировалась как пропагандистская и была нацелена на широчайшие слои населения. С внедрением звука в кино эстетическое противостояние стало еще более напряженным, поскольку отныне кинематограф располагал всеми средствами выразительности, доступными музыкальному театру. Именно киноискусство виделось заменой оперно-балетному театру в ближайшем будущем. И если концертные залы обеих старейших столичных консерваторий в 1920-х годах уже активно использовались под кинопрокат, благо располагали симфоническими оркестрами, выступавшими в роли музыкальных иллюстраторов немых фильмов, то в Генеральном плане реконструкции Москвы 1935 года напротив Большого театра было запланировано строительство Большого кинотеатра — более чем очевидная полемика двух видов искусства, взывающих к двум разным типам аудитории. С точки зрения музыкальной это наглядно воплощало противопоставление оперы массовой песне, транслятором которой стал советский киноэкран. Разрешением этого конфликта виделся феномен «песенной оперы»[1].

Статья посвящена музыкально-исторической коллизии межжанрового «обмена», активно совершавшегося в советской культуре сталинской эпохи между театром и кинематографом, на примере творческой биографии Шостаковича. Особый «казус» процесса оказался связан с влиянием кинематографа на оперный театр, наиболее выразительным примером которого стала советская

[1] См.: Раку М. Поиски советской идентичности в музыкальной культуре 1930–1940-х годов: лиризация дискурса // Новое литературное обозрение. 2009. № 100. С. 184–204; Ее же. Опера на путях и перепутьях сталинской эпохи // Раку Марина. Оперные штудии. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2019. С. 291–383.

«песенная опера». Невзирая на то, что специфика этого жанра давно получила освещение на страницах учебников[2], вниманием исследователей он фактически обойден. Иначе обстоит дело в музыкальной науке с изучением киномузыки Шостаковича. Ей последовательно посвящена работа редколлегии Нового собрания сочинений композитора в 150 томах (Серия XIV. Киномузыка) [2; 3], отдельные статьи [4; 5], специальные монографии [6; 7; 8; 9] и диссертации[3].

В статье реконструированы события, связанные с проектом оперы «Сталинград», участие в котором Д. Д. Шостаковича было инициировано его соавторами по киноработам и предполагало использование его киномузыки.

Парадоксы песенной оперы

Большой кинотеатр, вопреки ожиданиям, не был построен напротив Большого театра: песня с экрана сама перебралась на оперную сцену [10]. Новый музыкально-драматический жанр родился в театре в результате скрещивания: жанрового (с массовой советской песней) и видового (со звуковым кинематографом). Его образцовым первенцем стала опера начинающего композитора Ивана Иванович Дзержинского на либретто его брата Леонида «Тихий Дон» по одноименному роману Михаила Александровича Шолохова. С начала 1936 года, после триумфальных гастролей в Большом театре ленинградского МАЛЕГОТа, представившего ее постановку в присутствии Политбюро, песенная опера законно прописалась в музыкальных театрах страны, изрядно потеснив традиционные оперные жанры в привычном для эпохи «коммунальном соседстве». Новое направление получило статус «верховного жанра» в музыкальном театре. На него возлагалась миссия вовлечения в зрительские ряды самой широкой аудитории, и песня рассматривалась как самый подходящий для этого инструмент.

Однако реальное место песни и песенности в драматургии «Тихого Дона» в действительности вовсе не было первостепенным: главные действующие лица высказываются исключительно в крупных, типично оперных формах — правда, следуя вполне консервативным образцам номерной структуры, не учитывающей нововведений, привнесенных в оперное искусство с конца XIX века

[2] См., например: История современной отечественной музыки: учебник. М.: Музыка, 2005. Вып. 1 (1917–1941) / под ред. М. Е. Тараканова. С. 342–363.

[3] Heine E. The Film Music of Dmitri Shostakovich in *The Gadfly*, *Hamlet* and *King Lear*. PhD diss. Austin, 2005; Titus J. M. Modernism, Socialist Realism and Identity in the Early Film Music of Dmitri Shostakovich, 1929-32. PhD diss. Ohio State University, 2006.

и в течение почти полувека. На долю собственно песенного материала в «Тихом Доне» остались хоровые эпизоды и некоторые жанровые фрагменты партий второго плана. Таким образом, под свойством песенности, с таким воодушевлением воспринятой идеологами, они подразумевали специфический лиризм и простоту вокальных партий вкупе с упрощенной (по сравнению с уже привычным симфонизированным поствагнеровским оркестровым письмом) аккомпанирующей функцией оркестра.

Стилистика и сама драматургическая структура нового музыкально-театрального жанра, и отношения с первоисточником, который почти обязательно ложился в основу партитуры (правда, не из классической, а из советской литературы), вполне недвусмысленно отсылали к лирической опере середины XIX века. Вагнеровский же опыт, так неотступно гипнотизировавший многих деятелей русского авангарда еще каких-нибудь десять-двадцать лет назад, в этом жанре решительно избегался. Его судьбу разделили и новейшие предложения западного музыкального театра, с которыми советские композиторы при желании могли быть хорошо знакомы даже из отечественной театральной практики — по сочинениям Рихарда Штрауса, Альбана Берга, австро-немецких экспрессионистов второго ряда, композиторов «Французской шестерки» и многих других.

Но были в песенной опере и черты, осовременивавшие ее несколько архаичный жанровый прообраз, поскольку они прямо отсылали к бурно развивавшейся киномузыке. Это, во-первых, фрагментарность драматургического построения, а во-вторых, частое сходство мелодического материала (сольного и хорового) с интонациями и ритмами советской массовой песни, главным «поставщиком» которой служил именно киноэкран. Наконец, у оперы Дзержинского как родоначальницы нового жанра была определенная кинородословная: за ней стоял не только нашумевший роман, из которого по образцу лирической оперы была заимствована лишь первая, наиболее важная для развития любовной линии часть, но и одноименный немой фильм 1931 года режиссеров Ивана Константиновича Правова и Ольги Ивановны Преображенской, снискавший громкий зрительский успех. Так впервые обозначилась непосредственная связь музыкально-драматургических опусов с кинематографическими — тенденция, которой суждено было продолжаться до конца сталинской эпохи.

Кинодебюты Шостаковича: между утопией «кинооперы» и реальностью «песенного фильма»

Апроприация оперного искусства совершалась не только на музыкальной сцене: оперу должен был присвоить кинематограф, поселив ее на экране. Идея экранизаций такого рода начала выдвигаться на страницах советской прессы с 1933 года, вскоре после возникновения звукового кино[4]. Параллельно также обсуждалось гораздо менее тривиальное предложение по созданию специального жанра «кинооперы» с оригинальной авторской музыкой[5]. Шостакович оказался ближе других к решению подобной задачи. Как безусловный лидер советской композиторской школы он пришел в кинематограф, чтобы доказать значимость музыки в целостном решении фильма.

Дебютировавший в 1929 году в немой ленте «Новый Вавилон» молодой композитор создал партитуру монументального симфонического звучания, которая сопровождала экранное действие от начала до конца. Этой драматургии Григорий Козинцев и Леонид Трауберг, составившие режиссерский тандем, с готовностью подчинили визуальное решение картины:

> Как это ни покажется странным — ведь речь идет о немом кино, — кинематографические образы возникали тогда более похожими на музыкальные, нежели на драматические. Эпизоды образовывались в сгустке чувств и мыслей как части зрительной симфонии[6].

В то же время, согласно режиссерскому заданию, музыка должна была «не иллюстрировать кадры, а дать им новое качество, объем; музыка должна сочиняться вразрез с внешним действием, открывая внутренний мир происходящего»[7].

Попытки утвердить особый статус киномузыки Шостакович продолжил в 1931 году в новой киноработе Козинцева и Трауберга, снова прибегая к эксперименту, но уже совершенно иного рода. Новые шансы предоставляли ранее не испробованные им технические возможности: фильм «Одна», который начинал сниматься как немой, по ходу работы «обрел голос» и на выходе анонсировался как «первый большой художественный звуковой фильм

[4] *Кулаковский Л. В.* Опера и звуковое кино // Советская музыка. 1933. № 4. С. 13–26.
[5] *Острецов А. А.* Музыка в звуковом кино // Советская музыка. 1933. № 1. С. 51–73.
[6] *Козинцев Г. М.* Глубокий экран // Козинцев Г. М. Собрание сочинений в 5 т. Л.: Искусство, 1983. Т. 1. С. 142. Здесь и далее сохранены оригинальные орфография и пунктуация.
[7] Там же. С. 156.

производства Ленинградской фабрики “Союзкино”» [4, с. 282]. В историю советского кинематографа он и вошел как первая звуковая художественная кинолента «Ленфильма».

«Одна» оказалась на стыке двух эпох кинематографа, подобно главной героине, попавшей на перепутье двух жизненных сценариев. От немого кино в этом опусе Козинцева и Трауберга сохранилось обилие безмолвных сцен и титров внутри них, а главное — неумолчный музыкальный фон, пронизывающий все действие. Включение в него хора, сольных и дуэтных вокальных номеров позволило свидетелю премьеры, критику Борису Владимировичу Алперсу, назвать ленту «своеобразной киноораторией»[8].

Этому меткому сравнению с оратории мешает наличие визуального и сюжетного плана, а также явно комический оттенок музыкального сопровождения «ленинградской экспозиции» фильма. Первые пятнадцать минут картины проходят под знаком почти опереточной арии тенора «Какая хорошая будет жизнь!», канканирующей в оффенбаховском аллюре, отчасти знакомом по «Новому Вавилону». Первый вокальный номер «Кончен, кончен техникум», предназначенный для сопрано, обладает в то же время чертами ариозо из ранней оперетты или ее комической оперной предшественницы. При этом вся «ленинградская музыка» чрезвычайно дансантна, в ней преобладают галопирующие ритмы: недаром она в своей значительной части оказалась связана с балетом «Болт», над которым Шостакович работал параллельно. И уж совершенно «оперным» изложением отмечен дуэт сопрано с баритоном и хором: женский хор «сирен» сладко (в духе знаменитой «цветочной сцены» из «Лакме» Лео Делиба) взывает к героине «Останься!», а мелодическая линия сопрано и баритона повторяет все узнаваемые штампы оперного виртуозного пения — псевдо-бельканто.

Суровая реальность алтайского села, сменяющая ослепительно белоснежную утопию столичной жизни, резко переключает изобразительный и звуковой модус. Жутковатое видение распятой шкуры лошади, выбеленной дождями и ветрами, становится определяющим для повествования лейтмотивом, которому в музыкальном языке соответствуют жесткие инструментальные звучания, сталкивающиеся с пением шаманов и тоскливой русской протяжной песней. Отзвук голоса тенора с его «хорошей жизнью» воспринимается на этом фоне как далекий «морок» — издевательское напоминание об иллюзиях молодости.

[8] *Алперс Б. В.* Ошибки «фэксов» (открываем дискуссию об «Одной») // Советское искусство. 1931. 18 окт. Цит. по: [1, с. 283].

Смешение красок в звуковой картине фильма более чем парадоксальное. Подобных прецедентов в кинодраматургии ближайших десятилетий припомнить не удается. Столь абсурдистский в глубине своей подход к жанру не мог найти продолжения на советском экране в скором времени. Слишком противоречивое впечатление оставалось от картины, отчетливый пропагандистский посыл которой получал столь неоднозначную трактовку.

Между тем уже в последующие годы формула «озвучания» советского фильма окажется хорошо апробированной и будет доказывать свою живучесть вплоть до 1960-х годов (и даже в ряде образцов самого этого десятилетия). Главной драматургической «распоркой» станет напряжение между песней и окружающим ее развернутым симфоническим полотном. Прообразом типовой драматургии «песенного фильма», несомненно, стали «Златые горы» Сергея Юткевича с музыкой Шостаковича, где оба полюса — песенного и симфонического склада — удерживали драматургический каркас партитуры. Типичный для симфоний Шостаковича масштабный инструментальный эпизод — оркестровая фуга, сопровождавшая сцену бакинской стачки, — выполнял функцию кульминации. Но песенный пласт в этой ленте оставался еще полностью цитатным и не мог стать музыкальной эмблемой киноленты.

Так или иначе в этих работах были определены две основные музыкальные стихии звукового кинематографа: поющий голос и оркестр, где вокальное начало могло быть представлено и коллективно, а отдельные инструментальные тембры в оркестре могли принять на себя сольное высказывание. И это резко отличало музыкальную ткань звукового кино от недавно почившего немого.

Надо полагать, что за каждым из трех подходов Шостаковича к киномузыке на рубеже 1920–1930-х годов в значительной степени стояли режиссерские решения. Молодой композитор с блеском претворил их, сколь бы разными они ни были по своей сути. Подобное единомыслие делало его идеальным соавтором кинопроцесса, но это же привело к публичному бунту, манифестом которого стала «Декларация обязанностей композитора», опубликованная им в ленинградском журнале «Рабочий и театр» в декабре 1931 года. Жалуясь на «куцый оркестр» драматических театров, он переходил к впечатлениям от своей киноработы:

> В области звукового кино дело обстоит не лучше. Не могу пожаловаться на оркестр в своих работах над «Одной» и «Златыми горами». Я имел исключительно высокого качества оркестр под руководством талантливейшего дирижера

Н. Рабиновича. А результат? При записи убеждаешься, что вся работа пошла прахом: экран хрипит, икает и издает различные звуки. Сводящие на нет и работу первоклассного оркестра, и композитора[9].

В результате молодой Шостакович прилюдно отрекался от участия в «прикладных жанрах» и в кинематографе, в первую очередь. За этой решимостью стоял и неизжитый шок от публичных показов немого «Нового Вавилона» почти за два года до того. Так, в Москве, опередившей на два дня Ленинград (мировая премьера, таким образом, прошла 16 марта 1929 года [5, с. 245]), лента в течение десяти (!) дней демонстрировалась без музыки Шостаковича. В Ленинграде партитура звучала удовлетворительно лишь в крупных кинотеатрах, располагавших хорошими оркестрами (одна из премьер состоялась в кинотеатре «Гигант», который, как и в Москве, разместился в Большом зале консерватории). Современный исследователь на основе изучения прессы констатирует: «В остальных ленинградских кинотеатрах исполнение было из рук вон плохим» [там же, с. 253]. Скорее всего, подобная ситуация относилась и к московским залам второго ряда, и к провинции. По поводу последней у исследователей возникают обоснованные сомнения, всегда ли тамошние показы сопровождались сложной для исполнения и требующей участия большого симфонического оркестра музыкой Шостаковича.

Долго этот творческий «пост» композитора не продлился. Но возвращение в киноряды продемонстрировало уже иного Шостаковича. 7 ноября 1932 года на экраны страны вышел фильм Фридриха Эрмлера и Сергея Юткевича «Встречный», где обретенная музыкальная модель «песенного фильма» была предъявлена им в своем едва ли не самом схематичном воплощении.

И все же Шостакович продолжал думать о создании особого музыкального «кинополотна», попытавшись воплотить его уже в другом кинематографическом жанре — мультипликационном. На этом поприще его опередили Иван Иванов-Вано вместе с сестрами Валентиной и Зинаидой Брумберг в анимационной ленте 1934 года «Сказка о царе Дурандае». Музыка Анатолия Александрова в мультфильме звучала на всем протяжении, а ее драматургия была построена по законам вокально-симфонической сюиты. Разговорные реплики лишь прослаивали насыщенную музыкальную партитуру фильма, в которой, помимо цитат из популярной музыки, угадывались аллюзии на стиль Прокофьева и Стравинского.

[9] *Шостакович Д. Д.* Декларация обязанностей композитора // Дмитрий Шостакович в письмах и документах / ред.-сост. И. А. Бобыкина; ГЦММК им. М. И. Глинки. М.: РИФ, Антиква, 2000. С. 494.

Первоначально аниматоры вели переговоры о совместной работе именно с Сергеем Сергеевичем Прокофьевым, но они оборвались из-за загруженности последнего другими заказами [11].

Сняв до этого шесть анимационных лент, Иванов-Вано впервые применил оригинальный метод озвучивания:

> В «Сказке о царе Дурандае» нам впервые пришлось работать по музыкальному клавиру, а позднее и по записанной музыкальной фонограмме, для чего нужно было, кропотливо проигрывая музыку по тактам, определять их длину, производить расчет музыкального произведения в целом и потом уже составлять свои экспозиционные листы для съемки[10].

К концу десятилетия та же идея была обозначена Шостаковичем как новая задача на творческом пути композитора, уже зарекомендовавшего себя «опытным киношником»:

> Я мечтаю сейчас написать именно киноопер у, по всем законам реалистического спектакля. Меня очень увлекает мысль о тех безграничных просторах, которые открывает «киносцена», о возможности легко решать здесь столь сложные для театра вопросы места, времени и действа. В театре действие, разбитое на множество картин, неизбежно распыляется. В киноспектакле то же действие, показанное в едином потоке неуловимо сменяющихся кадров сохраняет всю силу целостного впечатления. Какая благодарная задача для композитора уловить ритм этого динамического потока кинокадров и создать музыку, которая полноправно действует в киноспектакле и порой ведет его[11].

Своеобразно к реализации этих планов он подступился в мультфильме «Сказка о глупом мышонке» в содружестве с режиссером Михаилом Цехановским (1940). Однако уже в процессе работы над этой лентой Шостакович признавался:

> Мои мечты о киноопере мне, к сожалению, до сих пор не удается реализовать. Извечный вопрос о содружестве поэтов и композиторов, порою удачно решавшийся в музыкальной драме, для киноопер ы еще даже не ставился, как, впрочем, не ставился еще по-настоящему вопрос о самой киноопере. Все мои попытки зажечь поэтов, либреттистов, режиссеров этой идеей пока тщетны[12].

---

[10] Иванов-Вано И. П. Кадр за кадром. М.: Искусство, 1980. С. 80.

[11] Шостакович Д. Д. Музыка в кино: заметки композитора // Литературная газета. 1939. 10 апр.

[12] Там же.

Не воплотив этого замысла, Шостакович начал движение в противоположном направлении: из кино — в оперу.

Попытки оперной «утилизации» киномузыки

Хорошо известные события «антиформалистической кампании» 1936 года в музыкальной сфере острием своим были направлены в первую очередь против Шостаковича. Балеты и оперы — то есть все, что было им доселе написано для музыкального театра, — подверглись обструкции и не имели шансов на возвращение на сцену. Огромное количество музыки пропадало втуне. В эти годы закрепляется типичнейшая для него стратегия размещения «обреченного» музыкального материала из запрещенных программных сочинений в иные — дозволенные. Она распространилась и на область кинотворчества, где его музыку постигла куда более счастливая судьба. Однако идея создавать оперные опусы на основе музыки к кинофильмам, идущим повсеместно на экранах страны, была продиктована уже иными соображениями. Как можно предположить, фильм должен был предшествовать опере в качестве своего рода «трейлера», прокладывающего путь в музыкальный театр неискушенной киноаудитории. Возникает аналогия с жанром «лирической оперы» полувековой давности. Там функция продвижения возлагалась на популярный литературный первоисточник, ложившийся в основу партитуры. В результате зритель последней трети XIX века досконально представлял себе сюжет, который он должен был увидеть на музыкальной сцене, и мог оценить степень интерпретационных различий, возникших между книгой и музыкальным представлением. Но главное — он вряд ли пропустил бы такую премьеру.

Сходная тенденция возникает в творчестве Шостаковича именно в период, непосредственно следующий за 1936 годом — временем его полного изгнания из музыкального театра. И она останется характерной для последующих двадцати лет его творчества, ни разу не обретя завершения на сцене. История, берущая свое начало в 1937 году и связанная с работой над фильмом «Волочаевские дни», станет, таким образом, довольно типичной для него. В общих чертах она такова.

В 1937 году Шостакович был приглашен братьями Васильевыми[13], стяжавшими после выхода «Чапаева» мировую славу, к работе над лентой «Волочаевские дни» о событиях Гражданской войны на Дальнем Востоке. Цитата

[13] Как известно, устойчивое именование этого творческого тандема является своего рода псевдонимом: Георгий и Сергей Васильевы были однофамильцами.

в титрах из широко популярного напева дальневосточных партизан «По долинам и по взгорьям», звучавшая в художественном кинематографе и ранее (например, в фильме Пудовкина «Дезертир»), заведомо настраивала на особую роль песни в музыкальном сопровождении нового фильма. Ее суждено было сыграть специально сочиненной авторской песне Шостаковича. В статье «Мои ближайшие планы», служившей своего рода «творческим отчетом» в ответ на правдинскую передовицу «Сумбур вместо музыки», он писал:

> В фильме «Волочаевские дни» музыки будет не очень много. В этой работе главная трудность для меня заключалась в том, что надо было написать песню, которая является лейтмотивом всей музыки фильма. Область песенного творчества до сих пор давалась мне с большим трудом. Кроме «Встречного», я за всю свою композиторскую деятельность не написал ни одной песни. Однако песня в «Волочаевских днях» носит совсем другой характер, чем песня во «Встречном». Это в полном смысле слова героическая песня. Я много работал над ней, сделал 10 вариантов, а только одиннадцатый меня удовлетворил. Я останавливаюсь подробно на этой песне потому, что она органически проходит во всей музыке фильма. Она ощущается и в увертюре к фильму, и в финале, и в хоровых кусках. Тема ее чувствуется всюду. В этом была сложность работы. Мне хочется, чтобы музыка к фильму играла самостоятельную роль, чтобы она не носила сопроводительного характера, чтобы она не являлась добавочным эффектом к тому или иному кадру[14].

И еще одно примечательное заявление:

> ...мне хотелось, чтобы музыка в фильме была вполне реалистична и выполняла свою служебную функцию[15].

Именно поэтому музыкальный бытовой фон картины чрезвычайно широк:

> Песня про Колчака, популярная в 1920-х гг. по обе стороны Восточного фронта («Мундир английский / Погон российский / Табак японский / Правитель омский» и т. д.); песенка Усижима на японском языке; русская народная песня «Ой да ты, калинушка, / Ты, малинушка, / Ой да ты не стой, не стой /

[14] *Шостакович Д. Д.* Мои ближайшие работы // Рабочий и театр. 1937. № 11. С. 24.
[15] Там же.

На горе крутой!» и др.; а также гимн Российской империи «Боже, Царя храни» (музыка Алексея Львова на слова Василия Жуковского)[16].

Приступив к написанию кинопартитуры, Шостакович, по-видимому, в то же самое время заключил договор с Ленинградским государственным академическим театром оперы и балета имени С. М. Кирова на создание одноименной оперы. Осенью 1937 года он сообщал в прессе:

> Я начинаю подготовительные работы к опере «Волочаевские дни». <…> Опера находится в стадии разработки, написано много фрагментов и эпизодов. Большую помощь приносит работа над музыкой к фильму «Волочаевские дни», которая является для меня своего рода увертюрой к созданию оперы. Задачи, которые я преследую в работе над оперой, весьма просты. Мне хочется написать оперу большого героического плана, чтобы в ней были запоминающиеся места, чтобы слушатель, уходя из зрительного зала, мог унести с собой и хорошую песню, и хорошую арию, и симфонические отрывки[17].

Сохранившийся фрагмент для голоса с фортепианным аккомпанементом — единственное свидетельство серьезности намерений композитора. Исследователи предполагают:

> Возможно, одной из косвенных причин того, что Шостакович не начал работу над оперой сразу после заключения договора с театром, было то, что полное законченное либретто поступило в Комитет по делам искусств лишь в июне 1937 года. К этому времени соответственно еще не было получено и цензурное разрешение на текст в Главном управлении по контролю за репертуаром и зрелищами[18].

Мало того что будущая опера должна была строиться на материале киномузыки, так еще и либреттист Николай Береснев был кинорежиссером и сценаристом, накрепко связанным с киноиндустрией. Начинавший в драматическом театре, он к музыке и музыкальному театру не имел ни малейшего отношения. Следовательно, музыкальный язык и драматургия будущего

[16] *Домбровская О. В., Ключникова (Лобанкова) Е. В.* Музыка Д. Д. Шостаковича к кинофильму «Волочаевские дни» // Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений: в 150 т. Серия XIV: Киномузыка. Т. 128. «Волочаевские дни». Музыка к кинофильму. Соч. 48. «Великий гражданин». Музыка к кинофильму. Соч. 52, 55. Партитура / гл. ред. В. А. Екимовский; науч. ред. М. Г. Раку (отв. ред.), Л. О. Акопян, С. И. Савенко. М.: DSCH (в печати).

[17] Шостакович Д. Д. Мои ближайшие работы. С. 24.

[18] *Домбровская О. В., Ключникова (Лобанкова) Е. В.* Музыка Д. Д. Шостаковича к кинофильму «Волочаевские дни» (в печати).

сочинения изначально ориентировались на соответствующую киноэстетику — фильма, в котором на первое место выдвигалась песня, как и указывал композитор в описании своего замысла. Впрочем, она оказалась слишком безликой для того, чтобы «уйти в народ».

Следующим подобным прецедентом попытки переноса сюжетного и, соответственно, музыкального киноматериала стал для Шостаковича замысел оперы «Великий гражданин», в основу которого композитор собирался положить партитуру к двухсерийному фильму Фридриха Марковича Эрмлера 1937–1939 годов[19].

Попытка скрестить кино с оперным жанром повторилась в послевоенное время с некоторыми поправками. Еще не приступив к работе над фильмом Сергея Аполлинариевича Герасимова «Молодая гвардия», Шостакович в феврале 1947 года подписал договор с Большим театром на создание одноименного спектакля [2], но, согласно его публичному свидетельству, «весь творческий запал ушел вместо оперы на картину»[20]. На основании этого заявления в прессе, а также свидетельства его ученика, композитора Евгения Петровича Макарова, которому об этом 2 июля 1948 года говорил сам Шостакович, принято считать, что сочинение партитуры так и не было начато[21].

Между тем в эскизах музыки к фильму есть датировки, которые адресуют к более раннему периоду, чем начало его работы над ней: «25. IV. 1947» и «26. IV. 1947»[22]. Эти апрельские даты относятся к материалу, который был использован в увертюре к первой серии. При этом известно, что отснятый Герасимовым материал Шостакович начал просматривать лишь в начале июля [2, с. 226]. Исследователи этого опуса солидарны:

> Появление столь ранней даты на эскизах кинофильма «Молодая гвардия» убедительного объяснения пока не получило [там же].
>
> Остается, таким образом, неясным, к какой работе первоначально относились эти записи, материал которых затем частично вошел в фильм [3, с. 247].

---

[19] Там же.

[20] *Шостакович Д. Д.* Кино как школа композитора // 30 лет советской кинематографии: сб. ст. / под общ. ред. Д. Еремина. М.: Госкиноиздат, 1950. С. 357. Цит. по: [4, с. 226].

[21] *Макаров Е. П.* Дневник. Воспоминания об учителе — Д. Д. Шостаковиче. М.: Композитор, 1998. С. 48.

[22] РНММ (Российский национальный музей музыки). Ф. 32 (Шостакович Д. Д.). Ед. хр. 106. Л. 1–1 об.

Сопоставление фактов позволяет с большой долей вероятности предположить, что апрельские эскизы создавались для оперной увертюры «Молодая гвардия», но были в результате использованы к первой серии картины на тот же сюжет. Это, казалось бы, противоречит свидетельству самого Шостаковича, записанному Макаровым, но подобные расхождения с реальной творческой ситуацией довольно часто возникали в публичных признаниях композитора. В данном же случае он, возможно, просто не придавал значения небольшим фрагментам музыки, предназначавшимся для оперы, но к этому времени уже использованным в фильме.

Наконец, оперой должны были стать музыкальные материалы фильма «Падение Берлина» 1949 года Михаила Эдишеровича Чиаурели с музыкой Шостаковича. И это — отдельный, весьма показательный для данного периода истории страны и биографии композитора сюжет.

От «Падения Берлина» до «Сталинграда»

В декабре 1950 года М. Э. Чиаурели и киносценарист Александр Александрович Филимонов «по предложению дирекции Большого театра» (согласно их позднейшему утверждению[23]) приступают к работе над либретто оперы «Сталинград». Представленная заявка была утверждена руководством этой музыкальной сцены и Комитетом по делам искусств при Совете министров Союза СССР в начале 1951 года. В договоре с Большим театром, подписанном соавторами 15 января, сроком сдачи либретто в «окончательном виде» было указано 1 мая того же года[24].

Ясно, что договору должно было предшествовать устное обсуждение, инициатором которого, скорее всего, выступал сам Чиаурели, пользовавшийся в ту пору неограниченным влиянием. Ранее никогда не работавший на поприще оперного либреттиста, он, однако, был человеком, близко знакомым с музыкальным театром — правда, опереточным, на подмостках которого ему довелось в амплуа фрачного баритона подвизаться в тбилисской юности. В воспоминаниях о режиссере нередко упоминаются его музыкальные пристрастия, которые были во многом продиктованы незаурядными

[23] Переписка и договоры с авторами либретто М. Э. Чиаурели и А. А. Филимоновым. 15 января 1951 — 15 января 1953 // РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф. 648 (Государственный академический Большой театр СССР (ГАБТ)). Оп. 5. Ед. хр. 849. Л. 8.

[24] Там же. Л. 1–4.

вокальными данными. Соавтор либретто, А. А. Филимонов (1904–1998), став с конца 1920-х годов успешным киносценаристом, начинал свой путь в первой половине десятилетия на архитектурном факультете ВХУТЕМАСа, где судьба и свела их вместе. В биографии Филимонова никаких контактов с музыкальной сценой не просматривается. Все это заставляет предположить, что идея оперного проекта на основе созданной киносталинианы, которую продолжал ваять Чиаурели и в эти годы, принадлежала именно ему. В результате этих стараний и могло возникнуть «предложение дирекции театра».

Имя Шостаковича в качестве автора музыки будущей оперы появляется в переписке либреттистов с руководством ГАБТа осенью 1951 года[25], а уточнение «по мотивам кинофильмов “Клятва” и “Падение Берлина”» — лишь в начале 1953 года[26]. Однако устная договоренность и о том, и о другом, по-видимому, существовала. Пикантность ситуации все же заключается в том, что музыка к кинофильму «Клятва», созданному Чиаурели еще на Тбилисской киностудии, была написана Андреем Мелитоновичем Баланчивадзе, тогда как либреттисты собирались использовать сюжетный материал обеих кинолент, главным героем которых выступал Сталин. В то же время история Сталинградской битвы фигурирует лишь в «Падении Берлина». Как бы то ни было, ясно, что Большой театр был заинтересован именно в кандидатуре Шостаковича, чье возвращение в лоно оперного театра стало бы несомненной сенсацией культурной жизни. В этом и состояла главная привлекательность инициативы, исходившей от деятелей киноцеха.

Общение и сотрудничество Шостаковича с Чиаурели на кинопоприще в это время продолжалось: в начале мая 1952 года на экраны страны вышло их совместное детище — фильм «Незабываемый 1919 год» (соч. 89 в списке сочинений Шостаковича). Сценарий этой картины совместно с режиссером написал тот же Филимонов.

Об оперных планах Дмитрия Дмитриевича начала 1950-х годов, связанных с возвращением в музыкальный театр по инициативе Чиаурели, биографы композитора никогда не упоминали. Однако перспектива появления такого сочинения была весьма реальной — переговоры с дирекцией велись либреттистами до середины января 1953 года (то есть в течение двух лет), официальное соглашение с ними было заключено, и работа над проектом началась.

[25] Там же. Л. 6.
[26] Там же. Л. 8.

Все же к назначенному сроку текст оперы «Сталинград» не был сдан. 1 мая 1951 года авторы отправили в дирекцию Большого театра письмо:

> Отрицательная оценка, данная советской общественностью либретто оперы «От всего сердца»[27], естественно заставляет нас пересмотреть с особой требовательностью наши творческие позиции в отношении оперы «СТАЛИНГРАД».
>
> Надо признать, что ряд положений, ранее нас удовлетворявшись <так!>, кажутся нам спорными, в свете новых требований.
>
> Просим «Театр» Рассмотреть вопрос о желательности продолжения работы над либретто «СТАЛИНГРАД» и уведомить нас о решении.
>
> В случае, если решение окажется положительным, просим пролонгировать срок представления либретто до 1.11.1951.
>
> Со своей стороны мы готовы рассмотреть вопрос об изменении основного направления работы, до изменения темы включительно[28].

Рассмотрение этого вопроса затянулось — официальное подтверждение первоначальных планов было получено либреттистами лишь через полгода, в октябре 1951 года. Заведующий литературной частью Большого театра Серафим Михайлович Орешников сообщал им:

> Опера «СТАЛИНГРАД» на Ваше либретто с музыкой композитора Д. Д. Шостаковича утверждена в плане работы Большого театра над новым репертуаром[29].

Как следует из дальнейшей переписки соавторов с театром, «этому письму предшествовал ряд совещаний», и они «дважды переделывали первоначальную заявку»[30]. Но и после утверждения плана либретто оно менялось:

> Мы начали работу, однако руководство ТЕАТРА вновь переменилось и нас снова заставили переделывать план.

---

[27] Речь идет об оперном сочинении Г. Л. Жуковского (либретто А. А. Багмета и А. А. Коваленкова по роману Е. Ю. Мальцева). См.: Неудачная опера: о постановке оперы «От всего сердца» в Большом театре: [ред. статья] // Правда. 1951. 19 апр. С. 2–3.

[28] Переписка и договоры с авторами либретто М. Э. Чиаурели и А. А. Филимоновым … Л. 5.

[29] Там же. Л. 6.

[30] Там же. Л. 8.

Хотя, упомянутое выше, письмо освобождало нас от этой обязанности, мы написали новый расширенный план либретто и представили его ТЕАТРУ. Это было весной 1952 года»[31].

Расширенный план либретто оперы «Сталинград» лег на стол нового директора ГАБТа Александра Ивановича Анисимова. На обороте титульного листа он поставил свою визу: «Читал. Очень слабо. 22/I 53»[32]. Но еще 3 января либреттистам было отправлено уведомление за его подписью:

Представленная Вами творческая заявка на либретто оперы о Сталинграде была рассмотрена руководством Большого театра и Главным управлением Музыкальных театров Комитета по делам искусств и признана не отвечающей необходимым требованиям оперного жанра.

В связи с этим Дирекция Большого театра вынуждена заключенный с Вами договор от 10/1 1951 года расторгнуть и просить Вас возвратить к 15/1 с. г. полученный Вами аванс[33].

Это сообщение, настигшее либреттистов в первые дни наступившего 1953 года как гром среди ясного неба, и привело к появлению их цитированного выше заявления в театр на имя Анисимова от 15 января, в котором, в частности, говорилось:

Ваше письмо об отклонении плана и расторжении договора, явилось первым и весьма запоздалым ответом на нашу работу.

Содержащаяся в письме отрицательная оценка полностью противоречит всем прежним оценкам нашей работы.

Мы долго и добросовестно трудились, следуя указаниям от ТЕАТРА.

Прекращение работы над либретто происходит не по нашей вине, а по инициативе ТЕАТРА.

Невозможно согласиться с Вашим утверждением, что план либретто «СТАЛИНГРАД» не соответствует законам оперного жанра.

Удивление вызывает требование о возврате аванса после Вашего письма об утверждении нашего плана и огромной просрочке ТЕАТРА с ответом[34].

---

[31] Там же.

[32] Там же.

[33] Там же. Л. 7.

[34] Там же. Л. 8–8 об.

Будем надеяться, что многострадальным новобранцам оперного дела все же удалось отстоять полученный и, несомненно, давно истраченный (к слову, внушительный — шесть тысяч двести пятьдесят рублей) аванс. Мы закрываем архивные папки с этим делом. Важным итогом ознакомления с ними становится вывод о том, что участие Шостаковича, ставшее лакомой приманкой для Большого театра, не просто не состоялось, но и, по-видимому, даже не начиналось. Между тем, с точки зрения обеих сторон, вступивших в битву вокруг оперного «Сталинграда», некоторый задел у композитора уже имелся. Совершенно очевидно, что основой оперной партитуры планировалось сделать именно киномузыку Чиаурели. Однако при взгляде на представленный в ГАБТ «расширенный план либретто»[35] возникает сомнение в том, что этот материал действительно удалось использовать.

Некоторая связь с сюжетом «Падения Берлина» действительно просматривается на страницах тоненькой машинописи. Либретто начинается со сцены в цеху Сталинградского тракторного завода, подобно тому как сценарий киноленты начинался в цеху сталелитейного где-то на условном юге страны в мирное предвоенное время. И там, и тут — праздник и чествование героев труда (картина 1). Любовь главных героев (Алены и Павла) проходит испытание войной: юноша оставляет цех и уходит добровольцем на фронт (картина 2). Прифронтовые эпизоды в Подмосковье (картина 3) также обобщают содержание нескольких сцен фильма, в которых были показаны и свидетели зверств оккупантов, и пленные немцы, и пророчества грядущей победы.

Прием Гитлером иностранных послов в Имперской канцелярии (картина 4) вообще представляет собой прямую кальку соответствующего эпизода первой серии киноленты — те же «папские легаты», «послы японского императора», «посланцы от Франко», а итальянские дипломаты «передают Гитлеру портрет Муссолини». Вся сцена завершается сообщением о поражении немецких войск под Москвой. Примечательно, что Сталинградское сражение возникает только к концу всей оперы (картина 5), непосредственно перед финальным «падением Берлина» и водружением советского флага на Рейхстаге (картина 6). Но и та, и другая оперные картины напрямую корреспондируют с содержанием двухсерийного фильма. Авторы, несомненно, находились под гипнозом своей недавней

[35] Расширенный план либретто М. Э. Чиаурели и А. А. Филимонова (для композитора Д. Д. Шостаковича). 1952 // РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф. 648 (Государственный академический Большой театр СССР (ГАБТ)). Оп. 5. Ед. хр. 848. 15 л.

работы и, избрав громкое название «Сталинград», на самом же деле ни на йоту не оправдали его. Событиям Сталинградской битвы в либретто посвящена лишь пятая картина.

Казалось бы, в этих обстоятельствах появление автоцитат из уже созданной и даже удостоенной (как и фильм «Падение Берлина») Сталинской премии музыки Шостаковича было неизбежно запрограммировано в будущей оперной партитуре. Однако либреттисты по неясным причинам эту возможность в своем «расширенном плане» отсекли. Драматургия статична, действенный план скуден, но ораториальные или симфонические черты оперного жанра, которые присущи партитуре «Падения Берлина», в структуре будущей оперы вряд ли просматриваются. «Симфоническая картина» заявлена лишь как кульминация пятого раздела, где она призвана взять на себя программную функцию, иллюстрируя решающее сражение за Сталинград. По-видимому, оркестровый фрагмент предполагался и в момент показа штурма Рейхстага в шестой картине. В основном же текст построен на эстафете вокальных номеров, сменяющих друг друга без сколько-нибудь продолжительных речитативных или инструментальных переходов. Опера «Сталинград» была задумана как апофеоз «песенной оперы», не оставляющей пространства для высказываний иного типа.

Так, в первой картине «Хор девушек, украшающих цех» сменяется «Песней Алены», далее следует несколько хоровых славильных высказываний, перетекающих в дивертисмент из вокальных номеров. Они представляют делегатов разных союзных республик СССР, прибывших на церемонию открытия нового цеха:

> Квартет делегатов Узбекской ССР. Делегаты принесли в подарок заводу герб СССР, сделанный из коробочек хлопчатника. Тема песни — пробуждение пустынь с помощью новых совершенных машин. <…>. Делегация Украины тоже вручает подарки. <…>. После делегации Украины выступает делегация Москвы (Хор и ансамбль танца)[36].

За этой сокращенной (до представителей восточных и западных окраин СССР) сюитой в стилистике праздничных государственных концертов следует баллада деда Алены «старика Андреича», «посвященная воспоминаниям гражданской войны. Андреич вспоминает как под водительством товарища Сталина, царицинцы <так!> защищали свой город»[37].

[36] Там же. Л. 3.

[37] Там же.

А далее сюита продолжается ремаркой «Начинаются общие танцы и веселье (хор и кордебалет)». Заканчивается картина вновь вокальными сценами: «Дуэт Алены и Павла. Павел просит Алену стать его женой», «Подруги Алены подслушали объяснение. Шутливая величальная песня». Аналогично — как смена вокальных номеров — построена и шестая картина: начинаясь на площади перед Рейхстагом с «танца безнадежного отчаяния и предельного страха» Гитлера и его приближенных, она продолжается последовательно «песней немецкого солдата», проклинающего фюрера и развязанную им войну, призывом Павла к атаке, арией американского атташе, предвещающего «еще более страшную войну», «ответом Павла», предрекающего победу «миролюбивых народов под водительством Сталина»[38], и завершается после взятия здания хоровым «славлением Сталина».

«Царицынский сюжет» недаром заявлен в первой картине: было бы опрометчиво «ковать» оперную сталиниану с помощью танцующего или поющего Сталина — о нем должны рассказывать другие. Персонаж Старик Андреич и во второй картине вновь говорит о вожде, напутствуя уходящих на фронт солдат:

> Вы будете сражаться с именем великого Сталина в сердцах — мы с этим именем будем трудиться[39].

Сам же вождь появится в завершение третьей картины — издалека, подобно монументу — «на вершине холма», сопровождаемый хором воинов, приносящих ему клятву отстоять Москву.

Четвертая картина предъявляет сталинского антипода — Гитлера в его берлинском «логове» в окружении пособников фашистского режима. Этот эпизод решен соавторами с известной смелостью: они выводят на оперную сцену танцующего фюрера, создавая его образ средствами хореографии. «Танец Гитлера» становится кульминацией всего действия, задуманного как «чисто балетный» акт[40]. Его продолжал «дивертисмент, состоявший из танца самураев, испанских и т. д.»[41] Завершаться эта сцена должна была арией Посланца (генерала Йодля), на долю которого выпадало сообщить о поражении под Москвой.

[38] Там же. Л. 14.
[39] Там же. Л. 6.
[40] Там же. Л. 9.
[41] Там же.

Как видим, напрасно директор ГАБТа укорял авторов в незнании «требований оперного жанра». Они совершенно очевидно скроили «вражескую» картину по лекалам «польского акта» из глинкинской «Жизни за царя», знакомой им в последние годы по «сусанинской» переделке.

Почему же композитор дал согласие на участие в этом чудовищно китчевом проекте? Ведь понятно, что без одобрения Шостаковича в переписке Чиаурели и Филимонова с театром его имя как утвержденного автора будущего опуса появиться не могло. Очевидно, это произошло под несомненным нажимом сверху, а также в силу компромиссности, нередко присущей ему в подобных ситуациях, — под воздействием внутреннего напоминания знаменитой притчи о Ходже Насреддине, осле и падишахе.

«Падишах» умер в марте 1953 года, и переписка либреттистов с Большим театром сама собой заглохла. Стремительно набиравшая затем обороты, хотя и подспудно готовившаяся кампания по развенчанию культа личности Сталина ударила и по Чиаурели, «разжалованному» в режиссеры хроники и отправленному на Свердловскую киностудию. В своей речи на XX съезде Никита Сергеевич Хрущев назвал две картины из киноклассики «сталинизма», созданные режиссером, особое внимание уделив «Падению Берлина» как образцу фальсификации истории Великой Отечественной войны.

Заключение

По счастью, Шостакович к оперному проекту «Сталинград» примкнуть не успел. Тем не менее описанные попытки перевода кинопродукции в оперную носили системный характер, определив стратегию его творческой биографии с конца 1930-х до начала 1950-х годов. Она вписывалась в общую тенденцию сближения музыкального театра с кинематографом, имевшую, впрочем, весьма своеобразную специфику. И новые оперные опусы, и музыка советского киноэкрана обрели в эти годы поразительное сходство, сознательно воспроизводя в своих партитурах песенную стилистику. «Песенная опера» соотносилась с «песенным кинематографом», составляя как бы сердцевину жанровой иерархии, упрочившейся в советской культуре к закату сталинской эпохи. С ними закономерно рифмовались «песенная симфония» и «песенная оратория». «Песенный акцент», несомненно, оказался присущ и новым балетным сочинениям советского театра.

Эта «песенная рифма» навязывалась советской музыкальной культуре, начиная с первых пореволюционных лет, в образе «хорового проекта»[42]. До конца сталинской эпохи, модифицируясь, он не прекратил своего существования, парадоксально реализуясь в новых условиях соперничества музыкального театра и кинематографа. Но и к середине 1950-х годов, когда спор между ними в общем и целом был разрешен, по-прежнему жила и процветала мечта советских идеологов о том, что страна запоет на улицах, с экранов кинотеатров, с оперных сцен и концертных площадок, ибо, как сказано в одном из музыкальных кинохитов этой эпохи, «нам песня строить и жить помогает».

Список литературы

1. *Раку М. Г.* Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

2. *Домбровская О. В.* Музыка Д. Д. Шостаковича к фильму «Молодая гвардия» // Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений: в 150 т. Серия XIV: Киномузыка. М.: DSCH, 2023. Т. 131. «Простые люди». Музыка к кинофильму. Соч. 71. «Молодая гвардия». Музыка к кинофильму. Соч. 75. Партитура / гл. ред. В. А. Екимовский; науч. ред. М. Г. Раку (отв. ред.), Л. О. Акопян, С. И. Савенко. С. 225–229.

3. *Ключникова (Лобанкова) Е. В.* Пояснительные комментарии // Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений: в 150 т. Серия XIV: Киномузыка. М.: DSCH, 2023. Т. 131. «Простые люди». Музыка к кинофильму. Соч. 71. «Молодая гвардия». Музыка к кинофильму. Соч. 75. Партитура / гл. ред. В. А. Екимовский; науч. ред. М. Г. Раку (отв. ред.), Л. О. Акопян, С. И. Савенко. С. 245–248.

4. *Дигонская О. Ф.* «Одна» // Шостакович в Ленинградской консерватории. 1919–1930: в 3 т. / автор идеи и сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2013. Т. 3. С. 241–260.

5. *Копытова Г. В.* «Новый Вавилон» // Шостакович в Ленинградской консерватории (1919–1930): в 3 т. / автор идеи и сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2013. Т. 3. С. 261–291.

[42] Раку М. Г. Идеологическая рецепция музыкальной классики в раннесоветской и сталинской культуре: дис. … д-ра искусствоведения: 17.00.02. М., 2015. С. 62–84

6. *Riley J.* Dmitri Shostakovich. A Life in Film. London; New York, NY: I. B. Tauris, 2005.

7. Contemplating Shostakovich: Life, Music and Film / ed. by Alexander Ivashkin, Andrew Kirkman. Surrey; Burlington, VT: Ashgate, 2012.

8. Titus J. M. The Early Film Music of Dmitry Shostakovich. New York: Oxford University Press, 2016.
https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199315147.001.0001

9. *Titus J. M.* Dmitry Shostakovich and Music for Stalinist Cinema (1936–1953). New York: Oxford University Press, 2024.
https://doi.org/10.1093/oso/9780197611326.001.0001

10. *Раку М. Г.* Большой театр как Большой кинотеатр: эволюция образа «музыкальной классики» на советском экране 1930-х—1940-х годов // Музыка и музыковедение: диалоги со временем: сб. науч. статей / ред.-сост. Е. Э. Лобзакова. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. С. 458-481.

11. *Раку М. Г.* Сергей Прокофьев и советская мультипликация: несостоявшаяся встреча (по материалам собраний РГАЛИ и Columbia University in the City of New-York) // История отечественной культуры в архивных документах. СПб.: РНБ, 2024. Вып. 5 / сост. и отв. ред. Е. А. Михайлова. С. 248–266.

References

1. Raku, M. G. (2014). *Muzykal'naya klassika v mifotvorchestve sovetskoi epokhi* [Musical classics in the myth-making of the Soviet era]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russ.).

2. Dombrovskaya, O. V. (2023). Muzyka D. D. Shostakovicha k fil'mu "Molodaya gvardiya" [D. D. Shostakovich's music for the film *The Young Guard*]. In V. A. Ekimovsky (Ed.), Shostakovich D. D. *Novoe sobranie sochinenii* [New Collected Works]: in 150 vols. *Series XIV: Film Music. Vol. 131: Prostye lyudi. Music for the film. Op. 71. Molodaya gvardiya. Music for the film. Op. 75.* Score (pp. 225–229). DSCH. (In Russ.).

3. Klyuchnikova (Lobankova), E. V. (2023). Poyasnitel'nye kommentarii [Explanatory Comments]. In V. A. Ekimovsky (Ed.), Shostakovich D. D. *Novoe sobranie sochinenii* [New Collected Works]: in 150 vols. *Series XIV: Film Music. Vol. 131: Prostye lyudi. Music for the film. Op. 71. Molodaya gvardiya. Music for the film. Op. 75.* Score (pp. 245–248). DSCH. (In Russ.).

4. Digonskaya, O. F. (2013). “Odna” [*Alone*]. In L. G. Kovnatskaya (Ed.), *Shostakovich v Leningradskoi konservatorii. 1919–1930* [Shostakovich at the Leningrad Conservatory, 1919–1930] (Vol. 3, pp. 241–260). Kompozitor. (In Russ.).

5. Kopytova, G. V. (2013). “Novyi Vavilon” [*The New Babylon*]. In L. G. Kovnatskaya (Ed.), *Shostakovich v Leningradskoi konservatorii. 1919–1930* [Shostakovich at the Leningrad Conservatory, 1919–1930] (Vol. 3, pp. 261–291). Kompozitor. (In Russ.).

6. Riley, J. (2005). *Dmitri Shostakovich: A life in film*. I. B. Tauris.

7. Ivashkin, A., & Kirkman, A. (Eds.). (2012). *Contemplating Shostakovich: Life, music and film*. Ashgate.

8. Titus, J. M. (2016). *The early film music of Dmitry Shostakovich*. Oxford University Press.
https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199315147.001.0001

9. Titus, J. (2024). *Dmitry Shostakovich and music for Stalinist cinema (1936–1953)*. Oxford University Press.
https://doi.org/10.1093/oso/9780197611326.001.0001

10. Raku, M. G. (2019). Bol’shoi teatr kak Bol’shoi kinoteatr: evolyutsiya obraza “muzykal’noi klassiki” na sovetskom ekrane 1930-kh–1940-kh godov [The Bolshoi Theatre as a Bolshoi cinema: The evolution of the image of “musical classics” on Soviet screens in the 1930s and 1940s]. In E. E. Lobzakova (Ed.), *Muzyka i muzykovedenie: dialogi so vremenem* [Music and musicology: Dialogues with time] (pp. 458–481). Rachmaninov Rostov State Conservatory. (In Russ.).

11. Raku, M. G. (2024). Sergei Prokof’ev i sovetskaya mul’tiplikatsiya: nesostoyavshayasya vstrecha (po materialam sobranii RGALI i Columbia University of the City of New York) [Sergei Prokofiev and Soviet animation: An unrealized encounter (Based on materials from the collections of RGALI and Columbia University in the City of New York)]. In E. A. Mikhailova (Ed.), *Istoriya otechestvennoi kul’tury v arkhivnykh dokumentakh* [History of Russian culture in archival documents] (Issue 5, pp. 248–266). The National Library of Russia. (In Russ.).

Сведения об авторе:

Раку М. Г. — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора истории музыки, Государственный институт искусствознания.

Information about the author:

Marina G. Raku — Doctor of Art History, Leading Researcher, Department of Music History, State Institute for Art Studies.

Статья поступила в редакцию 11.06.2026;
одобрена после рецензирования 24.07.2026;
принята к публикации 21.08.2026.

The article was submitted 11.06.2026;
approved after reviewing 24.07.2026;
accepted for publication 21.08.2026.