

## МУЗЫКА

УДК 781.7

### Невзятые вершины «национального музыкального строительства»

*А. Л. Маклыгин*

Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова,  
Российская Федерация, 420015, Казань, ул. Б. Красная, 38

**Для цитирования:** Маклыгин, Александр. “Невзятые вершины ‘национального музыкального строительства’”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 10, no. 4 (2020): 539–559. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.401>

Статья посвящена процессу становления национальных профессиональных музыкальных практик в отечественной культуре 1920–1940-х годов на примере создания первых опер. Инициированный государственной политикой форсированный подъем академического искусства в новых советских республиках привел к разным художественным результатам, когда наряду с успешным решением поставленных задач соседствовали творческие неудачи. Особенно это проявилось в работе над оперой как самым сложным и иерархически высшим жанром европейской музыки, где отчетливо обнажились проблемные стороны ускоренного завоевания академических художественных задач в национальных республиках: отсутствие необходимой социокультурной инфраструктуры, слабый уровень музыкально-исполнительских кадров и творческая неподготовленность композиторов-первопроходцев для решения оперных драматургических задач. «Фольклорное мышление» первых оперных авторов столкнулось с рядом жанровых проблем, преодоление которых выразилось во всевозможных национальных интерпретациях, направленных на микширование строгих европейских канонов (например, феномен так называемой «тюркской оперы»). Наиболее распространенным в национальных республиках оказалось явление «незаконченных опер», демонстрировавших определенный антагонизм фольклорного мышления композитора и необходимых жанровых нормативов. Сохранившиеся эскизы многих несостоявшихся оперных «первенцев» представляют собой в основном экспозиционные участки самой крупной музыкально-сценической формы — арии, хоры и своего рода танцевальные дивертисменты, построенные на народно-песенном материале. Непреодолимым препятствием оказались развивающе-разработочные разделы формы, а также оркестровка. К концу 1940-х годов в советской музыке сложился уже целый корпус «несостоявшихся опер»,

каждая из которых по-своему репрезентирует драматичные страницы истории советской музыки как многонационального искусства. Без внимания к этой «непобедной» и часто латентной части художественного наследия не может быть раскрыта полнота завоеваний советского «национального музыкального строительства».

*Ключевые слова:* советская опера, национальная академическая музыка, композиторское творчество, творческая неудача, сталинская культурная политика, адаптация европейских жанров, региональные музыкальные практики.

В истории каждой национальной музыкальной культуры факт создания и постановки первой оперы как олицетворения взятой вершины новоевропейской иерархии жанров всегда воспринимался как судьбоносный момент, как одна из самых важных вех истории академической музыки. Особенно репрезентативно феномен «первой оперы» обозначился в развитии новых композиторских практик, становление которых протекало в эпоху советского национально-культурного строительства (главным образом в 1930–1940-е годы).

Директивно поставленные «сверху» высокие художественные цели (а опера относилась именно к таковым) в согласии с пролетарскими идеологами того времени должны были быть «взяты» быстро и успешно. И отмеченный период жанрового оперного «форсажа», надо заметить, показал действительно уникальные результаты. Появились первые национальные оперы в европейском понимании в Азербайджане («Кёр-Оглы» У.Гаджибекова), Казахстане («Кыз-Жибек» Е.Брусиловского), Татарии («Качкын» Н.Жиганова), Башкирии («Хакмар» М.Валеева), Чувашии («Нарспи» В.Иванишина). В ряде других республик сценические премьеры произведений — «знаков» достигнутой высоты состоятся немного позже: в 1950–1960-е годы наконец-то появится возможность торжественно отрапортовать об успехах в оперном жанре удмуртской, тувинской, марийской, осетинской и других музыкальных культур широкого советского пространства. Так или иначе, движение к национальной опере как высшему европейскому жанру, начавшееся в 1920–1930-е годы, явилось стержневым вектором в период становления всех профессиональных музыкальных культур. Оно с достаточной остротой выявило широкий комплекс проблем, когда в тонкий мир традиционного национального музыкального мышления не без доли административного воздействия вводились задачи ускоренного выхода в радикально новые и сложные художественные состояния, которые олицетворял жанр оперы.

Несмотря на разновременность и разнотемповость решения стратегической жанровой проблемы, широкую амплитуду национальных различий втянутых в гонку «молодых культур», в развернувшемся процессе завоевания оперной высоты можно обнаружить целый комплекс общих черт. Ряд из них обусловлен единой идеологической доктриной советского культурного строительства, целенаправленно и по-своему системно внедрявшейся с особенной силой в многонациональный мир страны, точнее сказать, в ее так называемые «отстающие» в культурном отношении национальные регионы. Широкая кампания по преодолению этого отставания и форсированному подъему базировалась не только на передовых идеях господствующей идеологии и определенной комиссарской амбициозности пролетарских «администраторов от культуры». В этом процессе культурного подъема национальных культур, давшем, без сомнения, принципиально позитивные про-

светительские результаты, с особой корректировкой актуализировались общемировые гуманитарные приоритеты того времени. В первую очередь это касается отражения европоцентристской парадигмы развития. В более конкретном ее выражении применительно к национальным художественным практикам речь идет о действии мировоззренческих установок так называемой «стадиальной теории»<sup>1</sup>. До конца 1940-х годов, когда интерес к этой теории в СССР угас, она в варибельной форме трансплантировалась на разработку рецептуры ускоренного развития национальных культур, на форсированно быстрое движение народов по стадиям роста от «низших» ступеней к «высшим».

В области музыки стадиальная теория получила широкое распространение. Еще до революции она была масштабно адаптирована к отечественным условиям: проявилась в эстетике многих русских композиторов (особенно С. Танеева) и рельефно отразилась в трудах П. Сокальского и А. Фаминцына. В советское время стадиальная теория, получив новые сталинские импульсы и нарядившись в новые идеологические одежды, проявилась в трудах многих музыковедов (выделим Р. Грубера и А. Оголевца). Молниеносно она нашла своих адептов и в среде первопроходцев национальных профессиональных культур (С. Габяши в татарской музыке, Ф. Павлов — в Чувашии).

Поскольку изначально уже сама ладовая стадиальная теория делила народы на «отсталые» и «высокоразвитые», это вызвало в национальных регионах непреодолимое желание у первых профессиональных музыкантов «быстрыми темпами» перевести свою культуру на «самый высокий» уровень<sup>2</sup>. В немногочисленном ряду знаков завоевываемых высот наиболее престижное место занимала опера. Поэтому неудивительно, что мечта об опере овладела умами практически всех композиторов-первопроходцев с момента достижения первых позитивных успехов в области создания профессионального многоголосия и ансамблево-оркестрового языка, адаптации музыки к формирующемуся национальному драматическому театру.

На процесс и успех «овладения оперой» влиял ряд факторов, из которых принципиально стоит выделить следующие: 1) невероятно активное участие государства, выразившееся в разработке и внедрении комплексной программы создания национальных опер как олицетворения успеха ленинской национальной политики; 2) состояние музыкальных культур в самих республиках (социокультурная инфраструктура, театральная культура народа, исполнительские кадры, фольклорные предпосылки движения к опере и др.)<sup>3</sup>; 3) наличие профессионально подготовленных композиторов для решения именно «оперной задачи».

---

<sup>1</sup> Стадиальная теория в 1930-е годы особенно актуализировалась благодаря идеологически популистской «научной» теории развития языков Н. Марра, получившей фундаментальную поддержку со стороны Сталина.

<sup>2</sup> Желание ускоренного завоевания европейских стадий-высот в области ладового мышления в 1920–1930-е годы отражают теоретические установки и гармонические поиски многих «национальных музыкантов». Особенно это стало характерным для республик Поволжья, оказавшихся, согласно стадиальной теории, на низшей — пентатоновой — ступени развития (подробнее об этом: [1]).

<sup>3</sup> Данный фактор представляется достаточно объемным по своей специфике и в той или иной мере отражается в существующей музыковедческой литературе по проблемам истории становления профессиональных национальных практик. В нашей работе он сознательно оставлен за пределами внимания и обозначает лишь спектр рассматриваемой проблемы в контексте соотнесения директивной политики власти и композиторской инициативы в области жанра оперы.

Действием этих факторов объясняется различие скоростей движения в национальных практиках на пути достижения желаемой жанровой цели.

Административное управление процессом овладения оперной высотой проходило в разной степени интенсивности и по времени, и по регионам. Если взять период 1920–1940-х годов, то условно его можно разделить на два этапа, где вехой разграничения является середина 1930-х годов.

Первый этап характеризуется умеренным государственным контролированием национального оперного движения. Объяснялось это тем, что национальная культурная политика в области музыки осуществлялась через региональные (республиканские, областные) наркомпросы, занятые актуальными для того времени вопросами музыкально-идеологического просвещения. В силу доминирования на местах рапмовской идеологии самым приоритетным жанром времени объявлялась песня. Для первых национальных композиторов (особенно в 1920-е годы) написание новых песен в виде фольклорных обработок интерпретировалось «сверху» как первоочередная задача по созданию антитез отсталому царскому музыкальному прошлому. Особенно актуальным представлялось создание нового советского национального хорового языка в противовес сохранявшейся рудиментарно «церковщине» в тех регионах, в которых христианизация была проведена относительно успешно в дореволюционное время<sup>4</sup>. Жанр песни (хоровой песни) в этом отношении трактовался как антипод церковному песнопению. Движение в сторону хоровой песни поддерживалось даже в тех национальных практиках, которые не имели церковно-певческого прошлого (например, хоровое подвижничество Султана Габаши в татарской музыке 1920-х годов).

Таким образом, песня в этот период трактуется как ведущий жанр новой эпохи. Однако мысль об опере существует уже в это время. И большей частью инициатива исходит от самих композиторов-первопроходцев, воспринимавших данный жанр как амбициозную вершину национальных завоеваний в намеченном европейском векторе развития. Но благодаря «наркомпросовской» системе ценностей 1920-х годов, отражавшейся во многих российских регионах (но не во всех!), на опере сильным эхом отзывался пролеткультовский налет на жанр (можно вспомнить шельмование оперы как знака буржуазной культуры, временное закрытие Большого театра в начале 1920-х годов и т. п.). Отсюда и в республиках наблюдалось спокойное отношение местных администраторов культуры к этому жанру.

Однако в ряде советских республик все-таки наблюдалась тенденция к вторжению руководящих органов в процесс оперной стимуляции. К примеру, Наркомпрос Азербайджана в 1924 г. принял декларацию, устанавливающую основные четыре задачи развития национальной культуры: подготовка кадров, сбор тюркского фольклора, «заказ советским композиторам, знающим Восток, тюркских опер», «перевод на тюркский язык европейских опер и привлечение в оперный театр тюркских масс» [2, с. 338]. Из указанных задач две связаны с оперой. Но сформулированы

<sup>4</sup> Самый яркий пример — песенно-хоровое творчество 1920-х годов основоположников чувашской и марийской музыки И. Палантая, Ф. Павлова, В. Воробьева, С. Максимова, Т. Ефремова. Все они имели регентское образование и значительное время еще в советский период находились в музыкально-стилевых канонах православного церковно-певческого языка. Нередко их новые песни критиковались за слышимую церковность звучания со стороны бдительных пролетарских «экспертов»-администраторов той поры, которые чаще всего имели дореволюционное образование в виде духовных или учительских (иначе говоря, тоже миссионерских) семинарий.

они весьма своеобразно, в первую очередь имеется в виду та, в которой изложен призыв о помощи к советским (!) композиторам, «знающим Восток». И это несмотря на то, что зрительский мир Баку еще находился в эйфорическом состоянии от музыкально-сценических творений У. Гаджибекова и М. Магомаева, которые были обозначены именно как оперы («Лейли и Меджнун», «Шах Исмаил»). Но в 1920-е годы в условиях новой идеологии такие оперы, созданные в духе глубокого национального импровизационного песенного и инструментального мышления, проблемно соответствовали европейскому канону жанра. Поэтому к ним постепенно стало добавляться важное уточняющее «компромиссное» слово, отражающее глубокую национальную специфику «первенцев»: они стали называться «тюркскими операми». Таким образом, сам вопрос о создании первой национальной оперы в ее европейском понимании вновь становился открытым.

В ряду примеров активного участия местной власти в поддержке процесса создания оперных «первенцев» следует назвать и Татарию, где во второй половине 1920-х годов государственные органы активно включились в моральное и материальное стимулирование авторского триумvirата в составе Г. Альмухаметова, С. Габяши и В. Виноградова по написанию первых двух татарских опер.

Что же касается оперного курирования со стороны центральных органов власти по части культуры (Москвы, Ленинграда), то оно вполне соответствовало общей атмосфере музыкальной жизни того времени: основные силы были брошены на идеологические схватки в самих центрах культуры, проходившие между множеством музыкальных объединений, и в первую очередь АСМа и РАПМа. В постулатах сторонников современной музыки проблемы «национальных окраин» фактически отсутствовали. «Пролетарские музыканты», правда, в некоторой мере обращали внимание на ход «национального музыкального строительства», но больше используя данный фактор как еще один аргумент в борьбе за установление истинных пролетарских ценностей в жизни государства.

В целом национальный параметр почти не входил в ряд основных приоритетов деятельности центральных органов управления культурой. Одним из наглядных примеров состояния дел в этом отношении представляется развернутое обращение под названием «Музыкальный фронт к XVII партсъезду» (январь 1934 г.), где вопросам «национального» уделено весьма скромное место. Обращается внимание только на фольклор как «сокровищницу национального творчества многочисленных народов СССР», предназначенную «для обогащения собственного музыкального языка советских композиторов» [I, с. 12]<sup>5</sup>. Особо подчеркивается роль обработок народных песен. Вопрос же о проблемах становления профессиональных музыкальных культур самих народов (а тем более оперы) в этом значимом документе — «навстречу съезду» (!) — отсутствует (см.: [I]).

Надо заметить, в указанном обращении национальный параметр в культурной политике хоть как-то обозначен. К примеру, в другом программном документе этого времени — статье под названием «К вопросу о путях советской музыки» — он полностью отсутствует. Статья опубликована в единственном профильном официальном периодическом ретрансляторе государственных приоритетов — в журнале «Советская музыка» (1933, № 5) [II]. Также «национальный вопрос» полностью

<sup>5</sup> Во многом здесь действовала еще с XIX в. сохранявшаяся трактовка фольклора как подсобного и «сырого материала» (выражение Н. А. Римского-Корсакова) в работе композитора.

проигнорирован в другой программной статье журнала двумя годами позже (1935, № 2), масштабно названной «Основные вопросы советского музыкального творчества» [III]. В начале 1930-х годов, несмотря на упразднение множества творческих объединений, инерция дискуссионных страстей была еще сильна. И даже в публикациях того времени, посвященных опере, вопрос о становлении этого жанра в национальных республиках оставался в тени. В качестве примера такого освещения (точнее, его отсутствия) проблемы можно назвать статью «Путь советского оперного театра» А. Шавердяна, в те годы одного из руководителей музыкаведческой секции ССК [IV].

Перемены в национальной культурной политике (а следовательно, и в официальном отношении к жанру оперы), вызвавшие значительное ускорение в становлении профессиональной музыки в разных регионах страны<sup>6</sup>, начинаются приблизительно со второй половины 1935 г. Решением Политбюро ЦК ВКП(б) от 17 января 1936 г. была создана новая государственная структура — Комитет по делам искусств при СНК СССР. Одним из главных пунктов постановления значилось создание при председателе комитета отдельного Совета представителей союзных и автономных республик. Аналогичные структуры предусматривалось сформировать в республиках и областных центрах. С региональных наркомпросов задачи культурного строительства именно в области искусства большей частью были сняты<sup>7</sup>.

В свете новых административных инициатив союзного уровня при Московском союзе СК формируется «группа музыки народов СССР» с весьма широкой программой действий. В частности, среди них пункт (б) указывал на решение такой задачи, как «помощь и содействие росту советских национальных музыкальных культур и расширение кадров национальных творческих, теоретических и практических музыкальных работников» [V, с. 85]. Ставились задачи по «разработке вопросов о музыкальных алфавитах и нотописании для отдельных национальностей» [V, с. 85–6], организации на местах «ячеек содействия группе», «выработке установок для создания работ по истории музыкального искусства народов СССР» [V, с. 85], созданию учебников и «музыкальных пособий массового характера» для национальностей.

В русле намеченных преобразований следует назвать открытие в 1936 г. Театра (!) народного творчества, в задачи которого входила демонстрация фольклорного многообразия народов СССР.

Таким образом, именно с этого времени включается в действие процесс активного регулирования национального строительства со стороны центральной власти при сохраняющейся директивной работе местных органов власти.

Воплощение «оперной мечты» в формирующихся национальных культурах могло состояться при существовании ряда условий. Но главное из них — наличие

<sup>6</sup> Филип Баллок справедливо пишет, что после длительной критической пролетарской кампании против оперы в 1920-е годы именно в следующем десятилетии этот жанр начинает приобретать статус актуального для выражения «злободневных» для советской власти идей [3].

<sup>7</sup> Историк Л. Максименков так трактует произошедшую государственную административную инициативу: «Организация этой структуры означала переход руководства и управления культурой и искусством от республиканского уровня на федеральный, общесоюзный. Модель советского строительства, зафиксированная Конституцией СССР 1924 г. и предусматривавшая республиканскую автономию в вопросах идеологии и культуры, уступала место жесткой государственной системе централизации, которая будет освящена сталинской Конституцией СССР 1936 г.» [4, с. 133–4].



профессионально подготовленных национальных композиторов. Именно эта проблема оказалась наиболее сложной, и ее преодоление вызвало ряд специфических явлений в «оперной истории» национальных регионов.

К их числу можно отнести своего рода «миссионерскую оперную кампанию» — творческий отклик столичных композиторов, «знающих Восток», оперативно отреагировавших на призывы оказания «первой оперной помощи». И она была оказана, поддержана директивно. Сформировался своего рода отряд авторов, специализировавшихся на решении региональных оперных задач. Некоторые из них в силу таланта, профессионализма и национально интонационной интуиции действительно создали уникальные национальные «первообразцы» европейских жанров (не только оперы). Конечно, среди них первым должен быть назван Р. Глиэр, а также Г. Литинский, Н. Чемберджи, А. Эйхенвальд, Б. Шехтер, В. Власов и В. Фере и др. Некоторые из «эмигрантов» европейской оперности, подобно Е. Брусиловскому, глубоко осели в новых для себя национальных музыкальных пространствах, фактически выйдя из статуса композиторского «миссионерства» и став признанными основоположниками новых художественных практик.

Такая миссионерская кампания имела разные формы выражения — «индивидуальные проекты» и корпоративные авторские союзы, явную или скрытую консультативную помощь<sup>8</sup>. В духе того времени следует назвать и оказание своего рода «скорой оперной помощи». Чего стоит не лишённая самоуверенности попытка, без сомнения, талантливого молодого московского композитора М. Душского (совместно с Б. Трошиным), бросившегося по заказу республиканских властей за несколько месяцев к 20-летию юбилею революции написать первую мордовскую оперу. На юбилее прозвучало только несколько написанных номеров, сама же опера так и осталась красиво намеченным проектом.

Так или иначе, первые оперы создавались чаще всего с участием «местных авторов». И корпус этих уже «национальных композиторов», первопроходцев в освоении оперного жанра, оказался достаточно разноликим по своему составу. Как правило, их профессиональная подготовка выражалась в полученном музыкальном образовании в духовных учебных заведениях дореволюционного времени и всевозможных новых педагогических институциях советской эпохи (музыкальных рабфаках, национальных оперных студиях, музыкально-этнографических факультетах)<sup>9</sup>. Основная часть этих музыкантов прекрасно знала и чувствовала мир своей народной музыки. А вот «универсальные» категории европейской музыки — строение мелоса и тематизма (вокального и инструментального), тематическое развитие, тональная гармоническая система, композиционные и жанровые принципы — все это с большим трудом могло соседствовать с генетически сформированным внутренним укладом музыкального слуха. Немало национальных композиторов, признанных уже у себя на родине и решившихся совершенствоваться

---

<sup>8</sup> В ряду организационных инициатив по оказанию помощи следует назвать и рождение примерно в это время новой композиторской институции — домов творчества. Первый был открыт в Рузе. Но особенно следует выделить Дом творчества в Иваново, куда главным образом ездили работать и консультироваться композиторы из национальных республик. Он был открыт в 1943 г.

<sup>9</sup> Н. Г. Жиганов — один из немногих национальных оперных композиторов-«первопроходцев», получивших консерваторское образование (учился, правда, три года — 1935–1938 гг.), весьма скептически относился к профессиональному уровню воспитанников татарской оперной студии при МГК.

свое мастерство, расстались с консерваторией уже на начальном этапе обучения (С. Сайдашев, А. Ключарев, И. Палантай). Из музыкантов Среднего Поволжья поколения «зачинателей» первым полное консерваторское образование именно как композитор получил С. Максимов (Московская консерватория, 1930–1935).

Фольклорный менталитет первых национальных композиторов стал тем источником проблем, которые возникли на пути реализации «оперной мечты». Песенно-танцевальный тип мышления, строгий ладовый национальный этикет, родные тембровые приоритеты были серьезным препятствием в практическом овладении всеми сложностями оперного жанра — драматургическими, композиционными, оркестровыми и т. д. Неудивительно, что наиболее удобными для работы сегментами жанра виделись экспозиционные по своему изложению разделы — арии, хоры, танцевальные дивертисменты. И напротив, там, где требовалось решение музыкально-динамических («развивающих») функций, мышление композиторов натывалось на, казалось бы, непреодолимые препятствия.

Творческая работа первых композиторов над созданием национальной оперы протекала с большими сложностями, и нередко возникало ощущение неудачи. Обычным выходом в такой ситуации было либо обращение к корпоративной модели создания оперы в виде содружества со столичным композитором, либо полный отказ от дальнейшей работы над оперой с использованием типовых тогда причин, из которых наиболее частой стала ссылка на «слабое либретто». Разумеется, такая причина имела место, поскольку для работы над первыми либретто привлекались «национальные литераторы», имевшие довольно смутное представление о предложенном им для работы писательском жанре.

Ярким примером оперных «мук творчества» является композиторская биография одного из основоположников марийской профессиональной музыки Якова Эшпая (1890–1963).

Идея написания марийской оперы уходит в начало 1920-х годов, когда основоположник национальной культуры И. Ключников-Палантай (двоюродный брат Я. Эшпая) после успешного на тот исторический момент решения проблемы по созданию марийского профессионального многоголосия в своей хоровой музыке пришел к идее создания крупных форм, среди которых значилась, разумеется, и опера. Придал уверенности и активизировал эти творческие намерения поразительный успех, вызванный показом новой марийской музыки «хором Палантая» на Первой Олимпиаде хоров в Москве (1923)<sup>10</sup>. Непосредственно к реализации своей «оперной мечты» Палантай не приступил — преждевременно скончался в начале 1926 г.<sup>11</sup>

Эстафета в воплощении марийской оперы могла перейти только к Якову Эшпаю, имевшему не только регентскую дореволюционную подготовку, но и солидную академическую базу в виде учебы в Московской консерватории у Г. Конюса,

<sup>10</sup> Хор занял второе место, уступив победу хору М. Пятницкого. Выступление марийского хора вызвало восторженную оценку такого мастера хорового искусства, как А. Кастальский, по совету и при поддержке которого Палантай успешно сдал приемные экзамены в Московскую консерваторию с целью получения именно композиторского образования.

<sup>11</sup> Конечно, реализация этой мечты — естественной и в то же время достаточно амбициозной — для Палантая оказалась бы задачей непосильной сложности. Опыт соседних республик Поволжья, где основы профессиональной музыки закладывали бывшие регенты (жизненный путь которых оказался более продолжительным), показывает, что почти все они так или иначе грезили оперой. Но ни один из них так и не оказался воплотителем своей личной и национальной мечты.



В. Шебалина и др. Да и его сокурсниками оказались весьма известные и авторитетные в будущем композиторы — А. Хачатурян, Н. Раков, З. Компанец.

Эшпай не остался в стороне от бурной дискуссионной жизни Москвы рубежа 1920–1930-х годов, явно направив свои мировоззренческие пристрастия в сторону идей РАПМа<sup>12</sup>. В свою очередь, и ближайшее его рапмовское окружение не оставило без внимания молодого марийского музыканта: он был опекаем многими представителями этого творческого объединения (в первую очередь Г. Лобачевым) и в московских музыкальных кругах 1930-х годов воспринимался как образцовый представитель национального мира России<sup>13</sup>.

Драматическая биография Эшпая именно как оперного композитора начинается в 1936 г., имевшем (как указывалось выше) принципиальное значение в начале этапа завоевания национальных оперных высот по всей стране. Внимание к стратегическому значению жанра оперы в этом году подстегнула и известная дискуссия по поводу «Катерины Измайловой» Д. Шостаковича. И должна быть названа еще одна причина актуализации жанра оперы в 1936 г.: страна начала готовиться к грандиозному юбилею — двадцатилетию Октябрьской революции. Частью намечаемых торжественных событий во многих республиках виделся премьерный показ национального оперного «первенца». Рожденная образом революции первая опера должна была особым образом осветить уникальные успехи советского культурного строительства<sup>14</sup>. В серии заключенных договоров в ряде республик четко

---

<sup>12</sup> Идеи этого музыкантского сообщества оказались близки многим представителям первой советской волны национальной музыкальной общественности, формировавшейся, как правило, выходцами из крестьянской среды. Один из основоположников чувашской музыки, тогда, в 1931 г., еще студент Московской консерватории, С. Максимов непосредственно обращался к руководству РАПМ с просьбой взять под свой контроль дело «музыкального строительства» в родной республике и «поднять ее на высшую ступень» (цит. по: [5, с. 20]).

<sup>13</sup> Свидетельством поддержки и признания именно в московском музыкальном мире (в первую очередь в рапмовской, точнее, пострапмовской ее части) являются следующие факты. В 1933 г. только что закончивший аспирантуру Эшпай выбирается руководителем национальной секции музыкально-педагогической комиссии при недавно созданном Союзе советских композиторов. Чуть позже он работает заведующим национальным отделом Музгиза... Он не влезал оголтело в рапмовские баталии с «асмовцами» и прочими их «попутчиками», но и смиренно не отмалчивался в коллективных «разборках» того времени — так называемых «производственных совещаниях». Так, известно его активное включение в атаку (совместно с Белым, Чемберджи, Давиденко и др.) на М. Гнесина в 1931 г. К числу удивительных фактов того времени можно отнести выбор именно Якова Эшпая в качестве прототипа главного героя в фильме «Песнь о счастье» (1934), снятой молодыми тогда режиссерами М. Донским и В. Легошиным под руководством С. Юткевича. Главный герой фильма так и назывался — «Эшпай», по сюжету фильма он проходит путь от сплавщика на Волге до профессионального композитора. Представителем состав актеров, снявшихся в «марийском фильме», — Б. Чирков, Б. Тенин, Л. Кмит и др. (подробнее см.: [6]).

<sup>14</sup> Об активной инициализации воплощения «оперной мечты» свидетельствуют циркуляры того времени. В частности, в июне 1936 г. выходит постановление президиума Марийского облисполкома «О создании марийской оперы». Ее написание в этом документе конкретно увязывалось с приближающимся 20-летием Октябрьской революции. Что касается выбора Я. Эшпая для решения такой «партийно-государственной задачи», то можно уверенно утверждать, что другой кандидатуры среди марийских музыкантов того времени для этого не было. Эшпай считался самым авторитетным деятелем национальной культуры (нередко его называли «бог-Эшпай»), получившим образование в Московской консерватории. Непосредственно такому выбору властей предшествовали и публичные выступления Эшпая. Так, на Съезде Советов Марийской автономной области (1934) он высказался следующим образом: «...хоровое искусство нас уже не удовлетворяет. Нам пора создавать оперы, потому что с ростом культуры растут потребности в музыке» [7, с. 128]. Разу-

оговаривалась героико-историческая тема с достаточно калькированной фабулой: от тяжелого прошлого через духовную силу народа и революционное движение к светлому настоящему. Как правило, в качестве первообразца в историческом прошлом брались события, отражавшие идеи борьбы за социальную свободу народа<sup>15</sup>.

Осенью 1936 г. Эшпай был вызван в Мароблисполком для заключения договора на создание оперы «Элеви» (на сюжет, разумеется, освободительной борьбы марийского народа) к юбилею революции. Весной 1937 г. работа над оперой была прекращена по причине ареста и гибели автора либретто — основоположника марийской литературы С. Чавайна. Согласно сохранившимся документам, были нападки и на Эшпая («ничего не написал!»)<sup>16</sup>. По этой причине Мароблисполком рассматривал вопрос о поиске другого композитора для решения важной задачи.

Разумеется, Эшпай, столкнувшись с большими для него творческими сложностями по созданию оперы, принимает решение вновь поступать в Московскую консерваторию (теперь уже на композиторскую специализацию), в класс компетентного специалиста по «национальной опере» С. Василенко, создавшего в 1938 г. (совместно с М. Ашрафи) первую узбекскую оперу «Буран».

В 1939 г. Эшпай обращается в правительство Марийской республики с новым оперным предложением: он обещает опять за год (!) написать (правда, совместно с С. Василенко) оперу на историческую тему (восстание марийцев при Степане Разине). На этот раз «бог-Эшпай» получает отказ (по причине невыполненного предыдущего заказа).

Композитор не останавливается — обращается за московской протекцией. Управление по делам искусств при СНК РСФСР пишет гневное письмо правительству Марийской республики: «Нами выяснено, что марийский композитор Я. Эшпай в настоящее время не используется для развития музыкальной культуры МАССР... Считаем, что ненормальные взаимоотношения между Вами и тов. Эшпаем необходимо ликвидировать в кратчайший срок» [VI, л. 3]. Реакция была незамедлительная: тут же появляется восторженная статья об Эшпае в «Марийской правде» в мае 1939 г., рассматривается вопрос о новом оперном проекте. На Всесоюзную конференцию по советской опере 1940 г. Эшпай делегируется как представитель МАССР, хотя его оперный портфель пуст<sup>17</sup>.

Новая оперная идея — «Юлышто» («На Волге»), на сюжет теперь уже другого восстания, где участвовали марийцы под предводительством Е. Пугачева. Теперь в соавторах значится латышский композитор Н. Грюнфельд (по совету Василенко). Опера не закончена (всего пять завершенных номеров). Неудачу авторы объясняют, как это уже повелось, слабым либретто<sup>18</sup>.

---

меется, такие громкие заявления ведущего музыкального деятеля не могли остаться без ответных действий со стороны местных властей.

<sup>15</sup> Самый хрестоматийный пример — сюжет «Кёр-Оглы» У. Гаджибекова, где главный герой проходит путь от ашуга до вождя народного восстания.

<sup>16</sup> В это время Эшпай старается больше жить в Москве, боясь разделить трагическую судьбу автора либретто.

<sup>17</sup> Конференция стала продолжением длительной дискуссии по проблемам советской оперы, развернувшейся на страницах «Советской музыки» в 1938–1940-х годах.

<sup>18</sup> Ситуация с незавершенностью эшпаевских проектов вызывает оперные инициативы со стороны других композиторов, работавших в Йошкар-Оле. В частности, вынашивался план написания комической оперы «Пригожим вечерком» Л. Сахаровым [VII, л. 59]. Судьба этого произведения сложилась, по всей видимости, так же, как и участь намеченных опер Эшпая.

Параллельно у Эшпая возникают мысли об опере под названием «Гюльбану» (имя татарской девушки). Судя по всему, это были только намерения.

Завершает печальную довоенную оперную историю Эшпая «Мирон Мумарин», показывающий вернувшийся исторический интерес композитора к восстанию Степана Разина и его горномарийскому сподвижнику<sup>19</sup>. Работа начинается в начале 1941 г., вновь намечен союз с Грюнфельдом. Но растянувшееся на многие годы сочинение оперы выразилось в удивительной вариативности авторского состава тяжело рождающегося марийского сценического первенца: в 1943 г. Грюнфельда меняет Б. Шехтер (плодотворно поработавший к этому времени на туркменской теме), а в 1945 г. на его месте оказывается А. Спадавеккиа, с которым Эшпай пытается создать хотя бы новую редакцию всего лишь первого (!) акта оперы.

Тяжелая и явно неспешная работа над «Мироном Мумариным» неожиданно сталкивается с серьезной «внешней проблемой». В 1946 г. выходит Постановление ЦК ВКП(б) о театрах, где ставится обязательство перед творческой интеллигенцией сосредоточить внимание на современной тематике, на образе советского общества и советского человека. Война закончилась, и приоритеты сменились с исторических на современные... Эта установка отражена и в решении Правительства МАССР, где отказывалось в дальнейшем субсидировании процесса создания произведения (который, надо заметить, длился уже шесть лет): тема оперы теперь уже не представлялась актуальной, поскольку в ней была отражена не современная тематика, а историческая. Конечно, это был только повод, поскольку сразу же в марийской прессе стала звучать критика в адрес Эшпая как композитора, не справившегося с задачей написания оперы<sup>20</sup>.

Горечи добавил и 1948 г. На состоявшейся конференции композиторов Поволжья Марийская АССР была названа самой отсталой республикой, что вызвало соответствующую реакцию со стороны республиканского руководства. Управление по делам искусств республики ставит экстренные задачи: «...объявить конкурс на написание либретто, заключить договора с композиторами, добиться создания оперной студии при Казанской консерватории» [VIII, л. 82]. Среди предполагаемых авторов Эшпай уже не значится...

Эшпай не прощается с идеей создания «Мирона Мумарина», но в 1951 г. (через 11 лет после начала работы над оперой) в статье «Марийская музыка — 30 лет» он горько признает: оперы не будет. Правда, причину неудачи он усматривает в слабом либретто и отсутствии средств... Но в этом же материале есть и такие слова композитора, проливающие свет на истинные причины печального итога: «К созданию марийской оперы стремятся многие композиторы, для этого необходимо работать усиленно над совершенствованием своей техники и культуры... Пусть неудачи, имеющиеся вначале, не смущают. На ошибках учимся...» [IX, л. 167–8].

Несмотря на факт публичного признания печального итога, Эшпай все-таки не оставляет попыток написания оперы и в 1950-е годы. В архиве композитора есть

---

<sup>19</sup> Обращение к горномарийскому сюжету позволило смикшировать важнейшую интонационную проблему — обратиться к горномарийскому фольклору, который был ближе к европейской пластике музыкальной речи, нежели фольклор луговых мари. Это заметил еще Палантай при своих первых опытах гармонизации марийских народных песен.

<sup>20</sup> Попутно стоит заметить, что именно в 1946 г. Эшпай защитил кандидатскую диссертацию на тему «Музыкальные инструменты марийского народа».

арьетта главной героини Чачавий из второго акта, где рукой автора в конце нотного текста указано место и дата работы — Иваново, декабрь 1955 г. [IX, л. 49–50]. Судя по всему, Эшпай все-таки не простился с материалом оперы, надеясь завершить многолетний труд. Но этого не случилось...

Работа над «Мумариным» стала драматической частью последнего двадцатилетия жизни основоположника марийской музыки. Андрей Эшпай, видевший творческие муки отца в работе над оперой, неоднократно подчеркивал некую фатальность рождения первой марийской оперы: «Последние годы его [Якова Эшпая. — А. М.] жизни были отданы работе над оперой. Долгой, мучительной работе. Помню его телефонный разговор с Йошкар-Олой, когда с ним был расторгнут договор на написание оперы. Он долго стоял с трубкой в руках — потрясенный и онемевший. У меня до сих пор перед глазами эта картина. Отец умер 23 февраля 1963 года» [8, с. 18].

Надо заметить, что фатальность вокруг первой марийской оперы проявилась и в последующем. Яков Эшпай, конечно, знал, что параллельно его оперному «марафону» активно идет работа над оперой «Акпатыр», которую ведет молодой композитор Эрик Сапаев, ученик А. Лемана в Казанской консерватории. Опера была написана, и ее премьера состоялась 5 апреля 1963 г. Но ни Эшпаю, ни Сапаеву не суждено было стать свидетелями рождения первой марийской оперы. Судьба обоих композиторов — предполагавшегося и реального создателей национальной оперы — оказалась мистически сходной по своему жизненному итогу: в иной мир они ушли почти вместе в начале 1963 г. — в возрасте 31 года Сапаев скончался через два дня после того, как не стало Эшпая. Премьера первой марийской оперы прошла без ее автора...<sup>21</sup> Так с долей трагичности завершилась почти тридцатилетняя извилистая история создания первой марийской оперы!<sup>22</sup>

К сожалению, марийская композиторская практика оказалась вовсе не единственной, где так драматично складывалась судьба оперных «первенцев» и их создателей.

Именно в предъюбилейном 1936 г. московские композиторы М. Душский и Б. Трошин были направлены в Мордовию для исследования фольклора этой республики. По всей видимости, изучение народной песенности рассматривалось как обязательный предварительный этап в предполагаемом создании первой мордовской оперы. Месячная фольклорная экспедиция, судя по всему, оказалась успешной: по ее завершении на правительственном уровне было принято соответствующее «оперное решение». Более того, оно было предельно публично оглашено как в республиканской прессе, так и в центральном музыкальном журнале «Советская музыка» (1936, № 12). Авторы будущей оперы брали на себя весьма примечательное обязательство: «Опера будет закончена к 20-летию годовщины Великой пролетар-

<sup>21</sup> Мистически премьера «Акпатыра» попала на сороковой день после кончины его создателя — Э. Сапаева.

<sup>22</sup> Относительно сходной с марийской была удмуртская «оперная история». На приехавшего в 1938 г. в республику композитора Н. Греховодова возлагались большие оперные надежды. Тем более что он сразу активно показал себя как театральный автор. В 1939 г. при его участии была создана первая удмуртская музыкальная драма «Камит Усманов», чуть позже — музыкальная комедия «Сюан» (1946). Задумывалась им и опера. Но автором первой удмуртской оперы он так и не стал. Этот национальный исторический приоритет достался опере «Наталь» (появившейся только в 1961 г.) и ее автору Г. Корепанову.

ской революции» [X, с. 53]. Иными словами, на создание оперы Душский и Трошин отводили себе десять месяцев (точнее сказать, им отводилось). И это с учетом постановочного времени. Название и сюжетика оперы авторами предусмотрительно не были указаны.

Как показали ближайшие месяцы, опера на сказочный сюжет «Охотник Бажут» не была закончена. К сроку была написана только часть первого действия. Видимо, заранее почувствовав сложность выполнения поставленной задачи, Душский и Трошин выступили со статьей-объяснением «Наша работа над мордовской оперой», опубликованной за полгода до юбилея революции (в мае 1937 г.) в газете «Красная Мордовия». Из обещанного они заявили о готовности сдать оперному театру увертюру, ряд песен (!), арий и хоров «для исполнения на торжественном концерте» [XI].

Первая мордовская опера ими не была закончена и после юбилея революции. В дальнейшем судьба двух талантливых претендентов на оперное первопродводство сложилась трагически — оба погибли на фронте в 1941 г.

Надо заметить, что описанный неудачный опыт создания первой мордовской оперы оказался не единственным в это предвоенное время. В 1937 г. были показаны отдельные сцены оперы «Кузьма Алексеев», написанные саранским дирижером В. Александровским. Темой послужило, разумеется, историческое восстание мордвы («терюшевское восстание»), случившееся в начале XIX в. В этом же 1937 г. приступил к работе над оперой «Эрмезь» композитор Д. Мелких. Обе намеченные оперы так и не были написаны.

Не лишена захватывающей интриги история тувинского оперного дебюта!<sup>23</sup> Началась она в победном 1945 г., когда работавший в Кызыле дирижер Р. Миرونвич берется за создание первой национальной оперы «Чечен и Белекмаа». В результате был написан только первый акт. Но вопрос о создании оперы остался открытым, и в 1947 г. руководство республики заключает соответствующий договор с... актером национального музыкально-драматического театра А. Чыргал-оолом. Судя по всему, выбор был сделан исходя из критериев музыкальной даровитости, поскольку в последующем именно он, видимо, воодушевленный первыми сочинительскими опытами, поступает и проходит полный курс композиции в Казанской консерватории в классе А. С. Лемана. В 1956 г. Чыргал-оол возвращается на родину, ведет успешную композиторскую и общественную работу и со временем торжественно объявляется основоположником тувинской профессиональной музыки.

Но это потом... А в конце 1940-х годов с «оперным заказом» у будущего основоположника вышел конфуз: театр в 1950 г. (т. е. через три года после начала действия договора) потребовал от автора финансового отчета за авансирование «оперного проекта». В результате театр не дождался ни отчета, ни самой оперы [9, с. 228].

Практически сразу Чыргал-оол уезжает в Казань на учебу, и до его возвращения вопрос с оперой по-прежнему остается открытым. Возвращение его на родину уже в статусе дипломированного композитора с особой силой актуализирует проблему создания первой национальной оперы. Руководство республики с надеждой смотрит на Чыргал-оола, а тот, в свою очередь, видимо, уже испытал горький опыт

---

<sup>23</sup> В изложении тувинского оперного сценария мы опираемся на факты, опубликованные в исследовании Е. Карелиной [9].



оперных мучений<sup>24</sup>, ловко «переводит стрелки» мчавшегося на него проектируемого оперного локомотива на совсем юного композитора Р. Кенденбиля, только что закончившего два (!) курса учебы в Ленинградском музыкальном училище. Именно с ним театр и заключает оперный договор на создание очередного произведения под названием «Чечен и Белекмаа». И надо заметить, Кенденбиль оказался как минимум ответственным исполнителем, представив оперу как дипломную работу по завершении учебы в училище [9, с. 223]<sup>25</sup>.

Приведенная панорама национальных оперных дебютов показывает, что в каждой из композиторских школ советского времени были свои самобытные сценарии завоевания и незавоевания оперной жанровой высоты. Но имелись и сходные черты. К примеру, первопроходческая сюжетика азербайджанского и татарского оперных действий перекликается в факте имевшего место пересмотра оперных «первенцев». Но если в азербайджанской музыке этот пересмотр коснулся творчества одного композитора (Гаджибекова), который сам обозначил свой «Кёр-оглы» как действительно первую оперу в «современном понимании» и тем самым поставил свои предыдущие театральные творения на более скромные жанровые места, то в татарской музыке жанровая ревизия протекала в более «горячих тонах». Показанная в Казани в 1939 г. (кстати говоря, еще одна дипломная работа) опера «Качкын» Н. Жиганова принципиально на страницах «Советской музыки» была обозначена как «первая татарская опера». И для прочности вердикта он был зафиксирован в заголовке статьи, написанной Х. Терегуловой [XII]. Такая категоричность неслучайна, поскольку лавры первой татарской оперы уже были отданы в 1925 г. «Сание», созданной творческим триумвиратом в составе Г. Альмухаметова, С. Габяши и В. Виноградова<sup>26</sup>. По прошествии времени «Сание» было отказано в праве называться оперой в связи с имевшимся мнением о ее несоответствии жанровым требованиям академической оперы.

Подчеркнем, что пересмотр оперного пьедестала в национальных республиках, главным образом занимаемых мест на нем, оказался делом довольно распространенным. По мере становления профессионализма и расширения панорамы национальных достижений все больше возрастает потребность в переоценке ценностей.

В музыковедческой литературе 1950–1970-х годов явно заметны попытки скорректировать отдельные стороны национальных «оперных историй». Это выражается в тактике смещения одних авторов и возвышения других с точки зрения оперного первопроходчества (особенно если хронологически первый опыт принадлежал «приезжому» композитору, иначе говоря, не «национальному»). Часто корректировка выражалась в тактике умалчивания истории создания оперных дебютов.

Показательна в этом отношении многотомная, вышедшая в начале 1970-х годов «История музыки народов СССР» — первое фундаментальное исследование,

---

<sup>24</sup> Впоследствии А. Чыргал-оол никогда не будет обращаться к жанру оперы.

<sup>25</sup> Столь удачная развязка оперной эпопеи все-таки окрасилась в мрачные тона: Е. Карелина пишет о тяжбе по поводу авторских прав в связи с этой оперой между Мироновичем (ноты его начатой оперы оказались утраченными) и его учеником Кенденбилем [9, с. 224].

<sup>26</sup> Попутно заметим, что «Сания» как ожидавшаяся первая опера на татарском языке руководством Татарии мыслилась как произведение, предназначенное для пятилетнего юбилея республики.



посвященное истории советской музыки именно в национальном параметре рассмотрения. В этом отношении труд по-своему уникален.

Ключевая идея исследования — подведение успешных итогов советской государственной политики в области «национального музыкального строительства» за 50 лет существования СССР (начиная с 1922 г.). Надо заметить, что празднично-славильный аспект отражен весьма рельефно. Отдельным планом показаны оперные успехи. Именно успехи! Да и вся история репрезентируется как цепь творческих удач и побед. За пределами внимания сознательно оказываются многочисленные «поисковые линии» в развитии национальных культур, тем более творческие неудачи. О сложной работе по преодолению видимых и невидимых барьеров оперного жанра в национальных школах не упоминается. К примеру, во втором томе (1970), посвященном рассматриваемому периоду истории отечественной оперы, ничего не говорится о работах над оперой во многих национальных регионах. Скажем, в разделе о марийской музыке Яков Эшпай упомянут как автор песен и фольклорных обработок [10, с. 259–61]. Об опере — ни слова!

Аналогична ситуация и с тувинской оперой.

Пожалуй, самым «обиженным» можно назвать ленинградского композитора В. Иванишина, работавшего в Чувашии в рассматриваемый период. По заказу руководства республики он к началу 1940-х годов завершает оперу «Нарспи»<sup>27</sup>. В газетных статьях того времени она была принята самым воодушевленным образом: «Первая народная чувашская опера существует!» — писала критика в то время (цит. по: [11, с. 123]). В одной из статей того периода приоритет был отражен даже в названии статьи за авторством И. Альтермана — «Первая чувашская опера» (Красная Чувашия, 1940, 22 июня) [XIII].

Проходят годы, и в праздничном «научном салюте» в честь национальных достижений за 50 лет советской власти все в том же втором томе «Истории музыки народов СССР» автор чувашского раздела Ю. Илюхин ни словом не обмолвился об «оперном первенце», как, впрочем, «забыл» вообще упомянуть автора первой чувашской оперы В. Иванишина. Не говорится о нем и как об авторе первой национальной симфонии, примечательно названной «Чувашской» [10, с. 257–9]<sup>28</sup>. А симфония в те годы тоже была признана национальным первенцем в этом фундаментальном инструментальном жанре [11, с. 122]. Такая аксиологическая метаморфоза вполне объяснима и в чем-то имеет право на существование: приоритет в основоположничестве был отдан другим — именно чувашским — композиторам, и здесь действовал не хронологический, а скорее этнический (не исключая, конечно, и художественного) принцип<sup>29</sup>.

Своеобразен сюжет оперной истории в башкирской историографии. Первые две оперы написаны почти одновременно в 1940 г. Это «Хакмар» М. Валева и «Мэрген» А. Эйхенвальда, которая, правда, была поставлена в Уфе на несколько

<sup>27</sup> Видимо, особая история и с самим заказом, когда в качестве его исполнителя был выбран приехавший из Ленинграда композитор, а не местный: с 1935 г. в Чебоксарах работал первый чувашский композитор с консерваторским образованием С. Максимов (ученик Р. Глиэра и А. Александрова), имевший оперные планы. В конце 1930-х годов он был репрессирован, но избежал трагического приговора, в конце 1940-х годов вернулся в Чебоксары и продолжил творческую работу.

<sup>28</sup> Серьезных причин для забвения Иванишина не было: его жизненный путь оборвала война.

<sup>29</sup> Официально основоположником чувашской оперы считается Ф. Васильев («Шывырмань», 1957), а чувашской симфонии — Г. Воробьев («Симфония», 1939, была завершена Н. Пейко позже).

месяцев позже<sup>30</sup>. Наиболее резкая критика в то время досталась опере «Хакмар», которая в результате подверглась переделке<sup>31</sup>. Так или иначе, она была объявлена первой башкирской оперой.

Однако в последующие годы в оценке оперного прошлого происходят показательные корректировки. Критика «Хакмара» не прекратилась, и главной творческой удачей этого периода называют оперу Н. Чемберджи «Карлугас» [12, с. 38]. Более того, в описании всего этого периода звучат весьма резкие оценки: «...созданные оперы не решали вопрос национального стиля» [12, с. 39]. Возможно, и не решали, но, оказывается, они успешно были преодолены в 1954 г. оперой «Салават Юлаев», написанной считающимся основоположником башкирской музыки Загиром Исмагиловым. И если у одного из исследователей эта опера названа началом нового этапа истории башкирской оперы [12, с. 39], то в работе другого автора данное произведение обозначается как «первая национальная героическая опера» [13, с. 20].

В каждой из формирующихся профессиональных национальных культур имеются свои характерные особенности в реализации «оперной мечты». Но в целом этот процесс проходил в относительно схожем алгоритме, поскольку общими были детерминирующие факторы — административное и идеологическое курирование, директивно рекомендуемая ориентация на селективно отобранные образцы русской оперной классики, слабая социомузыкальная инфраструктура. В этом же ряду детерминант следует назвать и творческий климат нарождавшихся республиканских объединений композиторов, где нередко присутствовала, наряду с позитивной соревновательностью, повышенная амбициозность молодых авторов, соседствовали творческая рискованность и самонадеянность кандидатов в оперные основоположники.

Отсюда закономерен результат: появлению первых успешных оперных дебютов хронологически предшествовала эпоха «несостоявшихся шедевров», эпоха поиска и неудач. И именно она дает ответы на многие вопросы о специфике освоения канонов европейских жанров и форм, особенностей национальной интерпретации внедряемой академической музыки. Вызывает огорчение, что уже в настоящее время в региональной музыкальной науке именно эти стороны часто оказываются без соответствующего внимания. В лучшем случае в ряде исторических очерков констатируется факт работы над первыми «несостоявшимися» национальными операми без какой-либо детализации причин имевших место творческих «неудач»<sup>32</sup>. А если таковые и указываются, то, как правило, сводятся всего лишь к проблеме недостаточно глубокого знания фольклора со стороны композиторов<sup>33</sup>.

---

<sup>30</sup> В эти годы был осуществлен своего рода «башкирский оперный залп», поскольку, помимо двух указанных опер 1940 г., в следующем уже военном 1941 г. в Уфе была представлена еще одна опера на национальный сюжет — «Карлугас» Н. Чемберджи.

<sup>31</sup> В эти же годы она была переработана совместно с Н. Пейко и поставлена в 1943 г. под другим названием («Айхылу»). Таким образом, хронологический приоритет башкирского оперного первенца оказался далеко не однозначным.

<sup>32</sup> В качестве положительного примера по части внимания к процессу появления первой оперы можно назвать исследование Е. Карелиной по тувинской музыке [9].

<sup>33</sup> Так, в частности, именно «недостаточной изученностью мордовского народного музыкального искусства» объясняет факт «недописанных опер» в предвоенное время Н. Бояркин [14, с. 26].

За фактом «незавершенности» опер в эпоху становления культур стоял комплекс причин, обусловленный как социокультурными факторами весьма характерного идеологического контекста 1930-х годов, так и сугубо творческими возможностями самих композиторов-первопроходцев. И дело вовсе не в слабом знании фольклора в череде оперных неудач. Пример Якова Эшпая — блестящего знатока марийского фольклора — показывает, что наличие этого «знания» еще не обеспечивает успеха в завоевании такого жанрового Олимпа, как опера. Более того, глубокое погружение, а точнее пребывание в фольклорном пространстве, нередко становилось препятствием для композитора в освоении характерных для европейской оперы жанрово-стилевых условностей. Эти проблемы начинались уже с написания увертюры, где, помимо относительно просто решаемых экспозиционных задач, вставали сложности разработочного развития: возникал «синдром сопротивления материала», когда фольклорный тематизм как интонационно рельефный знак национального в опере входил в сильнейшее «несогласие» с необходимыми требованиями организации развивающихся и особенно разработочных разделов формы. Поэтому неудивительно, что сохранившиеся эскизы незаконченных опер — это в основном песенно-танцевальные номера, написанные в удобном для начинающих композиторов экспозиционном типе изложения материала.

Примечательно, что многие основоположники национальных культур в свое время принципиальное внимание уделили разработке теоретических принципов соотношения фольклора и европейской традиции. Символичен в этом отношении путь создателя азербайджанской оперы У.Гаджибекова в 1920–1930-е годы. Признав в середине 1920-х годов факт отсутствия национальной оперы (и это после триумфа «Лейли и Меджнуна», названной при рождении оперой!), он почти десятилетие был занят разработкой проблемы естественного синтеза мугама и европейских типов экспонирования и развития материала. Итогом стало появление уникального труда «Основы азербайджанской народной музыки», опубликованного только в 1945 г. и представлявшего собой фактически практическое руководство по «национально адаптированной» композиции<sup>34</sup>. Красноречиво в хронологической середине этого периода оказался главный творческий труд Гаджибекова — опера «Кёр-Оглы» (1937)<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> Тогда же, в 1940-е годы, в чем-то параллельно инициативе Гаджибекова выдающимся педагогом в области подготовки «композиторских кадров» для республик Г.Литинским разрабатывается учебная программа «Полифоническая композиция» как некая рецептура для национальных композиторов. Видя на примере работ своих учеников, казалось бы, непреодолимые сложности в деле естественного союза характерного песенного фольклора и европейского гомофонно-гармонического склада, он обратил свое внимание на полифонию как на более потенциально адаптированную систему музыкального мышления относительно специфики фольклора разных народов (особенно монодического). Им были предложены разнообразные приемы «вживления» народного мелоса в существующие полифонические формы, в том числе фуги. Литинский показал пути сохранения национальной интонационности в условиях тематического экспонирования с применением ладового расширения в противосложениях, характерного «поведения» голосов в выборе тональных ответов, звуковысотного обогащения в средних голосах. Особенно ценным и оригинальным представляется опыт по сближению, казалось бы, далеких миров — пентатоники и фуги. Это впоследствии позитивно сказалось на подготовке Литинским молодых композиторов из так называемых «пентатоновых республик» [15].

<sup>35</sup> Возможно, символично, что первый орден Ленина из советских композиторов получил именно У.Гаджибеков в 1938 г., фактически сразу после премьеры «Кёр-Оглы». Впрочем, в этом же году он получил звание «Народный артист СССР», а через три года — Сталинскую премию за свою

Но это уже была демонстрация оперного успеха, творчески мучительного и вместе с тем победного завоевания престижной жанровой высоты. И, конечно, эйфория от прокатившихся оперных премьер в национальных республиках 1930–1940-х годов резко нивелировала тот значительный композиторский труд, который до сценического воплощения так и не дошел. Но, возможно, без этого горького опыта не было бы и победоносных национальных оперных дебютов...

## Литература

1. Маклыгин, Александр. “Султан Габяши: с ‘мечтой’ о семиступенности”. *Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств*, no. 4 (2018): 103–8.
2. Васина-Гроссман, В., М. Тараканов, Ю. Келдыш, и др. *История музыки народов СССР*. Отв. ред. Юрий Келдыш. 2-е изд. 5 томов. М.: Советский композитор, 1970, т. 1.
3. Bullock, Philip Ross. “Staging Stalinism: The Search for Soviet Opera in the 1930s”. *Cambridge Opera Journal* 18, no. 1 (2006): 83–108. <https://doi.org/10.1017/S0954586706002114>.
4. Максименков, Леонид, сост. *Музыка вместо сумбура: композиторы и музыканты в Стране Советов, 1917–1991*. М.: МФД, 2013. (Россия. XX век. Документы).
5. Кондратьев, Михаил. “Композиторское искусство как феномен национальной художественной культуры”. В изд. *Искусство композиторов Чувашии: история и современность*, науч. ред. Михаил Кондратьев, 11–25. Чебоксары: Чувашский государственный институт гуманитарных наук, 2012.
6. Маклыгин, Александр. “Марийская музыка в киноотражении начала 30-х годов”. *Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств*, no. 4 (2017): 91–6.
7. Шомина, Валентина, и А. Фёдоров, сост. *Культурное строительство в Марийской АССР: сборник документов*. Йошкар-Ола: Марийское книжное изд-во, 1983.
8. Эшпай, Андрей. *Непрошедшее время: беседы разных лет*. М.: Композитор, 2005.
9. Карелина, Екатерина. *История тувинской музыки от падения династии Цин и до наших дней*. М.: Композитор, 2009.
10. Сабина М., М. Комиссарская, Н. Туманина, и др. *История музыки народов СССР*. Отв. ред. Юрий Келдыш. 2-е изд. 5 томов. М.: Советский композитор, 1970, т. 2.
11. Бушуева, Любовь, и Юрий Илюхин. *Композиторы Чувашии: библиографический справочник*. Предисл. М. Кондратьев. Чебоксары: Чувашское книжное изд-во, 2014.
12. Давыдова, Эльмира. “Башкирская опера”. В изд. *Музыка композиторов Башкирской АССР (СССР) и округа Галле (ГДР)*, сост. Гуидо Бимберг и Нелля Ахметжанова, 37–42. Уфа: Башкирское книжное изд-во, 1990.
13. Яхина, Лилия. *История башкирской музыки: учебно-методические материалы*. Стерлитамак: Редакционно-издательский отдел Стерлитамакской государственной педагогической академии, 2011.
14. Бояркин, Николай. *Становление мордовской профессиональной музыки: (композитор и фольклор)*. Саранск: Мордовское книжное изд-во, 1986.
15. Григорьева, Алла, ред.-сост. Г. И. Литинский. *Жизнь, творчество, педагогика: сборник статей, воспоминаний, документов*. М.: Композитор, 2001.

## Источники

- I. Челяпов, Николай. “Музыкальный фронт к XVII партсъезду”. *Советская музыка*, no. 1/7 (1934): 8–13.
- II. Черёмухин, Михаил. “К вопросу о путях советской музыки (в дискуссионном порядке)”. *Советская музыка*, no. 5 (1933): 23–30.

оперу, которая с 1940 г. была включена в репертуар Большого театра. В эти же годы она начала ставиться в ряде республик на языках титульных народов (узбекском, армянском, туркменском). Опера в те годы как жанр была объектом принципиального государственного внимания. Особенно «национальная опера». Идеологические страсти конца 1940-х, как известно, начались тоже с «национальной оперы» «Дружба народов» В. Мурадели.

- III. Челяпов, Николай. “Основные вопросы советского музыкального творчества”. *Советская музыка*, no. 2/20 (1935): 3–9.
- IV. Шавердян, А. “Путь советского оперного театра”. *Советская музыка*, no. 3/32 (1936): 61–9.
- V. “Группа музыки народов СССР”. *Советская музыка*, no. 1/30 (1936): 85–6.
- VI. *Центральный государственный архив Республики Марий Эл. Р-425. Оп. 1. Д. 54.*
- VII. *Центральный государственный архив Республики Марий Эл. Р-425. Оп. 1. Д. 89.*
- VIII. *Центральный государственный архив Республики Марий Эл. Р-425. Оп. 2. Д. 4.*
- IX. *Фонд Марийского института языка и литературы. Оп. 4. Д. 2.*
- X. Душский, Михаил, и Борис Трошин. “Месяц в Мордовии”. *Советская музыка*, no. 12/41 (1936): 53–4.
- XI. Душский, Михаил, и Борис Трошин. “Наша работа над мордовской оперой”. *Красная Мордовия*, 14 мая, 1937.
- XII. Терегулова, Х. “Качкын” — первая татарская опера”. *Советская музыка*, no. 8/71 (1939): 9–17.
- XIII. Альтерман, И. “Первая чувашская опера”, *Красная Чувашия*, 22 июня, 1940.

Статья поступила в редакцию 18 августа 2020 г.;  
рекомендована в печать 27 августа 2020 г.

Контактная информация:

Маклыгин Александр Львович — д-р искусствоведения, проф.; dmaklygin@yandex.ru

## Untaken Peaks of “National Musical Construction”

A. L. Maklygin

Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov,  
38, B. Krasnaya ul., Kazan, 420015, Russian Federation

**For citation:** Maklygin, Alexander. “Untaken Peaks of ‘National Musical Construction’”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 10, no. 4 (2020): 539–559. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.401> (In Russian)

The article is devoted to the process of the establishment of national professional musical practices in the national culture of the 1920–1940s on the example of creating the first operas. Initiated by state policy, the accelerated rise of academic art in the new Soviet republics brought about different artistic results, where, alongside the successful solution of the tasks set, the phenomenon of creative failure was adjacent. This was especially manifested in the work on the opera as the most complex and highest genre of European music. As a result of this work, the problematic aspects of the accelerated conquest of academic artistic tasks in the national republics were distinctly expressed: lack of the necessary socio-cultural infrastructure, a weak level of musical and performing personnel and the creative unprepared pioneer composers to solve opera dramaturgical problems. The “folklore thinking” of the first opera authors encountered a number of genre problems, the overcoming of which was expressed in all kinds of national interpretations aimed at combining strict European canons (for example, the phenomenon of the so-called “Turkic opera”). The most common event in the national republics was the phenomenon of “unfinished operas”, which demonstrated a certain antagonism of the composer’s folklore thinking and the necessary genre standards. The surviving sketches of many failed opera “firstborns” are mainly exposition areas of the form — arias and choirs based on folk song material. The development sections of the form, as well as orchestration, turned out to be an insurmountable obstacle. By the end of the 1940s, a whole group of “failed operas” had already developed in Soviet music, each of which in its own way presents dramatic pages of the history of Soviet music as multinational art. Without attention



to this “invincible” and often latent part of the artistic heritage, the completeness of the true conquests of Soviet national musical “construction” cannot be revealed.

*Keywords:* Soviet opera, national academic music, composer’s creativity, creative failure, Stalin’s cultural policy, adaptation of European genres, regional musical practices.

## References

1. Maklygin, Alexandr. “Sultan Gabiashi: The Dream of the Seven-Tone Diatonic”. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*, no. 4 (2018): 103–8. (In Russian)
2. Vasina-Grossman, V., M. Tarakanov, Iu. Keldysh, et al. *History of Music of the Peoples of the USSR*. Ed. by Iurii Keldysh. 2<sup>nd</sup> ed. 5 vols. Moscow: Sovetskii kompozitor Publ., 1970, vol. 1. (In Russian)
3. Bullock, Philip Ross. “Staging Stalinism: The Search for Soviet Opera in the 1930s”. *Cambridge Opera Journal* 18, no. 1 (2006): 83–108. <https://doi.org/10.1017/S0954586706002114>.
4. Maksimenkov, Leonid, comp. *Music Instead of Confusion: Composers and Musicians in the Land of the Soviets, 1917–1991*. Moscow: MFD Publ., 2013. (Rossiia. XX vek. Dokumenty). (In Russian)
5. Kondrat'ev, Mikhail. “Composing Art as a Phenomenon of National Art Culture”. In *Iskusstvo kompozitorov Chuvashii: istoriia i sovremennost'*, science ed. by Mikhail Kondrat'ev, 11–25. Cheboksary: Chuvashskii gosudarstvennyi institut gumanitarnykh nauk Publ., 2012. (In Russian)
6. Maklygin, Alexandr. “Mari Music in the Cinema of the Early 30s”. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*, no. 4 (2017): 91–6. (In Russian)
7. Shomina, Valentina, and A. Fedorov, comp. *Cultural Construction in the Mari ASSR: Collection of Documents*. Ioshkar-Ola: Mariiskoe knizhnoe izd-vo Publ., 1983. (In Russian)
8. Eshpai, Andrei. *Unspent Time: Conversations of Different Years*. Moscow: Kompozitor Publ., 2005. (In Russian)
9. Karelina, Ekaterina. *History of Tuvan Music From the Fall of the Dynasty Tsin to the Present Day*. Moscow: Kompozitor Publ., 2009. (In Russian)
10. Sabinina M., M. Komissarskaia, N. Tumanina, et al. *History of Music of the Peoples of the USSR*. Ed. by Iurii Keldysh. 2<sup>nd</sup> ed. 5 vols. Moscow: Sovetskii kompozitor Publ., 1970, vol. 2. (In Russian)
11. Bushueva, Liubov', and Iurii Iliukhin. *Composers of Chuvashia: A Bibliographic Guide*. Foreword by M. Kondrat'ev. Cheboksary: Chuvashskoe knizhnoe izd-vo Publ., 2014. (In Russian)
12. Davydova, El'mira. “Bashkir Opera”. In *Muzyka kompozitorov Bashkirskoi ASSR (SSSR) i okruga Galle (GDR)*, comp. by Guido Bimberg and Nellia Akhmetzhanova, 37–42. Ufa: Bashkirskoe knizhnoe izd-vo Publ., 1990. (In Russian)
13. Iakhina, Liliia. *History of the Bashkir Opera: Educational Material*. Sterlitamak: Redaktsionno-izdatel'skii otдел Sterlitamaskoi gosudarstvennoi pedagogicheskoi akademii Publ., 2011. (In Russian)
14. Boiarkin, Nikolai. *The Formation of the Mordovian Professional Music: (Composer and Folklore)*. Saransk: Mordovskoe knizhnoe izd-vo Publ., 1986. (In Russian)
15. Grigor'eva, Alla, ed. and comp. *G. I. Litinskii. Life, Creativity, Pedagogy: Collection of Articles, Memoirs, Documents*. Moscow: Kompozitor Publ., 2001. (In Russian)

## Sources

- I. Cheliapov, Nikolai. “Musical Front for the XVII Party Congress”. *Sovetskaia muzyka*, no. 1/7 (1934): 8–13. (In Russian)
- II. Cheremukhin, Mikhail. “On the Question of Ways of Soviet Music (In the Discussion Order)”. *Sovetskaia muzyka*, no. 5 (1933): 23–30. (In Russian)
- III. Cheliapov, Nikolai. “The Main Issues of Soviet Musical Creativity”. *Sovetskaia muzyka*, no. 2/20 (1935): 3–9. (In Russian)
- IV. Shaverdian, A. “The Way of the Soviet Opera”. *Sovetskaia muzyka*, no. 3/32 (1936): 61–9. (In Russian)
- V. “Group of Music of the Peoples of the USSR”. *Sovetskaia muzyka*, no. 1/30 (1936): 85–6. (In Russian)
- VI. *Central State Archive of the Republic of Mari El. R-425. Inventory 1. Dossier 54*. (In Russian)
- VII. *Central State Archive of the Republic of Mari El. R-425. Inventory 1. Dossier 89*. (In Russian)



- VIII. *Central State Archive of the Republic of Mari El. R-425. Inventory 2. Dossier 4.* (In Russian)
- IX. *Foundation of the Mari Institute of Language and Literature. Inventory 4. Dossier 2.* (In Russian)
- X. Dushskii, Mikhail, and Boris Troshin. "A Month in Mordovia". *Sovetskaia muzyka*, no. 12/41 (1936): 53–4. (In Russian)
- XI. Dushskii, Mikhail, and Boris Troshin. "Our Work on the Mordovian Opera". *Krasnaia Mordoviia*, May 14, 1937. (In Russian)
- XII. Teregulova, Kh. "Kachkyn' — the First Tatar Opera". *Sovetskaia muzyka*, no. 8/71 (1939): 9–17. (In Russian)
- XIII. Al'terman, I. "The First Chuvash Opera", *Krasnaia Chuvashiia*, June 22, 1940. (In Russian)

Received: August 18, 2020

Accepted: August 27, 2020

Author's information:

Alexander L. Maklygin — Dr. Habil., Professor; dmaklygin@yandex.ru