

Федеральное государственное бюджетное  
научно-исследовательское учреждение  
«РОССИЙСКИЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ  
КУЛЬТУРНОГО И ПРИРОДНОГО НАСЛЕДИЯ  
ИМЕНИ Д. С. ЛИХАЧЁВА»

На правах рукописи

ЛАПТЕВ Елисей Сергеевич

**СОВЕТСКОЕ ОПЕРНОЕ НАСЛЕДИЕ:  
СТРУКТУРА И ЭТАПЫ ФОРМИРОВАНИЯ**

5.10.1. Теория и история культуры, искусства

**ДИССЕРТАЦИЯ**  
на соискание ученой степени  
кандидата культурологии

Научный руководитель:  
Кизин Михаил Михайлович,  
доктор искусствоведения, профессор

Москва  
2024

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	3
<b>ГЛАВА 1</b>	
<b>Теоретико-методологическая база и исторические условия развития советского оперного искусства .....</b>	<b>18</b>
1.1 Теоретико-методологические подходы к исследованию советского оперного искусства в культурологическом дискурсе ...	18
1.2 Роль государственного регулирования в развитии советского оперного искусства .....	32
1.3 Советская опера в контексте задач государственной идеологии .....	61
<b>ГЛАВА 2</b>	
<b>Динамика, жанровые особенности и ведущие тенденции оперного творчества советских композиторов .....</b>	<b>87</b>
2.1 История советского оперного искусства в хронологическом и статистическом измерениях .....	87
2.2 Тематическая и жанровая структура советского оперного наследия .....	108
2.3 Драматургия советских опер и особенности ее воплощения музыкальными средствами.....	130
2.3.1 А. Н. Холминов «Оптимистическая трагедия» .....	135
2.3.2 Т. Н. Хренников «В бурю» .....	139
2.3.3 С. М. Слонимский «Виринея» .....	144
2.3.4 К. В. Молчанов «Зори здесь тихие» .....	151
2.3.5 Р. К. Щедрин «Не только любовь» .....	157
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	175
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....	184
ПРИЛОЖЕНИЕ .....	214
Приложение № 1. Список советских опер .....	215
Приложение № 2. Нотные примеры из советских опер .....	231

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы исследования** обусловлена возрастающим интересом к советскому оперному наследию, которое представляет собой целостный массив, насчитывающий около 700 опер, созданных советскими композиторами в период с 1917 по 1991 гг. Решавший задачу формирования культурной и социальной идентичности советского народа с опорой на национальные традиции и культуру народов СССР, в настоящее время этот массив опер выступает зеркалом своей эпохи, детально отражая процессы, происходившие в отечественной музыкальной жизни. Созданные в указанный период оперы оригинальны, самобытны, в них отразилась актуальная тематика того времени, сформированы собственные черты музыкальной драматургии и стилистики, в связи с чем они представляют собой ценность с точки зрения истории, культуры и искусства. Но в условиях динамичных социальных преобразований этот массив подвергается риску быть утраченным и нуждается в защите, поиске и восстановлении утраченных партитур, в создании благоприятных условий для постановок на театральной сцене.

В советское время оперы современных композиторов активно ставились в театрах, изучались и анализировались музыкальными критиками<sup>1</sup>, но после распада СССР интерес к ним был утрачен. В последние годы он начинает возрождаться. Показательным примером служит проект Мариинского театра «Рожденные в СССР», целью которого стало восстановление в репертуаре советских опер и оперетт.

Особую актуальность исследование советского оперного наследия приобрело в современных условиях, в свете изменений, внесенных в 2024 г. в Основы государственной культурной политики, касающихся приоритета госзаказа на производство культурной продукции. Изучение опыта

---

<sup>1</sup> См., напр.: Советская опера : сб. критич. статей / ред.-сост.: М. А. Гринберг, Н. А. Полякова. М., 1953. 480 с.; Музыкальный театр и современность. Вопросы развития советской оперы. М., 1962. 103 с.; Современная советская опера : сб. науч. тр. / [отв. ред. А. Л. Порфирьева]. Л., 1985. 159 с.

государственного руководства оперным искусством в советский период позволит более полно и объективно понять проблему взаимоотношений творческих деятелей и государства, чтобы избежать ошибок и перекосов. Поэтому изучение опыта развития советской оперы как целостного проекта культурной политики важно и эвристически продуктивно.

**Степень научной разработанности темы.** В отечественной и зарубежной историографии результаты исследований проблематики советской оперы представлены фрагментарно и неоднородно. В СССР осмысление оперного творчества началось в середине 1930-х гг. в рамках широкой дискуссии о советской музыке. Вслед за этим стали появляться и первые работы, содержащие теоретические обобщения<sup>1</sup>. Историческая ретроспектива советской музыкальной культуры представлена в фундаментальных трудах Г. П. Ансимова, Б. В. Асафьева, В. В. Ванслова, А. А. Гозенпуда, М. С. Друскина, Б. А. Покровского, М. А. Чудновского<sup>2</sup>.

Тема исследования частично отражена в научных трудах по истории оперного жанра таких авторов советского периода, как Е. А. Акулов, Е. А. Грошева, Л. В. Данилевич, И. М. Корн, Л. В. Полякова, А. Н. Сохор, Э. И. Фельдман, Б. М. Ярустовский<sup>3</sup>, в диссертационных исследованиях

---

<sup>1</sup> См., напр.: Иорданский М. В. Козлов П. Г., Таранущенко В. А. К проблеме советской оперы (Оперное творчество советских композиторов за 15 лет) // Советская музыка. 1933. № 1. С. 19–50; Богданов-Березовский В. М. Советская опера. Л.; М., 1940. 264 с.; Шавердян А. К. Конспект доклада «Пути развития советской оперы». М., 1940. 11 с.

<sup>2</sup> Ансимов Г. П. Режиссер в музыкальном театре. М., 1980. 320 с.; Ансимов Г. П. Сергей Прокофьев. Тропую оперной драматургии. М., 1994. 176 с.; Асафьев Б. В. Избранные труды: В 5-ти т. М., 1957. Т. 5. 388 с.; Ванслов В. В. Опера и ее сценическое воплощение. М., 1963. 253 с.; Гозенпуд А. А. Русский советский оперный театр (1917–1941). М., 1963. 440 с.; Друскин М. С. Проблемы оперы // О западноевропейской музыке XX века. М., 1973. С. 54–91; Б. А. Покровский ставит советскую оперу / вступ. ст., коммент. к спектаклям, записи репетиций и спектаклей, сост. и редактирование экспозиций спектаклей М. А. Чуровой. М., 1989. 286 с.; Покровский Б. А. Об оперной режиссуре. М., 1973. 305 с.; Покровский Б. А. Размышления об опере. М., 1979. 279 с.; Чудновский М. А. Режиссер ставит оперу: творческий путь нар. артиста СССР Б. А. Покровского. М., Искусство, 1967. 216 с.

<sup>3</sup> Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. М., 1978. 455 с.; Грошева Е. А. Большой театр СССР в прошлом и настоящем. М., 1962. 99 с.; Данилевич Л. В. Книга о советской музыке. М., 1968. 357 с.; Корн И. М. Композиционно-драматургические черты современных опер советских композиторов и методологические принципы их анализа. Новосибирск, 1985. 25 с.; Полякова Л. В. Советская опера. М., 1968. 80 с.; Сохор А. Н. Партийность, народность, интернационализм советской музыки. Л., 1973. 64 с.; Фельдман Э. И. Драматургические особенности советских одноактных опер 60–70 гг.: (к проблеме камерной оперы). Л., 1985. 27 с.; Ярустовский Б. М. Очерки по драматургии оперы XX века. М., 1978. Кн. 2. 259 с.

С. З. Губницкой, Э. И. Митиной, Н. И. Некрасовой, М. И. Нестьевой, Н. Л. Соловьёвой, О. М. Томпаковой<sup>1</sup>.

Проблемы оперной драматургии раскрываются в работах Ю. В. Богатырёва, С. М. Волконского, В. П. Курбатова, С. Ф. Куценко и Т. Н. Куценко, М. Л. Мугинштейна, Е. А. Приходовской, А. В. Толщина, Б. М. Ярустовского<sup>2</sup>, в музыковедческих исследованиях Р. И. Барановской и Б. С. Ионина, В. Г. Комиссинского, И. В. Лихачёвой, И. И. Мартынова, М. Д. Сабининой, М. Е. Тараканова, посвященных советским композиторам<sup>3</sup>.

Вопросам вокальной методики посвящены работы Л. Г. Боровик, Н. Б. Гонтаренко, Л. Б. Дмитриева, А. Г. Менабени<sup>4</sup>. Работу артиста над произведением путем применения метода «действенного анализа» разрабатывали Б. Е. Захава, М. О. Кнебель, А. М. Поламишев<sup>5</sup>. Основные этапы работы артиста над образом в опере отражены в трудах исполнителей-

---

<sup>1</sup> Губницкая С. З. Советская опера в театрах Урала: критика, репертуар, слушатель : дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1986. 240 с.; Митина Э. И. Советская одноактная опера 60–70-х гг. : дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1985. 169 с.; Некрасова Н. И. Советская историко-революционная опера : жанрово-стилистические и музыкально-драматургические особенности : дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1978. 195 с.; Нестьева М. И. Новые аспекты музыкально-театрального синтеза в советской опере рубежа 70-80-х гг. : дис. ... канд. искусствоведения. М., 1988. 193 с.; Соловьёва Н. Л. Проблемы симфонизма в советской опере 60–70-х гг. : дис. ... канд. искусствоведения. М., 1988. 220 с.; Томпакова О. М. Тема гражданской войны в русской советской опере (на материале советского оперного творчества периода 1925–1941 гг.) : дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1955. 261 с.

<sup>2</sup> Богатырёв В. Ю. Актер и роль в оперном театре. СПб., 2008. 256 с.; Волконский С. М. Человек на сцене. СПб., 2016. 144 с.; Курбатов В. П. Сценический образ спектакля как системный объект. Кемерово, 2007. 182 с.; Куценко С. Ф., Куценко Т. Н. Мастерство актера: от первых уроков к дипломному спектаклю. Ярославль, 2014. 115 с.; Мугинштейн М. С. Хроника мировой оперы. 1600–2000. М., 2005. 640 с.; Приходовская Е. А. К вопросу о критериях жанровой классификации опер // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 385. С. 74–78; Сабинина М. Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX в. М., 2003. 327 с.; Толщин А. В., Богатырёв Ю. В. Тренинги для актера музыкального театра. СПб., 2012. 140 с.; Ярустовский Б. М. Драматургия русской оперной классики: работа русских композиторов-классиков над оперой. М., 1953. 400 с.

<sup>3</sup> Барановская Р. И., Ионин Б. С. Александр Холминов: очерк жизни и творчества. М., 1971. 104 с.; Комиссинский В. Г. О драматургических принципах Р. Щедрина. М., 1978. 191 с.; Лихачева И. В. Музыкальный театр Родиона Щедрина. М., 1977. 225 с.; Мартынов И. И. Юрий Шапорин. М., 1966. 164 с.; Сабинина М. Д. «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. М., 1963. 292 с.; Сабинина М. Д. Шостакович-симфонист: драматургия, эстетика, стиль. М., 1976. 477 с.; Тараканов М. Е. Творчество Родиона Щедрина. М., 1980. 328 с.

<sup>4</sup> Боровик Л. Г. Научные основы постановки голоса. Челябинск, 2013. 106 с.; Гонтаренко Н. Б. Сольное пение. Уроки вокального мастерства. Ростов-на-Дону, 2007. 156 с.; Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. М., 1996. 368 с.; Менабени А. Г. Методика обучения сольному пению. М., 1987. 94 с.

<sup>5</sup> Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. М., 1973. 233 с.; Кнебель М. О. Слово в творчестве актера. М., 1970. 160 с.; Поламишев А. М. Мастерство режиссера: действенный анализ пьесы. М., 1982. 224 с.

практиков: А. П. Иванова, И. С. Козловского, В. Н. Левко, М. П. Максаковой, Е. Е. Нестеренко<sup>1</sup>.

В многочисленных работах рассматривались вопросы становления оперного искусства в национальных и автономных республиках. К этой тематике обращались: С. М. Касимова, З. Г. Кафарова (Азербайджанская ССР)<sup>2</sup>; В. А. Сизко, Г. Г. Кулешова (Белорусская ССР)<sup>3</sup>; Е. Д. Дзидзадзе (Грузинская ССР)<sup>4</sup>; Г. К. Абулгазина, Т. К. Джумалиева (Казахская ССР)<sup>5</sup>; Л. Шальчюте (Литовская ССР)<sup>6</sup>; И. И. Беляев, Н. Г. Гозулова, А. И. Малоземова, О. Н. Петренко, В. И. Рожок, Ю. А. Станишевский (Украинская ССР)<sup>7</sup>; Т. А. Эрр (Чувашская АССР)<sup>8</sup> и др.

При этом в советской историографии многие аспекты рассмотрены неполно, поскольку множество материалов, в том числе архивных, не было введено в научный оборот, а доминирование классового подхода в осмыслении художественной жизни довлекло над объективностью. Постсоветская историография художественной жизни существенно дополнила картину развития оперного искусства советского периода, так как

---

<sup>1</sup> Иванов А. П. Искусство пения: практические советы вокалистам и оперным певцам. М., 2006. 431 с.; Козловский И. С. Музыка – радость и боль моя: воспоминания, письма, статьи, интервью. М., 2003. 383 с.; Левко В. Н. Моя судьба в Большом театре. М., 2000. 237 с.; Максакова М. П. Воспоминания: статьи. М., 1985. 318 с.; Нестеренко Е. Е. Размышления о профессии. М., 1985. 183 с.

<sup>2</sup> Касимова С. Д. Современная тематика в азербайджанской советской опере : дис. ... канд. искусствоведения. Баку, 1968. 339 с.; Касимова С. Д. Оперное творчество композиторов Советского Азербайджана. Баку, 1973. 116 с.; Кафарова З. Г. Опера «Кероглу» Узеира Гаджибекова : дис. ... канд. искусствоведения. Баку, 1984. 145 с.

<sup>3</sup> Сизко В. А. Белорусская советская опера. Минск, 1959. 36 с.; Кулешова Г. Г. Белорусская советская опера. Минск, 1967. 149 с.

<sup>4</sup> Дзидзадзе Е. С. Тема социальной борьбы и патриотизма в грузинской советской опере : дис. ... канд. искусствоведения. Тбилиси, 1952. 198 с.

<sup>5</sup> Абулгазина Г. К. Казахская эпическая опера семидесятых годов : дис. ... канд. искусствоведения. М., 1989. 162 с.; Джумалиева Т. К. У истоков казахской оперы. Алма-Ата, 1984. 31 с.

<sup>6</sup> Шальчюте Лайма. Героико-патриотическая тематика в литовской советской опере. Вильнюс, 1976. 18 с.

<sup>7</sup> Беляев И. И. Проблемы интерпретации народно-хоровых сцен в украинской советской историко-патриотической опере : дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1989. 192 с.; Гозулова Н. Г. Эпическое в советской украинской опере (на материале опер 20–60-х гг. : дис. ... кандидата искусствоведения. Киев, 1985. 194 с.; Гозулова Н. Г. К вопросу об историзме советской украинской героико-эпической оперы. Киев, 1985. 44 с.; Малоземова А. И. Героико-патриотическая украинская советская опера 20–30-х гг. : дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1970. 441 с.; Петренко О. Н. Проблемы воплощения тематики Великой Отечественной войны в советской опере 40-80-х гг. : опыт критического анализа произведений русских и украинских советских композиторов : дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1990. 200 с.; Рожок В. И. Образ народа в украинской советской героико-революционной опере (К проблеме музыкально-сценического воплощения) : дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1984. 182 с.; Станишевский Ю. А. Оперный театр советской Украины: история и современность. Киев, 1988. 246 с.

<sup>8</sup> Эрр Т. А. Зарождение и развитие национальной оперы в советской Чувашии, 1936–1976 гг. : дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1981. 285 с.

исследователям стали доступны многие документы той поры. Советскую музыку изучали Л. О. Акопян, О. В. Андреева, Е. С. Власова, И. С. Воробьев, А. Г. Ганжа, Е. Б. Долинская, Л. С. Зорилова, И. В. Кондаков, Т. Н. Левая, Л. В. Максименков, Т. И. Науменко, М. Г. Раку и др.<sup>1</sup>, а также ряд зарубежных исследователей<sup>2</sup>. Результатам исторического изучения спектаклей музыкального театра средствами классического театроведения посвящена серия публикаций Российского института истории искусств<sup>3</sup>.

Основные тенденции развития советской оперы в национальных культурах бывших республик СССР обобщены в трудах У. М. Ахмаджонова, А. Р. Бабаевой, Г. З. Бегембетовой, У. Р. Джумаковой и С. К. Мусаходжаевой, А. Н. Жещинский, Ю. А. Караева, С. Б. Касымходжаевой, Ш. О. Мирзоевой<sup>4</sup>;

---

<sup>1</sup> Акопян Л. О. Музыка советской эпохи: 1917–1991. Челябинск, 2024. 703 с.; Андреева О. В. Советский музыкальный авангард в контексте времени (сер. 1950-х – 1980-х гг.): историко-культурологические и философские аспекты // Дискурс. 2020. Т. 6. № 1. С. 21–37; Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М., 2010. 456 с.; Власова Е. С. Советская классическая опера: идеи и реалии // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 4. С. 102–131; Воробьев И. С. Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930–1950-е гг.): исследование. СПб.: Композитор, 2013. 688 с.; Ганжа А. Г. Советская музыка как объект сталинской культурной политики // Логос. 2014. № 2. С. 123–155; Долинская Е. Б. Театр Прокофьева: исследовательские очерки. М., 2012. 374 с.; Зорилова Л. С. Творческая индивидуальность выдающихся русских оперных певцов в контексте массовой музыкальной культуры 20–40-х гг. XX в. // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 6. С. 137–145; Кондаков И. В. Театр оперы Сергея Прокофьева: цикл бинарных макроструктур // Вестник РГГУ. Сер.: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2022. № 7–2. С. 138–152; Левая Т. Н. Двадцатый век в зеркале русской музыки. СПб., 2017. 424 с.; Максименков Л. В. Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936–1938 гг. М., 1997. 320 с. Музыка вместо сумбура: композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991 / сост. Л. В. Максименков. М., 2013. 864 с.; Науменко Т. И. Работа над советской оперой после 1936 года // Современные проблемы музыкознания. 2017. № 4. С. 25–44; Науменко Т. И. Советское музыкознание: *pro et contra*. Работа над архивными материалами советской эпохи // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 4. С. 22–37; Раку М. Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М., 2014. 720 с.; Раку М. Г. поиски советской идентичности в музыкальной культуре 1930–1940-х гг.: лиризация дискурса // Новое литературное обозрение. 2009. № 6. С. 184–203.

<sup>2</sup> См., напр.: Фролова-Уокер М. Национальный по форме, социалистический по содержанию: музыкальное национальное строительство в советских республиках // Американское музыковедческое общество. 1998. Вып. 51. № 2. С. 331–371; Frolova-Walker M. Stalin's Music Prize: Soviet Culture and Politics. New Haven; London, 2016. 386 p.; Tomoff K. Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers, 1939–1953. Ithaca; N. Y., 2006. 336 p.

<sup>3</sup> Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. Вып. 1 / отв. ред. А. Ю. Ряпосов. СПб., 2019. 108 с.; Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. Вып. 2 / отв. ред. А. Ю. Ряпосов. СПб., 2020. 108 с.; Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. Вып. 3 / отв. ред. А. Ю. Ряпосов. СПб., 2022. 304 с.

<sup>4</sup> Ахмаджонов У. М. Творчество Навои в узбекской опере // Проблемы современной науки и образования. 2019. № 10. С. 95–197; Бабаева А. Р. Роль У. Гаджибейли в становлении и развитии оперного жанра в азербайджанской музыке // Вопросы теории и практики. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. 2016. № 7. Ч. 2. С. 13–16; Бегембетова Г. З. Куляш Байсеитова и становление оперного искусства в Казахстане: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Алматы, 1996. 24 с.; Джумакова У. Р., Мусаходжаева С. К. Коллективное творчество и авторство в опере: исторический опыт музыкальной культуры Казахстана // Национальные музыкальные культуры. 2019. № 1. С. 115–121; Жещинский А. Н. Кыргызская опера (в аспекте проблемы эффективности функционирования): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ташкент, 1993. 29 с.; Караев Ю. А. Хор в белорусских операх XX в.: жанрово-стилевые и композиционно-драматургические особенности: дис. ... канд. искусствоведения.

в национальных республиках Российской Федерации – В. Д. Булгакова, Г. С. Галиной, Л. И. Салиховой<sup>1</sup>.

Исследования, раскрывающие проблематику советской оперы в контексте истории музыкальной культуры и отдельных персоналий, представлены в докторских диссертациях А. В. Богдановой, Е. С. Власовой, О. В. Синельниковой<sup>2</sup>, кандидатских диссертаций М. В. Аплечевой, Т. В. Баркетовой, Н. С. Ивановой, Э. Н. Киласония, Н. А. Лобачевой, А. А. Теплова<sup>3</sup> и др. Но в целом советское оперное наследие не было предметом комплексного культурологического исследования.

Проведенный историографический анализ позволил определить научно-квалификационные характеристики диссертационного исследования.

**Проблема исследования** заключается в необходимости осмысления советского оперного наследия как целостного феномена.

**Объектом исследования** является советское оперное наследие.

**Предметом исследования** выступают структурообразующие характеристики и динамика развития советского оперного искусства в контексте истории художественной культуры.

---

Минск, 2022. 180 с.; Касымходжаева С. Б. Формирование узбекского исторического музыкознания и музыкальной критики в XX в.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ташкент, 1996. 18 с.; Мирзоева Ш. О. Таджикская опера: этапы становления и приоритеты образной сферы : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения. Новосибирск, 2013. 227 с.

<sup>1</sup> Булгаков В. Д. Становление и развитие оперно-хорового жанра в творчестве татарских композиторов // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 3–1. С. 46–48; Галина Г. С. Башкирская национальная опера как документ эпохи: сюжеты, образы, драматургия. Уфа, 2010. 222 с.; Салихова Л. И. Татарская оперная студия при Московской государственной консерватории (1934–1938) в контексте музыкальной культуры Татарии 30-х гг. XX в. : дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2009. 212 с.

<sup>2</sup> Богданова А. В. Музыкальная культура в советской политической системе 1950-х – 1980-х гг.: историко-культурологический аспект исследования : дис. д-ра культурологии. М., 1999. 314 с.; Власова Е. С. Советское музыкальное искусство сталинского периода. Борьба агитационной и художественной концепций : дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2010. 728 с.; Синельникова О. В. Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля : дисс. ... д-ра искусствоведения. М., 2013. 405 с.

<sup>3</sup> Аплечева М. В. Политический заказ в советской музыке 1920-х – 1950-х гг. как социокультурный феномен : дис. ... канд. искусствоведения. Саранск, 2014. 190 с.; Баркетова Т. В. Власть и развитие музыкальной культуры в Советской России: 1917–1932 гг. : диссертация ... кандидата исторических наук. Саратов, 1999. 205 с.; Иванова Н. С. Проблемы сценического воплощения оперы С. С. Прокофьева «Война и мир» в театрах Ленинграда : дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2023. 188 с.; Киласония Э. Н. Музыкальная культура 60-х гг. XX в. в России: от традиций к инверсиям : дис. ... канд. искусствоведения. Саранск, 2005. 159 с.; Лобачева Н. А. Оперный театр С. С. Прокофьева на примере «Повести о настоящем человеке» и незавершенных замыслов 1940-х гг. : дисс. канд. искусствоведения. М., 2010. 287 с.; Теплов А. А. Адриан Пиотровский – театральный критик, теоретик театра, драматург : дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2018. 267 с.

**Цель исследования** заключается в выявлении особенностей советского оперного наследия как целостного феномена, характеристике его специфических черт и внутренней структуры.

Достижение цели исследования предполагает решение следующих **задач**:

1. Изучить феномен советской оперы в контексте философско-культурологических концепций культурной динамики.

2. Реконструировать историю создания проекта «советская опера» как формы реализации культурной политики советского периода.

3. Осуществить периодизацию и типологию советского оперного наследия как целостного феномена.

4. Систематизировать оперы, созданные советскими композиторами в период с 1917–1991 гг., определив внутреннюю структуру и динамику этой совокупности как целостного феномена.

5. Создать структурно-логическую модель советского оперного наследия с учетом его жанрового разнообразия и востребованности в художественной практике.

6. Охарактеризовать тенденции и специфические черты советского оперного наследия, позволяющие считать его национальным культурным достоянием.

**Хронологические рамки исследования** охватывают период с 1917 по 1991 гг.

**Территориальными границами исследования** выступает территория СССР, включая входившие его состав в разное время союзные социалистические республики.

**Источниками исследования** стали нормативные и аналитические документы, содержащие материалы в области культурной политики и художественной жизни советского периода, публичные выступления акторов культурной политики (А. В. Луначарского, П. М. Керженцева, М. Б. Храпченко, А. И. Пиотровского, Д. Д. Шостаковича, Т. Н. Хренникова

и др.), материалы периодической печати (опубликованные в газетах «Советское искусство», «Советская культура», журналах «Советский театр», «Советская музыка», «Музыкальная жизнь»).

В качестве основного источника изучения эволюции оперного творчества советских композиторов и систематизации опер была использована Музыкальная энциклопедия<sup>1</sup>, данные которой сопоставлялись и при необходимости дополнялись сведениями из других источников энциклопедического, аналитического и справочного характера<sup>2</sup>. Сведения о современных постановках советских опер были систематизированы на основе анализа официальных сайтов оперных театров страны и национальных театров оперы и балета на постсоветском пространстве.

**Методология и методы исследования.** Методологической базой диссертационного исследования выступают:

– исследования историко-культурной динамики социума, представленные в работах Н. Я. Данилевского, Л. Н. Гумилёва, О. Шпенглера, А. Дж. Тойнби, Э. Геллнера, И. В. Кондакова, О. Н. Астафьевой, С. Н. Иконниковой и др.;

– концепции социального функционирования искусства в контексте культурной политики и художественной жизни, раскрываемые в работах И. И. Горловой, В. С. Жидкова, Ю. В. Осокина, В. М. Петрова, К. Б. Соколова, В. М. Фриче, Ю. У. Фохт-Бабушкина и др.;

– положения теоретико-информационного подхода, искусствометрии и наукометрии, позволившие рассматривать советское оперное наследие в виде совокупности созданных произведений, распределенных на временной шкале, связанных между собой территориальными, временными, жанрово-

---

<sup>1</sup> Музыкальная энциклопедия : [В 6-ти т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1973–1982.

<sup>2</sup> Справочник Союза композиторов СССР [по состоянию на декабрь 1986] / сост. В. И. Козюра, М. П. Гершанова, Л. Н. Костикова. М., 1987. 528 с.; Советские оперы: краткое содержание / сост. А. М. Гольцман. М., 1982. 672 с.; Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. М., 1990. 671 с.; Антология оперного творчества московских композиторов (вторая половина XX в.) / сост. А. Ю. Алексеева, Р. Г. Косачёва. М., 2003. 348 с.; Энциклопедический музыкальный словарь / авт.-сост. К. А. Жабинский. Ростов-на-Дону, 2009. 473 с.; Акопян Л. О. Музыка XX века : энциклопед. словарь. М., 2010. 856 с.

стилистическими и др. связями (Ю. М. Лотман, Г. А. Голицын и В. М. Петров, В. В. Налимов, З. М. Мульченко, А. В. Харуто и др.).

Исследование проведено на базе структурно-функционального подхода, позволившего рассмотреть совокупность опер, созданных советскими композиторами, как целостную систему, раскрыть ее внутреннюю структуру, функциональные звенья; а также системно-генетического подхода – для установления ее генезиса и динамики развития, и факторного анализа – для оценки условий функционирования советской оперы под непосредственным управлением партийно-государственного аппарата.

Методы исследования:

– эвристические методы поиска информации в различных источниках, с помощью которых был собран массив опер советских композиторов, уточнены года их создания, наименования, авторские редакции, постановки;

– статистические методы, использовавшийся для количественного анализа массива советских опер;

– структурно-типологический метод, использовавшийся для упорядочения массива советских опер и установления иерархии доминирующих жанров;

– метод сравнительного анализа, применение которого позволило выявить периоды наиболее интенсивной работы советских композиторов в оперном жанре.

**Научная новизна исследования** заключается в следующем:

1. В свете современных философских учений о закономерностях историко-культурного развития социума теоретически обоснована концепция советского оперного творчества как законченного цикла.

2. Показан процесс становления советского оперного творчества в тесной зависимости от внешних и внутренних условий развития советского государства; история создания проекта «советская опера» представлена как форма реализации культурной политики советского периода; рассмотрена

специфика применения творческого метода социалистического реализма в отношении оперного искусства.

3. Произведена периодизация советского оперного творчества с анализом интенсивности работы композиторов в каждом из выделенных периодов; типологически советское оперное наследие рассмотрено в его жанровом, тематическом и стилевом многообразии.

4. Выявлена и систематизирована совокупность опер, созданных советскими композиторами; охарактеризована общая динамика советского оперного творчества, проведен сравнительный анализ по годам создания, жанровым и типологическим признакам, авторам-композиторам, в том числе представителям союзных республик, ранее входивших в состав СССР; проведен анализ современных постановок опер, написанных в советский период.

5. Разработана модель советского оперного наследия, которое рассмотрено как целостный феномен, со своей исторической миссией, вектором развития, внутренней структурой, жанровым, тематическим и стилевым многообразием, развивавшийся в ограниченном пространстве и четко выделенном, но уже завершившемся временном промежутке.

6. Доказано, что советское оперное наследие – это национальное достояние россиян, обладающее художественным, нравственным и воспитательным потенциалом, которое недооценено в искусствоведческом сообществе, частично забыто в театральной среде и может быть утрачено.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Советская опера – это целостный феномен в истории оперного искусства. В соответствии с требованиями советского руководства и при его поддержке за период с 1917 по 1991 гг. в СССР было создано около 700 опер. Эта совокупность опер характеризуется стремлением их авторов отобразить характер эпохи, доминирующей идеологической направленностью, жанровым, тематическим и стилевым многообразием, поиском новых

музыкальных выразительных средств, обращением к национальной культуре народов, проживающих на территории СССР.

2. Реконструкция истории советского оперного творчества показывает, что он осуществлялся в сильной зависимости от внешних и внутренних условий становления и развития советского государства. В целях реализации задач государственной культурной политики, в соответствии с требованиями творческого метода социалистического реализма советскими композиторами была предпринята попытка создания новой советской оперы, обладающей художественным, нравственным и воспитательным потенциалом, способной стать инструментом идеологического воздействия на аудиторию.

3. Каждый из периодов в развитии советского оперного творчества характеризуется своей динамикой: от единичных фактов создания опер в послереволюционном периоде, к росту их количества в довоенном и военном периодах, и пиковым значениям в послевоенном периоде. Во временном отрезке с 1954 по 1965 гг. констатируется еще достаточно высокая интенсивность создания опер, но с 1966 по 1981 гг. уже заметно медленное снижение и почти полное угасание творческой активности композиторов в период с 1983 по 1991 гг. Количественные данные дают основание построить на графике кривую в виде параболы, что выступает наглядным свидетельством законченности цикла в развитии этого феномена.

4. Советское оперное наследие – целостный, но одновременно многосоставной, феномен. Он может быть структурирован по разным основаниям деления: по времени создания, авторам-композиторам, жанровым, тематическим и стилевым признакам. Особенностью советского оперного наследия выявляется опора на национальные традиции и культуру народов СССР: 44% опер из совокупности всего советского оперного наследия написаны на основе национального материала композиторами – представителями различных этносов, проживавших на территории СССР.

5. В модели советского оперного наследия центральное место занимают оперы героико-патриотического жанра, которые тематически

разнообразны. Это оперы, прославляющие исторических личностей, боровшихся за свободу народов СССР; героев, проявивших себя в революционной борьбе, в годы Гражданской и Великой Отечественной войны; выдающихся государственных деятелей, сыгравших важную роль в истории российского государства, определивших во многом его судьбу; ученых, просветителей, поэтов, народных сказителей, первооткрывателей земель; трудовые подвиги советских людей.

Но при доминировании героико-патриотического жанра более трети всех опер написаны на литературно-драматические, лирические, комедийные и сказочные сюжеты. Оперы на сюжеты русской дореволюционной, зарубежной и советской классической литературы составляют соответственно – 9%; 5,5%; 8,8%. Оперы для детской аудитории составляют 10,3% от всей совокупности.

В каждом из выделенных исторических периодов в зависимости от переживаемых страной событий создавались оперы на разные сюжеты, и это отражалось в смещении доминирующей тематики.

6. Советское оперное наследие, отражая процессы, происходившие в отечественной музыкальной жизни, выступает уникальным свидетельством творческого самовыражения эпохи. Обладая специфическими чертами, тематическим, жанровым и стилевым многообразием, художественными достоинствами, оригинальными находками в области музыкальной драматургии, оно представляет собой особую ценность с точки зрения истории, культуры и искусства и может быть признано национальным достоянием россиян.

**Теоретическая значимость** исследования заключается:

– в комплексном исследовании советского оперного наследия с позиции рассмотрения его как законченного цикла в развитии этого вида искусства, что позволило переосмыслить его место, роль, дать более объективную оценку художественным достоинствам;

– в построении модели советского оперного наследия с раскрытием его внутренней структуры и динамики развития с распределением по временной шкале, что дало основание выделить этапы в развитии творческой активности советских композиторов и в целом охарактеризовать картину развития советского оперного творчества;

– в содержательный анализе советского оперного наследия, показавшим наличие у него художественного, нравственного и воспитательного потенциала.

**Практическая значимость исследования** состоит в том, что его результаты могут быть важны для понимания реальных задач, которые стоят перед современными специалистами в деле реализации стратегических задач государственной культурной политики. Собранный и упорядоченный базис данных о советском оперном наследии может помочь вернуть профессиональный и зрительский интерес к нему, особенно это касается опер, написанных на сюжеты национальных эпосов, классической литературы, о выдающихся исторических личностях, а также опер, написанных для детской аудитории. Материалы исследования могут быть использованы в учебной деятельности, в процессе профессиональной и постпрофессиональной подготовки кадров в сфере оперного искусства.

**Личный вклад** соискателя состоит:

– в переосмыслении роли, значения и качественной оценки советского оперного наследия;

– в уточнении списка советских опер и организации их в виде базы данных;

– в проведении многоаспектного статистического анализа советского оперного наследия;

– в рассмотрении отечественного опыта государственного руководства творческим процессом на примере феномена советской оперы и определении возможностей и границ его положительного влияния.

**Соответствие диссертации паспорту научной специальности.** Тема и содержание диссертации соответствуют специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства в части пунктов: 6. Культура и цивилизация в их историческом развитии; 9. Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов. Традиции и инновации в истории культуры; 18. Культурно-историческая память и культурное наследие; 25. Искусство как феномен культуры; 35. Традиционная, массовая и элитарная культура. Их взаимодействие и взаимовлияние; 46. Компоненты художественной культуры: искусство, художественная критика, публика, художественные институты, искусствознание, эстетика; 125. Искусство СССР.

**Степень достоверности и апробация результатов исследования** подтверждается применением базовых методологических принципов и комплекса научных методов, отвечающих поставленной цели и задачам, привлечением репрезентативных для раскрытия темы материалов, в том числе обобщенных результатов научных исследований, которые позволили охарактеризовать советское оперное наследие и определить его совокупный потенциал.

По теме исследования опубликованы 12 научных работ. Основные результаты диссертационного исследования изложены в 3 статьях, опубликованных в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации по научной специальности 5.10.1 Теория и истории культуры и искусства, и публикациях в других рецензируемых научных изданиях; были представлены в материалах докладов, прочитанных на международном научном форуме «Культурное наследие Северного Кавказа как ресурс межнационального согласия» (Краснодар, 2022–2024 гг.).

Основные положения и выводы диссертационного исследования обсуждались на заседании отдела комплексных исследований культуры

Южного филиала научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва.

**Структура работы** обусловлена целью и задачами исследования и состоит из введения, двух глав, шести параграфов, заключения, списка использованной литературы, приложений. Общий объем диссертации – 244 страницы. Список источников и литературы включает 260 наименования. В приложениях представлены систематизированный соискателем список опер, созданных 283 советскими композиторами, включающий 692 наименования, а также нотные примеры из советских опер.

# Глава 1

## ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ БАЗА И ИСТОРИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОГО ОПЕРНОГО ИСКУССТВА

### 1.1 Теоретико-методологические подходы к исследованию советского оперного искусства в культурологическом дискурсе

Опера, несмотря на то что ее корни уходят глубоко в ритуальную, магическую, игровую сферы жизнедеятельности человека, как законченная совершенная форма могла появиться только в соответствующих подготовленных всем ходом истории социокультурных условиях. Ведь для художественного творчества, особенно в такой специфической сфере, нужны не только желание и умение даже очень талантливого человека. Нужен целый ряд объективных условий.

И. И. Горлова в своей работе «Художественная культура: понятие, основные характеристики, структура» в качестве одного из таких обязательных условий называет степень готовности общества. Она пишет, что созидание художественных ценностей «...появляется на том этапе развития человечества и развития общественного разделения труда, когда художественное творчество перестало быть самодеятельным занятием, и стало профессионализироваться, обслуживая интересы государства, религии, отдельных социальных групп и массы людей. Иными словами, профессиональная художественная культура явилась результатом не столько спонтанного «вдохновения, самовыражения субъекта художественного творчества», сколько опосредованным выражением системы материального производства в данном обществе»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Горлова И. И. Художественная культура: понятие, основные характеристики, структура // Информационная культура: процессы теоретического осмысления. Вып. 11 : сб. науч. ст. Краснодар, 2001. С. 8.

Прежде всего, у талантливого человека должна быть возможность заняться художественной творческой деятельностью, отдаться ей всецело. Общество имеет для этого разные механизмы: оно может взять на себя содержание творца, поручить это определенному социальному учреждению или частному лицу – меценату, организовать реализацию художественной продукции на рынке и т.п.

Во-вторых, художественное творчество предполагает организацию соответствующей профессиональной подготовки творца, наличие условий, при которых художник формирует и закрепляет навыки работы в данной области искусства. Иными словами, «удастся ли индивиду вроде Рафаэля развить свой талант» опосредованно зависит от сложившейся и поддерживаемой системы художественного образования, художественного воспитания и просвещения, от культурной политики государства в этой области.

В-третьих, – считает она, – необходимым условием для осуществления любого художественно-творческого замысла является наличие соответствующей производственной базы – издательств, театров, киностудий, музеев и т.п.<sup>1</sup>

История оперы полностью подтверждает и иллюстрирует эти выводы. В сравнении с другими видами искусств опера в ее законченной форме появляется в европейской культурной жизни довольно поздно, только в XVII–XVIII вв. Именно тогда созрели все необходимые условия для развития профессионализма в певческом искусстве, приведшего к формированию национальных вокальных школ. Первой и ведущей вокальной школой считается итальянская, в частности, одна из ее разновидностей – неаполитанская. Именно из недр неаполитанской школы вышли два известных направления оперы – так называемая «серьезная» опера (опера seria) и комическая опера (опера buffa).

---

<sup>1</sup> Горлова И. И. Художественная культура: понятие, основные характеристики, структура // Информационная культура: процессы теоретического осмысления. Вып. 11 : сб. науч. ст. Краснодар, 2001. С. 8.

Опера – особенно сложный жанр в искусстве, с одной стороны, подчиняющийся общим закономерностям, а с другой, поскольку жанр имеет довольно четкий европоцентристский ареал распространения, она имеет тенденцию к консервации певческих приемов, лежащих в основе формирования национальных оперных школ. Национальная школа пения состоит как из вокально-технологических принципов, так и опирается на особенности психологического склада нации, истоки ее музыкальной культуры, особенности исторического развития.

В соответствии с ними в истории мировой оперы различают, наряду с итальянской, также немецкую, французскую, английскую оперные школы. Так, итальянская школа с опорой на традиции бельканто, характеризуется страстностью и восторженностью. Французская школа, в отличие от итальянской, более тяготеет к декламационной манере. Немецкая традиция сильнее связана, с одной стороны, с камерным пением, очень развитым в Германии (о чем говорят знаменитые немецкие Lieder), с другой стороны, на нее оказало огромное влияние творчество Р. Вагнера. Она более сдержана и ограничена в выразительных средствах. Английская оперно-вокальная традиция характеризуется повышенным вниманием к драматической выразительности пения, что естественно для страны, где театральное искусство и литература являются ведущими в ряду других искусств. Кроме вышеупомянутых крупнейших школ, в других странах Европы и в США также постепенно сформировались свои традиции в развитии оперного пения. Остальные европейские школы пения сформировались несколько позднее, чем итальянская, и под ее влиянием, хотя, безусловно, обладают национальным своеобразием<sup>1</sup>.

Хоть в Россию опера пришла позже, тем не менее, это искусство было адекватно воспринято российским обществом, культура оперного пения «прижилась» на национальной почве и получила дальнейшее развитие.

---

<sup>1</sup> Ангуладзе Н. Д. Пение – первоисточник художественного синтеза в опере // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2010. № 4. С. 46–52.

Сформировавшись под воздействием итальянской школы, благодаря творческому гению М. И. Глинки, П. И. Чайковского, А. С. Даргомыжского, М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова и других композиторов, русская оперная школа заняла свое достойное место.

Общий рисунок развития оперного жанра, его зарождение в недрах одной культуры и распространение, трансформацию в других является показательным примером действия принципа культурной динамики. Поскольку в основе современной цивилизации лежит принцип многообразия культур, находящихся в постоянной взаимосвязи друг с другом, территориально разделенные друг от друга локальные культурные образования не замкнуты, а распространяют свое влияние на другие участки пространства и ведут постоянный взаимообмен достижениями в технике, науке, искусстве и т.д.

Первой попыткой теоретически осмыслить влияние процессов взаимодействия культур на культурную динамику, осуществить анализ пространственно-временных характеристик культуры считается концепция диффузионизма. Ее представители Ф. Гребнер, Ф. Ратцель, Л. Фробениус, В. Шмидт, У. Дж. Перри, У. Х. Риверс, Г. Эллиот-Смит и др. В отличие от сторонников эволюционизма, считавших происходящие в каждой культуре изменения продуктами ее собственной исторической эволюции, они доказывали, что обогащение и развитие одной культуры лежит через усвоение элементов другой культуры. Однако они не исключали также и действия непосредственно внутренних механизмов культурной эволюции – прежде чем распространиться в другие пространства культур, любое культурное явление должно возникнуть, что с необходимостью предполагает его эволюцию. Чуть позже, уже в середине XX в., на эту закономерность обратил внимание К. Ясперс<sup>1</sup>, видя в обращении к ценностям других культур залог развития, обновления и обогащения собственной культуры.

---

<sup>1</sup> Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., 1991. С. 90.

В настоящее время эта концепция в разных сочетаниях тенденций эволюционизма и диффузионизма лежит в основе культурной антропологии, исследующей пути распространения культурного влияния на локальные культурные образования. Рисунок распространения влияния ценностей одной культуры на другую весьма сложный. В географическом плане он рассматривается как влияние на соседствующие локальные культуры и на достаточно территориально отдаленные. В историческом плане – как влияние на локальные культуры, параллельно сосуществующие в одном историческом времени, так и влияние на локальные культуры в будущих временных отрезках. В качественном плане принято различать такие характеристики культурного влияния, как скорость передачи ценностей, степень полноты их усвоения представителями другой культуры, характер переработки элементов культурного опыта, в результате чего можно наблюдать прямые культурные заимствования и разного рода их диффузные формы.

Эта концепция делит локальные культуры на культуры-доноры и культуры-реципиенты. Причем, культура-реципиент «принимает» от культуры-донора не все подряд, а лишь то, что отвечает внутренним потребностям данного народа в данный исторический период, что свидетельствует о наличии внутри локального культурного образования механизма селективного отбора. Отбирается прежде всего то, что является близким и понятным собственной культуре, собственному народу, что поднимает его престиж, позволяет продвинуться вверх по ступенькам прогресса и дает преимущество перед другими народами.

Этот механизм может быть целенаправленным, сознательным либо стихийным. При стихийных формах процесс идет медленно, но новшество приживается надолго. Как правило, культурное новшество ложится на частично подготовленную почву. Такие заимствования специалисты считают более распространенным источником культурных изменений, чем их самозарождение и относят их к мирному способу перенесения ценностей

одной культуры на почву другой. Т. Г. Грушевицкая, В. Д. Попков, А. П. Садохин и др. в качестве каналов такой культурной диффузии выделяют миграцию, туризм, деятельность миссионеров, торговлю, научные конференции, выставки и ярмарки, обмен специалистами и т.д.<sup>1</sup>.

Целенаправленный отбор предполагает, что в культуре-реципиенте должны существовать группы или силы, заинтересованные в перенесении чужого культурного опыта, готовые распространять, внедрять и защищать это культурное новшество. В истории также не редкость, когда организованное властными структурами распространение зарубежного культурного опыта принимает форму насильственного культурного внедрения. Осуществляется по-военному быстро, первое время эффективно, но держится недолго, поскольку трудно приживается на новой почве.

Часто то или иное культурное заимствование в составе культуры-реципиента начинает жить новой жизнью. Обогащение национальным колоритом придает своеобразие творческим проектам и формирует свою аудиторию, восприимчивую к одновременно привносимым извне веяниям и собственным выработанным в народе традициям. Этот сплав свидетельствует о том, что донорская «кровь» прижилась в ином организме. Например, оперное и балетное виды искусства – порождение западноевропейской культуры. Но в европоцентричных культурах, в частности, в дореволюционной России, они получили новый импульс к развитию и обрели новое дыхание. Правда, такое бывает не всегда, иногда несвойственные народному менталитету новшества может отторгаться. Что приемлемо в одной культуре, не всегда принимается другой.

Все виды художественного творчества не могут существовать изолированно, а развиваются в условиях соответствующего технологического, экономического и образовательного уровня общества, в сложной системе взаимозависимостей, испытывая множественные влияния

---

<sup>1</sup> Кононова Е. А., Левашкина О.Ю. Заимствования как фактор культурной динамики // Инженерные технологии и системы. 2008. Т. 18. № 3. С. 35–39.

со стороны исторического контекста, смежных видов искусства, вкусов и предпочтений аудитории. Но, в то же время, виды, жанры и направления искусства, следуя своим внутренним законам и закономерностям, проходят через ряд стадий, обретая на каждой из них определенное качественное состояние. Рассмотрение этого феномена во всей его сложности возможно лишь на базе современных методологических учений о путях развития культурно-исторического процесса. Такими методологическими учениями выступают концепции Н. Я. Данилевского<sup>1</sup>, Л. Н. Гумилёва<sup>2</sup>, О. Шпенглера<sup>3</sup>, А. Тойнби<sup>4</sup> и др., частично отказавшихся от воззрений на культурно-исторический процесс как эволюционно последовательный. С одной стороны, они признают, что его динамика обусловлена духовными и материально-техническими достижениями человечества, но при этом она нелинейна, разорвана и представлена локализованными во времени и в пространстве цивилизациями.

Каждая цивилизация – это целостная система, представляющая собой комплекс экономических, политических, социальных и духовных подсистем, развивающихся на принципах саморегуляции и самовоспроизводства. Базовой основой зарождения и развития каждого из таких локальных образований выступает некое духовное единство. Так, Л. Н. Гумилёв его связывал с появлением критической массы пассионариев, людей творческих, с сильной энергетикой, масштабно мыслящих, иногда – с неуравновешенной психикой, создающих соответствующий эмоциональный фон. По определению О. Шпенглера объединяющей силой разрозненной массы народа в некую целостность является его «душа», выразителями которой выступают некие парасимволы – единый для большинства людей образ мысли, единые верования, единые духовные практики. Все это скрепляется и продвигается в народных массах средствами культуры и искусства. Таким образом, культурно-исторический процесс предстает чередой

---

<sup>1</sup> Данилевский Н. Я. Россия и Европа. М., 2015. 768 с.

<sup>2</sup> Гумилёв Л. Н. Этногенез и биосфера Земли. М., 1993. 503 с.

<sup>3</sup> Шпенглер О. Закат Европы: В 2-х т. М., 2003–2004.

<sup>4</sup> Тойнби А. Дж. Постигание истории. М., 1991. 800 с.

самостоятельных, уникальных, независимых одна от другой культурных форм – локальных культур, уникальных и неповторимых образований.

Важной составляющей рассматриваемых учений является концепция витальных циклов. Согласно этой концепции цивилизации не стабильны во времени, а находятся в постоянной динамике, отвечая на вызовы и угрозы внешней среды. Но даже если и достигается какая-то внутренняя стабильность, она тоже недолговечна по меркам исторического времени. Т.е., когда-то цивилизации зарождаются, проходят этапы становления, достигают зрелости, затем следуют закономерные жизненные циклы – старость и распад.

Если зарождение цивилизации обусловлено формированием некой объединяющей идеи, то переход на следующий этап – развитие – характеризуется появлением некой функционально распределенной и упорядоченной структуры, а также наличием в обществе разделяемых большинством базовых ценностей. Это способствует обретению определенного качественного состояния во всех сферах жизнедеятельности и стабилизации. Функционирование в этом качестве может продолжаться довольно долго, но в конечном итоге обострение социальных, экономических и политических противоречий приводит к утрате динамики, стагнации и постепенному угасанию.

В социуме как глобальной метасистеме организующие ее законы и принципы проявляют себя на разных уровнях системности, и в том числе в отдельных сферах и направлениях деятельности. Окружающий нас мир фрактален, большое постоянно воспроизводит себя в малом. Иными словами, принцип цикличности в развитии культурно-исторического процесса аналогично проявляет себя и в отдельных его подсистемах, в качестве которых выступают виды, жанры и направления культурного производства. Вслед за своей метасистемой – целостным культурно-историческим процессом – они также проходят через свои витальные циклы.

По сути, отдельный вид, жанр искусства можно представить в качестве живой саморазвивающейся системы, которая проходит свой жизненный путь. Она начинается с момента зарождения, характеризующегося поиском основной идеи и средств ее выражения; через стадию развития, в ходе которой происходит накопление и систематизация выразительных средств, наработанных форм и приемов; стадию расцвета, когда гении творят идеальные образцы и формируют школу; стагнации, заключающейся в тиражировании удачных находок, их копировании, фиксации в виде традиции; и до медленного угасания на периферии общественного интереса. В искусствоведении это угасание принято называть естественной амортизацией жанра.

Прохождение того или иного вида или жанра искусства через череду таких витальных циклов обусловлено различными факторами. Охарактеризуем наиболее важные из них. Прежде всего, их зарождение оказывается в сильной зависимости от географического положения центра основной локализации. Например, расцвету скульптурного мастерства в Италии, а конкретно – во Флоренции, во многом способствовала территориальная близость Каррарского мраморного месторождения. А строительство знаменитого архитектурного комплекса деревянного зодчества на острове Кижы было возможно только поблизости необъятных лесных массивов Карелии. Изобразительное искусство испытывает зависимость от наличия месторождений нужных минералов, служащих основой для красок. Вокальное мастерство также зависит от географических точек мест рождения и проживания певцов. Учеными доказано, что холодный воздух с незначительным количеством влаги в нем заставляет человеческую гортань работать менее эффективно. Поэтому Италия с ее теплым и влажным климатом – песенная страна, в отличие от стран с сухим или суровым климатом, где доля певцов с яркими теноровыми голосами невелика.

Природно-географический фактор оказывает огромное влияние на склад характера проживающих в этой местности народов, на особенности

местного быта. Когда начиналась художественная обработка природного местного материала – глины, кости, дерева и др. – т.е. в момент зарождения первых направлений и видов искусства, взаимозависимость местности и искусства сыграла решающую роль, а местные условия быта, социально-экономические отношения способствовали закреплению традиций, которые потом были положены в основу национального искусства.

Наличие таких народных традиций – это еще один фактор, стоящий у истоков зарождения вида или жанра искусства. Каждый народ тесно связан со своим прошлым, из которого черпаются многочисленные сюжеты для художественных произведений, мотивы песенного творчества, приемы, формы, творческие методы, шлифовавшиеся веками трудом многих поколений людей. На эту связь неоднократно указывали многие исследователи, в частности, в своих трудах на ее обращал внимание А. Б. Салтыков<sup>1</sup>, рассматривавший традиции как явление, лежащее в основе целостной образной художественной системы в ее историческом развитии. Поэтому появление того или иного направления в искусстве, вида или жанра во многом обусловлено укладом жизни народа, его национальными традициями, принадлежностью к той или иной конфессии.

А вот его развитие и расцвет, свидетельствующие о переходе на другие витальные циклы, уже в большей степени зависит от складывающихся исторических условий, от технологического и экономического развития общества. Благодаря активности в сферах торговли, мореплавания и военной экспансии, способствовавших накоплению первоначального капитала, как известно, расцвели многие локальные европейские культуры. Эффект от развития технологий приводит к определенному экономическому достатку у населения, которое уже не хочет ограничивать себя, образно говоря, только «хлебом», но требует и «зрелищ».

При неоспоримой важности объективных факторов в искусстве большую роль играют и субъективные. Все великие произведения рождаются

---

<sup>1</sup> Салтыков А. Б. Избранные труды. М., 1962. 727 с.

из глубины личностного бытия и зависят от творческих, эмоциональных и интеллектуальных дарований человека. Поэтому роль гения в творчестве велика. Гений совмещает в себе большой масштаб личности, неукротимую энергию, которая выплескивается в творческие проекты. Своей энергией он может подчинить себе толпу, тем самым совершить переворот в плавном течении культурно-исторического процесса. В искусстве он создает свой уникальный творческий метод. Но, как правило, шлифует его он не один. Безусловно, в истории отметились и гении-одиночки, но чаще они появлялись целыми созвездиями. Классическими примерами являются школы мастеров изобразительного искусства эпохи Возрождения, русских художников-передвижников, французских импрессионистов, плеяда русских поэтов Золотого и Серебряного века. Таким образом, в развитие вида, жанра или направления искусства вносят свой вклад множество творческих деятелей. Совместными усилиями они доводят творческий метод до совершенства.

Пик развития достигается, когда доминирующий творческий метод доводится до предела своих выразительных возможностей. Формируется эталон, которым задана для современников и потомков очень высокая планка. А далее с этим эталоном уже бессмысленно соревноваться. Все попытки что-либо создать в этом роде чаще всего заканчиваются неудачами. Возможно только повторение и вариации уже ранее созданного, дублирование отработанных ранее приемов. И это свидетельствует об исчерпанности творческого потенциала того или иного направления, вида искусства или его жанра.

Но к этому моменту уже накоплен перечень шедевров, сформирована школа, в которой данный творческий метод законсервирован. И далее эта школа диктует, ориентируясь на шедевры прошлого, как следует творить, какие приемы следует применять.

Безусловно, человечество не оскудевает на таланты, в новых условиях может появиться гениальный творец, и не один. Он может достичь успеха, но

только если сможет превзойти мастерство своих гениальных предшественников на их же поле. Это трудно. Талантливые творческие деятели это чувствуют и поэтому уходят в поиск новых выразительных средств и тем самым создают предпосылки для появления новых видов, жанров и направлений в искусстве. Чаще всего и успешнее по результатам это происходит в переломные эпохи, когда социальные условия меняются, аудитория жаждет новых ощущений, а появившиеся новые технологии позволяют использовать небывалые ранее формы и приемы. Вот тогда на первый план выходят иные виды искусства.

Но при этом прежние никуда не уходят. Они остаются в качестве эталонных артефактов, которыми можно любоваться в музеях, воспроизводить в театральных спектаклях, исполнять на концертах симфонической музыки, в сложнейших оперных ариях, тиражировать в книжных изданиях. Эти артефакты представляют мировое культурное достояние.

А вот дальнейшее распространение культурных артефактов в обществе имеет два вектора движения: по горизонтали и по вертикали. Движение по вертикали можно охарактеризовать как создание сложных творческих продуктов для узкого слоя аудитории – элитарного искусства. Движение по горизонтали – это распространение духовных ценностей в их упрощенном варианте среди широких слоев населения.

В традиционном обществе всегда существовала ярко выраженная символическая поляризация населения. Эти два полюса известный западный исследователь Э. Геллнер<sup>1</sup> подразделил на культуру аграрную и культуру индустриальную, иными словами – культуру села и культуру города. Аграрная культура более традиционна, замкнута, с подозрением относится ко всем новшествам и с трудом их интегрирует. Аккумулируя в себе нефиксированные частицы знания и культурного опыта, передаваемые вербально, в виде глубинного уровня коллективного сознания, включая

---

<sup>1</sup> Геллнер Э. Нации и национализм. М., 1991. 794 с.

бессознательное, она тем самым формирует предрасположенность действовать, мыслить, чувствовать и воспринимать мир определенным образом. И в данном случае именно аграрная культура выступает как хранитель традиции.

Индустриальная культура, наоборот, восприимчива ко всему новому, передовому, готова к культурным заимствованиям и горячо приветствует их. Индустриальную культуру создают профессионалы, в отличие от аграрной, которую создает народ. Из ее состава и со временем выкристаллизовывается «высокая» или «элитарная» культура. Именно в рамках «высокой» культуры создаются и продвигаются различные авангардные течения, в частности, изобразительном искусстве, современной литературе, арт-хаусном кино, сюда же можно отнести поиски новых форм в театральном искусстве, формалистические направления в музыке.

Но постепенно эти пласты смещаются, представители аграрной культуры постепенно начинают привыкать, а позже и разделять отдельные ценности индустриальной культуры, в то время как «элитарная» культура уходит вперед. Таким образом, между ними всегда существует временной лаг. Проникновение образцов «высокой» культуры в средние и особенно низшие страты, с одной стороны, выступает свидетельством демократизации общества и говорит об уровне просвещения населения. Но, с другой стороны, продукция элитарной культуры в этой форме усвоена полностью быть не может, что означает необходимость ее упрощения, примитивизации, граничащей с опошлением. Культурологи считают, что трансляция подобного культурного опыта осуществляется волнами. Так, С. Н. Иконникова пишет: «Исторический процесс развития цивилизаций проходит ряд этапов, которые подобно «волнам» накатывают друг на друга, порождая противоречия и конфликты, подъемы и спады, вызывая радости и тревоги адаптации человека к новой реальности»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Иконникова С. Н. Информационная цивилизация и инерция сознания // Человек в информационном пространстве цивилизации: культура, религия, образование : тез. докл. междунар. науч. конфер. Краснодар. 2000. С. 31–34.

Но в разные исторические эпохи противоречия между процессами инновации и консервации то обостряются, то сглаживаются. Нередко творцы выходят за рамки той свободы, которую им предоставило общество. В переломные моменты истории творческая личность, чутко улавливая дисгармонию окружающего мира, остро реагирует на утраченную целостность мироощущения. Это проявляется в отказе от прошлых достижений, в поиске новых форм для самовыражения, в лозунге «Искусство для искусства», нередко в уходе в идеализм, мистику, формализм. А нередко происходит обратное – процесс консервации побеждает, и общество настоятельно требует от творцов выражения идей, понятных большинству.

Но, с другой стороны, при исчерпанности арсенала выразительных средств «высокой» культуры она начинает поиски новых сюжетов, в том числе переосмысливая элементы традиционной культуры. Т.е., возвращается назад, к извечным темам. Эти явления в значительной мере влияли на прогресс и во многом определяли социальные и политические процессы.

Все эти противоречия до предела были обнажены в России в предреволюционный период. На рубеже XIX–XX вв., давшая миру классические образцы литературы, искусства, философии и науки, в то же время Россия являлась аграрной страной,  $\frac{3}{4}$  населения которой были неграмотны. Она представляла собой противоречивое соединение двух типов культур – аграрной и индустриальной. В первые годы построения советского государства малограмотному крестьянству, оторванному от земли и от своих корней, было сложно освоить элементы городской элитарной культуры. Этим объясняются времена Пролеткульта и требования «народности» в творческих проектах времен соцреализма. Но индустриализация постепенно отвоевывала позицию за позицией, изменяя городскую среду и традиционный уклад российской глубинки. Это было сложно, тем не менее, российская культура и российское искусство сумели сохранить свой духовный потенциал, переосмыслить западный опыт, насытив его национальным колоритом, и создать на его основе творческие шедевры. А талант и творческий потенциал

россиян был так велик, что даже в условиях, когда традиционные жанры в культурах-донорах консервируются и затухают, наша страна смогла дать им новую жизнь.

Таким образом, философские концепции историко-культурного развития общества, составляющие методологическую платформу для исследования феномена советской оперы, рассмотренные выше, позволяют объяснить многие сложные проблемы, имевшие место в ее историческом прошлом, охарактеризовать ее специфику и показать ее перспективы. В частности, концепция взаимодействия локальных культур и культурной диффузии дает понимание того, что советская опера не возникла на пустом месте, а продолжила традицию дореволюционного оперного искусства, преобразовав его в соответствии с требованиями нового времени. Национальные оперные школы, появившиеся на территории союзных и автономных республик СССР, опираясь на национальные традиции, в свою очередь, возникли под влиянием советской оперной школы.

## **1.2 Роль государственного регулирования в развитии советского оперного искусства**

Развитие оперного искусства в советский период можно разделить на несколько этапов: 1917–1932 гг.; 1933–1940 гг.; 1941–1953 гг.; 1954–1965 гг.; 1966–1982 гг.; 1983–1991 гг. Выделение этих шести этапов обусловлено динамикой становления советского государства, изменениями идеологических приоритетов в государственном аппарате, а, соответственно, степени и вектора влияния на оперное творчество. Каждый из этапов нес в себе черты переживаемого страной исторического периода.

Началом первого этапа в развитии советского оперного творчества – стала национализация всех культурных объектов, в том числе и оперных

театров, в соответствии с декретом Совета народных комиссаров 1918 г., и он продолжался до 1932 г., когда было принято постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций»<sup>1</sup>. Второй этап – предвоенный – начавшись с организационных преобразований, обусловленных вышеназванным постановлением 1933 г., был прерван началом Великой Отечественной войны, круто изменившим не только жизнь страны, но и тематику оперного творчества. Третий этап – военный и послевоенный – завершился смертью И. В. Сталина, значительно повлиявшей на смену идеологических приоритетов, отразившихся в том числе на музыкальном творчестве композиторов. В 1953 г. начался четвертый этап, условно называемый «оттепелью», который завершился в 1965 г. сменой политического руководства страны. Пятый этап по времени совпадает с годами работы на своем посту Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева – с 1966 по 1982 гг. Шестой этап – с 1983 по 1991 гг., условно называемый «перестройка», стал последним в истории советского оперного искусства. Выделенные этапы неравноценны как по своей продолжительности, так и по значимости создаваемых оперных произведений.

Начало первому этапу положило в марте 1917 г. отречение от власти императора Николая II и изменение государственного устройства. С этого момента было прекращено внешнее финансирование академических театров, ряд выдающихся солистов эмигрировали, труппы распадались, резко снизилась посещаемость спектаклей. Поставленное на грань выживания, руководство театров пыталось приспособиться к сложившимся обстоятельствам путем реформы административной системы.

В театральную среду стали проникать демократические идеи и в 1917 г. бывшие Императорские театры (в том числе Большой и Мариинский) перешли на автономное самоуправление. Руководство осуществлялось не так

---

<sup>1</sup> Постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» // Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)–ВКП(б), ВЧК–ОГПУ–НКВД о культурной политике. 1917–1953. М., 1999. С. 172–173.

как ранее – централизованным бюро государственного управления театров, а в децентрализованном порядке избранными представителями художественного и вспомогательного персонала каждого театра. Проект подобной автономии рассматривался коллективом театров и раньше, но воплотился в жизнь только после революции.

Но предпринятые меры положительных результатов не дали, воцарились полная анархия и беспорядок. В первую очередь, это было связано с тем, что театры из-за экономического коллапса и Гражданской войны в Советской России не могли получать достаточно прибыли, а сезоны после 1917 и до 1920 гг. закончились финансовыми провалами. Логичным выходом из сложившейся ситуации стала национализация театров. Декретом от 9 (22) ноября 1917 г. все театры были переданы в ведение государства, а декретом от 26 августа 1919 г. они были окончательно национализированы<sup>1</sup>.

Идеи национализации культурных объектов впервые была высказана в декрете Совета народных комиссаров, подписанном В. И. Лениным в июле 1918 г. Их реализация привела к передаче в государственное ведение таких значимых музыкальных институтов, как театры, оркестры, консерватории, издательства нот, фабрики музыкальных инструментов и другие. В результате по всей стране появились новые театры, концертные залы и музыкальные учебные заведения. Например, в Петрограде появился Малый театр оперы и балета (начиная с 1918 г.), а в Москве под руководством К. С. Станиславского была организована Оперная студия при Большом театре.

Но перед творческими деятелями, особенно в области оперного искусства, в полный рост стала проблема репертуара. Прежние постановки воспринимались революционными массами, состоящими в большинстве своем из солдат и матросов, крайне негативно, они считали оперу буржуазным искусством, которому не место в новом мире. В партийном

---

<sup>1</sup> Брагиров Г. Б. Развитие театрального искусства Южного Урала в годы Гражданской войны // Вестник Оренбургского государственного университета. 2015. № 1. С. 4–8.

руководстве также дискутировались вопросы об отказе от всего наследия буржуазной культуры и необходимости создания нового пролетарского искусства. Именно эта задача была поставлена перед организованным в 1917 г. при Наркомпросе РСФСР Пролеткультом – оказывать поддержку творческим деятелям пролетарского происхождения, создающим произведения литературы и искусства о пролетариях и для пролетариев. Идеологами Пролеткульта – А. В. Луначарским, А. А. Богдановым и др. – были сформулированы основные принципы пролетарского искусства.

Но при этом заслугой А. В. Луначарского было то, что культурные учреждения, такие как Большой театр, оставались открытыми после революции. Именно А. В. Луначарский гарантировал автономию бывшим императорским театрам, взяв на себя прямую ответственность за надзор над репертуарной политикой. Он писал: «Представители ТОН (театрального отдела Наркомпроса), фанатики в своей работе – что хорошо и похвально – не имеют предпосылок, чтобы правильно оценить важность сохранения традиции уже сложившейся культуры»<sup>1</sup>.

Отношение так называемых «старых» большевиков к искусству было сложным. Единства мнений по этому вопросу в тот период не было выработано. Временами А. В. Луначарский, теоретика пролетарского искусства, резко расходился с В. И. Лениным, отвергавшим основные его постулаты, утверждая, что новая советская культура должна строиться на достижениях прошлого, включая аристократическую и буржуазную культуру. Л. Д. Троцкий вообще крайне резко высказывался о возможности создания пролетарской культуры.

Но вскоре реалии Гражданской войны, вызвавшей разгул криминала и беспризорности, нищета, неграмотность основной массы солдат и крестьянства, заставили руководство принять сложные решения, а именно урезать средства на все культурные проекты, кроме борьбы с неграмотностью. В условиях лишений В. И. Ленин был склонен принять

---

<sup>1</sup> Луначарский А. В. Ленин об искусстве: воспоминания и впечатления. М., 1968. С. 78.

довод о том, что массовая культура (грамотность) должна иметь приоритет над финансированием оперных театров. А. В. Луначарский писал: «Отношение Владимира Ильича к Большому театру было довольно тревожным... Он настаивал на сокращении его бюджета и говорил: “Неудобно тратить много денег на такой роскошный театр... когда у нас нет простых школ”<sup>1</sup>. Был подготовлен проект по закрытию бывших Императорских оперных театров, но благодаря усилиям А. В. Луначарского он не был реализован.

Следует отметить, что руководство высоко оценивала роль музыки в становлении молодого Советского государства. Было организовано множество самодеятельных хоров, оркестров и учебных студий, даже в частях Красной Армии. Музыка стала неотъемлемой частью массовых революционных празднеств. Были заложены основы советской музыкальной науки и критики. В 1920 г. был открыт музыкальный факультет в Петроградском институте истории искусств, а в 1921 г. – Государственный институт музыкальной науки (ГИМН) в Москве, которые стали центрами советского музыковедения наряду с консерваториями. С середины 1920-х гг. началось регулярное радиовещание, что сделало его мощным инструментом для распространения музыки.

Перед советской оперой встала задача создания спектаклей на современные темы. Общественный запрос на новый репертуар заставил писателей, кинематографистов и драматургов обратиться к более свежим событиям 1917 года, конфликтам Гражданской войны. И 25 апреля 1925 г. советский композитор и музыкальный деятель Б. В. Асафьев в ленинградской «Вечерней Красной газете» сообщил, что первой советской оперой на современный сюжет стала опера «За Красный Петроград» авторов Арсения Гладковского и Евгения Пруссака. Она также известна под названием «1919 год». Этот спектакль оказался не очень удачным и не задержался в репертуаре театров. В 1930 г. появляется еще одна опера, сюжет которой

---

<sup>1</sup> Луначарский А. В. Ленин об искусстве: воспоминания и впечатления. М., 1968. С. 108.

основан на современном материале, – «Прорыв», автора Сергея Потоцкого. «Сложность заключалась в том, – писал А. А. Гозенпуд, анализируя эти первые опыты, – что на оперную сцену должны были выйти небывалые герои – революционеры-большевики, рабочие, крестьяне. Казалось, решение подобной задачи вступало в противоречие с природой оперного искусства. Понадобились годы напряженного труда и исканий для того, чтобы, опираясь на общий политический и экономический подъем страны, советская опера добилась первых успехов»<sup>1</sup>.

Но нерешенной проблемой оставалось создание идеальной современной советской оперы, которую можно было бы первоначально поставить на сцене Большого театра, а затем перенести на все существующие оперные сцены Советского Союза. Еще в 1928 г. Луначарский критиковал репертуарную политику оперных театров за «пассивность, призрачность и лень, мешающие появлению новых постановок: старческое закоснение, сплоченное противодействие вопросам энергичных движений театра к новому репертуару и к поощрению молодых сил»<sup>2</sup>.

Создать полноценный революционный спектакль, отразить в нем современные события пока не удавалось. Еще не были найдены особенности музыкального языка, в которых получили бы свое отражение пульс современной жизни, характерные ритмы и интонации. Не было той палитры красок, которыми должен свободно располагать художник для того, чтобы создать глубоко современное произведение. А предпринимаемые попытки перейти на «советскую тематику» партийные критики не сочли удовлетворительными.

Основные надежды на постановку идеальной «социалистической» оперы были связаны с Большим театром. Решением Политбюро от 15 мая 1930 г. Большой театр с его филиалами и всеми предприятиями был передан в ведение ЦИК СССР, что придавало ему статус, аналогичный статусу

---

<sup>1</sup> Гозенпуд А. А. Русский советский оперный театр (1917–1941). Л., 1963. С. 132.

<sup>2</sup> От слов к делу // Современный театр. 1928. № 21. С. 405.

придворного театра в царские времена. Это положительно отразилось на его финансировании. Так, известно из документов, что в августе 1931 г. Политбюро выделило 400 000 руб. на строительство Ленинской библиотеки и 200 000 руб. на покрытие дефицита Большого театра. В ноябре 1931 г. из того же фонда Большому театру было выделено еще 346 000 руб. Таким образом, один сезон Большого театра стоил больше, чем возведение библиотеки.

Всего в этот период в жанре оперы работали 26 композиторов, написавших в совокупности 49 опер: В. Н. Трамбицкий – «Карнавал жизни», «Овод», «Гнев пустыни», «Великий путь»; О. С. Чишко – «Юдифь», «Яблоневый плен»; А. А. Касьянов – «Июла»; М. Н. Жуков – «Триумф», «Овод»; Р. М. Глиэр – «Шахсенем»; А. П. Гладковский и Е. В. Пруссак – «За красный Петроград», «Фронт и тыл»; М. А. Баланчивадзе – «Коварная Дареджан»; Д. Д. Шостакович – «Нос», «Леди Макбет Мценского уезда», В. М. Дешевов – «Лед и сталь», «Голодная степь» и другие.

Оперные композиторы активно искали новые методы отображения современной реальности в музыке, осваивали и преобразовывали различные стилевые источники, включая революционные и советские песни, а также произведения предыдущих эпох. Некоторые авторы экспериментировали, стремясь приблизить оперу к драматическому спектаклю, но это не всегда удавалось, что видно в примерах опер о Гражданской войне. Шел активный поиск нетрадиционных средств выразительности, разрешения проблемы нового стиля в разработке формально логических музыкальных построений, в усложнении выразительных средств.

Таким образом, можно сделать вывод, что в этот первый этап становления советского оперного искусства старые формы не удовлетворяли высоким требованиям, которые предъявляли к ним публика и партийное руководство, а новые еще не были найдены.

Определяющую роль в развитии советской культуры и искусства того времени сыграло постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-

художественных организаций»<sup>1</sup>, в котором говорилось о том, что за период существования советского государства выросла плеяда пролетарских деятелей культуры и организующие на тот момент их работу литературно-творческие организации стали определенным тормозом на их пути. Констатировалась необходимость их реорганизации. Это постановление ознаменовало второй этап в развитии советской оперы, который продолжался вплоть до начала Великой Отечественной войны. Предыдущие организации были распущены, а на их месте созданы ряд профессиональных объединений, в том числе «Союз советских композиторов». В него вошли первоначально профессиональные группы композиторов городов Москвы и Ленинграда, затем он пополнился членами республиканских союзов Украины, Белоруссии, Грузии и Армении.

В этот период советское оперное искусство переживало настоящий подъем и уже странными казались недавние еще споры о закрытии Большого театра «за ненужностью». Теперь он рассматривался как символ преемственности между лучшими достижениями в сфере искусства царского периода и Советской России. А расположение вблизи Кремля и главных городских проспектов способствовало формированию его образа как центра высокой советской культуры.

К 1930 гг. И. В. Сталин признал оперу высокоразвитой формой искусства и рассмотрел в ней потенциал, который способен превратить в символ престижа, способ легитимации власти, а также средство воспитания трудящихся масс. Постановки опер были приурочены к партийным съездам и крупным международным событиям, таким как конгрессы Коминтерна.

Свои мысли, побудившие к такому решению, И. В. Сталин высказал на собрании писателей в квартире М. Горького 20 октября 1932 г. Суть его выступления сводилась к тому, что все творческие силы страны должны быть подчинены одной цели – строительству социализма. «Безусловно, – отмечал

---

<sup>1</sup> Постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» // Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)–ВКП(б), ВЧК–ОГПУ–НКВД о культурной политике. 1917–1953. М., 1999. С. 172–173.

он, – это не запрещает творческие поиски. Наоборот, только в условиях государственной поддержки могут и должны расширяться самые разнообразные формы искусства. Но одновременно, определенной части творческих деятелей, – подчеркнул он, – не совсем понятно, что происходит в стране строящегося социализма. И нужно помочь им».

Такая помощь творческим деятелям была предоставлена в виде сформулированных положений нового художественного метода, которого было рекомендовано придерживаться, а именно – социалистического реализма.

Основные положения этого художественного метода хорошо известны. В нем декларируется необходимость изображать действительность максимально приближенно к реальности, что в определенной степени продолжает традиции критического реализма, метода, ранее широко использовавшегося выдающимися дореволюционными писателями и художниками. Но в отличие от него в изображении действительности теперь не приветствуется копание в человеческих пороках, а художники должны показывать все прогрессивное, оптимистичное, что помогает гражданам страны преодолевать трудности сегодняшнего дня и с уверенностью смотреть в будущее.

Задачи, поставленные перед творцами в сфере литературы и искусства, представляли своего рода госзаказ государства, который стал складываться еще в двадцатые годы. Тогда заказчиками были государственные органы: Реввоенсовет, Красная армия и т.д. Теперь главным заказчиком, адресатом и потребителем искусства соцреализма было государство. Соответственно, канон соцреализма вменял в обязанность творческому деятелю изображать то, что государство хочет видеть. Это касалось не только тематики, но и формы, способа выражения. Конечно, прямого заказа могло и не быть, некоторые художники творили по зову сердца, но над ними довлела некая принимающая инстанция, и она решала, заслуживает ли автор поощрения или нет. Роль этой принимающей инстанции зачастую играли не столько

управленцы, сколько критики. Именно они в своих публикациях вершили суд и утверждали приговор<sup>1</sup>.

Несмотря на определенные перегибы, вкусовые пристрастия, тем не менее, этот метод достаточно ярко проявил себя в изобразительном искусстве, архитектуре, литературе, песенном репертуаре, кино. Но вот с оперным искусством возникли сложности. То, что тогда требовало правительство, было созданием «соцреалистической» оперы, но что именно это значило, на словах четко не формулировалось<sup>2</sup>.

В 1933 г. Союз композиторов СССР учредил журнал «Советская музыка»<sup>3</sup>. В его первом номере была напечатана статья критика В. М. Городинского «К вопросу о соцреализме в музыке». В ней отмечалось, что «главное внимание советского композитора должно быть направлено на победоносные прогрессивные начала действительности, на все героическое, светлое и прекрасное. ... Социалистический реализм требует беспощадной борьбы с фольклорно-негативными, модернистскими направлениями, характерными для загнивания современного буржуазного искусства»<sup>4</sup>. Таким образом, эта статья внесла некоторую ясность по вопросу базовых установок этого метода, а главным его противником был назван формализм.

После этого постановления, с одной стороны, творческие деятели ощутили на себе некоторые позитивные моменты. К примеру, в 1934 г. Политбюро на внеочередном заседании приняло решение о повышении окладов работникам Большого театра. Но, с другой стороны, упразднение Комиссии при ЦИК, руководившей деятельностью Большого театра, и последующие кадровые перестановки стали свидетельством неудовлетворенности И. В. Сталина сложившейся ситуацией в этой сфере.

---

<sup>1</sup> Ельшевская Г. В. От Дейнеки до картины «Опять двойка»: какой стиль живописи создал Сталин // *Arzamas.academy*: [сайт]. URL: <https://arzamas.academy/materials/1204?ysclid=ltv33tvle1217813211> (дата обращения: 20.03.2024).

<sup>2</sup> Луначарская И. А., Трифонов Н. А., Хлебников Л. М. О литературно-критической работе // *Литературное наследство*. 1970. Т. 82. С. 567–579.

<sup>3</sup> Горбунова Н. А. Н. Я. Мясковский на страницах журнала «Советская музыка» 1933–1951 гг.: контент-анализ // *Music Scholarship = Problemy Muzykal'noi Nauki*. 2021. № 1. С. 223–232. (дата обращения: 22.05.2022).

<sup>4</sup> Социалистический реализм. Музыка и музыкальная жизнь советской России, 1917–1970 // *Музыкальный словарь*. М., 1966. 223 с.

Тот факт, что Большой театр, как и другие театры, были переданы в управление Наркомпроса, ясно свидетельствовал о его глубоком недовольстве работой ЦИК и лично его бывшего руководителя А. С. Енукидзе, покровительствовавшего музыкальным модернистам. Отставка А. С. Енукидзе было признаком того, что эта защита закончилась и советским руководством была начата война с формализмом в музыке.

Соцреализм в музыке требовал, чтобы деятели искусства сосредоточились на испытанных временем моделях прошлого и придерживались типичных приемов XIX в., таких как включение песенной лирики. Работы, отвергающие этот исторический стиль в пользу культурного разнообразия «нового века», трактовались как антисоциалистические. Формализм в его противопоставлении соцреализму в партийной риторике стал синонимом «буржуазного декаданса», а авторы, в работах которых были использованы модернистские подходы, испытали на себе определенные ограничения.

Примером такого негативного отношения к модернистским поискам может служить отношение в тот исторический момент к творчеству Д. Д. Шостаковича, одного из наиболее часто исполняемых современных композиторов в Большом театре. По данным музыковеда Е. С. Власовой, изучавшей репертуарные книги Большого театра за 1930-е гг., ежемесячно ставилось 6–7 спектаклей на музыку Шостаковича, поэтому его балеты и оперы ставились каждые 4–5 дней.<sup>1</sup>

Но осенью 1935 г. была предпринята кампания критики Большого театра, затронувшая и репутацию Д. Д. Шостаковича. В журнале «Советский художник» были опубликованы статьи под заголовками: «Молодежь в Большом мало работает!», «Театр – не музей», «К возрождению реалистической сценографии», «Против имперского китча» и др. Эти статьи обвиняли театр в том, что он слишком старомоден, слишком напыщен.

---

<sup>1</sup> Власова Е. С. Советская классическая опера: идеи и реалии // Научный вестник Московской консерватории. 2020. №. 4. С. 102–131.

Подчеркивалось, что молодое поколение и свежий подход к постановкам должны прийти на смену старым царским пережиткам. Эта кампания завершилась лозунгом: «Борьба за репертуарный план – задача всего коллектива» и статьей, подписанной директором Большого театра Мутниксом, который возродил лозунг: «Особое внимание советским операм!»<sup>1</sup>.

И. В. Сталин однажды сказал, что «нам нужна наша советская классика, похожая на классику XIX в., но лучше». Свои пожелания он представил советским оперным композиторам, театральным критикам и музыковедам, а также режиссерам-постановщикам, художественному руководству музыкальных театров во время встречи, проходившей 17 января 1936 г. Стенограмма встречи не сохранилась. Участники встречи своими словами передали сказанное во время беседы, сформулировав тем самым главную задачу советского оперного театра на ближайшие два десятилетия. Суть ее заключалась в создании такой оперы, которая бы удовлетворяла ряду требований: она должна быть эмоционально воодушевляющей; в ней следует широко применять мелодические интонации народной музыки; могут быть использованы все новейшие приемы музыкальной техники, но они должны быть близки массам, ясны и доступны; в либретто спектакля обязательно должна быть социалистическая тема; композиция выстроена реалистичным и понятным трудящимся музыкальным языком; в ее центре должен быть положительный герой, который представляет образец, олицетворяющий настоящее время и современную социалистическую эпоху.

И. В. Сталин лично посещал современные оперные спектакли, поставленные в Большом театре, что показывало, насколько важной казалась ему в то время разработка советской оперы. 17 января 1936 г. он посетил постановку оперы молодого композитора И. И. Держинского «Тихий Дон» по роману М. А. Шолохова. А 21 января 1936 г. газета «Правда» сообщила, что она произвела на вождя благоприятное впечатление. Очевидно, это был

---

<sup>1</sup> Советский художник. 1935. № 26. С. 10.

тот тип оперы, которому он официально покровительствовал. Хотя со стороны коллег-композиторов И. И. Держинский подвергся резкой критике за примитивный музыкальный язык.

Первоначальная культурная концепция молодого советского государства во времена В. И. Ленина была однозначно европейской, с отрицанием всего азиатского, как «отсталого», «темного» и «слаборазвитого». Но когда тезис о «социализме в одной стране» был разработан и принят правительством И. В. Сталина, стало понятно, что огромная азиатская часть страны нуждается в особом внимании. Создание однородного государства было решено осуществлять «мягкими» методами культурного воздействия, путем создания советской классической культуры, общей для всей территории Советского Союза и единой для всех его народов. А конкретно – посредством создания новых произведений в жанре музыкально-сценических искусств во всех национальных республиках СССР на равноправной основе. Опера рассматривалась в качестве подходящего для реализации поставленных задач жанра для установления единого соцреалистического канона в музыке и распространения его на всю территорию Советского Союза.

Сложность была в том, что только некоторые из национальных республик имели старые музыкальные традиции. К ним относились Украина, Грузия, Азербайджан и Армения. Но были и республики, где до включения в состав СССР не существовало письменной нотной записи. В таких музыкально слаборазвитых регионах советское правительство весьма активно продвигало оперную культуру, строило оперные театры и готовило оперных певцов.

Так, были открыты: Государственный узбекский национальный музыкальный театр, Киргизский государственный театр, Казахский национальный оперный театр, Армянский государственный оперный театр, Белорусский государственный оперный театр, в музыкально-драматический

театр в Улан-Удэ, Государственный оперный театр в Душанбе<sup>1</sup>. Такое решение о создании классических оперных театров было продиктовано желанием уравнивать ранее обездоленные (в культурном отношении) республики с наиболее успешными и прогрессивными. В помощь национальным кадрам в написании своих национальных опер были присланы композиторы из Москвы и Ленинграда. К примеру, Р. М. Глиер работал в Узбекистане, В. А. Власов, В. Г. Фере и А. М. Веприк – в Киргизии, А. Ф. Козловский – в Узбекистане, Е. Г. Брусиловский – в Казахстане, А. С. Ленский – в Таджикистане<sup>2</sup> и т.д.

В своей статье о музыкальном национальном строительстве в советских республиках М. Фролова-Уокер указала, что власть хотела внедрить нормы русского оперного романтизма XIX в. в оперы отдаленных регионов<sup>3</sup>. Но это не совсем так. Все вновь созданные оперы, при том, что они должны быть основаны на национальном материале, иметь национальный колорит, должны следовать установке «искусство национальное по форме, социалистическое по содержанию».

Исследователи неоднократно отмечали, что «имперская» политика Сталина» была шире и глубже, чем русификация. По сути, это была диссимилиация идеологически одобренной классической культуры, с которой ассоциировалось сталинское государство, распространенная на территорию всей страны. Предполагалось, что в национальных республиках это классическое искусство, написанное и исполненное в соответствии с соцреалистическим каноном, будет способствовать формированию определенного сознания и воспитанию художественного вкуса у населения, что в будущем могло бы объединить все советские народы на более прочной основе, чем русский язык.

---

<sup>1</sup> Хошимова Д. Музыкальный театр – наше богатое духовное наследие // Современная наука: проблемы, идеи, инновации. М., 2020. С. 193–198.

<sup>2</sup> Алятина А. Г., Дегтярева Н. А. Культурная политика СССР в послевоенное десятилетие (на примере театров Южного Урала) // Вестник Кемеровского государственного университета. 2017. № 3. С. 5–12; Луначарская И. А. Театр в СССР [1932 г.] // Литературное наследство. 1970. Т. 82. С. 447–451.

<sup>3</sup> Фролова-Уокер М. Национальный по форме, социалистический по содержанию: музыкальное национальное строительство в советских республиках // Американское музыковедческое общество. 1998. Вып. 51. № 2. С. 331–371.

1936 г. стал поворотным моментом в оперной политике. Сектор искусств Наркомпроса был выделен в самостоятельный орган – Комитет по делам искусств (КДИ) при Совете Народных Комиссаров СССР.<sup>1</sup> Эта идея принадлежала И. В. Сталину. КДИ должен: «Ведать всеми делами искусства, подчиняя ему театры и другие зрелищные учреждения, киноорганизации, музыкальные, изобразительные искусства, скульптурные предприятия и другие предприятия, воспитывающие профессионалов театра, кино, музыки и изобразительного искусства». Этому органу вменялась задача финансирования перечисленных учреждений. Анализ выделенного на эти цели бюджета свидетельствует об огромных финансовых вложениях в музыкальную деятельность СССР, и, в первую очередь, в оперу, именно, потому что она была признана вершиной в иерархии музыкальных жанров, наиболее развитой и самой сложной формой музыки. В публичных дискуссиях в Союзе композиторов СССР, в статьях, опубликованных в различных газетах того времени, неоднократно указывалось, что уровень развития оперы свидетельствует об общем уровне музыкальной культуры каждого народа. Поэтому неудивительно, что одной из первых мер, предпринятых П. М. Керженцевым, только что назначенным начальником КДИ, стал контроль над репертуаром Большого театра, поскольку планировался очередной визит И. В. Сталина.

27 января 1936 г. И. В. Сталин присутствовал в Большом театре на постановке оперы «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Д. Шостаковича и нашел ее отвратительной<sup>2</sup>. 28 января в газете «Правда» была опубликована статья «Путаница вместо музыки». За ней последовала вторая статья, направленная против его же балета «Светлый ручей». Обе статьи не были подписаны, но они, несомненно, выражали официальное мнение руководства страны.

---

<sup>1</sup> Головкина Н. Л. Институциональные изменения в системе управления художественной культурой в СССР (30-е гг. XX в.) // Государственное управление. Электронный вестник. 2012. № 30. С. 17.

<sup>2</sup> Шахов В. В. «Леди Макбет Мценского уезда» – Лескова и Шостаковича // Феномен Дмитрия Шостаковича. СПб.: Издательство РХГА, 2018. С. 124–171.

В статье «Правды» были упоминания о «левых» искажениях, что подразумевало отклонение от господствующей идеологии и сравнение с троцкизмом. Такое сочетание модернизма и «левых» взглядов было потенциально угрожающим положению композитора.

Д. Д. Шостаковича критиковали не только за формализм в музыке. Неудачен был выбор сюжета для оперы. В повести Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» в центральной фигуре Катерины Измайловой почти нет ничего от положительной героини, а своим финалом в сюжете оперы, по сути, утверждалась победа сил зла. Партийное руководство было обеспокоено тем фактом, что «аморальная» и безрадостная опера Шостаковича получила безоговорочную похвалу практически от всех выдающихся музыкантов, а также от части политической элиты и от оперных театров за рубежом.

Но, как бы то ни было, идеальная советская опера все еще была очень востребована, но с 1936 г. стремление правительства к ее созданию больше не было связано только с Большим театром. Для стимулирования процессов развития национальных культур в 1936 г. КДИ представил новую инициативу: Декады национального искусства. В рамках декады каждая из советских республик представляла свои оперы, балеты, проекты в стиле народной музыки в исполнении национальных оркестров, композиторов и певцов. Иногда они были синхронизированы с выставками живописи и скульптуры, драматическими представлениями или чтениями национальной литературы. Всего с 1936 по 1953 гг. было проведено тринадцать декад, в которых было представлено искусство Украины, Казахстана, Грузии, Узбекистана, Азербайджана, Киргизии, Армении, Белоруссии, Бурят-Монголии, Таджикистана и г. Ленинграда.

Идея проекта декады относительно национального оперного искусства изначально была шире, чем демонстрация оперных постановок «братских республик» на сцене Большого театра. «Основной идеей служил музыкально-культурный взаимообмен (например, чтобы в Грузии можно было услышать

новые сочинения в жанре оперы других республик СССР). Декады, прежде всего, должны были подтвердить тезис И. В. Сталина о расцвете культуры разных национальностей, но одновременно стимулировать и контролировать их развитие.

Рассматривая представленные работы на декадах, специалисты обращают внимание одновременно на национальный колорит постановок и наличие в них идеологической символики, характерной для произведений героико-патриотической тематики. Эти особенности прослеживаются в насыщенной событийности музыкального языка каждого представленного оперного спектакля, где в основе драматургии заложен фольклорный мелодизм, свидетельствующий о патриотизме и любви к национальной культуре.

Начиная с 1937 г., помимо национальных республиканских декад в Большом театре, КДИ аналогично организовывал Декады современной музыки. Концертные мероприятия были проведены в Москве, Ленинграде, Минске, Киеве, Тбилиси, в Свердловске, Ростове-на-Дону, Харькове, Одессе. Но уже Первая декада современной музыки была подвергнута критике из-за отсутствия оперных постановок среди представленных современных композиций. Правда, на второй декаде в 1938 г. этот недостаток был исправлен. Таким образом, декады национального искусства, а также аналогичные мероприятия, проведенные в контексте пропаганды современной музыки, внесли свой вклад в построение общей советской культурной идентичности, объединяющей элементы высокой музыкальной европейской культуры и азиатских музыкальных практик<sup>1</sup>.

Но, тем не менее, процесс создания новой «социалистической» оперы успехом пока не увенчался. В отсутствии подходящих сюжетов обратились к классическим операм, подвергая их переделке. Так была переписана опера «Иван Сусанин», ранее известная как «Жизнь за царя». Опера получила

---

<sup>1</sup> Аббасова Г. Э. Декады искусств Средней Азии и Казахстана в Москве 1936–1941 гг. Опыт исторической реконструкции // Поиск: Политика. Обществоведение. Искусство. Социология. Культура. 2014. № 2. С. 54–65.

новой название в честь русского народного героя, чья жизнь легла в основу сюжетной драматургии спектакля.

Но это проблему не решало, нужны были такие сюжеты и герои, которые были бы созвучны величию современных событий, показывали новых, советских людей, их характер, сформированный Октябрьской революцией и новой социалистической эпохой. Годовщина революции в 1937 г. была отмечена постановкой оперы Олеся Чишко «Броненосец „Потёмкин“», героической эпопеи по мотивам реальных событий 1905 г. Несмотря на поражение, потемкинская эпопея сыграла огромную роль в русском народно-освободительном движении, способствовав созданию ядра революционной армии. Первоначально эта опера была поставлена в Театре оперы и балета имени С. М. Кирова в Ленинграде, а за тем в Большом театре, а также в других музыкальных театрах страны. Несмотря на героический сюжет, насыщенный большим драматизмом, ритмы и интонации революционных песен, она были подвергнута острой критике.

Всего в оперном жанре во второй период работали 49 композиторов, написавших 67 опер. Продолжали свою творческую деятельность В. Н. Трамбицкий («Орлёна»), О. С. Чишко («Броненосец „Потёмкин“»). Свои первые оперы написали Д. Г. Френкель – «Закон и фараон», «В ущелье», «Рассвет»; А. Л. Степанян – «Храбрый Назар», «Давид Сасунский», «На рассвете»; К. Ф. Данькевич – «Трагедийная ночь»; А. А. Давиденко, Б. Г. Шехтер – «1905 год»; М. И. Вериковский – «Дела небесные», «Сотник»; Е. Г. Брусиловский – «Кыз-Жыбек», «Жалбыр», «Ер-Таргын»; И. И. Дзержинский – «Тихий Дон», «Поднятая целина», «Волочаевские дни»; Д. Б. Кабалевский – «Кола Брюньон»; В. Я. Шебалин – «Солнце над степью»; Т. Н. Хренников – «В бурю»; С. С. Прокофьев – «Дуэнья», «Семен Котко»; В. А. Власов, А. М. Малдыбаев, В. Г. Фере – «Айчурек»; С. А. Баласанян – «Восстание Воссе»; М. А. Ашрафи, С. Н. Василенко – «Буран»; Р. М. Глиэр, Т. Джалилов, Т. С. Садыков – «Лейли и Меджнун» и др.

Третий период в развитии советского оперного искусства начался в 1941 г. На фоне борьбы за сохранение советской родины возросла эмоциональная сплоченность ее граждан, важную роль в которой сыграла музыка. Композиторы сделали попытку внести свой вклад в победу. Были написаны оперы: А. А. Касьянов – «Партизанка»; В. А. Власов, А. М. Малдыбаев, В. Г. Фере – «За счастье народа»; «Патриоты», А. Б. Бадалбейли, Б. И. Зейдман – «Гнев народный»; Д. Б. Кабалевский – «В огне»; В. А. Дехтерев – «Таня» (О подвиге Зои Космодемьянской); И. И. Держинский – «Надежда Светлова» и др. Композиторы в развитии героико-патриотического жанра искали сюжеты в истории. Примерами могут служить оперы Б. А. Мокроусова – «Чапай»; М. В. Коваль – «Емельян Пугачев»; С. Н. Василенко – «Суворов» и др.

Ряд композиторов оказались в эвакуации в отдаленных городах, национальных республиках СССР, где продолжали свою работу, в том числе над операми по национальным сюжетам: А. Г. Шапошников и В. Мухатов – «Зохра и Тахир»; А. Э. Спадавекиа и Х. Заимов – «Акбузат»; В. А. Золотарев – «Ак-Гюль»; Н. Г. Жиганов – «Алтын-чеч», «Ильдар», «Тюляк»; М. М. Валеев, Н. И. Пейко – «Хакмар» (Айхылу); С. А. Баласанян, Ш. Н. Бобокалонов – «Кузнец Кова»; О. С. Чишко – «Дочь Каспия», «Махмуд Тораби»; А. Кулиев, Б. Шехтер – «Юсуп и Ахмет», А. Ф. Козловский – «Улугбек», «Подвиг Бекташа»; М. А. Юдин – «Фарида»; А. А. Эйхенвальд – «Ашкадзар», А. Г. Шапошников и Д. Овезов – «Шахсенем и Гариб», А. С. Ленский – «Тахир и Зухра» и др.

Некоторые композиторы обращались к классическим литературным сюжетам: С. С. Прокофьев – «Война и мир»; С. А. Кац – «Капитанская дочка»; М. Н. Жуков – «Гроза»; А. Б. Гольденвейзер – «Пир во время чумы», «Певцы»; Д. Г. Френкель – «Диана и Теодоро» и др.; сказкам для детей: М. И. Красев – «Петушок», «Теремок», «Муха-Цокотуха», «Топтыгин и лиса», «Павлиний хвост»; М. Р. Раухвергер – «Сказка о золотом чубе»; Б. Д. Гибалин – «Кот, петух и лиса», «О глупом мышонке», «Аленушка» и др.

В послевоенный период Советский Союз активно восстанавливал страну, сосредоточившись на реорганизации внутренней инфраструктуры, проведении масштабной сельскохозяйственной реформы, поощрении быстрой индустриализации. Немецкая агрессия укрепила национальное единство<sup>1</sup> советских граждан, выведя чувство патриотизма на новый уровень. На фоне борьбы за сохранение советской родины возросла эмоциональная сплоченность ее граждан, важную роль в которой сыграла музыка. В предыдущем историческом периоде были заложены основы уникального советского музыкального стиля, и в послевоенный период он продолжал углубляться и совершенствоваться.

Но начавшиеся послевоенные социально-политические преобразования в стране выявили определенную идеологическую и административную слабость партийного аппарата. В ответ А. А. Ждановым была инициирована кампания по восстановлению приоритета идеологии и устранению злоупотреблений в партийном управлении, сельском хозяйстве, и, наконец, в литературе и культуре.

Проводимые партийными органами мероприятия по восстановлению патриотизма были нацелены на поощрение враждебности по отношению к западной капиталистической экономической модели. Это положило начало широкому антизападному движению, в рамках которых была проведена серия «культурных чисток» в течение трех лет после окончания войны<sup>2</sup>. Начиная с 1946 г. ЦК ВКП(б) издал ряд резолюций, охватывающих широкий спектр жанров в сфере кино, театра, литературы и музыки. Советское правительство следило за тем, чтобы создаваемые произведения отражали особую советскую «идентичность», соответственно, творческие деятели должны были применять соответствующие художественные методы. С теми

---

<sup>1</sup> Власова Е. С. Советская классическая опера: идеи и реалии // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 4. С. 102–131.

<sup>2</sup> Гордина Е. Д. Восстановление преподавания истории в СССР в 1930-е гг. в контексте государственной кампании гражданско-патриотического воспитания // Народ и война. Исторические уроки для современности: матер. междунар. науч.-практ. конфер. Архангельск, 2020. С. 12.

авторами, кто не уловил вовремя эту тенденцию, проводилась воспитательная работа.

В 1946 г. ЦК ВКП(б) принял три резолюции по вопросам искусства, одна из которых осуждала авторскую работу Н. В. Богословского за ее «меланхолический» характер, а также за то, что она не нашла достаточного отклика у советской публики. В тексте этих постановлений художественным особенностям произведения уделено сравнительно мало места, в основном преобладала идеологическая риторика. Эти резолюции выступили своего рода мягким предостережением для других авторов и композиторов, побуждая их следовать установкам партийного руководства<sup>1</sup>.

Более жесткая критика прозвучала 10 февраля 1948 г., когда в газете «Правда» было опубликовано постановления Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели». Несмотря на то, что опера была написана в честь тридцатой годовщины Октябрьской революции, ее главным героем был лидер коммунистов, сыгравший важную роль в советизации Грузии, были использованы различные музыкальные элементы, отражающие национальное грузинское наследие, т.е. соответствовала всем формальным признакам соцреализма, тем не менее, она стала объектом острого недовольства со стороны партийного руководства страны.

В постановлении сказано, что «опера ... является порочным как в музыкальном, так и в сюжетном отношении, антихудожественным произведением»<sup>2</sup>. В постановляющей части содержалось прямое осуждение формалистического направления в советской музыке, которое было названо антинародным и «ведущим на деле к ликвидации музыки». Партийным структурам, а именно Управлению пропаганды и агитации ЦК и Комитету по делам искусств, было поручено «добиться исправления положения в

---

<sup>1</sup> Власова Е. С. Советская классическая опера: идеи и реалии // Научный вестник Московской консерватории. 2020. №. 4. С. 102–131.

<sup>2</sup> Постановления Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели» // Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)–ВКП(б), ВЧК–ОГПУ–НКВД о культурной политике. 1917–1953. М., 1999. С. 632–634.

советской музыке», ликвидировать указанные недостатки и обеспечить развитие советской музыки в реалистическом направлении.

В опубликованном варианте постановления были применены достаточно мягкие меры, содержащие призывы к творческим деятелям. Среди них такие пожелания: «проникнуться сознанием высоких запросов, которые предъявляет советский народ к музыкальному творчеству», «обеспечить такой подъем творческой работы, который быстро двинет вперед советскую музыкальную культуру и приведет к созданию во всех областях музыкального творчества полноценных, высококачественных произведений, достойных советского народа». Но был и другой, секретный вариант Постановления, содержащий жесткие организационные решения. В частности, он включал отстранение от работы руководящих должностных лиц, обвинение в адрес Оргкомитета Союза советских композиторов, состав которого был распущен, композиторы Арам Хачатурян, Вано Мурадели и Левон Атовмьян были отстранены от административной работы в нем. Ряд выдающихся композиторов, в их числе Д. Д. Шостакович, В. Я. Шебалин, были подвергнуты проверкам на предмет музыкального творчества.

Анализируя эту историю, музыкальные критики обращают внимание на субъективные составляющие этого момента. К ним относят личная позиция И. В. Сталина по решению национального вопроса на Кавказе, его сложные и неоднозначные отношения с Г. К. Орджоникидзе, образ которого явно просматривался в главном герое оперы, даже то, что они с Ваном Мурадели оба были уроженцами Гори и т.д.

Но в постановлении были и другие претензии к опере, касающиеся художественных особенностей музыки. С точки зрения главного идеолога постановления А. А. Жданова, отход от тональной музыки не только рассматривался как антисоциалистический, но и представлял собой «полное отрицание музыкального искусства», а абстрактное в музыке противоречило эстетическим потребностям советских людей. Он считал недопустимым сочинение непрограммной музыки, поскольку, по его мнению, русская

классическая музыка являлась программной по своей сути, и придерживался взгляда о необходимости поддержания прогрессивных традиций в сфере композиторского творчества.

Таким образом, постановление приравнивало модернизм к формализму, и некоторые композиторы, которые ранее приобрели международную известность благодаря модернистским приемам, оказались безжалостно осужденными. Последствия этого осуждения означало для них «потерю рабочих мест, отмену выступлений и задержки в производственных планах», а также продолжающееся распространение слухов о некомпетентности «больших композиторов» и отсутствии у них художественного вкуса. Новые лидеры, представляющие взгляды А. А. Жданова, были избраны на Первом всесоюзном съезде советских композиторов, состоявшемся в апреле 1948 г.<sup>1</sup>

В среде композиторов эти события вызвали неоднозначную реакцию. Так, С. С. Прокофьев выступил с заявлением перед Конгрессом советских композиторов<sup>2</sup>. Он попросил зачитать его послание Ассамблее<sup>3</sup>, в котором заверил присутствующих, что «никогда не ставил под сомнение важность мелодии» и что любой «формализм» в его предыдущей работе объясняется философской незрелостью, которая с тех пор была разъяснена резолюцией. С. С. Прокофьев также выразил желание измениться, заявляя, что «Резолюция до глубины души потрясла общественное сознание наших композиторов, и стало ясно, какой тип музыки нужен нашему народу, и пути искоренения формалистической болезни также стали ясны»<sup>4</sup>.

Дело в том, что этот документ застал С. С. Прокофьева в разгар работы над оперой «Повесть о настоящем человеке», и то, что было создано до этого момента, и после, очень заметно различаются. Ситуация выглядела весьма

---

<sup>1</sup> Власова Е. С. Советская классическая опера: идеи и реалии // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 4. С. 102–131.

<sup>2</sup> Поршнева И. Д. «Стальной скок» С. С. Прокофьева в СССР (1927–1932): история сценической (не) судьбы // Журнал Общества теории музыки. 2021. № 2. С. 8–35.

<sup>3</sup> Прокофьев С. С. Автобиография. М., 1973. 287 с.

<sup>4</sup> Савкина Н. П. В борьбе с «удушливой романтикой старой оперы»: Сергей Прокофьев и Владимир Дранишников в 1920 – начале 1930-х гг. // Вестник музыкальной науки. 2020. № 4. С. 14–23.

драматично, и четко видно, что партитура «Повести» несет на себе отпечаток идеологической «бури»: это – ответ на постановление. «Повесть», начатая с таким азартом в 1947 г. и оконченная в 1948 г., после этих событий оказалась как бы переломанной пополам. Во всех ее частях чувствуется масштабный замысел, но во многих фрагментах – неуверенное воплощение.

Деятельность музыкантов, композиторов в Советском Союзе в конце 1940-х гг. также отразилась на профессиональном сообществе Европы. Они активно вступали в дискуссии в странах, придерживающихся сталинизма, об «идеологическом и социальном банкротстве Запада» и его влиянии на развитие национальной музыки. Например, Второй международный конгресс композиторов и музыкальных критиков, состоявшийся в Праге в мае 1948 г., был организован Союзом чешских композиторов. В этой конференции приняли участие композиторы, музыковеды и критики из других национальных коммунистических партий, в том числе из Франции и многих стран Восточного блока.

На Пражском конгрессе был подготовлен манифест, который содержал требования к композиторам работать на благо интересам государства<sup>1</sup>. В содержательном плане в Пражском манифесте рассматривались также проблемы относительно современного авангардного движения, подчеркивалась его связь с социальными проблемами. Докладчики и официальные лица на конференции пришли к выводу, что серьезная художественная музыка «слишком индивидуалистична и субъективна по своему содержанию и слишком сложна и искусственна по своей форме»<sup>2</sup>.

После публикации Пражского манифеста развернулась широкая критика композиторов-модернистов в различных публикациях. Например, Ш. Кехлин писал, что композиторы «обязаны избегать модернистских тенденций в целом и серийной техники в частности»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Carroll M. Music and Ideology in Cold War Europe. Cambridge, 2003. P. 24.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

Примечательно, что Пражский манифест отказался издавать технические и эстетические директивы. Вместо этого было предложено объединить усилия стран-участниц. А решение модернистской проблемы может быть достигнуто при условии, что композиторы, склонные к «крайним субъективным тенденциям», работали над «выражением высших прогрессивных идеалов народных масс», придерживались собственных культурных тенденций, и объединили их «разнообразные национальные особенности» в более высокую форму художественной музыки<sup>1</sup>. Конференция далее предложила жанры, подходящие для решения этих задач, в целом отдавая предпочтение среди них хоровым, поскольку вокальная музыка более доступна для просвещения людей и приобщения их к советским идеалам.

Начиная с 1949 г. особое внимание к музыкальным учреждениям стало проявляться в новой форме советской риторики, известной как «борьба с космополитизм». Эта кампания продолжила политику борьбы с формализмом 1930–1940-х гг., распространив ее на профессиональные организации. Антикосмополитические кампании, продолжавшиеся до смерти И. В. Сталина в 1953 г., были продиктованы политикой, которая подчеркивала патриотизм и осуждала иностранные националистические тенденции в пользу советской культуры. Кампания поддерживала культурные инициативы, такие как «популярная музыка, основанная на народной песне, а не на джазе», и стимулировала движение в направлении «русификации»<sup>2</sup>. Центральный комитет осудил иностранное влияние в российских учреждениях и инициировал реорганизацию персонала в Московской консерватории и Союзе композиторов. Многонациональная составляющая кадрового состава была значительно усилена отечественными исполнителями, композиторами и музыковедами.

---

<sup>1</sup> Carroll M. *Music and Ideology in Cold War Europe*. Cambridge, 2003. P. 18.

<sup>2</sup> Там же.

В целом военный и послевоенный этапы оказались наиболее плодотворными для советского оперного творчества. Ста семнадцатью композиторами было написано 153 оперы. Продолжали работать в оперном жанре И. И. Держинский – «Далеко от Москвы», «Судьба человека»; С. А. Баласанян – «Бахтиор и Ниссо»; Д. Б. Кабалевский – «Никита Вершинин»; А. А. Касьянов – «Ермак», О. С. Чишко – «Леся и Данила», «Соперники»; Д. Г. Френкель – «Бесприданница»; К. Ф. Данькевич – «Назар Стодоля»; Т. Н. Хренников – «Мать» и др. К оперному творчеству обратились композиторы второго поколения: Л. К. Книппер – «Корень жизни», «Мурат», «Маленький принц»; А. Э. Спадавеккиа – «Овод»; Н. Г. Жиганов – «Муса Джалиль», «Намус»; Д. А. Толстой – «Маскарад», «Марюта-рыбачка» и др.

Следующий четвертый период в развитии советского оперного искусства благодаря одноименной повести И. Г. Эренбурга получил название «оттепель». Начало ему положил знаменитый XX съезд КПСС, который вошел в историю в качестве события, послужившего развенчанию культа личности И. В. Сталина. В эпоху «оттепели» общественное пространство испытало творческий подъем<sup>1</sup>. Из мест заключения вернулись репрессированные творческие деятели, крестьяне получили паспорта, бурно развернулось жилищное строительство, развивалось потребительское кредитование, были ослабления в области цензуры и т.д. Важную положительную роль в развитии оперного творчества сыграло постановление ЦК КПСС от 28 мая 1958 г. «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца»<sup>2</sup>. Эти и многие другие мероприятия в области экономики и культуры дали определенный толчок для социального прогресса.

Но, несмотря на ряд положительных явлений, «оттепель» была крайне неоднозначной, поскольку сопровождалась большим числом

---

<sup>1</sup> Земцов Б. Н. История России. IX – начало XXI в. М., 2012. 552 с.

<sup>2</sup> Постановление ЦК КПСС от 28 мая 1958 г. «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца» // Сталинские премии: две стороны одной медали : сб. док. и худ.-публицист. матер. Новосибирск, 2007. С. 662–664.

остросоциальных событий. Пружина, заложенная в сталинский период, начала обратный ход и встретила сопротивление партийно-государственного механизма. 1960-е гг. стали началом развития в СССР правозащитного движения, активно росло количество диссидентов<sup>1</sup>. В эту канву укладываются преследования Б. Л. Пастернака и И. А. Бродского, что наглядно показывает действие карательного государственного механизма в политической, общественно-трудовой и культурной сферах жизни общества.

В области академического музыкального искусства «оттепель» стала неоднозначным периодом. С одной стороны, крупные советские композиторы снова были востребованы. С другой – достигнуто это было путем компромиссов с властью<sup>2</sup>. Несмотря на то, что «оттепель» принесла определенную долю свободы в общественные отношения, открытый авангардизм в музыке подвергался цензуре. Часть свободно мыслящих композиторов, придерживавшихся наиболее передовых взглядов, не находила возможности для трансляции своего творчества. Многие композиторы, личность которых была сформирована в предшествующие эпохи, близились к закату композиторского творчества. К началу «оттепели» многие именитые советские композиторы ушли из жизни – в 1950 г. скончался Н. Я. Мясковский, в 1953 г. – С. С. Прокофьев. Значительно снизилась творческая активность В. Я. Шебалина, который скончался в 1963 г.

Но следует отметить и положительные моменты этого исторического отрезка. Крупные советские композиторы были востребованы. В жанре оперы в этот период работало 108 композиторов, написавших 135 опер. Особенно активны были советские композиторы второго поколения: Д. Г. Френкель – «Джордано Бруно», «Смерть Ивана Грозного», «Сын Рыбакова»; Д. А. Толстой – «Русский характер», «Гранатовый браслет», «Капитанская дочка»; Г. Д. Шамтырь – «Два капитана», «Даша»,

---

<sup>1</sup> Безбородов А. Б. История России в новейшее время. 1985–2009 гг. М., 2013. 448 с.

<sup>2</sup> Советская музыкальная литература. Вып. 1 / ред. М. Э. Риттих. М., 1981. 559 с.

«Пиквикский клуб», «Наша молодость»; С. М. Слонимский – «Виринея», «Мастер и Маргарита», «Мария Стюарт»; Б. Д. Гибалин – «Товарищ Андрей», «Федор Протасов», «Завещание», «Не гаси огонь, Прометей»; М. С. Вайнберг – «Пассажирка», «Мадонна и солдат» «Любовь д'Артаньяна», «Леди Магнезия», «Поздравляем!», «Портрет»; Ю. М. Буцко – «Записки сумасшедшего», «Белые ночи», «Из писем художника» и др.

Пятый период отмечен тем, что «оттепель» в жизни советского государства сменилась так называемым периодом «развитого социализма», когда Генеральным секретарем КПСС стал Л. И. Брежнев. Он продолжался до 1982 г. В этот период политические и социокультурные тенденции, наметившиеся в последние годы «оттепели», привели к некоторому «застою» в социально-экономическом развитии страны, и, как следствие, к утрате военно-революционного и освободительного пыла в партийной риторике.

Музыка эпохи «застоя» в основном развивалась в русле тех закономерностей, которые главенствовали в годы «оттепели» – в первую очередь, это касалось широко пропаганды традиционных направлений и цензурных ограничений авангардных поисков.

Тем не менее, в эти годы было написано большое число сочинений различными композиторами. Одним из композиторов, проявивших большую творческую активность этот период, стал Р. К. Щедрин. В 1972 г. композитором написан балет «Анна Каренина», в 1977 г. – оперные сцены «Мертвые души» и многие другие произведения. Несмотря на его активную гражданскую позицию, конфликты с партийным руководством Московской государственной консерватории, тем не менее, в 1973 г. Р. К. Щедрин был избран председателем правления Союза композиторов РСФСР.

Творческую активность сохранил и Г. В. Свиридов. Работая в различных жанрах, он писал кантаты, хоры, инструментальные произведения, а также музыку к кинофильмам. На период «застоя» приходится начало творческой деятельности А. Г. Шнитке. В эти годы он пишет симфонии, камерные произведения, концерты. В 1971 г. был написан

балет «Лабиринты». А. Г. Шнитке сочинял преимущественно в стиле авангарда, увлекаясь поначалу серийными конструктами. Но спустя некоторое время он отходит от явных конструктов в сторону непосредственного выражения музыкальной мысли. Это объяснялось тем, что двенадцатитоновая система (додекафония) с ее математически точным подходом к формированию музыкальных конструктов, поначалу вызывавшая интерес слушателей, со временем уже перестала вызывать большие эмоции. Запоздалое восприятие западных тенденций было обусловлено не только железным занавесом, но и консервативным восприятием театральной общественности различных нововведений.

Но в отношении оперного творчества этот период был весьма плодотворен. Работали в жанре оперы 134 композитора, написавших в общей совокупности 214 опер. Например: В. Е. Баснер – «Вешние воды»; В. С. Дашкевич – «Клоп»; А. Ф. Пащенко – «Мастер и Маргарита»; А. П. Петров – «Петр Первый»; В. А. Пожидаев – «Ионыч»; А. Э. Спадавеккиа – «Письмо незнакомки»; М. Л. Таривердиев – «Граф Калиостро» и др.

Завершающий период в истории СССР принято называть «перестройкой». Этот период, начавшийся в 1985 г. под лозунгом расширения процессов демократизации и гласности, отмечен рядом реформ, направленных на ослабление государственного контроля в области экономики, политики и культуры. Предполагалось, что подобные изменения, гарантирующие свободу предпринимательской и творческой деятельности, приведут к ускорению социально-экономического развития страны. Но стремительный переход на новые принципы хозяйствования в итоге привел к потере управления страной и распаду СССР. Началась новая постсоветская эпоха с рыночной экономикой, частной собственностью и отменой цензуры.

В условиях ослабления государственного контроля первоначально свободу получили все мыслимые и немыслимые направления в социально-

культурной жизни<sup>1</sup>. Авангард в музыке перестал быть крамоллой, фактически перейдя в разряд обыденных вещей. С началом кардинальных перемен дискриминация так называемых нонконформистов или авангардистов прекратилась. Но многие музыковеды отмечают, что советская музыка не выдержала испытания свободой. Эйфорическое переживание гласности, свободы вскоре сменилось ощущением катастрофы, что создало предпосылки трансформации социально-психологического климата в обществе. Всплеска композиторской активности не произошло. Новый импульс получили только массовые виды искусства, в частности, эстрадная концертная деятельность. А в сфере академической музыки отмечалось частичная девальвация накопленного интеллектуального и культурного потенциала. Этот период стал последним для советской оперы: 48 композиторов написали только 73 оперы. Например: А. В. Чайковский – «Второе апреля», «Верность», Н. И. Пейко – «Ночь царя Ивана»; А. А. Николаев – «Пир во время чумы», «Граф Нулин», «Мыслитель», «Последние дни»; Г. И. Баншиков – «Горе от ума», «Любовь и Силин», Ю. А. Левитин – «Калина красная»; Г. И. Сальников – «Любовь в пустой квартире», Т. Н. Хренников – «Золотой теленок» и др.

### **1.3 Советская опера в контексте задач государственной идеологии**

Роль личности в искусстве невозможно переоценить, но в данном контексте особую остроту приобретает проблема взаимоотношений творческого деятеля с социумом и властными структурами. По сути – это один из аспектов глубинной проблемы «свободы творчества», философский смысл которой упирается в диалектическое противоречие, которые, как известно, принципиально неразрешимы.

---

<sup>1</sup> Горинов М. М., Пушкова Л. Л. История России XX в. М., 2012. 319 с.

Где заканчиваются границы свободы творчества? Не мешают ли требования, которые предъявляют общество и властные структуры, творческому процессу? Можно ли создать гениальное произведение по заказу или только по воле души? Должен ли творческий деятель, работая по заказу, нести ответственность перед заказчиком? Все эти вопросы всегда стояли в искусстве и попытки решить их однозначно успеха не имели. Особенно выпукло этот конфликт художника и власти обозначился в условиях построения советского государства, а одной из арен, на которых разыгрался такой конфликт, стала советская опера.

Безусловно, создание и постановка оперы требует высочайшего уровня профессионализма от всех участников этого проекта: автора либретто, режиссера-постановщика, вокалистов, дирижера, художника-декоратора и т.д. Но главным создателем оперы по праву считается композитор. Именно его задумка лежит в основе оперы. Он выступает как актер, запускающий весь процесс оперного действия. Именно он преломляет свои идеи и образы в музыкальный материал, пропускает через свой внутренний мир, свою личность, выражает в нем свои устремления, предпочтения, жизненный опыт.

Опера – это такой жанр, который требует от своего автора мастерства, особого масштаба личности, глубины мышления и поразительной трудоспособности, вплоть до фанатизма, преданности, отрешенности от всех иных земных интересов. Написание оперы для композитора – высочайшее достижение. Но он творит в своем мире, выстраивая свои мыслительные конструкции вне времени и пространства, зачастую не замечая, что происходит рядом с ним. Он искренен в желании донести свои взгляды, выразить свою правду. Но правда в реальной жизни и в художественном произведении – это разные правды. Отсюда вытекают истоки его конфликта с окружающим миром. А история нам дает многочисленные примеры конфликтов художника с его современниками, которые не хотят и – самое

главное – не могут его понять, неспособны объективно оценить его дарование.

Разобраться в сути такого конфликта может помочь концепция А. Дж. Тойнби, обогатившего научный дискурс оригинальной идеей<sup>1</sup>. Он обращает особое внимание на роль в развитии цивилизаций так называемого «творческого меньшинства», которое он рассматривал в качестве некоего пускового механизма, запускающего переход цивилизации от одной стадии к другой. Творческое меньшинство – это люди, обладающие оригинальными дарованиями, позволяющими им продуцировать креативные идеи: ученые, писатели, художники, представители других творческих профессий, т.е. по терминологии Л. Н. Гумилёва это и есть пассионарии.

А. Дж. Тойнби утверждал, что общество пребывает в неуравновешенном состоянии при полной неизвестности перспектив. Оно во многом зависит от внешней среды, факторы влияния которой могут варьироваться от позитивных до крайне нежелательных и опасных для благополучия граждан. Это так называемые «вызовы», на которые должны быть найдены «ответы» в форме художественных образов, ценностей, смыслов, моделей поведения. Их должны выработать представители «творческого меньшинства». Продуцируя креативные идеи, они выступают неким пусковым механизмом, запускающим переход цивилизации от одной стадии к другой.

Но «вызовы» могут возникнуть неожиданно, быть так масштабны и разрушительны, что быстро выработать адекватный «ответ» не всегда получается. Поскольку общество не знает, с чем придется столкнуться в будущем, какие и в какой сфере угрозы могут возникнуть, должны быть наработаны «ответы» «про запас», в данный момент ненужные и неактуальные, но в определенной ситуации способные эффективно решить проблему. Какие-то из их идей могут быть не реализованы никогда. Но даже если одна из идей сработает, это принесет пользу всему обществу. Этот

---

<sup>1</sup> Тойнби А. Дж. Постижение истории. М., 1991. 800 с.

арсенал разных вариантов «ответов» и должны выработать представители творческого меньшинства.

Но для этого им должна быть предоставлена определенная свобода в производстве креативных идей. Государственные структуры, по мысли А. Дж. Тойнби, должны предоставить свободу творческому меньшинству в определенных рамках и финансово его поддерживать. Так постепенно из творчески мыслящих людей в обществе формируется элита, у которой возможностей для выражения собственных взглядов и идей на порядок больше, нежели у рядовых граждан.

Поддерживая концепцию А. Дж. Тойнби, Е. П. Хомякова в своей работе также утверждает, что «творческая элита является одним из основных источников прогресса и инноваций. Ее представители берут на себя функции соединения интересов различных социальных групп, выработки духовных ориентиров и определения целей национального развития. Не обладая политической властью, представители творческой элиты обладают значительной символической властью – властью конструировать образные представления о совокупности объектов и явлений в целом»<sup>1</sup>.

Но на этом пути общество подстерегают опасности. А. Дж. Тойнби видел их и указал на эти опасности. С одной стороны, дефицит творчески мыслящих людей лишает общество стимулов к развитию. Он писал: «В отсутствие творческой части общества, при его перерождении в управляющее меньшинство, не способное находить адекватные ответы на текущие вызовы, цивилизация регрессирует в стадию «надлома» с общей деградацией общественных институтов»<sup>2</sup>. Но, с другой стороны, слишком большой процент в общей массе таких неуравновешенных пассионариев способен изнутри взорвать общество. В пример он приводил дореволюционную Россию, которая на изломе веков переживала яркий творческий взлет практически во всех сферах науки, промышленных

---

<sup>1</sup> Хомякова Е. П. Творческая элита и ее роль в общественном развитии // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2017. Т. 6. № 2А. С. 127–134.

<sup>2</sup> Тойнби А. Дж. Постигание истории. М., 1991. 800 с.

технологий, культуры, литературы и искусства, и это закончилось масштабной и кровавой революцией.

Таким образом, можно сделать вывод, что между представителями властных структур и творческими деятелями объективно существует конфликтные отношения. Концепция А. Дж. Тойнби ставит творческое сообщество перед проблемой, имеющей глубинный смысл: рассматривать ли идеологическое давление со стороны властных структур как ограничение свободы творчества или как объективный процесс? И где пределы идеологическому давлению, перейдя через которые творчество как таковое прекращается, а его место занимает покорное следование данным сверху установкам?

А. Дж. Тойнби подспудно проводилась мысль о том, что государству следует регулировать этот процесс, управлять им, держать под контролем. Оно не просто должно предоставлять свободу творческому меньшинству, но и следить за тем, чтобы оно не превращалось в «большинство», поскольку предоставляемая свобода некоторыми представителями творческой элиты, к сожалению, понимается буквально, без каких-либо ограничений, а попытки их контролировать со стороны властных структур воспринимаются ими болезненно.

В интересах общества важно, чтобы обе стороны были адаптированы к сложившимся реалиям и достигли компромисса как некоего негласного соглашения на основе взаимных уступок. Компромисс – это своего рода механизм адаптации, важнейший механизм культурной изменчивости, оптимального взаимодействия человека и среды обитания. Адаптация же к сложившимся условиям помогает в обретении человеком жизнестойкости, освоения им новых ценностных ориентиров, способствующих отказу от устаревших стереотипов сознания и поведения.

Однако в реальности этот процесс сложен и противоречив, сопровождается борьбой амбиций, инерцией сознания, внутренним

сопротивлением давлению извне. В каждый исторический момент ситуация развивается по своему сценарию.

В условиях построения советского государства на принципиально новой основе все виды искусств теперь должны быть нацелены на решение идеологических задач. Для того, чтобы четко определить требования, предъявляемые к произведениям литературы и искусства, был разработан творческий метод социалистического реализма. Впервые это словосочетание прозвучало в 1934 г. во время выступления М. Горького на Первом всесоюзном съезде советских писателей. Его определение вошло в текст принятого Устава и вскоре его требования были распространены на другие виды искусства.

Соцреализм был продолжением и развитием метода критического реализма, оформившегося в творчестве выдающихся российских литераторов XIX в. Из этого метода соцреализмом были переняты некоторые принципы, получившие дальнейшее развитие: отображение героев во взаимосвязи с реальными и неприукрашенными историческими условиями, акцент на незамалчиваемых трудностях, которые им следует преодолеть, стремление показать реальную жизнь рядового человека, внимание к его внутреннему миру, раскрывающее логику его поступков, дающее основание глубже их понять, раскрытие характеров отображаемых персонажей в их развитии и т.д.

Но критический реализм в полном соответствии с его названием был в большей степени нацелен на критику существующих условий, которые в дореволюционной России не способствовали полноценному раскрытию всех дарований человека. В этом плане в литературных сюжетах дореволюционных классиков подспудно проступала некоторая безысходность, тупиковость, доминировал депрессивный настрой, пессимизм в отношении перспектив.

В новых исторических условиях «пролетарского социалистического движения» перед авторами творческих произведений была поставлена задача

сменить вектор с пессимистического на оптимистический. И он должен быть выражен разными художественными средствами: жизнеутверждающими сюжетами, бодрой музыкой, яркими красками, высокими шпилями строящихся зданий, символизирующих устремление ввысь. Особый упор был сделан на тематику литературных, драматических, изобразительных, монументальных и музыкальных произведений. Перед творческими деятелями была поставлена задача – прославлять мощь советского государства. В центре внимания должно быть прославление советского человека, гармоничного в сочетании его физической, нравственной и эстетической сторон, устремленного в будущее.

До предела при этом доводятся две диаметрально противоположные, хотя и взаимно связанные, ситуации. Во-первых, максимальное приближение к реальности, хотя искусствоведы знают – отождествление искусства с действительностью уничтожает собственно искусство. Во-вторых, максимальное усиление условности. Характер подчеркнутой условности должен быть доведен до идеализации художественных образов.

При этом отображение трудовой деятельности должно стать объектом эстетического восприятия, что расширяет само представление о границах творчества. В соответствии с выработанными требованиями соцреализма все виды искусства так или иначе должны стремиться к подобному уровню типизации, к созданию почти документального образа, этически и эстетически возвышающего человека труда.

В литературно-драматургических произведениях одним из требований метода соцреализма стал показ размышлений героев над нравственными проблемами, перерастающими в государственные: об ответственности каждого перед всеми и перед каждым; о роли этического начала в общественном самосознании; о том, что такое подлинная гражданственность в повседневной трудовой жизни. Таким образом, темы соцреалистического искусства должны были воспитывать, прививать лояльность и обеспечивать привлекательное видение будущего Советского Союза для граждан страны.

Также важно, чтобы все произведения были легкими для понимания, способствующие формированию качественно новых ценностей и идеалов. Метод требовал дать приятные для глаза и уха среднестатистического человека гармоничные формы. Причем, это касалось всех видов искусства, включая архитектуру, монументальную скульптуру, кино, поэзию и прозу, изобразительное искусство, песенное творчество, драматический и музыкальный театр, оперу и балет. В музыке был важен четкий ритм, который организует и вдохновляет, и мелодия, которая вызывает соответствующие эмоциональные переживания.

В этом контексте понятна борьба государственного аппарата с формалистическими направлениями в искусстве, в том числе – в музыке. Формализм стал свидетельством некоторой исчерпанности потенциала применяемых ранее творческих приемов, что и направляло творцов на поиск новых выразительных средств. Но новые направления в массовом сознании приживаются не сразу. Непривычный музыкальный лад не апеллирует к предыдущему эстетическому опыту, соответственно, не продуцирует массовой ответной эмоциональной реакции. Авангардные направления в музыке, с их оторванностью от приятных уху мелодических приемов, вызывают в сознании слушающего сложный ассоциативный ряд, что предполагает в большей степени интеллектуальный процесс постижения смысла. Такое погружение в глубину субъективных ощущений и ассоциаций творца доступно немногим, и это сужает круг симпатизантов таких творческих приемов. Нужно время для наработки массового эмоционального опыта, чтобы принять их как норму для своего времени.

Соцреализм как творческий метод был един для всех видов советского искусства, но результат его применения разный. Многие виды советского искусства благодаря ему пережили свой взлет. Поколения сменились, и мы наблюдаем возврат интереса к советскому искусству, и, в частности, к искусству «сталинского» периода. Многие творческие проекты того времени сегодня воспринимаются как шедевры, что доказывает – идеологические

задачи тоже можно решать талантливо. Среди них можно назвать архитектурные комплексы – высотные здания в стиле «сталинский ампир», монументальное и декоративное оформление станций московского метро, особенно на кольцевой линии. Советские художники и монументалисты очень много сделали для того, чтобы запечатлеть ощущение общей атмосферы советской эпохи. Успешно развивалось киноискусство, как довоенной поры, так и послевоенной, включая «оттепель» и вплоть до конца 80-х гг. XX в. Сегодня советские кинофильмы составляют «золотой фонд» отечественного кинематографа. Советская песня переживает в настоящее время «второе» рождение, активно исполняется на эстраде, входит в репертуар многих современных певцов. Блистала советская оперетта. Советский балет признан во всем мире. А вот опера, как жанр, оказалась маловосприимчивой к принципам, декларируемым творческим методом соцреализма.

Композиторам, создававшим оперы в советский период, было особенно трудно подчинять свое творчество требованиям, которые поставило перед ними советское руководство. Особая сложность заключалась в поиске таких выразительных возможностей оперы, которые бы позволили использовать ее в качестве инструмента идеологического воздействия на аудиторию. Идеология в искусстве предполагает усиление смыслового содержания произведения путем расстановки соответствующих акцентов, тем самым формирует не только определенную оценку событий, но и распространяет своими средствами модели желательные поведения. В то же время реальная картина мира сложная и парадоксальная, наполнена противоречиями, которые трудно, а иногда и невозможно устранить. А идеологические клише дают простое решение какой-либо проблемы, понятное большинству, в результате упрощает противоречие до дилеммы черное/белое и подает его обществу без полутонов.

Идеологические приемы за всю историю человечества выработаны и опробованы в разных странах неоднократно. Известно, что идеология лучше

всего «работает» в форме лозунга, плаката, а хороший результат достигается его повторением. В музыкальном творчестве идеологическую нагрузку успешнее всего несут в себе масштабные хоровые патетические произведения, военные марши и песенная лирика.

Опера же – сложный жанр. Безусловно, она может включать и песни, и марши, но арсенал ее выразительных средств невозможно свести только к лозунгу и патетике. Ведь в основе творческого произведения всегда находится конфликт, а драматизм проявляется в коллизиях и столкновениях характеров героев. Русская классическая литература всегда строилась на противопоставлении героя с обществом, со средой, что категорически не могло быть теперь в фокусе творческого произведения по замыслу советской идеологии.

В этом заключается проблема потенциала самого жанра оперы, проблема поиска ответа на вопрос: может ли она в принципе участвовать в решении идеологических задач? Ведь опера как один из самых сложных жанров искусств, предполагающий синкретизм, слаженность действий множества участников, среди других видов и жанров искусства отличается яркой спецификой. Прежде всего, она отличается особым синкретизмом. Среди составляющих ее успеха равное значение имеют не только музыка, сюжет и/или литературная основа, но и постановка, исполнение партий. Постановки одних и тех же опер разными коллективами в значительной мере различаются в зависимости от ряда условий: видения общей концепции режиссером-постановщиком, от технических возможностей сценического воплощения на той или иной сцене, от вокального мастерства исполнителей главных партий и др. Важен масштаб дарований и высокая квалификация каждого из субъектов.

Поэтому – это элитарный жанр искусства, в отличие от массового кино, песенного жанра и др. Элитарность, с одной стороны, опирается на креативность, вдохновение творцов, полет их фантазии, обусловленный внутренними субъективными переживаниями и ощущениями,

преобразованными в некую глубинную музыкальную сложность, а с другой стороны, предполагает воспитание соответствующей аудитории, образованной, думающей, обладающей художественным вкусом и имеющей большой эстетический опыт восприятия подобных творческих продуктов.

Кроме того, это – дорогостоящий жанр искусства, относящийся к тем, которые без поддержки извне не могут развиваться. Например, театр, кино, архитектура, монументальная скульптура и др. В этом же ряду находится и опера. Постановки весьма финансово затратны и требуют развитой инфраструктуры, многолетнего обучения и привлечения большого числа высококвалифицированных исполнителей, художников, постановщиков, технического персонала и т.д. А отдача отсрочена во времени и зачастую не покрывает всех расходов. Поэтому в истории большинство опер создавались и ставились на деньги меценатов или государства. Эта ситуация еще более осложняла положение композиторов, создававших оперы в советский период, поскольку других источников финансирования, кроме государственных, у них не было.

Взгляд на феномен советской оперы с этих позиций проясняет некоторые вопросы. Хотя до сих пор обсуждаются различные варианты сути системы управления творческим процессом, единого правильного подхода не выработано. Одни специалисты утверждают, что государство должно сосредоточиться на контроле за процессом производства, распределения и потребления культурных ценностей. Другие полагают, что управленческим органам следует заниматься преимущественно вопросами создания условий для художественного творчества и художественного потребления. Третьи считают, что государство должно ограничиваться ценностно-ориентированной и воспитательной функцией. Есть и такие, которые считают, что вообще следует отказаться от государственного регулирования художественной жизни, а управление культурой свести к маркетинговой

деятельности соответствующих институтов<sup>1</sup>. Сущность управления определяется задачами социальной регуляции поведением людей, в то время как сущность художественного следует искать в ценностном отношении человека к миру. Последнее не обязательно связано с социальным регулированием и управлением, хотя в некоторых случаях оно и выполняет подобную функцию. В то же время ценностная природа искусства имеет самостоятельное значение, которое не может быть односторонне сведено к регулятивной, коммуникативной, гуманистической и иной функции.

В рассматриваемых исторических условиях руководство страны было объективно заинтересовано в поддержке творческой интеллигенции, в том числе цехового сообщества композиторов, а они сами – в сотрудничестве с властью. Но, несмотря на взаимную заинтересованность, их отношения были сложными и противоречивыми в силу глубинных противоречий, заложенных в их основе. Это отражено во многих публикациях, исследующих эту проблему.

«Власть рассматривала литературу и искусство как один из каналов идеологического воспитания народа, а художника как работника “идеологического фронта”, – пишет в своей диссертации М. Р. Зезина, – Утилитарный подход к столь тонкой сфере как художественное творчество противоречил самой жизни, так как специфика творчества требует относительной свободы. Конфликты между художником и властью были неизбежны, а культурный процесс никогда не был полностью управляемым»<sup>2</sup>.

В этом плане интерес представляет статья М. Банья, в которой приводятся аргументы представителей диаметрально противоположных взглядов на идеологический диктат в оперном искусстве советского времени. В частности, им отмечено: «Советскую культуру обычно описывают как

---

<sup>1</sup> Горлова И. И. Художественная культура: понятие, основные характеристики, структура // Информационная культура: процессы теоретического осмысления. Вып. 11 : сб. ст. Краснодар, 2001. С. 10–11.

<sup>2</sup> Зезина М. Р. Советская художественная интеллигенция и власть в 1950-е – 1960-е гг. : дис. ... д-ра истор. наук. М., 2000. С. 3.

развитие художественной и культурной однородности, основанной на жестких предписаниях социалистического реализма. Кроме того, как напряженную атмосферу преследования творческой интеллигенции. Искусство вообще, и опера в частности, рассматриваются как прямой продукт социалистического реализма, как проводник политической пропаганды, без какой-либо возможности создания независимого искусства. Ревизионисты, тем не менее, отмечали существование гораздо более сложной и дифференцированной реальности»<sup>1</sup>.

Более тонкие нюансы взаимоотношений государства и творческих деятелей еще предстоит выяснить, но справедливости ради следует отметить, что советское государство своим волевым решением выстраивало механизм регулирования процессов взаимоотношений с творческими деятелями, создания и распространения их творческих продуктов. Этот механизм включал:

– непосредственное партийное руководство творческим процессом путем контроля издательской и репертуарной политики, введением цензуры и профессиональной критики;

– создание необходимой инфраструктуры – театров, филармоний, музыкальных учебных заведений, специализированных издательств, научных лабораторий;

– объединение авторов в творческие союзы, что переводило их из статуса «свободный художник» в статус госслужащего с постановкой плановых задач, но в то же время обеспечивало заказами, развивало систему их социального обеспечения, стимулировало введением мер поощрения в виде званий, премий и наград.

Конечно же, руководство Страны Советов понимало, что композитор – это редкое дарование, штучный товар, и такими людьми разбрасываться нельзя. Но «надстраиваясь» над ним, употребляя свою власть, оно заставляло

---

<sup>1</sup> Банья М. Композитор как интеллигент и опера как альтернативное повествование о первых годах русской революции в эпоху сталинизма (Об опере «Семен Котко» С. С. Прокофьева) // Новейшая история. 2013. № 3. С. 189.

работать в качестве «винтика» в сложном механизме страны. Вряд ли только ли для того, чтобы продемонстрировать свою власть. Нет. Более вероятно то, что, поддерживая творца, руководство страны хотело получить на выходе талантливое произведение, любимое народными массами и высоко оцениваемое творческим сообществом, а также способствующее росту престижа страны на мировой арене. Поэтому государство не могло допустить упаднических настроений, показа реальности как она есть, во всей ее сложности, без прикрас, в ее серой монотонности будней, а подчас и трагичности отдельных событий. Ведь такая картина может негативно сказаться на общественных настроениях, на оценке мировой общественностью результатов построения государства на новых, более справедливых основах.

Таким образом, государственные лидеры (и речь идет не только о И. В. Сталине, но и последующих государственных деятелях) также были поставлены в сложные условия. Они пытались найти ответ на вопрос: как заставить творца талантливо творить в нужном для страны направлении? А конфликт творческой личности и системы государственного управления – это особая и тонкая игра, где каждый старался провалить свое волевое решение.

Опера по своей сути изначально относится к эстетической категории прекрасного, но в определенный период на нее попытались возложить функцию полезного, утилитарного, применить сложнейший творческий продукт для решения сиюминутных идеологических задач. Очень скоро стало понятно, что это не такой уж оптимальный путь.

Но это не означает, что опера не получила должного развития в советский период. Как раз – наоборот. Этот процесс – довольно протяженный во времени и его нужно рассматривать в динамике. Безусловно, на первых этапах становления советского государства старые музыкальные формы не удовлетворяли новым требованиям, а новые еще не были созданы. Они страдали по образному выражению «детскими болезнями

левизны». Одни композиторы предпринимали попытки построить драматургию оперы на музыкально-декламационном принципе, отрицавшем песенное начало, с использованием агитационно-лозунговых приемов. Другие пытались создавать оперы в стиле кантат и ораторий. Третьи же искали разрешения проблемы нового стиля в разработке формально логических музыкальных построений, поэтому их оперы получались рационалистичными, схоластическими, оторванными от жизни и отличались вычурностью музыкального языка.

Методом проб и ошибок советская опера активно искала свою «нишу» в новых исторических условиях, по-своему перекраивала требования соцреализма. Постепенно, следует отметить, дореволюционные композиторы адаптировались к новым требованиям, а новые поколения, пришедшие в эту сферу уже в советское время, воспринимали их как данность. К 1930 гг. советское оперное искусство прошло сложный путь развития, накопления опыта, что привело в предвоенное десятилетие к появлению зрелых опер, являющихся заметными вехами в развитии советского оперного искусства.

А государство – нужно это честно признать – не так уж и стояло на пути творческих исканий советских композиторов, как это подается в постперестроечной музыковедческой литературе, а активно в этом помогало. Выстроив серьезную систему сдержек и противовесов, оно достаточно много сделало для развития оперного жанра.

Да, действительно, в рамках советской тоталитарной системы существовало централизованное управление всей культурной деятельностью. Оно осуществлялось через союзные и республиканские наркоматы (с 1946 г. – министерства), областные и районные управления, находившиеся в иерархической подчиненности центру. Территориально-административный принцип дополнялся функционально-ведомственным (Госиздат, Гослит и др.), а также творческими организациями, созданными на бюрократических принципах. Весь этот механизм находился под постоянным идеологическим и кадровым контролем со стороны партийных органов и их делением по

соответствующим уровням (ЦК ВКП(б), с 1952 г. – КПСС, обкомы, горкомы, парткомы) и функциями (отделы пропаганды, отделы культуры и др.).

Причем, следует подчеркнуть системность в работе государственного аппарата. По результатам решений партийных и государственных органов строились театры, создавались консерватории и другие типы музыкальных учебных заведений, в отдаленных регионах создавались филиалы и оперные студии, столичные вузы набирали целевой набор талантливой молодежи из национальных регионов. Проводились фестивали, конкурсы, съезды композиторов, развивалась наука в области музыкального исполнительства, государственные издательства и профессиональные журналы печатали нотные издания и другую музыкальную литературу. Таким образом, была создана необходимая инфраструктура для успешного развития советского оперного искусства.

Так, оперных театров, функционировавших в стране с дореволюционного времени, насчитывалось совсем немного (в Москве, Петербурге – два, Екатеринбурге, Перми, Ростове-на-Дону, Саратове, Тбилиси, Баку, Самарканде, Киеве, Одессе, Львове). Это было недостаточно для решения поставленных задач в области культуры и искусства. Новые театры создавались «с нуля» в областных центрах, столицах союзных и автономных республик, в которых ранее их не было. Данные по вводимым в строй театрам по годам представлены в таблице № 1.

Таблица № 1.

#### Театры оперы и балета на территории СССР

№ п/п	Название театра	Год создания
1.	Азербайджанский ордена Ленина академический театр оперы и балета им. М. Р. Ахундова	1920
2.	Хабаровский краевой академический музыкальный театр	1926
3.	Сталинградский (Волгоградский) музыкальный театр	1931
4.	Горьковский театр оперы и балета им. А. С. Пушкина	1931
5.	Самарский государственный театр оперы и балета	1931
6.	Донецкий государственный академический театр оперы и балета имени А. Б. Соловьяненко	1932

7.	Армянский национальный театр оперы и балета (Ордена Ленина академический театр оперы и балета им. А. Спендиарова Армянской ССР)	1932
8.	Свердловский государственный академический театр музыкальной комедии	1933
9.	Казахский национальный театр оперы и балета им. Абая	1933
10.	Большой театр Республики Беларусь	1933
11.	Тбилисский театр музыки и драмы имени Васо Абашидзе	1934
12.	Ивановский музыкальный театр	1934
13.	Национальный музыкально-драматический театр Республики Тыва им. В. Кок-оола	1936
14.	Оренбургский театр музыкальной комедии	1936
15.	Таджикский государственный академический театр оперы и балета имени Садриддина Айни	1936
16.	Краснодарский музыкальный театр	1937
17.	Башкирский театр оперы и балета	1938
18.	Татарский академический государственный театр оперы и балета им. М. Джалиля	1939
19.	Большой театр Республики Узбекистан имени Алишера Навои	1939
20.	Московский музыкальный театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко	1941
21.	Туркменский театр оперы и балета	1941
22.	Кыргызский национальный академический театр оперы и балета им. Абдыласа Малдыбаева	1942
23.	Новосибирский государственный академический театр оперы и балета	1945
24.	Омский государственный музыкальный театр	1946
25.	Бурятский государственный академический театр оперы и балета им. Г. Ц. Цыдынжапова	1948
26.	Литовский национальный театр оперы и балета (Ордена Трудового Красного Знамени академический театр оперы и балета Литовской ССР)	1948 г., из Каунаса переведен в Вильнюс
27.	Государственный академический музыкальный театр Республики Крым	1955
28.	Национальный театр оперы и балета Республики Молдова имени Марии Биешу (Молдавский театр оперы и балета)	1955
29.	Музыкальный театр Республики Карелия	1955
30.	Челябинский государственный театр оперы и балета им. М. И. Глинки	1956
31.	Национальный государственный театр оперы и балета Республики Северная Осетия-Алания	1958
32.	Самаркандский театр оперы и балета	1964
33.	Детский музыкальный театр им. Н. И. Сац	1965
34.	Кабардино-Балкарский музыкальный театр	1967
35.	Марийский государственный театр оперы и балета имени Эрика Сапаева	1968
36.	Воронежский театр оперы и балета	1968
37.	Белорусский государственный академический музыкальный театр	1971
38.	Узбекский театр музыкальной драмы и комедии имени Муками	1971
39.	Днепропетровский академический театр оперы и балета	1974
40.	Красноярский государственный театр оперы и балета	1976
41.	Московский государственный академический Камерный музыкальный	1978

	театр им. Б. А. Покровского	
42.	Камерный музыкальный театр «Санктъ-Петербургъ Опера»	1987
43.	Санкт-Петербургский государственный детский музыкальный театр «Зазеркалье»	1987
44.	Государственный театр оперы и балета Республики Саха (Якутия) им. Д. К. Сивцева-Суоруна Омоллоона	1990
45.	Геликон-опера	1990
46.	Московский театр «Новая опера» им. Е. В. Колобова	1991

Таким образом, всего в советский период было создано 46 оперных театров (в список не включены театры музыкальной комедии, театры оперетты, драматические театры и т.п.). Кривая, более наглядно представляющая динамику создания театров оперы и балета, представлена на рисунке № 1.

Рисунок № 1.

#### Динамика развития сети театров оперы и балета в СССР



На рисунке № 1 число театров, включая дореволюционные и вновь вводимые в строй, показаны нарастающим итогом. На рисунке четко выделяется период 1933–1940 гг., в котором кривая резко пошла вверх. Тогда

было введено в строй наибольшее количество театров оперы и балета в стране – 12. В остальные периоды их число колеблется от 5 до 8.

Но театр не может работать без труппы. Кадров, особенно в национальных республиках, не хватало. С дореволюционного времени в стране функционировали всего 7 консерваторий (в Москве, Ленинграде, Саратове, Сталинграде, Тбилиси, Одессе и Киеве). В этих условиях при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского были созданы национальные отделения и студии: Башкирское отделение (1932), Татарская студия (1934), Узбекская и Казахская студии и Туркменское отделение (1935). Незадолго до начала Великой Отечественной войны открылись Северо-Осетинское и Киргизское отделения (1941). Но и этого было недостаточно. Была начата системная работа в области подготовки творческих кадров (композиторов, певцов, режиссеров-постановщиков, дирижеров и музыкантов-исполнителей для симфонических оркестров) в высших учебных заведениях на местах. Список основных специализированных высших учебных заведений, созданных в советский период (кроме учебных заведений, созданных до 1917 г.), представлен ниже:

- 1923 г. – Ереванская государственная консерватория;
- 1928 г. – Самаркандский институт музыки и хореографии;
- 1932 г. – Белорусская государственная консерватория;
- 1934 г. – Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского;
- 1935 г. – Южно-Уральский государственный институт искусств им. П. И. Чайковского;
- 1936 г. – Ташкентская государственная консерватория;
- 1945 г. – Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова;
- 1946 г. – Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных;
- 1946 г. – Горьковская (Нижегородская) государственная консерватория им. М. И. Глинки;

- 1956 г. – Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки;
- 1967 г. – Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова;
- 1967 г. – Киргизский государственный институт искусств;
- 1967 г. – Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова;
- 1967 г. – факультет искусств при Душанбинском педагогическом институте;
- 1968 г. – Астраханская государственная консерватория;
- 1968 г. – Уфимский государственный институт искусств им. З. Исмагилова;
- 1971 г. – Воронежский государственный институт искусств;
- 1977 г. – Красноярский государственный институт искусств.

Кроме консерваторий и институтов искусств была также создана целая сеть музыкальных факультетов и отделений при университетах, музыкальных училищ, музыкальных школ, что позволило создать непрерывную систему профессионального образования и в итоге решить проблему «кадрового голода».

Следует обратить внимание на отбор талантливых молодых людей из глубинки. Анализ биографий и творческого пути советских композиторов показал, что достаточно большой процент из них родились в деревнях, селах, аулах, хуторах и вряд ли в дореволюционное время смогли бы получить консерваторское образование. Назовем только некоторых из них: А. П. Аверкин – родился в деревне Шафторка Рязанской области, окончил ремесленное училище, работал слесарем-жестянщиком; Д. Д. Аюшев – родился в улусе Нуган Иркутской губернии, воспитывался в бурятском дацане; Ю. В. Болденков – родился в селе Макарье Котельничского района Кировской области; Р. Г. Губайдуллин – родился в селе Танаулык Орского района Оренбургской области; З. Г. Исмагилов – родился в деревне Верхнее

Серменево Белорецкого района Башкирии в семье лесоруба; Р. Д. Кендебиль – родился в местечке Кара-Дыт близ Чадана сумона Хондергей Дзун-Хемчикского кожууна Тувы в семье аратов-скотоводов; Г. А. Корепанов-Камский – родился в деревне Ягвуково Дебёского района Удмуртии; Ш. Р. Чалаев – родился в ауле Хосрех Кулинского района Республики Дагестан и т.д.

Для творческих деятелей было престижно быть членами творческих объединений. В стране была создана система таких профессиональных объединений, в том числе Союз композиторов СССР с отделениями. В 1932–1940 гг. возникли первые организации Союза композиторов СССР в Москве, Ленинграде, столицах союзных и автономных республик, некоторых областных центрах. Союз советских композиторов Белорусской ССР возник в 1933 г. Союз композиторов Республики Татарстан образован в 1939 г. Союз советских композиторов Башкирии начал свою работу в 1940 г. В 1966 г. Правлением Союза композиторов СССР было принято решение о создании Уральского отделения Союза композиторов РСФСР. В 1973 г. создается Союз композиторов Удмуртии. В 1978 г. был создан Союз композиторов Тувинской АССР, Коми АССР. Благодаря такой поддержке были созданы дагестанская опера, тувинская, чувашская, бурятская, удмуртская, карельская оперные школы. Всего в Союзе композиторов СССР в разное время насчитывалось около 50 республиканских, региональных и городских организаций<sup>1</sup>.

При Союзе композиторов СССР работали Всесоюзное бюро пропаганды советской музыки и Музыкальный фонд СССР с производственными комбинатами в Москве, Ленинграде, Свердловске, Киеве. Был создан Всесоюзный Дом композиторов, строились дома творчества: «Боржоми», «Лилэ» (Грузия), «Руза» (Московская область), «Ворзель» (Киевская область), «Иваново» (Ивановская область), «Репино»

---

<sup>1</sup> Чуковская Е. Э. Творческие союзы // Большая Российская энциклопедия: [сайт]. URL: [https://old.bigenc.ru/fine\\_art/text/4184815](https://old.bigenc.ru/fine_art/text/4184815) (дата обращения: 23.05.2024).

(Ленинградская область), «Дилижан» (Армения), «Сортавала» (Карелия), в которых композиторам были созданы все условия для работы.

Очевидцы вспоминают условия в доме творчества в Дилижан: «Комплекс состоял из восьми коттеджей, размещенных на достаточном расстоянии друг от друга, чтобы музыка и творческий шум не мешали работе артистов. С течением времени количество коттеджей и функциональных зданий на территории курорта только увеличивалось. Спортивные залы, кинотеатр, библиотека, ресторан, конференц-зал, бар, бассейн, прачечная. В окружении зданий простирался сад с яблонями и цветами, была даже теплица, обеспечивающая гостей овощами в несезон»<sup>1</sup>.

В Советском Союзе к середине 1970-х гг. сформировалась отлаженная система выпуска и распространения музыкальной литературы (нот и книг о музыке). Созданное в дореволюционный период как частное издательское предприятие Юргенсона, впоследствии национализированное, было преобразовано в Государственное музыкальное издательство (Музгиз). Оно специализировалось на выпуске произведений классической русской и зарубежной музыки, крупных произведений современных композиторов, написанных в классических жанрах (симфонии, оратории и т.п.). Претерпев несколько реорганизаций, поменяв свое название, это издательство существует до сих пор. Второе издательство – «Советский композитор», основанное в 1957 г., с отделениями в Ленинграде и Киеве, специализировалось на выпуске сочинений советских авторов композиторов и музыковедов, издавало партитуры опер и балетов.

На базе издательств выходили также музыкальные периодические издания «Музыкальная жизнь», «Советская музыка». Аналогичные периодические издания издавались в союзных республиках: «Сабчота хеловнеба» (Искусство) в Грузии, «Советакан арвест» (Советское искусство) в Армении, «Maksīa» (Искусство) в Латвии, «Музыка» на Украине и др.

---

<sup>1</sup> Дом творчества композиторов: центр притяжения артистов с мировым именем // Дилижан! Открой город вместе с нами : [сайт]. URL:<https://www.gotodili.com/blog/dom-tvorchestva-kompozitorov/> (дата обращения: 24.05.2024).

Создана система профессиональной музыкальной критики, назначение которой было двояко: она, с одной стороны, выступала в качестве «обратной связи», которая информировало творцов и руководство театров о результатах зрительской и слушательской оценки. С другой стороны, музыкальная критика играла роль своеобразного «приводного ремня», передающего композитору социальный заказ<sup>1</sup>. Кроме того, профессиональная критика сформировала критерии качества, проранжировала продукцию и тем самым определила целевые ориентиры для будущей работы композиторов. В критических работах был зафиксирован опыт постановок, применяемые приемы, что было учтено последующими поколениями творцов и исследователей музыкального творчества.

Активно велись научные исследования по изучению певческого голоса. Была создана акустическая лаборатория при Московской консерватории, начали функционировать аналогичные лаборатории в Ленинградской консерватории, в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных, в Институте уха, горла, носа в Киеве. В Институте художественного воспитания детей АПН РСФСР велись исследования по воспитанию детского голоса.

Крупными событиями стали Всесоюзные вокальные конференции, проводимые в 1937, 1940, 1954, 1966 гг. В ходе обмена опытом докладчики обсуждали узловые моменты вокального образования: методы работы с теми или иными типами голосов, работу с молодыми певцами в опере, проблемы детского пения, режима певца и т.д. Эти усилия не пропали даром, была сформировано целое направление в области вокальной педагогики. Научные исследования по голосообразованию, акустике и строению голосового аппарата, психологии музыкальных способностей, представленные в трудах Н. Жинкина, Б. Теплова, М. Грачевой, Е. Рудакова и Д. Юрченко, О. Агаркова, Л. Дмитриева, В. Морозова, Е. Петровой, А. Борисовой и

---

<sup>1</sup> Горлова И. И. Художественная культура: понятие, основные характеристики, структура // Информационная культура: процессы теоретического осмысления : сб. ст. Вып. 11. Краснодар, 2001. С. 6–7.

М. Сергиевского, а также работы по фониатрии и гигиене голоса И. Фомичева и А. Егорова, по орфоэпии в пении В. Садовникова, используются в вокальной педагогике по сей день.

Одним из характерных для развития советского музыкального искусства моментов стала система всесоюзных конкурсов, которые прочно вошли в музыкальное искусство страны с 1930-х гг. Первый всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей состоялся в 1933 г. Проведенный в ознаменование 15-й годовщины установления советской власти, он включал соревнование по четырем специальностям, в том числе по пению.

\* \* \*

Таким образом, совокупность советских опер выступает зеркалом своей эпохи, детально отражая процессы, происходившие в отечественной музыкальной жизни. Исследование истории советского оперного наследия показало, что оно формировалось в тесной связи и с учетом внешних и внутренних факторов становления советского государства, определивших его специфику и тенденции развития.

В отличие от многих национальных оперных школ, которые формировались спонтанно, советское оперное искусство создавалось на плановой и системной основе. Перед советским искусством в целом, и оперой, в частности, на государственном уровне были поставлены качественно новые задачи, такие, как:

- показать преимущество социалистического пути развития, с его государственным вниманием к производству культурной продукции;
- создать собственную оперную школу;
- распространить культурный опыт в национальные регионы страны, вырастив плеяду композиторов из национальных республик;
- воспитать нового зрителя, образованного и разбирающегося в искусстве, приобщить его к культурным ценностям.

Для решения этих задач государство выстраивало механизм регулирования процессов взаимоотношений с творческими деятелями, создания и распространения их творческих продуктов, включающий непосредственное партийное руководство, разработку идеологических установок, контроль издательской и репертуарной политики, введение цензуры, развитие профессиональной критики. С другой стороны, государство активно создавало условия, в частности, развивало инфраструктуру для оперного творчества.

Преобразовав традиции оперного искусства в соответствии с требованиями нового времени и установками государства, советские композиторы создали на его основе принципиально новые творческие проекты. Укрепилась связь с народной музыкой, а обогащение национальным колоритом придало им своеобразие и сформировало аудиторию, восприимчивую к одновременно привносимым извне веяниям и собственным выработанным в народе традициям. Были сформированы собственные черты музыкальной драматургии и стилистики, связанные с реалистичным отображением советской действительности. В советских операх отразилась актуальная тематика своего времени. Благодаря обращению композиторов к историко-революционным и национально-патриотическим темам музыкальное творчество композиторов стало более разнообразным. Следуя новым идеям, направленным на осознанное преобразование мира и строительство коммунистического общества, в советских операх был выведен на сцену новый образ героя – человека труда, защитника Родины, разработаны новые стилистические качества советской оперы, позволившие использовать ее в качестве инструмента идеологического воздействия на аудиторию. В союзных и автономных республиках в составе СССР, где ранее отсутствовала профессиональная музыкальная традиция, были созданы свои оперные школы.

Но в условиях построения нового советского общества особенно выпукло обозначился конфликт взаимоотношений творческого деятеля с

властными структурами, а одной из арен, на которых он разыгрался, стала советская опера. Оценка результатов работы советских композиторов в значительной степени различалась в зависимости от исторических реалий. Если в довоенный и послевоенный периоды на советскую оперу была обрушена критика за слабость музыкального материала, за уход в сторону от злободневных проблем, за формалистические изыскания, то в постперестроечный период – за излишнюю идеологизированность и буквальное следование принципам социалистического реализма. В данном контексте следует учитывать, что советское оперное искусство прошло сложный путь развития, накопления опыта. Методом «проб и ошибок» советская опера активно искала свою «нишу» в новых исторических условиях, с учетом специфики жанра по-своему перекраивала требования соцреализма. Необходим взвешенный подход к оценке потенциала советской оперы, неотягченный идеологическими задачами и вкусовыми пристрастиями критиков, а с анализом объективно присущих ей достоинств и недостатков.

## ГЛАВА 2

### ДИНАМИКА, ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ И ВЕДУЩИЕ ТЕНДЕНЦИИ ОПЕРНОГО ТВОРЧЕСТВА СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

#### 2.1 История советского оперного искусства в хронологическом и статистическом измерениях

Гуманитарное знание зиждется, в основном, на эмоциональных оценках и интуиции. Производителем и носителем такого знания является человек, наделенный сознанием, волей, жизненным и эстетическим опытом, системой субъективных образов и норм. Субъективная оценка существенным образом влияет на создание общественного мнения о том или ином художественном произведении. Ассоциативность мышления, эмоциональность восприятия, вкусовые пристрастия людей отрицать нельзя, они будут существовать всегда. Но при этом модернизационные процессы в общественной жизни оказывают заметное влияние и на современное искусствоведение. В нем неуклонно внедряются такие понятия, как структура, система, уровни, иерархия, код, текст, контекст, моделирование и другие понятия в их специфическом теоретико-информационном значении. Возможность применения теоретико-информационных и методов точных наук для анализа феноменов искусства базируется на известной общности научных и художественных методов, на системном характере их организации. Теоретико-информационные методы и методы точных наук вносят необходимую строгость и в исследовании различных проблем художественной культуры, применяя к ним критерии эффективности и

используя эффективные методы проверки истинности полученных результатов<sup>1</sup>.

Выделение в гуманитарном знании некоторых базисных понятий, которые с помощью математических методов могли бы быть формализованы, позволяет получить принципиально новые результаты. Применение такого инструментария помогает выявить новые аспекты в понимании художественного творчества, общие закономерности которого определяются характером взаимодействия человека с его средой; определить качественные и количественные взаимоотношения между смысловыми и эстетическими сторонами произведения искусства; подчеркнуть, что художественная культура в общем и каждом отдельном случае функционирует и реализуется как система, обладающая внутренней структурой и заложенным внутри механизмом, определяющим сущность художественного творчества.

Применительно к объекту диссертационного исследования они позволяют представить советское оперное наследие как определенным образом структурированную, многомерную целостность, которая может быть рассмотрена в структурно-функциональном, динамическом и статическом вариантах. Результаты структурно-функционального подхода наглядно демонстрируют взаимосвязь оперного жанра и процессов, протекающих в обществе. Динамический подход позволяет представить оперное творчество как процесс, развернутый во времени, в котором можно выделить наиболее характерные периоды, проследить протекающие внутри них видоизменения. Статический подход позволяет представить оперное искусство как некий условно фиксированный срез, наглядно показывающий его типологическую специализацию, стилевые направления, их соотношения и т.д.

Применение вышеуказанной совокупности подходов позволило целостно рассмотреть оперное творчество советских композиторов в рамках эмпирического исследования, которое нами было проведено в 2022–2023 гг.

---

<sup>1</sup> Афасижев М. Н. Искусствознание в свете теории информации и кибернетики // Человек в мире искусства: информационные аспекты : тез. докл. междунар. науч. конфер. Краснодар, 1994. С. 11.

Цель эмпирического исследования заключалась в сборе наиболее полной информации о советском оперном наследии. Более детализированный интерес вызывали некоторые аспекты, представленные в качестве задач локального эмпирического исследования:

- сформировать перечень опер советских композиторов и подсчитать их количество, а также количество советских композиторов, занимавшихся оперным творчеством;

- на основе полученных данных проанализировать динамику создания советских опер в разные временные отрезки существования советского государства;

- выявить активность отдельных поколений советских композиторов, их вклад в развитии динамики оперного творчества;

- рассмотреть тематическое и жанровое многообразие советских опер в целом по стране и в отдельных союзных и автономных республиках, рассчитать их процентное соотношение и динамику в разные временные отрезки;

- охарактеризовать интенсивность постановок опер, созданных советскими композиторами, в российских театрах и театрах на постсоветском пространстве;

- охарактеризовать наиболее выдающиеся оперные произведения советских композиторов.

Исследование было проведено в два этапа. На первом этапе были обследованы различные источники на предмет выявления наиболее полного перечня советских композиторов, работавших в области оперного творчества, и составлена таблица наименований созданных ими опер. Была осуществлена обработка собранных данных. В фокусе внимания на втором этапе исследования были современные постановки советских опер в российских театрах и театрах постсоветского пространства.

Большие затруднения вызвал сбор информации о советском оперном творчестве. Опера существует в двух формах: активной форме – форме

постановок, осуществляемых отдельным коллективом мастеров в конкретный момент времени и на конкретной сцене; и в пассивной форме – в форме текстов нотных партитур и либретто. Эта двойственность накладывает особый отпечаток на бытие этого жанра и характер его исследования. Не все созданные когда-либо оперы были поставлены, и, возможно, в виде рукописей хранятся в личных архивах самих композиторов или их наследников. А разовые постановки, даже успешные, постепенно забываются, а информация о них может быть утрачена. Поэтому собрать всю информацию с исчерпывающей полнотой было бы невозможно. Не исключен вариант, что в собранной базе данных какие-то из написанных в советский период оперы не были нами учтены.

В сборе информации мы опирались, прежде всего, на печатные источники, содержащие упоминания о советских операх. Среди фундаментальных работ по этой проблематике можно назвать многотомный труд А. А. Гозенпуда<sup>1</sup>, в котором с достаточно большой полнотой представлены данные о послереволюционном и довоенном периодах в развитии советской оперы. Московская государственная консерватория подготовила сборник под названием «Антология оперного творчества московских композиторов (вторая половина XX в.)»<sup>2</sup>. Информативным источником послужил также сборник «Советские оперы: краткое содержание»<sup>3</sup>, в котором представлено содержание около 250 опер, созданных советскими композиторами разных поколений, школ и национальностей со времени становления советского музыкального театра до 1970-х гг. включительно. Сведения о композиторах, творивших в советскую эпоху, представлены в шести томах Музыкальной энциклопедии<sup>4</sup>. Определенную помощь в сборе информации о советских композиторах

---

<sup>1</sup> Гозенпуд А. А. Русский советский оперный театр (1917–1941). Л., 1963. 440 с.

<sup>2</sup> Антология оперного творчества московских композиторов (вторая половина XX в.) / сост. А. Ю. Алексеева, Р. Г. Косачёва. М., 2003. 348 с.

<sup>3</sup> Советские оперы: краткое содержание / сост. А. М. Гольцман. М., 1982. 672 с.

<sup>4</sup> Музыкальная энциклопедия : [В 6-ти т.] / под ред. Ю. В. Келдыша. М., 1973–1982.

оказал Справочник Союза композиторов СССР<sup>1</sup>. В распоряжении исследователей советского оперного искусства имеются многочисленные труды по музыковедению, так или иначе затрагивающие проблематику советской оперы. Имеются сведения о советской опере и композиторах советской эпохи в учебниках и учебных пособиях, отдельных диссертационных исследованиях, научных статьях, на тематических сайтах<sup>2</sup>. Официальные сайты оперных театров страны и аналогичных национальных театров на постсоветском пространстве содержат исторические обзоры, в которых перечисляются постановки на их сценах советских опер в разные исторические периоды. А авторские странички отдельных исследователей и энтузиастов, к примеру – Е. Цодокова<sup>3</sup>, содержат обзорные статьи с оценкой вклада наиболее выдающихся творцов в развитие советской оперы, с раскрытием отдельных эпизодов их биографии и анализом творческого наследия. Все это было просмотрено.

Но в процессе исследования мы столкнулись с тем, что наряду с операми, советские композиторы активно проявляли себя и в других музыкальных формах, писали балеты, симфоническую музыку, музыку к кинофильмам и музыкальным спектаклям, заявляли о себе в песенном творчестве и т.д. Зачастую информационные источники представляют творчество композитора в целостном единстве развития его таланта, не выделяя в наследии именно оперы. В некоторых источниках акцент делался не на творческом процессе написания оперы, а на ее постановках. Поэтому в процессе сбора информации приходилось точно выбирать нужные сведения из текстов.

Некоторые советские композиторы начинали писать оперы еще до революции, а представители более молодого поколения продолжали эту деятельность и в постсоветский период. Поэтому важно было определить

---

<sup>1</sup> Справочник Союза композиторов СССР [по состоянию на декабрь 1986 г.] / сост. В. И. Козюра, М. П. Гершанова, Л. Н. Костикова. М., 1987. 528 с.

<sup>2</sup> См., напр.: История современной отечественной музыки. Опера: [сайт]. URL: [https://ale07.ru/music/notes/song/songbook/isom/isom2\\_4\\_1\\_5.htm](https://ale07.ru/music/notes/song/songbook/isom/isom2_4_1_5.htm) (дата обращения: 20.05.2024).

<sup>3</sup> OperaNews.ru. Все об опере в России и за рубежом: [сайт]. URL: <https://www.operanews.ru/tsodokov.html> (дата обращения: 20.05.2024).

хронологические рамки отбора – были отобраны оперы, только написанные с 1918 г. по 1991 г. включительно. Не учитывались оперы, написанные авторами ранее, а также в период их пребывания за рубежом в эмиграции. Это касается, в первую очередь, творчества С. С. Прокофьева, которым, как известно, были написаны ряд опер в период его эмиграции. Но при этом, ряд опер были им созданы уже после возвращения на родину, которые были учтены. Этим объясняется и отсутствие в проведенном нами исследовании упоминаний опер И. Ф. Стравинского, поскольку они были написаны в период его проживания за рубежом. Это также касалось авторов опер из трех прибалтийских республик, вошедших в состав СССР в 1939 г. Оперы, написанные композиторами этих стран ранее, не учитывались.

Вторая проблема заключалась в отборе тех произведений, которые сами авторы рассматривали как законченные оперы. В собранной базе опер не представлены незаконченные работы, отдельные поставленные на сцене фрагменты опер, а также произведения родственных жанров, а именно позиционировавшиеся их авторами как оперетты, музыкальные комедии, музыкальные спектакли, оратории, мюзиклы, рок-оперы.

Третья проблема затрагивает датировку опер. Работа автора над оперой носит длительный характер, поэтому установить с большой вероятностью датировку невозможно. Иногда датой создания оперы выступает ее постановка на сцене театра. Но это, как нами установлено в процессе исследования, бывает не всегда. Принято решение рассматривать в качестве основных официально признанные даты, которые так или иначе указаны в источниках: энциклопедических изданиях, статьях, посвященных творчеству композитора, обзорных материалах. Если точную дату установить не удавалось, то было принято решение указывать наиболее вероятный временной период. В этом случае в таблице в графе даты был поставлен знак вопроса – (?).

Но в некоторых случаях авторы повторно обращались к ранее созданной и поставленной опере. После переработки опера могла быть

поставлена под другим наименованием. К примеру, такой переработке подвергалась опера Д. Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», которая после авторской переработки стала называться «Катерина Измайлова». И это не единичный пример, в отношении опер советского периода таких случаев достаточно много. При подготовке списка было принято решение: вторые и последующие редакции, даже при смене названия, не рассматривать как отдельные единицы. В таблице (Приложение № 1) они представлены в одной ячейке с двумя (а где-то и с тремя) наименованиями и годами их создания и переработки.

В отношении наименований опер, литературной основой которых послужили национальные сюжеты народов СССР, народный эпос или они были поставлены на национальных языках, также имеются разночтения. Иногда в источниках они упоминаются под разными наименованиями – либо на языке оригинала, либо в переводе. Например, опера К. А. Караева и Д. Гаджиева «Вотэн» в некоторых источниках упоминается в русскоязычном варианте «Родина». В собранной нами базе опер названия таких произведений дается на языке оригинала и в скобках – в переводе на русский язык.

В результате таких многомерных поисков было обнаружено около 700 опер, написанных композиторами в советский период. Данные систематизированы в таблице, представленной в приложении № 1. Таблица выстроена в алфавите фамилий композиторов по принципу так называемых «персональных гнезд». Дело в том, что творческий путь композитора довольно длительный, нередко занимает несколько десятилетий, поэтому внутри «персонального гнезда», посвященного одному автору, написанные им оперы располагаются по хронологии, от самых ранних произведений к более поздним.

Еще одна проблема касается соавторства композиторов в написании опер. Мы исходили из того, что работа каждого участника творческого процесса должна быть учтена. Поэтому каждый соавтор, независимо от доли

его участия в создании оперы, просчитан количественно. Но в таблице все они представлены целостным авторским коллективом в одной ячейке и располагаются в алфавитном порядке по фамилии первого соавтора. Второй раз ни сама опера, ни другие соавторы в таблице не упоминаются. Но при этом неизбежно нарушается целостность алфавитного перечисления «персональных гнезд». Ведь если одна опера написана в соавторстве, а еще ряд опер каждым композитором по отдельности, то в таблице они будут разведены в соответствии с начальными буквами их фамилий. Например, композиторы В. А. Власов, А. М. Малдыбаев и В. Г. Фере в соавторстве написали несколько опер, которые в таблице представлены в отдельном «персональном гнезде», расположенном на букву «В». В то же время композиторы А. М. Малдыбаев и В. Г. Фере также написали несколько опер, но каждый по отдельности. И соответственно, их «персональные «гнезда» расположены в разных местах. И в их личных «персональных гнездах» оперы, которые ими написаны в соавторстве с В. А. Власовым, не представлены.

В процессе обработки собранных данных все перечисленные в таблице оперы были разбиты по годам их датировки. Это позволило установить три поколения советских композиторов.

Композиторы, принадлежащие к дореволюционному поколению, начинали писать музыку, в том числе и оперы, до революции и продолжали в условиях советской власти. Их основные творческие работы создавались в 1920-х и вплоть до 1950-х гг. К ним относятся: Н. И. Аладов, Д. И. Аракишвили, Б. В. Асафьев, М. А. Баланчивадзе, С. А. Баласанян, Е. Г. Брусиловский, М. И. Вериковский, В. И. Виноградов, С. Х. Габяши, Г. С. Альмухаметов, В. А. Власов, А. М. Малдыбаев, В. Г. Фере, А. А. Давиденко, Б. Г. Шехтер, Р. М. Глиэр, И. А. Джадабари, И. И. Дзержинский, В. И. Долидзе, В. В. Желобинский, М. Н. Жуков, В. А. Золотарев, А. А. Касьянов, К. А. Кочмарёв, М. И. Красев, В. Н. Крюков,

А. В. Мосолов, З. П. Палиашвили, А. Ф. Пащенко, В. Н. Трамбицкий, О. С. Чишко, Д. Д. Шостакович, А. А. Эйхенвальд и др.

Композиторы довоенного поколения являются учениками композиторов дореволюционного времени и начинали писать свои оперы в 1940-х и вплоть до 1970-х гг. Это: А. Г. Арутюнян, В. А. Асламас, М. А. Ашрафи, М. С. Вайнберг, Д. Г. Гершфельд, Б. Д. Гибалин, В. А. Дехтерев, Н. Г. Жиганов, Г. Л. Жуковский, З. Г. Исмагилов, Д. Б. Кабалевский, В. Ю. Клова, А. Ф. Козловский, А. С. Ленский, Г. И. Майборода, Ю. С. Мейтус, К. В. Молчанов, С. С. Прокофьев, В. И. Рубин, А. Э. Спадавекия, А. Л. Степанян, О. В. Тактакишвили, Д. А. Толстой, Т. Н. Хренников, Г. М. Шамтырь, Р. К. Щедрин и др.

Композиторы послевоенного поколения учились и у тех, и у других. Они начинали писать музыку в 1970-е гг. и продолжали до 1991 г., а некоторые и после 1991 г. Это: Э. Н. Артемьев, Г. И. Банщиков, В. Г. Белов, Ю. М. Буцко, В. А. Гаврилин, В. С. Губаренко, В. И. Гусев, М. Ш. Давиташвили, К. Ф. Данькевич, В. С. Дашкевич, А. Б. Журбин, С. А. Кортес, Д. И. Кривицкий, В. А. Кобекин, Ю. А. Левитин, В. П. Лобанов, А. А. Николаев, Н. И. Пейко, М. Л. Таривердиев, З. М. Ткач, А. Н. Холминов, Ш. Р. Чалаев, З. М. Шахиди и др.

В процессе анализа созданных опер в тот или иной исторический период удалось установить количественные и качественные закономерности в развитии оперного творчества советских композиторов в рассматриваемый период. Данные представлены в таблице № 2.

Таблица № 2.

#### Распределение количества созданных опер в разные исторические периоды

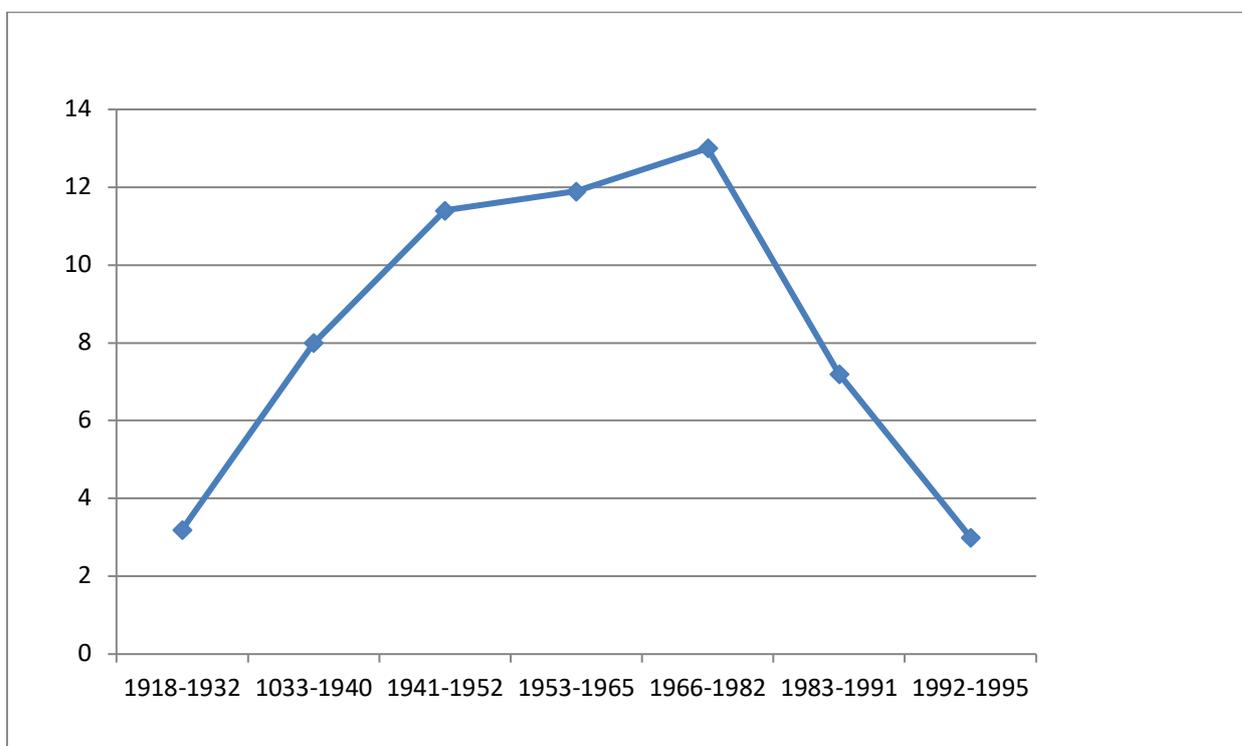
№ п/п	Исторические периоды	Количество созданных опер (в абсолютных значениях)	Среднее количество опер, созданных в год в течение выделенного периода
1.	Послереволюционный период с 1918 г. по 1932 г. включительно (всего 15 лет)	49	3,2
2.	Довоенный период с 1933 г. по 1940 г. (всего	64	8

	8 лет)		
3.	Военный и послевоенный период с 1941 г. по 1953 г. (всего 13 лет)	149	11,4
4.	Период «оттепели» с 1954 г. по 1965 г. (всего 12 лет)	143	11,9
5.	Период с 1966 г. по 1982 г. (всего 17 лет)	221	13
6.	Период «перестройки» и до распада СССР с 1983 г. по 1991 г. (всего 9 лет)	65	7,2

Выделение исторических промежутков времени обусловлено разными причинами, которые были подробно рассмотрены в предыдущей главе. Но сравнивать абсолютные цифры созданных опер было бы некорректно, поскольку они различаются по временной протяженности. Какие-то промежутки длились 12–15 лет, а какие-то 8–9. Поэтому были высчитаны средние данные по количеству созданных опер в год по каждому историческому промежутку. Это позволило наглядно представить активность композиторов в этом жанре на графике (рис. № 2).

Рисунок № 2.

#### Динамика развития советской оперы в разных временных периодах



Кривая на графике иллюстрирует цикл развития советской оперы, который зародился на исторической арене, достиг своего пика и подошел к логическому концу. График показал, что пик активности советских композиторов в жанре оперного творчества приходится на 1960–1980-е гг. Это объясняется разными факторами, в том числе и более благоприятными историческими условиями, функционированием на территории страны множества консерваторий, оперных театров, в том числе – в союзных и автономных республиках, отделенных регионах, востребованностью у публики, активной работой государства в области развития музыкальной культуры и популяризации сложных музыкальных форм и т.д. Но в большей мере – работой композиторов, принадлежащих одновременно ко всем трем поколениям. Еще продолжали свою творческую деятельность некоторые дореволюционные композиторы, в хорошей творческой форме находились композиторы второго поколения, но уже активно приступали к этой работе композиторы третьего поколения.

А вот с середины 1980-х гг. начинается резкое снижение. Причем, эти тенденции стали проявляться задолго до распада СССР в 1991 г. Можно назвать множество причин. Сыграли свою роль отсутствие личной заинтересованности государственных лидеров в развитии жанра и, как следствие, ослабление внимания государственного аппарата к советскому оперному репертуару. Повлиял уход из жизни представителей первого поколения композиторов, а молодое третье поколение с появлением новых жанров – мюзиклов и рок-опер, получивших большую популярность у публики, стало уходить в эту сферу творчества. Эти и многие другие факторы обусловили кризис жанра советской оперы, который подошел к закономерному этапу своего витального цикла.

Советские композиторы, безусловно, были многосторонне музыкально одарены, работали с разными музыкальными формами. Но ряд из них ярко проявили себя именно в создании опер. Безусловными лидерами по количеству написанных опер являются А. Ф. Пащенко, Б. Д. Гибалин (по 11

опер); Л. К. Книппер (10 опер); В. С. Губаренко, М. И. Красев, Д. Г. Френкель (по 9 опер); Б. В. Асафьев, С. П. Баневич, Г. Л. Жуковский, А. Н. Холминов (по 8 опер); М. С. Вайнберг, В. А. Власов, А. М. Малдыбаев, В. Г. Фере, Н. Г. Жиганов, К. В. Молчанов, А. А. Николаев, В. Н. Трамбицкий, З. М. Ткач, О. С. Чишко, Б. Б. Ямпиров (по 7 опер); А. В. Асламас, И. И. Держинский, З. Г. Исмаилов, А. А. Касьянов, В. Ю. Клова, Д. И. Кривицкий, А. С. Ленский, З. М. Шахиди (по 6 опер); Г. И. Банщиков, М. И. Вериковский, В. А. Дехтерев, Д. Б. Кабалецкий, Ю. С. Мейтус, В. И. Рубин, А. Л. Степанян, О. В. Тактакишвили, Д. А. Толстой, Т. Н. Хренников, М. Г. Шамтырь (по 5 опер); М. А. Ашрафи, Е. Г. Брусилловский, Ю. М. Буцко, Д. Г. Гершфельд (по 4 оперы).

Многие из указанных композиторов были членами Союза композиторов СССР. В состав Советского Союза входили союзные республики, в каждой из которых был свой республиканский союз композиторов, и под его эгидой создавались различные музыкальные произведения, в том числе оперы. Собранный банк данных советских опер позволил высчитать число композиторов, работавших в жанре оперы, в разрезе каждой из союзных республик, а также количество созданных ими опер.

Но в процессе подсчета данных выявилась проблема, заключающаяся в некоторой сложности выделения именно национальных композиторов. Ряд российских творческих деятелей по разным причинам (кто-то по служебной необходимости, кто-то был в эвакуации в годы Великой Отечественной войны) работали в союзных республиках, прежде всего в среднеазиатских. Поскольку чаще всего они писали оперы на национальном материале, в соавторстве с местными композиторами, для местных театров, то было принято решение – считать созданные ими произведения как национальные оперы. Данные представлены в таблице № 3.

Таблица № 3.

**Количество композиторов и написанных ими опер в союзных республиках СССР**

№ п/п	Республики ССР (по алфавиту, без учета РСФСР)	Число композиторов, написавших оперы в советский период	Число опер, написанных композиторами из республик ССР
1.	Азербайджан	16	20
2.	Армения	8	18
3.	Белоруссия	9	24
4.	Грузия	13	29
5.	Казахстан	12	23
6.	Киргизия	6	11
7.	Латвия	2	5
8.	Литва	6	11
9.	Молдавия	7	21
10.	Таджикистан	7	19
11.	Туркмения	5	9
12.	Узбекистан	12	13
13.	Украина	12	37
14.	Эстония	4	7
	Итого:	119	247

Рисунок № 3.

**Доля написанных опер в союзных республиках СССР**

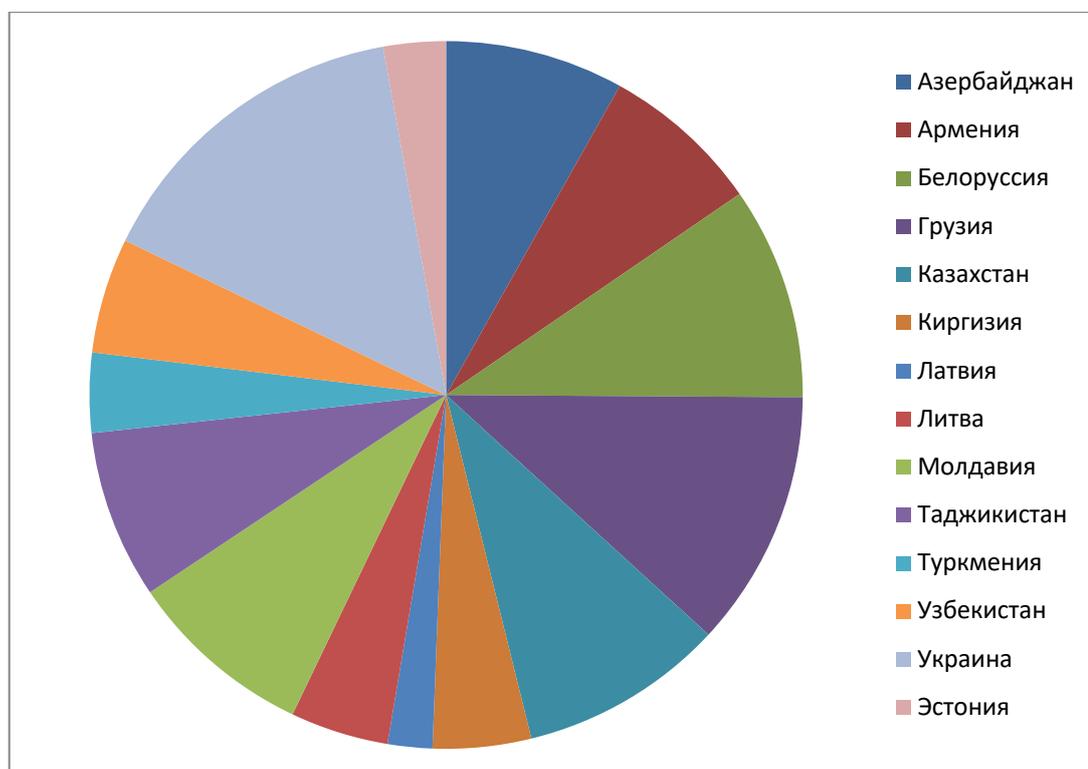


Таблица № 3 и диаграмма на рисунке № 3 дают наглядное представление об активности композиторов и формировании национальных оперных школ в национальных республиках СССР. Первые места занимают Азербайджан по количеству композиторов, писавших оперы, и Украина по количеству написанных опер. Лидерство Азербайджана объясняется наличием собственных певческих традиций еще с дореволюционных времен и довольно высоким уровнем музыкальной культуры. Творческие же деятели Украины еще с дореволюционных времен были плотно интегрированы в европейскую культуру, развивались в русле общероссийских традиций.

Также довольно высокий уровень оперного искусства и наличие опоры еще с дореволюционных времен на национальную музыкальную культуру продемонстрировали Армения, Грузия и Белоруссия. В республиках Средней Азии оперы создавались преимущественно с помощью российских композиторов, многие из которых оказались в годы Великой Отечественной войны в эвакуации.

Расчет доли композиторов в национальных республиках, писавших оперы, в общем числе композиторов СССР, показал их довольно высокую активность. Согласно расчету, доля композиторов, писавших оперы в национальных республиках СССР, по отношению к общему числу композиторов СССР, писавших оперы, составляет 42%. Суммарные данные представлены в таблице № 4.

Таблица № 4.

**Процентная доля композиторов,  
писавших оперы в союзных республиках, входивших в состав СССР**

Число композиторов, писавших оперы в Советский период (всего)	Число композиторов, писавших оперы в Союзных республиках, входивших в СССР	% композиторов, писавших оперы в Союзных республиках, входивших в СССР
283	119	42 %

Доля опер, написанных композиторами в национальных республиках, в общем числе опер, написанных в СССР в советский период, также велика и составляет 35,7 %. Данные представлены в таблице № 5.

Таблица № 5.

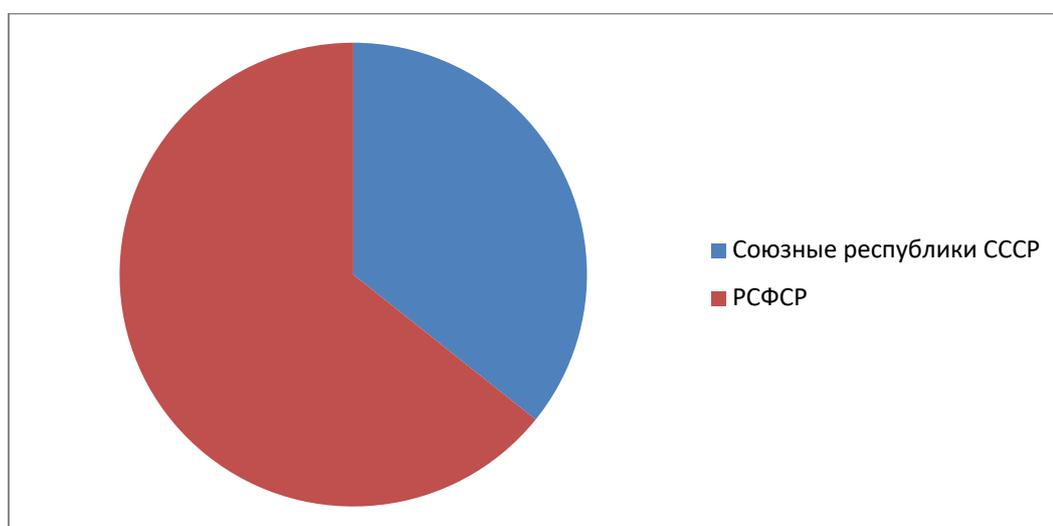
**Процентная доля опер, написанных композиторами в союзных республиках, входивших в состав СССР**

Количество опер, написанных в Советский период (всего)	Количество опер, написанных в Союзных республиках, входивших в СССР	% опер, написанных композиторами в Союзных республиках, входивших в СССР
691	247	35,7%

Данные по РСФСР – самой крупной и системообразующей республике страны – в диаграмме на рисунке № 3 не фигурируют, поскольку в этом случае процентная доля опер некоторых национальных республик была бы совсем незаметна. На рисунке № 4 представлено соотношение процентной доли в совокупности написанных опер композиторами РСФСР и доли всех опер, написанных композиторами союзных республик.

Рисунок № 4.

**Доля опер, написанных композиторами РСФСР**



В составе РСФСР было достаточно много национальных образований. Согласно административно-территориальному делению в РСФСР входили автономные образования: Башкирская АССР, Бурятская АССР, Дагестанская АССР, Кабардино-Балкарская АССР, Калмыцкая АССР, Карельская АССР, Марийская АССР, Мордовская АССР, Северо-Осетинская АССР, Тувинская АССР, Удмуртская АССР, Чечено-Ингушская АССР, Чувашская АССР, Якутская АССР; а также ряд автономных областей – Адыгейская АО, Хакасская АО и др. Это – регионы, в которых издревле проживают народы со своей национальной культурой и музыкальными традициями. В советское время во многих региональных центрах были созданы музыкальные учебные заведения, театры оперы и балета, которые ставили оперы местных композиторов.

Конечно, не в каждом таком автономном образовании музыкальное творчество ознаменовалось созданием национальных опер, но некоторые регионы в этом плане представлены достойно. Данные о композиторах, представляющих автономные республики и автономные области, а также написанных ими операх представлены в таблице № 6.

Таблица № 6.

**Количество композиторов автономных республик  
и некоторых автономных областей и написанных ими опер**

<b>№ п/п</b>	<b>Автономные республики и автономные области РСФСР</b>	<b>Число композиторов, написавших оперы в советский период</b>	<b>Число опер, написанных композиторами из автономных республик и автономных областей РСФСР</b>
1.	Башкирская АССР	7	14
2.	Бурятская АССР	5	12
3.	Дагестанская АССР	2	4
4.	Карельская АССР	1	1
5.	Марийская АССР	1	1
6.	Мордовская АССР	1	2
7.	Северо-Осетинская АССР	1	1
8.	Татарская АССР	11	19
9.	Тувинская АССР	1	1
10.	Удмуртская АССР	2	3

11.	Чувашская АССР	2	7
12.	Якутская АССР	5	4
13.	Адыгейская АО	1	1
14.	Хакасская АО	1	1
	Итого:	41	71

Данные таблицы показывают, что в написании опер наиболее активны были татарские композиторы. На втором и третьем местах по количеству опер, написанных местными композиторами, были башкирские и бурятские композиторы. В целом, активность в области оперного творчества в регионах РСФСР демонстрируют таблицы № 7 и № 8.

Таблица № 7.

**Процентная доля композиторов, писавших оперы  
в автономных республиках и автономных областях РСФСР**

Число композиторов, писавших оперы в Советский период (всего)	Число композиторов, писавших оперы в автономных республиках и автономных областях РСФСР	% композиторов, писавших оперы в автономных республиках и автономных областях РСФСР
283	41	14,5%

Таблица № 8.

**Процентная доля опер, написанных композиторами  
автономных республик и автономных областей РСФСР**

Количество опер, написанных в Советский период (всего)	Количество опер, написанных в автономных республиках и автономных областях РСФСР	% опер, написанных композиторами в автономных республиках и автономных областях РСФСР
691	71	10,2%

Таким образом, суммируя данные можно сделать вывод, что в союзных республиках, а также автономных республиках и отдельных автономных областях композиторами было написано 305 оперы (44% от общего количества по стране), а работали над ними 160 композиторов (55%). Это

свидетельствует о большом внимании к развитию музыкальной культуры в национальных регионах страны.

На втором этапе исследования была сделана попытка проследить, какие из советских опер продолжают жить активной жизнью, какие постановки в каких театрах страны были поставлены в постсоветский период или в настоящее время идут на сценах отечественных театров. В процессе сбора информации были проанализированы официальные сайты театров оперы и балета. На официальном сайте каждого театра так или иначе имеется историческая справка, в которой указаны постановки прошлых лет. Результаты представлены в таблице № 9.

Таблица № 9.

**Постановки советских опер в постсоветский период**

<b>№ п/п</b>	<b>Оперы</b>	<b>Театры, их поставившие в постсоветский период</b>
1.	Не только любовь (Р. К. Щедрин)	Новосибирский театр оперы и балета
2.	Заря (К. В. Молчанов)	Пермский театр оперы и балета
3.	Иван Болотников (Л. Б. Степанов)	Пермский театр оперы и балета
4.	В грозный год (Г. Г. Крейтнер)	Пермский театр оперы и балета
5.	Севастопольцы (М. В. Коваль)	Пермский театр оперы и балета
6.	Хождение по мукам (А. Э. Спадавеккиа)	Пермский театр оперы и балета
7.	В бурю (Т. Н. Хренников)	Пермский театр оперы и балета, Нижегородский государственный академический театр оперы и балета им. А. С. Пушкина
8.	Семен Котко (С. С. Прокофьев)	Пермский театр оперы и балета
9.	Виринея (С. М. Слонимский)	Пермский театр оперы и балета, Московский академический музыкальный театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко
10.	Нежность (В. С. Губаренко)	Пермский театр оперы и балета, Московский академический музыкальный театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко
11.	Леди Макбет Мценского уезда	Ростовский государственный музыкальный театр, Самарский академический театр оперы и балета

	(Д. Д. Шостакович)	им. Д. Д. Шостаковича, Московский музыкальный театр «Геликон-опера», Саратовский академический театр оперы и балета
12.	Степь (А. А. Эйхенвальд)	Самарский академический театр оперы и балета им. Д. Д. Шостаковича
13.	Тихий Дон (И. И. Дзержинский)	Самарский академический театр оперы и балета им. Д. Д. Шостаковича, Нижегородский государственный академический театр оперы и балета им. А. С. Пушкина
14.	Броненосец «Потемкин» (О. С. Чишко)	Самарский академический театр оперы и балета им. Д. Д. Шостаковича
15.	Улица дель Корно (К. В. Молчанов)	Самарский академический театр оперы и балета им. Д. Д. Шостаковича
16.	Иван Шадрин (В. А. Дехтерев)	Самарский академический театр оперы и балета им. Д. Д. Шостаковича
17.	Любовь д'Артаньяна (М. С. Вайнберг)	Самарский академический театр оперы и балета им. Д. Д. Шостаковича, Московский академический музыкальный театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко
18.	Гроза (В. В. Пушкин)	Самарский академический театр оперы и балета им. Д. Д. Шостаковича
19.	Мария Стюарт (С. М. Слонимский)	Самарский академический театр оперы и балета им. Д. Д. Шостаковича
20.	«Маддалена» (С. С. Прокофьев)	Самарский академический театр оперы и балета им. Д. Д. Шостаковича
21.	Огненные годы (А. Э. Спадавеккиа)	Воронежский государственный театр оперы и балета
22.	Русская женщина (К. В. Молчанов)	Воронежский государственный театр оперы и балета
23.	Повесть о настоящем человеке (С. С. Прокофьев)	Саратовский академический театр оперы и балета, Московский музыкальный театр «Геликон-опера»
24.	Обручение в монастыре (С. С. Прокофьев)	Мариинский театр, Московский академический музыкальный театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, Красноярский театр оперы и балета
25.	Мать (Т. Н. Хренников)	Нижегородский государственный академический театр оперы и балета им. А. С. Пушкина
26.	Степан Разин (А. А. Касьянов)	Нижегородский государственный академический театр оперы и балета им. А. С. Пушкина
27.	Даиси (З. П. Палиашвили)	Нижегородский государственный академический театр оперы и балета им. А. С. Пушкина
28.	Суворов (С. Н. Василенко)	Московский академический музыкальный театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко
29.	Чапаев (Б. А. Мокроусов)	Московский академический музыкальный театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко
30.	Надежда Светлова (И. И. Дзержинский)	Московский академический Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко

31.	Война и мир (С. С. Прокофьев)	Московский академический музыкальный театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, Михайловский театр оперы и балета
32.	Кето и Котэ (В. И. Долидзе)	Московский академический музыкальный театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко
33.	Кола Брюньон (Д. Д. Кабалевский)	Московский академический музыкальный театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко
34.	Ценою жизни (А. А. Николаев)	Московский академический музыкальный театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко
35.	Персональный памятник (Ю. А. Левитин)	Московский академический музыкальный театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко
36.	Три жизни (О. В. Тактакишвили)	Московский академический музыкальный театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко
37.	Июльское воскресенье (В. И. Рубин)	Московский академический музыкальный театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко
38.	Нос (Д. Д. Шостакович)	Михайловский театр оперы и балета
39.	Горе от ума (Г. И. Банщиков)	Красноярский государственный театр оперы и балета
40.	Нарспи (Г. Я. Хирбю)	Чувашский государственный театр оперы и балета
41.	Шывармань (Ф. С. Васильев)	Чувашский государственный театр оперы и балета
42.	Сеспель (А. В. Асламас)	Чувашский государственный театр оперы и балета
43.	Прерванный вальс (А. В. Асламас)	Чувашский государственный театр оперы и балета
44.	Священная дубрава (А. В. Асламас)	Чувашский государственный театр оперы и балета
45.	Чакка (А. Г. Васильев)	Чувашский государственный театр оперы и балета
46.	Несмеян и Ламзурь (Л. П. Кирюков)	Государственный музыкальный театр им. И. М. Яушева (Мордовия)
47.	Нормальня (Л. П. Кирюков)	Государственный музыкальный театр им. И. М. Яушева (Мордовия)
48.	Кумоха (Р. С. Пергамент)	Музыкальный театр республики Карелия
49.	Хочбар (Г. А. Гасанов)	Дагестанский государственный театр оперы и балета
50.	Йырчи Казак (Н. С. Дагиров)	Дагестанский государственный театр оперы и балета
51.	Саня (В. И. Виноградов, С. Х. Габаши)	Татарский академический государственный театр оперы и балета им. М. Джалиля
52.	Качкын	Татарский академический государственный театр

	(Н. Г. Жиганов)	оперы и балета им. М. Джалиля
53.	Джалиль (Н. Г. Жиганов)	Татарский академической государственный театр оперы и балета им. М. Джалиля
54.	Акпатыр (Э. Н. Сапаев)	Марийский государственный академический театр оперы и балета им. Э. Сапаева
55.	Наталь (Г. А. Корепанов)	Государственный театр оперы и балета Удмуртский республики им. П. И. Чайковского
56.	Мятеж (А. Г. Корепанов, Г. А. Корепанов)	Государственный театр оперы и балета Удмуртский республики им. П. И. Чайковского
57.	Заговор (А. Г. Корепанов, Г. А. Корепанов)	Государственный театр оперы и балета Удмуртский республики им. П. И. Чайковского
58.	На Байкале (Л. К. Книппер)	Бурятский академический театр оперы и балета им. Г. Цыдынжапова
59.	Песнь о Манчаары (Г. Н. Комраков, Э. Е. Алексеев)	Государственный театр оперы и балета Республики Саха (Якутия) им. Д. К. Сивцева – Суорун-Омоллоона

Таким образом, результаты анализа показали, что в постсоветский период из всего массива советского оперного наследия ставится очень незначительное количество опер – всего около 9%. Оставшиеся оперы, составляющие 91% от всего массива, остаются невостребованными.

Активность постановок наиболее часто исполняемых опер зависит от множества объективных, субъективных и случайных факторов. К объективным можно отнести, безусловно, в первую очередь, выдающиеся художественные достоинства произведения, но также играют свою немаловажную роль иные факторы: попадание ее создателей в унисон общественным настроениям, популярность у аудитории, технические, финансовые и творческие возможности осуществить такую постановку. Во многом субъективным бывает выбор оперного репертуара, который чаще всего формируется волевым решением руководства творческого коллектива. Имеют место вкусовые пристрастия, мода на тех или иных авторов или их произведения и другие факторы. В некоторых случаях властные структуры могут порекомендовать продвинуть оперу, не обладающую высокими художественными достоинствами, но идеологически значимую, или наоборот, запретить постановку по какой-либо причине. В своем выборе репертуара они руководствуются разными мотивами. Определенную роль

играют и случайные факторы, такие как, к примеру, забвение или утрата партитур в силу каких-то событий.

## **2.2 Тематическая и жанровая структура советского оперного наследия**

Исследователи, изучая некое множество уже ранее созданных произведений в области литературы и искусства, сталкиваются с необходимостью их группировать по каким-либо признакам. Это такой исследовательский прием, позволяющий во множестве изучаемых произведений увидеть общие черты, притом, что те, которыми они отличаются, отбрасываются в данном случае как несущественные. Группировка помогает более выпукло увидеть объединяющие их характерные особенности, а созданные позднее произведения, обладающие похожими характеристиками, уже причислить к ранее созданным группам. Так по факту их появления и изучения исторически сформировались устойчивые образования – жанры литературы и искусства.

Любая жанровая классификация неидеальна. Реальность всегда сложнее, богаче, разнообразнее, а классификация немного ее огрубляет. Для этой процедуры исторически сформированы некоторые правила. Так, наука логика при распределении объектов на группы рекомендует следовать правилу единства основания деления. Это означает, что основания деления должны отражать лишь главные признаки классифицируемых объектов, при этом отсекая второстепенные, не относящиеся к их сущности. За бортом выделенных признаков классифицирования могут остаться «лишние», никуда не попавшие объекты. Но это – «неизбежное зло», свидетельствующее о естественной диффузии, размывающей целостную совокупность объектов, с которым приходится считаться в научном исследовании.

Попытка охарактеризовать жанровое разнообразие советской оперы упирается в сложность определения самого понятия «жанр». Притом, что многие исследователи указывают на то, что понятие «жанр» в искусствоведении не имеет однозначного и неоспоримого определения, попытки теоретически его сформулировать неоднократно предпринимались. Самое сложное в этом процессе заключается в необходимости выделить черты и характерные особенности, в соответствии с которыми то или иное произведение можно отнести к определенному жанру. В отношении опер – это довольно сложная задача. Как пишет Е. А. Приходовская, «данное понятие функционирует в исторических или – в любом случае – ретроспективно ориентированных исследованиях, нацеленных на изучение и классификацию уже существующих *de facto* продуктов художественного творчества»<sup>1</sup>.

Рассуждая о критериях жанровой классификации опер, она приводит в своей работе обзор взглядов ряда исследователей. В частности, В. Фермана, который выделил музыкально-сюжетный, музыкально-стилистический, музыкально-композиционный оперные жанры; О. Соколова, который подразделил жанры по структурно-драматургическим признакам на оперу номерную и оперу, располагающую принципом сквозного развития; многоаспектную классификацию М. Черкашиной, назвавшей 30 жанровых разновидностей оперы, подразделяющихся на группы по характеру конфликта, по типу сюжета, по музыкально-стилистическим и композиционно-структурным признакам и т.д.; оригинальную концепцию О. Комарницкой, в которой в качестве важнейших составляющих оперного жанра названы признаки рода искусства, связанные с поэтикой драмы, трагедии, эпоса и сказки, лирики, комедии; исторически сложившиеся жанровые типы оперы (*dramma per musica*, зингшпиль, буффа, опера-серия, опера-семисерия и пр.); а также аутентичное индивидуально-авторское

---

<sup>1</sup> Приходовская Е. А. К вопросу о критериях жанровой классификации опер // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 385. С. 74–78.

определение жанра оперы, зафиксированное композитором в названии оперы на титульном листе партитуры – опера-былина, опера-баллада<sup>1</sup>.

Четырехсотлетний исторический путь, который прошла опера, демонстрирует ее великое жанровое многообразие. Но рассмотрение того или иного оперного произведения в жестких рамках жанровых характеристик не всегда может быть однозначным. Ведь жанры очень подвижны, обладают удивительной жизнеспособностью, новые жанровые образования часто воплощают в себе возрожденные старые формы. Это гибкое сочетание изменчивости и стабильности является отражением закономерного течения художественно-исторических процессов. В связи с этим «меняются типы и характер жанров, их функции в ту или иную эпоху», тогда перед исследователем встает задача «изучать не только самые жанры, но и те принципы, на которых осуществляются жанровые деления...»<sup>2</sup>.

Так или иначе, во всех выше указанных вариантах можно отметить некоторые сложности в определении оснований деления. Советская опера, являясь особым феноменом, порожденным многими объективными и субъективными факторами, влияющими с разной интенсивностью на ее бытование в сложных исторических условиях на протяжении ограниченного и сжатого временного отрезка, предполагает использование в первую очередь тех классификационных признаков жанра, которые обусловлены функциями, возлагаемыми советским государством на этот вид творческой деятельности.

Безусловно, советские оперы можно характеризовать многомерно, и по другим признакам. В частности, по форме: многоактные и одноактные; по типу спектакля: стационарные театральные постановки, камерные оперы, монооперы, телеоперы, радиооперы; по степени чистоты жанра: опера-балет, опера-симфония, опера-оратории; по стилистическим особенностям: традиционные оперы, авангардные оперы, рок-оперы и т.д. Выделяемые признаки разнообразны, но они никак не облегчают выявление специфики

---

<sup>1</sup> Приходовская Е. А. К вопросу о критериях жанровой классификации опер // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 385. С. 74–78.

<sup>2</sup> Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971. С. 42.

именно советской оперы. Поэтому для задач данного диссертационного исследования их актуальность снижена, теоретически можно ограничиться наиболее социально значимыми признаками, а типологически свести к трем способам систематизации – линейной, иерархической, интегральной<sup>1</sup>.

Требования исторического времени создания советских опер были обращены, в первую очередь, к сюжетам опер, к их содержательной основе, которая должна воспитывать в народных массах позитивные ценности. Поскольку одним из требований была воспитательная функция, советская опера должна быть ориентирована на разные возрастные категории зрительской аудитории, продвигать определенные эстетические предпочтения. Именно на этих базовых постулатах был выстроен весь репертуар советской оперы и эти признаки, прежде всего это – тематика и жанровые особенности, положены нами в основу рассмотрения внутренней структуры советского оперного наследия. Основными системообразующими группами советского оперного наследия были драматические, лирические, комические и сказочные жанры оперы, но все они так или иначе должны быть пронизаны доминирующей тематикой сюжетов. Публика, слушая оперу, должна испытывать гордость за свою Родину, за ее историю и героев, сопереживать победе добра и негодовать по поводу злых происков врагов, скорбеть из-за гибели героев, испытывать легкую грусть в случаях их неудач в личной жизни, а также иронизировать над некоторыми комическими ситуациями.

Следует сразу признать, что четкая градация опер в этой системе невозможна, поскольку в любом драматическом и даже трагическом сюжете будет присутствовать лирическая линия, а лирические, комические и даже сказочные сюжеты зачастую тесно между собой переплетены. Но все-таки доминирующие сюжетные линии так или иначе помогают определить характер оперы.

---

<sup>1</sup> Гречихин А. А. Принцип деятельности в искусстве (информационный аспект) // Человек в мире искусства: информационные аспекты: тез. докл. междунар. науч. конфер. Краснодар, 1994. С. 13–14.

Прежде всего, в стране приветствовались оперы, относящиеся к героико-патриотическому жанру. Этот жанр вообще традиционен для оперы. В русском дореволюционном оперном творчестве он был представлен, к примеру, оперой М. И. Глинки «Жизнь за царя» (в новой редакции «Иван Сусанин»), или А. П. Бородина «Князь Игорь». Эта традиция была продолжена советскими композиторами.

Наибольшее внимание было уделено историческим сюжетам, которые разбивались на несколько групп. Первая группа сюжетов носила персональный характер. Были поставлены оперы:

– прославляющие полководцев, а также выдающихся исторических личностей, боровшихся против угнетателей за счастье и свободу народов. Например, оперы «Суворов» (С. Н. Василенко), «Степан Разин», «Емельян Пугачев» (М. В. Коваль), «Иван Болотников» (Л. Б. Степанов), «Козьма Минин» (А. А. Нестеров), «Минин и Пожарский» (Б. В. Асафьев), «Салават Юлаев» (З. Г. Исмагилов), «Кондратий Рылеев» (В. А. Золотарев), «Декабристы» (Ю. А. Шапорин);

– прославляющие героев, проявивших себя в революционной борьбе и в годы Гражданской войны: «Чапаев» (А. Н. Холминов), «Чапай» (Б. А. Мокроусов), «Щорс» (Б. Н. Лятошинский), «Лейтенант Шмидт» (Б. П. Кравченко), «Сергей Лазо» (Д. Г. Гершфельд);

– прославляющие выдающихся государственных деятелей, сыгравших важную роль в становлении и развитии российского государства, определивших во многом его судьбу: «Ярослав Мудрый» (Г. И. Майборода), «Дмитрий Донской» (В. Н. Крюков), «Богдан Хмельницкий» (К. Ф. Данькевич), «Петр Первый» (А. П. Петров), «Смерть Ивана Грозного» (Д. Г. Френкель);

– повествующие о жизни и деятельности выдающихся ученых, просветителей, поэтов, народных сказителей, первооткрывателей земель: «Улугбек» (А. Ф. Козловский), «Рудаки» (Ш. С. Сайфиддинов), «Тарас Шевченко» (Г. И. Майборода), «Низами» (А. Б. Бадабейли), «Абай»

(А. К. Жубанов, Л. А. Хамиди), «Ермак» (А. А. Касьянов), «Джордано Бруно» (С. А. Кортес), «Джордано Бруно» (Д. Г. Френкель), «Франциск Скорина» (Д. Б. Смольский).

Символизм в оперном искусстве очень важен. Герой оперы должен в себе воплощать подспудные смыслы, образы, которые заложены в архетипе народа, воспроизводить глубинные эмоции. Для этого нужны «вечные» темы: любовь, предательство, ненависть, преданность, столкновение добра со злом, победа добра или смерть героя. В первую очередь, она раскрывалась на фоне сложных исторических событий.

Тематика, связанная с сюжетами революции и Гражданской войны либо народно-освободительных движений также раскрывалась в операх: «Броненосец «Потемкин» (О. С. Чишко), «Любовь Яровая» (В. Р. Энке), «Оптимистическая трагедия» (А. Н. Холминов), «Хождение по мукам» (А. Э. Спадавеккиа), «Никита Вершинин» (Д. Б. Кабалевский), «Заря» (К. В. Молчанов), «За красный Петроград» (А. П. Гладковский, Е. В. Пруссак), «1919 год», «1905 год» (А. А. Давиденко), «Трагедийная ночь» (К. Ф. Данькевич), «Броненосец «Потемкин» (Н. С. Речменский), «Герой» (А. В. Мосолов), «Великая дружба» (В. И. Мурадели), «Семен Котко» (С. С. Прокофьев), «Мать» (Т. Н. Хренников) и др.

Великая Отечественная война определила во многом тематику советских опер на десятилетия. Практически каждый композитор своими творческими проектами стремился внести вклад в дело Победы. Группа опер этой тематики многочисленна. Это оперы: «Прерванный вальс» (А. В. Асламас), «Гнев народный» (А. Б. Бадалбейли, Б. И. Зейдман), «Ивы не плачут» (А. Б. Бадабейли), «Патриоты», «За счастье народа» (В. А. Власов, А. М. Малдыбаев, В. Г. Фере), «Живи и помни» (К. Е. Волков), «Фронт и тыл» (А. П. Гладковский), «Гибель эскадры», «Альпийская баллада» (В. С. Губаренко), «Судьба человека» (И. И. Дзержинский), «Горит земля», «Таня» (В. А. Дехтерев), «В огне», «Семья Тараса» (Д. Б. Кабалевский), «Вэтэн» (Родина) (К. А. Караев, Дж. Гаджиев), «Андрей Соколов»

(Л. К. Книппер), «Молодая гвардия» (Ю. С. Мейтус), «Неизвестный солдат», «Зори здесь тихие» (К. В. Молчанов), «Ценою жизни» (А. А. Николаев), «Летят журавли» (А. А. Нестеров), «Молодая гвардия» (А. Ф. Пащенко), «Повесть о настоящем человеке» (Упавший с небес) (С. С. Прокофьев), «Июльское воскресенье» (Севастополь, год 1942) (В. И. Рубин) и др.

Советской оперой была сделана попытка прославить трудовые подвиги советских людей. Примерами этого могут служить оперы: «Рабочий» (Эшче) (В. И. Виноградов, С. Х. Габяши, Г. С. Альмухаметов), «Великий канал» (М. А. Ашрафи, С. Н. Василенко), «Кавалер «Золотой Звезды» (Ю. С. Бирюков), «Плотина» (А. В. Мосолов), «Песнь о Целине» (Е. Р. Рахмадиев), «Сталевары» (А. Н. Холминов) и др.

Если обратиться к оперным сочинениям композиторов, представлявших союзные и автономные республики нашей страны, то в них преобладали сюжеты, связанные с борьбой своих народов за свободу против поработителей или с судьбами народных героев и великих деятелей прошлого, чьи имена овеяны легендами. «Андрей Костеня» (Н. И. Аладов), «Кастусь Калиновский» (Д. А. Лукас), «Огни мщения» (Э. А. Капп), «Сказание о Таризеле» (Ш. М. Мшвелидзе), «Давид-бек» (А. Т. Тигранян), «Священная дубрава (Айдар)» (А. В. Асламас), «Заговор» (А. Г. Корепанов-Камский, Г. А. Корепанов), «Жалбыр» (Е. Г. Брусиловский), «Буран» (К. Х. Кужамьяров) и др.

Несмотря на то, что магистральной линией в советской опере была героико-патриотическая тематика, было достаточно много опер, написанных на бытовые, лирические, комедийные и сказочные сюжеты.

Одной из новых тенденций в оперном творчестве 1960–1970-х гг. является усилившийся интерес к жанру камерной оперы для небольшого количества действующих лиц или монооперы, в которой все события показаны через призму индивидуального сознания одного персонажа. К этому типу принадлежат «Записки сумасшедшего» и «Белые ночи»

(Ю. М. Буцко), «Шинель» и «Коляска» (А. Н. Холминов), «Дневник Анны Франк» (Г. С. Фрид) и др.

В национальном эпосе разных народов непременно существует лирическая линия, повествующая о трагической любви. На эти вечные сюжеты написано достаточно много опер: «Шахсенем» (Р. М. Глиэр), «Лейли и Меджнун» (Р. М. Глиэр, Т. Д. Джалилов, Т. С. Садыков), «Лейли и Меджнун» (Ю. С. Мейтус, Д. Овезов), «Бахадыр и Сона» (С. Э. Алескеров), «Скала невесты» (Ш. Г. Ахундова), «Кыз-Жибек» (Е. Г. Брусиловский), «Тахир и Зухра» (Т. Д. Джалилов, Б. В. Бровицын), «Тахир и Зухра» (А. С. Ленский), «Биржан и Сара» (М. Т. Тулебаев), «Шахсенем и Гариб» (А. Г. Шапошников, Д. Овезов), «Комде и Мадан» (З. М. Шахиди), «Бахтиор и Ниссо» (С. А. Баласанян) и др.

Некоторые оперы написаны в лирико-комедийном ключе: «Фрол Скобеев» (Т. Н. Хренников), «Укрощение строптивой» (В. Я. Шебалин), «Арус» (А. С. Ленский), «Кемине и казы» (А. Г. Шапошников, В. Мухатов).

Безусловно, тема любви так или иначе присутствует во всех операх, особенно написанных по произведениям русской и зарубежной классической литературы. Оперный театр живет прежде всего музыкой и уже во вторую очередь – инсценировкой литературных произведений с соответствующими способами ее сценического воплощения. В 1970-е гг. в стране именно инсценировка русской и советской классики и лучших зарубежных произведений классической и современной литературы стала во многом определять особенности театрального процесса. В оперном творчестве советских композиторов тоже прочное место заняла тематика, подсказанная отечественной и зарубежной классикой.

Произведения русской дореволюционной классической литературы в качестве сюжетной основы оперы советскими композиторами использовались достаточно активно. Из общего массива советских опер были выбраны оперы по этому сюжетно-тематическому признаку. Данные представлены в таблице № 10.

**Список опер, написанных советскими композиторами  
на сюжеты произведений русской дореволюционной классической литературы**

1.	Адмони И. Г.	Гробовщик (по повести А. С. Пушкина)	1935
2.	Александров Ан. Н.	Бэла (по роману М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»)	1941 1945
3.	Александров Ан. Н.	Левша (по рассказу Н. С. Лескова)	1975
4.	Асафьев Б. В.	Казначейша (по мотивам поэмы М. Ю. Лермонтова «Тамбовская казначейша»)	1937
5.	Асафьев Б. В.	Пир во время чумы (Маленькие трагедии) А. С. Пушкина	1940
6.	Асафьев Б. В.	Гроза (по пьесе А. Н. Островского)	1941
7.	Асафьев Б. В.	Медный всадник (по поэме А. С. Пушкина)	1942
8.	Балтин А. А.	Князь Мышкин (по мотивам романа Ф. М. Достоевского «Идиот»)	1960
9.	Баневич С. П.	Волки и овцы (по пьесе А. Н. Островского)	1983–1988 (?)
10.	Банщиков Г. И.	Опера о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем (по повести Н. В. Гоголя)	1971 1982
11.	Банщиков Г. И.	Горе от ума (по мотивам комедии А. С. Грибоедова)	1982
12.	Баснер В. Е.	Вешние воды (по повести И. С. Тургенева)	1975
13.	Белоглазов Г. Н.	Охоня (по рассказу Д. Н. Мамина-Сибиряка)	1956
14.	Бирюков Ю. С.	Барышня-крестьянка (по повести А. С. Пушкина)	1947
15.	Буцко Ю. М.	Записки сумасшедшего (по рассказу Н. В. Гоголя)	1967
16.	Вайнберг М. С.	Портрет (по рассказу Н. В. Гоголя)	1980
17.	Вайнберг М. С.	Идиот (по мотивам романа Ф. М. Достоевского «Идиот»)	1986
18.	Вериковский М. И.	Вий (по повести Н. В. Гоголя)	1945
19.	Гибалин Б. Д.	Федор Протасов (по пьесе Л. Н. Толстого «Живой труп»)	1976
20.	Гольденвейзер А. Б.	Пир во время чумы (А. С. Пушкин «Маленькие трагедии»)	1941
21.	Гольденвейзер А. Б.	Певцы (по рассказам И. С. Тургенева)	1943
22.	Гольденвейзер А. Б.	Вешние воды (по повести И. С. Тургенева)	1947
23.	Гугулашвили А. Д.	Герой нашего времени (по роману М. Ю. Лермонтова)	1966
24.	Дехтерев В. А.	Княжна Мэри (по роману М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»)	1947
25.	Дьяченко В. С.	Медведь (по пьесе А. П. Чехова)	1972
26.	Жуков М. Н.	Гроза (по пьесе А. Н. Островского)	1941
27.	Кац С. А.	Капитанская дочка (по повести А. С. Пушкина)	1941
28.	Крейтнер Г. Г.	В грозный год (по мотивам поэмы М. Ю. Лермонтова «Вадим»)	1952
29.	Коваль М. В.	Граф Нулин (по поэме А. С. Пушкина)	1949
30.	Крюков В. Н.	Станционный смотритель (по повести	1940

		А. С. Пушкина)	
31.	Крюков В. Н.	Король на площади (по мотивам стихов А. Блока)	1925
32.	Лобанов В. П.	Отец Сергей (по рассказу Л. Н. Толстого)	1990
33.	Лоринов В. М.	Сцены из жизни провинциального города (по мотивам произведений М. Е. Салтыкова-Щедрина)	1970(?)
34.	Маневич А. М.	Анна Каренина (по роману Л. Н. Толстого)	1960
35.	Мосолов А. В.	Маскарад (по пьесе М. Ю. Лермонтова)	1944
36.	Николаев А. А.	Пир во время чумы (по мотивам поэмы А. С. Пушкина «Маленькие трагедии»)	1982
37.	Николаев А. А.	Граф Нулин (по мотивам поэмы А. С. Пушкина)	1983
38.	Оганесян Э. С.	Путешествие в Арзрум (по мотивам произведений А. С. Пушкина)	1987
39.	Осколков С. А.	Граф Нулин (по мотивам поэмы А. С. Пушкина)	1981
40.	Пащенко А. Ф.	Помпадуры (по мотивам произведений М. Е. Салтыкова-Щедрина)	1939
41.	Пащенко А. Ф.	Свадьба Кречинского (по пьесе А. В. Сухова-Кобылина)	1949
42.	Пащенко А. Ф.	Радда и Лойко (по мотивам рассказов М. Горького)	1957
43.	Пожидаев В. А.	Ионыч (по рассказу А. П. Чехова)	1972
44.	Прокофьев С. С.	Война и мир (по роману Л. Н. Толстого)	1943–1952
45.	Пушков В. В.	Гроза (по пьесе А. Н. Островского)	1960
46.	Речменский Н. С.	Пир во время чумы («Маленькие трагедии» А. С. Пушкин)	1928
47.	Рубин В. И.	Сцены из гусарской жизни (по мотивам поэзии Д. Давыдова)	1987
48.	Седельников Г. С.	Бедные люди (по повести Ф. М. Достоевского)	1973
49.	Седельников Г. С.	Медведь (по пьесе А. П. Чехова)	1984
50.	Сидельников Н. Н.	Чертогон; Загул; Похмелье (по рассказам Н. С. Лескова)	1978-1981
51.	Толстой Д. А.	Маскарад (по пьесе М. Ю. Лермонтова)	1957
52.	Толстой Д. А.	Гранатовый браслет (по рассказу А. И. Куприна)	1973
53.	Толстой Д. А.	Капитанская дочка (по повести А. С. Пушкина)	1976
54.	Трамбицкий В. Н.	Гроза (по пьесе А. Н. Островского)	1943
55.	Френкель Д. Г.	Бесприданница (по пьесе А. Н. Островского)	1959
56.	Френкель Д. Г.	Смерть Ивана Грозного (по пьесе А. К. Толстого)	1970
57.	Холминов А. Н.	Шинель (по рассказу Н. В. Гоголя)	1971
58.	Холминов А. Н.	Коляска (по рассказу Н. В. Гоголя)	1971
59.	Холминов А. Н.	Братья Карамазовы (по роману Ф. М. Достоевского)	1981
60.	Чалаев Ш. Р.	Хаджи-Мурат (по повести Л. Н. Толстого)	1991
61.	Шостакович Д. Д.	Нос (по рассказу Н. В. Гоголя)	1929
62.	Шостакович Д. Д.	Леди Макбет Мценского уезда (Катерина	1932

		Измайлова) (по повести Н. С. Лескова)	1962
63.	Щедрин Р. К.	Мертвые души (по роману Н. В. Гоголя)	1977

Подсчет показал, что 63 оперы были написаны советскими композиторами по мотивам русской классической литературы. Всего к этой тематике обращались 44 композитора. Наиболее часто композиторы обращались к сюжетам произведений А. С. Пушкина (14 опер), Н. В. Гоголя (8 опер), М. Ю. Лермонтова (7 опер), А. Н. Островского (6 опер), Л. Н. Толстого (5 опер), Ф. М. Достоевского (4 оперы), И. С. Тургенева и Н. С. Лескова (по 3 оперы) и т.д. Среди произведений А. С. Пушкина наиболее популярными сюжетами для оперных либретто были «Маленькие трагедии», «Повести Белкина», поэмы «Граф Нулин» и «Медный всадник». Оперы, написанные на сюжетной основе по мотивам произведениям Н. В. Гоголя, – «Мертвые души», «Нос», «Шинель», «Вий», «Коляска», «Портрет», «Записки сумасшедшего». Из произведений М. Ю. Лермонтова популярностью пользовались роман «Герой нашего времени», пьеса «Маскарад», поэма «Тамбовская казначейша». Интерес представляли и пьесы А. Н. Островского «Гроза», «Бесприданница», «Волки и овцы».

Среди всех сюжетов советские оперы, опирающиеся на русскую классическую литературу, составляют около 9% от всего массива. Но интерес к русской классической литературе в качестве сюжетной основы для оперы разные временные отрезки менялся. Динамика интереса представлена в таблице № 11.

Таблица № 11.

**Динамика интереса советских композиторов  
к сюжетам русской дореволюционной классической литературы**

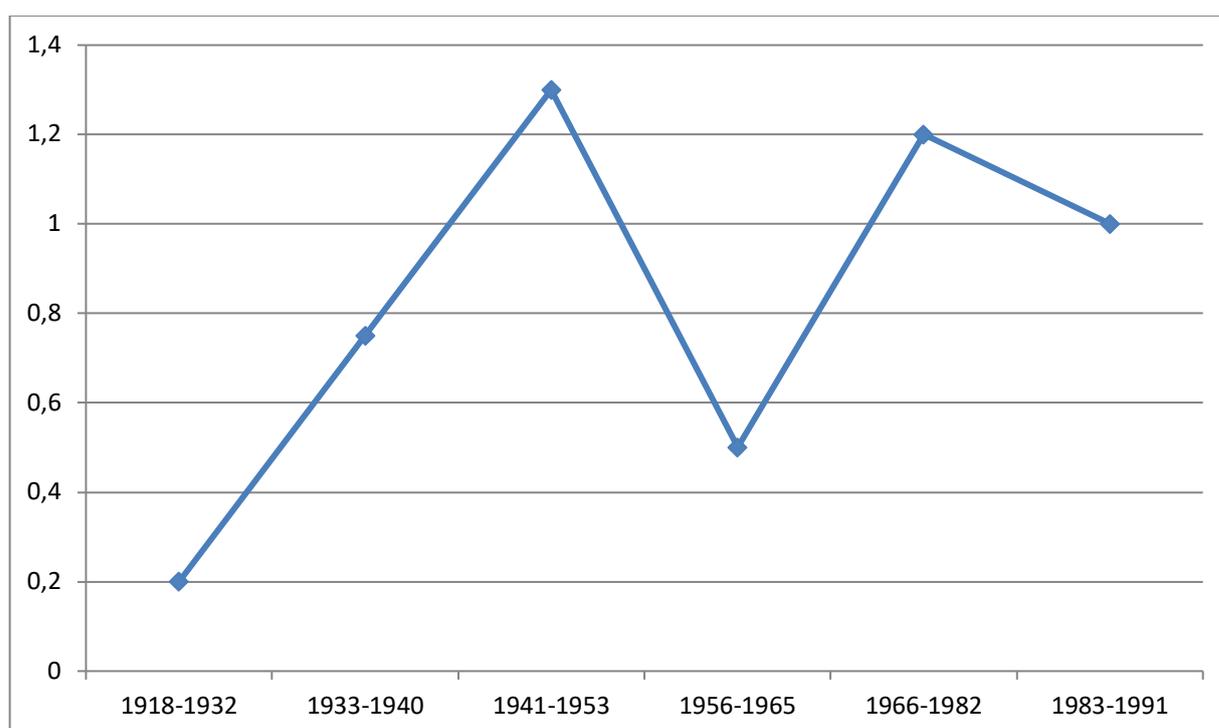
№ п/п	Исторические периоды	Количество созданных опер на сюжеты русской классики (в абсолютных значениях)	Среднее количество опер, создаваемых в год в течение выделенного периода
1.	Послереволюционный период с 1918 г. по 1932 г. включительно (всего 15 лет)	3	0,2

2.	Довоенный период с 1933 г. по 1940 г. (всего 8 лет)	6	0,75
3.	Военный и послевоенный период с 1941 г. по 1953 г. (всего 13 лет)	17	1,3
4.	Период «оттепели» с 1954 г. по 1965 г. (всего 12 лет)	7	0,5
5.	Период с 1966 г. по 1982 г. (всего 17 лет)	21	1,2
6.	Период «перестройки» и до распада СССР с 1983 г. по 1991 г. (всего 9 лет)	9	1

На графике кривая будет выглядеть так:

Рисунок № 5.

**Динамика интереса советских композиторов  
к сюжетам русской дореволюционной классической литературы**



Анализ кривой на графике показывает изначальный рост интереса к классическим сюжетам русской литературы, который достигает своего пика в военные и послевоенные годы. В период «оттепели» наблюдается небольшой спад, после которого интерес к классической русской литературе вновь возрастает. Это происходит благодаря приходу в оперное творчество нового

поколения композиторов, которые активно искали сюжеты для своего творчества.

Но советские композиторы обращались в своем поиске и к зарубежным классическим произведениям. Зарубежная литература в качестве сюжетной основы советских опер представлена в таблице № 12.

Таблица № 12.

**Список опер, написанных советскими композиторами  
на сюжеты произведений зарубежной классической литературы**

1.	Вайнберг М. С.	Пассажирка (по повести З. Посмыш)	1967
2.	Вайнберг М. С.	Любовь д'Артаньяна (по роману А. Дюма)	1971
3.	Вайнберг М. С.	Леди Магnezия (по пьесе Б. Шоу)	1975
4.	Глиэр Р. М.	Рашель (по новелле Г. де Мопассана)	1943
5.	Губаренко В. С.	Письма любви (по новелле А. Барбюса)	1971
6.	Денисов Э. В.	Четыре девушки (по пьесе П. Пикассо)	1986
7.	Жуков М. Н.	Овод (по роману Э. Л. Войнич)	1928
8.	Кабалевский Д. Б.	Кола Брюньон (по повести Р. Роллана)	1938
9.	Каретников Н. Н.	Тиль Уленшпигель (по роману Ш. де Костера)	1965
10.	Клова В. Ю.	Американская трагедия (по роману Т. Драйзера)	1969
11.	Книппер Л. К.	Кандид (по повести Вольтера)	1927
12.	Книппер Л. К.	Маленький принц (по сказке А. де Сент-Экзюпери)	1965
13.	Кортес С. А.	Матушка Кураж (по пьесе Б. Брехта)	1980
14.	Кортес С. А.	Визит дамы (по пьесе Ф. Дюрренматта)	1989
15.	Кривицкий Д. И.	Пьер и Люс (по рассказу Р. Роллана)	1971
16.	Кобекин В. А.	Счастливый принц (по сказке О. Уайльда)	1991
17.	Мачавариани А. Д.	Гамлет (по пьесе У. Шекспира)	1967
18.	Молчанов К. В.	Улица дель Корно (по мотивам романа В. Пратолини)	1960
19.	Молчанов К. В.	Ромео, Джульетта и тьма (по повести Я. Отченашека)	1963
20.	Прокофьев С. С.	Дуэнья (по пьесе Шеридана)	1940
21.	Рубин В. И.	Крылатый всадник (по циклу стихов Г. Лорки)	1980
22.	Слонимский С. М.	Мария Стюарт (по пьесе У. Шекспира)	1980
23.	Слонимский С. М.	Гамлет (по пьесе У. Шекспира)	1991
24.	Спадавеккиа А. Э.	Хозяйка гостиницы (по пьесе К. Гольдони)	1947
25.	Спадавеккиа А. Э.	Овод (по роману Э. Л. Войнич)	1958
26.	Спадавеккиа А. Э.	Письмо незнакомки (по рассказу С. Цвейга)	1974
27.	Тамберг Э. М.	Сирано де Бержерак (по пьесе Э. Ростана)	1976
28.	Трамбицкий В. Н.	Овод (по роману Э. Л. Войнич)	1929
29.	Успенский В. А.	Война с саламандрами (по повести К. Чапека)	1968
30.	Фейгин Л. В.	Сестра Беатриса (по пьесе М. Метерлинка)	1963
31.	Френкель Д. Г.	Закон и фараон (по рассказу О. Генри)	1933
32.	Френкель Д. Г.	В ущелье (по рассказу О. Генри)	1934

33.	Френкель Д. Г.	Диана и Теодоро (по пьесе Лопе де Вега «Собака на сене»)	1944
34.	Хренников Т. Н.	Много шума ... из-за сердец (по комедии У. Шекспира)	1972
35.	Чалаев Ш. Р.	Маугли (по произведениям Р. Киплинга)	1976
36.	Шамтырь Г. М.	Пиквикский клуб (по роману Ч. Диккенса)	1978
37.	Шебалин В. Я.	Укрощение строптивой (по пьесе У. Шекспира)	1957
38.	Шебалин В. Я.	Немой рыцарь (по комедии Е. Хелтаи)	1960

Таким образом, на сюжеты зарубежных авторов было написано 38 опер, что составляло в общем массиве 5,5%. Но интерес советских композиторов к зарубежной классике также различался в разные временные отрезки. Данные представлены в таблице № 13.

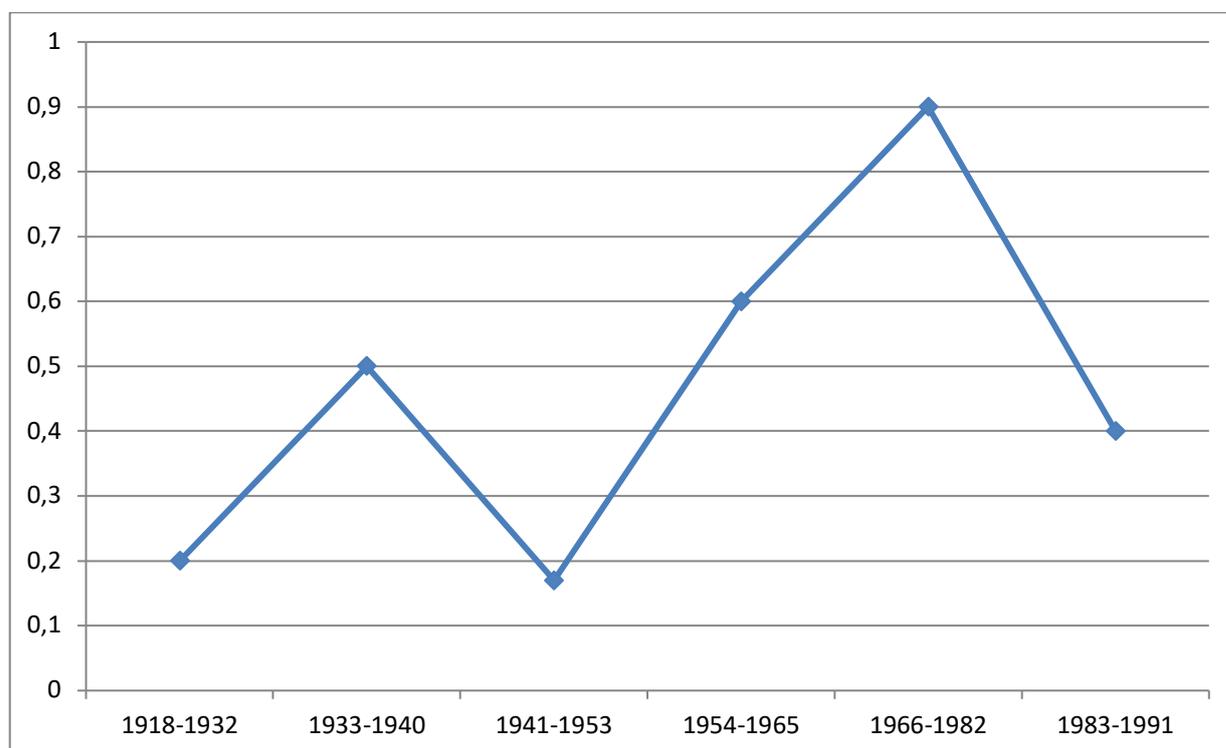
Таблица № 13.

**Динамика интереса советских композиторов  
к сюжетам зарубежной классической литературы**

№ п/п	Исторические периоды	Количество созданных опер на сюжеты зарубежной классики (в абсолютных значениях)	Среднее количество опер, создаваемых в год в течение выделенного периода
1.	Послереволюционный период с 1918 г. по 1932 г. включительно (всего 15 лет)	3	0,2
2.	Довоенный период с 1933 г. по 1940 г. (всего 8 лет)	4	0,5
3.	Военный и послевоенный период с 1941 г. по 1953 г. (всего 13 лет)	3	0,17
4.	Период «оттепели» с 1954 г. по 1965 г. (всего 12 лет)	8	0,6
5.	Период с 1966 г. по 1982 г. (всего 17 лет)	16	0,9
6.	Период «перестройки» и до распада СССР с 1983 г. по 1991 г. (всего 9 лет)	4	0,4

Динамика интереса советских композиторов к зарубежной классике в разные промежутки времени представлена на рисунке № 6.

**Динамика интереса советских композиторов  
к сюжетам зарубежной классической литературы**



На рисунке кривая также выглядит в виде двух пиков, но в иные временные промежутки. Если на предыдущей кривой первый пик интереса к сюжетам русской классической литературы приходился на военные и послевоенные годы, то к сюжетам зарубежных авторов – наоборот – в предвоенные годы. А в военные годы он падает. Зато в 1970–1980 гг. он резко идет вверх.

Далее анализу были подвергнуты оперы, написанные на основе сюжетов советской классической литературы. Данные представлены в таблице № 14.

Таблица № 14.

**Список опер, написанных советскими  
композиторами на сюжеты произведений советских авторов**

1.	Агафонников В. Г.	Анна Снегина (по поэме С. А. Есенина)	1970
2.	Богословский Н. В.	Соль (по повести И. Э. Бабеля)	1968
3.	Брук Ф. М.	Сорок первый (по рассказу Б. А. Лавренева)	1960

4.	Гибалин Б. Д.	Завещание (по повести Г. М. Маркова)	1977
5.	Гибалин Б. Д.	Не гаси огонь, Прометей (по поэме М. Карима)	1980
6.	Губаренко В. С.	Альпийская баллада (по повести В. В. Быкова)	1984
7.	Губаренко В. С.	Кому улыбались звезды (по мотивам произведений А. Е. Корнейчука)	1987
8.	Гусев В. И.	Прощание с Матёрой (по рассказу В. Г. Распутина)	1986
9.	Дашкевич В. С.	Клоп (по пьесе В. В. Маяковского)	1980
10.	Дзержинский И. И.	Тихий Дон (по роману М. А. Шолохова)	1935
11.	Дзержинский И. И.	Поднятая целина (по роману М. А. Шолохова)	1937
12.	Дзержинский И. И.	Волочаевские дни (по роману В. Ф. Захарова)	1939
13.	Дзержинский И. И.	Судьба человека (по повести М. А. Шолохова)	1961
14.	Дзержинский И. И.	Далеко от Москвы (по роману В. Н. Ажаева)	1954
15.	Кабалевский Д. Б.	Семья Тараса (по повести Б. Л. Горбатова)	1947
16.	Кабалевский Д. Б.	Никита Вершинин (по повести И. И. Иванова)	1955
17.	Кабалевский Д. Б.	Сестры (по повести И. М. Лаврова)	1969
18.	Касьянов А. А.	Фома Гордеев (по пьесе М. Горького)	1946
19.	Книппер Л. К.	Города и годы (по роману К. А. Федина)	1931
20.	Книппер Л. К.	Андрей Соколов (по повести М. А. Шолохова)	1967
21.	Кравченко Б. П.	Жестокость (по повести П. Ф. Нилина)	1968
22.	Кривицкий Д. И.	Доктор Живаго (по роману Б. Л. Пастернака)	1991
23.	Крюков В. Н.	Разлом (по пьесе Б. А. Лавренева)	1947
24.	Лазарев Э. Л.	Клоп (по пьесе В. В. Маяковского)	1960
25.	Лазарев Э. Л.	Дракон (по пьесе Е. Л. Шварца)	1976
26.	Левитин Ю. А.	Калина красная (по рассказу В. М. Шукшина)	1983
27.	Левитин Ю. А.	Персональный памятник (по комедии С. В. Михалкова)	1984
28.	Ленский А. С.	Яков Шибалок (по рассказу М. А. Шолохова)	1968
29.	Мейтус Ю. С.	Молодая гвардия (по роману А. А. Фадеева)	1947
30.	Молчанов К. В.	Заря (о повести Б. А. Лавренева «Разлом»)	1956
31.	Молчанов К. В.	Русская женщина (по повести Ю. М. Нагибина «Бабье царство»)	1969
32.	Молчанов К. В.	Зори здесь тихие (по повести Б. Л. Васильева)	1973
33.	Николаев А. А.	Ценою жизни (по пьесе А. Д. Салынского «Барабанщица»)	1965
34.	Николаев А. А.	Разгром (по роману А. А. Фадеева)	1976
35.	Николаев А. А.	Последние дни (по пьесе М. А. Булгакова)	1986
36.	Пащенко А. Ф.	Молодая гвардия (по роману А. А. Фадеева)	1947
37.	Пащенко А. Ф.	Радда и Лойко (по рассказу М. Горького)	1957
38.	Пащенко А. Ф.	Мастер и Маргарита (по роману М. А. Булгакова)	1971
39.	Прокофьев С. С.	Семен Котко (по повести В. П. Катаева «Я сын трудового народа...»)	1940
40.	Прокофьев С. С.	Повесть о настоящем человеке (по повести Б. Н. Полевого)	1948

41.	Рубин В. И.	Три толстяка (по роману Ю. К. Олеши)	1956
42.	Седельников Г. С.	Лампочка Ильича (Родина электричества) (по произведениям А. П. Платонова)	1981
43.	Слонимский С. М.	Виринея (по повести Л. Н. Сейфуллиной)	1967
44.	Слонимский С. М.	Мастер и Маргарита (по роману М. А. Булгакова)	1972
45.	Спадавеккиа А. Э.	Хождение по мукам (по роману А. Н. Толстого)	1953
46.	Стрелков А. П.	Пегий пес, бегущий краем моря (по повести Ч. Т. Айтматова)	1984
47.	Таривердиев М. Л.	Граф Калиостро (по повести А. Н. Толстого)	1981
48.	Тобис Б. И.	12 стульев (по роману И. Ильфа и Е. Петрова)	1970-
49.	Толстой Д. А.	Марюта-рыбачка (по повести Б. А. Лавренева «Сорок первый»)	1960 1965
50.	Толстой Д. А.	Русский характер (по рассказу А. Н. Толстого)	1966
51.	Фиртич Г. И.	Баня (по пьесе В. В. Маяковского)	1971
52.	Френкель Д. Г.	Угрюм-река (по роману В. Я. Шишкова)	1951
53.	Ходжа-Эйнатов Л. А.	Мятеж (по роману Д. А. Фурманова)	1938
54.	Холминов А. Н.	Оптимистическая трагедия (по пьесе В. В. Вишневского)	1965
55.	Холминов А. Н.	Анна Снегина (по поэме С. А. Есенина)	1966
56.	Хренников Т. Н.	В бурю (по мотивам романа Н. Е. Вирты)	1939
57.	Хренников Т. Н.	Мать (по роману М. Горького)	1957
58.	Хренников Т. Н.	Золотой теленок (по роману И. Ильфа и Е. Петрова)	1985
59.	Чайковский А. В.	Р. В. С. (по повести А. Гайдара)	1978
60.	Шамтырь Г. М.	Два капитана (по роману В. А. Каверина)	1967
61.	Энке В.	Любовь Яровая (по пьесе К. А. Тренёва)	1947

Таким образом, на сюжеты произведений советской классической литературы была написана 61 опера, что составляет в общем массиве 8,8%. По аналогичной методике был проанализирован интерес советских композиторов к сюжетам советской литературы. Результаты представлены в таблице № 15.

Таблица № 15.

**Динамика интереса советских композиторов  
к сюжетам произведений литературы советских авторов**

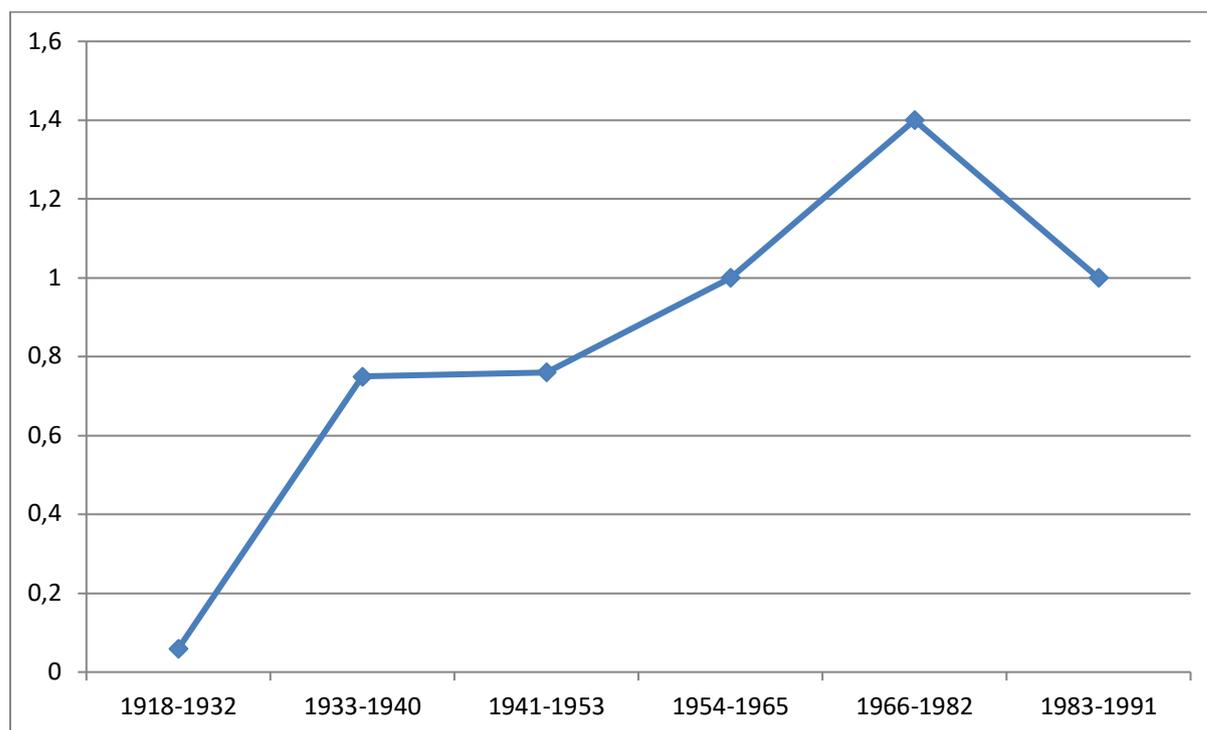
№ п/п	Исторические периоды	Количество созданных опер на сюжеты советской классической литературы (в абсолютных значениях)	Среднее количество опер, создаваемых в год в течение выделенного периода
1.	Послереволюционный период с	1	0,06

	1918 г. по 1932 г. включительно (всего 15 лет)		
2.	Довоенный период с 1933 г. по 1940 г. (всего 8 лет)	6	0,75
3.	Военный и послевоенный период с 1941 г. по 1953 г. (всего 13 лет)	10	0,76
4.	Период «оттепели» с 1954 г. по 1965 г. (всего 12 лет)	12	1
5.	Период с 1966 г. по 1982 г. (всего 17 лет)	24	1,4
6.	Период «перестройки» и до распада СССР с 1983 г. по 1991 г. (всего 9 лет)	1	0,

На графике кривая выглядит следующим образом:

Рисунок № 7.

**Динамика интереса советских композиторов  
к сюжетам произведений литературы советских авторов**



Этот рисунок кривой отличается от предыдущих тем, что у нее только один явно выраженный пик, который приходится на 1970–1980-е гг. Это объясняется тем, что основные произведения советских писателей созданы в

предвоенные и послевоенные годы. Необходимо было время, чтобы авторы получили известность, а сами произведения обрели популярность.

Классические сюжеты, независимо от того, созданы они отечественными дореволюционными авторами, зарубежными или советскими, это – о вечном, они всегда актуальны и всегда интересны публике. Поэтому в сумме их процент достаточно высок – 23,3%.

Особенностью советского оперного наследия выступает его внимание к воспитанию юного зрителя. Советские композиторы довольно активно писали оперы для детей. Данные по детским операм сгруппированы в таблице № 16.

Таблица № 16.

#### Список опер советских композиторов для детей

1.	Аверкин А. П.	Золотой колосок	1970
2.	Асафьев Б. В.	Аленушка и братец Иванушка	1945
3.	Багиров З.Д.	Старик Хоттабыч	1979
4.	Баневич С. П.	Жил-был Коля, или лесное приключение	1961
5.	Баневич С. П.	Солнышко, или снежные человечки	1965
6.	Баневич С. П.	Белеет парус одинокий	1967–1971
7.	Баневич С. П.	Фердинанд Великолепный	1974
8.	Баневич С. П.	История Кая и Герды	1979
9.	Баневич С. П.	Городок в табакерке	1983–1988
10.	Банщиков Г. И.	Осталась легенда	1967
11.	Букия А. И.	Непрошенные гости (В мире цветов)	1949–1969
12.	Верхола В. И.	Похождения Пэкалэ	1971
13.	Газизов Р. Х.	Марстың осоуы (Полет с Марса)	1985
14.	Гершфельд А. Д.	Карлсон, который живет на крыше	1988
15.	Гибалин Б. Д.	О рыбаке и рыбке	1936
16.	Гибалин Б. Д.	Репка	1937
17.	Гибалин Б. Д.	Колобок	1938
18.	Гибалин Б. Д.	Кот, петух и лиса	1942
19.	Гибалин Б. Д.	О глупом мышонке	1944
20.	Гибалин Б. Д.	Аленушка	1945
21.	Гибалин Б. Д.	Зайкино горе	1946
22.	Книппер Л. К.	Маленький принц	1965
23.	Козинский П. Б.	Принцесса кошачьего замка	1980
24.	Кравченко Б. П.	Ай да Балда!	1974
25.	Красев М. И.	Сказка о мертвой царевне и семи богатырях	1924
26.	Красев М. И.	Маша и медведь	1940
27.	Красев М. И.	Петушок	1941
28.	Красев М. И.	Муха-цокотуха	1942

29.	Красев М. И.	Теремок	1942
30.	Красев М. И.	Павлиний хвост	1943
31.	Красев М. И.	Топтыгин и лиса	1943
32.	Красев М. И.	Несмеяна-царевна	1947
33.	Красев М. И.	Морозко	1950
34.	Красев М. И.	Павлик Морозов (За правду, за счастье)	1953
35.	Коваль М. В.	Волк и семеро козлят	1939
36.	Левитин Ю. А.	Мойдодыр	1963
37.	Ленский А. С.	Лесная сказка	1965
38.	Мамедов И. К.	Тюлькю и Алабаш (Лиса и пес)	1963
39.	Молчанов К. В.	Каменный цветок	1950
40.	Мынбаев Т. К.	Веселый городок	1974
41.	Николаев А. А.	Горе не беда	1963
42.	Одинаев Ф. Ф.	Коза – кудрявые ножки	1987
43.	Пукст Г. К.	Маринка	1954
44.	Раухвергер М. Р.	Сказка о золотом чубе	1942
45.	Раухвергер М. Р.	Красная Шапочка	1949
46.	Раухвергер М. Р.	Снежная королева	1967
47.	Рубин В. И.	Три толстяка	1956
48.	Рубин В. И.	Каштанка	1987
49.	Сидельников Н. Н.	Аленький цветочек	1974
50.	Терентьев Б. М.	Максимка	1976
51.	Терентьев Б. М.	Братишка	1978
52.	Ткач З. М.	Коза с тремя козлятами	1966
53.	Ткач З. М.	Ленивица	1967
54.	Ткач З. М.	Цветик-семицветик	1967
55.	Ткач З. М.	Повар и боярин	1967
56.	Ткач З. М.	Маленький принц	1967
57.	Ткач З. М.	Голуби в косую линейку	1974
58.	Хагагортян Э. А.	Кот и пес	1958
59.	Хагагортян Э. А.	Шапка с ушами	1976
60.	Хайрутдинова Л. А.	Коварная кошка	1975
61.	Чалаев Ш. Р.	Маугли	1976
62.	Чайковский А. В.	Дедушка смеется	1972
63.	Чайковский А. В.	Р. В. С.	1978
64.	Чайковский А. В.	Второе апреля	1982
65.	Чайковский А. В.	Верность	1984
66.	Чулаки М. И.	Молодой моряк вселенной	1977
67.	Шаинский В. Я.	Трое против Марабуки	1974
68.	Шахиди Т. З.	Калиф-Аист	1988
69.	Шахиди Т. З.	Карлик-нос	1989
70.	Эйхенвальд А. А.	Солнечный камень	1946
71.	Ямпиров Б. Б.	Чудесный клад	1970

Для детской аудитории в советский период всего было написано 71 опера, в этом направлении работали 37 композиторов, в том числе российские композиторы, композиторы из союзных республик – Азербайджана, Армении, Белоруссии, Грузии, Казахстана, Молдавии,

Таджикистана, а также автономных республик РСФСР – Бурятии, Дагестана, Татарии, Якутии и др.

В детских операх в основном доминировали сказочные сюжеты, ориентированные на детей дошкольного и младшего школьного возраста, в том числе – сказки народов СССР. В частности, «Мойдодыр» (Ю. А. Левитин) или «Теремок» (М. И. Красин). Но были и оперы для детей среднего школьного возраста: «Маленький принц» (Л. К. Книппер) или «История Кая и Герды» (С. П. Баневич). В собранном массиве опер встречаются оперы по литературным произведениям А. С. Пушкина, В. Ф. Одоевского, В. П. Катаева, А. Гайдара, С. Т. Аксакова, П. П. Бажова, Ю. К. Олеши, А. П. Чехова, И. А. Крылова, К. И. Чуковского, С. Я. Маршака. Среди опер по мотивам произведений зарубежных авторов в таблице фигурируют оперы на сюжеты произведений В. Гауфа, А. де Сент-Экзюпери, Р. Киплинга, Г.-Х. Андерсена. Ряд произведений для детей создавались в форме радио- и телеопер. Это оперы композиторов В. А. Власова, В. Г. Фере, Б. Д. Гибалина, Г. А. Жубановой. Для детской оперы характерно соединение познавательного начала, развлекательности и элементов воспитательной сюжетности. Она должна была воспитывать будущую аудиторию, помогать отличить настоящее произведение от подделки, развивать художественный вкус.

Интенсивность сочинения опер для детской аудитории в исторической ретроспективе была рассчитана по средним значениям аналогично представленным выше жанрам. На графике (рисунок № 8) она выглядит в виде кривой.

**Динамика активности советских композиторов в написании опер для детей**

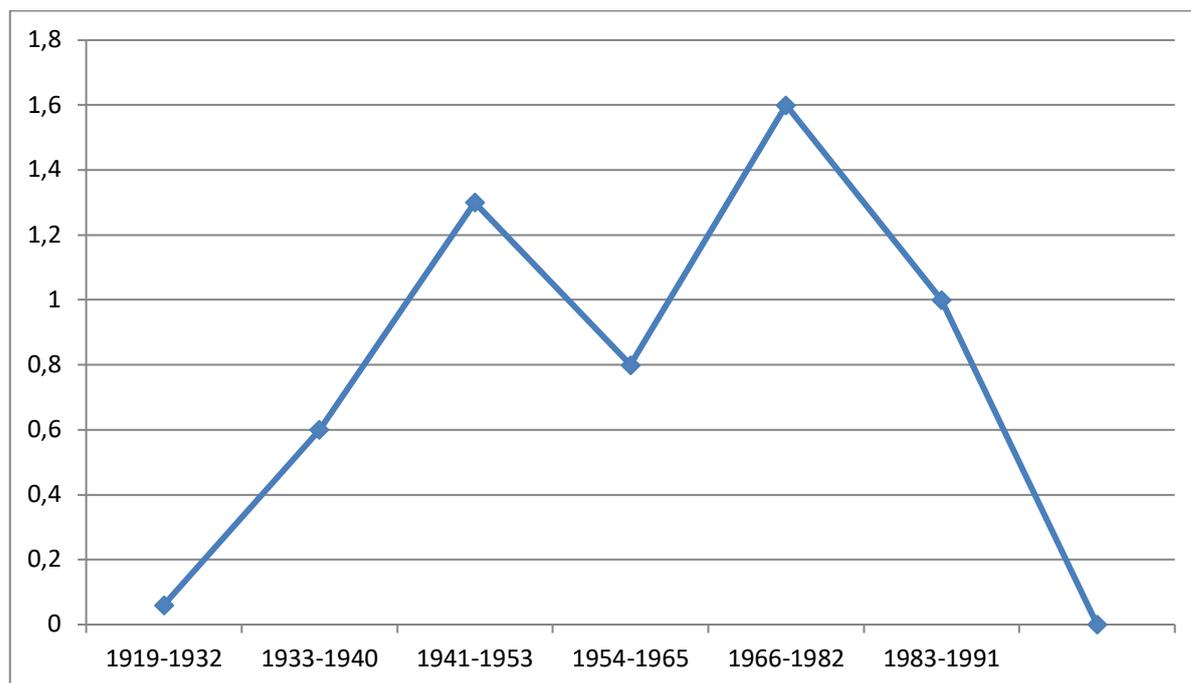


График показывает два пика интенсивности работы композиторов по детской тематике. Один приходится на военные и послевоенные годы, после чего следует небольшой спад. Интерес к детской тематике снова возрождается в период с 1966 по 1982 гг. Это связано во многом со сменой поколений композиторов, ориентированных в этом направлении творчества. Если в период военных и послевоенных лет в этом направлении оперного искусства наиболее интенсивно работали Б. Д. Гибалин, М. И. Красев, М. Р. Раухвегер, то в последующие годы их сменили А. В. Чайковский, З. М. Ткач, С. П. Баневич и другие авторы.

## **2.3 Драматургия советских опер и особенности ее воплощения музыкальными средствами**

Оценка творческих работ всегда осложняется некоторым непониманием их реального значения сегодня. Настоящие высокохудожественные произведения должны пройти оценку временем, когда все незначительное отсеивается, а значимое остается. Это относится и к советскому оперному наследию. Несмотря на разнообразие подходов композиторов к созданию произведений, опору на большое разнообразие жанров: от исторических хроник и трагедий до лирических и комедийных бытовых повествований, советское оперное наследие характеризуется некоторыми общими чертами, включая драматургию, творческий метод, средства музыкальной выразительности.

Драматургия оперы предполагает наличие структурно сложного, динамично развивающегося и законченного сюжета, обладающего информативной насыщенностью, соподчиненностью сюжетных линий, иерархичностью и четкостью позиций героев. В основе сюжета лежит общая идея (сверхидея), вокруг которой выстраивается конфликт целеполагания основных действующих лиц. У каждого действующего лица своя правда, что приводит к ряду столкновений по ходу действия – к коллизиям. Наличие сверхидеи, которая заложена в произведении, но неявно выражена, предполагает возможность последовательного погружения в разные пласты и уровни. Это обеспечивает масштаб и многоплановость произведения, создает эмоциональное напряжение, драматизм (иногда – комизм или трагизм) действий, разворачивающихся на сцене.

Все это должно быть выражено музыкальными средствами, упорядоченными в соответствии с логикой развития сюжета. В драматургии оперы важен способ ритмической организации зрелища, в котором отдельные партии и арии выступают результатом напряженного поиска ответов на поставленные всем ходом сюжета вопросы. Именно музыкальным

воплощением художественных образов героев обеспечивается эмоциональное воздействие на аудиторию, поскольку образы, выражающие собой метафоричность, обладающие парадоксальностью, многозначностью, недосказанностью, вызывают в сознании у слушателей собственный ассоциативный ряд, соответственно, получают наиболее активный эмоциональный отклик.

Наиболее ярко это проявляется в операх героико-патриотического жанра, созданных на материале историко-революционных и военных событий. Для более их глубокого и всестороннего отображения требовались новые подходы и средства художественной выразительности неких внешних обстоятельств, влияющих на судьбы героев. Феномен героико-патриотической оперы можно рассматривать по-разному. Разброс направлений здесь чрезвычайно многообразен. Для вокальной музыки самым простым способом продемонстрировать патриотизм был текст. Однако для инструментальной музыки были необходимы более сложные композиционные процессы и усложненные инструментальные решения, чтобы создать надлежащее патриотическое настроение. Ключевое значение имеет смысловое соотношение поэтического и музыкального текста, поддержанного определенными инструментами оркестра.

Чтобы изображаемые исторические события были максимально приближены к реальности, необходимо использование специальных музыкальных приемов. С одной стороны, композиторы стремились передать непосредственное лирическое ощущение прошлого, обрисовывая образы и сюжеты с помощью традиционных музыкальных средств. С другой стороны, они старались показать конкретные частные события, не упустить из виду важные исторические тенденции. Подобный подход привносит некоторую плоскую однозначность. Поэтому в героико-патриотической опере как произведении, тяготеющем к воплощению обобщенной национальной идеи, нередко доминировали плакатные образы, крупный штрих, а в отдельных случаях злободневность и острота проблематики. Все эти приемы призваны

вызвать у слушателя чувство единения, соборности, сопричастности к истории своего народа.

Другим способом, с помощью которого композиторы создавали наиболее патриотические произведения, было обращение к фольклорным культурно-музыкальным традициям. По сути, это означало использование мелодий или частей народных песен и характерных звуков, в которых слушатель мог узнать характерные лейтмотивы Родины.

Особая роль принадлежит партии главного героя, который воплощает в своем образе всю сложность бытия. Но одновременно именно его позиция, его поступки приводят к разрешению запутанной ситуации, обеспечивают победу добра над злом либо ведут к трагическому финалу, который подается как скорбь по невозполнимой утрате, а в героических сюжетах – как пафос, утверждающий идею бессмертия, идею, продолжающую жить в его делах и поступках. В советской опере вместе с героями-борцами, народными вожаками и полководцами на первый план выведены обычные люди разного возраста, темперамента и жизненного опыта, но стоящие вместе в одном ряду.

Образ главного героя должен быть подан в развитии, в том числе средствами музыкального материала, отражающими гамму испытываемых им чувств. Его воспоминания, как правило, подаются в лирическом ключе, сомнения представлены несколько разорванном музыкальном звучании. Его программная позиция четко выражается в арии. Противостояния с другими героями-антагонистами отражены в дуэтах, трио, квартетах, где каждый герой в своей партии отстаивает собственное видение ситуации, а акцент на позиции или характере усиливаются с помощью тембра голоса, его окраски, силой звучания.

Но создавая новый вокальный стиль, советские композиторы столкнулись с одной из трудностей: театры сопротивлялись постановкам новых опер, носивших «поисковый» характер. Как справедливо указывал музыковед С. И. Шлифштейн, в опере как «ни в одной другой области

музыкального творчества рождение новых образов, новых средств музыкальной выразительности не встречало на своем пути столь упорного внутреннего сопротивления со стороны самих же «служителей искусства»<sup>1</sup>. Это «сопротивление» певцов новому репертуару зависит, с одной стороны, от того, что некоторые современные композиторы недостаточно учитывают выразительные возможности певческого голоса, не знают особенностей певца, пишут неудобно для голоса; с другой стороны, певцы, воспитываясь, главным образом, на музыке прошлого, плохо воспринимают новую музыку. Их слух еще недостаточно приучен к своеобразному новому языку.

Подобные авангардные устремления советских композиторов представляли собой поиски принципиально нового музыкального языка. Но XX в. – век массового зрителя, который активно требовал от творцов «демократических» жанров, доступных массовой аудитории. И это стало определенным источником напряжения в оперном искусстве в его противостоянии с так называемой «песенной» оперой. Исследователи советского оперного творчества неоднократно подчеркивали этот момент. Он широко обсуждался в ряде статей конца 1930-х гг., в рамках которых выделялись два основных направления развития советской оперы. Одно из них было известно как «песенная» опера, в то время как другое характеризовалось как «речитативно-декламационная». На разных этапах становления советского оперного творчества преобладал то один, то другой стиль.

Внедрение песенных форм стало ключевым фактором становления советской оперы. Большинство опер, созданных советскими композиторами, характеризуется выраженной вокальностью. Она проявляется как в законченных, закругленных мелодиях, так и в отдельных оборотах и попевах вокальных партий. В основе оперной песенности лежит разнообразие фольклора как прошлого, так и настоящего. Этот диапазон включает в себя протяжные народные мелодии, частушки, революционные

---

<sup>1</sup> Шлифштейн С. И. Избранные статьи. М., 1977. 296 с.

песни, музыкальные произведения времен гражданской и Великой Отечественной войн. В операх 1930-х гг. композиторы включали в вокальные партии своих персонажей интонации, типичные для жанра советской массовой песни, обращенной к народу, интонации городского лирического романса. В песенных мотивах можно услышать стилизацию характерных мелодий классической и романтической западноевропейской оперы, а также композиции современной эстрады, и даже студенческие самодеятельные композиции.

Песенное направление в опере сыграло важную роль в развитии оперного жанра, обогатив его новым музыкальным языком и расширив его тематические рамки. Песня хороша в лирико-бытовой опере и временами в героических, но, – как отмечает в своей работе Л. Н. Раабен, – она отнюдь не универсальный жанр, на котором может быть построена современная опера, требующая весьма сложных драматургических средств»<sup>1</sup>. Кроме того, в песенных операх не происходило коренной внутренней перестройки образов героев, их характеры оставались неизменными, что не соответствовало динамике и глубине трансформаций, происходивших в обществе. Поэтому советское оперное наследие несет в себе черты противоречивого единства песенных и речитативных форм.

В целом, композиторская школа советского периода<sup>2</sup> приобрела национальную многоликость, расширяя спектр фольклорных традиций, что показывает богатство лейтмотивов оперных произведений того времени. Яркую идейную характерность приобретали оперы, созданные в синтезе идей патриотизма, любви и защиты Родины, стремления к созиданию и труду. Для их реализации активно использовались исторические параллели, облеченные в доступную драматургическую форму, понятную массовому зрителю.

Все оперы, созданные в советский период, охарактеризовать в ограниченном объеме диссертационного исследования невозможно. Принято

---

<sup>1</sup> Раабен Л. Н. Задачи вокальности в советской опере // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 3. М.; Л., 1964. С. 54.

<sup>2</sup> См.: Приложение № 1.

решение ограничиться лишь наиболее значимыми, насыщенными оригинальными находками и глубоким концептуальным замыслом. Для углубленного анализа из всего советского оперного наследия нами выбраны оперы: А. Н. Холминова «Оптимистическая трагедия», Т. Н. Хренникова «В бурю», С. М. Слонимского «Вириная», К. В. Молчанова «Зори здесь тихие», Р. К. Щедрина «Не только любовь». Выбор обусловлен тем, что это наиболее характерные для своего времени оперы, разные в стилистическом и жанровом отношении, обладающие высокими художественными достоинствами.

### **2.3.1 А. Н. Холминов «Оптимистическая трагедия»**

Композитор А. Н. Холминов работал над оперой с 1959 по 1964 гг. Сюжетной основой послужила пьеса Вс. В. Вишневского, повествующая о том, как в период гражданской войны на одном из кораблей анархисты под руководством Вожака захватили власть. Реввоенсовет отправляет на корабль женщину-комиссара-женщину, которая пытается противостоять тому, что делает Вожак, на ее сторону становится любимец полка Алексей. Вожака приговаривают к расстрелу, а анархистский мятеж подавляют. Но белогвардейцы захватывают комиссара, и она погибает.

Композитор А. Холминов писал, что пьеса «Оптимистическая трагедия» захватила его своей масштабностью, яркостью и необычностью, приподнятой атмосферой. В центре пьесы Вишневского стояли не обычные представители народных масс, а сильные личности, способные возглавить движение и увлечь за собой многоликую толпу. Драматург столкнул в непримиримом конфликте два мощных характера, две идеологические и нравственные позиции, два мировоззрения, причем это столкновение происходит внутри одного лагеря, разбуженного революцией.

Но в сравнении с пьесой в опере революционная действительность предстала не в виде достоверных бытовых и лирических сцен, а стала романтической легендой. Центральным символом стал образ женщины-Комиссара. Композитор хотел показать разноплановость героини и ее внутренний мир, ее героический характер. В его интерпретации лирика наполняется гражданским пафосом, а драматические моменты выражаются лирической экспрессией. Благодаря элементам революционной песенности, интонационно-стилевым и жанровым компонентам песен гражданской войны и песенного наследия 1920–1930-х гг., музыкальный язык оперы приобретает историческую стилизацию. Этот исторический колорит используется для создания общей атмосферы эпохи и ее героического и романтического настроения.

Трансформация жанра пьесы, осуществленная композитором, наиболее ярко проявляется в трактовке образа Комиссара. В пьесе этот персонаж является главным носителем трагического начала. Комиссар приходит на корабль как человек из другого мира – вестник Будущего, которое уже осуществилось, но для людей, которых она повела за собой, только начинает проявляться.

Матросскую вольницу символизируют отрицательные персонажи, такие как Вожак и Сиплый, а также потенциально положительные силы такой неорганизованной стихии. После жанровой экспозиции масса персонажей представлена в эмоциональных реакциях на действия других персонажей, таких как Алексей, Комиссар и Вожак. Песня-кредо матросов-анархистов выражено в песне «Эх, пей, гуляй».

В опере Комиссар находит общий язык с той средой, в которую она попала. Матросы сразу принимают ее как свою, понятную и близкую, сначала подхватывая ее героические призывы, а затем настраиваясь на сходный лад и выступая самостоятельно. Родственность песни-марша из финала 2-й картины и арии Комиссара «Зовет Отчизна-мать» вполне очевидна. Свойственный песенной опере принцип уравнивания личного и

общего вызывает бытовую лиризацию образа Комиссара, проступающую особенно отчетливо в интимных размышлениях и переживаниях. Сцена из II действия, которая, начинаясь как лирическая экспозиция Комиссара, раскрывает ее человеческие качества и эмоциональный мир, постепенно превращается в размышления о судьбах анархистского полка, вверенного Комиссару.

В этом моменте появляется второй контрастный элемент: матросская песня «Эх, ленточки» Алексея под аккомпанемент гармони, который демонстрирует полную независимость матроса-анархиста. Повторяющиеся куплеты песни, специально подчеркнутый интонационный примитивизм, а также задорные глиссандирующие интонации порождают интонационный конфликт действующих лиц. Примечательно, что в процессе их диалога интонации Алексея постепенно меняются под влиянием «комиссарских», а в конечном итоге полностью сливаются с ними. Такая драматургия интонаций помогает разрешить главный конфликт оперы.

В некоторых эпизодах оперы применяются широкие мелодические «разливы» лирических массовых песен, тогда как в других звучат интонации, пропитанные пунктированными и кодированными ритмами военных маршей. Это становится ярко заметным при сравнении «экспозиций» Комиссара, а именно «Зовет, зовет Отчизна-мать» из I действия и письмо к матери из II действия под названием «Мама, дорогая». Интонации, выбранные композитором, обладают вокальностью, которая позволяет органично выстраивать развитие сцены, естественно переходящее в следующий эпизод.

Отряд анархистов обрисован и интонирован в опере дифференцированно. Стоит отметить, что это не касается Алексея, чье место среди большевиков, а его присутствие в рядах анархистов является случайным. Данный контраст показан двумя разными образами героя. Интонации анархистов, в свою очередь, достаточно нейтральны. Кроме этого, их интонационная безликость усиливается по мере раскрытия реакционной сущности «вольницы» и ее лидера. Это особенно заметно при

сравнении их характеристик в первом и втором действиях. В сцене беспорядочного разгула анархистов, отраженной в первом действии, все еще можно заметить и ощутить ноты разгульных кабацких песен как в хорах, так и в отдельных высказываниях персонажей. Однако во втором действии, после предательства и объединения под Вожаком, их интонации лишаются мелодичности, становятся нейтральными.

Интонации различных массовых и народных песен имеют важное драматургическое значение, так как они отражают переломные моменты сюжета, подводя итог повествованию. Например, во втором действии ключевым моментом становится исполнение финской народной песни матросом Вайноненем, который несет ночной пост и в одиночестве размышляет о своей родине. В это время он слышит хруст ветки, и на него нападает анархист Сиппый, что становится сигналом к наступлению вражеских солдат.

После наказания Вожака и героической песни кульминации реальный драматический конфликт, по существу, исчерпывается. Сценические события переходят из реального в легендарно-романтический план, что отражено в изменении функциональной роли хора.

Хор выступает в роли собирательного персонажа. К концу второго акта хор-персонаж, олицетворяющий образ революционного народа в его конкретном бытовом воплощении, прошел полный цикл развития. Не случайно на финальном этапе этот образ становится обобщенным символом. Он словно выполняет функции лирического повествователя, его взволнованный голос отчетливо слышен во вставленном хоре-размышлении «Ой, ты море, Балтийское море» и в заключительном патетическом вокализе. Героическое состояние полка, организованного в революционные массы, и его победа во внутренней борьбе выражены в завершающей песне оперы «Степной солончак под ногами».

В оперной интерпретации пьесы трагическая судьба Комиссара, ее страдания и гибель неизбежны, потому что она опередила свое время,

вступила в него добровольно, зная, что предназначено в этой жизни. Когда прекрасное Будущее и недостаточно совершенные люди, обращенные к прошлому, сталкиваются лицом к лицу, конфликт из взаимной чуждости кажется неразрешимым.

Первоначально предложенная интерпретация А. Н. Холминова литературного источника вызывала критику за упрощение конфликтов и уменьшение трагического настроения. Однако позже признали, что в подходе композитора есть своя логика, которая связана с внесением современных акцентов в восприятие исторических событий. С позиции широкой исторической перспективы такой подход выглядит обоснованным. Композитор видит прошлое глазами новых поколений. Подвиг дедов и отцов представлен в опере как акт высокого самопожертвования, а лица героев революционных битв изображаются в благородных, строгих очертаниях, без изображения грубых деталей. Что касается уменьшения трагической символики и лиризации центральных образов, таким образом создается необходимый двойной угол зрения - сочетание исторической масштабности и прямого соприкосновения с прошлой жизнью.

### **2.3.2 Т. Н. Хренников «В бурю»**

Опера «В бурю» написана композитором Т. Н. Хренниковым по мотивам романа Н. Вирты «Одиночество», который рассказывает о трагическом сюжете реальной истории – восстании тамбовских крестьян против большевиков в 1918 г. Основная фабула романа была построена на расслоении крестьянства, на классовой непримиримости героев сюжетных линий. В центре сюжета противостояние коммуниста Листрата и богатого крестьянина Сторожева, предводителя восставших антоновцев; образы Леньки и Натальи, сначала далеких от классовой борьбы, но затем определяющих свое место в гражданской войне на стороне большевиков;

образ Фрола, находящего поддержку у Ленина. В опере Т. Н. Хренникова «В бурю» это ясно выражено.

В первой картине представлены начальная песня девушек и маршевая песня отряда Листрата, покидающего село. Во второй картине два хора выполняют роль статичного вступления и более динамичной кульминации. Первый хор – суровый и сдержанный, с ритмом шествия, включающий элементы трудовых, бурлацких и пролетарских песен протеста. Вторым хором – наступательный и выразительный, с взрывчатым и экспрессивным настроением «Окаянных мучителей».

В песне «Строй ряды, смыкай отряды» (1-я картина) описывается ситуация, которая вдохновила ее создателей написание бодрой и победоносной мелодии. Однако, эта ситуация не совпадала с действительно происходящим в момент написания песни – напряженным отступлением коммунистов и их сторонников под давлением антоновских сил. В хорах 2-й картины сюжетная ситуация и ее эмоциональное наполнение совпадают, но в более сложном варианте. Оба хора выражают волеизъявление народа, который протестует против насилия и самоуправства. В отличие от 1-й картины, в которой эмоции выражены прямолинейно, в хорах 2-й картины они развиваются и активизируются вместе с коллективным героем.

Но, несмотря на схожесть в эмоциональном отношении и общее представление о внутреннем развитии образа, сюжетно 1-й и 2-й хоры имеют противоположный смысл. В хоровом зачине «Антоновцы пришли» выражается недовольство народа антоновской армией, а вторым хором направлен против сторонников Листрата, которых антоновские сторонники обвиняют в зверствах, чтобы скрыть свои собственные преступления. Благодаря противопоставлению между лирическими и сюжетными ситуациями лирические хоровые вставки более интенсивно включаются в сюжетную линию.

Наконец, в пятой части сюиты мы слышим просветленно-мечтательный хор «Пахать бы теперь», который размещен между предфинальной и

заключительной стадиями развития сюжета. Это лирическое размышление, наполненное внутренним движением, подтверждает окончательное формирование образа народа от статичной описательности песен девушек и декларативной героики походного марша к более богатому и цельному переживанию, которое выражает желание творить и энергию тружеников-землепашцев.

В тесном взаимодействии с хором развивается камерный лирический цикл. Система соответствий между ними основана на варьировании и оттенении общих лирических мотивов. Например, марш партизанского ополчения отзывается в сольной песне «Песня о Кронштадте», которую исполняет Листрат в пятой картине. Еще одна образно-смысловая связь возникает между лирико-жанровой экспозиционной песней девушек и песней Леньки «Из-за леса светится», которая звучит в седьмой, заключительной картине перед развязкой. Варьирующаяся реприза светлых весенних надежд и любовного томления говорит о том, что полный цикл развития лирической линии привел к формальному завершению драматической сюжетной линии.

В 4-й картине, завершающейся поэтической колыбельной Леньки, можно заметить арку, которая протягивается к хору «Пахать бы теперь». Оба эпизода выполняют роль кадансовых точек в развитии личного и общего планов, устанавливая их эмоциональную созвучность. Колыбельная и хор были подготовлены лирическим трио без слов, которое прозвучало в центре 2-й картины. Это создает дальнюю перспективу разворота лирической темы.

Важную роль в подготовке перелома в эмоциональном состоянии народа, отраженного в хорах 8-й картины, сыграла песня-ариозо Аксиньи «Разлетелись соколы». Согласно принципу образно-смыслового параллелизма, эта скорбно-элегическая жалоба, или «причитания ариозного характера» по словам Асафьева, соотносится с хором «Антоновцы пришли». Также можно заметить тесное парное соотношение между хором «Окаянные мучители» и предваряющим его ариозо Фрола «За что надругались надо

мной», которые выражают одно и то же эмоциональное состояние в различных формах.

Внутри маленького цикла лирических песен возникают сочетания двух разных ритмов. Примером этого является контрастная пара второй части – грустное ариозо Аксиньи и мечтательное трио. Подобная пара повторяется в четвертой части (начальный плач-вокализ - колыбельная Ленки). Интересно, как происходит переход от личного плана (колыбельная) к хору «Пахать бы теперь», который звучит в том же ритме. Между ними расположены «Песня о Кронштадте» и рассказ Фрола о Ленине, которые повторяют героическую тему, заявленную в первой части марша партизан. То, что эти части исполняются разными персонажами, подтверждает равенство значимости индивидуального и коллективного.

Поворот основной темы через образы, представленные в хоровом и маленьком циклах лирических песен, имеет самостоятельное значение, которое связано с драматическим сюжетом только косвенно. В эту цепочку также включены два номера, демонстрирующие силу противодействия. Речь идет о песне антоновцев «То ли солнышко не светит» и монологе Сторожева «Идут с севера люди». Эти два номера соответствуют двухчастной экспозиции позитивного лагеря в первой части, но отличаются тем, что они остаются статичными и не развиваются дальше.

Эта песня представляет собой статичный портрет определенного жанра, который соответствует двухчастной экспозиции позитивного лагеря в первой части, но отличается тем, что не развивается дальше. Монолог Сторожева, подобно песне, является драматургически изолированным и передает мрачное отчаяние, злобу и ненависть, которые присутствуют в душе хищника-индивидуалиста. Тема отчуждения и духовной изоляции врага, оставленного всеми, на кого он полагался, подчеркивается не только музыкальным сопровождением и вокальной партией, но и драматургической позицией, в которой находится этот сольный номер. Он находится в противоположности с рассказом Фрола о встрече с Лениным, который

сочетает в себе светлую торжественность и особую теплоту. Эти два монолога, соотнесенные друг с другом по принципу контраста, отражают различные состояния полярных характеров. Их контрастность усиливается благодаря органическому соединению рассказа Фрола с хором «Пахать бы теперь», который является лирическим синтезом ранее изложенного.

Стиль сюитной композиции подразумевает, что в песенной опере важную роль играют не только сюжетные моменты, но и лирические фрагменты, которые определяют музыкальное развитие темы. В то же время, эпизоды, двигатели действия, часто выполняют вспомогательную функцию. Это связано с тем, что стиль песенной оперы однослойный и не связан с широким стилевым контекстом и авторским задним планом. Соблюдая бытовые реалии и характеры, такой стиль сохраняет свою композиционную форму. Он развивался в малых песенных формах и при переносе на оперные масштабы сохраняет свою сконцентрированную и сжатую форму выражения.

Это помогло избежать использования оперных элементов, создания искусственных и монументальных образов и ложной эмоциональности. Современный песенный язык, отказ от сложных оперных приемов и форм, которые требуют высокого уровня художественного восприятия, должны были приблизить художественный мир к реальности, создать атмосферу доверия и взаимопонимания между сценой и зрителями. При этом песенный язык выполняет две функции. С одной стороны, он интерпретируется как своеобразный музыкальный диалект, который помогает воссоздать повседневную жизнь на оперной сцене. С другой стороны, упрощенная мелодика и типизированные образы способствуют поэтическому преобразению обыденной среды и характеров. Произведение поднимается над реальностью и вносит в нее элементы революции и истории.

### 2.3.3 С. М. Слонимский «Виринея»

Опера «Виринея» была написана С. М. Слонимским в 1967 г. на сюжет одноименной повести Л. Н. Сейфуллиной, в которой рассказывается о судьбе крестьянки в водовороте революционных событий 1917 года. Критики отмечали, что главным достоинством произведения является то, что «революция показана в нем без приукрашивания, в ее трудных, трагических и стихийных моментах», – писала об опере М. Д. Сабина. Это мнение поддержала и Н. Г. Шахназарова, которая отметила, что впервые в оперном жанре достигнуто убедительное воплощение «противоречивости, стихийности и трудностей пути деревни к религиозному революционному фанатизму» через преодоление предрассудков и религиозного фанатизма.

В новом контексте Слонимский воссоздал такое свойство русской исторической оперы, как синтез драматического конфликта с эпическим размахом. Эпические обобщения позволяют сочетать героические и легендарные, а также конкретно-исторические аспекты воссоздания прошлого и выделять важнейшие национальные ценности в динамичном развитии.

Революция в опере отражена не как полное разрушение и обновление, а как результат и дальнейшее развитие глубоких национально-исторических противоречий. Музыкальный стиль «Виринеи» также отражает национальную идентичность, используя уникальность фольклорных интонаций и столкновение различных жанровых и стилистических элементов фольклора для создания местных особенностей среды и атмосферы эпохи.

Опера С. М. Слонимского приобрела новый смысл благодаря драматургическим приемам, возникшим в песенном направлении. Вставные песенные жанры отделены от основного сюжета, образуя самостоятельную композиционную последовательность. Простая форма песенной сюиты усложнилась до масштабов семичастной кантаты, включая вступительные и связующие хоровые интермедии и симфонический антракт в форме

четверной фуги. Эти вставные разделы имеют игровую промежуточную структуру, создавая двухуровневое движение сюжетной линии и вызывая эффект отчуждения от повседневной конкретности.

Композитор реализует двуплановость, свойственную историческому жанру, объединяя черты социально-эпической и психологически-бытовой драмы. Особенно удачно это осуществлено в трех начальных картинах, которые символически названы «Конец власти», «Конец семьи» и «Конец веры». История главной героини занимает свое место в системе событий. Вначале ее судьба не привлекает внимания как самостоятельная тема. Мир, общество, окружающая героев среда в опере являются неустойчивыми и изменчивыми, они становятся полем взаимодействия различных сил.

Композитор искусно воссоздает стилевое многоголосие и разноязычие революционной эпохи с помощью приемов исторической, социально-речевой и жанровой стилизации. Основу стилистики «Виринеи» составляет колоритный крестьянский говор с архаическим оттенком. Он передается через мозаичное сочетание кратких попевок с характерными кварто-квинтовыми раскачками, внутрислоговой распевностью, экспрессивными глиссандирующими подъемами и спадами голоса, а также богатыми градациями ладовых оттенков. В этом стиле говорят все персонажи, за исключением ораторов-пустословов, чья речь выделяется фальшивой приподнятостью и употреблением ура-патриотических оборотов.

Способ подбора характерных попевок и их сочетания является основным принципом создания речевых характеристик, предложенных С. М. Слонимским. Этот метод позволяет сохранить единство музыкально-речевой манеры и использовать разнообразные стилистические значения, способствующие индивидуализации высказывания. Контрастный материал монтируется с ведущим пластом крестьянского архаического говора. В этом материале представлены различные функциональные стили и жаргоны, такие как церковные песнопения, бытовые песенные жанры с налетом мещанской городской культуры, частушки и припевки, бойкий перепляс, надрывные

разбойничьи песни, фольклор рабочей окраины, примитивные балалаечные «треньканья» и переливы гармошки, а также революционная песенность с активным ритмическим тонусом.

Эти жанры также присутствуют в хоровых интермедиях, где они живут самостоятельной жизнью в разнообразных комбинациях. Они также активно входят в музыкально-сценическое действие, воспринимаясь как мастерские жанровые стилизации. Некоторые примеры таких жанровых стилизаций включают сатирические куплеты Молодого солдата, письмо-романс Аксиньи, хоровые псалмы и гимны в сцене отпевания Магары, частушки парней и весь фоновый материал 4-й картины. Сочетание основного стилевого пласта с контрастными функциональными стилями приводит к образованию построений, которые можно найти во многих произведениях советской литературы.

С. М. Слонимский использует принцип портретных характеристик, который близок к фольклорному методу выражения индивидуального через коллективное. Образ Виринеи раскрывается в первую очередь через интенсивное и действенное действие, вовлекающее широкий круг участников. В таких сценах ее чувства и поступки не могут быть подробно психологически обоснованы, и они получают в основном косвенное объяснение. Наиболее полно индивидуальные черты образа выражены в портретной арии Виринеи из первого акта, где сохранены основные признаки старинного крестьянского говора. В то же время выразительный подбор деталей и контрастных эпизодов помогает передать богатую экспрессивность речи героини. Характерные черты, представленные в портретной арии, сохраняются до конца оперы, но при этом становятся менее резкими.

Композитор расширяет и обогащает портретную характеристику, ведя героиню от непокорного своеволия к лирическому просветлению. Вначале Виринея показана в соотнесении с хмельной бабьей трезной и горьким весельем, но в последующих сценах ее характер становится более обобщенным и облагороженным. Изменения в ее образе становятся

заметными по контрасту с реакцией окружающих, которые не замечают этих изменений. Перелом в образе Виринеи зафиксирован в симфонической интерлюдии, где открывается ее душевный мир. В процессе размышлений образ словно очищается от обыденности и поднимается над ней. Новые черты характеристики героини закреплены в первом эпизоде пятой картины, где ее раздумья о жизни и смерти сопровождаются народной песней. Эмоциональный фон придает сцене объемность и глубину, а каждый детальный элемент добавляет выразительность.

Начало этой части оперы пронизано интонациями жестокого романса, что имеет свое сюжетное обоснование. Ведь на сцене в это время находятся пришлые люди – железнодорожные рабочие, парни и девки с «чугунки», которые становятся воплощением этого особого мира. Вторжение нового слоя интонаций, связанных с проникновением деревенской городской песни, здесь принимает очень наглядные формы жизненного конфликта, переданные через противоборство различных интонаций.

В этой части оперы достаточно много разнообразных мелодий, будь то хор рабочих или песни «корифеев». Несмотря на их разнообразие, они объединены общим стилем городского романса, выраженным в гротескно-утрированных каденциях. Композитор не ограничивается только этим. Он соединяет разные темы с помощью полифонии, иногда объединяя их в одном музыкальном строе. Две из них, похожие на рефрен, играют ключевую роль – одна служит основой для развития и выделяется на фоне эпизодических моментов (первая тема хора рабочих «Третий год эту степь черти меряют!»), а другая периодически всплывает как смысловое обобщение данной части сцены (восклицания «Ох и ночь»).

В опере появляются и другие взаимосвязи между повторяющимися темами, которые претерпевают различные жанровые и тембровые преобразования. Например, есть плясовая тема, сначала исполненная хором со словами: «Водку пили, песни пели, ночь гуляли весело...». Позднее эта тема звучит в исполнении баянистов и балалаечников, проходящих по

просцениуму. Отдаленное восклицание «Дунька, идем в овраг!» является еще одним связующим элементом. Оно привлекает внимание и за счет того, что в момент восклицания музыка оркестра затихает. Эти ключевые моменты создают ощущение единства и сплоченности развития. Что важно, этот результат достигается исключительно музыкальными, прежде всего песенными, средствами. Это связано и с тем, что в течение длительного времени на сцене ничего не происходит, поэтому сценическая драматургия оказывается не задействованной.

После короткой эпизодической, так называемой «служебной» интермедии, где Павел сообщает Аксинье о ее умирающем муже в госпитале, начинается новый интонационный блок с ярким контрастом к предыдущему. «В толпе пошли пляски» – так начинается вторая сцена, которую открывает ссора Вириinei с Василием. В этот момент происходит внезапная жанрово-стилистическая смена – за развитие музыкальной драматургии отвечает стихия русской плясовой песни. Эти песни несут совершенно противоположную драматургическую роль, поскольку фоном для таких сцен, как «Ссора Вириinei с Василием», «Вириinea с Инженером», «Жена мужа продала», «Убийство Инженера», становятся ритмичные, быстрые плясовые мелодии.

В первой сцене плясовые и ритмичные элементы представлены в оркестре, который имитирует игру на народных инструментах. Этому фону наложено драматическое противостояние Вириinei и Василия, отмеченное выразительностью их интонаций. Их возбужденные речевые мелодии часто переходят в крики, сопровождаемые плясовой музыкой. Когда Вириinea встречается с Инженером, музыка также остается плясовой, однако она становится напряженной, отражая напряженность ситуации. Это проявляется в настойчивом повторении основного мотива, который постепенно утолщается и обрастает новыми звуками. В следующей сцене резко меняется баланс между вокальными партиями и фоном. Вступление хора придает ведущее значение плясовой мелодии «Я гуляла на лугу!».

Хор, выступая на фоне плясовой мелодии, как бы раскрывает скрытый смысл происходящего, особенно в выражении «жена мужа продала», поданном на первый план. Драматическая кульминация картины, убийство Инженера, также происходит на фоне этой мелодии. Страшная сцена представлена в двух планах: реальном и символическом. В реальном плане показаны действия и реплики персонажей, столкновение Инженера и Магары, заканчивающееся трагическим исходом.

Обобщенно-символический сюжет проявляется в песне «Как на девку вороном парень кинулся» словно дублирует ход событий сцены. Ключевую роль, тем не менее, здесь играет энергичный, возбужденный ритм, который последовательно наращивает напряжение. Полифонический характер музыки объединяет два взаимодополняющих пласта, и уже начало плясовой темы предвещает трагический поворот событий. В самом конце картины звучит одинокий возглас издали: «Дунька, идем в овраг!», с одной стороны, подчеркивающий внутреннюю связь двух интонационных сфер 4-й картины оперы, но в то же время оттеняющий ее трагический финал.

В этой части оперы, как и во всей композиции, присутствует множество песенных тем и разнообразных интонационных оборотов, которые отражают различные жанровые аспекты. Встречаются интонации, взятые из фольклора и извлеченные из его глубоких слоев, которые переплетаются с оборотами жесткого романса, иногда представленные в утрированной форме. Это было достигнуто благодаря подчинению всех интонационных образов единому музыкально-драматургическому развитию, где каждый элемент находит свое место и становится неотъемлемой частью процесса интонационного развертывания.

Музыкальные критики в целом положительно оценивают оперу. Но при этом отмечают и недостатки. Так, В. Смирнов отметил, что у С. М. Слонимского слишком обобщенная манера высказывания мешает передаче индивидуальных характеров и конкретизации сценического действия. Лучше всего это удалось в опере с персонажами, являющимися

четкими типажами или лирическими. Труднее было передать образы, полные противоречий и сложных изменений. Образ Магары, который не смог достичь своей цели, был слишком упрощен, что не позволило полноценно передать его драматическую искру и силу. Персонаж Аксиньи также не был органично развит. Вначале она была похожа на Виринею, но после 5-й картины ее роль была искусственно продлена, и она стала идеологическим врагом главной героини. Этот мотив мог бы стать важным, но он остался только сюжетным и не был выражен в образной системе произведения.

Композитору не удалось полностью объединить предложенную им жанровую комбинацию и сохранить двойной план изображения в произведении. В финальных картинах взаимодействующие жанровые сферы неожиданно разделяются, и их недостатки были отмечены критиками. В 6-й картине, «Сходы да митинги», формально завершается социально-эпическая драма. Однако, несмотря на явные смысловые связи с 1-й картиной, она уступает ей в выразительности и образной емкости. Здесь нет стилистического разнообразия и внутреннего движения планов, которые создают перекрестные смысловые отзвуки и широкий масштаб восприятия ограниченных пространственно событий. Массовая сцена полностью вписывается в рамки традиционного бытового действия. Картина завершается симфоническим антрактом с хором, близким к стилистике песенной оперы и построенным на интонациях революционных песен.

Одноплановость также присутствует в заключительной 7-й картине, которая лишена объемного смыслового фона. Из-за перехода к камерному аспекту бытовой драмы психологический образ героини распадается на части, которым не хватает прочных внутренних связей. Символически-обобщенный ракурс подачи конкретных событий восстанавливается только в песне Виринеи с хором, которая в финале приобретает характер скорбного плача.

### 2.3.4 В. К. Молчанов «Зори здесь тихие»

Литературной основой оперы «Зори здесь тихие» стала созданная в 1969 г. правдивая и трогательная повесть Б. Л. Васильева «А зори здесь тихие...», посвященная теме мужественного подвига женщин на войне. Произведение рассказывает о судьбе молодых девушек-зенитчиц, воевавших и погибших в первом бою в болотистых лесах Карелии. В 1972 г. композитор создал музыку к одноименному фильму С. И. Ростоцкого, экранизовавшего полный текст повести.

Огромный успех фильма воодушевил К. В. Молчанова на создание одноименной оперы, в которой по подобию повести и фильма композитором был сохранен монтажный принцип композиции. Стремясь к большей концентрированности и динамичному раскрытию сюжета, при составлении либретто композитор отказался от образа самой юной героини Гали Четвертак, сосредоточив внимание на судьбах только четырех женских персонажей – Риты Осяниной (меццо-сопрано), Женьки Комельковой (меццо-сопрано), Лизы Бричкиной (сопрано) и Сони Гурвич (сопрано).

Пролог начинается с песни гитариста, которая звучит в стиле современной эстрадной лирики. Затем идет длинный разговорный отрывок, который предназначен для того, чтобы ввести зрителя в ход событий. После этого мы слышим хор, исполняющийся в стиле, характерном для современных профессиональных народно-хоровых коллективов, с лирическим звучанием, стилизованным под народную мелодию. Завершает пролог серия монологов отдельных персонажей, которые помогают экспонировать их характеры и мотивы.

Каждая из девушек предстает в опере с яркой развернутой портретной характеристикой, в которой широко используется принцип «наплыва» – воспоминания. Первая сцена-воспоминание рассказывает о довоенном прошлом сдержанной и немногословной Риты Осяниной. Воспоминания героини композитор сопровождает цитатой известной мелодии

«Колыбельной» И. О. Дунаевского из кинофильма «Цирк», а также мягкой лирической вальсовой мелодией воспоминаний. Звучащие в светлом тембре челесты и фортепиано, эти темы выполняют важную драматургическую функцию: они воплощают светлые мысли героини о доме, о сыне, о прекрасном прошлом.

Несколько углубляет композитор в опере образ рыжеволосой статной красавицы Женьки Комельковой, всю семью которой расстреляли фашисты. В ее уста К. В. Молчанов вкладывает не полюбившийся «жестокий» романс (как в повести), а идеологически «выверенное» песенное ариозо, созданное на знаменитые стихи К. М. Симонова «Жди меня». Этот лирический номер передает не только любвеобильный образ героини, «вскружившей» до войны голову женатому полковому офицеру, но и становится обобщенным музыкальным символом женской верности и духовной стойкости. Не случайно номер стал самым популярным и исполняемым фрагментом оперы.

Лиза Бричкина, трудолюбивая русская девушка, охарактеризована в опере вокализмом, близким по характеру к звучанию тоскливой протяжной песни. В медленном темпе, диатоническом ладу, с элементами подголосочной полифонии, тема приобретает широкий кантиленный характер, в ней соединяются фольклорные интонации и романсовые обороты.

Поэтичная натура Сони Гурвич передана композитором через сцену-воспоминание, в основу которой положено стихотворение А. А. Блока «Жизнь – без начала и конца». В портретной характеристике Сони композитор использует и музыкальную цитату из музыки Г. Ф. Генделя, которая звучит у женского хора «Разметало, разметало нас по свету» (за сценой).

Несмотря на разницу образов девушек-героинь, все они объединены общностью военного состояния, у них одна трагичная судьба, переполненная ненавистью к врагу и завершающаяся гибелью. Поскольку эмоциональные состояния героинь созвучны, их вокальные партии наделены идентичными песенно-романсовыми интонациями.

Опера состоит из двух частей (актов), которые обрамляются прологом и эпилогом, обращенными к современному времени. На красивом берегу озера располагаются на отдых туристы, исполняя под гитарный аккомпанемент песню «Снова идет ночь над полями лунными». Появляется пожилой человек – главный герой оперы, оставшийся в живых командир девушек-зенитчиц, старшина Федот Евграфыч Васков (бас). С его появлением сцена заполняется красным цветом, звучит призывный клич трубы, в композицию оперы гармонично вплетается повествование о военных событиях, происходивших в этих местах. В эпилоге оперы эта трубная тема трансформируется в жизнеутверждающий ликующий гимн жизни и неувядающей природе. В образ омытой кровью тишины природы в названии оперы «Зори здесь тихие» заложена, подобно минуте молчания, траурная эмоция молчания, скорби.

Повествование в опере ведется от лица главного героя Васкова: сюжет складывается из «всплывающих» воспоминаний детства и довоенной жизни, лирических отступлений, обращений к героиням, образуя по композиции экспозицию, завязку, кульминацию, развязку и эпилог.

Первая часть оперы посвящена характеристике персонажей и их взаимоотношений, вторая часть оперы рассказывает о поочередной смерти девушек. Лиза тонет в болоте, выполняя приказ донести информацию о наступлении немцев до всего отряда. Сою закалывают немцы двумя ударами в грудь. Смерть храброй Жени, дочери офицера, ценой своей жизни спасающей товарищей, а также раненой Маргариты, перед смертью просящей Васкова разыскать и воспитать ее сына, остается в опере «за кадром»: на фоне звучания хора «Нас не нужно жалеть» в сцене «Бой», высвечивающие Женю и Риту прожектора постепенно гаснут.

Как композитор-песенник, К. В. Молчанов тяготеет в опере к малым формам (ариозо), интонационно близким к песням военных лет. Они связываются между собой объемными прозаическими речитативами, с точки зрения вокального исполнительства сложными для запоминания.

Главный герой Васков представлен в опере весьма широко и разнообразно. В начале оперы Федот Васков, командир разъезда, показан как человек военный. Его выразительный мелодизированный речитатив звучит под аккомпанемент марша. Понимая неопытность девушек, присланных к нему в распоряжение, он прежде всего требует от них дисциплины и порядка. (См.: Приложение № 2, пример 1).

Речь Васкова звучит весьма уверенно и лаконично: интонации строятся только по устойчивым звукам, используется пунктирный маршевый ритм и восходящие затактовые ходы. В то же время композитор оркестровыми средствами тонко передает переживания командира за женские судьбы: в нижнем слое фактуры выдержан тонический (квинтовый) органнй пункт, в который «вклинивается» чужеродный диссонирующий звук фа-диез, назойливо вызывая ладовый дискомфорт, что придает музыке черты суровой трагичности. Исполнение партии Васкова в этом фрагменте требует от певца достаточного объема и полновесности, поскольку оркестровый аккомпанемент включает плотное звучание медных инструментов.

Привыкший командовать солдатами-мужчинами, Васков чувствует некоторое смущение от ироничного отношения к нему девушек. Герой пребывает в растерянности, испытывает неловкость от их «колких» вопросов, нелепых шуточек, не всегда находит нужный и правильный ответ. Так, в сцене первого построения женского отряда, взволнованность командира передана повторением девичьих фраз («цветочки...»), наличием междометий («хм...»), сочетанием разных ритмов (ровный, пунктирный, триольный), частым отсутствием сильных долей, эллиптическими сочетаниями трезвучий далеких тональностей (Ми-бемоль – мажор, Си – мажор, Ля-бемоль – мажор, Ре – мажор). (См.: Приложение № 2, пример 2).

Такое обильное «омажоривание» основного ля-минора свидетельствует о том, что по натуре Васков – человек веселый, оптимистичный. Переход от речи растерянной, волнительной к командному тону (окончание фразы) указывает на умение скрывать свои эмоции, быстро перестраиваться, «брать

себя в руки». В первой части оперы Васков искренне желает наладить контакт со своими подчиненными зенитчицами. В сцене с Марьей (Хозяйкой избы) герой делится своими мыслями и переживаниями по этому поводу, но в рассуждениях проявляет трезвость мысли, твердость духа: несмотря на триольный ритм, в интонациях его речитатива преобладают уверенные квартовые ходы. (См.: Приложение № 2, пример 3).

Переживания Васкова часто передаются в оркестровой партии. Придя на «проверку» в женскую часть избы, Васков осмеливается пообщаться с девушками, присаживается рядом с Лизой, наиболее ему симпатизирующей. В оркестре на длительный органнй пункт (си-бемоль), передающий неловкую «скованность» героя, вновь накладывается цепь мажорных и минорных трезвучий (уже знакомый прием). Звучащая в высоком регистре на стаккато, в переменном размере и ровном ритме, с элементами «дробления», аккордовая последовательность воссоздает жанр традиционной хороводной девичьей песни, «намекая» на крестьянское происхождение Федота, выросшего и живущего в русской деревне. (См.: Приложение № 2, пример 4).

Как лирический персонаж Васков показан в первой половине оперы. В сцене (с Марьей) и монологе, где он предается воспоминаниям, рассказывает о своем прошлом – о беспутной жене, о погубленной женой сыночке, ощущается напевность вокальной партии, вальсовый ритм. Однако в оркестровом аккомпанементе контрапунктом проходят нисходящие секундовые интонации, передающие щемящую боль, тоску. (См.: Приложение № 2, пример 5).

Патриотические чувства Васкова неоднократно проявляются в опере: понимая численное превосходство немцев, Федот высказывает вслух свое отношение к защите Родины, отмечая мысли об отступлении. Показательно, что речитативный стиль здесь вновь заменяется на песенный, интонации становятся пластичными, закругленными, в гармонии ощущается чистая диатоничность, присущая народному русскому мелосу. (См.: Приложение № 2, пример 6).

Когда начинаются военные события, Федот Васков изменяет свое отношение к девушкам. Человек наблюдательный и проницательный, он подмечает индивидуальные черты характера своих «героинь», относится к ним совершенно по-отечески, сочувствует каждой из них. В сцене с Лизой Васков подмечает любовь девушки к природе, ее трудолюбие, ценит «родственное» ему деревенское происхождение. Стараясь подбодрить понравившуюся ему девушку, Васков обращается к ней с пением известной русской частушки. (См.: Приложение № 2, пример 7).

И несмотря на то, что в вокальной партии используются лишь несложные квартовые ходы, исполнение Васковым фрагмента частушки свидетельствует о его живом и коммуникабельном характере, любви к народному быту, склонности к шутке, юмору.

Тонко чувствует Васков и поэтическую натуру Сони. Перед разговором с девушкой мысли и чувства героя вновь передаются в оркестре: со щемящей тоской он понимает, что такой тонкой худенькой одухотворенной девочке не место на войне. В музыке используется назойливое повторение интонации, основанной на «щемящей» малой секунде, а также терпкое переченье (ре-диез – ре-бекар). (См.: Приложение № 2, пример 8).

Новость о появлении немцев приводит Васкова в бурное смятение, он глубоко переживает за судьбу молодых неопытных девушек. Речь его теперь постоянно звучит на фоне хроматизированной токатной темы тревоги. Исполнение этого фрагмента осложнено интонационной разобщенностью вокальной партии и аккомпанемента, что требует от исполнителя тщательного «впевания» в партию, особого интонационного «чутья», хорошего тонального и ладового ориентира. (См.: Приложение № 2, пример 9).

Храбрый и ответственный, надежный и дисциплинированный, Васков по-отечески старается оберегать девушек, раздает им приказ «не высываться», дает указания по поведению в лесу, требует непрекаемого послушания. Его добрые отеческие чувства, жуткую боязнь за возможные

неправильные действия девушек вновь выражает партия оркестра: к красивой лирической мелодии, будто в плаче, присоединяются нисходящие минорные пассажи. (См.: Приложение № 2, пример 10).

Расставляя девушек по боевым точкам в сцене «На озере», Васков возвращается проверить настил веток у Лизы, заботливо отдает Соне свою шинель, чтоб она не замерзла. Отправляя Лизу за подкреплением через болото, Федот, будто предчувствуя ее смерть, испытывает щемящую боль: полифоническая фактура оркестровой партии становится насыщенной малосекундовыми интонациями, вокальная партия отличается неуверенностью. (См.: Приложение № 2, пример 11).

В момент «метания» Сони за оброненным кيسетом Федот приходит в ужас от своей беспомощности уберечь непослушных девчат: его повторяющиеся реплики звучат на фоне тремолирующего уменьшенного трезвучия и сопровождаются «набатным» органным пунктом. (См.: Приложение № 2, пример 12).

Мучительно переживает Федот за каждую трагическую девичью гибель. Так, в сцене прощания с Соней в оркестре, начиная с вершины-источника, проходят настоящие нисходящие интонации фольклорного плача. (См.: Приложение № 2, пример 13).

Потеряв всех девушек, Васков пребывает в состоянии цепенеющего ужаса: на фоне жуткой дроби малого барабана и набатного органного баса, охрипшим от горя голосом Федот прощается с ними на интонациях плача, высказывает мысль о страшной силе войны, отнимающей у женщин жизнь. (См.: Приложение № 2, пример 14).

### **2.3.5 Р. К. Щедрин «Не только любовь»**

«Не только любовь» – первая опера Р. К. Щедрина, написанная им в 1961 г. на либретто В. В. Катаняна по рассказам С. П. Антонова. Наиболее

развернутые и полные аналитические разборы оперы Р. К. Щедрина удалось обнаружить в монографиях И. В. Лихачёвой «Музыкальный театр Родиона Щедрина»<sup>1</sup> и М. Е. Тараканова «Творчество Родиона Щедрина»<sup>2</sup>. Краткий обзор оперы содержится в книге В. Н. Холоповой «Путь по центру. Композитор Родион Щедрин»<sup>3</sup>, а напротив, детальный анализ начала второго действия оперы «Не только любовь» можно обнаружить в статье С. В. Даньшиной<sup>4</sup>.

Действие оперы происходит в послевоенной деревне. Идеей Р. К. Щедрина было создание «лирических сцен» из жизни простых людей, колхозников, среди которых разворачивались и кипели страсти вполне театрального накала. Сюжетная коллизия оперы довольно проста: председатель колхоза Варвара влюбляется во Владимира, у которого уже есть беззаветно любящая его Наташа. Варвару, в свою очередь, любит Федот.

О трудностях постановки оперы «Не только любовь» в Большом театре рассказывает ее режиссер Г. П. Ансимов в книге «Лабиринты музыкального театра XX века»<sup>5</sup>. Поначалу участники спектакля и постановщики были очарованы остроумной музыкой Р. К. Щедрина, ее яркостью, непосредственностью и живостью, хор сразу выучил партии, и уже на первой репетиции артисты пели музыкальный материал наизусть. Но по мере создания спектакля работа начала тормозиться, потому что режиссер не видел главной идеи, идей было несколько, и они вступали в противоречие друг с другом. Певцы-актеры, что немаловажно, не могли «вписать» персонажей в общее развитие действия. Кто герой, на чьем примере и его поступках мы должны понять главную мысль спектакля?<sup>6</sup>

Варвара, увлеченная своим делом, вдруг влюбилась, да так, что забыла обо всем и обо всех, потерялась, а потом, встав перед выбором: дело, люди

<sup>1</sup> Лихачева И. В. Музыкальный театр Родиона Щедрина. М., 1977. 225 с.

<sup>2</sup> Тараканов М. Е. Творчество Родиона Щедрина. М., 1980. 328 с.

<sup>3</sup> Холопова В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М., 2000. 310 с.

<sup>4</sup> Даньшина С. В. Музыкальный театр Р. Щедрина 60-х гг. XX в. на примере оперы «Не только любовь» // Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям : сб. докл. всерос. науч.-практ. конфер. Белгород, 2016. Т. 2. С. 191–193.

<sup>5</sup> Ансимов Г. П. Лабиринты музыкального театра XX века. М., 2006. 181 с.

<sup>6</sup> Там же. С. 84–85.

или любовь к недостойному, мучительно выбирала и выбрала – «не только любовь»? Или вся эта любовная тоска в колхозе, все эти увлечения, трудодни, частушки, трактора и танцульки – все это тлен по сравнению с настоящим чувством, которое есть у Наташи, и мы видим, что она все терпит и в конце концов побеждает?<sup>1</sup>

В опере «Не только любовь» Р. К. Щедрина, особенно в I акте, где представлены народные гуляния в условиях советской деревни, наблюдается подобный процесс. В этом акте объединены самые разнообразные интонационные истоки, а развитию драматических событий предшествует детальная характеристика обстановки действия. Характерной особенностью композиторского решения, определяющей общий характер оперы, является четкое выделение определенной интонационной доминанты в этом разнообразном музыкальном сплаве. Этой доминантой становится популярный жанр современной деревни – частушка. Она встречается с самого начала II действия в маленькой кантате «Девичьи частушки». Основной мотив этой кантаты («Ой, мы частушек много знаем, знаем тыщи полторы») становится рефреном своеобразного рондо, характеризующегося прогрессирующим усилением контраста между эпизодами.

Следующий номер, «Приход парней», тоже можно рассматривать как развернутый эпизод, в котором появляются новые мелодии. Тем не менее, они все же связаны с предыдущим эпизодом благодаря общему жанру – частушке. Поэтому в ходе этого номера естественно услышать заключительное напоминание слов рефрена («Ой, мы частушек много знаем»), от мелодии которого остался только настойчиво скандируемый звук ре. В результате формируется единая по настроению и богатая натуралистическими деталями картина, вводящая в атмосферу радости, веселья и деревенского праздника, связанного с завершением полевых работ.

Во втором акте оперы проявляются перекрестные интонационные связи между отдельными эпизодами, где острые контрасты сопоставляются друг с

---

<sup>1</sup> Ансимов Г. П. Лабиринты музыкального театра XX века. М., 2006. С. 86.

другом. Например, неуклюжая, но старательная игра самодеятельного духового оркестра, полная комизма, сопровождает выход Володи Гаврилова. Вместе с ним появляется новая интонационная стихия – бытовой романс с его характерной экспрессией и открытым выражением чувств. Однако этот круг интонаций не исчезает полностью с появлением следующего крупного раздела действия, такого как кадрили. Кажется, что вся эта сцена, вплоть до финала второго акта, похожа на маленькую кантату.

Рефрен оперы то периодически возвращается, напоминая о себе, то уходит на второй план и замещается эпизодами, которые, хоть и оттеняют этот рефрен, приносят в него все большую весомость и значимость. В итоге сцена завершается на видоизмененном материале рефрена, который становится темой кадрили. Можно сказать, что в построении этой сцены (которая включает пять номеров оперы, с № 15 по № 19) композитор использует конструктивную идею, уже замеченную в двух первых номерах этого акта оперы.

Несмотря на общность композиционной структуры, последняя сцена этого акта отличается значительным драматургическим наполнением. Фоном для этой сцены служит медленная, проникнутая скрытой грустью мелодия кадрили, сопровождаемая аккомпанементом, который изысканно пародирует обычные формулы сопровождения духового оркестра. Во время этой мелодии происходят два разговорных диалога Володи Гаврилова – сначала с Наташей, а затем с Варварой Васильевной. Диалоги разделены танцевальным эпизодом, который в некоторых аспектах отсылает к началу второго акта. Скрытое напряжение, характерное для второго диалога, подчеркивается чисто музыкальными средствами – вторжением экспрессивных интонаций и увеличением темпа танца к концу номера. Эмоциональный прорыв происходит в исполнении Варвары, которая песней «По лесам кудрявым» словно отвечает на вторую песню Володи Гаврилова «У моей у милой губы, как пушок».

Кульминацией сцены становится пляс Варвары. Суть ситуации раскрывается не столько в словах героини и ее поведении на сцене, сколько в полной отчаянной страсти музыке. Это действие словно объединяет в себе два начала - стихию танца, движения, и открытое выражение чувств. Вновь звучит музыка кадрили, закругляющая этот раздел, но теперь ее смысл резко меняется: она сочетается с частушкой, иронически комментирующей происшедшее событие («То, что парень изменил, это не изменушка»). Этот момент тесно связан с началом акта и подчеркивает резкий перелом настроения. Теперь вместо задорных, озорных частушек звучит частушка-страдание с присущим ей горьким юмором.

Опера «Не только любовь» построена по сценам: персонажи свободно взаимодействуют, в сцены вплетаются как законченные номера, так и диалоги персонажей. Это создает непрерывность развития музыкального материала, динамичность в разворачивании сюжета и создает ощущение «естественности» сценических событий.

В опере присутствует целостная система мотивных характеристик персонажей, система лейтмотивов, что характерно для жанра оперы в принципе. Сюда же встраивается система тембровых характеристик, которая коррелирует, с одной стороны, с персонажами, с другой – с обликом деревенских звучаний: народных инструментов, а также инструментов самодеятельного духового оркестра.

Особый интерес представляет партия Федота. Федот Петрович, бригадир трактористов (бас) – персонаж, конечно, второстепенный. При этом он необходим для разворачивания всей истории, с ним связаны некоторые важные для авторов спектакля идеи – понять и воплотить их необходимо для осознания специфики воплощения этого персонажа.

Федот влюблен в главную героиню оперы – Варвару Васильевну, но при этом он всегда «в стороне», выжидает, робеет, в отличие от Володи Гаврилова – обаятельного, нахального, задиристого, яркого, именно его замечает Варвара, именно он заставляет биться ее сердце быстрее. Но Володя

в глазах деревенской общины – жених беззаветно любящей его тихой и робкой Наташи. Поэтому связь Варвары с Володей – это «мезальянс» в глазах деревенских, а строгий и основательный Федот – подходящая для Варвары пара.

Вся партия-роль Федота состоит из одного сольного номера (№ 3, Песня Федота) и отдельных реплик в ансамблевых сценах. Федот участвует в следующих номерах оперы:

1 действие:

- № 1. Вместо вступления;
- № 2. Игра продолжается;
- № 3. Песня Федота;
- № 4. Дождь. Фуга и квартет трактористов.

2 действие:

- № 11. Приход парней. Кода (в ансамбле);
- № 15. Приход Варвары Васильевны и кадрили (одна фраза);
- № 17 Песня Варвары Васильевны (реплика вначале);
- № 19. Все расходятся (реплика вначале);
- № 20. Финал второго действия (прерывание свидания)

3 действие:

- № 25. Эпилог

Очевидно, что в партии Федота происходит постепенное оттеснение персонажа в тень: если вначале у него есть сольный номер, то во втором действии самый заметный фрагмент с его участием – столкновение с Володей во время его свидания с Варварой Васильевной, с этого момента, когда Варвара велела ему уйти, он вообще не появляется на сцене вплоть до самого эпилога, где лишь участвует в общей «колхозной песне». Партия Федота – явный противовес партии Володи Гаврилова, вторая совершенно очевидно вытесняет первую, и этот антагонизм ясен с самого начала, с появления Володи Гаврилова, нарушающего незыблемый деревенский порядок, частью которого является Федот.

В самом начале оперы, в сцене игры в домино (трактористы коротают время, пережидая дождь) Федот предстает в квартете трактористов, вписываясь в единый мужской ансамбль. Он никак не выделен, у него нет собственного музыкального материала, и его реплики совпадают с репликами других участников квартета. Щедрин выстраивает вертикаль вокальных голосов таким образом: верхние поют «Мишка и Гришка», и эти персонажи как бы «сдвоенные», они везде появляются парой, нижние у Ивана Трофимова (баритон) и Федота Петровича (бас).

Выбор голосовой диспозиции мужских партий в опере Щедрина довольно информативен, поскольку он явно неслучаен. Понятно, что главный герой, молодой и горячий Володя Гаврилов, поет тенором – этот тип голоса характерен для оперного героя. Мишка и Гришка с их теноровыми тембрами персонажи скорее комические, чем лирические. Баритон Иван Трофимов в квартете – явно «связующее звено» между Мишкой и Гришкой и Федотом, ему поручены отдельные реплики в игре, он задерживает игру, задумываясь над следующим ходом, и в конце концов выигрывает, после чего начинает подтрунивать над любовной привязанностью Федота к Варваре, чем вызывает резкий отпор – это тема запретная, про нее говорить нельзя. И это один из смысловых лейтмотивов оперы – о любви вслух и своими словами говорить нельзя.

Федот, поющий басом, с одной стороны, выделяется как «старший» среди трактористов и вообще мужчин деревни (очевидно, поэтому деревенские и считают его наиболее подходящей для «председательши» парой) – он солидный, ответственный, отечески опекает своих трактористов и следит за порядком во всей деревне. С другой стороны – он выглядит скорее, как «отец семейства», а не как претендент на нежную страсть пылкой героини.

Традиционно в оперной практике басовые голоса получали либо злодеи, либо старые и пожилые персонажи, либо маги и волшебники. Никогда «оперный любовник» не пел басом, и Щедрин, разумеется,

прекрасно об этом осведомлен. Его Федот в опере «Не только любовь», очевидно, не имеет никаких шансов на взаимность у Варвары. Кроме того, уже при первом появлении в квартете трактористов в его партии появляется скороговорка, которая именно у басового голоса звучит комично. (См.: Приложение № 2, пример 15).

Временами в партии Федота возникает «весомая» декламационность, и тогда на первый план выходят другие параллели. Давая резкую отповедь Ивану Трофимову на его попытки шутить о любви к Варваре, Федот поет, выделяя каждое слово, с решительной «запрещающей» интонацией со скачком на квинту в конце фразы. (См.: Приложение № 2, пример 16).

Центральным номером партии Федота является его песня № 3. Хотя она и выделена, но вписана в оперную сцену, как и другие как бы «законченные» номера. Здесь Федот получает наиболее развернутую и полную характеристику. Он начинает свою песню, отшучиваясь (в клавире – соответствующая ремарка), а заканчивает в назидательном тоне.

В основе музыкальной формы сольного номера Федота лежит куплетная песня, однако она подвергается некоторым трансформациям, имеющим особый выразительный смысл.

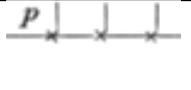
Проанализируем всю песню Федота последовательно с самого начала.

Ее предваряет краткое оркестровое вступление. (См.: Приложение № 2, пример 17). Тут нет тематического материала, это своего рода троекратный «призыв к вниманию». По сути, здесь трижды повторенный распетый вариант одного аккорда си бемоль мажора, в котором начинается песня. В последующих куплетах тональности будут меняться, поднимаясь выше по мере нарастания напряжения: Си-бемоль мажор, До-мажор, Ре-мажор, Ми-мажор, завершение песни – и вовсе в Си-мажор, то есть герой как бы «не попадает» в исходную тональность, и таким образом тональный план песни оказывается разомкнутым, причем из бемольной сферы музыка переходит в диэзную – и чем дальше, тем больше.

Главная (и единственная) тема песни построена достаточно формульно – и в текстовом, и в интонационном отношении. До цифры 24 проходит вся тема песни целиком.

Текст и интонационные обороты песни Федота связывают ее с традиционной народной песней. Можно увидеть жанровый прототип хороводной песни в слоговой музыкально-ритмической структуре – по типу «просо» или «коломыйки»<sup>1</sup>, но она трансформирована, причем довольно замысловато. (См.: Приложение № 2, пример 18).

Важно, что в основе песни Федота лежит народно-песенный прототип (хотя сама песня, ее напев, не цитированные) ритмической и мотивной повторности. Строфа построена таким образом:

А	А	В		С
Едет девка на заре	По долине, по горе	Лошадь погоняет	Гудок	Песню запевае
	Повтор			

Во всех текстовых распевках добавлен слог «да»: «Е (да) дет девка», «По (да) долине» и т.д., и это довольно часто встречается в лирических народных песнях. Здесь же вставка слога подчеркивает четкую плясовую ритмическую структуру, усиленную повтором во второй фразе (АА).

Мотив, обозначенный в схеме как В, требует особых комментариев. Он во всех отношениях противоположен начальному – если начиналось с восходящего мелодического движения, то здесь – нисходящее, если в первом мотиве сначала шли мелкие длительности, а потом – более долгие, то здесь наоборот. То есть второй мотив – это обращение первого. Разумеется, ничего подобного в народной песне быть не могло, это полифонический прием из профессиональной музыки, и Щедрин незаметно как бы «инкрустирует» его в достаточно «народную», на первый взгляд, музыку.

<sup>1</sup> Ефименкова Б. Б. Ритмика русских традиционных песен. М., 1993. С. 64.

Но дальше – больше: третий мотив (С) – это своего рода «реприза» на микромотивном уровне, поскольку здесь возвращается ритм первого мотива, а в мелодии происходит синтез восходящего и нисходящего движения двух предшествующих мотивов. Кроме того, последний мотив еще и отделен звучанием автомобильного (по сюжету, скорее, тракторного) гудка. И таким образом, форма всей темы оказывается сродни простой двухчастной форме – что вполне уместно в профессиональной музыке, но не встречается в народной.

Далее идет точный повтор всего куплета с другим текстом. И далее будет сохраняться этот принцип сдвоенного куплета. При этом повторность, заключенная в начальных тактах, становится прямо-таки нарочитой. Простое восходящее движение в диапазоне квинты в результате повторяется практически подряд 8 раз. Причем гармония простейшая – на тоническом трезвучии. Никакого развития нет, повторы практически точные, и это создает ощущение какой-то застылости, неповоротливой закоснелости.

Очень комично выглядит «представленный» Федотом сюжет и его разворачивание в музыке. Основа этого сюжета – встреча девки, которая едет на лошади (и уже это в глазах Федота, очевидно, «отсталость»), и самого героя («еду я»), едущего на тракторе (и это как бы «возвышает» его во всех отношениях). Добавление «ветку горькую жуя», видимо, должно было добавить в общую картину непринужденности. Но поскольку, как можно заключить из проведенного анализа структуры куплета, ничего, кроме кондовой повторности, в музыке нет, то и непринужденности (и естественности, мягкой юмористичности) тоже не получается. Далее Володя Гаврилов как раз и продемонстрирует эту легкую непринужденность, а пока у Федота это получается натужно и неуклюже.

Момент встречи «девки» и героя на тракторе – та же музыка, но «поднятая» на тон выше, в до мажор. Это, конечно, подогревает «градус» повествования, но не является достаточным средством для возникновения какого-либо развития. Но здесь Федот как бы отвлекается – сначала он

«забывает» посигналить перед завершением куплета, все фразы идут подряд, а потом неожиданно структура куплета «ломается», и возникает новая музыка на основе второго мотива (В) на словах «Что-то на сердце темно, не видал тебя давно». (См.: Приложение № 2, пример 19).

Очевидно, Р. К. Щедрин мыслит этот эпизод как «лирическое отступление», здесь даже есть ремарка «со вздохом», и Федот вспоминает здесь о Варваре, диапазон расширяется, возникают секстовые интонации, ритм выравнивается, благодаря чему получается высказывание широкого дыхания, у скрипок – восходящий контрапункт с противодвижением к основной мелодии, в гармонии – мягкие секундовые сочетания. Однако дальнейшее музыкальное развитие проясняет для слушателя, что перед нами – вовсе не лирический герой, скорее – его антипод.

Вслед за вполне лирическим текстом «Что-то на сердце темно», когда ожидается развитие и этой идеи, и нового музыкального материала, возникает почти точный повтор музыки с абсолютно абсурдным в этой ситуации текстом: «Ты в бригаде, я в другой, редко видимся с тобой». Неуклюжий, примитивный текст совершенно разрушает возникшее было лирическое настроение. Да и самому Федоту, очевидно, неудобно перед слушателями за неуместную, в его глазах, мягкость и чувствительность, поэтому он тут же возвращается к первоначальному куплету, причем поначалу в еще более простом виде, без вставки «да», он просто еще раз повторяет и текст, и музыку в до мажоре.

Далее куплет звучит уже в Ре-мажоре, он тоже сдвоен. Сюжет поворачивается таким образом: встретившись с трактористом, девушка перепугана, боится его; а тракторист озвучивает варианты своих действий: «либо зацелую прямо в морду злую», «либо в очи загляну и проеду мимо – не моя любимая», причем последняя фраза возникает вместо заключительной фразы. Новый вариант заключения появляется в диковинном мелодическом движении по нонаккорду и выровненном ритмическом движении половинными длительностями.

Довольно странная лексика в первом варианте («в морду злую»), очевидно, должна выразить брутальность Федота, его разудалую мужественность. Но эффект достигается противоположный, поскольку здесь непонятно, идет ли речь о девушке или о ее лошади, и Федот снова выглядит неуклюже со своей грубостью.

Следующий за песней Федота номер – «Дождь», fuga и квартет трактористов – еще заметнее раскрывает авторскую иронию по отношению к персонажам. Трактористы, поющие fugу на оперной сцене, – явление и небывалое, и комичное. Щедрин стремится воспроизвести естественную интонационность речи, и это ему вполне удастся: и у Ивана Трофимова, и у Федота фразы «опять дождь» звучат как восклицания с выражением досады и разочарования. Но при этом фраза Ивана Трофимова совпадает со вступлением ответа в экспозиции fugи, а фраза Федота – с началом следующего тематического проведения. Таким образом, трактористы как бы «не замечают», что на самом деле поют fugу. (См.: Приложение № 2, пример 20).

В квартете, следующем за fugой, музыка трактористов становится еще более простой, уже напоминающей детскую песенку-считалку, с элементарной квинтовой интонацией. (См.: Приложение № 2, пример 21).

У Федота исчезают сольные реплики, он «вписан» в квартет трактористов. В этот момент внимание переключается на настоящего героя – Володю Гаврилова, и он своим выходом с сольной песней явно противопоставлен Федоту. Володя нигде не является частью каких-либо ансамблей, напротив, он всегда им противопоставлен.

А вот в партии Федора сольных высказываний становится все меньше: можно отметить лишь ответ Варваре Васильевне в № 15, где она вмешивается в готовую развязаться драку, отповедь Володе в № 17 («они вальс не играют»), а также сольное значительное высказывание в № 20, в финале второго действия, где во время свидания Варвары Васильевны с

Володей Гавриловым за околицей Федот предпринимает последнюю попытку избавиться от соперника.

В № 15, отвечая Варваре Васильевне, Федот вокализует закругленную, неторопливо развернутую фразу, в которой он и выказывает уважение, и симпатию «председательше». Отвечая Володе, чье присутствие его явно злит и раздражает, Федот резок и категоричен. А сцену в финале второго действия стоит рассмотреть подробнее.

Федот, появляясь в момент кульминации любовной сцены между Варварой Васильевной и Володей Гавриловым, прерывает их поцелуй и заставляет Варвару Васильевну спрятаться. Он ищет Володю, чтобы велеть ему уезжать туда, «откуда приехал». Начиная в спокойном разговорном регистре, Федот очень быстро переходит «на повышенные тона», и в ответ на вопросы Володи почти кричит, речитируя на высоких звуках. (См.: Приложение № 2, пример 22).

Когда появившаяся Варвара Васильевна велит ему уйти, он первый и единственный раз ей возражает, говорит «нет», однако в спокойном регистре и не слишком уверенно. В явно критической ситуации по его партии понятно, что это персонаж слабый, не способный выдержать характерную линию, и поэтому вынужденный уйти, выкрикнув на прощание самую высокую ноту своей партии (фа) на эмоциональном восклицании «А!»: это тот максимум, который Федот способен выдать. (См.: Приложение № 2, пример 23).

В оркестровой партии наблюдается очень интенсивное движение и развитие, но они скорее выражают волнение центрального персонажа – Варвары Васильевны. В партии же Федота поставлена окончательная точка. Хотя он еще будет петь в третьем действии, никаких сольных высказываний композитор ему уже не поручает. В тот момент, когда по приказу Варвары Васильевны Федот уходит в бессильной ярости, линия персонажа, по сути, закончена. Лишь в финале, в общей «колхозной песне» он поет в хоре.

В отличие от партий Варвары Васильевны и Володи Гаврилова, которые взаимодействуют друг с другом, партия Федота не обнаруживает никакого интонационного обмена с другими ключевыми персонажами. В этом смысле она так же инертна, как и он сам.

Наиболее драматичная сцена для Федота – это его появление на свидании Варвары Васильевны и Володи Гаврилова за околицей. Федот, очевидно выступая от имени всей деревенской общины, требует, чтобы Володя убирался обратно в город. Осознавая свою силу и чувствуя правоту, он готов даже поколотить его. Однако, когда замечает в тени Варвару Васильевну, он практически сразу отступает. Очевидно, что дело тут не только в любви. Варвара Васильевна – представитель власти в колхозе, а колхозники привыкли не перечить власти. Федот не спорит с властью, он пассивен и делает, что ему говорят. Поэтому он всегда в стороне от событий. Ему не хватает ни смелости, ни силы, ни личностных качеств, чтобы противостоять кому бы то ни было. Он – «как все», безынициативный, не рвущийся работать, согласный довольствоваться тем малым, что у него есть, «обычный». И потому композитор, по сути, вообще лишает его права на сольное высказывание в третьем действии. Федот в конце оперы – лишь часть хора, часть толпы.

В противовес некой безликости Федота опера насыщена героико-патриотическими мотивами сельских тружеников, которые с неимоверной отдачей прилагают усилия в достижении задач, поставленных председателем. Этим людям все под силу, они готовы к трудовым свершениям и решению любых задач. Радость труда и счастливой жизни звучат как гимн слаженной работе колхозников.

Таким образом, новаторское произведение опера «Не только любовь» не отражает привычных оперных канонов, отличаясь живостью, красочно и подробно обрисованными многоликими образами, представляющими русскую деревенскую жизнь.

В лирической опере Р. К. Щедрина все самобытно как склад и характер музыки, так и драматургические образы героев произведения. Музыка, напоминая песни и напевы проста для восприятия и в полной мере отражает богатство чувств, лиризм и задорный юмор, что представляет правдивость и естественность. Музыкальные интонации в музыкальном спектакле соответствуют конкретной исторической точности, в которой существуют правдивые образы в драматических условиях избранной темы. Именно благодаря этому подходу «Не только любовь» стала значимым шагом в развитии современной русской оперы.

\* \* \*

Таким образом, рассмотрение советского оперного наследия в структурно-генетическом, динамическом и статическом аспектах позволило продемонстрировать взаимосвязь советской оперы и процессов, протекавших в разные моменты истории страны, обосновать этапы в развитии оперного творчества. В результате проведенного эмпирического исследования была выявлена динамика советского оперного творчества, которая различалась по интенсивности в разные исторические этапы. Причем, каждый из выделенных шести этапов в развитии советского оперного творчества характеризовался определенными структурными изменениями.

Так, установлено, что советское оперное наследие создавали три поколения советских композиторов: дореволюционное, предвоенное и послевоенное. Наивысшую плодовитость продемонстрировали композиторы второго поколения.

Путем количественного подсчета установлено, что количество опер на первом-третьем этапах развития советского оперного творчества неуклонно росло, достигнув пика активности советского оперного творчества на четвертом, после чего на пятом и шестом этапах активность советских композиторов в этом виде творчества пошла спад.

Количественный анализ советского оперного наследия позволил высчитать число композиторов, работавших в жанре оперы, в разрезе каждой из союзных республик, а также количество созданных ими опер. Согласно расчету, доля композиторов, писавших оперы в национальных республиках СССР, по отношению к общему числу композиторов СССР, писавших оперы, составляет 42%. Доля опер, написанных композиторами в национальных республиках, в общем числе опер, написанных в СССР в Советский период, составляет 35,7 %.

Первые места в рейтинге оперного творчества занимают Азербайджан по количеству композиторов, писавших оперы, и Украина по количеству написанных опер. Также довольно высокий уровень оперного искусства и наличие опоры еще с дореволюционных времен на национальную музыкальную культуру продемонстрировали Армения, Грузия и Белоруссия.

Среди композиторов, представлявших автономные республики и автономные области РСФСР, в написании опер наиболее активны были татарские композиторы. На втором и третьем местах по количеству опер, написанных местными композиторами, были башкирские и бурятские композиторы.

В целом, в союзных республиках, а также автономных республиках и отдельных автономных областях РСФСР композиторами было написано 305 оперы (44% от общего количества по стране), а работали над ними 160 композиторов (55%). Это свидетельствует о большом внимании к развитию музыкальной культуры в национальных регионах страны.

Исторический путь, который прошла советская опера, демонстрирует ее большое жанровое многообразие. Основными системообразующими группами советского оперного наследия были литературно-драматические, лирические, комические и сказочные жанры оперы. Наибольшее значение придавалось операм, относящимся к героико-патриотическому жанру, прославляющих выдающихся исторических личностей, боровшихся против угнетателей за счастье и свободу народов, о судьбах народных героев,

проявивших себя в революционной борьбе, в годы Гражданской и Великой Отечественной войн, выдающихся государственных деятелей, сыгравших важную роль в становлении и развитии российского государства, о жизни и деятельности выдающихся ученых, просветителей, поэтов, народных сказителей, первооткрывателей земель. Советской оперой была сделана попытка прославить трудовые подвиги советских людей.

Несмотря на то, что магистральной линией в советской опере была героико-патриотическая тематика, более трети опер написаны на сюжеты народного эпоса, а также литературно-драматические, лирические, комедийные и сказочные сюжеты.

Советские оперы в своей сюжетной основе опирались на качественный литературный материал. Оперы, опирающиеся на сюжеты русской дореволюционной классической литературы, составляют 9% от всего массива, зарубежной классической литературы – 5,5%, произведений известных советских авторов – 8,8%. Суммарно – 23,3%.

Но исследование показало, что интерес к литературным источникам в качестве сюжетной основы для опер разные временные отрезки менялся. Так, изначальный рост интереса к классическим сюжетам русской литературы достигает своего пика в военные и послевоенные годы. В период «оттепели» наблюдается небольшой спад, после которого интерес к классической русской литературе вновь возрастает. Интерес к зарубежным сюжетам также выглядит в виде двух пиков, но в иные временные промежутки. Пик интереса приходится на предвоенные годы. А в военные годы он падает. Зато в 1970–1980 гг. он резко идет вверх. Выраженный интерес к литературным сюжетам советских писателей и драматургов приходится на 1970–1980-е гг. XX в.

Особенностью советского оперного наследия выступает его повышенное внимание к воспитанию юного зрителя. Для детской аудитории в советский период всего было написано 71 опера (10,3%), в этом направлении работали 37 композиторов. В детских операх в основном доминировали сказочные сюжеты, в том числе – сказки народов СССР,

ориентированные на детей дошкольного и младшего школьного возраста. Но были и оперы для детей среднего школьного возраста. Исследование показало два пика интенсивности работы композиторов по детской тематике. Один приходится на военные и послевоенные годы, после чего следует небольшой спад. Интерес к детской тематике снова возрождается в период с 1966 по 1982 гг.

Анализ официальных сайтов театров оперы и балета и театров показал, что в постсоветский период из всего массива советского оперного наследия ставится очень незначительное количество опер – всего около 9%. Оставшиеся оперы, составляющие 91% от всего массива, остаются невостребованными. Музыкальной общественности, исследователям и творческим коллективам необходимо предпринять организационные усилия для сохранения исторической памяти и возрождения интереса к советскому оперному наследию.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Несмотря на то, что советские оперы достаточно активно изучались исследователями и в советское время, и в постсоветский период, их оценка и содержание критических замечаний к их создателям на протяжении исторического времени кардинально менялась и была подвержена в значительной мере колебаниям курса политического руководства. Начиная рассмотрением ее как средства идеологической пропаганды в контексте требований метода социалистического реализма, к отрицанию художественных достоинств этого метода в постсоветский период, а, следовательно, и созданных в рамках его требований творческих проектов, и затем попыток объективного анализа их достоинств и недостатков, но уже вне их идеологической нагрузки.

Действительно, феномен советской оперы довольно сложный и неоднозначный. Ее специфика проявляется в некоторой двойственности:

– с одной стороны, в опоре на традиции мирового и русского дореволюционного оперного искусства, и с другой стороны, в их отрицании и попытке создания новой оперы, созвучной требованиям эпохи и условиям советской действительности;

– с одной стороны, в тяготении к европейскому стилю, с его упорядоченностью ритмического рисунка, темпами, тембрами, мелодическими оборотами, ориентированных на рациональное восприятие слушателем, а с другой стороны – к восточным национально-ориентированным формам, с присущими им ладовым строением звукоряда, метроритмической основой и импровизационностью композиционной структуры;

– с одной стороны, в адаптации к условиям идеологической цензуры, в стремлении преобразовать совокупность требований творческого метода соцреализма к оперному творчеству и следовать им, а с другой стороны,

выйти за его узкие рамки в свободный поиск нового музыкального языка выразительных средств;

– с одной стороны, в поиске нового героя, выразившего собой эпоху, а с другой стороны, в опоре на традиционные сюжеты, легенды, сказки, эпос, классические литературные произведения;

– с одной стороны, в ее элитарности как наиболее сложного вида искусства, адресованного подготовленной аудитории, обладающей навыком постижения сложных музыкальных форм, а с другой стороны, ориентацией на массовую аудиторию, в связи с чем в музыкальный материал вводились народные песни, частушки, городской романс и т.д.;

– с одной стороны, в доминировании пропагандистского пафоса, а с другой стороны, в глубоком знании исторических реалий, тонком воссоздании художественных нюансов человеческих отношений, творческих находках.

Субъективизм, конъюнктурность социального заказа, которые неизбежно сопровождают качественную оценку явления искусства в тот или иной переживаемый исторический момент, не всегда позволяют его оценить объективно. Любой оценочный механизм направлен на создание пирамиды ценностных ориентаций. Существует множество систем оценок художественных произведений, каждая из которых принимает за основу какое-то из воздействий на человека или общество в целом. Кроме того, оценивать оперы безотносительно учета мнения аудитории, только музыковедческими инструментами, довольно сложно. Искусствоведческая интерпретация творческого произведения не всегда совпадает с культурологической и социологической его оценкой. А массовый интерес не всегда обусловлен его выдающимися художественными достоинствами. И наоборот, оригинальные, самобытные и высокохудожественные произведения зачастую не вызывают ажиотажный интерес.

В этой ситуации более адекватным подходом будет опора на позицию Г. А. Голицына и В. М. Петрова<sup>1</sup>, которые говорили, что важность рассматриваемого объекта для любой системы определяется главным образом успешностью решения задач, которые перед ним были поставлены.

Перед советской оперой была поставлена задача содействия своими средствами в формировании культурной и социальной идентичности советского народа с опорой на национальные традиции и культуру народов СССР. Приоритетной задачей советской оперы было формирование такого музыкально-стилистического единства, который стал бы маркером советского оперного творчества. Какие характеристики могут служить обоснованием того, что советская опера состоялась? Их несколько. И прежде всего, наработан поистине огромный массив оперных произведений – результат поистине титанического труда советских композиторов. В этой ситуации более применимы количественные методы, которые более объективны, не зависят от вкусовых пристрастий и необоснованных выводов экспертов, при этом показывают скрытые тенденции, которые не видны на первый взгляд.

Такой подход к советскому оперному творчеству позволил представить его как специфическое направление, со своей исторической миссией, вектором развития, внутренней структурой, тематическим и жанровым многообразием, развивающееся в ограниченном пространстве и определенном временном промежутке. Статистический анализ советского оперного наследия позволил с большей достоверностью оценить вклад каждого из советских композиторов в развитие этого направления искусства. Только благодаря выборке опер стало возможным доказать то внимание, которое оказывалось развитию этого вида искусства в СССР. И это послужило, в итоге, культурным механизмом, способствующим развитию культурной идентификации населения национальных республик, росту национального самосознания и его интеграции в мировой цивилизационный

---

<sup>1</sup> Голицын Г. А., Петров В. М. Информация – поведение – творчество. М., 1991. С. 123.

процесс. А комплексное исследование советского оперного наследия с позиции рассмотрения его как законченного цикла в развитии этого вида искусства позволило переосмыслить его место, роль, дать более объективную оценку художественным достоинствам

Решая задачи, поставленные в диссертационном исследовании, путем сбора информации об операх советского периода для их статистического анализа было выявлено около 700 опер. Их распределение по временной шкале позволило охарактеризовать общую динамику советского оперного творчества, провести сравнительный анализ в разные исторические отрезки времени существования СССР, как в целом по стране, так и в разрезе союзных и автономных республик. Интерпретация количественных данных показала более выпукло те новшества, шаги, которые в своей эволюции сделала советская опера. Эта методика также помогла выстроить структурную модель советского оперного наследия, выявить и охарактеризовать тематическое и жанровое многообразие, оценить уровень активности постановок советских опер в постсоветский период.

Результатом таких действий стал вывод о том, что советская опера развивалась в тесной зависимости от внутренних и внешних факторов становления и развития советского государства. Это доказывала ее динамика, которая заметно различалась в разных временных отрезках: от единичных фактов создания опер в послереволюционном периоде, к росту их количества в довоенном и военном периодах, и пиковым значениям в послевоенном периоде, достаточно высокой интенсивности в послевоенный период, медленным снижением с 1966 по 1981 гг. и почти полным угасанием творческой активности композиторов в период с 1983 по 1991 гг. Распределенные количественные данные позволили построить на графике кривую в виде параболы, что выступило наглядным свидетельством законченности цикла в развитии этого феномена.

В каждом выделенном историческом периоде наблюдались определенные тенденции, выражаемые в преобладании той или иной

тематики и стилистики опер. В 1930-е гг. преобладали попытки создать оперы о текущих драматических событиях революции и Гражданской войны. Во время Великой Отечественной войны преобладала тенденция написания опер, прославляющих подвиг советского народа и обращение к историческим событиям и победам в прошлом, к героической биографии великих полководцев. В 1950-е гг. наряду с попыткой осмыслить подвиг советского народа, шло постепенное восстановление разрушенного народного хозяйства и налаживание быта, что обусловило обращение к темам семейным, любви, комическим, сказочным сюжетам. Активно развивалась детская опера. Постепенно в фокус внимания композиторов попадали пьесы современных драматургов, которые поднимали более масштабные и глубинные темы нравственного выбора.

Не потеряв традиций дореволюционного оперного искусства, была сделана попытка уловить соответствие моменту, переживаемому страной. Поэтому советскому оперному наследию присуще большое тематическое и жанровое многообразие. Центральное место в нем занимают оперы героико-патриотического жанра, которые тематически разбиваются на несколько групп, прославляющие: выдающихся исторических личностей, боровшихся за счастье и свободу народов; героев, проявивших себя в революционной борьбе, в годы Гражданской и Великой Отечественной войны; выдающихся государственных деятелей, сыгравших важную роль в становлении и развитии Российского государства, определивших во многом его судьбу; ученых, просветителей, поэтов, народных сказителей, первооткрывателей земель; трудовые подвиги советских людей. Но при доминировании героико-патриотического жанра более трети всей совокупности опер написаны на литературно-драматические, лирические, комедийные и сказочные сюжеты. Советское оперное наследие базировалось на высококачественной литературной основе. Советские композиторы в поисках сюжетов активно обращались к русской дореволюционной (9% опер), зарубежной (5,5%), советской (8,8%) классической литературе. Оперы для детей составляют

10,3% от всей совокупности. В каждом из выделенных исторических отрезков в зависимости от переживаемых страной событий создавались оперы на разные сюжеты, и это отражалось на смещении доминирующей тематики.

При этом советское оперное творчество испытывало повышенное внимание к себе советского партийного руководства. Это обстоятельство нельзя рассматривать односторонне, только с позиции давления на творческих деятелей, хотя и это обстоятельство тоже сыграло свою роль. Плановый характер советской экономики применительно к музыкальному творчеству дал долгоиграющий эффект. Для развития оперного искусства в СССР была создана система со всеми ее функциональными звеньями, которая работала слажено. Эта система включала:

- организационное объединение композиторов в Союз Советских композиторов и региональными и городскими звеньями;
- построение сети театров оперы и балета как базовой инфраструктуры, необходимой для развития оперного искусства в отдаленных региональных центрах;
- организацию системы подготовки профессиональных кадров для оперных театров;
- разработку единого для всех видов искусств творческого метода социализма с требованиями и оценочными критериями, применение которого должно было обеспечить театры и филармонии достойным репертуаром;
- организацию и финансирование музыкальных издательств и редакций специализированных журналов;
- развитие музыковедческой критики и научных исследований в области вокального пения;
- воспитание зрителя, в том числе детей, путем широкого распространения музыкального образования и просвещения;
- опора на национальные традиции и культуру народов СССР.

Таким образом, советская опера представляет собой феномен, отличающийся глубиной философского, мировоззренческого обобщения, опирающийся на отечественную и мировую классическую литературу, адресованный думающей, высокообразованной, творчески мыслящей аудитории. А советское оперное наследие, отражая процессы, происходившие в отечественной музыкальной жизни, выступает уникальным свидетельством творческого самовыражения эпохи. Обладая специфическими чертами, тематическим и жанровым многообразием, художественными достоинствами, оригинальными находками в области музыкальной драматургии и стилистики, оно представляет собой особую ценность с точки зрения истории, культуры и искусства и может быть признано национальным достоянием россиян.

В советском оперном наследии исследователями отмечено большое количество достойных внимания решений, что с успехом позволяет их использовать в современных условиях. Но большинство советских опер несмотря на то, что они обладают определенными достоинствами, все-таки не смогли удержаться в репертуаре и не получили широкого признания. Почему только 9% из всего советских массива опер исследование обнаружило в репертуаре современных театров?

Как и все произведения искусства, оперы ранжируются по значимости, художественным достоинствам, социальной востребованности, оригинальности и т.д. Иногда это происходит спонтанно, а иногда и сознательно, путем организации кампании по восхвалению или дискредитации в средствах массовой информации. Активность постановок зависит от множества объективных, субъективных и случайных факторов. К объективным можно отнести, безусловно, в первую очередь, выдающиеся художественные достоинства произведения, но также играют свою немаловажную роль иные факторы: попадание ее создателей в унисон общественным настроениям, популярность у аудитории, технические, финансовые и творческие возможности осуществить такую постановку. Во

многим субъективным бывает выбор оперного репертуара, который чаще всего формируется волевым решением руководства творческого коллектива. Имеют место вкусовые пристрастия, мода на тех или иных авторов или их произведения и другие факторы. Определенную роль играют и случайные факторы, такие как, к примеру, забвение или утрата партитур в силу каких-то событий. Таким образом выстраивается иерархия опер, на вершине которой располагаются часто исполняемые произведения, которых, к слову, не так много, и далее по нисходящей – редко исполняемые. И так до полностью забытых или утраченных за давностью лет.

Нам же более близка позиция А. Матусевича, который писал: «Среди советских опер и вправду было немало однодневок, того «композиторского мусора», который характеризует эпоху, но более, кроме этого, ничем не ценного. Однако в «праведном» порыве развенчания в 1990-е, как водится, с водой выплеснули и ребенка: остракизму и насмешкам подвергали «Семена Котко» и «Повесть о настоящем человеке» Прокофьева, талантливую оперу Хренникова «В бурю» и многие другие произведения. Удивляться нечему: переломное время диктует свои правила. Думается, что по мере удаления на исторической дистанции от реалий той эпохи, когда создавались и которой были посвящены эти оперы, они будут оцениваться исключительно по их художественным, прежде всего музыкальным, достоинствам, и некоторые из них еще займут подходящее место в репертуаре оперных театров России<sup>1</sup>.

С другой стороны, опера во всем европейском сообществе переживает период «естественной амортизации жанра», находится на излете. Процессы глобализации и усиления межкультурного взаимодействия между различными регионами современного мира в области музыкального искусства наиболее зримо проявляются в формировании глобальной индустрии массовых развлечений музыкального рынка и шоу-бизнеса. Развлекательные жанры вытесняют собою из звукового пространства

---

<sup>1</sup> Матусевич А. П. Советская опера на пути к Ренессансу // Независимая газета. 2020. 20 сент. URL : [https://www.ng.ru/culture/2022-09-20/7\\_8544\\_renaissance.html](https://www.ng.ru/culture/2022-09-20/7_8544_renaissance.html) (дата обращения: 25.05.2024).

«академическую музыку», аудитория последней тает. Это только в СССР пытались волевыми средствами реанимировать оперу в ее эталонном варианте. Такой подход к искусству – прецедент в мировом сообществе. Поэтому память о советском наследии необходимо сохранить. Возможно, путем возрожденных постановок, создания массива видеозаписей или концертных исполнений отдельных фрагментов из них.

Подводя итоги диссертационного исследования, можно констатировать, что его цель, которая предполагала обоснование особого феномена советского оперного наследия, обладающего исторической, культурной и художественной ценностью, достаточными для признания его национальным достоянием россиян, реализована полностью. За рамками исследования остались нерешенными следующие вопросы, такие как анализ влияния советского оперного творчества на композиторов после 1991 г. Ведь хотя место советской оперы в музыкальном наследии советского периода весомо, но это только часть его. Кроме опер советскими композиторами писались балеты, оратории, кантаты, симфонии, сюиты, мюзиклы, песенная лирика, музыка к кинофильмам, спектаклям. Все это национальное богатство еще ожидает своей объективной оценки.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### Источники:

1. Акопян, Л. О. Музыка XX века : энциклопед. словарь. – Москва : Практика, 2010. – 856 с. – Текст : непосредственный.
2. Антология оперного творчества московских композиторов (вторая половина XX в.) / сост. А. Ю. Алексеева, Р. Г. Косачёва. – М. : Композитор, 2003. – 348 с. – Текст : непосредственный.
3. Аппарат ЦК КПСС и культура, 1958–1964. Документы : [сб. док.] / [сост.: Т. В. Домрачева (отв. сост.) и др.]. – Москва : РОССПЭН, 2005. – 870 с. – Текст : непосредственный.
4. Аппарат ЦК КПСС и культура, 1965–1972. Документы : [сб. док.] / сост.: С. Д. Таванец (отв. сост.) [и др.]. – Москва : РОССПЭН, 2009. – 1245 с. – Текст : непосредственный.
5. Аппарат ЦК КПСС и культура, 1973–1978. Документы : В 2-х т. : [сб. док.] / сост.: С. Д. Таванец (отв. сост.) [и др.]. – Москва : РОССПЭН, 2011–2012. – Т. 1. – 1052 с.; Т. 2. – 605 с. – Текст : непосредственный.
6. Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953–1957. Документы : [сб. док.] / сост.: Е. С. Афанасьева, В. Ю. Афиани (ответ. ред.), З. К. Водопьянова (отв. сост.), Т. А. Джалилов, Т. И. Джалилова, М. Ю. Прозуменщиков. – Москва : РОССПЭН, 2001. – 808 с. – Текст : непосредственный.
7. Аппарат ЦК КПСС и культура. 1979–1984. Документы : [сб. док.] / сост.: С. Д. Таванец (отв. сост.) [и др.]. – Москва : РОССПЭН, 2019. – 996 с. – Текст : непосредственный.
8. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)–ВКП(б), ВЧК–ОГПУ–НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг. : [сб. док.] / сост. А. Артизов, О. Наумов. – Москва : МФД, 1999. – 872 с. – Текст : непосредственный.

9. Идеологические комиссии ЦК КПСС. 1958–1964. Документы : [сб. док.] / сост. Е. С. Афанасьева и др.; отв. ред. В. Ю. Афиани. – Москва : РОССПЭН, 1998. – 552 с. – Текст : непосредственный.

10. Музыкальный энциклопедический словарь / Абаджиев А. и др., гл. ред. Г. В. Келдыш. – Москва : Сов. энциклопедия, 1990. – 671 с. – Текст : непосредственный.

11. Музыкальная энциклопедия : [В 6-ти т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Москва : Сов. энциклопедия, 1973–1982. – Текст : непосредственный :

– Т. 1 : А – Гонг. Т. 1. – 1973. – 1070 стб.;

– Т. 2 : Гонд – Корсов. Т. 2. – 1974. – 958 стб.;

– Т. 3 : Корто – Октоль. Т. 3. – 1976. – 1102 стб.;

– Т. 4 : Окунев – Симович. Т. 4. – 1978. – 974 стб.;

– Т. 5 : Симон – Хейлер. Т. 5. – 1981. – 1055 стб.;

– Т. 6 : Хейнце – Яшугин ; Дополнения А – Я. – Т. 6 – 1982. – 1004 стб.

12. Советские оперы: краткое содержание / сост. А. М. Гольцман. – Москва, 1982. – 672 с. – Текст : непосредственный.

13. Справочник Союза композиторов СССР [по состоянию на декабрь 1986] / сост. В. И. Козюра, М. П. Гершанова, Л. Н. Костикова. – Москва : Сов. композитор, 1987. 528 с. – Текст : непосредственный

14. Сталинские премии. Две стороны одной медали : сб. док. и худож.-публицист. матер. / сост. В. Ф. Свиньин, К. А. Осеев. – Новосибирск : Свиньин и сыновья, 2007 – 880 с. – Текст : непосредственный.

15. Энциклопедический музыкальный словарь / авт.-сост. Б. С. Штейнпресс и И. М. Ямпольский. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Сов. энциклопедия, 1966. – 632 с. – Текст : непосредственный.

16. Энциклопедический музыкальный словарь / авт.-сост. К. А. Жабинский. – Изд. 2-е, доп. и перераб. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2009. – 473 с. – Текст : непосредственный.

### Научная литература:

17. Аббасова, Г. Э. Декады искусств Средней Азии и Казахстана в Москве 1936–1941 гг. Опыт исторической реконструкции / Г. Э. Аббасова – Текст : непосредственный // Поиск: Политика. Обществоведение. Искусство. Социология. Культура. – 2014. – № 2. – С. 54–65.

18. Абдуллаева, Э. Б. Дагестанская советская музыка 70-х гг. XX в.: жанрово-видовая и стилистическая характеристики / Э. Б. Абдуллаева. – Текст : электронный // Манускрипт. – 2018. – № 12. – Ч. 2. – С. 310–313.

19. Абулгазина, Г. К. Казахская эпическая опера семидесятых годов : 17.00.02 : дис. ... канд. искусствоведения / Абулгазина Гульнара Казимовна. – Москва, 1989. – 162 с. – Текст : непосредственный.

20. Акопян, Л. О. До и после Шостаковича: восприятие советской музыки на Западе. Статья вторая / Л. О. Акопян. – Текст : непосредственный // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2017. – Т. 18. – № 4. – С. 336–339.

21. Акопян, Л. О. Музыка советской эпохи: 1917–1991 / Л. О. Акопян. – Челябинск : Автограф, 2024. – 703 с. – Текст : непосредственный.

22. Актерский тренинг по системе Станиславского. Упражнения и этюды / сост. О. Лоза. – Москва : АСТ, Прайм-Евро-знак, 2009. – 75 с. – Текст : непосредственный

23. Акулов, Е. А. Оперная музыка и сценическое действие / Е. А. Акулов. – Москва : ВТО, 1978. – 455 с. – Текст : непосредственный

24. Александрова, Е. А. От драматургии к концепции: С. Прокофьев в интерпретации Г. Анисимова / Е. А. Александрова. – Текст : непосредственный // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2012. – № 3. – Ч. I. – С. 25–27.

25. Алиева, З. Э. Творческое соперничество С. Прокофьева и И. Стравинского / З. Э. Алиева – Текст : непосредственный // Искусство, и образование. – 2019. – № 2. – С. 44–50.

26. Алятина, А. Г. Культурная политика СССР в послевоенное десятилетие (на примере театров Южного Урала) / А. Г. Алятина, Н. А. Дегтярева – Текст : непосредственный // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2017. – № 3. – С. 5–12.

27. Ангуладзе, Н. Д. Пение – первоисточник художественного синтеза в опере / Н. Д. Ангуладзе. – Текст : электронный // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2010. – № 4. – С. 46–52.

28. Андреева, О. В. Советский музыкальный авангард в контексте времени (сер. 1950-х – 1980-х гг.): историко-культурологические и философские аспекты / О. В. Андреева. – Текст : непосредственный // Дискурс. – 2020. – Т. 6. – № 1. – С. 21–37. – DOI : 10.32603/2412-8562-2020-6-1-21-37.

29. Ансимов, Г. П. «Повесть о настоящем человеке»: первая встреча с последней оперой Прокофьева / Г. П. Анисимов. – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1977. – № 6. – С. 71–81.

30. Ансимов, Г. П. Лабиринты музыкального театра XX века / Г. П. Ансимов. – Москва : ГИТИС, 2006. – 181 с. – Текст : непосредственный.

31. Ансимов, Г. П. Сергей Прокофьев: тропой оперной драматургии. Режиссерские прикосновения / Г. П. Ансимов. – Москва : ГИТИС, 1994. – 319 с. – Текст : непосредственный.

32. Аплечеева, М. В. Политический заказ в советской музыке 1920-х – 1950-х гг. как социокультурный феномен : 17.00.02 : дис. ... канд. искусствоведения / Аплечева Мария Владимировна. – Саранск, 2014. – 190 с. – Текст : непосредственный.

33. Асафьев, Б. В. Об опере: избранные статьи / Б. В. Асафьев. – Москва : Изд-во АН СССР, 1976. – 336 с. – Текст : непосредственный

34. Астафьева, О. Н. Эстетическая и социальная природа киномузыки : 09.00.04 : дис. ... канд. филос. наук / Астафьева Ольга Николаевна. – Москва, 1992. – 190 с. – Текст : непосредственный.

35. Афасижев, М. Н. Искусствознание в свете теории информации и кибернетики / М. Н. Афасижев. – Текст : непосредственный // Человек в мире искусства: информационные аспекты: тез. докл. междунар. науч. конфер. (Краснодар – Новороссийск, 7–10 сентября 1994 г.). – Краснодар: Краснодарский гос. ин-т культуры, 1994. – С. 11.

36. Ахмаджонов, У. М. Творчество Навои в узбекской опере / У. М. Ахмаджонов. – Текст : электронный // Проблемы современной науки и образования. – 2019. – № 10. – С. 95–197.

37. Б. А. Покровский ставит советскую оперу : [сборник] / вступ. ст., коммент. к спектаклям, записи репетиций и спектаклей, сост. и редактирование экспозиций спектаклей М. А. Чуровой. – Москва : Сов. композитор, 1989. – 286 с. – Текст : непосредственный.

38. Бабаева, А. Р. Роль У. Гаджибейли в становлении и развитии оперного жанра в азербайджанской музыке / А. Р. Бабаева. – Текст : непосредственный // Вопросы теории и практики. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. – 2016. – № 7. – Ч. 2 – С. 13–16.

39. Баева, А. А. Опера / А. А. Баева. – Текст : непосредственный // История современной отечественной музыки. Вып. 3. (1960–1990) / ред.-сост. Е. Б. Долинская. – Москва : Музыка, 2001. – С. 186–255.

40. Банья, М. Композитор как интеллигент и опера как альтернативное повествование о первых годах русской революции в эпоху сталинизма (Об опере «Семен Котко» С. С. Прокофьева) / Мартин Банья – Текст : непосредственный // Новейшая история. – 2013. – № 3. – С. 187–200.

41. Барановская, Р. И. Александр Холминов: очерк жизни и творчества / Р. И. Барановская, Б. С. Ионин. – Москва : Сов. композитор, 1971. – 104 с. – Текст : непосредственный.

42. Баркетова, Т. В. Власть и развитие музыкальной культуры в Советской России: 1917–1932 гг. : 07.00.02 : дис. ... канд. истор. наук /

Баркетова Татьяна Александровна. – Саратов, 1999. – 205 с. – Текст : непосредственный.

43. Бегембетова, Г. З. Куляш Байсеитова и становление оперного искусства в Казахстане : 17.00.02 : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Бегембетова, Галия Заинакуловна. – Алматы, 1996. – 24 с. – Текст : непосредственный.

44. Безбородов, А. Б. История России в новейшее время. 1985–2009 гг. : учеб. / А. Б. Безбородов. – Москва : Проспект, 2013. – 448 с. – Текст : непосредственный.

45. Беляев, И. И. Проблемы интерпретации народно-хоровых сцен в украинской советской историко-патриотической опере : 17.00.02 : дис. ... кандидата искусствоведения / Беляев, Игорь Иванович. – Киев, 1989. – 192 с. – Текст : непосредственный.

46. Богатырёв, В. Ю. Актёр и роль в оперном театре / В. Ю. Богатырёв. – Санкт-Петербург : Изд-во Алексеева Е., 2008. – 256 с. – Текст : непосредственный.

47. Богданова, А. В. Музыкальная культура в советской политической системе 1950-х – 1980-х гг.: историко-культурологический аспект исследования : 24.00.02 : дис. ... д-ра культурологии / Богданова Алла Владимировна. – Москва, 1999. – 314 с. – Текст : непосредственный.

48. Богуславская, Е. В. Кинематографические принципы драматургии в опере «Зори здесь тихие» К. Молчанова / Е. В. Богуславская. – Текст : электронный // Евразийский научный журнал. – 2017. – № 9. – URL : <http://journalpro.ru/articles/kinematograficheskie-printsipy-dramaturgii-v-opere-quot-zori-zdes-tikhie-quot-k-molchanova/> (дата обращения : 02.02.2021).

49. Брагиров, Г. Б. Развитие театрального искусства Южного Урала в годы Гражданской войны / Г. Б. Брагиров. – Текст : электронный // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2015. – № 1. – С. 4–8.

50. Булгаков, В. Д. Становление и развитие оперно-хорового жанра в творчестве татарских композиторов / В. Д. Булгаков. – Текст :

непосредственный // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2012. – № 3–1. – С. 46–48.

51. Булычева, А. В. Подлинная биография «Повести о настоящем человеке»: история создания, восприятие, интерпретация / А. В. Булычева. – Текст : непосредственный // Сергей Прокофьев: Письма. Воспоминания. Статьи. – Москва : Дека-ВС, 2007. – С. 179–223.

52. Ванслов, В. В. Опера и ее сценическое воплощение / В. В. Ванслов. – Москва : ВТО, 1963. – 256 с. – Текст : непосредственный.

53. Власова, Е. С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование / Е. С. Власова. – Москва : Классика-XXI, 2010. – 456 с. – Текст : непосредственный.

54. Власова, Е. С. Советская классическая опера: идеи и реалии / Е. С. Власова. – Текст : непосредственный // Научный вестник Московской консерватории. – 2020. – № 4. – С. 102–131. – DOI : 10.26176/mosconsv.2020.43.4.006.

55. Власова, Е. С. Советское музыкальное искусство сталинского периода. Борьба агитационной и художественной концепций : 17.00.02 : дис. ... д-ра искусствоведения / Власова Елена Сергеевна. – Москва, 2010. – 728 с. – Текст : непосредственный.

56. Войткевич, С. Г. Художественный мир Ф. М. Достоевского в отечественной опере последней трети XX в. / С. Г. Войткевич. – Красноярск : Красноярская государственная академия музыки и театра, 2014. – 262 с. – Текст : непосредственный.

57. Волконский, С. М. Человек на сцене / С. М. Волконский. – Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2016. – 144 с. – Текст : непосредственный.

58. Воробьёв, И. С. Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930–1950-е гг.): исследование / И. С. Воробьёв. – Санкт-Петербург : Композитор, 2013. – 688 с. – Текст : непосредственный.

59. Галина, Г. С. Башкирская национальная опера как документ эпохи: сюжеты, образы, драматургия / Г. С. Галина. – Уфа: Ин-т развития образования Республики Башкортостан, 2010. – 222 с. – Текст: непосредственный.

60. Ганжа, А. Г. Советская музыка как объект сталинской культурной политики / А. Г. Ганжа. – Текст: непосредственный // Логос. – 2014. – № 2. – С. 123–155.

61. Ганжа, А. Г. Тематизация времени в советской массовой песне / А. Г. Ганжа. – Текст: непосредственный // Логос. – 2014. – № 3. – С. 41–66.

62. Геллнер, Э. Нации и национализм / Э. Геллнер; пер. с англ. Т. В. Бредниковой, М. К. Тюнькиной; ред. и послесл. И. И. Крупника. – Москва: Прогресс, 1991. – 794 с. – Текст: непосредственный.

63. Гозенпуд, А. А. Русский советский оперный театр (1917–1941) / А. А. Гозенпуд. – Ленинград: Музгиз, 1963. – 440 с. – Текст: непосредственный.

64. Гозулова, Н. Г. К вопросу об историзме советской украинской героико-эпической оперы / Н. Г. Гозулова. – Киев: [Б. и.], 1985. – 44 с. – Текст: непосредственный.

65. Гозулова, Н. Г. Эпическое в советской украинской опере: на материале опер 20–60-х гг.: 17.00.02: дис. ... канд. искусствоведения / Гозулова Наталия Георгиевна. – Киев, 1985. – 194 с. – Текст: непосредственный.

66. Голицын, Г. А. Информация – поведение – творчество / Г. А. Голицын, В. М. Петров. – Москва: Наука, 1991. – 224 с. – Текст: непосредственный.

67. Головкина, Н. Л. Институциональные изменения в системе управления художественной культурой в СССР (30-е гг. XX в.) / Н. Л. Головкина. – Текст: электронный // Государственное управление. Электронный вестник. – 2012. – № 30. – С. 1–13. – URL :

<https://spajournal.ru/index.php/spa/article/view/212/185> (дата обращения: 22.05.2022)

68. Гончаренко, С. С. О поэтике оперы / С. С. Гончаренко. – Новосибирск : Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2010. – 259 с. – Текст : непосредственный.

69. Горинов, М. М. История России XX века / М. М. Горинов, Л. Л. Пушкова. – Москва : Росмэн, 2012. – 319 с. – Текст : непосредственный/

70. Горлова, И. И. Художественная культура: понятие, основные характеристики, структура / И. И. Горлова. – Текст : непосредственный // Информационная культура: процессы теоретического осмысления. Вып. 11 : сб. науч. ст. – Краснодар : Краснодарский гос. ун-т культуры и искусств, 2001. – С. 4–12.

71. Гречихин, А. А. Принцип деятельности в искусстве (информационный аспект) / А. А. Гречихин. – Текст : непосредственный // Человек в мире искусства: информационные аспекты: тез. докл. междунар. науч. конфер. (Краснодар – Новороссийск, 7–10 сентября 1994 г.). – Краснодар : Краснодарский гос. ин-т культуры, 1994. – С. 13–14.

72. Грошева, Е. А. Большой театр СССР в прошлом и настоящем / Е. А. Грошева. – Москва : Сов. композитор, 1962. – 99 с. – Текст : непосредственный.

73. Губницкая, С. З. Советская опера в театрах Урала : критика, репертуар, слушатель : 17.00.02 : дис. ... канд. искусствоведения / Губницкая Светлана Зейликовна. – Ленинград, 1986. – 240 с. – Текст : непосредственный.

74. Гумилёв Л. Н. Этногенез и биосфера Земли / Л. Н. Гумилёв. – Москва : Прогресс, 1993. – 503 с. – Текст : непосредственный.

75. Гусев, И. Е. История России / И. Е. Гусев. – Москва : АСТ, 2004. – 512 с. – Текст : непосредственный.

76. Данилевич, Л. В. Книга о советской музыке / Л. В. Данилевич. – Изд. 2-е. – Москва : Сов. композитор, 1968. – 357 с. – Текст : непосредственный.

77. Данилевский, Н. Я. Россия и Европа / Н. Я. Данилевский. – Москва : Юрайт, 2015. – 768 с. – Текст : непосредственный.

78. Даньшина, С. В. Музыкальный театр Р. Щедрина 60-х гг. XX в. (на примере оперы «Не только любовь») / С. В. Даньшина. – Текст : непосредственный // Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям: сб. докл. IV всерос. науч.-практ. конфер. (Белгород, 14–15 апреля 2016 г.). – Белгород : Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2016. – Т. 2. – С. 191–193.

79. Девятова, О. Л. Сергей Прокофьев в Советской России: конформист или свободный художник? / О. Л. Девятова. – Текст : непосредственный // Человек в мире культуры. – 2013. – № 2. – С. 39–59.

80. Джамалова, Д. А. Взаимосвязь национальных и современных музыкальных традиций в творчестве композиторов Узбекистана / Д. А. Джамалова. – Текст : электронный // Проблемы современной науки и образования. – 2018. – № 4. – С. 107–109. – DOI : 10.20861/2304-2338-2017-124.

81. Джумакова, У. Р. Коллективное творчество и авторство в опере: исторический опыт музыкальной культуры Казахстана / У. Р. Джумакова, С. К. Мусаходжаева. – Текст : непосредственный // Национальные музыкальные культуры. – 2019. – № 1. – С. 115–121.

82. Джумалиева, Т. К. У истоков казахской оперы / Т. К. Джумалиева. – Алма-Ата : [Б. и.], 1984. – 31 с. – Текст : непосредственный

83. Дзидзадзе, Е. С. Тема социальной борьбы и патриотизма в грузинской советской опере : 17.00.00 : дис. ... канд. искусствоведения / Дзидзадзе Елена Степановна. – Тбилиси, 1952. – 198 с. – Текст : непосредственный.

84. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. – Москва : Музыка, 1996. – 2-е изд. – 368 с. – Текст : непосредственный.

85. Добровольская, И. А. Политический образ Большого театра в советских газетах (1915–1956 гг.). / И. А. Добровольская. – Текст : непосредственный // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2014. – № 10–1. – С. 125–128.

86. Долинская, Е. Б. Театр Прокофьева: исследовательские очерки / Е. Б. Долинская. – Москва : Композитор, 2012. – 367 с. – Текст : непосредственный.

87. Друскин, М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы: на материале классического наследия / М. С. Друскин. – Ленинград : Музгиз, 1952. – 344 с. – Текст : непосредственный.

88. Друскин, М. С. Проблемы оперы / М. С. Друскин. – Текст : непосредственный // О западноевропейской музыке XX века. – Москва : Музыка, 1973. – С. 54–91.

89. Ельшевская, Г. В. От Дейнеки до картины «Опять двойка»: какой стиль живописи создал Сталин / Г. В. Ельшевская. – Текст : электронный // Arzamas.academy : [сайт]. – URL : <https://arzamas.academy/materials/1204?ysclid=ltv33tvle1217813211> (дата обращения: 20.03.2024).

90. Жещинский, А. Н. Кыргызская опера (в аспекте проблемы эффективности функционирования): 17.00.02 : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Жещинский Александр Николаевич. – Ташкент, 1993. – 29 с. – Текст : непосредственный.

91. Жидков, В. С. Искусство и общество / В. С. Жидков, К. Б. Соколов. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2005. – 592 с. – Текст : непосредственный.

92. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера / Б. Е. Захава – Москва : Просвещение, 1973. – 233 с. – Текст : непосредственный

93. Зезина, М. Р. Советская художественная интеллигенция и власть в 1950-е – 1960-е гг. : 07.00.02 : дис. ... д-ра истор. наук / Зезина Мария Ростиславовна. – Москва, 2000. 344 с. – Текст : непосредственный.

94. Земляницына, М. В. Об особенностях музыкальной драматургии оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» / М. В. Земляницына. – Текст : непосредственный // Музыкальная академия. – 2015. – № 3. – С. 166–173.

95. Земцов, Б. Н. История России. IX – начало XXI в. / Б. Н. Земцов. – Москва : Университетская книга, 2012. – 552 с. – Текст : непосредственный

96. Зорилова, Л. С. Музыка и литература в контексте духовной культуры России / Л. С. Зорилова. – Текст : непосредственный // Культура и образование. – 2013. – № 1. – С. 60–64.

97. Зорилова, Л. С. Творческая индивидуальность выдающихся русских оперных певцов в контексте массовой музыкальной культуры 20–40-х гг. XX в. / Л. С. Зорилова. – Текст : непосредственный // Вестник московского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 6. – С. 137–145. – DOI : 10.24411/1997-0803-2019-10618.

98. Зуев, М. Н. История России / М. Н. Зуев. – Москва : Юрайт, 2013. – 655 с. – Текст : непосредственный.

99. Иванов, А. П. Военные дневники артиста, 1941–1945: отрывки из книги «Впечатления жизни. Дневники» / сост.: З. Н. Шляхова, Н. А. Очинская. – Москва : Голос-Пресс, 2015. – 191 с. – Текст : непосредственный.

100. Иванов, А. П. Жизнь артиста / лит. запись О. Шмелева. – Москва : Сов. Россия, 1978. – 288 с. – Текст : непосредственный.

101. Иванов, А. П. Искусство пения: практические советы вокалистам и оперным певцам / А. П. Иванов. – Москва : Голос-Пресс, 2006. – 431 с. – Текст : непосредственный.

102. Иванов, А. П. На сцене и в жизни: автобиогр. зап., письма / авт.-сост. З. Н. Шляхова. – Москва : Голос-Пресс, 2006. – 350 с. – Текст : непосредственный.

103. Иванов, А. П. О вокальном образе / А. П. Иванов. – Москва : Профиздат, 1968. – 132 с. – Текст : непосредственный.

104. Иванов, А. П. Об искусстве пения / А. П. Иванов. – Москва: Профиздат, 1963. – 104 с. – Текст : непосредственный

105. Иванова, Н. С. Проблемы сценического воплощения оперы С. С. Прокофьева «Война и мир» в театрах Ленинграда : 5.10.3. : дис. ... канд. искусствоведения. – Санкт-Петербург, 2023. – 188 с. – Текст : непосредственный.

106. Иконникова, С. Н. Информационная цивилизация и инерция сознания / С. Н. Иконникова. – Текст : непосредственный // Человек в информационном пространстве цивилизации: культура, религия, образование : тез. докл. междунар. науч. конфер. (Краснодар – Новороссийск, 19–21 сентября 2000 г.). – Краснодар : Краснодарский гос. ун-т культуры и искусств, 2000. – С. 31–34.

107. Иорданский, М. В. К проблеме советской оперы (Оперное творчество советских композиторов за 15 лет) / М. В. Иорданский, П. Г. Козлов, В. А. Таранущенко // Советская музыка. – 1933. – № 1. – С. 19–50. – Текст : непосредственный.

108. Искусствоведение. Методы точных наук и семиотики / сост. и ред. Ю. М. Лотмана, В. М. Петрова; предисл. Ю. М. Лотмана, послесл. В. М. Петрова. – изд. 2-е, доп. – М. : ЛКИ, 2007. – 386 с. – Текст : непосредственный

109. Караев, Ю. А. Хор в белорусских операх XX в: жанрово-стилевые и композиционно-драматургические особенности : 17.00.02 : дис. ... канд. искусствоведения / Караев Игорь Анатольевич. – Минск, 2022. – 180 с. – Текст : непосредственный.

110. Касимова С. Д. Современная тематика в азербайджанской советской опере : 821 : дис. ... канд. искусствоведения / Касимов Солмаз Джалал кызы. – Баку, 1968. – 339 с. – Текст : непосредственный.

111. Касимова, С. Д. Оперное творчество композиторов Советского Азербайджана / С. Д. Касимов. – Баку : Азернешр, 1973. – 116 с. – Текст : непосредственный.

112. Касымходжаева, С. Б. Формирование узбекского исторического музыкознания и музыкальной критики в XX в. : 17.00.02 : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Касымходжаева Саида Батыровна. – Ташкент, 1996. – 18 с. – Текст : непосредственный.

113. Катышева, Д. Н. Вопросы теории и драмы. Действие. Композиция. Жанр / Д. Н. Катышева. – Санкт-Петербург : СПбГУП, 2001. – 208 с. – Текст : непосредственный.

114. Кафарова З. Г. Опера «Кероглу» Узеира Гаджибекова : 17.00.02 : дис. ... канд. искусствоведения. – Баку, 1984. – 145 с. – Текст : непосредственный.

115. Киласония, Э. Н. Музыкальная культура 60-х гг. XX в. в России: от традиций к инверсиям : 24.00.01 : дис. ... канд. искусствоведения / Киласония Этери Нодариевна. – Саранск, 2005. – 159 с. – Текст : непосредственный.

116. Кирякова, О. Г. «Создание» «Нового человека» в послереволюционный период советского общества (в культуре Пролеткульта) / О. Г. Кирякова. – Текст : непосредственный // Мировая литература в контексте культуры. – 2009. – № 4. – С. 313–315.

117. Кнебель, М. О. Вся жизнь / М. О. Кнебель. – Москва : ВТО, 1967. – 586 с. – Текст : непосредственный

118. Кнебель, М. О. Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли / М. О. Кнебель. – Москва : ГИТИС, 2005. – 73 с. – Текст : непосредственный.

119. Кнебель, М. О. Слово в творчестве актера / М. О. Кнебель. – Москва : ВТО, 1970. – 160 с. – Текст : непосредственный.
120. Коваленко, Т. В. Эволюция театральной жизни: опыт информационно-культурологического осмысления / Т. В. Коваленко. – Москва : ЛИБРОКОМ, 2012. – 248 с. – Текст : непосредственный.
121. Козловский, И. С. Музыка – радость и боль моя: воспоминания, письма, статьи, интервью / И. С. Козловский. – Москва : Олма-пресс, 2003. – 383 с. – Текст : непосредственный.
122. Комарницкая, О. В. Русская опера XIX – начала XXI вв. Проблемы жанра, драматургии, композиции: 17.00.02: дис. ... д-ра искусствоведения / Комарницкая Ольга Виссарионовна. – Ростов-на-Дону, 2012. – 45 с. – Текст : непосредственный.
123. Комиссинский, В. Г. О драматургических принципах Р. Щедрина / В. Г. Комиссинский. – Москва : Сов. композитор, 1978. – 191 с. – Текст : непосредственный.
124. Кондаков, И. В. Русская культура: краткий очерк истории и теории / И. В. Кондаков. – Москва : Изд. дом КДУ, 1999. – 356 с. – Текст : непосредственный.
125. Кондаков, И. В. С. Прокофьев vs Д. Шостакович: сравнительный опыт творческого выживания / И. В. Кондаков, Л. В. Брусиловская. – Текст : непосредственный // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2021. – Т. 22. – № 1. – С. 334–350. – DOI : 10.25991/VRHGA.2021.22.2.034.
126. Кондаков, И. В. Театр оперы Сергея Прокофьева: цикл бинарных макроструктур / И. В. Кондаков. – Текст : непосредственный // Вестник РГГУ. Сер. : Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2022. – № 7–2. – С. 138–152. – DOI : 10.28995/2686-7249-2022-7-138-152.
127. Кононова, Е. А. Заимствования как фактор культурной динамики / Е. А. Кононова, О. Ю. Левашкина. – Текст : непосредственный // Инженерные технологии и системы. – 2008. – Т. 18. – № 3. – С. 35–39.

128. Копытова, Г. В. «Леди Макбет Мценского уезда» за рубежом в 1930-е гг. / Г. В. Копытова. – Текст : непосредственный // Дмитрий Шостакович: исследования и материалы. Вып. 4. – Москва : DСH, 2012. – С. 102–130.

129. Корн, И. М. Композиционно-драматургические черты современных опер советских композиторов и методологические принципы их анализа / И. М. Корн. – Новосибирск : [Б. и.], 1985. – 25 с. – Текст : непосредственный.

130. Кузнецов, Н. И. Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актерской школы Ф. И. Шаляпина : 17.00.02 : дис. ... д-ра искусствоведения / Кузнецов Николай Иванович. – Москва, 2005. – 48 с. – Текст : непосредственный.

131. Кулешова, Г. Г. Белорусская советская опера / Г. Г. Кулешова. – Минск : Наука и техника, 1967. – 149 с. – Текст : непосредственный.

132. Курбатов, В. П. Сценический образ спектакля как системный объект / В. П. Курбатов. – Кемерово : КемГИК, 2007. – 182 с. – Текст : электронный.

133. Куценко, С. Ф. Мастерство актера: от первых уроков к дипломному спектаклю / С. Ф. Куценко, Т. Н. Куценко. – Ярославль : ЯГТИ, 2014. – 115 с. – Текст : непосредственный.

134. Левая, Т. Н. Двадцатый век в зеркале русской музыки / Т. Н. Левая. – Санкт-Петербург : Изд-во им. Н. И. Новикова; Галина скрипит, 2017. – 424 с. – Текст : непосредственный.

135. Левая, Т. Н. Контрасты жанра. Очерки и исследования о Д. Шостаковиче / Т. Н. Левая. – Нижний Новгород : Изд-во Нижегородской консерватории, 2013. – 172 с. – Текст : непосредственный.

136. Левко, В. Н. Моя судьба в Большом театре / В. Н. Левко. – Москва : Фолиант, 2000. – 237 с. – Текст : непосредственный.

137. Лемэр, Ф. Ш. Музыка XX века в России и в республиках бывшего Советского союза / Ф. Ш. Лемэр. – Санкт-Петербург : Гиперион, 2003. – 528 с. – Текст : непосредственный.
138. Лихачёва, И. В. Музыкальный театр Родиона Щедрина / И. В. Лихачёва – Москва : Сов. композитор, 1977. – 208 с. – Текст : непосредственный.
139. Лобачева, Н. А. Оперный театр С. С. Прокофьева на примере «Повести о настоящем человеке» и незавершенных замыслов 1940-х гг. : 17.00.02: дисс. ... канд. искусствоведения / Лобачева Надежда Александровна. – Москва : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2010. – 287 с. – Текст : непосредственный.
140. Луначарская, И. А. О литературно-критической работе / И. А. Луначарская, Н. А. Хлебникова. – Текст : непосредственный // Литературное наследство. – 1970. – Т. 82. – С. 567–579.
141. Луначарская, И. А. Театр в СССР [1932 г.] / И. А. Луначарская. – Текст : непосредственный // Литературное наследство. – 1970. – Т. 82. – С. 447–451.
142. Луначарский, А. В. Ленин об искусстве: воспоминания и впечатления / А. В. Луначарский. – Москва : Советская Россия, 1968. – 195 с. – Текст : непосредственный.
143. Луначарский, А. В. Об искусстве: В 2-х т. / А. В. Луначарский. – Москва: Directmedia, 2014. – Т. 1. – 458 с. – Текст : непосредственный.
144. Луначарский, А. В. Социальные истоки музыкального искусства. (Сокращенная стенограмма доклада на Первой Всероссийской музыкальной конференции в Ленинграде) / А. В. Луначарский. – Текст : непосредственный // Пролетарский музыкант. 1929. № 4. С. 12–19.
145. Любомудров, М. Н. Театр времен Сталина и Хрущёва / М. Н. Любомудров. – Текст : непосредственный // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX – начала XX в. – Санкт-Петербург, 2017. – Т. 2. – 495 с.

146. Максакова, М. П. Воспоминания: статьи / М. П. Максакова. – Москва: Сов. композитор, 1985. – 318 с. – Текст : непосредственный.
147. Максименков, Л. В. Сумбур вместо музыки: сталинская культурная революция 1936–1938 гг. / Л. В. Максименков. – Москва : Юридическая книга, 1997. – 320 с. – Текст : непосредственный.
148. Малоземова, А. И. Героико-патриотическая украинская советская опера 20–30-х гг. : 17.00.00 : дис. ... канд. искусствоведения / Малоземова Александра Ивановна. – Киев, 1970. – 441 с. – Текст : непосредственный.
149. Мартиндейл К. Эволюция и конец искусства как гегелианская трагедия / Колин Мартиндейл. – Текст : непосредственный // Психология. Журнал Высшей школы экономики. – 2007. – Т 4. – № 1. – С. 111–119.
150. Мартынов, И. И. Юрий Шапорин / И. И. Мартынов. – Москва : Музыка, 1966. – 164 с. – Текст : непосредственный.
151. Матусевич, А. П. Советская опера на пути к Ренессансу / А. П. Матусевич. – Текст : электронный // Независимая газета. – 2020. – 20 сент. – URL : [https://www.ng.ru/culture/2022-09-20/7\\_8544\\_renaissance.html](https://www.ng.ru/culture/2022-09-20/7_8544_renaissance.html) (дата обращения: 25.05.2024).
152. Менабени, А. Г. Методика обучения сольному пению / А. Г. Менабени. – Москва : Просвещение, 1987. – 94 с. – Текст : непосредственный.
153. Мирзоева, Ш. О. Таджикская опера: этапы становления и приоритеты образной сферы : 17.00.02 : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения / Мирзоева Шахноза Отаевна. – Новосибирск, 2013. – 227 с. – Текст : непосредственный.
154. Митина, Э. И. Советская одноактная опера 60–70-х гг. : 17.00.02 : дис. ... канд. искусствоведения / Митина Элла Иосифовна. – Ленинград, 1985. – 169 с. – Текст : непосредственный.
155. Мугинштейн, М. С. Хроника мировой оперы. 1600–2000 / М. С. Мугинштейн. – Москва : У-Фактория, 2005. – 640 с. – Текст : непосредственный.

156. Мужжавлёва, Е. О. Искусство управления голосом: на примере исполнения оперного репертуара народным артистом СССР М. Д. Михайловым / Е. О. Мужжавлёва. – Текст : непосредственный // Голос и речь. – 2014. – №.1. – С. 28–33.

157. Музыка вместо сумбура: композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991 / сост. Л. В. Максименков. – Москва : Демократия, 2013. – 864 с. – Текст : непосредственный.

158. Музыкальный театр в меняющемся обществе: воздействие технологий СМИ / ред. Д. Борнофф; пер. с англ. Е. А. Приходовской. – Текст : электронный // Проза.ру : [сайт]. – URL: <https://proza.ru/2011/08/27/854> (дата обращения: 02.02.2021).

159. Музыкальный театр и современность: вопросы развития советской оперы / Всерос. театральное о-во. Кабинет муз. театра. – Москва : [Б. и.], 1962. – 103 с. – Текст : непосредственный.

160. Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. Вып. 1 / отв. ред. А. Ю. Ряпосов. – Санкт-Петербург : Астерион, 2019. – 108 с. – Текст : непосредственный.

161. Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. Вып. 2 / отв. редактор А. Ю. Ряпосов. – Санкт-Петербург : Астерион, 2020. – 108 с. – Текст : непосредственный.

162. Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. Вып. 3 / отв. редактор А. Ю. Ряпосов. – Санкт-Петербург : Астерион, 2022. – 304 с. – Текст : непосредственный.

163. Налётова, И. Н. Опера как целое: системный подход / И. Н. Налётова. – Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. – 210 с. – Текст : непосредственный

164. Налимов, В. В. Наукометрия. Изучение развития науки как информационного процесса / В. В. Налимов, З. М. Мульченко. – Москва : Наука, 1969. – 192 с. – Текст : непосредственный.

165. Налимов В. В. Количественные методы исследования процесса развития науки / В. В. Налимов. – Текст : непосредственный // Вопросы философии. – 1966. – № 12. – С. 38–47.

166. Науменко, Т. И. Работа над советской оперой после 1936 года / Т. И. Науменко. – Текст : непосредственный // Современные проблемы музыкознания. – 2017. – № 4. – С. 25–44.

167. Науменко, Т. И. Советское музыкознание: pro et contra. Работа над архивными материалами советской эпохи / Т. И. Науменко. – Текст : непосредственный // Проблемы музыкальной науки. – 2022. – № 4. – С. 22–37. – DOI : 10.56620/2782-3598.2022.4.022-037.

168. Наумова, В. И. Музыкальное искусство Белоруссии в послеоктябрьский период (1918–1931 гг.) / В. И. Наумова. – Текст : электронный // Научный вестник Крыма. – 2019. – С. 1–11. – URL : <https://nvk-journal.ru/index.php/NVK/article/view/507/719> (дата обращения: 24.06.2024)

169. Некрасова, Н. И. Советская историко-революционная опера: жанрово-стилистические и музыкально-драматургические особенности : 17.00.02 : дис. ... канд. искусствоведения / Некрасова Надежда Иосифовна. – Киев, 1978. – 195 с. – Текст : непосредственный.

170. Нестеренко, Е. Е. Размышления о профессии / Е. Е. Нестеренко. – Москва : Искусство, 1985. – 183 с. – Текст : непосредственный

171. Нестьева, М. И. Новые аспекты музыкально-театрального синтеза в советской опере рубежа 70–80-х гг. : 17.00.02 : дис. ... канд. искусствоведения / Нестьева Марина Израилевна. – Москва, 1988. – 193 с. – Текст : непосредственный.

172. Никитина, Л. Д. Об истоках и типологических чертах оперного эпоса М. Глинки и С. Прокофьева / Л. Д. Никитина. – Текст : непосредственный // Московский музыковед: сб. ст. Вып. 2. – Москва : Музыка, 1991. – С. 102–117.

173. Никитина, Л. Д. Советская музыка: история и современность / Л. Д. Никитина. – Москва : Музыка. – 1991. – 162 с. – Текст : непосредственный.

174. Овсянкина, Г. П. Героическое в творчестве Дмитрия Шостаковича и композиторов его школы / Г. П. Овсянкина, Е. Н. Яковлева. – Текст : непосредственный // Университетский научный журнал. – 2020. – № 52. – С. 85–90.

175. Осокин, Ю. В. Введение в теорию системных исследований искусства. – Москва : Алетейа, 2003. – 400 с. – Текст : непосредственный – Текст : непосредственный.

176. Очерки советского музыкального творчества / ред. кол.: Б. В. Асафьев, А. А. Альшванг [и др.]. – Москва; Ленинград: Музгиз, 1947. – 320 с. – Текст : непосредственный.

177. Павина, А. В. Музыкальные фестивали в СССР / А. В. Павина. – Текст : непосредственный // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. – 2019. – № 8–1. – С. 18–21.

178. Панчук, А. А. Судьба и творчество советского оперного певца в эпоху тоталитаризма : 24.00.01 : дис. ... канд. искусствоведения / Панчук Алина Алевтинична. – Ярославль, 2006. – 203 с. – Текст : непосредственный.

179. Петренко, О. Н. Проблемы воплощения тематики Великой Отечественной войны в советской опере 40–80-х гг.: опыт критического анализа произведений русских и украинских советских композиторов : 17.00.02 : дис. ... канд. искусствоведения / Петренко Ольга Николаевна. – Киев, 1990. – 200 с. – Текст : непосредственный.

180. Петров, В. М. Количественные методы в искусствознании / В. М. Петров. – Москва : Академический проект; Фонд «Мир», 2004. – 432 с. – Текст : непосредственный.

181. Покровский, Б. А. Об оперной режиссуре / Б. А. Покровский. – Москва : ВТО, 1973. – 305 с. – Текст : непосредственный.

182. Покровский, Б. А. Размышления об опере / Б. А. Покровский. – Москва : Сов. композитор, 1979. – 279 с. – Текст : непосредственный.
183. Поламишев, А. М. Мастерство режиссера: действенный анализ пьесы / А. М. Поламишев. – Москва : Просвещение, 1982. – 224 с. – Текст : непосредственный.
184. Польдяева, Е. Г. Сергей Прокофьев: неосуществленные замыслы 20-х гг. / Е. Г. Польдяев. – Текст : непосредственный // Современные проблемы музыкознания. – 2020. – № 3. – С. 111–140.
185. Полякова, Л. В. Советская опера / Л. В. Полякова. – Москва : Сов. композитор, 1968. – 80 с. – Текст : непосредственный.
186. Поршнев, И. Д. «Стальной скак» С. С. Прокофьева в СССР (1927–1932): история сценической (не) судьбы / И. Д. Поршнев. – Текст : непосредственный // Журнал Общества теории музыки. – 2021. – № 2. – С. 8–35.
187. Приходовская, Е. А. К вопросу о критериях жанровой классификации опер / Е. А. Приходовская. – Текст : непосредственный // Вестник Томского государственного университета. – 2014. – № 385. – С. 74–78.
188. Приходовская, Е. А. Смысловой и выразительный потенциал монооперы / Е. А. Приходовская. – Томск : Томский гос. ун-т, 2017. – 422 с. – Текст : непосредственный.
189. Прокофьев, С. С. Автобиография / С. С. Прокофьев. – Москва : Рипол-Классик, 1973. – 287 с. – Текст : непосредственный.
190. Раабен, Л. Н. Задачи вокальности в советской опере / Л. Н. Раабен. – Текст : непосредственный // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 3. Москва; Ленинград : Музыка, 1964. – С. 52–65.
191. Раку, М. Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи / М. Г. Раку. – Москва : Новое литературное обозрение, 2014. – 720 с. – Текст : непосредственный.

192. Раку, М. Г. Поиски советской идентичности в музыкальной культуре 1930–1940-х гг.: лиризация дискурса / М. Г. Раку. – Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. – 2009. – № 6. – С. 184–203.

193. Раку, М. Г. Социологический контекст становления советской оперы / М. Г. Раку. – Текст : электронный // Международная научная конференция «Социология музыки». РАМ им. Гнесиных : [сайт]. URL: [http://mconf.blogspot.ru/2007/11/blogpost\\_96.html](http://mconf.blogspot.ru/2007/11/blogpost_96.html). (дата обращения : 01.05.2024).

194. Рогожина, Н. И. Музыкальная драматургия советской героико-патриотической оратории и кантаты : 17.00.02 : дис. ... канд. искусствоведения / Рогожина Нина Ивановна. – Ленинград, 1956. – 374 с. – Текст : непосредственный.

195. Рожок, В. И. Образ народа в украинской советской героико-революционной опере (к проблеме музыкально-сценического воплощения): 17.00.02 : дис. ... канд. искусствоведения / Рожок Владимир Иванович. – Киев, 1984. – 182 с. – Текст : непосредственный.

196. Ротбаум, Л. Д. Опера и ее сценическое воплощение / Л. Д. Ротбаум. – Москва : Сов. композитор, 1980. – 264 с. – Текст : непосредственный.

197. Сабина, М. Д. «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева / М. Д. Сабина. – Москва : Сов. композитор, 1963. – 292 с. – Текст : непосредственный.

198. Сабина, М. Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX в. / М. Д. Сабина. – Москва : Композитор, 2003. – 327 с. – Текст : непосредственный.

199. Сабина, М. Д. Заметки об опере / М. Д. Сабина. – Текст : непосредственный // Советская музыка на современном этапе: статьи, интервью. – Москва : Музыка, 1981. – С. 70–100.

200. Сабина, М. Д. Шостакович-симфонист: драматургия, эстетика, стиль / М. Д. Сабина – Москва : Музыка, 1976. – 477 с. – Текст : непосредственный.

201. Савенко, С. И. «Варшавская Осень» и советская музыка 1960-х гг. / С. И. Савенко. – Текст : непосредственный // Искусство музыки: теория и история. – 2021. – № 24. – С. 152–162.

202. Савенко, С. И. История русской музыки XX столетия. От Скрябина до Шнитке / С. И. Савенко. – Москва : Музыка, 2008. – 232 с. – Текст : непосредственный.

203. Савкина, Н. П. В борьбе с «удушливой романтикой старой оперы»: Сергей Прокофьев и Владимир Дранишников в 1920 – начале 1930-х гг. / Н. П. Савкина. – Текст : непосредственный // Вестник музыкальной науки. – 2020. – №. 4. – С. 14–23.

204. Салихова, Л. И. Татарская оперная студия при Московской государственной консерватории (1934–1938) в контексте музыкальной культуры Татарии 30-х гг. XX в. : 17.00.02 : дис. ... канд. искусствоведения / Салихова Лилия Извелевна. – Казань, 2009. – 212 с. – Текст : непосредственный.

205. Салтыков А. Б. Избранные труды / А. Б. Салтыков. – Москва, 1962. – 727 с. – Текст : непосредственный.

206. Серов, Ю. Э. Борис Тищенко и новое поколение советских композиторов 1960-х гг.: политический и экономический контекст / Ю. Э. Серов. – Текст : непосредственный // Философия и культура. – 2021. – № 3. – С. 56–71. – DOI : 10.7256/2454-0757.2021.3.35744.

207. Сизко, В. А. Белорусская советская опера / В. А. Сизко. – Минск : Госиздат БССР, 1959. – 36 с. – Текст : непосредственный.

208. Силантьева, С. А. Оперный класс / С. А. Силантьева. – Москва : Московский гуманитарный университет, 2018. – 42 с. – Текст : непосредственный/

209. Синельникова, О. В. Жанрово-стилевые взаимодействия в инструментальной музыке Р. Щедрина / О. В. Синельникова. – Текст : непосредственный // Проблемы музыкознания: Статьи молодых музыковедов. Выпуск II. – Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – 2002. – С. 171–187.

210. Синельникова, О. В. Поэтика русских традиций в творчестве Родиона Щедрина / О. В. Синельникова. – Текст : непосредственный // Вестник КемГУКИ. – 2011. – № 17/1. – С. 73–79.

211. Синельникова, О. В. Родион Щедрин: константы и метаморфозы стиля / О. В. Синельникова. – Кемерово : Кемеровский гос. ун-т культуры и искусств, 2012. – 312 с. – Текст : непосредственный.

212. Синельникова, О. В. Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля : 17.00.02 : дисс. ... д-ра искусствоведения / Синельникова Ольга Владимировна. – Москва, 2013. – 405 с. – Текст : непосредственный.

213. Советская музыкальная литература. Вып. 1 / ред. М. Э. Риттих – Москва : Музыка, 1981. – 559 с. – Текст : непосредственный.

214. Советская опера : сб. критич. статей / ред.-сост.: М. А. Гринберг, Н. А. Полякова. – Москва : Музгиз, 1953. – 480 с. – Текст : непосредственный.

215. Современная советская опера : сб. науч. тр. / [ответ. ред. А. Л. Порфирьева]. – Ленинград : [Б. и.], 1985. – 159 с. – Текст : непосредственный.

216. Соловьёва, Н. Л. Проблемы симфонизма в советской опере 60–70-х гг. : 17.00.02 : дис. ... канд. искусствоведения / Соловьёва Наталья Лукинична. – М., 1988. – 220 с. – Текст : непосредственный.

217. Сохор, А. Н. Партийность, народность, интернационализм советской музыки / А. Н. Сохор. – Ленинград : Музыка, 1973. – 64 с. – Текст : непосредственный.

218. Сохор, А. Н. Социология и музыкальная культура / А. Н. Сохор. – Москва : Сов. композитор, 1975. – 202 с. – Текст : непосредственный.

219. Станишевский, Ю. А. Оперный театр советской Украины: история и современность / Ю. А. Станишевский. – Киев : Муз. Украина, 1988. – 246 с. – Текст : непосредственный.
220. Тараканов, М. Е. Русская опера в поисках новых форм / М. Е. Тараканов. – Текст : непосредственный // Русская музыка и XX век : [сб. ст.] / ред.-сост. М. Г. Арановский. – Москва : ГИИ, 1997. – С. 265–302.
221. Тараканов, М. Е. Творчество Родиона Щедрина / М. Е. Тараканов. – Москва : Сов. композитор, 1980. – 328 с. – Текст : непосредственный.
222. Теплов, А. А. Адриан Пиотровский – театральный критик, теоретик театра, драматург : 17.00.09 : дис. ... канд. искусствоведения / Теплов Александр Александрович. – Санкт-Петербург, 2018. – 267 с. – Текст : непосредственный.
223. Теплов, А. А. Пиотровский о музыкальном театре / А. А. Теплов. – Текст : непосредственный // Музыкальный театр: спектакль, роль, образ. – Вып. 3. – Санкт-Петербург : Астерион, 2022. – С. 142–157.
224. Тойнби, А. Дж. Постигание истории / А. Дж. Тойнби; пер. с англ.; сост. А. П. Огурцов. – Москва : Прогресс, 1991. – 800 с. – Текст : непосредственный.
225. Токарев, И. А. Формирование и реализация партийно-государственной политики СССР в сфере идеологии, культуры и образования в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг. : 07.00.02 : дис. ... д-ра исторических наук / Токарев Игорь Алексеевич. – Саратов, 2007. – 370 с. – Текст : непосредственный.
226. Толщин, А. В. Тренинги для актера музыкального театра / А. В. Толщин, Ю. В. Богатырёв. – Санкт-Петербург : Петрополис, 2012. – 140 с. – Текст : непосредственный.
227. Томпакова, О. М. Тема гражданской войны в русской советской опере: на материале советского оперного творчества периода 1925–1941 гг. : 17.00.00: дис. ... канд. искусствоведения / Томпакова Ольга Михайловна. – Ленинград, 1955. – 261 с. – Текст : непосредственный.

228. Третьякова, Е. В. Проблемы сценического воплощения советской оперы: опыт МАЛЕГОТа в 1920–1930-е гг. : 17.00.01 : дис. ... канд. искусствоведения / Третьякова Елена Всеволодовна. – Ленинград, 1985. – 200 с. – Текст : непосредственный.

229. Фельдман, Э. И. Драматургические особенности советских одноактных опер 60–70 гг. (к проблеме камерной оперы) / Э. И. Фельдман. – Ленинград : [Б. и.], 1985. – 27 с. – Текст : непосредственный.

230. Ферман, В. Э. Оперный театр: статьи и исследования / В. Э. Ферман. – Москва : Гос. муз. изд-во, 1961. – 361 с. – Текст : непосредственный.

231. Фохт-Бабушкин, Ю. У. Искусство в жизни людей. Конкретно-социологические исследования искусства в России второй половины XX в. История и методология / Ю. У. Фохт-Бабушкин. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2001. – 556 с. – Текст : непосредственный.

232. Фриче, В. М. Социология искусства. / В. М. Фриче. – Москва : Едиториал УРСС, 2003. – 208 с. – Текст : непосредственный.

233. Фролова-Уокер, М. Национальный по форме, социалистический по содержанию: музыкальное национальное строительство в Советских республиках / М. Фролова-Уокер. – Текст : непосредственный // Американское музыковедческое общество. – 1998. – Вып. 51. – № 2. – С. 331–371.

234. Харуто, А. В. Интенсивность российской художественной жизни: анализ периодических компонент / А. В. Харуто, Т. В. Коваленко, П. А. Куличкин, Л. А. Мажуль, В. М. Петров. – Текст : непосредственный // Социология: методология, методы, математическое моделирование. – 2007. – № 25. – С. 142–166.

235. Харуто, А. В. Исследование исторической статистики музыкальной деятельности / А. В. Харуто. – Текст : непосредственный // Количественные методы в искусствознании : сб. матер. междунар. науч.-

практ. конфер., посвящ. памяти Г. А. Голицына (Екатеринбург, 20–22 сентября 2012 г.). – Екатеринбург: Артефакт, 2013. С. 27–39.

236. Хватова, С. И. Духовные искания в искусстве и художественной жизни второй половины XX в. / С. И. Хватова. – Текст : непосредственный // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение. – 2015. – № 3. – С. 162–169.

237. Хлебников, Л. М. Речь на заседании, посвященном столетнему юбилею Большого театра, 1 февраля 1925 г. / Л. М. Хлебников. – Текст : непосредственный // Литературное наследство. – Москва : Композитор, 1970. – Т. 82. – С. 400–406.

238. Холопова, В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин / В. Н. Холопова. – Москва : Композитор, 2000. – 310 с. – Текст : непосредственный.

239. Хомякова, Е. П. Творческая элита и ее роль в общественном развитии / Е. П. Хомякова. – Текст : электронный // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. – 2017. – Т. 6. – № 2А. – С. 127–134.

240. Хошимова, Д. Музыкальный театр – наше богатое духовное наследие / Д. Хошимова. – Текст : непосредственный // Современная наука: проблемы, идеи, инновации. – Москва : Композитор, 2020. – С. 193–198.

241. Чудновский, М. А. Режиссер ставит оперу: творческий путь народного артиста СССР Б. А. Покровского / М. А. Чудновский. – Москва : Искусство, 1967. – 216 с., – Текст : непосредственный.

242. Шавердян, А. И. Избранные статьи / А. И. Шавердян. – Москва : Сов. композитор, 1958. – 437 с. – Текст : непосредственный.

243. Шальчюте, Л. Героико-патриотическая тематика в литовской советской опере : матер. для лектора / Лайма Шальчюте. – Вильнюс : [Б. и.], 1976. – 18 с. – Текст : непосредственный.

244. Шахов, В. В. «Леди Макбет Мценского уезда» – Лескова и Шостаковича / В. В. Шахов. – Текст : электронный // Феномен Дмитрия Шостаковича. – Санкт-Петербург : Изд-во РХГА, 2018. – С. 124–171.

245. Шлифштейн, С. И. Избранные статьи / С. И. Шлифштейн; ред. А. М. Цукер. – М. : Сов. композитор, 1977. – 296 с. – Текст : непосредственный.
246. Шпенглер, О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории : В 2-х т. / О. Шпенглер; пер. с немец. – Москва : Айрис-Пресс, 2003-2004. – Текст : непосредственный.
247. Щедрин, Р. К. Автобиографические записи / Р. К. Щедрин. – Москва : АСТ, 2008. – 288 с. – Текст : непосредственный.
248. Эрр, Т. А. Зарождение и развитие национальной оперы в советской Чувашии, 1936–1976 гг. : 17.00.02 : дис. ... канд. искусствоведения / Эрр Татьяна Алексеевна. – Ленинград, 1981. – 285 с. – Текст : непосредственный.
249. Янковская, Г. А. Советское искусство в годы позднего сталинизма и «рядовой зритель». – Текст: электронный / Г. А. Янковская. – Текст : электронный // *Magistra Vitae*: электронный журнал по историческим наукам и археологии. – 2018. – № 1. – С. 39–45.
250. Ярустовский, Б. М. Драматургия русской оперной классики: работа русских композиторов-классиков над оперой / Б. М. Ярустовский. – Москва : Музгиз, 1953. – 400 с. – Текст : непосредственный.
251. Ярустовский, Б. М. Очерки по драматургии оперы XX века / Б. М. Ярустовский. – Москва : Музыка, 1978. – Кн. 2. – 259 с. – Текст : непосредственный.
252. Ясперс, К. Смысл и назначение истории / К. Ясперс. – Москва : Политиздат, 1991. – 527 с. – Текст : непосредственный.
253. Carroll, M. *Music and Ideology in Cold War Europe* / M. Carroll. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – 256 с. – Текст : непосредственный.
254. Frolova-Walker, M. *Stalin's Music Prize: Soviet Culture and Politics* / M. Frolova-Walker. – New Haven ; London : Yale University Press, 2016. – 386 p. – DOI : 10.12987/yale/9780300208849.001.0001. – Текст : непосредственный.

255. Kharuto, A. V., et al. Intensity of Artistic Creativity: Periodical Waves in the Evolution of European Music, Painting, and Theatre / A. V. Kharuto, T. V. Kovalenko, P. A. Kulichkin, L. A. Mazhul, V. M. Petrov. – Текст : непосредственный // *Rivista di Psicologia dell'Arte*. – 2007. – № 18. – P. 59–87.

256. Martindale, C. The Clockwork Muse: The Predictability of Artistic Change / C. Martindale. – N. Y. : Basic Books, 1990. – 411 p. – Текст : непосредственный.

257. Parrott, C. Music in The Soviet Union / C. Parrott. – Текст : электронный // *The Musical Times*. – 1959. – Vol. 100. – No. 1391. – P. 14–15. – DOI : 10.2307/938094.

258. Redepenning, D. Prokofiev, Sergey / D. Redepenning. – Текст : электронный // *Grove Music Online* [сайт]. – URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022402> (дата обращения: 23.05.2022).

259. Schwartz, B. Music and Musical Life in Soviet Russia, 1917–1970 / B. Schwartz. – London : Barrie & Jenkins, 1972. – 550 p. – Текст : непосредственный.

260. Tomoff, K. Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers, 1939–1953 / K. Tomoff. – Ithaca ; N. Y. : Cornell University Press, 2006. – 336 p. – DOI : 10.7591/cornell/9780801444111.001.0001. – Текст : непосредственный.

## **ПРИЛОЖЕНИЕ**

## Список советских опер

№ п/п	ФИО композитора	Союзная республика	Название оперы	Год создания
1.	Абдраев М.	Киргизия	Молодые сердца	1953
2.	Абдраев М.	Киргизия	Токтогул	1956
3.	Абдраев М.	Киргизия	Олджобай и Кишимджан	1965
4.	Абдраев М.	Киргизия	Перед бурей	1972
5.	Аверкин А. П.	РСФСР	Золотой колосок	1970 (?)
6.	Агафонников В. Г.	РСФСР	Анна Снегина	1970
7.	Адмони И. Г.	РСФСР	Гробовщик	1935
8.	Адыгезалов В. З.	Азербайджан	Мертвецы	1963
9.	Аладов Н. И.	Белоруссия	Тарас на Парнасе	1927
10.	Аладов Н. И.	Белоруссия	Андрей Костеня	1948
11.	Александров Ан. Н.	РСФСР	Бэла	1941–1945
12.	Александров Ан. Н.	РСФСР	Дикая Бара	1957
13.	Александров Ан. Н.	РСФСР	Левша	1975
14.	Алексеев Э. Е., Комраков Г. Н.	РСФСР	Песнь о Манчаары	1967
15.	Алескеров С. Э.	Азербайджан	Бахадыр и Сона	1961
16.	Аливердибеков Н. А.	Азербайджан	Джыртдан	1978
17.	Амиров Ф. М.	Азербайджан	Улдуз	1948
18.	Амиров Ф. М.	Азербайджан	Севиль	1953
19.	Аракишвили Д. И.	Грузия	Сказание о Шота Руставели	1919
20.	Аракишвили Д. И.	Грузия	Жизнь-радость (Динара)	1927
21.	Артемьев Э. Н.	РСФСР	Тепло Земли	1988
22.	Арутюнян А. Г.	Армения	Саят-Нова	1967
23.	Асафьев Б. В.	РСФСР	Минин и Пожарский	1936
24.	Асафьев Б. В.	РСФСР	Казначейша	1937
25.	Асафьев Б. В.	РСФСР	Алтынчеч (Золотоволосая)	1938
26.	Асафьев Б. В.	РСФСР	Пир во время чумы	1940
27.	Асафьев Б. В.	РСФСР	Гроза	1941
28.	Асафьев Б. В.	РСФСР	Славянская красавица	1941
29.	Асафьев Б. В.	РСФСР	Медный всадник	1942
30.	Асафьев Б. В.	РСФСР	Аленушка и братец Иванушка	1945
31.	Асламас А. В.	РСФСР	Священная дубрава (Айдар)	1955–1960
32.	Асламас А. В.	РСФСР	Сваха	1963
33.	Асламас А. В.	РСФСР	Прерванный вальс	1966–1979 (?)
34.	Асламас А. В.	РСФСР	Сеспель	1970
35.	Асламас А. В.	РСФСР	Вера Сарьялова	1976
36.	Асламас А. В.	РСФСР	Салампи	1976
37.	Ахметов Х. Ф.	РСФСР	Современники	1971
38.	Ахметов Х. Ф.	РСФСР	Нэркэс	1973–1975 (?)
39.	Ахундова Ш. Г.	Азербайджан	Скала невесты	1974
40.	Ашрафи М. А.,	Узбекистан	Буран	1939

№ п/п	ФИО композитора	Союзная республика	Название оперы	Год создания
	Василенко С. Н.			
41.	Ашрафи М. А., Василенко С. Н.	Узбекистан	Великий канал	1941
42.	Ашрафи М. А.	Узбекистан	Дилором	1958
43.	Ашрафи М. А.	Узбекистан	Сердце поэта	1962
44.	Аюшеев Д. Д.	РСФСР	Дарима	1946
45.	Аюшеев Д. Д., Майзель Б. С.	РСФСР	Побратимы (Братья)	1959–1962
46.	Бабаев А. А.	Армения	Арцваберд (Орлиная крепость)	1961
47.	Бабаев А. А.	Армения	Дядя Багдасар	1964
48.	Бабаев С. Б.	Узбекистан	Хамза	1961
49.	Багиров З. Д.	Азербайджан	Айгюн	1973
50.	Багиров З. Д.	Азербайджан	Старик Хоттабыч	1979
51.	Бадалбейли А. Б., Зейдман Б. И.	Азербайджан	Гнев народный	1941
52.	Бадайбейли А. Б.	Азербайджан	Низами	1948
53.	Бадайбейли А. Б.	Азербайджан	Ивы не плачут	1971
54.	Баланчивадзе М. А.	Грузия	Коварная Дареджан	1926
55.	Баланчивадзе А. М.	Грузия	Мзиа	1949
56.	Баланчивадзе А. М.	Грузия	Золотая свадьба	1970
57.	Баласанян С. А.	Таджикистан	Восстание Воссе	1939
58.	Баласанян С. А., Бобокалонов Ш. Н.	Таджикистан	Кузнец Кова	1941
59.	Баласанян С. А.	Таджикистан	Бахтиор и Ниссо	1954
60.	Балтин А. А.	РСФСР	Князь Мышкин	1960
61.	Бальсис Э. К.	Литва	Путешествие в Тильзит	1965
62.	Баневич С. П.	РСФСР	Жил-был Коля, или лесное приключение	1961
63.	Баневич С. П.	РСФСР	Солнышко, или снежные человечки	1965
64.	Баневич С. П.	РСФСР	Белеет парус одинокий	1967–1971
65.	Баневич С. П.	РСФСР	Фердинанд Великолепный	1974
66.	Баневич С. П.	РСФСР	История Кая и Герды	1979
67.	Баневич С. П.	РСФСР	Ночной дилижанс	1983
68.	Баневич С. П.	РСФСР	Городок в табакерке	1983–1988 (?)
69.	Баневич С. П.	РСФСР	Волки и овцы	1983–1988 (?)
70.	Банщиков Г. И.	РСФСР	Осталась легенда	1967
71.	Банщиков Г. И.	РСФСР	Опера о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем	1971–1982
72.	Банщиков Г. И.	РСФСР	Смерть корнета Кляузова	1976
73.	Банщиков Г. И.	РСФСР	Горе от ума	1982
74.	Банщиков Г. И.	РСФСР	Любовь и Силин	1986
75.	Баснер В. Е.	РСФСР	Вешние воды	1975
76.	Баташов К. К.	РСФСР	Песни каторги и бунта	1963
77.	Белов В. Г.	РСФСР	Девяносто третий год	1972
78.	Белов В. Г.	РСФСР	Ленинградская новелла	1974
79.	Белов В. Г.	РСФСР	Случайный пришелец	1974
80.	Белоглазов Г. Н.	РСФСР	Охоня	1956
81.	Белоглазов Г. Н.	РСФСР	Тревожная память	1968
82.	Бирюков Ю. С.	РСФСР	Барышня-крестьянка	1947

№ п/п	ФИО композитора	Союзная республика	Название оперы	Год создания
83.	Бирюков Ю. С.	РСФСР	Кавалер «Золотой Звезды»	1956
84.	Богатырев А. В.	Белоруссия	Надежда Дурова	1946
85.	Богатырев А. В.	Белоруссия	В пущах Полесья	1939
86.	Богословский Н. В.	РСФСР	Соль	1968
87.	Болденков Ю.В.	РСФСР	Последний лист	1971
88.	Брук Ф.М.	РСФСР	Сорок первый	1960
89.	Брусиловский Е. Г.	Казахстан	Дударай	1953
90.	Брусиловский Е. Г.	Казахстан	Кыз-Жыбек	1934
91.	Брусиловский Е. Г.	Казахстан	Жалбыр	1935
92.	Брусиловский Е. Г.	Казахстан	Ер-Таргын	1936
93.	Букия А. И.	Грузия	Непрошенные гости (В мире цветов)	1949–1969
94.	Буцко Ю. М.	РСФСР	Записки сумасшедшего	1967
95.	Буцко Ю. М.	РСФСР	Белые ночи	1970
96.	Буцко Ю. М.	РСФСР	Из писем художника	1974
97.	Буцко Ю. М.	РСФСР	Венедиктов, или Золотой треугольник	1983
98.	Вайнберг М. С., Бурханов М. М.	Узбекистан	Меч Узбекистана	1942
99.	Вайнберг М. С.	РСФСР	Пассажирка	1967
100.	Вайнберг М. С.	РСФСР	Мадонна и солдат	1970
101.	Вайнберг М. С.	РСФСР	Любовь дАртньяна	1971
102.	Вайнберг М. С.	РСФСР	Поздравляем!	1975
103.	Вайнберг М. С.	РСФСР	Леди Магnezия	1975
104.	Вайнберг М. С.	РСФСР	Портрет	1980
105.	Вайнберг М. С.	РСФСР	Идиот	1986
106.	Валеев М. М., Пейко Н. И.	РСФСР	Хакмар (Айхылу)	1941
107.	Валеев М. М.	РСФСР	Шаура	1946
108.	Валиуллин Х. Х.	РСФСР	Самат	1957
109.	Валиуллин Х. Х.	РСФСР	Дим буенда (На берегу Дёмы)	1965
110.	Василенко С. Н.	РСФСР	Суворов	1942
111.	Васильев-Буглай Д. С.	РСФСР	Родина зовет	1937
112.	Васильев-Буглай Д. С.	РСФСР	Колобок	1941
113.	Вериковский М. И.	Украина	Дела небесные	1934
114.	Вериковский М. И.	Украина	Сотник	1939
115.	Вериковский М. И.	Украина	Наймичка	1943
116.	Вериковский М. И.	Украина	Вий	1945
117.	Вериковский М. И.	Украина	Слава	1961
118.	Верхола В. И.	Молдавия	Похождения Пэкалэ	1971
119.	Виноградов В. И., Габяши С. Х., Альмухаметов Г. С.	РСФСР	Сания	1925
120.	Виноградов В. И., Габяши С. Х., Альмухаметов Г.С.	РСФСР	Рабочий (Эшче)	1930
121.	Власов В. А., Малдыбаев А. М., Фере В. Г.	Киргизия	Айчурек	1939
122.	Власов В. А., Малдыбаев А. М., Фере В. Г.	Киргизия	Патриоты	1941

№ п/п	ФИО композитора	Союзная республика	Название оперы	Год создания
123.	Власов В. А., Малдыбаев А. М., Фере В. Г.	Киргизия	За счастье народа	1941
124.	Власов В. А., Малдыбаев А. М., Фере В. Г.	Киргизия	Манас	1946
125.	Власов В. А., Малдыбаев А. М., Фере В. Г.	Киргизия	На дорогах Иссык-куля	1951
126.	Власов В. А., Малдыбаев А. М., Фере В. Г.	Киргизия	Токтогул	1958
127.	Власов В. А., Фере В. Г.	РСФСР	Ведьма	1961
128.	Волков К. Е.	РСФСР	Мужицкий сказ	1966–1970 (?)
129.	Волков К. Е.	РСФСР	Живи и помни	1966–1970 (?)
130.	Гаврилин В. А.	РСФСР	Моряк и рябина	1968
131.	Гаврилин В. А.	РСФСР	Семейный альбом	1969
132.	Гаврилин В. А.	РСФСР	Пещное действо	1970
133.	Гаджибеков У. А.	Азербайджан	Кёр-оглы	1936
134.	Газизов Р. Х.	РСФСР	Марстың осоуы (Полет с Марса)	1985
135.	Гасанов Г. А.	РСФСР	Хочбар	1937
136.	Гершфельд Д. Г.	Молдавия	Грозован	1956
137.	Гершфельд Д. Г.	Молдавия	Аурелия	1959
138.	Гершфельд Д. Г.	Молдавия	Сергей Лазо	1980
139.	Гершфельд А. Д.	Молдавия	Карлсон, который живет на крыше	1988
140.	Гибалин Б. Д.	РСФСР	О рыбаке и рыбке	1936
141.	Гибалин Б. Д.	РСФСР	Репка	1937
142.	Гибалин Б. Д.	РСФСР	Колобок	1938
143.	Гибалин Б. Д.	РСФСР	Кот, петух и лиса	1942
144.	Гибалин Б. Д.	РСФСР	О глупом мышонке	1944
145.	Гибалин Б. Д.	РСФСР	Аленушка	1945
146.	Гибалин Б. Д.	РСФСР	Зайкино горе	1946
147.	Гибалин Б. Д.	РСФСР	Товарищ Андрей	1967
148.	Гибалин Б. Д.	РСФСР	Федор Протасов	1976
149.	Гибалин Б. Д.	РСФСР	Завещание	1977
150.	Гибалин Б. Д.	РСФСР	Не гаси огонь, Прометей	1980
151.	Гладковский А. П., Пруссак Е. В.	РСФСР	За красный Петроград	1925
152.	Гладковский А. П.	РСФСР	Фронт и тыл	1930
153.	Глиэр Р. М.	РСФСР	Шахсенем	1925–1934
154.	Глиэр Р. М., Джалилов Т. Д., Садыков Т. С.	Узбекистан	Лейли и Меджнун	1940
155.	Глиэр Р. М., Садыков Т. С.	Узбекистан	Гюльсара	1949
156.	Глиэр Р. М.	РСФСР	Рашель	1943
157.	Гозенпуд М. А.	РСФСР	Лампа Алладина	1947
158.	Гольденвейзер А. Б.	РСФСР	Пир во время чумы	1941
159.	Гольденвейзер А. Б.	РСФСР	Певцы	1943
160.	Гольденвейзер А. Б.	РСФСР	Вешние воды	1947

№ п/п	ФИО композитора	Союзная республика	Название оперы	Год создания
161.	Григорян Г. А.	РСФСР	Лоокут и Нюргусун	1959
162.	Губайдуллин Р. Г.	РСФСР	Джигангир	1976
163.	Губаренко В. С.	Украина	Гибель эскадры	1967
164.	Губаренко В. С.	Украина	Мамай	1969
165.	Губаренко В. С.	Украина	Письма любви (Нежность)	1971
166.	Губаренко В. С.	Украина	Возрожденный май	1973
167.	Губаренко В. С.	Украина	Сквозь пламя	1975
168.	(Губаренко В. С.	Украина	Помни меня	1977
169.	Губаренко В. С.	Украина	Сват поневоле	1982
170.	Губаренко В. С.	Украина	Альпийская баллада	1984
171.	Губаренко В. С.	Украина	Кому улыбались звезды	1987
172.	Гугулашвили А. Д.	Грузия	Герой нашего времени	1966
173.	Гугулашвили А. Д.	Грузия	Медея	1967
174.	Гулиев М. М.	РСФСР	Обманутые звезды	1977
175.	Гусев В. И.	РСФСР	Судьба отца	1983
176.	Гусев В. И.	РСФСР	Прощание с Матёрой	1986
177.	Давиденко А. А.	РСФСР	1919 год	1929
178.	Давиденко А. А., Шехтер Б. Г.	РСФСР	1905 год	1934
179.	Давиташвили М. Ш.	Грузия	Каяна	1965
180.	Давиташвили М. Ш.	Грузия	Нацаркекия	1972
181.	Давлесов Н. Д.	Киргизия	Курманбек	1980–1983 (?)
182.	Дагиров Н. С.	РСФСР	Айгази	1952
183.	Дагиров Н. С.	РСФСР	Йырчи Казак	1960–1970 (?)
184.	Дагиров Н. С.	РСФСР	Клинок Базалая	1970–1980 (?)
185.	Данькевич К. Ф.	Украина	Трагедийная ночь	1934
186.	Данькевич К. Ф.	Украина	Богдан Хмельницкий	1951–1953
187.	Данькевич К. Ф.	Украина	Назар Стодоля	1960
188.	Дашкевич В. С.	РСФСР	Клоп	1980
189.	Джадабари И. А.	Грузия	Гульнара	1919
190.	Джалилов Т. Д., Бровицын Б. В.	РСФСР	Тахир и Зухра	1949–1955
191.	Джахангиров Д. Ш.	Азербайджан	Азад	1957
192.	Джахангиров Д. Ш.	Азербайджан	Судьба Ханенде	1979
193.	Дзержинский И. И.	РСФСР	Тихий Дон	1935
194.	Дзержинский И. И.	РСФСР	Поднятая целина	1937
195.	Дзержинский И. И.	РСФСР	Волочаевские дни	1939
196.	Дзержинский И. И.	РСФСР	Надежда Светлова	1943
197.	Дзержинский И. И.	РСФСР	Судьба человека	1961
198.	Дзержинский И. И.	РСФСР	Князь-озеро	1947
199.	Дзержинский И. И.	РСФСР	Далеко от Москвы	1954
200.	Денисов Э. В.	РСФСР	Четыре девушки	1986
201.	Дехтерев В. А.	РСФСР	Таня	1943
202.	Дехтерев В. А.	РСФСР	Княжна Мэри	1947
203.	Дехтерев В. А.	РСФСР	Горит земля	1947
204.	Дехтерев В. А.	РСФСР	Федор Таланов	1955
205.	Дехтерев В. А.	РСФСР	Иван Шадрин	1962
206.	Дехтерев В. А.	РСФСР	Негасимое пламя	1967
207.	Дешевов В. М.	РСФСР	Лед и сталь	1930
208.	Дешевов В. М.	РСФСР	Голодная степь	1932
209.	Долидзе В. И.	Грузия	Кето и Коте	1919
210.	Дьяченко В. С.	РСФСР	Медведь	1972

№ п/п	ФИО композитора	Союзная республика	Название оперы	Год создания
211.	Жарковский Е. Э.	РСФСР	Пожар	1939
212.	Желобинский В. В.	РСФСР	Камаринский мужик	1933
213.	Желобинский В. В.	РСФСР	Именины	1935
214.	Желобинский В. В.	РСФСР	Мать	1939
215.	Жиганов Н. Г.	РСФСР	Качкын (Беглец)	1939
216.	Жиганов Н. Г.	РСФСР	Ирек	1940
217.	Жиганов Н. Г.	РСФСР	Алтын-чеч (Золотоволосая)	1941
218.	Жиганов Н. Г.	РСФСР	Ильдар	1942
219.	Жиганов Н. Г.	РСФСР	Тюляк	1945
220.	Жиганов Н. Г.	РСФСР	Муса Джалиль	1957
221.	Жиганов Н. Г.	РСФСР	Намус (Честь)	1960
222.	Жилинскис А. Я.	Латвия	Золотой конь	1965
223.	Жилинскис А. Я.	Латвия	Вей, ветерок!	1970
224.	Жубанов А.К., Хамиди Л. А.	Казахстан	Абай	1944
225.	Жубанов А. К., Хамиди Л. А.	Казахстан	Туленген Тохтаров	1947
226.	Жубанова Г. А.	Казахстан	Тунги-сарын	1955
227.	Жубанова Г. А.	Казахстан	Курмангазы	1971
228.	Жубанова Г. А.	Казахстан	Енлик-Кебек	1972
229.	Жубанова Г. А.	Казахстан	Двадцать восемь (За нами Москва)	1981
230.	Жуков М. Н.		Триумф	1924
231.	Жуков М. Н.		Овод	1928
232.	Жуков М. Н.		Гроза	1941
233.	Жуковский Г. Л.	Украина	Марина	1939
234.	Жуковский Г. Л.	Украина	Честь	1947
235.	Жуковский Г. Л.	Украина	От всего сердца Первая весна	1951 1959
236.	Жуковский Г. Л.	Украина	Andante poetico	1966
237.	Жуковский Г. Л.	Украина	Контрасты веков	1960–1967
238.	Жуковский Г. Л.	Украина	Волжская баллада	1967
239.	Жуковский Г. Л.	Украина	Вне закона	1968
240.	Жуковский Г. Л.	Украина	Один шаг до любви	1970
241.	Журбин А. Б.		Орфей и Эвридика	1975
242.	Заринь М. О.	Латвия	К новому берегу	1955
243.	Заринь М. О.	Латвия	Зеленая мельница	1958
244.	Заринь М. О.	Латвия	Опера на площади	1970
245.	Золотарев В. А.	РСФСР	Декабристы (Кондратий Рылеев)	1925 1957
246.	Золотарев В. А.	РСФСР	Хвесько Андибер	1928
247.	Золотарев В. А.	РСФСР	Ак-Гюль	1941
248.	Исмагилов З. Г.	РСФСР	Салават Юлаев	1955
249.	Исмагилов З. Г.	РСФСР	Кахым-Гуря	1963
250.	Исмагилов З. Г.	РСФСР	Шаура	1963
251.	Исмагилов З. Г.	РСФСР	Гульзефа (Волны Агидели)	1967–1972
252.	Исмагилов З. Г.	РСФСР	Послы Урала	1982
253.	Исмагилов З. Г.	РСФСР	Акмулла	1986
254.	Кабалевский Д. Б.	РСФСР	Кола Брюньон (Мастер из Кламси)	1938

№ п/п	ФИО композитора	Союзная республика	Название оперы	Год создания
255.	Кабалевский Д. Б.	РСФСР	В огне	1943
256.	Кабалевский Д. Б.	РСФСР	Семья Тараса	1947–1950
257.	Кабалевский Д. Б.	РСФСР	Никита Вершинин	1955
258.	Кабалевский Д. Б.	РСФСР	Сестры	1969
259.	Караев К. А., Гаджиев А. Дж. И.	Азербайджан	Айна	1941
260.	Караев К. А. Гаджиев А. Дж. И.	Азербайджан	Вэтэн (Родина)	1945
261.	Караев К. А.	Азербайджан	Нежность	1972
262.	Капп Э. А.	Эстония	Огни мщения	1945
263.	Капп Э. А.	Эстония	Певец свободы	1950–1952
264.	Каретников Н. Н.	РСФСР	Тиль Уленшпигель	1965
265.	Каретников Н. Н.	РСФСР	Мистерия апостола Павла	1970
266.	Каринский М. В.	Украина	Буковинцы	1952
267.	Касьянов А. А.	РСФСР	Иола	1923
268.	Касьянов А. А.	РСФСР	Степан Разин	1939–1953, 1977
269.	Касьянов А. А.	РСФСР	Партизанка	1941
270.	Касьянов А. А.	РСФСР	Фома Гордеев	1946–1966
271.	Касьянов А. А.	РСФСР	На дальнем Севере	1947
272.	Касьянов А. А.	РСФСР	Ермак	1957
273.	Кац С. А.	РСФСР	Капитанская дочка	1941
274.	Кенденбиль Р. Д.	РСФСР	Чечен и Белекмаа	1956
275.	Кенель А. А.	РСФСР	Чанар Хус и Ах Чибек	1966
276.	Кереселидзе А. П.	Грузия	Баши-Ачуки	1946
277.	Киладзе Г. В.	Грузия	Бахтриони	1936
278.	Киладзе Г. В.	Грузия	Ладо Кецховели	1941
279.	Кирюков Л. П.	РСФСР	Несмеян и Ламзурь	1944
280.	Кирюков Л. П.	РСФСР	Нормальня	1962
281.	Клова В. Ю.	Литва	Пиленай	1956
282.	Клова В. Ю.	Литва	Вайва	1958
283.	Клова В. Ю.	Литва	Дочь	1960
284.	Клова В. Ю.	Литва	Два меча	1966
285.	Клова В. Ю.	Литва	Американская трагедия	1969
286.	Клова В. Ю.	Литва	Аве, вита	1974
287.	Книппер Л. К.	РСФСР	Кандид	1927
288.	Книппер Л. К.	РСФСР	Северный ветер	1930
289.	Книппер Л. К.	РСФСР	Города и годы	1931
290.	Книппер Л. К.	РСФСР	Актриса	1942
291.	Книппер Л. К.	РСФСР	На Байкале	1948
292.	Книппер Л. К.	РСФСР	Корень жизни (Сердце тайги)	1958
293.	Книппер Л. К.	РСФСР	Мурат	1959
294.	Книппер Л. К.	РСФСР	Маленький принц	1965
295.	Книппер Л. К.	РСФСР	Андрей Соколов	1967
296.	Козинский П. Б.	РСФСР	Принцесса кошачьего замка	1980
297.	Козловский А. Ф.	Узбекистан	Улугбек	1942
298.	Козловский А. Ф.	Узбекистан	Подвиг Бекташа	1943
299.	Козловский А. Ф.	Узбекистан	Афдаль-лучник	1947
300.	Копытман М. В.	Молдавия	Каса маре	1966
301.	Кортес С. А.	Белоруссия	Джордано Бруно	1977
302.	Кортес С. А.	Белоруссия	Матушка Кураж	1980

№ п/п	ФИО композитора	Союзная республика	Название оперы	Год создания
303.	Кортес С.А.	Белоруссия	Визит дамы	1989
304.	Кос-Анатольский А. И.	Украина	Навстречу солнцу (Заграва)	1953–1959
305.	Костенко В. Г.	РСФСР	Кармелюк	1930
306.	Кочмарёв К. А.	РСФСР	Иван-солдат	1927
307.	Кочмарёв К. А.	РСФСР	Счастливая молодость	1942
308.	Кочмарёв К. А.	РСФСР	Дитя радости (Седая девушка)	1955
309.	Кравченко Б. П.	РСФСР	Жестокость	1968
310.	Кравченко Б. П.	РСФСР	Лейтенант Шмидт	1972
311.	Кравченко Б. П.	РСФСР	Ай да Балда!	1974
312.	Кравченко Б. П.	РСФСР	Старомодная комедия	1978
313.	Красев М. И.	РСФСР	Сказка о мертвой царевне и семи богатырях	1924
314.	Красев М. И.	РСФСР	Маша и медведь	1940–1949
315.	Красев М. И.	РСФСР	Петушок	1941
316.	Красев М. И.	РСФСР	Муха-цокотуха	1942
317.	Красев М. И.	РСФСР	Теремок	1942
318.	Красев М. И.	РСФСР	Павлиний хвост	1943
319.	Красев М. И.	РСФСР	Топтыгин и лиса	1943
320.	Красев М. И.	РСФСР	Несмеяна-царевна	1947
321.	Красев М. И.	РСФСР	Морозко	1950
322.	Красев М. И.	РСФСР	Павлик Морозов (За правду, за счастье)	1953
323.	Крейн А. А.	РСФСР	Загмук	1930
324.	Крейтнер Г. Г.	РСФСР	Гибель Пушкина	1937
325.	Крейтнер Г. Г.	РСФСР	В грозный год	1952
326.	Крейтнер Г.Г	РСФСР	Таня	1959
327.	Крейтнер Г. Г.	РСФСР	Одно сердце	1959
328.	Кривицкий Д. И.	РСФСР	Путешествие к игрушкам	1971
329.	Кривицкий Д. И.	РСФСР	Пьер и Люс	1971
330.	Кривицкий Д. И.	РСФСР	Городок Жур-Жур	1972
331.	Кривицкий Д. И.	РСФСР	Чудеса	1985
332.	Кривицкий Д. И.	РСФСР	Четыре портрета	1985
333.	Кривицкий Д. И.	РСФСР	Доктор Живаго	1991
334.	Кобекин В. А.	РСФСР	Дневник сумасшедшего	1980
335.	Кобекин В. А.	РСФСР	Счастливый принц	1991
336.	Кобекин В. А.	РСФСР	Шут и король	1991
337.	Коваль М. В.	РСФСР	Волк и семеро козлят	1939–1965
338.	Коваль М. В.	РСФСР	Емельян Пугачев	1942
339.	Коваль М. В.	РСФСР	Севастопольцы	1946
340.	Коваль М. В.	РСФСР	Граф Нулин	1949
341.	Корепанов-Камский Г. А.	РСФСР	Наталь	1960
342.	Корепанов-Камский А. Г., Корепанов Г.А.	РСФСР	Мятеж	1980
343.	Корепанов-Камский А. Г., Корепанов Г.А.	РСФСР	Заговор	1987
344.	Крюков В. Н.	РСФСР	Король на площади	1925
345.	Крюков В. Н.	РСФСР	Станционный смотритель	1940
346.	Крюков В. Н.	РСФСР	Дмитрий Донской	1946
347.	Крюков В. Н.	РСФСР	Разлом	1947
348.	Кужамьяров К. Х.	Казахстан	Назугум	1956
349.	Кужамьяров К. Х.,	Казахстан	Золотые горы	1960

№ п/п	ФИО композитора	Союзная республика	Название оперы	Год создания
	Глендиев Н.			
350.	Кужамьяров К. Х.	Казахстан	Садыр Палван	1975
351.	Кузнецова Ж. А.	РСФСР	Авдотья-рязаночка	1987
352.	Кулиев А., Шехтер Б. С.	Туркмения	Юсуп и Ахмет	1942
353.	Кулиев А., Мейтус Ю. С.	Туркмения	Абадан	1943
354.	Кулиев М. М.	Азербайджан	Обманутые звезды	1977
355.	Лазарев Э. Л.	РСФСР	Клоп	1960
356.	Лазарев Э. Л.	РСФСР	Дракон	1976
357.	Лаурушас В. А.	Литва	Заблудившиеся птицы	1967
358.	Левитин Ю. А.	РСФСР	Монна Марианна	1939
359.	Левитин Ю. А.	РСФСР	Мойдодыр	1963
360.	Левитин Ю. А.	РСФСР	Калина красная	1983
361.	Левитин Ю. А.	РСФСР	Персональный памятник	1984
362.	Ленский А. С.	Таджикистан	Тахир и Зухра	1944–1958
363.	Ленский А. С.	Таджикистан	Арус (Невеста)	1946
364.	Ленский А. С.	Таджикистан	Донецкая быль	1960
365.	Ленский А. С.	Таджикистан	Хосият	1964
366.	Ленский А. С.	Таджикистан	Лесная сказка	1965
367.	Ленский А.С.	Таджикистан	Яков Шибалок	1968
368.	Листов К. Я.	РСФСР	Олеся	1959
369.	Листов К. Я.	РСФСР	Дочь Кубы	1962
370.	Литинский Г. И.	РСФСР	Красный шаман	1967
371.	Литинский Г. И., Жирков М.Н.	РСФСР	Нюргун Боотур	1947
372.	Литинский Г. И., Жирков М. Н.	РСФСР	Сыгый Кырынаастыыр	1947
373.	Лобанов В. П.	РСФСР	Антигона	1985
374.	Лобанов В. П.	РСФСР	Отец Сергей	1990
375.	Лоринов В. М.	РСФСР	Сцены из жизни провинциального города	1970 (?)
376.	Лоринов В. М.	РСФСР	Иов страдающий	1970 (?)
377.	Лукас Д. А.	Белоруссия	Кастусь Калиновский	1947
378.	Лукас Д. А.	Белоруссия	Песня о счастье	1951
379.	Лукас Д. А.	Белоруссия	Дочь пограничника	1969
380.	Лятошинский Б. Н.	Украина	Золотой обруч	1930–1970
381.	Лятошинский Б. Н.	Украина	Щорс (Полководец)	1938–1948
382.	Магомаев А. М. М.	Азербайджан	Нэргиз	1935
383.	Майборода Г. И.	Украина	Милана	1957
384.	Майборода Г. И.	Украина	Арсенал	1960
385.	Майборода Г. И.	Украина	Тарас Шевченко	1964
386.	Майборода Г. И.	Украина	Ярослав Мудрый	1973
387.	Майзель Б. С.	РСФСР	Тень минувшего	1960
388.	Макаров А. А.	РСФСР	Северный ветер	1970–1980 (?)
389.	Мамедов И. К.	Азербайджан	Тюлькю и Алабаш (Лиса и пес)	1963
390.	Маневич А. М.	РСФСР	Анна Каренина	1960
391.	Маневич А. М.	РСФСР	Отчаянная дорога	1962
392.	Массалитинов К. И.	РСФСР	Земля поет	1960
393.	Мачавариани А. Д.	Грузия	Мать и сын	1945

№ п/п	ФИО композитора	Союзная республика	Название оперы	Год создания
394.	Мачавариани А. Д.	Грузия	Гамлет	1967
395.	Мачавариани А. Д.	Грузия	Медея	1991
396.	Мейтус Ю. С.	РСФСР	Молодая гвардия	1947–1950
397.	Мейтус Ю. С.	РСФСР	Заря над Двиной (Северные зори)	1955
398.	Мейтус Ю. С.	РСФСР	Украденное счастье	1960
399.	Мейтус Ю. С.	РСФСР	Братья Ульяновы	1967
400.	Мейтус Ю. С., Овезов Д.	Туркмения	Лейли и Меджнун	1946
401.	Мокроусов Б. А.	РСФСР	Чапай	1942
402.	Молчанов К. В.	РСФСР	Каменный цветок	1950
403.	Молчанов К. В.	РСФСР	Заря	1956
404.	Молчанов К. В.	РСФСР	Улица дель Корно	1960
405.	Молчанов К. В.	РСФСР	Ромео, Джульетта и тьма	1963
406.	Молчанов К. В.	РСФСР	Неизвестный солдат	1967
407.	Молчанов К. В.	РСФСР	Русская женщина	1969
408.	Молчанов К. В.	РСФСР	Зори здесь тихие	1973
409.	Мосолов А. В.	РСФСР	Герой	1928
410.	Мосолов А. В.	РСФСР	Плотина	1930
411.	Мосолов А. В.	РСФСР	Сигнал	1941
412.	Мосолов А. В.	РСФСР	Маскарад	1944
413.	Музафаров М. А.	РСФСР	Галиябану	1940
414.	Мулюков Б. Г.	РСФСР	Черноликие (Кара за любовь)	1981
415.	Мурадели В. И.	Грузия	Великая дружба	1932
416.	Мурадели В. И.	Грузия	Октябрь	1961
417.	Мустья Г. И.	Молдавия	Александр Лэпушняну	1990
418.	Мустафаев Р. Г.	Азербайджан	Вагиф	1960
419.	Мухатов В., Шапошников И. К.	Туркмения	Поэт и судья	1947
420.	Мухатов В.	Туркмения	Конец кровавого водораздела	1967
421.	Мшевелидзе Ш. М.	Грузия	Сказание о Таризле	1946
422.	Мшевелидзе Ш. М.	Грузия	Десница великого мастера	1961
423.	Мушель Г. А., Успенский В. А.	РСФСР	Фархад и Ширин	1954
424.	Мухамеджанов С.	Казахстан	Айсүлу	1962 (?)
425.	Мухамеджанов С.	Казахстан	Жұмбақ-қыз	1970 (?)
426.	Мухамеджанов С.	Казахстан	Ақан сері – Ақтоқты	1972 (?)
427.	Мынбаев Т. К.	Казахстан	Веселый городок	1974
428.	Нестеров А. А.	РСФСР	Козьма Минин	1948
429.	Нестеров А. А.	РСФСР	Летят журавли	1970
430.	Нестеров А. А.	РСФСР	Пастух и пастушка	1985
431.	Николаев А. А.	РСФСР	Горе не беда	1963
432.	Николаев А. А.	РСФСР	Ценою жизни	1965
433.	Николаев А. А.	РСФСР	Разгром	1976
434.	Николаев А. А.	РСФСР	Пир во время чумы	1982
435.	Николаев А. А.	РСФСР	Граф Нулин	1983
436.	Николаев А. А.	РСФСР	Мыслитель	1984
437.	Николаев А. А.	РСФСР	Последние дни	1986
438.	Няга Г.С.	Молдавия	Барбу Лэутару	1972
439.	Няга Г.С.	Молдавия	Глира	1974
440.	Оганесян Э. С.	РСФСР	Путешествие в Арзрум	1987

№ п/п	ФИО композитора	Союзная республика	Название оперы	Год создания
441.	Одинаев Ф.	Таджикистан	Коза – кудрявые ножки	1987
442.	Орлов-Шузым А. Г.	РСФСР	Ўалтър витеър сул (Звездный путь)	1969
443.	Осколков С. А.	РСФСР	Граф Нулин	1981
444.	Палиашвили З. П.	Грузия	Абесалом и Этери	1918
445.	Палиашвили З. П.	Грузия	Даиси	1923
446.	Палтанавичюс В. С.	Литва	На распутье	1967
447.	Пащенко А. Ф.	РСФСР	Орлиный бунт	1925
448.	Пащенко А. Ф.	РСФСР	Царь Максимилиан	1927
449.	Пащенко А. Ф.	РСФСР	Черный Яр	1931
450.	Пащенко А. Ф.	РСФСР	Помпадуры	1939
451.	Пащенко А. Ф.	РСФСР	Молодая гвардия	1947
452.	Пащенко А. Ф.	РСФСР	Свадьба Кречинского	1949
453.	Пащенко А. Ф.	РСФСР	Шут Балакирев	1949
454.	Пащенко А. Ф.	РСФСР	Горячие сердца	1954
455.	Пащенко А. Ф.	РСФСР	Капризная невеста	1956
456.	Пащенко А. Ф.	РСФСР	Радда и Лойко	1957
457.	Пащенко А. Ф.	РСФСР	Мастер и Маргарита	1971
458.	Пейко Н. И.	РСФСР	Дней давних бой	1981
459.	Пейко Н. И.	РСФСР	Ночь царя Ивана	1982
460.	Пергамент Р. С.	РСФСР	Кумоха	1944
461.	Пергамент Р. С.	РСФСР	Три брата	1949
462.	Пожидаев В. А.	РСФСР	Ионыч	1972
463.	Петров А. П.	РСФСР	Петр Первый	1975
464.	Прокофьев С. С.	РСФСР	Семен Котко	1940
465.	Прокофьев С. С.	РСФСР	Дуэнья (Обручение в монастыре)	1940
466.	Прокофьев С. С.	РСФСР	Повесть о настоящем человеке (Упавший с небес)	1948
467.	Прокофьев С. С.	РСФСР	Война и мир	1943–1952
468.	Птичкин Е. Н.	РСФСР	Я пришел дать вам волю...	1988
469.	Пукст Г. К.	Белоруссия	Машэка	1947
470.	Пукст Г. К.	Белоруссия	Маринка	1954
471.	Пукст Г. К.	Белоруссия	Свіцязьнка	1958
472.	Пушков В. В.	РСФСР	Гроза	1960
473.	Раухвергер М. Р.	РСФСР	Сказка о золотом чубе	1942
474.	Раухвергер М. Р.	РСФСР	Красная Шапочка	1949–1967
475.	Раухвергер М. Р.	РСФСР	Джамия	1960
476.	Раухвергер М. Р.	РСФСР	Снежная королева	1967
477.	Рахмадиев Е. Р.	Казахстан	Камар-сулу	1963
478.	Рахмадиев Е. Р., Бычков А. В., Гризбил Г. И.	Казахстан	Степное зарево	1967
479.	Рахмадиев Е. Р.	Казахстан	Алпамыс	1973
480.	Рахмадиев Е. Р.	Казахстан	Песнь о Целине	1980
481.	Рачунас А.	Литва	Марите	1953
482.	Речменский Н. С.	РСФСР	Пир во время чумы	1928
483.	Речменский Н. С.	РСФСР	Броненосец «Потемкин»	1933
484.	Рубин В. И.	РСФСР	Три толстяка	1956
485.	Рубин В. И.	РСФСР	Июльское воскресенье (Севастополь, год 1942)	1970
486.	Рубин В. И.	РСФСР	Крылатый всадник	1980

№ п/п	ФИО композитора	Союзная республика	Название оперы	Год создания
487.	Рубин В. И.	РСФСР	Каштанка	1987
488.	Рубин В. И.	РСФСР	Сцены из гусарской жизни	1987
489.	Ряузов С. Н.	РСФСР	Мэдэгмаша (У подножья Саян)	1949
490.	Ряузов С. Н.	РСФСР	Ак-Шумкар (Белый сокол)	1957
491.	Садыков Т. С., Зейдман Б. И., Раджаби Ю., Закиров Д.	Узбекистан	Зейнаб и Омон	1958
492.	Сайфиддинов Ш. С.	Таджикистан	Пулат и Гульру	1955
493.	Сайфиддинов Ш. С.	Таджикистан	Рудаки	1976
494.	Сальников Г. И.	РСФСР	Песня о России	1969
495.	Сальников Г. И.	РСФСР	Любовь в пустой квартире	1984
496.	Сапаев Э. Н.	РСФСР	Акпатыр	1963
497.	Седельников Г. С.	РСФСР	Бедные люди	1973
498.	Седельников Г. С.	РСФСР	Лампочка Ильича (Родина электричества)	1981
499.	Седельников Г. С.	РСФСР	Медведь	1984
500.	Семеняко Ю. В.	Белоруссия	Колючая роза	1960
501.	Семеняко Ю. В.	Белоруссия	Когда опадают листья	1968
502.	Семеняко Ю. В.	Белоруссия	Зорка Венера	1970
503.	Семеняко Ю. В.	Белоруссия	Новая земля	1978
504.	Сидельников Н. Н.	РСФСР	Аленький цветочек	1974
505.	Сидельников Н. Н.	РСФСР	Чертогон: Загул; Похмелье	1978–1981
506.	Сидельников Н. Н.	РСФСР	Бег	1987
507.	Слонимский С. М.	РСФСР	Вириная	1967
508.	Слонимский С. М.	РСФСР	Мастер и Маргарита	1972
509.	Слонимский С. М.	РСФСР	Мария Стюарт	1980
510.	Слонимский С. М.	РСФСР	Гамлет	1991
511.	Смирнова Т. Г.	РСФСР	Северный сказ	1987
512.	Смольский Д. Б.	Белоруссия	Седая легенда	1978
513.	Смольский Д. Б.	Белоруссия	Франциск Скорина	1988
514.	Смольский Д. Б.	Белоруссия	Апалон-заканадаўца	1991
515.	Спадавеккиа А. Э., Заимов Х. Ш.	РСФСР	Акбузат	1942
516.	Спадавеккиа А. Э.	РСФСР	Хождение по мукам	1953
517.	Спадавеккиа А. Э.	РСФСР	Хозяйка гостиницы	1947
518.	Спадавеккиа А. Э.	РСФСР	Овод	1958
519.	Спадавеккиа А. Э.	РСФСР	Письмо незнакомки	1974
520.	Спендиаров А. А.	Армения	Алмаст	1930
521.	Ставонин Г. Т.	РСФСР	Заветное колечко	1965
522.	Ставонин Г. Т.	РСФСР	Олеко Дундич	1972
523.	Ставонин Г. Т.	РСФСР	Звезда любви	1980
524.	Ставонин Г. Т.	РСФСР	Виват, Россия	1986
525.	Станкович Е. Ф.	Украина	Когда цветет папоротник	1978
526.	Степанян А. Л.	Армения	Храбрый Назар	1934
527.	Степанян А. Л.	Армения	Давид Сасунский	1936
528.	Степанян А. Л.	Армения	На рассвете	1938
529.	Степанян А. Л.	Армения	Нунэ	1947
530.	Степанян А. Л.	Армения	Героиня	1950
531.	Степанов Л. Б.	РСФСР	Иван Болотников	1950
532.	Стрелков А. П.	РСФСР	Пегий пес, бегущий краем	1984

№ п/п	ФИО композитора	Союзная республика	Название оперы	Год создания
			моря	
533.	Стырча А. Г.	Молдавия	Баллада о скрипке (Чужая земля)	1949–1957
534.	Стырча А. Г.	Молдавия	Сердце Домники (Героическая баллада)	1950–1970
535.	Стырча А. Г.	Молдавия	Ода Ленину	1960
536.	Стырча А. Г.	Молдавия	Поэма о партии	1970
537.	Тактакишвили О. В.	Грузия	Миндия	1961
538.	Тактакишвили О. В.	Грузия	Три жизни	1967
539.	Тактакишвили О. В.	Грузия	Похищение луны	1976
540.	Тактакишвили О. В.	Грузия	Ухажер	1978
541.	Тактакишвили О. В.	Грузия	Чудаки	1979
542.	Тамберг Э. М.	Эстония	Железный дом	1965
543.	Тамберг Э. М.	Эстония	Сирано де Бержерак	1976
544.	Тамберг Э. М.	Эстония	Парение	1983
545.	Таранов Г. П.	Украина	Ледовое побоище	1943–1979
546.	Таривердиев М. Л.	РСФСР	Граф Калиостро	1981
547.	Тарнапольский В. Г.	РСФСР	Три грации	1987
548.	Тер-Гевондян А. Г.	Армения	Седа	1921
549.	Тер-Гевондян А. Г.	Армения	В лучах солнца	1950
550.	Тигранян А. Т.	Армения	Давид-бек	1949
551.	Терентьев Б. М.	РСФСР	Максимка	1976
552.	Терентьев Б. М.	РСФСР	Братишка	1978
553.	Тикоцкий Е. К.	Белоруссия	Алеся (Девушка из Полесья)	1944–1953
554.	Тикоцкий Е. К.	Белоруссия	Михась Подгорный	1939
555.	Тищенко Б. И.	РСФСР	Краденное солнце	1970–1980 (?)
556.	Ткач З. М.	Молдавия	Коза с тремя козлятами (Волк-обманщик)	1966–1971
557.	Ткач З. М.	Молдавия	Ленивица	1967–1970 (?)
558.	Ткач З. М.	Молдавия	Цветик-семицветик	1967–1970 (?)
559.	Ткач З. М.	Молдавия	Повар и боярин	1967–1970 (?)
560.	Ткач З. М.	Молдавия	Маленький принц	1967–1970 (?)
561.	Ткач З. М.	Молдавия	Голуби в косую линейку	1974
562.	Ткач З. М.	Молдавия	Шаг в бессмертие	1985
563.	Ткач З. М.	Молдавия	Мой парижский дядя	1987
564.	Тобис Б. И.	РСФСР	Двенадцать стульев	1970–1980 (?)
565.	Толстой Д. А.	РСФСР	Маскарад	1957
566.	Толстой Д. А.	РСФСР	Марюта-рыбачка (Повесть об одной любви)	1960–1965
567.	Толстой Д. А.	РСФСР	Русский характер	1966
568.	Толстой Д. А.	РСФСР	Гранатовый браслет	1973
569.	Толстой Д. А.	РСФСР	Капитанская дочка	1976
570.	Торадзе Д. А.	Грузия	Призыв гор	1947
571.	Тормис В. Р.	Эстония	Лебединый полет	1965
572.	Трамбицкий В. Н.	РСФСР	Карнавал жизни	1921
573.	Трамбицкий В. Н.	РСФСР	Овод	1929
574.	Трамбицкий В. Н.	РСФСР	Гнев пустыни	1930
575.	Трамбицкий В. Н.	РСФСР	Великий путь	1932
576.	Трамбицкий В. Н.	РСФСР	Орлёна	1934
577.	Трамбицкий В. Н.	РСФСР	Гроза	1943
578.	Трамбицкий В. Н.	РСФСР	Кружевница Настя	1963
579.	Тулебаев М. Т.,	Казахстан	Амангельды	1945

№ п/п	ФИО композитора	Союзная республика	Название оперы	Год создания
	Брусиловский Е. Г.			
580.	Тулехаев М. Т.	Казахстан	Биржан и Сара	1946
581.	Туренков А.Е.	Белоруссия	Цветок счастья	1939
582.	Туренков А.Е.	Белоруссия	Ясный рассвет	1958–1963
583.	Тхабисимов У. Х.	РСФСР	Лаукан	1973–1980 (?)
584.	Улановский В. Л.	РСФСР	Умка	1990
585.	Успенский В. А.	РСФСР	Война с саламандрами	1968
586.	Успенский В. А.	РСФСР	Интервенция	1972
587.	Файзи Д. Х.	РСФСР	Неотосланные письма	1960
588.	Фейгин Л. В.	РСФСР	Сестра Беатриса	1963
589.	Фере В. Г. <sup>1</sup>	РСФСР	За час до рассвета	1967
590.	Фере В. Г.	РСФСР	Алтын кыз	1973
591.	Фере В. Г.	РСФСР	Белые крылья	1979
592.	Филиппенко А. Д.	Украина	В зеленом саду	1967
593.	Фиртич Г. И.	РСФСР	Баня	1971
594.	Флярковский А. Г.	РСФСР	Отважный трубач	1985
595.	Флярковский А. Г.	РСФСР	Время таять снегам	1988
596.	Френкель Д. Г.	РСФСР	Закон и фараон	1933
597.	Френкель Д. Г.	РСФСР	В ущелье	1934
598.	Френкель Д. Г.	РСФСР	Рассвет	1937
599.	Френкель Д. Г.	РСФСР	Угрюм-река	1951–1953
600.	Френкель Д. Г.	РСФСР	Диана и Теодоро	1944
601.	Френкель Д. Г.	РСФСР	Бесприданница	1959
602.	Френкель Д. Г.	РСФСР	Джордано Бруно	1966
603.	Френкель Д. Г.	РСФСР	Смерть Ивана Грозного	1970
604.	Френкель Д. Г.	РСФСР	Сын Рыбакова	1977
605.	Фрид Г. С.	РСФСР	Дневник Анны Франк	1969
606.	Фролов М. П.	РСФСР	Энхэ – булат-батыр	1940
607.	Хабалова З. С.	РСФСР	Фатима	1974
608.	Хагагортян Э. А.	Армения	Кот и пес	1958
609.	Хагагортян Э. А.	Армения	Шапка с ушами	1976
610.	Хайрутдинова Л. А.	РСФСР	Коварная кошка	1975
611.	Хибрю Г. Я.	РСФСР	Нарспи	1967
612.	Ходжа-Эйнатов Л. А.	Армения	Шлюз	1931
613.	Ходжа-Эйнатов Л. А.	Армения	Мятеж	1938
614.	Ходжа-Эйнатов Л. А.	Армения	Семья	1940
615.	Ходжа-Эйнатов Л. А.	Армения	Намуз (Честь)	1945
616.	Холминов А. Н.	РСФСР	Оптимистическая трагедия	1965
617.	Холминов А. Н.	РСФСР	Анна Снегина	1966
618.	Холминов А. Н.	РСФСР	Шинель	1971
619.	Холминов А. Н.	РСФСР	Чапаев	1971
620.	Холминов А. Н.	РСФСР	Коляска	1971
621.	Холминов А. Н.	РСФСР	Братья Карамазовы	1981
622.	Холминов А. Н.	РСФСР	Ванька	1983
623.	Холминов А. Н.	РСФСР	Сталевары	1987
624.	Хренников Т. Н.	РСФСР	В бурю	1939–1952
625.	Хренников Т. Н.	РСФСР	Фрол Скобеев (Безродный зять)	1950–1967
626.	Хренников Т. Н.	РСФСР	Мать	1957
627.	Хренников Т. Н.	РСФСР	Золотой теленок	1985

<sup>1</sup> Оперы, написанные В. Г. Фере в содружестве с другими композиторами, представлены в алфавитных гнездах его соавторов.

№ п/п	ФИО композитора	Союзная республика	Название оперы	Год создания
628.	Хренников Т. Н.	РСФСР	Много шума ... из-за сердец	1972
629.	Чалаев Ш. Р.	РСФСР	Горцы	1971
630.	Чалаев Ш. Р.	РСФСР	Маугли	1976
631.	Чалаев Ш. Р.	РСФСР	Читая дневники поэта	1984
632.	Чалаев Ш. Р.	РСФСР	Наследство	1985
633.	Чалаев Ш. Р.	РСФСР	Хаджи-Мурат	1991
634.	Чайковский А. В.	РСФСР	Дедушка смеется	1972
635.	Чайковский А. В.	РСФСР	Р. В. С.	1978
636.	Чайковский А. В.	РСФСР	Второе апреля	1982
637.	Чайковский А. В.	РСФСР	Верность	1984
638.	Чемберджи Н. К.	РСФСР	Карлугас (Ласточка)	1942
639.	Чичков Ю. М.	РСФСР	Дорогой звезд	1963
640.	Чичков Ю. М.	РСФСР	Земля чудес	1966
641.	Чишко О. С.	РСФСР	Юдифь	1923
642.	Чишко О. С.	РСФСР	Яблоневый плен	1931
643.	Чишко О. С.	РСФСР	Броненосец «Потемкин»	1937–1955
644.	Чишко О. С.	РСФСР	Дочь Каспия	1942
645.	Чишко О. С.	РСФСР	Махмуд Тораби	1944
646.	Чишко О. С.	РСФСР	Леся и Данила	1958
647.	Чишко О. С.	РСФСР	Соперники	1964
648.	Чулаки М. И.	РСФСР	Молодой моряк вселенной	1977
649.	Шаинский В. Я.	РСФСР	Трое против Марабуки	1974
650.	Шамтырь Г. М.	РСФСР	Город юности	1957
651.	Шамтырь Г. М.	РСФСР	Два капитана	1967
652.	Шамтырь Г. М.	РСФСР	Даша	1970
653.	Шамтырь Г. М.	РСФСР	Пиквикский клуб	1978
654.	Шамтырь Г. М.	РСФСР	Наша молодость	1981
655.	Шапорин Ю. А.	РСФСР	Декабристы	1953
656.	Шапошников А. Г., Мухатов В.	Туркмения	Зохра и Тахир	1941
657.	Шапошников А. Г., Овезов Д.	Туркмения	Шасенем и Гариб	1944
658.	Шапошников А. Г., Мухатов В. ()	Туркмения	Кемине и казы	1947
659.	Шапошников А. Г., Овезов Д. ()	Туркмения	Айна	1957
660.	Шахиди З. М.	Таджикистан	Комде и Модан	1960
661.	Шахиди З. М.	Таджикистан	Рабы	1980
662.	Шахиди Т. З.	Таджикистан	Хранительница огня	1987
663.	Шахиди Т. З.	Таджикистан	Амир Исмаил	1987
664.	Шахиди Т. З.	Таджикистан	Калиф-Аист	1988
665.	Шахиди Т. З.	Таджикистан	Карлик-нос	1989
666.	Шебалин В. Я.	РСФСР	Солнце над степью	1939
667.	Шебалин В. Я.	РСФСР	Укрощение строптивой	1957
668.	Шебалин В. Я.	РСФСР	Немой рыцарь	1960 (?)
669.	Шимкус С. С.	Литва	Деревня возле поместья (Пагинерай)	1941
670.	Шостакович Д. Д.	РСФСР	Нос	1929
671.	Шостакович Д. Д.	РСФСР	Леди Макбет Мценского уезда (Катерина Измайлова)	1932–1962

№ п/п	ФИО композитора	Союзная республика	Название оперы	Год создания
672.	Щедрин Р. К.	РСФСР	Не только любовь	1961
673.	Щедрин Р. К.	РСФСР	Мертвые души	1977
674.	Щербачёв В. В.	РСФСР	Анна Колосова	1934
675.	Шнитке А. Г.	РСФСР	Жизнь с идиотом	1991
676.	Эйхенвальд А. А.	РСФСР	Степь	1928
677.	Эйхенвальд А. А.	РСФСР	Мэргэн	1940
678.	Эйхенвальд А. А.	РСФСР	Ашкадзар	1944
679.	Эйхенвальд А. А.	РСФСР	Солнечный камень	1946
680.	Энке В. Р.	РСФСР	Любовь Яровая	1947
681.	Эрнесакс Г. Г.	Эстония	Пюхаярв	1946
682.	Юдаков С. А.	РСФСР	Проделки Майсары	1961
683.	Юдин М. А.	РСФСР	Фарида	1944
684.	Юдин М. А.	РСФСР	Через огонь	1947
685.	Ямпиров Б. Б.	РСФСР	У истока родника	1958
686.	Ямпиров Б. Б.	РСФСР	Будамшуу	1964
687.	Ямпиров Б. Б.	РСФСР	Прозрение	1967
688.	Ямпиров Б. Б.	РСФСР	Чудесный клад	1970
689.	Ямпиров Б. Б.	РСФСР	Цыремпил Ранжуров	1974
690.	Ямпиров Б. Б.	РСФСР	Грозные годы	1977
691.	Ямпиров Б. Б.	РСФСР	Сильнее смерти	1983
692.	Янивский Б.-Ю. Я.	Украина	Олесская баллада	1970–1980 (?)
<b>Итого: 692 оперы, 283 композитора</b>				

## Нотные примеры из советских опер

### Нотный пример № 1

*mf* **Moderato** *f*

В. 

Е - ще в ста-ри-ну, как ска-за-но бы-ло, зна-е-те? О,

во - ин, служ-бо-ю жи - ву - щий, чи - тай у-став на сон гря

8

*pp*

## Нотный пример № 2

ВАСКОВ  
*mp*

6 *mf*

Цве-точ-ки... хм...      Вот что, то - ва-рищ сер-жант,

из рас-по-ло-же-ни-я      без мо-е-го      при - ка-за-ни-но-гой!

*mf*      *sf*      *mp*

## Нотный пример № 3

ВАСКОВ

Ни-че-го,      ме - ня на их жен-ски-е пре-ле-сти      не воз-мешь...

## Нотный пример № 4

2 Allegro

Л.

ди - тесь, то - ва - рищ стар - ши - на...

*p* *mf*

Васков садится рядом с Лизой. Лиза смущена, взволнована, украдкой прихорашивается. Девушки поглядывают на них "со значением".

## Нотный пример № 5

В.

Все ей петь, да пля - сать, да вин - цо по - пи - вать...

*p*

## Нотный пример № 6

В.

а за спи-ной у нас Рос - си - я - ма-туш-ка,

## Нотный пример № 7

21 Andantino  
*p*

Что ж ты, Ли - за, Ли - за - ве - та,  
что ж не шлешь ты мне при - ве - та? Ах, что ж ты дро-ле не по

## Нотный пример № 8

**Moderato**

3

*sf mf* *p* *sf f* *mp*

## Нотный пример № 9

7 **Allegro** *f* *mf*

V. Зна-чит так... И -

*mf* *sim.*

V. дем на дво-е су-ток, так счи-та-ю... Взять су-хой па-ёк,

## Нотный пример № 10

Andantino *mp*

В. *mp*

В го-лос не раз-го-ва-ри-вать. В ве-че - ру здесь

*p legato*

## Нотный пример № 11

Сцена девушек и Васкова и уход Лизы

9 Allegretto ВАСКОВ *p*

Пло-хо де - ло... Шест-над-цать ав - то

*p*

## Нотный пример № 12

ВАСКОВ *p*

Не - по - ря - док... Ах, не - по - ря - док...

*pp* *mp*

### Нотный пример № 13

В. Ну, ле - жи здесь по - ку - да, Со - неч - ка.

The score consists of a vocal line (bass clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The vocal line features three triplet markings over the notes. The piano accompaniment includes a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand.

### Нотный пример № 14

9 ВАСКОВ (хрипло) *ff*

В не - бе зо - ри,

*tr*

The score is in 4/4 time and includes four staves: vocal (bass clef), piano (treble clef), trumpet (trumpet clef), and piano (bass clef). The vocal line is marked with a forte dynamic (*ff*) and includes a slur over the final notes. The trumpet part features a trill (*tr*) in the second measure. The piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation.

## Нотный пример № 15

15 a tempo  
ФЕДОТ (Ивану Трофимовичу)

*pp* > > > > *acceler. molto*

Ду - май, ду - май, ду - май, ду - май, да не за-ду - мы-вай - ся.

Archi

*pp non legato* *cresc.*

## Нотный пример № 16

*ff* *Meno mosso* *ff* *rit. molto*

Ф. Пол - но, хва - тит! На э - тот раз - го - вор кла-ду за-прет.

Cor.

Fag. *dim.*

## Нотный пример № 17

*Allegro* №3. Песня Федота

*f*

## Нотный пример № 18

ФЕДОТ (отшучивается)

*p* *mf*

Е - (да)-дет дев-ка на (да) за-ре по (да) до-ли-не, по (да) го-ре. Ло-шадь

*p* *sub.* *mf*

по-го-ня-ет, *p* *mp*<sup>24</sup>

пес-ню за-пе-ва-ет. А (да) на встре-чу

*p* (Автомобильный гудок) *mp*

*p*

## Нотный пример № 19

26 (со вздохом)  
*p*

Ф.

Что - то на серд - це тем - но - не ви -

*p legato*

22

дал те - бя дав - но.

27 Ты в бри

*cantab.*

# Нотный пример № 20

**Allegro, ma non troppo**

ИВАН ТРОФИМОВ (почти говорком) <sup>32</sup>

*p*

Cl.

*p*

*sdto voce sempre*

O -  
V-ni I  
*pizz*

пять дождь.

ФЕДОТ <sup>33</sup>

*p*

O - пять дождь.

Fl.

*V-ni I pizz*

*V-le pizz.*

*sim.*

*mp*

*V-c. pizz.*

*sim.*

## Нотный пример № 21

ИВАН ТРОФИМОВ и ФЕДОТ  
42

*p* *sotto voce sempre, dolcissimo*

Ах ты, дож - дик, дож - дик, дождь,

*sim.*

*V-le pizz.*  
*p*

*sim.*

Тр.  
и  
Ф.

сквер - на - я по - го - да.

# Нотный пример № 22

ВОЛОДЯ ГАВРИЛОВ *p*

За - чем? Мне и тут не-пло-хо... *pp*

Ф. Не -

248 *cresc. molto*

пло - хо? А бу - дет о-чень пло-хо. Ру - ча - юсь.

*mf* *sim.* *pp*

*marc. in p* *cresc. molto*

### Нотный пример № 23

В.В. *fff rit.* 251 *Sostenuto*  
У - хо - ди!!!

делает шаг к Гаврилину, потом в бессильной ярости поворачивается и быстро уходит.

Ф. *fff* A!

8 *rit.* *Sostenuto* 251 *tutti*  
*fff espress.*

Tam-tam *fff*

### Нотный пример № 24

Loэнгрин I-я половина: "Клятва"

*p* Ты все сом-не-нья бро-сишь! Ты ни-ког-да не спро-сишь