**ОПЕРА В СССР**

Картина развития оперного искусства многонациональной Советской страны сложна и разнообразна. История его полна противоречий и тем не менее свидетельствует о несомненных достижениях, об общем прогрессе советской оперы за годы, истекшие после Великой Октябрьской социалистической революции.

***Состояние оперного жанра в различных национальных культурах нашей страны к 1917 г. было весьма неоднородным***. Если в русской музыке еще в XIX в. создаются шедевры национальной оперной классики (оперы Глинки, Чайковского, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова), вошедшие в золотой фонд мирового искусства, то у других народов, живших на территории царской России, положение в этом отношении было иным. ***Процесс формирования своей творческой интеллигенции, создания литературы на родном языке, а затем и возникновения профессионального музыкального искусства — все это проходило в разных национальных культурах крайне неравномерно***, несмотря на сходные в общем этапы возникновения музыкального театра. ***Неоднородность развития связана с неодновременностью роста национальных композиторских и исполнительских кадров, объясняемой историческими условиями, культурными связями и взаимодействием культур.*** Конкретно же характер взаимоотношений профессионального и народного творчества в области музыкального театра, а также пути их дальнейшей эволюции оказывались различными в каждой национальной культуре, в зависимости от особенностей ее становления.

**Первым этапом в развитии национального оперного искусства часто становился спектакль на жанрово-бытовую тему, обильно пересыпанный народными песнями, которые исполняют по ходу действия различные персонажи**. А иногда вместе с подлинными народными песнями в спектакль включались музыкальные номера, сочиненные в народном стиле композиторами. В русской музыке такого рода спектакли бытовали в конце XVIII и самом начале XIX в. и отмерли с появлением опер Глинки и Верстовского. Напротив — ***на Украине,*** в связи с традициями ее народного музыкального быта, ***жанрово-бытовые пьесы с песнями получили широчайшее распространение в XIX в. и вплоть до Октябрьской революции оставались одним из любимейших видов национального театра,*** исполняясь многочисленными странствующими и постоянными труппами. В этом жанре было создано немало ярких произведений, среди них — такие бессмертные образцы своеобразного украинского лиризма и юмора, как **«Запорожец за Дунаем» С. С. Гулака-Артемовского и «Наталка-Полтавка» Н. В. Лысенко.** Но в творчестве Лысенко дореволюционная украинская опера вступает на новый этап, достигая профессиональной и идейной зрелости в героическом **«Тарасе Бульбе»**.

Созданием пьес на национальные сюжеты с привлечением народно-песенного материала начинает свою историю и ***азербайджанская опера***. В предреволюционные годы в Баку **ставились так называемые «мугамные оперы» Муслима Магомаева и Узеира Гаджибекова**, ***вокальные партии которых не фиксировались точно в нотах, а импровизировались исполнителями в заданном автором народном ладу.*** В дальнейшем Узеир Гаджибеков стал крупнейшим национальным профессиональным композитором, создателем популярных азербайджанских **опер «Аршин мал алан» и «Кер-оглы».**

**В республиках Средней Азии** опера возникает уже в советское время. На первых порах здесь **работают приезжие композиторы из РСФСР и Украины**, оказывающие братскую помощь национальным музыкальным культурам. Для привлечения слушателей, незнакомых с оперным жанром, здесь ***сначала создаются так называемые «музыкальные драмы»*** — то есть пьесы на историческую, сказочную или современную национальную тему ***с музыкой, в которой обильно цитируются подлинные народные песни.*** В дальнейшем, по мере того как в республиках открывались оперные театры, вырастали национальные композиторские силы и подготавливались слушатели, начал появляться и национальный оперный репертуар. Часто в его создании участвовали несколько композиторов-соавторов, иногда тех же, которые писали сначала «музыкальные драмы». Так, созданная **Р. М. Глиэром и Т. Садыковым узбекская «музыкальная драма» «Гюльсара»**через двенадцать лет была переработана ими же в оперу. При подобном соавторстве нередко один из композиторов оказывался знатоком национального фольклора, другой — профессионалом, владеющим приемами оперного письма. Примером может служить многолетнее сотрудничество московских композиторов В. А. Власова и В. Г. Фере с киргизским мелодистом А. М. Малдыбаевым. Наряду с этим большой вклад в развитие среднеазиатской оперной культуры сделали опытные русские композиторы, много лет жившие в республиках: А. Ф. Козловский (Узбекистан), Е. Г. Брусиловский (Казахстан), А. С. Ленский (Таджикистан) и другие.

Несколько иными путями формировались национальные оперные школы **в Грузии и Армении**, где уже к концу XIX — началу XX в. появляются образованные национальные композиторы-профессионалы, стремящиеся приобщить свою родную музыкальную культуру к высшим достижениям мирового искусства. ***Здесь опера развилась не из бытовых спектаклей с музыкой, а* сразу как жанр синтетического музыкального театра, *опирающегося на некоторые традиции народного музицирования***. В предреволюционные годы уже действуют такие крупные армянские композиторы, как **А. А. Спендиаров и А. Т. Тигранян, авторы опер «Алмаст» и «Ануш», а в Грузии замечательный мастер 3. П. Палиашвили работает над монументальной партитурой «Абесалома и Этери»** (правда, эта опера, как и другое классическое произведение того же автора, **«Даиси»**, была поставлена уже после Октябрьской революции). Рядом с ними живут и пишут другие значительные оперные композиторы, а главное — растут молодые творческие силы, призванные обогатить расцветающие музыкальные культуры республик Советского Закавказья.

**Русская опера, напротив, к 1917 г. переживала кризисную эпоху**. После смерти Римского-Корсакова (1908) никто из крупных русских композиторов — ни Рахманинов, ни Скрябин, ни Глазунов — не проявлял устойчивого интереса к оперному театру. Молодой С. С. Прокофьев, стремившийся писать оперы, не встречал сочувствия и поддержки. В первые десятилетия XX в. на Западе, а затем в России опера постепенно стала утрачивать свое значение демократического жанра, утверждающего передовые идеи своего времени. Известные декадентские тенденции отчасти сказались на первых порах и в творчестве советских композиторов, обращавшихся к опере.

**В середине 20-х гг. появляются первенцы советской оперы на историческую и современную тему**, имевшие скорее принципиальное, чем художественное значение и ныне прочно забытые **(«За красный Петроград» А. П. Гладковского и Е. В. Пруссака, «Орлиный бунт» А. Ф. Пащенко, «Декабристы» В. А. Золотарева** и др.). Этим операм вредила пассивная подражательность музыкального стиля, вступавшая в противоречие с новым идейным содержанием. Почти одновременно некоторые композиторы — главным образом молодые — ***в поисках новых музыкальных средств*** обратились в другую крайность, переходя подчас ***в своем экспериментировании границы художественно приемлемого в оперном жанре.*** Так, например, поступали **В. М. Дешевов в опере «Лед и сталь»**, отчасти Д. **Д. Шостакович в опере «Нос»** и некоторые другие авторы опер, написанных на грани 20-х и 30-х гг. ***Достаточно сказать, что вокальная партия Носа была предназначена композитором для тенора, поющего с закрытым носом*.**

Постепенно становилось ясным, что новую русскую советскую оперу не создать ни путем перепевов прошлого, ни средствами внешнего экспериментирования, смешиваемого с революционностью. Ни новые сюжеты, ни оригинальные драматургические приемы, ни стихотворные или прозаические тексты не могли сами по себе решить эту задачу без яркой современной музыки, правдиво воплощающей идейное и образное содержание произведения.

***Назревавший качественный сдвиг нашел свое выражение*в опере Д. Д. Шостаковича «Катерина Измайлова» («Леди Макбет Мценского уезда»**), в которой классический сюжет, освещенный с новых идейных позиций, был вместе с тем впервые в истории советской оперы поднят на высоту современных достижений мирового оперного искусства.

**Дмитрий Дмитриевич Шостакович(1906 - 1975)** - один из самых значимых и исполняемых композиторов в мире, его влияние на современную классическую музыку неизмеримо. Его творения - это истинные выражения внутренней человеческой драмы и летописи тяжёлых событий 20-го века, где глубоко личное переплетается с трагедией человека и человечества, c судьбой родной страны.

В течение 1920-х годов культурное общение России с миром, несмотря на огромные трудности, связанные с последствиями революции и гражданской войны, оставалось достаточно активным: работали старые и открывались новые учебные заведения, велась большая концертная, музыкально-театральная, издательская деятельность, в ряде случаев ориентированная на новый состав слушательской аудитории. В Москве и Петрограде-Ленинграде центрами притяжения творческих сил стали **две организации** –

* Российская ассоциация пролетарских музыкантов, **РАПМ** (и разные ее «ответвления»)
* и Ассоциация современной музыки, **АСМ**.

**Первая**, основанная по инициативе группы музыкантов-коммунистов и сочувствующих им, ставила своей целью создание «массового революционного репертуара», ***ориентировалась на песню и вообще хоровые жанры,*** отрицая многие иные формы музыкального искусства как не соответствующие эпохе и «запросам трудящихся».

**Вторая*являлась отделением Международного общества современной музыки***, в нее входили известные музыканты, в том числе

* Дмитрий Дмитриевич **Шостакович**,
* Николай Яковлевич **Мясковский**,
* Борис Владимирович **Асафьев**.

Обе организации имели свои журналы и издательские центры и ожесточенно воевали. Музыка в гораздо более легкой степени, чем литература или живопись, пережила в 1920-х годах период футуризма или конструктивизма. Успешно продолжали работать в 1920–1950-е годы отечественные мастера, выдвинувшиеся еще до революции: прежде всего, **Николай Яковлевич Мясковский –** автор 27 симфоний, замечательной камерной и фортепианной музыки,

**а также РейнгольдМорицевич Глиэр,**

**Сергей Никифорович Василенко,**

**Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов и другие;**

**ленинградскую школу**ярко представляли **Юрий Александрович Шапорин,**

**Владимир Владимирович Щербачев,**

**Гавриил Николаевич Попов,**

**московскую – Анатолий Александрович Александров,**

**Виссарион Яковлевич Шебалин,**

**Дмитрий Борисович Кабалевский и др.**

Интересные композиторы начали появляться в республиках СССР: как правило, они получали образование в Москве (реже в Ленинграде), и в их творчестве наблюдалось сочетание русской классической традиции с элементами национальных культур. Самый убедительный пример – ученик Н.Я.Мясковского Арам Ильич Хачатурян.

Гораздо более разрушительным для музыкальной культуры явилось ***постановление ЦК*** ВКП(б) от 10 февраля 1948 ***Об опере «Великая дружба» В.Мурадели***: хотя предлогом к нему послужила постановка совершенно незначительного произведения второстепенного автора, основным объектом этого документа стало ***обвинение в «антинародном формализме»*** буквально всех ярких художников – С.С.Прокофьева, Д.Д.Шостаковича, А.И.Хачатуряна, Н.Я.Мясковского, В.Я.Шебалина и других. Последствия этого удара были изжиты только спустя десятилетия. **Вмешательство государства в художественную жизнь** происходило иной раз и в таких специфических сферах, как выбор жанра и стиля. ***Перед композиторами ультимативно ставилась, например, задача создания оперы на современную тему, на «рабочую» тему, на тему «борьбы за мир»,*** и часто весьма слабые произведения получали сценическую реализацию и высокую оценку прессы именно по признаку «социального заказа».

Продолжая лучшие традиции русской и зарубежной музыки (И. С. Бах, Л. Бетховен, Б. Малер, П. И. Чайковский, М. П. Мусоргский), Шостакович создал свой неповторимо-индивидуальный **стиль, черты** которого

* (динамика развития,
* неожиданность контрастов и образных перевоплощений тематизма,
* тонкая лирика, нередко окрашенная юмором или иронией,
* полифонизация фактуры) проявились уже в 1-йсимфонии (1925), принёсшей известность автору.

Большой вклад внёс Шостакович в развитие музыкального театра. Однако его деятельность в этой области была грубо прервана появлением редакционных статей в газете «Правда» — «Сумбур вместо музыки» (28 января 1936) и «Балетная фальшь» (6 февраля 1936). Заметное влияние на сценические произведения Шостаковича оказал В. Э. Мейерхольд. **Опера «Нос»** — оригинальное музыкальное воплощение повести Н. В. Гоголя, отличается

* быстрым чередованием эпизодов,
* смелым употреблением сложных средств современной композиторской техники,
* многопланово-контрапунктичным строением массовых и ансамблевых сцен.

Важнейшей вехой в творчестве Шостаковича и в истории оперного искусства стала опера **«Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»**, по Н. С. Лескову, 1932). Сюжетной основой оперы послужила повесть Н. С. Лескова (1831—1895) «Леди Макбет Мценского уезда» (1864), одна из самых страшных страниц русской литературы, обличающих «темное царство» дореформенной купеческой России. ***Дикий произвол, бессмысленная жестокость, надругательство над человеком, грубый разврат*** — такими красками писатель изображает мир, в котором ***богатая купчиха Катерина Львовна Измайлова чувствует себя как рыба в воде.*** Недаром Лесков уподобляет ее щуке — самой хищной рыбе русских рек. Она убивает свекра, мужа, ни в чем не повинного мальчика Федю Лямина, сонаследника ее состояния, чтобы ничто не мешало удовлетворению ее страсти к приказчику. Идеализируя исконную чистоту патриархальных русских нравов, Лесков бесповоротно осуждает свою героиню как прирожденную преступницу.

Такая позиция не могла удовлетворить советского художника. Либреттист А. Прейс и руководивший его работой композитор существенно переосмыслили сюжет повести Лескова. Почти ничего не меняя в поступках Катерины Львовны (было убрано лишь убийство Феди Лямина), они изменили их мотивы. ***Главная героиня предстала не только как порождение, но и как жертва домостроевского уклада купеческого быта***. Ее протест против бесправия и издевательств, за утверждение собственного человеческого достоинства принял уродливые и жестокие формы той среды, в которой она сложилась. Внутренние мотивы ее поведения выступают не только из словесного текста, но в первую очередь из музыки. ***Катерина Измайлова — единственный (не считая эпизодических) персонаж оперы, способный чувствовать по-человечески, знающий сильные душевные порывы, стремящийся вырваться из тупого, звериного захолустного быта.***

***Композитор назвал свое произведение «трагической сатирой»***. В отличие от бытовой повести Лескова, здесь сильно развито гротескное начало, особенно в обрисовке общества, окружающего главных героев.

**Поп** — циник и солдафон, гости на свадьбе, развращенная дворня, звероподобные полицейские больше напоминают персонажей Гоголя и Щедрина, нежели Лескова. Сцена же в полицейском участке прямо заимствована у Салтыкова-Щедрина. В некоторых моментах (например, прощание Катерины с отъезжающим мужем) чувствуется влияние А. Н. Островского («Гроза»).

«Катерина Измайлова» — опера подлинно трагического звучания. Ее действие насыщено событиями, в которых глубоко раскрываются характеры многочисленных действующих лиц. Ей свойственны редкий лаконизм и сила выражения. Музыкальные зарисовки поражают психологической точностью и проницательностью. В них использованы разнообразные краски — проникновенно лиричная русская мелодика и остро гротескное переосмысление бытовых жанров, элементы пародии и возвышенного драматизма. **Оркестровая партия*образует самостоятельный смысловой план, а многочисленные симфонические эпизоды и антракты между картинами дополняют и обобщают происходящее на сцене.*** Колоритный, первозданно терпкий музыкальный язык, непрерывность музыкально-сценического развития говорят о влиянии оперных традиций Мусоргского.

***Заметный сдвиг в развитии нашей оперы произошел в середине 30-х гг. в связи с расцветом советской массовой песни, широко распространившейся благодаря звуковому кино и радио.*** Композиторы, обратившиеся к созданию оперы путем освоения этого нового песенного богатства, оказались в положении, аналогичном роли пионеров молодых оперных культур, которые вводили в свои оперы подлинные или близкие к ним образы народной песни. Если «Катерина Измайлова», при всей высокой талантливости и мастерстве ее автора, не породила в то время направления и оказалась единичным явлением (что несомненно связано с печальной в те годы судьбой этого выдающегося реалистического произведения), то **песенных опер возникает множество, и их стиль на время становится в опере 30-х гг. господствующим**.

Первым оказался здесь **«Тихий Дон» совсем юного И. И. Дзержинского** (В середине 60-х гг. И. И. Дзержинский вернулся к роману Шолохова и написал **вторую оперу, «Григорий Мелехов»**, — продолжение первой.), где, по словам академика Б. В. Асафьева, «на основе эпизодов знаменитого романа Шолохова повеяло **свежестью народной лирики и реализмом народных характеров**». Эта опера стала знаменем целого направления, которое продолжали, помимо самого Дзержинского, **О. С. Чишко, В. В. Желобинский, Л. А. Ходжа-Эйнатов**и многие другие композиторы. Самым ярким и талантливым **образцом «песенной» оперы,** пережившим свое время, стала **опера Т. Н. Хренникова «В бурю»**. Вместе с тем, как пишет академик Б. В. Асафьев, «здравое направление, о котором идет речь, в своем юном задоре, кликнув клич к правде и непосредственности, не справилось с задачей и пришло к упрощенчеству в самом строительстве советской оперной культуры...

* Постоянное прибегание к ***маршевому шагу массовой песни***, как неизбежный рецепт — «поговорили и пошли, запели»... превратило в штамп самый ценный вклад — хоровое массовое проявление героических переживаний — из окружающей песенной практики в советскую оперу...
* ***Мелодия*** — могущественное средство образно-душевной экспрессии — ***превратилась в куплетные по форме фрагментарные песни*** современного улично-бульварного пошиба...».

**Эти недостатки**, а также профессиональная слабость помешали большинству композиторов этого направления двигаться вперед и развивать достигнутое, помешали перейти к творчески более зрелому этапу — обобщению приобретенного, «переплавке» найденных интонационных зерен в новые, выдающиеся по силе и значению художественные ценности.

Решение этой сложной творческой задачи выпало в основном на долю других русских советских композиторов, не работавших специально в «песенном» жанре. Так, в музыке **оперы «Кола Брюньон» («Мастер из Кламси») Д. Б. Кабалевский**,

* широко применяя сольные и хоровые песни,
* создает вместе с тем замечательную симфоническую партитуру,
* свежие и яркие индивидуальные образы.

В дальнейшем композитор достигает убедительного слияния песенного и симфонического принципов в своей послевоенной **опере «Семья Тараса».**

Еще более смело и, на первый взгляд, необычно подошел к задаче создания советской **оперы С. С. Прокофьев.** Вернувшись на родину после пятнадцатилетнего отсутствия, великий композитор не сразу обращается к опере, несмотря на свою огромную любовь к ней и вообще приверженность к театру. Несколько лет он ищет новый подход к оперному жанру, вслушиваясь в музыкальную атмосферу нашей жизни и сочиняя песни, симфонические произведения, музыку для кино. Его первая советская опера — **«Семен Котко**» — поразила современников своей новизной и показалась им явлением, диаметрально противоположным почти безраздельно царившему тогда «песенному» направлению.

* ***Господство гибкой, меткой индивидуализированной декламационности,***которая позволяет двумя-тремя интонационными штрихами обрисовать характер персонажа, типизировать его образ,***определяет основную черту стиля этой оперы***. Именно эта особенность «Семена Котко», а также естественность, жизненность действующих в нем героев, отсутствие внешнего пафоса бросались в глаза прежде всего.
* Обращала на себя внимание и ***важнейшая роль***, которую играло в музыкальной драматургии этой оперы ***симфоническое начало***.
* ***Сочетание песенных и декламационных интонаций***, речитативов с мелодическими фразами и ариозными эпизодами, введение сольных и хоровых песен также составляют принципиальную и очень существенную особенность стиля этого оригинального и яркого произведения.

По существу, оно в значительной степени обобщало достижения советского оперного искусства к началу 40-х гг.

В последующих своих операх — **«Обручение в монастыре» («Дуэнья») и «Война и мир»** — композитор, сохраняя своеобразие «прокофьевского почерка», меткость и индивидуальную характерность речитативов, ***все отчетливее склоняется к мелодическим образам,*** полнее обнаруживая свою глубокую ***связь с национальной классической традицией***. Еще более полно и ново для Прокофьева раскрывается его отношение к песне в последней опере — **«Повесть о настоящем человеке»** (1948), в партитуре которой использованы подлинные мелодии старинных русских песен в обработке автора, а также жанровые и интонационные средства современной бытовой музыки — от массовой песни-марша и частушки до танцев (вальс, румба). Таким образом С. С. Прокофьеву удалось в своих четырех последних операх, синтезировав разнообразные элементы классического и современного оперного искусства, создать на основе этого плодотворного синтеза новое большое художественное обобщение и заложить основы советской оперной классики.

**Оперное творчество С.С. Прокофьева**

***Создатель советской оперной классики*** [С. С. Прокофьев](http://www.belcanto.ru/prokofiev.html)начал свой творческий путь еще в дореволюционные годы. С самых первых шагов своих, буквально с детских лет, композитор стремится к музыкальному театру и в первую очередь — к опере. Ребяческие опыты **(«Великан», «На пустынных островах»**) сменяются попытками работать над настоящими оперными сюжетами; **«Ундина» (1904–1905), «Пир во время чумы» (1908), «Маддалена»** (1911–1913). Все эти, в сущности, учебные работы свидетельствуют о целеустремленной направленности интересов Прокофьева, о своеобразии его музыкального мышления, уже тогда **отличавшегося яркой театральностью.** Если первые, детские шаги композитора в опере совпадают хронологически с созданием последних оперных шедевров Римского-Корсакова и работой в этой области Рахманинова, то к моменту, когда Прокофьев заканчивает Петербургскую консерваторию, у него почти нет соратников в жанре оперы среди крупных современных композиторов — ни в России, ни в Западной Европе. Модернистские влияния, повсеместно распространившиеся в эти годы, приводят оперу к острейшему кризису. И все же, несмотря на неблагоприятные условия, а также невзирая на успех своих первых фортепианных и симфонических произведений, молодой композитор обращается к этому жанру, заинтересовавшись сюжетом повести Ф. Достоевского «[Игрок](http://www.belcanto.ru/igrok.html)», и работает над своей первой большой оперой в 1915–1916 гг. (вторая редакция — 1927).

**«Игрок»** — типичное порождение периода прокофьевских юношеских дерзаний. Как и у всех композиторов тех лет, ***стиль музыки этой оперы — декламационный***. В партитуре рассыпана масса блестящих характеристических находок, свидетельствующих и о психологической наблюдательности молодого композитора, и об острой «хватке» зримых, жизненно рельефных черт каждого образа, и о способности создать впечатляющую, драматургически действенную сцену (по силе воздействия, по ее огромной напряженности — знаменитая сцена рулетки из «Игрока» немного найдет себе равных). Но, противопоставляя свою оперу пассивному эпигонству ряда современников, Прокофьев во многом ставит под удар и очень важные устои оперного жанра — обычную для классического оперного искусства позитивную идею, утверждающую этически возвышенное, прекрасное начало в жизни. ***В «Игроке» нет почти ни одного положительного не только персонажа, но хотя бы чувства, намерения, идеала, которому мог бы посочувствовать зритель.*** В этом смысле опера несет на себе печать ***модернистского всеотрицающего скептицизма***. Только своеобразный облик Бабуленьки внушает симпатию, и не случайно именно ее вокальная партия отличается русской распевностью, национальной характерностью.

Следующие две оперы Прокофьева относятся к зарубежному периоду его жизни. И, как обычно у этого оригинальнейшего художника, каждое из произведений не похоже на своего предшественника: композитор все время ищет.

**«**[**Любовь к трем апельсинам**](http://www.belcanto.ru/apelsin.html)» по Карло Гоцци (1919) — это ***забавная пародия на романтическую оперу-сказку.*** Здесь нет ни безрадостного нигилизма «Игрока», ни поисков новых идеалов. Это просто — ***веселый спектакль масок, своего рода игра в театр***. Не случайно музыкальными вершинами произведения оказываются живописно-симфонические эпизоды «Марш» и «Скерцо», которые, многократно возникая по ходу действия, подчеркивают условно-игровой, кукольный элемент всего происходящего. Современники запутались в иронической направленности этого сочинения: «Старались установить, над кем я смеюсь, над публикой, над Гоцци, над оперной формой или над неумеющими смеяться. Находили в „Апельсинах“ и смешок, и вызов, и гротеск, между тем как я просто сочинял веселый спектакль», — вспоминал композитор.

И все-таки Прокофьев несомненно ощутил ущербность оперного театра без настоящих больших страстей, без сильных характеров, способных в остродраматических ситуациях, в напряженной борьбе отстоять свою мечту. Видимо, стремление преодолеть эту ущербность приводит композитора **к экспрессивно-романтическому сюжету «**[**Огненного ангела**](http://www.belcanto.ru/angel.html)**»** (по роману В. Брюсова), над которым Прокофьев работал в 1919–1927 гг.

***В центре оперы — экстатически-страстная любовь Ренаты***, для выражения которой композитор находит ***широкие вокальные мелодии, развернутые формы драматических монологов.*** В этой опере вызревают и средства создания многосложной хоровой композиции, и ***приемы своеобразного выразительного сочетания речитатива с ариозным стилем***, который окажется в дальнейшем столь плодотворным на новом — высшем — этапе оперного творчества Прокофьева. Словом, в «Огненном ангеле» — произведении противоречивом и неровном — ***формируются многие важнейшие элементы зрелого оперного стиля композитора***. Но все это пока существует разрозненно, без единой организующей идеи, без почвы, на которой музыкальные средства, стремления и идеи могли бы обрести плоть и кровь, окрепнуть и расцвести. Такую почву Прокофьев обрел лишь после возвращения на Родину.

Следует заметить также, что композитор сравнительно поздно приходит к русской национальной тематике, но тем значительнее и вернее был этот приход, совпавший с полной зрелостью его замыслов, с мудрой просветленностью музыкального стиля. После «Любви к трем апельсинам», события которой происходили в царстве «Короля треф», после условной средневековой Германии «Огненного ангела» **Прокофьев в операх советского периода возвращается**

* к реалистическим сюжетам,
* к образам людей с искренними, естественными чувствами и стремлениями,
* с яркими, остро очерченными характерами, с ясно выраженными национальными чертами.

И если он довольно долго ищет сюжета для своей первой советской оперы, то затем с увлечением пишет одно произведение за другим. Так возникают **«**[**Семён Котко**](http://www.belcanto.ru/kotko.html)**» (1939), «**[**Обручение в монастыре**](http://www.belcanto.ru/obruchenie.html)**» («Дуэнья», 1940), «**[**Война и мир**](http://www.belcanto.ru/war.html)**» {1941–1952) и «**[**Повесть о настоящем человеке**](http://www.belcanto.ru/povest.html)**»** (1947–1948). Каждая из этих опер обладает своим глубоко своеобразным, неповторимым обликом.

* **«Семен Котко»** — советская лирико-бытовая драма,
* **«Дуэнья»** — лирическая комедия на классический сюжет,
* **«Война и мир»** — монументальная русская народно-героическая эпопея с развитыми лирико-психологическими характеристиками,
* **«Повесть о настоящем человеке»** — современная лирическая монодрама.

Повторяя применительно к каждой опере слово «лирический», мы акцентируем то неотъемлемое качество, которое свойственно оперному творчеству зрелого Прокофьева и которое делает его музыку такой близкой слушателю.

* Огромная теплота и человечность,
* характеристическая острота,
* тонкость психологического анализа и эпическая мощь,
* величавый размах — вот самые главные, ***решающие качества оперной драматургии Прокофьева***, сделавшие ее ценнейшей частью советской музыкальной классики.

***Для зрелых опер Прокофьева по-прежнему характерна теснейшая связь слова и музыкальной интонации***. Продолжая традиции Мусоргского, композитор стремится в вокальных партиях своих опер воплотить черты душевного склада каждого действующего лица. Выдвигая на первый план неуклонно, ***целеустремленно развивающееся действие***, Прокофьев сознательно***избегает статичных оперных арий и других структурно законченных номеров.*** Если же встречаются в его операх подобные традиционные эпизоды, то они насыщены ***психологическим развитием***, которое «маскирует» их завершенность.

**В опере «Семен Котко»** господствуют сочные образные характеристики, отчетливо слышатся омузыкаленные интонации современного народного говора, события развиваются с необыкновенной драматической напряженностью. В кульминационном третьем акте оперы музыка поднимается до небывалого в современной опере обобщения трагической жизненной ситуации (оккупация деревни, пожар, безумие Любочки).

**В прелестной «Дуэнье»** зажили новой жизнью остроумные полнокровные характеры веселой комедии Р. Шеридана. Здесь был простор для неиссякаемого прокофьевского юмора, но уже на новой, по сравнению с «Апельсинами», жизненно-реальной сюжетной основе.

**Опера «Война и мир»*занимает центральное место*** в последнем периоде творчества композитора — и потому, что здесь ярче, чем где-либо, ***звучит патриотическая тема***, и потому, что в ней с особенной силой выявились ведущие черты его гения: склонность к лирике и эпосу.

Отбор эпизодов, произведенный в грандиозном романе Льва Толстого самим Прокофьевым и его сотрудницей по составлению либретто М. Мендельсон-Прокофьевой, очень типичен в этом смысле. Трогательно-чистый, юный облик Наташи Ростовой, стоящий в центре «лирической линии» оперы, стал одним из ярчайших созданий Прокофьева. Народно-эпическое начало воплощено во всех массовых сценах второй части оперы (8–13 картины), посвященной событиям Отечественной войны 1812 г. Музыкальное решение «сцен мира» и «сцен войны» свидетельствует об огромной чуткости композитора и о своеобразии его приемов. ***В одном произведении соединяются при этом жанровые признаки психологической драмы и эпической поэмы.***

Последняя опера Прокофьева, **«**[**Повесть о настоящем человеке**](http://www.belcanto.ru/povest.html)**»**, занимает особое место в его творческом наследии. И не только потому, что в ней показан живой герой — наш современник. Самая ее композиция необычна: как правило, у Прокофьева действуют много героев, чьи судьбы переплетаются в драматургической ткани оперы, а здесь — в ***«фокусе» событий одно главное лицо, окруженное эпизодическими персонажами***. Его душевный мир, становление его героического характера и служит «пружиной» движения сюжета. Опираясь на поддержку и сочувствие окружающих людей, Алексей побеждает силы, над которыми, казалось бы, не властен человек: преодолевая недуг, он добивается осуществления своей мечты вновь стать летчиком и вернуться в строй. Своей музыкой композитор создал характер нашего современника, мужественного советского человека, сильного духом и поддержкой народа.

Оперное творчество Прокофьева поражает многогранностью, широтой тематики и жанров. С щедростью подлинного гения намечает он новые дороги советского оперного искусства, к которым только начинают «подступать» сейчас другие композиторы. Раньше других начала осваиваться «линия» «Дуэньи»: уже вошли в репертуар театров вызванные ею к жизни оперы «Укрощение строптивой» Шебалина и «Хозяйка гостиницы» Спадавеккиа. Еще более богатые возможности сулит «освоение» прокофьевских опер на современную тему («Семен Котко», «Повесть о настоящем человеке»).

**Оперное творчество И. Стравинского**

В эпоху Серебряного века появляются и первые оперы двух крупнейших русских композиторов 20 в. – Игоря Федоровича Стравинского (1882–1971) и Сергея Сергеевича Прокофьева (1891–1953). Но если Стравинский активно обращался к оперному жанру только в своем «русском периоде» (который условно завершается к концу 1920-х годов), то для Прокофьева опера оставалась ведущим жанром до конца его жизни, т.е. до 1950-х годов.

**Первая опера Стравинского «*Соловей»*** (по сказке Х.К.Андерсена, 1914) создана по заказу Дягилевской антрепризы и стилистически связана с эстетикой «Мира искусства» (свобода личности творца и применение всех направлений в искусстве), а также с новым типом музыкальной драмы, появившимся в *Пеллеасе и Мелизанде* К.Дебюсси(Символистская драма, недосказанность).

**Вторая его опера «*Мавра»*** (по *Домику в Коломне* Пушкина, 1922) представляет собой, с одной стороны,

* остроумный музыкальный анекдот (или пародию),
* а с другой – стилизацию русского городского романса пушкинской эпохи.

**Третья опера, «*Царь Эдип*» (**1927), по сути является не столько оперой, сколько ***неоклассицистской сценической ораторией*** (хотя здесь и использованы принципы композиции и вокальный стиль итальянской оперы-сериа).

**Последняя опера композитора, «*Похождения повесы»***, была написана много позднее (1951) и не имеет отношения к феномену русской оперы.

Оперные произведения Стравинского близко соприкасаются с другими его музыкально-сценическими жанрами. Четыре оперы, написанные композитором в разное время - **«Соловей» (1909- 1914), «Мавра» (1922), «Царь Эдип» (1926-1927), «Похождения-повесы» (1951)**, - явились выражением единой театральной эстетики.

* Но идея спектакля,
* принцип условности и отстраненности,
* работа с моделями –

все эти компоненты творческого стиля, лежащие у истоков создания того или другого произведения, каждый раз поворачиваются индивидуальными гранями, вступают в новые взаимоотношения, что приводит к возникновению уникальных сценических форм. Анализируемое произведение синтезирует искания Стравинского в оперном театре.

Здесь он впервые обращается к развернутому сюжету, основой для которого послужила ***серия гравюр Хогарта «Карьера распутника».*** Хогарт и Стравинский - художники трудно сопоставимые. Пожалуй, единственное, что объединяет их - природная театральность мышления.

По существу, Хогарт создает живописный театр: «Я решил создать на полотне картины, подобные театральным представлениям на сцене, - пишет, он.- Я старался трактовать мои сюжеты как драматический писатель: моя картина - моя сцена, а мужчины и женщины - мои актеры, которые посредством определенных действий и жестов должны изобразить пантомиму». Это и привлекло внимание композитора: «Картины Хогарта, - сообщает он, - сразу вызвали в моем воображении ряд оперных сцен». ***Опера, понимаемая Стравинским как условный спектакль, ведет к поиску такого сюжета, который бы содержал в себе потенциальные возможности театрализации***. Хогартовская «Карьера распутника» имеет точки соприкосновения с одним из распространенных жанров средневекового западноевропейского театра - моралите (дидактическая направленность гравюр, покорность предначертанной свыше судьбе, обличение порока, образы-аллегории). Стравинский не стремится воспроизвести конкретный облик моралите, используя лишь отдельные его черты для разработки собственной концепции, которая потребовала значительного расширения хогартовской серии.

**Д.С.Кабалевский**

Чтобы представить широту композиторского горизонта и масштаб дарования Кабалевского, достаточно назвать такие его произведения, как

* **оперы «Семья Тараса» и «Кола Брюньон»;**
* Вторая симфония (любимое сочинение великого дирижера А. Тосканини);
* сонаты и 24 прелюдии для фортепиано (входившие в репертуар крупнейших пианистов современности);
* Реквием на стихи Р. Рождественского (прозвучавший на концертных площадках многих стран мира);
* знаменитая триада «молодежных» концертов (Скрипичный, Виолончельный, Третий фортепианный);
* кантата «Песня утра, весны и мира»; «Серенада Дон-Кихота»;
* песни «Наш край», «Школьные годы»...

Музыкальное дарование будущего композитора проявилось довольно поздно. В 8 лет Митю начали учить игре на фортепиано, однако скоро он взбунтовался против скучных упражнений, которые его заставляли играть, и был освобожден от занятий... до 14 лет! И лишь потом, можно сказать, на волне новой жизни — свершился Октябрь! — у него возник прилив любви к музыке и необыкновенный взрыв творческой энергии: за 6 лет юный Кабалевский сумел закончить музыкальную школу, училище и поступить в Московскую консерваторию сразу на 2 факультета — композиторский и фортепианный.

Кабалевский сочинял почти во всех жанрах музыки, им написаны 4 симфонии, 5 опер, оперетта, инструментальные концерты, квартеты, кантаты, вокальные циклы на стихи В. Шекспира, О. Туманяна, С. Маршака, Е. Долматовского, музыка к театральным постановкам и кинофильмам, масса фортепианных пьес и песен. Многие страницы своих сочинений Кабалевский посвятил молодежной теме. ***Образы детства и юности органично входят в его крупные сочинения***, часто становясь основными «действующими лицами» его музыки, не говоря уже о песнях и фортепианных пьесах, написанных специально для детей, которые композитор начал сочинять уже в первые годы своей творческой деятельности. К этому же времени относятся и его ***первые беседы о музыке с детьми, получившие в дальнейшем глубокий общественный резонанс***. Начав беседы в пионерском лагере Артек еще до войны, Кабалевский в последние годы вел их и в московских школах. Они были записаны на радио, выпущены на пластинках, а Центральное телевидение сделало их достоянием всего народа. Они воплотились потом **в книги «Про трех китов и про многое другое», «Как рассказывать детям о музыке», «Ровесники».**

Многие годы Кабалевский выступал в печати и публично против недооценки эстетического воспитания подрастающего поколения, горячо пропагандировал опыт энтузиастов массового художественного образования. **Он возглавил работу по эстетическому воспитанию детей и юношества в Союзе композиторов СССР и в Академии педагогических наук СССР**; как депутат Верховного Совета СССР выступал по этим проблемам на сессиях. Высокий авторитет Кабалевского в области эстетического образования юных был оценен зарубежной музыкально-педагогической общественностью, он был избран вице-президентом Международного общества по музыкальному воспитанию (ISME), а потом стал его почетным президентом.

Делом всей жизни Кабалевский считал **созданную им музыкально-педагогическую концепцию массового музыкального воспитания и основанную на ней программу по музыке для общеобразовательной школы**, главной целью которой было увлечь детей музыкой, приблизить к ним это прекрасное искусство, таящее в себе неизмеримые возможности духовного обогащения человека. Для проверки своей системы он в 1973 г. стал работать учителем музыки в 209-й московской средней школе. Семилетний эксперимент, который он вел одновременно с группой педагогов-единомышленников, работавших в разных городах страны, блестяще оправдался. По программе Кабалевского ныне работают школы РСФСР, творчески используют ее в союзных республиках, заинтересовались ею и зарубежные педагоги.

### **Оперное творчество.**

* Кола Брюньон,
* В огне,
* Семья Тараса,
* Никита Вершинин,
* Сестры

1930-е годы — время активной работы Кабалевского в театре. На разных московских сценах идут спектакли «Земля и небо» братьев Тур, «Мстислав Удалой» И. Прута, «Шутники» А. Островского, «Слава» В. Гусева, «Гибель эскадры» А. Корнейчука, «Дорога цветов» В. Катаева, «Чертов мост» А. Толстого с музыкой Кабалевского. Все это подступы к опере, над которой он начал работу во второй половине 1930-х годов — «Кола Брюньону» по одноименной повести Ромена Роллана (1866—1944). Написанная в 1914 году, незадолго до начала Первой мировой войны, повесть увидела свет только после ее окончания, в 1918 году. Кабалевский был в восторге от этой книги. Ему захотелось воплотить в музыке обаятельный ***образ Кола-художника, веселого, жизнелюбивого, остроумного, глубоко народного.*** Либреттист В. Брагин взялся написать канву для оперы «по мотивам и материалам», а не по самой повести. Это было подчеркнуто названием: не «Кола Брюньон», как у Роллана, а «Мастер из Кламси». «Из всего богатства тем, заложенных в книге Ромена Роллана, я остановился ***на драматическом конфликте между художником и меценатом-герцогом.*** Этот конфликт особенно остро звучит в наши дни, когда фашизм уничтожает культуру, когда в Германии величайшие произведения мирового искусства сжигаются на площади», — писал композитор.

Около двух лет (если не больше) занимаясь французской народной музыкой, Кабалевский не хотел прибегать к цитатам. Его задачей было создать свою оригинальную музыку, проникнутую духом Франции. Эту задачу он сумел успешно решить.

**Герой оперы — крестьянин Кола**, умеющий “вскапывать, вспахивать недра земли, сеять, выращивать пшеницу и овес, разводить, подрезать, прививать виноград, выжимать его сочные гроздья, жать, вязать снопы, цепами молотить зерно, делать хлеб и вино”. ***Кола и талантливый резчик по дереву. Остроумный весельчак в повседневной жизни***, он в момент вспышки народного недовольства отправляется к замку герцога, чтобы, посрамив его перед всеми, отомстить за унижения и оскорбления: Кола приносит скульптуру, изображающую герцога верхом на осле лицом к хвосту (заключительная сцена — кульминация оперы).   
Кола Брюньона преследуют в жизни неудачи, но он никогда не теряет стойкости. И даже в борьбе с чумой он побеждает напрошенную гостью. Главную черту героя — оптимизм — и удалось передать композитору в опере. Премьера оперы состоялась 22 февраля 1938 года в ленинградском Малом оперном театре. Спектакль имел огромный успех, но уже на репетициях композитору бросились в глаза недостатки либретто: оно было чрезвычайно политизировано в духе советских 1930-х годов. Опера заканчивалась народным восстанием, о котором не было и речи в повести, да и в других ее эпизодах была явственна чрезмерная политизация, подчеркивание классового антагонизма. И композитор принял суровое решение: больше оперы нигде не ставить, не издавать ее партитуры. Клавир появился литографически отпечатанный очень маленьким тиражом и сразу стал библиографической редкостью. Через тридцать лет Кабалевский вновь вернулся к своей первой опере, существенно переработав либретто, убрав из него сцену восстания. Новая редакция получила высшую награду страны — Ленинскую премию. Однако на самом деле она менее удачна как по драматургии, так и по музыке, из которой выпали лучшие оркестровые эпизоды.

**Семья Тараса**. В основу оперы положена повесть Б. Л. Горбатова «Непокоренные» (1943), в которой ***рассказ о жизни одной семьи в годы Великой Отечественной войны перерастает в героическую эпопею о страданиях и борьбе советских людей на временно захваченной врагом земле.*** Либреттист С. А. Ценин и композитор мастерски приспособили сюжет повести к специфическим условиям оперного произведения. Введение ряда новых мотивов и сцен сделало характеристики главных действующих лиц оперы более рельефными и действенными.

* Если **Тарас** у Горбатова вступает в борьбу лишь в конце повести, то в опере он проявляет героизм уже в сцене на заводе.
* Образ дочери Тараса **комсомолки Насти**, намеченный в повести скупыми штрихами, в опере стал одним из центральных. Показанный широко и многогранно, этот образ концентрирует в себе лучшие черты героической советской молодежи.
* Несколько обедненным представлен в либретто **коммунист Степан**, старший сын Тараса.
* Ближе к литературному прообразу младший сын Тараса, **Андрей**, хотя его сложный, мучительный и противоречивый путь показан недостаточно полно. Значительна в опере роль народных сцен.

Первая редакция оперы, законченная в 1947 году, страдала серьезными недочетами и была подвергнута критике. Композитор переработал произведение, в результате чего в 1950 году возникла вторая редакция. В новом виде «Семья Тараса» была впервые поставлена на сцене ленинградского Театра оперы и балета имени С. М. Кирова (премьера состоялась 7 ноября 1950 года), а затем обошла большинство советских и ряд зарубежных оперных сцен.

Музыка

**«Семья Тараса»** принадлежит к числу наиболее ярких **советских героико-патриотических опер**. В ее музыке резко противопоставлены **два борющихся лагеря — советские люди и гитлеровцы**. В обрисовке **первых** преобладает ***песенное начало***. Характеристика **вторых*лишена песенности***; враг предстает как бесчеловечная сила, грубо вторгшаяся в мирную жизнь страны. В многочисленных хоровых сценах правдиво воссозданы групповые портреты рабочих, комсомольцев, колхозников — простых советских людей.

Наряду с Прокофьевым и Кабалевским в русской оперной музыке послевоенного времени работают многие композиторы разнообразных дарований и направлений. Здесь выделяются монументальные исторические полотна **«Декабристов» Ю. А. Шапорина и «Емельяна Пугачева» М. В. Коваля.** Для них ***характерна принципиальная приверженность к традициям русской эпической оперы***, овладение ее стройными и монументальными, но несколько статичными в своей благородной величавости формами. Вообще ***стремление советских композиторов по-своему использовать формы и принципы классической оперы XIX в., наполнив их новым содержанием, к концу 40-х и в 50-е гг. получает широкое распространение***. В тех случаях, когда это стремление сочетается с современными чертами драматургии, музыкального языка, с обобщением интонационного склада различных жанров советской музыки, — одним словом, когда использование классических традиций носит творческий характер, — это приводит обычно к хорошим художественным результатам, как в операх **«Семья Тараса» Д. Б. Кабалевского, «Укрощение строптивой» В. Я. Шебалина, «Гроза» В. Н. Трамбицкого, «Овод» А. Э. Спадавеккиа, «Мать» Т. Н. Хренникова, «Три толстяка» В. И. Рубина**. Перечисленные произведения позволяют уже говорить о складывающемся стиле советской оперы 50-х гг. Разумеется, нередки случаи и пассивного подражания классикам, скучного эпигонства, вроде печально знаменитых опер Г. Г. Крейтнера «Таня» и «В грозный год».

В 40-х гг. в семью советских музыкантов вливается большая группа композиторов **Латвии, Эстонии и Литвы.** Прибалтийские республики, позже других районов СССР вступившие на путь социалистического строительства, имели к этому времени свою оперную классику, свои национальные традиции. В годы Советской власти талантливыми оперными драматургами зарекомендовали себя **в Латвии — М. О. Заринь («К новому берегу», «Зеленая мельница»), в Эстонии — Э. А. Капп («Огни мщения», «Певец свободы»), Г. Г. Эрнесакс («Берег бурь», «Рука об руку», «Боевое крещение»), Э. М. Тамберг («Железный дом») и В. Р. Тормис («Лебединый полет»), в Литве — А. И. Рачюнас («Марите») и В. Ю. Клова («Пиленай»).** Во всех этих произведениях сложившиеся принципы советского оперного искусства были усвоены композиторами и использованы в соответствии с национальными условиями и индивидуальностями авторов.

В конце 30-х и 40-е гг. появляются первые оперы национальных композиторов у народов, прежде совершенно не знавших музыкального театра, — например, **в Белоруссии, Татарии, Башкирии, Бурятии, Якутии**. При этом, если белорусские и башкирские композиторы до сих пор занимаются преимущественно профессиональным освоением классических оперных форм и соединением (не всегда очень органичным) их с народно-песенным материалом, то татарская опера уже прошла через этот первоначальный этан и в творчестве талантливого И**. Г. Жиганова достигла — в опере «Джалиль»** — драматургической самостоятельности и глубокого лиризма, выйдя за рамки узко национального явления. Высокооригинальный якутский эпос и интересные образцы народной музыки также дали творчески яркие «всходы» на оперной «ниве».

В 50-е гг. делают первые шаги оперные культуры **Молдавии** («**Грозован» Д. Г. Гершфельда, «Сердце Домники» А. Г. Стырчи) и Карелии («Кумоха» Р. С. Пергамента).** В Средней Азии появляются национальные композиторы-профессионалы, работающие без помощи соавторов и обогатившие оперный репертуар такими произведениями, как **«Биржан и Сара» М. Т. Тулебаева (Казахстан), «Проделки Майсары» С. А. Юдакова (Узбекистан)**. Таким образом, молодые братские музыкальные культуры неуклонно растут и развиваются.

Новых успехов достигает, развивая традиции национальной классики, оперное творчество **в республиках Закавказья**, где появляются в послевоенное двадцатилетие оперы разных жанров — **от современной лирической драмы («Севиль» Ф, М. Анирова, «Арцваберд» А. А. Бабаева) до детской сказки («Непрошеные гости» А. И. Букин) и величавых страниц легендарного национального эпоса («Сказание о Тариэле» и «Десница великого мастера» Ш. М. Мшвелидзе, «Миндия» О. В. Тактакишвили**).

***Большой путь развития прошла украинская советская опера, постепенно от безраздельного господства песни в опере через внедрение песенных мелодий в классические оперные формы*(«Богдан Хмельницкий» К. Ф. Данькевича**) пришедшая к более широкому и разнообразному применению этих форм, а также увеличению роли оркестра (**в операх Г. И. Майбороды «Милана», «Арсенал»**). Очень показательна творческая эволюция такого серьезного оперного композитора, как **Ю. С. Мейтус, от бытовой песенности «Молодой гвардии» до драматически конфликтного современного симфонизма на народно-песенной основе (в «Украденном счастье»**). Последняя опера — замечательное произведение украинского музыкального театра, имеющее право на широкое распространение и за пределами республики.

***С начала 60-х гг. в оперном творчестве советских композиторов наблюдаются не только оживление, но и некоторые новые веяния***. Прежде всего, оперные театры, наконец, поворачиваются лицом к советской и современной зарубежной музыке и ставят целый ряд интересных спектаклей. Возрождаются к новой сценической жизни оперы С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича. ***Жизнь все очевиднее доказывает несостоятельность теории «отмирания оперы в XX веке», бытовавшей среди части композиторов***. Напротив, становится ясным, что отмирает не опера — этот плодотворнейший синтез искусств, — а некоторые ее конкретные формы, имеющие преходящее, исторически изменчивое значение, но долгое время догматически внедрявшиеся в жизнь как якобы обязательные. ***Появляется широкое поле для поисков, для использования в опере современных приемов смежных искусств — кино и драматического театра, для введения в нее новых интонационных «пластов» и принципов современного музыкального языка***. И не случайно опера все сильнее привлекает новые, молодые композиторские силы, свободные от предвзятых мнений и установок в отношении этого жанра.

К 50-летию Великого Октября все оперные театры страны поставили новые советские оперы. Среди них — такие своеобразные произведения, как **«Неизвестный солдат» К. В. Молчанова, «Гибель эскадры» В. С. Губаренко, «Три новеллы» О. В. Тактакишвили, «На распутье» В. С. Палтанавичюса, «Оптимистическая трагедия» А. Н. Холминова**. Здесь уже выходит на большое поле творческой деятельности в оперном жанре следующее поколение советских композиторов. Возможно, что мы стоим на пороге новой эпохи, которая приведет к общему и значительно более высокому подъему советского оперного искусства.

**К.В.Молчанов**

Родился в Москве 7 сентября 1922 года в артистической семье. Во время Великой Отечественной войны был в рядах Советской Армии, служил в красноармейском ансамбле песни и пляски Сибирского военного округа.

Музыкальное образование получил в Московской консерватории, где занимался по классу композиции у Ан. Александрова. В 1949 году он закончил консерваторию, представив в качестве дипломной экзаменационной работы **оперу «**[**Каменный цветок**](https://www.belcanto.ru/zvetok.html)**»,** написанную по мотивам уральских сказов П. Бажова «Малахитовая шкатулка». Постановка оперы была осуществлена в 1950 году на сцене Московского театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко.

Является автором восьми опер:

* «**Каменный цветок»** (по сказам П.Бажова, 1950),
* **«Заря»** (по пьесе Б.Лавренева «Разлом», 1956),
* **«Улица дельКорно»** (по роману В. Пратолини, 1960),
* **«Ромео, Джульетта и тьма»** (по повести Я. Отченашена, 1963),
* **«Сильнее смерти»** (1965),
* **«Неизвестный солдат»** (по С. Смирнову, 1967),
* **«Русская женщина»** (по повести Ю. Нагибина «Бабье царство», 1970),
* **«Зори здесь тихие»** (по повести Б. Васильева, 1974);

мюзикла «Одиссей, Пенелопа и другие» (по Гомеру, 1970), трёх концертов для фортепиано с оркестром (1945, 1947, 1953), романсов, песен; музыки для театра и кино.

**Оперный жанр занимает центральное место в творчестве Молчанова**, ***большинство опер композитора посвящено современной теме***, в т. ч. событиям Октябрьской революции («Заря») и Великой Отечественной войны 1941-45 («Неизвестный солдат», «Русская женщина», «Зори здесь тихие»). **В своих операх Молчанов часто использует мелодику, интонационно связанную с русской песенностью**. Выступает и как либреттист собственных произведений («Ромео, Джульетта и тьма», «Неизвестный солдат», «Русская женщина», «Зори здесь тихие»). Популярность завоевали песни Молчанова («Солдаты идут», «А я люблю женатого», «Сердце, молчи», «Помни» и др.).

Молчанов — автор балета «[Макбет](https://www.belcanto.ru/ballet_macbeth.html)» (по пьесе У. Шекспира, 1980) и телебалета «Три карты» (по А. С. Пушкину, 1983).

**Опера «Зори здесь тихие»** занимает в творчестве Молчанова особое место. Кирилл Владимирович создал ее в 1973 году, то есть через год после триумфального успеха картины Станислава Ростоцкого, музыку к которому написал тоже он.   
Пронзительная повесть Бориса Васильева «А зори здесь тихие» о подвиге девушек-зенитчиц стала сюжетом последней оперы Молчанова. Одаренный оперный композитор и драматург (автор либретто большинства своих опер), Молчанов замечательно ощущает специфику музыкального театра, но при этом, не изменяя песенной природе своего дара, широко пользуется приемами сопредельных искусств. Он **прибегает к кинематографическим «наплывам»**, к перебивающим линейное повествование кадрам из прошлого своих героинь, кадрам-воспоминаниям, к монтажной драматургии.   
Столь же своеобразен и **музыкальный язык оперы, уснащенный цитатами, – тут и «бытовая» песня (Лиза Бричкина), и эстрада(Осянина – Колыбельная И.Дунаевского), и музыка барокко (Гурвич)**. Как символ мирной жизни в хрустальном тембре челесты звучит «Колыбельная» Дунаевского, и тут же – хорал Генделя.   
Композитор «портретирует» героинь оперы сообразно их характеру и пользуясь близким им музыкальным «словарем». К примеру,

**Лиза Бричкина**, крестьянская девушка, обрисована ***протяжной песней и частушкой***,

а **Соня Гурвич**, влюбленная в поэзию Блока, – интонациями ***русского романса и мелодией Генделя.***

**Женя Комелькова** предстает поначалу в ***нехитром вальсе***, словно перенесенном с городской танцплощадки; она же с гитарой в руках на глазах зрителей «слагает» простую куплетную песню на ставшие легендарными стихи Константина Симонова «Жди меня» – обобщенный образ женской верности, оберегающей солдата.

**Рита Осянина**, вспоминая с болью оставленного дома маленького сына, поет трогательную ***«Колыбельную» Дунаевского*** из «Цирка»…

К своему командиру старшине **Васкову** девушки поначалу относятся с немалой иронией. Он ***охарактеризован маршем***.Пожилой старшина по-отечески опекает девушек, сочувствуя им, переживая их трагическую гибель… В его интонациях – понемногу от каждой из девушек, но более всего – близкого к народным истокам, к русским корням. Так, в сцене с Лизой Бричкиной вдруг появляются нотки лирических «страданий».   
**Оркестр** экономными, скупыми средствами передает атмосферу действия, подогревает эмоциональную «температуру» оперы. «Трубный» лейтмотив, открывающий оперу, потом оживет в слегка варьированном виде в обращении Риты Осяниной «Нас не надо жалеть!» на стихи поэта-фронтовика Семена Гудзенко. Поддержанный струнными и солирующей трубой, он звучит как слово от автора. Пролог и эпилог, контрастно обрамляющие оперу, рисуют нынешние мирные дни – они завоеваны для нас теми, кто отдал свои жизни, сражаясь с врагом. В этом ощущении преемственности поколений, в неостывающей памяти о воинском подвиге – залог нашего нравственного и духовного здоровья.

**Домашнее задание! Конспект лекции, доклады по певцам, просмотр опер Прокофьева, Шостаковича, Стравинского, Молчанова по выбору (доклад на постановку). По данной лекции прислать тест и ответы к нему на 30 вопросов.**