

Марина Раку

## ПОИСКИ СОВЕТСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ 1930–1940-х ГОДОВ: ЛИРИЗАЦИЯ ДИСКУРСА\*

Создание «нового человека» было, без сомнения, главной задачей революционного преобразования российского общества в начале XX века. Этот проект, замышлявшийся советскими идеологами, достаточно исследован за последние годы. В результате фиксируется известный исторический парадокс: то, что появление «нового», «советского» человека необходимо, представлялось более очевидным, чем то, каким он должен быть. В самых разных модификациях советского культурного проекта отсутствует сколько-нибудь внятное описание этого феномена. В общих чертах смысл его сводится к определению «нового человека» как личности «гармонизованной», что первоначально нашло отражение в известной формуле Л. Троцкого о «ритмическом», или «выразительном», человеке. Однако в дальнейшем в ходе поисков советской идентичности возобладала характеристика новой гармонической личности как «героической».

Способы воплощения этого всеохватного культурного проекта в значительной степени были связаны с художественным творчеством. Для литературоцентричной советской культуры одним из важных направлений была, например, «формовка советского писателя», подробно описанная в одноименной книге Е. Добренко<sup>1</sup> и других работах разных авторов<sup>2</sup>. Ждет своего описания аналогичный проект «советского музыканта» и составляющий его центральную часть проект «советского композитора». Но не менее существенным, хотя и не нашедшим столь же отчетливого отражения в официальных документах направлением этой идеологической деятельности была работа по созданию «советского слушателя». Аналогичная «формовке советского читателя», исследованной в ряде статей разных авторов и, вероятно, наиболее подробно в первой части диалогии Е. Добренко<sup>3</sup>, она, очевидно, имела и сходную направленность<sup>4</sup>.

В дальнейшем мы попытаемся проследить, как «формовка советского человека» осуществлялась средствами музыкального искусства и выберем для этого пример двух в некоторых отношениях подчеркнута антитетичных жанров — песни (наиболее «экономного» по своим средствам музыкального высказывания) и оперы (наиболее всеобъемлющего из всех видов музыкального искусства). К началу 1930-х годов именно эти два жанра образовали «смысловую вертикаль» классицистской иерархии музыкального искусства сталинской эпохи. Олицетворяя два принципиально различных типа музыкального пространства — «открытого» пространства улицы и «закрытого» пространства театра, — они одновременно воплощали идею всеохватности советского воспитательного проекта. Если биохимически человек, несомненно, есть «то, что он ест», то психически, эмоционально он в первую очередь — то, что слышит. Нигде не постулируемое, это убеждение тем не менее подспудно сопровождало масштабную деятельность идеологов по созданию специфической музыкальной атмосферы советского города<sup>5</sup>.

\* Благодарю Е. Добренко за ценные замечания, высказанные в процессе подготовки этой статьи.

«Формовка советского человека» повседневно осуществлялась на улицах городов и деревень под звуки, лившиеся из репродукторов, доносившиеся из общественных садов и с площадей. Песня, заполнявшая звуковое пространство советской жизни благодаря интенсивной радиофикации, создавала тот воздух будней и праздников, которым дышал и в котором рос советский человек. Опера как синтетический жанр высшего порядка придавала этому воспитательному процессу законченную форму. В зрительном зале с помощью всех видов искусств должно было завершаться идейно-эстетическое формирование нового антропологического феномена под названием «советский человек».

Однако в ходе осуществления этот социальный проект претерпел существенную метаморфозу, исследованию которой и посвящена эта статья. При этом в «зеркале» двух избранных нами жанров мы хотели бы разглядеть черты портрета того «советского слушателя», или «советского человека», который, по-видимому, оказывал некоторое влияние на формирование этих жанров в советской культуре, невзирая на почти тотальный идеологический контроль, которому она подвергалась<sup>6</sup>.

## 1

С первых же лет революции «пение хором» становится важнейшим инструментом по преобразованию человеческой психики средствами музыки. Хоровому пению было суждено стать музыкальным символом 1920-х годов — символом, олицетворявшим «массовость» искусства (эта характеристика имела и количественное, и качественное значение). Бесплатные курсы по народному образованию для музыкантов-инструкторов при Музотделе Наркомпроса, задачей которых было создание сети хоровых кружков, которые, в свою очередь, должны были «помогать учиться стройному и дружному хоровому исполнению»<sup>7</sup>, стали одним из первых практических шагов в этом направлении, предпринятых еще в годы Гражданской войны. «Хоровая эпидемия» будет шириться до конца 1920-х годов<sup>8</sup>.

Отчет о состоянии дел на начало лета 1929 года живописует масштабную картину хоровой экспансии, охватившей и город, и деревню: «По самым скромным подсчетам, мы имеем по республике 10 417 городских музыкальных и хоровых кружков (данные ВЦСПС на 1 окт. 1928 г., значительно преуменьшенные) с непрерывной тенденцией к дальнейшему количественному росту. Насколько значительна эта тенденция, можно заключить из того, что эти десять с лишним тысяч кружков на апрель 1928 г., мы имеем против 6634 кружков на февраль 1927 г. Та же статистика ВЦСПС говорит нам, что эти десять с лишним тысяч кружков объединяют около 200 тысяч членов. В деревне количество художественных ячеек доходит до 30 тысяч и охватывает свыше полумиллиона крестьян-кружковцев»<sup>9</sup>. Логично будет предположить, что эта статистика была намеренно завышена, но и в этом случае значимо само стремление чиновников ее завышать.

Эта упорная работа была направлена на решение целого ряда задач. Но едва ли не самая главная из них, в сущности, не формулировалась в ходе практической деятельности: «народ», превращенный в «массу», в население, у которого отняли сознание национальной, исторической, культурной и религиозной общности, должен был запеть хором, чтобы восстановить ощущение единства на новой основе. Восстания и революции отныне становятся его историческим прошлым, революционная песенность — музы-

кальным наследием, замещая сразу и фольклор и классику, «хоровая масса» — символом его новой общности. Не забыта и проблема религиозной идентичности: в стране «воинствующего атеизма» музыке активно навязывается почти ритуальная, культовая роль<sup>10</sup>.

Характеристика этого объединяющего чувства уже вполне сложилась к началу 1930-х годов, и казалось, что дальнейшее развитие советского искусства будет идти лишь в сторону овладения все более безотказными художественными его стимуляторами и регуляторами. Музыка продолжала оставаться одним из главных таких средств, более того, ее практическое значение в глазах идеологов, по-видимому, даже возросло. Недаром к 1932 году количество часов трансляции музыкальных программ, по свидетельству Ш. Плаггенборга, превышало на советском радио все прочие<sup>11</sup>.

Но проект по созданию нового слушателя, невзирая на эту масштабную работу, по-видимому, терпел поражение. И это было отчетливо осознано к началу 1930-х годов. Нормированное управление культурой еще по инерции двигалось в заданном направлении. Рапмовская<sup>12</sup> печать продолжала активно продвигать собственную песенную продукцию, из номера в номер в разных изданиях рекомендуя к исполнению одни и те же названия одних и тех же авторов — членов объединения. При этом звучать они должны были практически повсеместно — от заводского цеха до концертного зала, от колхозного клуба до парка культуры и отдыха. «Музыкальный пленэр» вызывал особую заботу идеологов РАПМа<sup>13</sup>, и особые надежды возлагались, конечно, на радио.

Продолжалась борьба с «цыганской» и «фокстротной» (то есть «мещанской») музыкой. Но именно напряженность этой борьбы свидетельствовала о том, что «враг» силен и не желает сдаваться. Как пишет известный историк Н. Лебина, «песни, стилизовавшие “городской романс”, по мнению идеологических структур, не могли воспитать необходимых новому массовому человеку оптимизма и уверенности»<sup>14</sup>. Лозунг «Песня — на службу комсомола» был сформулирован, по наблюдению того же исследователя, уже в 1926 году, а в конце ноября 1926 года «Комсомольская правда» посвятила этому вопросу целый выпуск.

Н. Лебина указывает на то, что дискуссия о создании массовой песни продолжилась в 1927 и в 1928 годах, причем ей были посвящены специальные заседания ЦК ВЛКСМ.

Однако ситуация в своей основе определялась не разногласиями в композиторской среде. Идеологическое расхождение между РАПМом и АСМом при ближайшем рассмотрении оказываются менее радикальными, чем об этом долгое время было принято говорить. Обе ассоциации основывались на авангардистской идее построения музыкальной культуры на принципиально новых основаниях. И та и другая настаивали на ее урбанистическом характере. При этом несколько большим традиционализмом, как ни парадоксально, отличалась АСМовская позиция — современничество — ориентировавшаяся на последние достижения западной музыки (представленной в первую очередь Стравинским) и наследовавшая скрябинизму<sup>15</sup>. Труднее с прототипами дело обстояло у рапмовцев. В своих поисках советской массовой песни им не на что было опереться из-за жесткой установки на отказ от моделей крестьянской песенности как не выдерживающей экзамена на социальное происхождение. Рапмовская песня закономерно оказывалась эстетическим «новоделом».

Но наибольшее сходство обеих группировок обнаруживается в их отношении к слушательской аудитории, которой обе они жестко диктовали новые эстетические законы. Однако если у современничества заведомо существовал свой, пусть и узкий круг слушателей, образуемый средой профессионалов, заинтересованных в инновационных предложениях новой композиторской генерации, то потребитель рапмовской музыки — это, скорее, некий идеологический конструкт, созданный рапмовской же прессой, где авторами корреспонденций «с мест» и критических обзоров выступали сами композиторы. Героические усилия этого небольшого круга амбициозных авторов, направленные на создание своей аудитории с помощью поездов на заводы, в воинские части и по деревням, «оккупация» радионного дела и поиски благосклонности властей, в течение нескольких лет делавших ставку на это объединение, не привели к действительно широкой популярности сочинений его участников. Апроприация дореволюционной песенности «для нужд революции» приобрела куда более массовый характер, чем исполнение рапмовской музыки<sup>16</sup>.

Да и размах «хорового проекта» на поверку оказался менее впечатляющим, чем это следовало из газетных корреспонденций и официальной статистики. В самой рапмовской прессе начала 1930-х годов появляются возмущенные отзывы о фактически фальсифицированных отчетах о деятельности организованного весной 1929 года Всероссийского рабочего музыкального общества «Музыка — массам»: «...на страницах печати появилась легенда о том, что в обществе организовано (sic!) 150 членов и что уже имеются несколько десятков отделений. Ознакомившись с делами общества, приходишь к заключению, что утверждено президиумом только 8 отделений, а остальные 55 зарегистрированы по газетным вырезкам или по частным открыткам отдельных лиц»<sup>17</sup>.

Все это свидетельствовало о том, что широкая аудитория не приняла адресованного ей эстетического предложения пролетарской музыкальной культуры. Ею не был воспринят ни ее жанровый облик, ни ее сознательно опрошенный язык, воплощавший лозунг «одемянивания». Тот, кого рапмовская пресса хочет представить как «нового потребителя», действительно оказывает влияние на художественные процессы, однако совсем не так, как от него ожидали. «Новый слушатель» демонстрирует прочную привязанность к старым вкусам. Об этом с высокой трибуны «сигнализирует» композитор-авангардист Николай Рославец:

Почему действительно сейчас пробудилась в нашем обществе эта совершенно ностальгическая любовь к опере, к оперетте? Почему потянуло на музыку? <...>

Может быть, я ошибаюсь, может быть, кто-нибудь поправит меня и разобьет мою теорию, но я думаю, что эта тяга к музыке объясняется, попросту говоря, тем, что мы вступили в полосу **отчаянной реакции**... Искусство сейчас уже начинает становиться чем-то вроде дома отдыха, даже со своими «мертвыми» часами. <...> Борьбу с этой реакцией нужно начинать сейчас же <...> Думаю, что форма оперная, как форма наиболее **условная**... не годится. Какая же форма будет годна для этого? Я думаю, придется новым строителям эту новую форму искать. У нас совершенно не учтен опыт всех наших массовых «самодеятельных» кружков... Возьмем живые газеты, возьмем инсценировки, физкультуру и т.д.<sup>18</sup>

Однако все эти идеологические предписания к началу 1930-х оказываются не в силах повернуть вспять художественную практику. Вл.И. Не-

мирович-Данченко пишет из Москвы в феврале 1930 года: «Вы не можете себе представить, как рецензии упали. Ими никто не интересуется, ни публика, ни театры. Публика сама устанавливает критерий»<sup>19</sup>. В этом всевластии публики, которое констатирует практик театра, таится несомненная опасность для идеологов. Тем более, что, как показывает, в частности, выступление Н. Рославца, у них возникает вполне отчетливый, классово враждебный образ той публики, которая «сама устанавливает критерий».

Навязывавшееся советскому слушателю представление о собственной идентичности было фактически отвергнуто, и ее поиски в музыкальной сфере продолжились на протяжении следующего десятилетия. Коренным образом изменилось и представление о том, какие именно музыкальные жанры в состоянии олицетворять советскую музыку. Утопический радикализм начала 1920-х годов, твердивший, что «старый ораторский стиль куда больше идет к величию момента, чем выработанная практикой конца XIX и начала XX веков система интимных утонченностей»<sup>20</sup>, и вызвавший к созданию революционных мистерий, поостыл, столкнувшись с реальностью массового вкуса и перевода художественных организаций на условия хозрасчета. Как уже говорилось, в качестве основных жанровых ориентиров советской музыкальной культуры в начале 1930-х годов были названы песня и опера. Этот выбор легко объясним: среди прочих других музыкальных жанров, которые могли бы быть помещены на эти ступени эстетической «табели о рангах», они оказывались предпочтительнее других, поскольку больше были привязаны к слову, к сюжету, а следовательно, легче поддавались идеологизации и проще цензурировались.

«Хоровой проект» в начале 1930-х годов получил непредсказуемое продолжение в становлении советской *массовой лирической песни*<sup>21</sup>.

## 2

Общественное значение и место лирической песни было определено идеологами 1920-х в соответствии с общим прагматическим подходом к возможностям и задачам музыкального искусства. По заключению одного из них, песни лирического содержания «имели социализирующее влияние на коллектив, создавая единство настроения и тем самым укрепляя социальную силу коллектива»<sup>22</sup>. Лирика в официальной советской песенности 1920-х годов действительно всегда сохраняла свой коллективистский характер. Герой ее — или революционная масса, или тот, кто является ее неотъемлемой частью. Ценности, провозглашаемые здесь, также определяются потребностями коллектива: главнейшая из них — верность революционному долгу, который выше личной судьбы. Но уже к середине 1930-х годов коллективистский пафос явно уступил часть своих ранее непреложных прав выражению индивидуального, личного чувства.

Потребность в выработке новой культуры эмоций ясно ощущается, а порой и формулируется уже к началу 1930-х годов. Так, известный эстрадный драматург В. Масс в статье под лозунговым заголовком «За лирику и смех» писал:

Старая эстрада обращалась непосредственно к чувствам и эмоциям зрителя. Не доверяя смеху и считая почему-то лирику как таковую привилегией разлагающейся буржуазии, новая советская эстрада стала апел-

ликовать исключительно к нашему сознанию <...>. Лишенная лирики и смеха, она естественно стала бесплодной и скучной, потеряла свою непосредственную заразительность, всю свою притягательную силу <...>. Не пора ли нам возродить на эстраде песенный жанр <...>? Совсем не обязательно писать песенки только о плане 2-й пятилетки и о перспективах мировой революции. Пусть это будут песенки о любви, о всевозможных злобах дня, о самых забавных и смешных мелочах нашего быта, об анекдотических приключениях самых разнообразных советских и несоветских персонажей, лишь бы в этих песенках проявлялось наше отношение к вещам<sup>23</sup>.

Работа в этом направлении приобретает организованный характер. Так, в 1934–1935 годах Союз писателей, Союз композиторов и газета «Правда» объявляют конкурс с целью стимулировать лирическую, любовную, студенческую, сатирическую тематику в песенном творчестве композиторов и поэтов. Однако социальный заказ на «лирику и смех» фактически формулируется «снизу». Е. Дукову принадлежат тонкие наблюдения о разнообразных проявлениях «нового лиризма», например, в формирующемся в этот период советском джазе: «...повышение значения струнных смычковых инструментов» в эстрадном оркестровом и ансамблевом исполнительстве, введение струнных в ритм-секцию джазовых коллективов, стремление к «очеловечиванию» звучания джаза (мода на «джаз-гол»), возрастание роли импровизационности как «проявления индивидуального исполнительского начала». И как особую выразительную черту времени, его специфическую «тебровую окраску» исследователь отмечает «небывалое засилье теноров»<sup>24</sup> вслед за историком советской эстрады Г. Скороходовым, который пишет: «30-е годы — годы повального увлечения тенорами. Казалось, иных мужских голосов и не существует»<sup>25</sup>.

Чем можно объяснить столь странный отбор, совершенный массовым сознанием в преддверии великой войны, в самом горниле эпохи Большого террора? По-видимому, в разнообразной песенной продукции были выделены в первую очередь те образы и интонации, которые оказались способны выполнить компенсаторную психологическую функцию. С этой точки зрения не кажется удивительным, что наивысшего пика эта «лиризация» музыкального дискурса достигает именно в годы кульминации исторической трагедии.

Лирический акцент проступает и в характере музыки, и в стихотворных образах, порой вопреки заявленной патриотической или индустриальной теме. Главными репрезентантами этой лирической темы становятся женские образы:

Нас утро встречает прохладой,  
Нас ветром встречает река,  
Кудрявая, что ж ты не рада  
Веселому пенью гудка?

(«Песня о встречном», муз. Д. Шостаковича,  
сл. Б. Корнилова, 1932)

Ой, ты, песня, песенка девичья,  
Ты лети за ясным солнцем вслед  
И бойцу на дальнем пограничье  
От Катюши передай привет.

(«Катюша», муз. М. Блантера, сл. М. Исаковского, 1939)

## МАРИНА РАКУ

Девушки плачут,  
 Девушкам сегодня грустно.  
 Милый надолго уехал,  
 Эх, да милый в армию уехал.

(«Полошко-поле», муз. Л. Книппера, сл. В. Гусева, 1934)

Выражение любовного чувства, еще недавно возможное лишь в сфере жестокого («цыганского») романса, приобретает к концу 1930-х годов все более явный характер (см., например, «Синий платочек», муз. Е. Петербургского, сл. Я. Галицкого, 1940).

Вся жизнь потекла по весенним законам,  
 Теперь от любви не уйти никуда, не уйти никуда.

(«Все стало вокруг голубым и зеленым...», песня из к/ф «Сердца четырех», муз. Ю. Милютина, сл. Е. Долматовского, 1941)

Любовная мотивировка становится главной для героических поступков персонажей песен. Таким образом, любовно-лирическое начинает уже не только уравнивать, но и превосходить эпически-героическое. Герой песни 1930-х, идя защищать страну, защищает на самом деле даже не Родину-мать, а возлюбленную, невесту, жену — «верную подругу». Мотивы любви и дружбы начинают занимать ранее непредставимое по значимости место в поэтике советской песни. Они становятся практически неразлучным спутником героической темы, образуя лирическую доминанту киноповествований о негнбимых революционных командармах и неустрашимых советских авиаторах, кавалеристах и артиллеристах.

Ты ждешь, Лизавета,  
 От друга привета  
 И не спишь до рассвета,  
 Все грустишь обо мне.  
 Одержим победу —  
 К тебе я приеду  
 На горячем  
 Боевом коне.

(«Ты ждешь, Лизавета...», песня из к/ф «Александр Пархоменко», муз. Н. Богословского, сл. Е. Долматовского, 1938)

Характер музыкального развертывания этих тем обнаруживает закономерность, при которой мелодическая кульминация часто совпадает с экспонированием в поэтическом тексте лирических образов:

*Девушки пригожие  
 Парня песней встретили,  
 И в забой отправился  
 Парень молодой.*

(«Спят курганы темные...», песня из к/ф «Большая жизнь», муз. Н. Богословского, сл. Б. Ласкина, 1940)

*Любимый город может спать спокойно  
 И видеть сны,  
 И зеленеть  
 Среди весны.*

(«Любимый город», песня из к/ф «Истребители», муз. Н. Богословского, сл. Е. Долматовского, 1939)

Все эти смысловые перемены повлекли за собой серьезные изменения в музыкальной стилистике советской песни. Так, И. Лихачева пишет: «Если в 20-е годы композиторы стремились добиться соответствия содержания песни ее жанровому источнику и обращались главным образом к революционной и солдатской песне, то в 30-е годы вновь восстанавливаются в качестве исходного музыкального материала крестьянская и городская песня, бытовой романс и танец <...>»<sup>26</sup>. Добавим, что песенная культура 1930-х годов выдвинула на первый план фигуры бывших опальных, еще недавно гонимых «фокстротчиков» — братьев Дмитрия и Даниила Покрассов, Матвея Блантера, ориентированного на джазовую лексику Осипа Дунаевского, мастера стилизаций под «блатную», «дворовую» или «народную» песню Никиту Богословского, композиторов второго ряда, зачастую наследовавших «жестокому» романсу. Музыкальный генезис советской песенной культуры 1930-х годов предстает, таким образом, весьма неоднозначным, а музыкальная риторика берется нередко из того арсенала средств, который еще несколько лет назад оценивался официальной критикой как идеологически враждебный. И однако, именно здесь был заложен фундамент того стилистического единства, которое под названием «советская песня» образовала отечественная композиторская песенная продукция 1930—1950-х годов. В реальности же исполнительской практики и слушательских предпочтений советской массовой лирической песне аккомпанирует так называемый «цыганский» «жестокий романс» — жанр, который не только не забыт и не вытеснен, но продолжает жить в композиторском творчестве и в эстрадном исполнительстве, выдвигая новых кумиров — В. Козина, И. Юрьеву, Т. Церетели, Е. Юровскую, К. Джапаридзе, К. Шульженко. «Примечательно, однако, — отмечает Е. Дуков, — что именно этот пласт песенной культуры и доминировал в вокальном жанре на I Всесоюзном конкурсе артистов эстрады в 1939 году»<sup>27</sup>.

Как замечает Барбара Швайцерхоф, «одна из потребностей, которой эстрада в своем особом взаимодействии артиста и публики отвечает, — это самотематизация. “Аффирмативный характер” развлекательного искусства, таким образом, утверждает не просто определенную идеологию, но и собственный образ (“автостереотип”), в котором зритель/слушатель вновь узнают себя, потому что они хотят узнать себя в нем»<sup>28</sup>. «Образ советской публики», который возникает в зеркале песенной продукции и эстрадного исполнительства второй половины 1930-х годов, вполне амбивалентен. В ее эмоциональный мир, как и тридцать лет назад, включены мотивы разочарования, меланхолической печали. Она «узнает себя» в «одиноких, утомленных героях этих романсов», о которых советская критика с негодованием пишет: «Ценность жизни заключается для них в неповторимых “случайных встречах”, в мечтах и воспоминаниях, в обманах и миражах воображения»<sup>29</sup>. Но это самоощущение «советского слушателя» дополняется эмоцией массовой песни, которая в своем движении к реальному вкусу и спросу советской аудитории, не теряя обязательного оптимистического пафоса, приобрела черты индивидуального лирического высказывания. В результате основным «тоном», «Stimmung» (если прибегнуть к термину Ханса Ульриха Гумберта) этой культуры является лирическое настроение, выражающее чувства нового героя (в его индивидуальном, а не растворенном в массе проявлении). Е. Дуков заключает:

Появляется новый лирический герой — рабочий, колхозник, солдат. Это еще во многом обобщенные образы, скорее некоторые символы из-за преобладания в них не индивидуального, а идеально-типического<sup>30</sup>.



С началом войны лирический пафос советской песенности проявился лишь еще более явно, окрашивая совершенно различные по жанровой направленности высказывания — от трагических до юмористических. Если рассматривать центральный жанр советской эпохи с гердеровских позиций — как «выражение народной души», то приходится признать, что отобранные массовым восприятием из всего корпуса сочинений, созданных под несомненным идеологическим контролем, а порой и давлением, его шедевры и лучшие образцы репрезентируют обретенную к этому времени советским человеком идентичность как человека не столько «героического» (и уж тем более не «выразительного» или «ритмического», как чаяла революционная утопия конца 1910-х — начала 1920-х), сколько «лирического». Ключевыми мотивами его жизни становятся к этому времени, если верить советской песне, в зеркале которой мы пытаемся разглядеть его облик, любовь и дружба — центральные категории в этической иерархии любой исторической генерации. А вырабатываемая этим «закрытым» обществом культура эмоций, вопреки всем идеологическим постулатам, предстает здесь прежде всего как субъективно и лирически окрашенная.

Не является ли, однако, подобный образ лирического героя исключительной принадлежностью именно песенного жанра советской эпохи? Для сравнения попытаемся выяснить, какой портрет «советского слушателя» репрезентирует оперный театр этого времени.

## 3

На протяжении 1920-х годов в музыкально-критической прессе широко обсуждалась идея «естественного отбора». Ее актуальность обосновывалась констатацией прихода «нового потребителя» и его несомненной исторической правоты, которой профессионалы — «жрецы» старого музыкального искусства — вынуждены подчиниться. К началу 1930-х годов формулируется просветительская задача по воспитанию «нового слушателя».

Замкнутое пространство оперного театра, стремящегося к синтетическому взаимопроникновению искусств, выводило программу воспитания на новый уровень сложности. Общественная роль оперного жанра невероятно возрастает именно в сталинский период. Рецензии на оперные премьеры с характерными заголовками-резюмированием («Большая удача», «Яркое достижение», «Плохой спектакль») выносятся на первые полосы центральной прессы. Коллективные посещения оперы краснофлотцами или заводчанами, сдача спектакля рабочей или армейской аудитории к этому времени превращаются в законченную и привычную театральную практику.

Тем показательнее процессы, которые на протяжении 1930-х годов набирают ход в этой сфере советского искусства.

На рубеже 1920—1930-х годов поиск эстетической модели «советской оперы» устремляется к выработке единого жанрового канона. К началу 1930-х его главным условием считается наличие типизированной тематики. Тяготение к оформлению «сюжетного канона» и есть наиболее яркое отличие советского музыкального театра этого времени от мирового. Об этом с исключительной ясностью в 1933 году высказался Прокофьев, впервые приехавший в советскую Россию в 1929 году с надеждой на возможность музыкально-театральных работ: «Здесь сценические произведения нужны, и нет сомнения в том, на какой сюжет они должны быть на-

писаны: сюжет должен быть героическим и конструктивным (созидающим), ибо это черты, которые ярче всего характеризуют данную эпоху»<sup>31</sup>.

В центр музыкально-театрального процесса к началу 1930-х годов закономерно выдвинулась историческая опера, получившая в новых условиях «героическую» интерпретацию. Сюжеты таких «историко-героических опер» базировались на эпизодах народных восстаний и бунтов, ориентиром которых не только в тематическом, сюжетном, драматургическом, но в громадной степени и стилистическом отношении стала «народная музыкальная драма» Мусоргского «Борис Годунов». Но и сам «Борис Годунов» был написан не без влияния всеильной французской «гранд-опера», или «исторической» оперы.

Тяготение к этому жанру является характерной чертой репертуара 1920-х годов, куда с помощью «революционных» переделок пытаются вернуть «Немую из Портичи» Обера, «Гугенотов» Мейербера и «Риенци» Вагнера. Главный его драматургический принцип — смена сценических картин, живописных «tableau», чей «couleur locale» (местный колорит) предполагает разнообразие зрительной и звуковой изобразительности. Влияние французской исторической «большой оперы» на оформление проекта советской исторической оперы не покажется удивительным, если принять во внимание, что авторам 1930-х она давала в руки безотказно действующую драматургическую схему «хорошо сделанной вещи» (прославившей одного из главных создателей этого жанра в качестве либреттиста — Э. Скриба)<sup>32</sup>, которая была приспособлена именно к исторической тематике. В центре ее оказывалась любовная интрига, всеми своими перипетиями прочно «увязанная» с социальными катаклизмами. На этом пересечении удовлетворялись сразу и надежды театра на зрительский успех, и расчеты на прохождение либретто через соответствующие инстанции.

Между тем в глазах реформаторов музыкального театра эта тенденция, несомненно, воспринималась как консервативная: театр не выполнял возлагаемой на него воспитательной функции, идя «на поводу» у вкусов так называемой «старой публики». Старый жанр не мог репрезентировать новую, «советскую тему»<sup>33</sup>. Герой донашивал романтическую тогу одиночества на фоне старательно разработанного образа народа и его отдельных, «наиболее передовых» представителей.

Оппозиция «советской гранд-опера» получила выражение в жанровой модели «музыкально-драматических хроник». Новый драматургический принцип был связан с известной депсихологизацией и деперсонализацией повествования, где в череде действующих лиц трудно выделить центральные персонажи, за которыми авторы наблюдали бы с особым вниманием. Отсюда возникал и новый тип трагизма — сфокусированный не столько на личной судьбе персонажей, сколько на историческом эпизоде, оказавшемся в центре сюжета. Так, в «трагическом представлении» Л. Книппера «Северный ветер» (1930) на текст пьесы В. Киршона «Город ветров», рассказывающей о гибели двадцати шести бакинских комиссаров, последние фактически коллективно выполняют роль «героя». Лирическая линия дана как бы «по умолчанию»: в любви не позволяют себе признаваться молодые персонажи пьесы, не проговаривается о ней и музыка. Характеристика этого «сурового стиля» исчерпывающе дана одним из участников московской постановки «Северного ветра» П.А. Марковым: «Сама речь действующих лиц то была речитативом, то обыкновенной “прозой”, то пением — и актер должен был умело переходить от одной манеры к другой, сохраняя при этом

единую линию. Потому-то в опере Книппера отсутствовала художественная цельность»<sup>34</sup>. Лишая своих героев права на индивидуальное самовыражение, делая их законченным воплощением абстрактного революционного императива, авторы диктовали ту же модель мироощущения своему зрителю, стремясь к созданию из театральной аудитории коллектива, объединенного общей простой и ясной эмоцией.

Идея порядка, организующего революционную массу и нивелирующего психологический хаос толпы, пронизывает и другое ставшее известным в те годы сочинение в жанре «музыкально-драматических хроник» — «Лед и сталь» (1930) В. Дешевова на текст Б. Лавренева. Произведение, посвященное кронштадтскому мятежу, строится на монтаже четырех действий, из которых первые три между собой сюжетно практически не связаны: «Барахолка» — «Завод» — «Берег Стрельны». Из-за многофигурности композиции (40 действующих лиц в первом действии, 17 — во втором, 30 — в третьем) не просматриваются в них и претенденты на ведущую роль. Лишь в последнем акте «Муська-комсомолка», эпизодически появлявшаяся ранее, выходит на первый план: ее, переодев юношей, засылают в логово врага.

Сочинение В. Дешевова может быть отнесено к явлению «музыкального конструктивизма», стиль которого, по характеристике И. Барсовой, основан «на имитации движений — вращательных, колебательных, скользящих и прыгающих, на имитации разного рода производственных шумов»<sup>35</sup>. Стержневая «деталь» стиля музыкального конструктивизма может, как было показано выше на примере оперы Дешевова, наделяться некой обобщающей семантикой, но чаще может быть востребованной как определенный «знак» стиля «производственного искусства».

Требование «советской пьесы» в качестве основы музыкально-драматической хроники подразумевало приоритет положительных героев и позитивных выводов. Однако именно сфера «положительного» неизбежно сокращалась вследствие конструктивистского модуса сочинений. «Положительное» олицетворялось дегуманизированным машинным миром, который, согласно логике любого футуристического проекта, вытесняет человека из орбиты искусства. «Советская героика» в ее конструктивистском варианте на музыкальной сцене недосчитывалась главного — героя. На его отсутствие грозно указывает критическая братия в рецензиях этих лет.

К началу 1930-х годов судьба жанра «музыкально-драматической хроники» была исчерпана. На авансцену оперного процесса выступила «социальная драма» из «темного прошлого».

Интерес к ней возникает к концу 1920-х годов<sup>36</sup> и вскоре получает заметное продолжение<sup>37</sup>. Акцент на любовной коллизии, опора на литературный первоисточник, как и наличие исторической дистанции, обнаруживают черты несомненной преемственности с жанром лирической оперы XIX века. На этот же прототип указывают некоторые сюжетные, драматургические и стилистические особенности. Поскольку «социальная драма» невозможна на материале современности, ибо та глубоко оптимистична и главной коллизией ее может быть лишь триумфальная победа «светлого будущего», то жанр трактуется в традициях русского реалистического драматического театра и его классиков (Островского, Лескова, Толстого), воспринятых через русскую оперную классику.

Жанр «социальной драмы», погруженной в реалии прошлого века, предоставлял своим создателям компромиссное разрешение разнообразных

проблем «современной» оперы. Стилизация — языковая и жанровая — позволяла обойти непереносимое требование «новизны», которое с романтического XIX века вошло в плоть и кровь всей художественной практики, но выполнение которого с началом гонений на авангард фактически становилось опасным для судьбы произведения и его авторов. «Социальная драма» предлагала удобный в этой ситуации «средний путь», делавший возможным осторожное следование канону в годы, когда классике, в том числе музыкальной, оперной, и в первую очередь русской, возвращается ее значение в культуре. Традиционность жанра музыкальной «социальной драмы», выступающей в облике ненарушимого оперного канона, почти демонстративна на фоне попыток разрушения или полного преобразования музыкального театра первого послереволюционного десятилетия.

Казалось бы, этот традиционный путь в оперном жанре был самым безопасным для авторов. Однако «социальной драме», главным воплощением которой стала «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича, идеологи противопоставили «песенную оперу» в лице «Тихого Дона» Держинского.

Оппозиция к «Леди Макбет» и сочинение, претендующее на роль ее антитезы, определились не сразу. Опера благополучно просуществовала на советской оперной сцене в течение двух театральных сезонов — ее ставили на самых престижных площадках Ленинграда и Москвы, специализировавшихся на советском репертуаре. Судьба оперы Держинского «Тихий Дон» поначалу складывалась куда менее счастливо. Еще в процессе работы над оперой ее авторы<sup>38</sup> неоднократно пытались привлечь к ней общественное внимание<sup>39</sup>. В 1934 году произведение было выставлено на Всесоюзный конкурс, проводившийся Большим театром в Москве, но, как вспоминал позже свидетель тех событий композитор В.М. Богданов-Березовский, несмотря на достаточно лояльное отношение руководства театра к произведениям молодых советских композиторов, «Тихий Дон» И. Держинского прошел незамеченным, не снискав каких бы то ни было похвал, весьма щедро раздававшихся на этом мероприятии<sup>40</sup>.

Первые критические отклики после премьеры 1935 года не предвещали сочинению особого статуса. Невзирая на доброжелательные отзывы критики, которая называла оперу «удачным экспериментом»<sup>41</sup>, «двойной победой» театра и композитора<sup>42</sup> и даже «одним из наиболее значительных советских оперных произведений»<sup>43</sup>, она не упустила из виду ряда значительных недостатков сочинения. Так, А. Будяковский упрекал либреттиста в «вялости» и «натянутости» образа Григория Мелехова, акценте на любовных переживаниях героя. Его особое внимание привлек тот факт, что осознание социального конфликта приходит к Григорию не под воздействием политических размышлений и событий, а под влиянием личной любовной драмы. Иными словами, возражения вызывала лиризация центрального образа, раскрытие сюжета в соответствии с жанровым канонном «лирической оперы» XIX века. Композитора же упрекали в «статичности» и «изобразительности» партитуры — качествах, возникающих главным образом из-за недостаточной, по мнению критики, разработанности партии оркестра, то есть «симфонизации». Противопоставляя в этом смысле произведению И. Держинского оперу Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», критики, как правило, отмечали значительное превосходство последней. Произведения Шостаковича и Держинского еще не раз будут сравниваться на страницах советских критических изданий, но после того, как гастрольный спектакль МАЛЕГОТА в Москве 26 января

1936 года посетили Сталин и Молотов<sup>44</sup>, пальма первенства надолго перейдет к Дзержинскому.

Сочинение братьев Дзержинских с этого момента выдвигается на роль лучшего образца советской оперы. Реальные и воображаемые достоинства «Тихого Дона» приобретают значимость жанрового канона. В ходе дискуссии этот канон получает наименование «песенной оперы». Таким образом, на роль центрального достижения выдвигается основной драматургический принцип — опора на песенный жанр.

Однако фактически песня востребована в этом сочинении лишь в партиях второстепенных персонажей. Главные же действующие лица высказываются исключительно в «крупных», типично оперных формах арии (как правило, строго трехчастной), ариозо или дуэта, трактованных со «школьным» буквализмом. Таким образом, под «песенностью», с таким воодушевлением воспринятой идеологами, ими подразумевался особый лиризм и простота вокальных партий вкуче с характерной аккомпанирующей функцией оркестра. Эклектичность стиля, совмещающего эти свойства с опорой на классические оперные формы, дополняется опереточными вкраплениями музыкальной «лексики» комических сцен. Несомненно, справедливы и первоначальные упреки критики в «иллюстративности» и «статике» музыки. И то и другое связано с фрагментарностью драматургического построения, которое в целом отсылает к бурно развивающейся киномузыке. Избегание таких уже традиционных для оперы приемов объединения целого, как лейтмотивные и интонационные связи, приводит к выдвигению на первый план собственно сюжетной линии и сценической визуальности, «поддержанной» изобразительностью музыкального ряда. Другой опорой ассоциаций с киноэстетикой становится сходство песенного материала (сольного и хорового) с интонациями и ритмами советской массовой песни, главным «поставщиком» которой служил киноэкран<sup>45</sup>. Все эти обстоятельства имели несомненную ценность в условиях борьбы нового искусства за нового зрителя и слушателя.

Успеху во многом способствовало то, что трагический пафос сюжета в «Тихом Доне» заметно снижался по сравнению с первоисточником. В центре оперы оказались не терзания Григория, неспособного обрести свое место в новом мире, а любовная коллизия, которая, как и социальная, разрешается после некоторых перипетий просто и ясно. Григорий, даже уходя на «другую войну» за свое счастье, делает выбор в пользу Аксиньи с той же легкостью, что и в пользу «нового мира». Сама же эта любовная коллизия замешена на мелодраматичном мотиве непобедимой любовной страсти, столь любезной сердцу обывателя всех времен и народов. Его фигура становилась все различимее на фоне мирных советских будней. Вкусы этого нового «советского зрителя» пытаются угадать идеологи «песенной оперы».

Принципиально отличную позицию по отношению к зрителю воплощала «Леди Макбет Мценского уезда». Специфика стилистического решения этого сочинения была predeterminedена симбиозом «веризма»<sup>46</sup> основной сюжетной коллизии, также замешенной на мотиве любви-страсти, причем откровенно физиологичной (в отличие от «стыдливой» версии того же мотива в опере Дзержинского), и «экспрессионизма» гротесковых сцен второго плана. И то и другое оказывалось в новой социальной ситуации нежизнеспособным. Лирический модус видения мира, все активнее утверждающийся в советской культуре (что видно, в частности, по развитию жанра советской массовой песни), не только отменяет гротеск, но и довольно заметно теснит героикю. Так «Тихий Дон» утвердил несколько

основных эстетических ориентиров «советской оперы»: современность сюжета, оптимизм выводов, сценичность и динамичность действия, лиризм образов и языка, реалистический модус мироощущения, опора на привычную музыкальную лексику.

Дальнейшая жизнь «песенной оперы» продолжалась в обозначенных направлениях. Новый жанровый канон с каждым новым сочинением приобретал все большую отчетливость. Так, опера Хренникова «В бурю» (1939) в гораздо большей степени соответствует критериям «песенной оперы», чем сам первенец жанра. Историческая коллизия разрешается под знаком лирической. Всеохватность лирической стихии находит опору в драматургической роли песни. Значительность этой роли определена уже первым действием: песня с самого его начала выступает как рефрен, и песня эта не комическая, эпическая или героическая, что было характерно для «Тихого Дона», а девичья лирическая «Я надена платье бело» — «свадебная» по тематике, но не по жанру. В «Тихом Доне» песня как бы «гримируется» под «народный» стиль, на поверку не соответствуя ни одному из признаков казачьего фольклора с его подголосочной полифонией и «своевольным» ритмическим движением.

В основе интонационности «Тихого Дона» лежит лирическая городская или революционная маршевая песенность. В стиле первой оперы Хренникова эти жанровые предпочтения проступают с еще большей определенностью (хотя и здесь действие происходит в деревне). Можно сказать, что оперой Хренникова утверждается некий эстетический постулат, который позже обретет чеканную формулировку в знаменитом центральном тезисе педагогики Д. Кабалевского о «трех китах музыки» — марше, песне и танце. Песня в «песенной опере» постоянно «оттеняет» относительную для предполагаемого слушателя сложность оперных форм (на самом деле — неизменно ученических), задавая «второй план» драматургического действия; марши возникают на драматических кульминациях его, символизируя «исторический оптимизм» выводов, а танцу отведены обязательно предусмотренные сюжетом «лакуны» дивертисментов.

Этот драматургический канон обладал определенным потенциалом сценической жизнеспособности, особенно тогда, когда он подкреплялся наивностью и простодушной верой таланта в этот канон и в самого себя. В оперном зале 1930-х годов встретились и полюбили друг друга два «неофита» музыкального театра — молодой композитор и молодой зритель. В лице Дзержинского и Хренникова в искусство пришли дилетанты-переростки, воспитанные на провинциальном музицировании, влюбленности в отобранные публикой образцы «испытанной» классики, не вовлеченные смолоду в процессы современной музыкальной культуры, не искушенные ее знанием. Консерваторское образование в этих случаях ложилось на неподготовленную почву, и выносились из него сугубо школьная выучка, готовые формальные схемы и приемы, в прокрустово ложе которых насильно помещались сызмальства родственные авторам интонации городской бытовой музыкальной речи.

Способности Дзержинского не получили серьезного развития в этой ситуации, талант Хренникова — выжил, но в мере, определенной задатками этого таланта. Его масштаб был явно не оперный, хотя и мог адекватно выразить себя в музыкально-драматических формах. Наиболее точными «попаданиями» в жанр становились у Хренникова музыка к драматическому спектаклю и песня, хотя за его оперными сочинениями стоит

образ советской «музыкальной комедии», сбрасывающей с себя в те же 1930-е годы «кокон» нормативов классической оперетты. Быть может, найди молодой автор в те годы удачное опереточное либретто, на сцене советского опереточного театра произошло бы еще одно заметное событие. Но «музыкальная комедия» оставалась в этой «классицистской» по своей парадигме (а еще точнее — «ампирной») культуре на вторых ролях, самого же Хренникова она выдвигала на первые роли, а следовательно, он должен был пополнить ряды соискателей советской «героики».

Героические мотивы оперы «В бурю» тем не менее бледнеют рядом с ненавязчивым, естественным мелодизмом лирических и лирико-комических высказываний. Функцию героики вынужденно принимают на себя не только бодро-маршевые эпизоды (среди которых, например, эпизод *отступления* красноармейцев), но и декламационные. Две героические кульминации окрашены специфичным пафосом — трагедии и утопии. Они следуют друг за другом, когда сцена убийства антоновцами крестьянина Фрола, несущего односельчанам «ленинскую правду», сменяется сценой рассказа его товарища, коммуниста Листрата о встрече с Лениным. Убийство сопровождается раскатами грома — совершенно в духе романтического театра вековой давности, а на кульминации рассказа звучат гимнические призывы к «битве за урожай» и продолжению «классовой борьбы». В центре сочинения о крестьянской Тамбовщине, таким образом, оказывается «миф о Москве-столице», набирающий силу в эти годы в лирических и маршевых «песнях о Москве» и на музыкальной сцене.

«Миф о Москве-столице» пересекается с ленинским мифом, однако именно здесь авторов оперы «В бурю» подстерегала самая большая опасность: впервые на оперной сцене появился сам Ленин, и единственным возможным решением стало введение драматического актера для исполнения этой роли. Подобные приемы не могли не вызывать ощущения жанрового «микста» — в первую очередь ассоциаций с жанром кино, но не в последнюю — и с опереттой. Стилистика сочинения молодого Хренникова оказывалась в опасной близости от «мужающей», героизирующейся советской оперетты, где на сцену уже выходят революционные вожаки и где героика становится неотъемлемой составляющей новой жанровой драматургии.

Комические характеристики в первой опере Хренникова, так же как и в первой опере Дзержинского, слишком явно связаны с опереточной традицией, а их появление в контексте преобладающей лирики и вынужденной героики лишь количественно отличает «песенную оперу» от этой новой «советской оперетты». Наиболее близкой аналогией, конечно, является главный «хит» советской оперетты конца 1930-х годов — «Свадьба в Малиновке» Б. Александрова (1937), стилистически сходная со многими страницами оперы «В бурю». Это движение жанров навстречу друг другу в перспективе ставило под удар упрочение советского «ампира», классицистской эстетической иерархии на музыкальной сцене. И действительно, на поздних этапах советского театра «героическая» советская оперетта, для которой станет окончательно легитимной трагедийная тематика Гражданской войны или обеих (XIX и XX века) Отечественных войн, почти вплотную приблизится к образу «песенной оперы», тогда как «песенная опера» будет «удерживать дистанцию» от сопредельного жанра во многом лишь с помощью минимального использования разговорных диалогов (но не всегда их избегая) и комических эпизодов. Кино также «шло на подмогу» оперетте, успешно разрабатывая жанр «музыкальной комедии».

Так или иначе, героическая тематика испытывала натиск «лиризации» с обеих сторон. Поэтому настоящими кульминациями в опере Хренникова стали не те, что были запланированы самим сюжетом, а музыкальные — ария Наташи, отмеченная неподдельной эмоциональной искренностью, и знаменитая песня Лёньки, где соединились молодой азарт автора, свежесть непривычного для оперы мелодического стиля при незамысловатости средств выражения.

Показательны перемены, которые в то же время в период работы над «Семеном Котко» (1939) происходили со стилем Прокофьева. Мелодизм и лиризм «Семена Котко» вкуче с героической тематикой и историко-революционным сюжетом легко вписывались в только что образовавшееся жанровое русло «песенной оперы». Однако внутренняя независимость Прокофьева-художника и его виртуозная способность оставаться свободным в рамках социального заказа привели к уникальному художественному результату: довольно распространенное сближение «Семена Котко» с «песенной оперой» столь же поверхностно, как и уподобление опере речитативной. Прокофьев искал и нашел «средний путь», на котором достиг удивительного для оперы XX века баланса между речитативностью и мелодизмом, замкнутостью и разомкнутостью форм, вокальным и инструментальным началом, традиционностью и новизной. В той же гармонии взаимодействуют в его сочинении различные жанровые градации — от героического пафоса и трагедии до тончайшего комизма и специфически прокофьевского остроумия.

Но силы гения тоже безграничны: современная тема в «Семене Котко» не могла быть освоена без учета непреложных идеологических предписаний. Обязательный оптимизм финала достигается Прокофьевым не самым убедительным для зрителя, но старым апробированным театральной традицией способом «*deus ex machina*». Справиться же с однозначностью классовых характеристик, находящих опору не столько в книге Катаева, сколько в самом нерассуждающем духе времени, Прокофьеву так и не удастся. Чуда рождения шедевра, появление которого обещали многие страницы этой партитуры, все же не случилось.

Преодоление «предлагаемых обстоятельств» эпохи оказалось для Прокофьева возможным только на материале, максимально исторически удаленном от современности. Его приход к литературной классике в «Дуэнье» и «Войне и мире» означал, в сущности, капитуляцию перед проблемой современного сюжета в советской опере, над разрешением которой он бился все предшествующее десятилетие.

Проблема сюжета, а следовательно, и либретто, которая является ключевой для определения жанрового облика оперы, вновь акцентируется в эстетической полемике конца 1930-х годов. Во многом возвращение к теме оперного сюжета и особенностей его драматургической трактовки связано с неудовлетворенностью результатами движения советской оперы в «песенном русле». Эта неудовлетворенность, которую Прокофьев демонстрирует в своем художественном решении вполне соответствующего «песенному канону» сюжета «Семена Котко», со всей определенностью констатируется к началу 1940-х годов идеологами музыки. Жанр, едва родившийся, уже обвиняется в несоответствии главным запросам дня. Суровое дыхание мировой войны заставляет вновь выдвинуть требование «героизации».

Этому требованию не отвечали в полной мере те немногие образцы «песенной оперы», которые возникли к началу Великой Отечественной. Тре-



бование «современности» тоже выполнялось не всегда и в целом приобрело весьма условный характер: «современными» через два десятка лет по-прежнему числились темы двух революций и Гражданской войны<sup>47</sup>. Они претерпевали привычную актуализацию, в ту же «графу» пытались вписать и тему народных восстаний<sup>48</sup>. Так, «песенная опера» брала на себя функцию замещения все более устаревающего в глазах зрителя холодно-помпезного «историко-героического» жанра. Это вытеснение героики лирикой и вызывало наибольшее беспокойство музыкальной критики<sup>49</sup>. Вновь воскресало требование «масштабности» оперного произведения, звучавшее в первые годы революции.

За всеми этими предписаниями прочитывалась новая жанровая тенденция: «Нужно ли доказывать, что творчество советского оперного композитора не может быть ограничено спецификой лирической оперы. <...> К сожалению, большинство советских опер, задуманных как народные музыкальные драмы, в конечном счете оказывались лирическими мелодрамами, в которых личная лирическая интрига героев довлела над общественными событиями»<sup>50</sup>. Однако тенденция к лиризации особенно явно проявилась в годы войны<sup>51</sup>. Психологический механизм «лирического замещения» срабатывал в этот период еще сильнее.

Наиболее очевидное объяснение вновь адресовавшихся авторам «сверху» настойчивых требований поворота к героике, а точнее, возврата к жанровым образцам, действенным на первом этапе развития советского музыкального театра, мы уже дали: страна стояла на пороге войны. Возвращение советской культуры к имперской мифологеме означало также попытку возврата к четкой жанровой иерархии. Недаром «мелодраматическая», «лирическая», «песенная» опера именуется в запале оперной полемики также жанром «семисерия» («полусерьезной») — в старой исторической терминологии). Человеческая драма, выйдя в центр исторического повествования, заняла на оперных подмостках неподобающе значительное место. Советской государственности, приобретающей имперскую осанку, требовалось восстановление иерархии родов искусства, его жанров, тем — всех его составляющих. В этой новой (или восстановленной дореволюционной) иерархии опера должна была воплощать классицистские императивы долга и героики.

В полной мере эти идеологические предписания не были выполнены. Эпоха останавливает свой выбор на «деми-жанрах». Историко-героический жанр не вытеснил окончательно «песенную оперу». Более того, лирическое начало остается неотъемлемой составляющей героической темы.

И в этом было своего рода «веление времени». На протяжении 1930-х годов совершалась «реинкарнация» напуганного, чудом выжившего среди голода, холода, арестов и расстрелов «обывателя», затаенной мечте которого о том, чтобы «жить стало лучше, жить стало веселее», демонстративно была готова потворствовать власть. Вопреки осуществлению идеи воспитания из «ритмического» и «выразительного» человека — человека «героического», а в перспективе и «сверхчеловека», появился «лирический человек», тяготеющий снова к общезначимым жизненным ценностям. Ему наконец-то были официально дозволены «чистая любовь», «крепкая семья», «скромный быт» и «здоровый юмор». Его «идентичность» нашла наиболее адекватное музыкальное выражение в советской лирической песне, где все эти постулаты были поэтически сконцентрированы в текстах, а соответствующая эмоциональность выражена интонационно. Великая война только еще сильнее выявила тягу простого человека к лирическому самовыражению, памятником

чему стала антология советской военной песни. В сущности, именно ей суждено было оказаться главным музыкальным памятником времени, важнейшим документом ее антропологической истории<sup>52</sup>.

Поиски аналогичной «советской идентичности» шли на оперной сцене в том же направлении, пусть и с гораздо менее убедительными результатами. То, что и современники в зеркале искусства замечали, какого рода метаморфозу претерпел проект «homo soveticus», явствует из их косвенных обмолвок, вроде той, которую позволил себе накануне идеологической кампании 1948 года, нацеленной на возобновление работы над этим проектом, один из видных теоретиков оперного жанра В. Ферман в докладе «Героическое и лирическое в советской опере»: «У нас героика — бытовое явление. Героическое и лирическое (бытовое) у нас тесно переплелись»<sup>53</sup>.

По необходимости вынужденный многие десятилетия быть «человеком героическим», в том числе и в быту, «советский человек», похоже, невзирая на все препоны, пытался отстаивать свое право на лирическое мироощущение, на частное пространство эмоциональной жизни, пусть и выражавшей себя в области массовой песни или оперного театра. «Советская идентичность», сформированная под влиянием этой борьбы и отразившаяся в музыкальном дискурсе эпохи, определилась не только главенством лирической песенности, ставшей символом и летописью советской истории, но и обязательным присутствием в жизни нескольких поколений «подпольных» жанров, текстов и интонаций, любезных «мещанскому сердцу» простого российского обывателя, — эти жанры и стали неизменной составной частью музыкального быта «советских людей», а значит, и неотъемлемой частью их общей исторической биографии. Но это уже совсем другая история.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Добренко Е.* Формовка советского писателя: Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб., 1999.
- 2 Подробнее о развитии этой темы в современной советологии см. в обзоре Н. Борисовой «Конференция “Письмо и власть. Литературная учеба в советской культуре 1930-х гг.” (Констанц, июль 2007 г.)» (НЛО. 2008. № 89).
- 3 *Добренко Е.* Формовка советского читателя. СПб., 1997.
- 4 См. об этом: *Добренко Е.* Формовка советского читателя. С. 11.
- 5 См. об этом: *Раку М.* «Музыка революции» в поисках языка // Антропология революции / Сб. статей. М.: НЛО, 2009.
- 6 Предварительные методологические основания для подобной постановки вопроса на материале музыкального искусства в рамках теории рецептивной эстетики изложены нами в докладе «Социологический контекст становления советской оперы» на международной конференции «Социология музыки: новые стратегии в гуманитарных науках» (Москва, РАМ им. Гнесиных, 2007), а также в сборнике по материалам этой конференции. См.: *Раку М.* «Новый потребитель» в советской музыкальной культуре 1920-х годов: к постановке проблемы «имплицитного зрителя» // Социология музыки: новые стратегии в гуманитарных науках. М., 2010 (в печати).
- 7 Цит. по: Музыкальная жизнь Москвы в первые годы после Октября. М., 1972. С. 236.
- 8 Не откажем себе в удовольствии вспомнить знаменитый монолог профессора Преображенского из булгаковского «Собачьего сердца», обличающий «этих

- певунов». Напомним, что к теме разгула хоровой стихии Булгаков возвращается и в «Мастере и Маргарите», когда рисует гротескный эпизод хорового психоза, охватившего рядовых совслужащих.
- 9 Бюллетень всероссийской музыкальной конференции (14–20 июня). № 1. М.; Л., 1929. С. 3–4.
  - 10 См.: *Сабанеев Л.* Что такое музыка. М., 1925. С. 6.
  - 11 *Плаггенборг Ш.* Революция и культура: культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма / Пер. с нем. Ирины Карташевой. СПб., 2000. С. 389.
  - 12 РАПМ – Российская ассоциация пролетарских музыкантов.
  - 13 Что петь летом на воздухе [редакционная статья] // За пролетарскую музыку. 1930. № 2. С. 23.
  - 14 *Лебина Н.Б.* Повседневная жизнь советского города: Нормы и аномалии. 1920–1930 годы. СПб., 1999. С. 256–257.
  - 15 Маститый знаток русской музыки Р. Тарускин вообще отказывает Ассоциации современной музыки в сходстве с авангардом (*Taruskin Richard. Defining Russia Musically.* Princeton University Press, 1997. P. 92).
  - 16 См. об этом: *Раку М.* «Музыка революции» в поисках языка.
  - 17 *Гачев Д.* Рабочее музыкальное общество на новых рельсах // За пролетарскую музыку. 1930. № 3. С. 6–9.
  - 18 Цит. по: Пленум Совета Всероскомдрама. Фрагмент стенограммы, посвященный музыкальным вопросам (18–19 декабря 1931 года) // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 156.
  - 19 Письмо Вл. Немировича-Данченко В.Л. Бертенсону [9 февраля 1930 года] // *Немирович-Данченко В.И.* Творческое наследие: В 4 т. Т. 3: Письма [1923 – 1937]. М., 2003. С. 266.
  - 20 *Сабанеев Л.* Музыка после Октября. М., 1926. С. 116.
  - 21 Литература о советской песне обширна. Некоторым авторам (как, например, А. Сохору и Т. Чердниченко) принадлежат едва ли не десятки работ на эту тему. Среди публикаций последнего десятилетия выделим статьи Барбары Швайцерхоф «Советская эстрада» и Феликса Розинера «Советская волшебная массовая песня» из сб. «Соцреалистический канон» (СПб., 2000), соответствующие разделы коллективных монографий «История современной отечественной музыки» (Вып. 1: 1917–1941 / Под ред. М.Е. Тараканова. М.: Музыка, 1995; Вып. 2: 1941–1958 / Под ред. М.Е. Тараканова. М.: Музыка, 1999), а также статью К. Богданова «Право на сон и условные рефлексy: колыбельные песни в советской культуре (1930–1950-е годы)» (НЛО. 2007. № 86).
  - 22 *Чемоданов С.* История музыки в связи с историей общественного развития: Очерк марксистского построения истории музыки. Киев, 1927. С. 18.
  - 23 *Масс В.* За лирику и смех // Рабочее искусство. 1932. № 23. С. 16. Цит. по: *Дуков Е.В.* Эстрадная музыка // История современной отечественной музыки. Вып. 1: 1917–1941 / Под ред. М.Е. Тараканова. М.: Музыка, 1995. С. 107.
  - 24 Там же. С. 110.
  - 25 *Скороходов Г.* Звезды советской эстрады. М., 1982. С. 46.
  - 26 *Лихачева И.В.* Массовая песня // История современной отечественной музыки. Вып. 1: 1917–1941. С. 80.
  - 27 *Дуков Е.* Указ. соч. С. 108.
  - 28 *Швайцерхоф Барбара.* Советская эстрада // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 1003.
  - 29 *Живцов А.* Заметки о легком жанре // Советская музыка. 1940. № 4. С. 71.
  - 30 *Дуков Е.* Указ. соч. С. 111.
  - 31 Трибуна композитора // Советская музыка. 1933. № 3. С. 95.

- 32 Подробнее об особенностях драматургического канона французской «большой оперы» см.: *Новоселова Е.* Поэтика «большой оперы» в творчестве Э. Скриба—Дж. Мейербера: Дис. ... канд. искусств. М., 2007.
- 33 См. об этом: *Марков П.А.* Вл.И. Немирович-Данченко и Музыкальный театр его имени. Л., 1936. С. 151.
- 34 Там же. С. 156—157.
- 35 *Барсова И.А.* Опыт анализа музыкального конструктивизма в связи с творчеством Александра Мосолова (социальная функция, место в контексте других искусств, оркестровая техника) // Современная музыка и проблемы воспитания музыковедов: Межвузов. сб. науч. трудов. Вып. 9. Новосибирск, 1988. С. 43—58. Цит. с. 50.
- 36 *Спаский И.В.* «Василиса Мелентьева» по Островскому (1928, Москва); *Шишов И.П.* «Тупейный художник» по Лескову (1929, Москва).
- 37 *Стрельников Н.М.* «Беглец» по Л. Толстому (1933, Ленинград); *Шостакович Д.Д.* «Леди Макбет Мценского уезда» по Н. Лескову (1934, Ленинград); *Желобинский В.В.* «Именины» по Н. Павлову (1935, Ленинград).
- 38 Либреттист оперы «Тихий Дон» — Л. Дзержинский, брат композитора.
- 39 Известно, что после завершения первого акта опера была показана дирекции Нового театра, а по завершении третьего — в Союзе композиторов.
- 40 *Богданов-Березовский В.М.* Советская опера. Л.; М., 1940. С. 204.
- 41 *Б.л.* Праздник совершеннолетия // Рабочий и театр. 1935. № 22. С. 1.
- 42 *Б.л.* Новый год — новый подъем // Рабочий и театр. 1936. № 1. С. 2; *Музалевский В.* Музыкальный театр на подъеме // Рабочий и театр. 1935. С. 3—4.
- 43 *Будяковский А.* «Тихий Дон» И. Дзержинского // Советская музыка. 1935. С. 38—46.
- 44 *Богданов-Березовский В.М.* Советская опера. С. 211—213.
- 45 Представляется весьма симптоматичным, что записи этого знаменитого сочинения исчерпываются музыкально-литературным монтажом, объединяющим страницы романа со страницами оперы. Напомним также о том, что появлению оперы по роману Шолохова предшествовал фильм 1931 года, имевший значительный зрительский успех и дополнительно «подогревший» интерес к музыкальному опусу с тем же названием.
- 46 О веристской составляющей жанра «Леди Макбет» пишет Л. Акопян в книге «Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества» (СПб., 2004. С. 130).
- 47 «Броненосец “Потёмкин”» О. Чишко и «Поднятая целина» И. Дзержинского (1937); «Мать» В. Желобинского и «Мятеж» Л. Ходжа-Эйнатова (1938).
- 48 «Мастер из Кламси» Д. Кабалевского (1937).
- 49 См., например: *Грес С.* Героическая тема в советской музыкальной драме // Звезда. 1938. № 12. С. 233—248.
- 50 *Проф. Соллертинский И.И.* Драматургия оперного либретто. Брошюра Оргкомитета Союза сов. композиторов // ГЦММК. Ф. № 9. Ед. хр. 2. С. 15.
- 51 Дзержинский И. «Кровь народа» (1941); Кабалевский Д. «В огне» («Под Москвой», 1941); Мокроусов Б.А. «Чапаев» (1942); Василенко С. «Суворов» (1942); Коваль М. «Емельян Пугачев» (1942); Книппер Л. «Актриса» (1942); Глиэр Р. «Рашель» (1943); Дзержинский И. «Надежда Светлова» (1943); Коваль М. «Севастопольцы» (1945).
- 52 Песня Великой Отечественной войны, как и в целом феномен советской песни, требует отдельного масштабного исследования, подходы к которому до сих пор не осуществлены в отечественном музыковедении даже на предварительной стадии.
- 53 *Ферман В.Э.* Героическое и лирическое в советской опере // Архив Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М.И. Глинки. Ф. 288. № 3. Б.м, б.д. С. 12.