

# **И никого не стало. К истории первой постановки «Семена Котко»**

**«Опера “Семен Котко” уже вызвала разнородные отклики. Но одно несомненно: Прокофьев сделал ценный вклад в советское оперное искусство. Самой высокой оценки заслуживает режиссерская работа С. Бирман. На оперную сцену она принесла хорошие традиции драматического театра. В спектакле полностью отсутствует “оперная” условность. Действие развивается психологически оправданно, игра артистов проста и естественна. Из исполнителей особенно выделяются: Н. Панчехин (Ткаченко), Г. Бушуев и Ю. Юницкий (Царев). Хороши также М. Капинос (Любка), М. Воскресенский, М. Щеглов (Семен), С. Николау (Ременьюк), К. Малькова (Соня). Сложная партитура “Семена Котко” была убедительно раскрыта дирижером М. Жуковым»<sup>1</sup>.**

Этот фрагмент из «Вечерней Москвы» – единственное, что написано о театральной стороне мировой премьеры великого композитора Сергея Прокофьева в официальной советской прессе 1940 г. Скупые штрихи<sup>2</sup> к спектаклю обнаружили в воспоминаниях современников. Но и только.

Причин тому, вероятно, несколько. Первая – не допустить, пусть даже иносказательного, злобного навета (или того, что может быть воспринято как таковой): опера посвящена борьбе с немецкими оккупантами – в феврале 1918 г. Германия ввела войска на территорию Украины. Но 23 августа 1939-го был подписан пакт Молотова–Риббентропа<sup>3</sup>; очернять Германию теперь было недальновидно. Абсурдное обсуждение – за два месяца до мировой премьеры – необходимости срочного «исправления», замене оперных немцев на любого другого врага без участия автора либретто Валентина Катаева задокументировано и хранится в РГАЛИ<sup>4</sup> (см. приложение). Так немецкий обер-лейтенант фон Вирхов стал Верховским, штабс-капитаном соединенного отряда гетмана Скоропадского.

Вторая причина умолчаний в прессе – премьеру должен был осуществить Всеволод Мейерхольд. По обычаям тех лет обвиненный во всех смертных грехах человек тихо арестовывался и так же тихо «исчезал» из писем, речей, диалогов, мыслей, фотографий и т.д. Страх – чувство сильное, его инерция растянулась во времени: Серафима Бирман<sup>5</sup>, осуществившая в итоге постановку (1940), почти через четверть века решилась лишь на осторожное: «Вдохновенный труд Мейерхольда над сценическим воплощением новой оперы Прокофьева “Семен Котко” был трагически прерван...»<sup>6</sup>

7 января 1938 г. вышел приказ Комитета по делам искусств при Совнаркоме СССР «О ликвидации Театра им. Вс. Мейерхольда». Уже на следующий день театр закрыли. У опального режиссера оставался только один выход – обратиться к своему Учителю: «Всеволод Эмильевич сам первый позвонил Станиславскому после закрытия театра. Станиславский был очень удивлен: он ничего не знал о случившемся. Его близкие не показывали ему номеров газет, где об этом писалось. Может быть, они боялись, что К.С. взволнуется и ему станет плохо, а может быть, это делалось по чьему-то совету: прямое вмешательство Станиславского в дело в момент, когда решалась судьба Театра Мейерхольда, могло все изменить. А то, что Станиславский мог вмешаться, – несомненно. Об этом свидетельствует все его поведение по отношению к Мейерхольду в дальнейшем...»<sup>7</sup>



Зиновий Дальцев, Всеволод Мейерхольд и Сергей Прокофьев. 1940 г.

Начавшееся в середине 1930-х сближение «архаиста» и «новатора» – когда в ГосТИМе все было относительно благополучно – принесло свои плоды. Еще до предложения Мейерхольду войти в штат Оперного театра один из отцов-основателей МХАТа думал, каким образом вновь «привить» блудного сына к Художественному театру. В блокноте Станиславского сохранилась следующая запись: «Передать филиал Мейерхольду, соединив нашу и его труппы»<sup>8</sup>. Этого не произошло.

В марте 1938 г. Станиславский пригласил Мейерхольда штатным режиссером к себе в Оперный театр. Обсуждалась премьера моцартовского «Дон Жуана» в декорациях Петра Кончаловского. Но первой большой самостоятельной работой стал «Риголетто» Верди, выпуск которого после смерти Константина Сергеевича (7 августа 1938 г.) лег на плечи Мейерхольда, теперь уже главного режиссера Оперного театра им. К.С. Станиславского.

Мейерхольд вольно называл подобную работу «корректурой». В основе спектакля лежал режиссерский план Станиславского, но многие сцены были переставлены Всеволодом Эмильевичем при полном одобрении солистов труппы.

Новый главный режиссер собирался взяться за возобновление в новой режиссерской версии двух спектаклей К.С. Станиславского: легендарного «Евгения Онегина» (1922) и «Царской невесты» (1926).

В «Онегине» Вс.Э. соби́рался отредактировать «Комнату Татьяны» («обидно, что в картину спальни Татьяны не врывается пейзаж»), «Дуэль» («почему-то здесь художники слишком “размахивают” пейзаж; обыкновенно такого рода дуэли проводят в закрытых местах»), финальную сцену. Мейерхольд не отказывался от замысла поставить «Дон Жуана», но также планировал работу над партитурами современных авторов. В репертуарном «портфеле» Театра им. Станиславского уже лежали опера Владимира Крюкова «Станционный смотритель» и недоработанная партитура «Щорса» Бориса Лятошинского. Мейерхольду этого показалось недостаточно, поэтому он заказал Борису Мокроусову «Чапаева», Виссариону Шебалину – «Первую Конную», Гавриилу Попову – «Александра Невского».

4 апреля 1939 г. на сборе труппы Мейерхольд доложил о трех подписанных договорах на новые сочинения и – как сенсацию – преподнес новость об одном неподписанном договоре: «Композитор сделал заявление, что он и без договора эту оперу даст нашему театру. Это Сергей Сергеевич Прокофьев»<sup>9</sup>. В тот момент у оперы названия не было. Мейерхольд объявил только литературный материал – «Я, сын трудового народа» Валентина Катаева. Днем ранее Прокофьев сыграл два акта «Семена Котко» при режиссере, Катаеве и Николае Мясковском<sup>10</sup>, чьему вкусу редактора и композитора крайне доверял. Очевидно, Мейерхольд так загорелся идеей этого спектакля, что свое выступление перед труппой закончил напутствием: «Мы должны построить свой коллектив так, чтобы Прокофьев, пишущий оперу, знал, что это сильный коллектив, в котором обязательно будут и драматический тенор, имеющий потолок верхней ноты, и другие необходимые голоса <...>. Мы должны построить свой коллектив так, чтобы самые крупные композиторы нашей страны – Шостакович, Прокофьев и другие – могли с закрытыми глазами нести к нам свои вещи»<sup>11</sup>.

За визуальную часть спектакля отвечал Александр Тышлер. С Мейерхольдом они впервые встретились на одной из выставок Общества художников-станковистов (ОСТ); итогом стало приглашение к совместной работе над «Командармом-2» по пьесе Ильи Сельвинского (в процессе подготовки спектакля сотрудничество разладилось). В работах художника война занимала значительное место: в огне Гражданской войны погибли его братья, а сам он рисовал агитационные материалы на Южном фронте Красной Армии: «Полотна “Смерть командира”, “Красный всадник”, “Всадник со знаменем”, “Прощание” глубоко поэтичны.



Хусепе де Рибера.  
Святой Себастьян

Их композиция, живописный язык, строй образов родственны народной песне. Во всех них герой связан с природой. На фоне вечернего золотистого пейзажа застыл всадник-красноармеец на вздыбленном коне, украшенном красными бантами... Падает мертвый командир с коня. Парит над ним облако-туча, лежит под копытами лошади темная земля... Сидят, тесно прижавшись друг к другу, красноармеец и девушка, откинувшая паранджу. А вокруг них расстилается пустыня... Звонкая, цветная и напряженная живопись, декоративность, нарядность, красота красочных сочетаний. Есть в этих образах при всей их самобытности нечто родственное иконе и деревянной скульптуре. Гражданская война – как народная песня...»<sup>12</sup>

Сюжет «Семена Котко» словно и не предполагал иного художника. Постоянным элементом сценографического оформления спектакля стало «паспарту», сплетенное из лозы, – в овальном «окне» с каждым актом менялись пейзажи. Как и в первых безмятежных тактах музыки «Семена Котко», в эскизах Тышлера сквозит некоторая отрешенность и меланхолия; светотень мягкая и чуть размытая, ярких акцентов практически нет: все выдержано в сложных пастельных тонах с преобладанием серых, сиреневых и голубоватых оттенков. Так бывает перед грозой.

Точно известно, что одним из образов спектакля, задуманного Мейерхольдом, должен был стать Святой Себастьян<sup>13</sup>: «Вот что сделают в этой сцене с Котко враги революции. Они разденут его до пояса,

привяжут к телеграфному столбу. Как святого Себастьяна»<sup>14</sup>. Неизвестно, осуществила ли эту мизансцену Серафима Бирман.

Режиссера арестовали 20 июня 1939 г. в Ленинграде. Запрета на постановку не было. 8 июля в театре состоялось прослушивание фрагментов оперы (частично первый и второй акты, целиком – третий). По его окончании директор театра Зиновий Дальцев<sup>15</sup> и музыкальный руководитель спектакля Михаил Жуков<sup>16</sup> попросили «не считать сегодняшнее прослушивание отрывков завершенной работой» и уточнили, что «это только начало работы, на основании которого можно иметь конкретное суждение об опере»<sup>17</sup>.

Прокофьев завершал работу над клавиром и судорожно искал человека, который мог бы продолжить работу над спектаклем. Композитор обратился к Сергею Эйзенштейну, но тот был занят: «Я сейчас по уши в опере, которую уже начали разучивать... После катастрофы с М., который должен был ставить оперу, первая мысль была кинуться к твоим стопам и просить тебя взять на себя ее постановку, но ты был в Азии с перспективой долгой занятости – мечту пришлось оставить»<sup>18</sup>.

В РГАЛИ хранится письмо администрации театра к Серафиме Бирман от 14 июля с любопытной формулировкой: «...категорическое обещание взять на себя постановку оперы Прокофьева...»<sup>19</sup> 16 июля директор театра З.Г. Дальцев отправил Прокофьеву, отдыхавшему в Кисловодске, письмо, в котором выражал свою обеспокоенность по поводу отсутствия ответа Бирман: «Меня чрезвычайно беспокоит отсутствие от Серафимы Германовны и то, что она до сего времени не прислала мне подписанного договора. Я послал ей протокол совещания по прослушиванию отрывков из Вашей оперы 8/VII и отзыв “Советского искусства”. Убедительно прошу Вас, если Вы найдете возможным повлиять на Серафиму Германовну, о скорейшей присылке подписанного договора. А.Г. Тышлер работает над макетом и после прослушивания весь наш коллектив мобилизован для самой интенсивной работы над Вашей оперой и своевременной ее сдачей...»<sup>20</sup>

Бирман, по стечению обстоятельств, тоже отдыхала в Кисловодске. В своих мемуарах она так вспоминает предложение о подписании договора, первую встречу с Прокофьевым и работу над спектаклем: «Официальное предложение пришло ко мне в Кисловодск, где я проводила свой летний отпуск. Оно ошеломило меня – неужели тому причиной было, что за год до всего происходившего с великой помощью Б[ориса] Хайкина и режиссера Н[иколая] Горяинова я поставила в Малом оперном

театре в Ленинграде оперу “Мать” молодого композитора В[алерия] Желобинского, хорошо принятую Ленинградом?! <...> Разве не поразительно, что это лето и Прокофьев проводил в Кисловодске? И вот он вошел в мою санаторную палату. <...> Своим поведением Прокофьев выразил полное небрежение ко всем условностям, ко всем “конвенансам”: и поздоровался как-то мимоходом и кепки не снял. Не сказал даже несколько самых необходимых слов, чем привел меня в состояние недоумения. Я ждала: что же дальше?

А дальше он с какой-то внезапной решимостью схватил оба стула, быстро приставил их к кровати, на один из них сел сам, повелительным жестом указал мне на другой. Я подчинилась. Маленькая пауза – он простер свои руки над кроватью, как над клавиатурой концертного рояля... Раздалась увертюра к опере «Семен Котко». Прокофьев пел за всех действующих лиц, пел за оркестр, выражая его мощь движениями властных рук пианиста, а нежность оркестрового звучания – легкими, почти воздушными касаниями пальцев. <...> Этот приход Прокофьева, собственно, был нашим первым и самым незабываемым свиданием».

25 июля директор театра сообщал композитору: «Серафима Германовна прислала подписанный договор. <...> А.Г. Тышлер работает над макетом»<sup>21</sup>.

В марте 1940 г. репетиции вышли на финишную прямую. Гордый автор сообщал прессе: «Государственный оперный театр им. К.С. Станиславского готовит мою оперу, написанную на сюжет повести В. Катаева “Я, сын трудового народа”. Название оперы еще не установлено. <...> Меня радует, что коллектив Театра им. К.С. Станиславского – певцы и оркестр – работают над моей оперой, как мне кажется, с большим интересом. Сейчас репетиции идут уже на сцене, и в марте мы думаем показать премьеру»<sup>22</sup>.

Однако в марте премьеры не вышла: на пути творческого процесса, как отмечено в начале, встали цензурные проблемы. 1 июня Прокофьев написал<sup>23</sup> В.М. Молотову<sup>24</sup>:

«Глубокоуважаемый Вячеслав Михайлович,

Вы оказали большое внимание моей опере “Семен Котко”, интересуясь ее судьбой.

Присутствие в ней некоторых чужеземных элементов вызвало разноречивые суждения: насколько я знаю т.т. Лозовский<sup>25</sup> и Щеглов нашли, что в этом нет ничего плохого; т. Деканозов<sup>26</sup> наоборот считает это нежелательным.

Постановка “Семен Котко” доведена до генеральной репетиции, но выпуск спектакля задерживается уже второй месяц из-за этих разногласий, что буквально измучило театральный коллектив, работавший над моей оперой целый год с большой горячностью. Союз композиторов и Главрепертком присутствовали на репетициях и дали высокую оценку как музыке, так и всему спектаклю. Я знаю, Вячеслав Михайлович, что Вы посещаете многие оперные спектакли. Могу ли я просить Вас назначить закрытый просмотр и прийти на него дабы своими глазами убедиться в том, что в опере нет ничего, могущего шокировать наших соседей. Доклады Ваших сотрудников и чтение либретто не дадут точного представления о моем замысле, и работа может погибнуть из-за неясности представления о ней.

Но по возможности хотелось бы не откладывать просмотр, т.к. если мы не выпустим спектакль сейчас (театр играет до половины июня), то к осени все развалится, и это будет очень тягостно и для исполнителей, и для композитора.

Прошу Вас извинить за беспокойство.

Искренне уважающий Вас

С. Прокофьев»

Закрытый просмотр назначили на 11 июня. Вместо Молотова присутствовали Андрей Вышинский<sup>27</sup> и Михаил Храпченко<sup>28</sup>. По итогам была изъята сцена нашествия немцев.

В 1960-м Михаил Жуков вместе с солистами Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко (Оперный театр Станиславского и Музыкальный – Немировича-Данченко объединили в 1941 г.), а также с оркестром и хором Всесоюзного радио (ныне – БСО им. П.И. Чайковского) записал оперу на комплект пластинок. Это стало своеобразным духовным завещанием дирижера. Произведение звучит без купюр. Главной ценностью записи, помимо того, что мы имеем возможность услышать «Семена Котко» под управлением маэстро, выпускавшего премьеру бок о бок с Прокофьевым, является участие забытого, но выдающегося бас-баритона Николая Панчехина<sup>29</sup>, одного из ярчайших оперных артистов театра, на которого в свое время Станиславский ставил «Бориса Годунова» и «Дона Паскуале». Размышления Панчехина о его (Ткаченко) роли приведены в приложении; на момент записи певцу было почти 60 лет, но об этом невозможно догадаться, не зная года его рождения: громоподобный драматический баритон редкой тембровой

насыщенности в сочетании с ювелирной интонационной отделкой не только вокальной линии, но и речитативных «говорков», которыми изобилует опера Прокофьева, приближают нас ко дню мировой премьеры – 23 июня 1940 г., когда с артистами репетировалаи и Серафима Бирман, и Сергей Прокофьев. Замечания автора к спектаклю хранятся в том же РГАЛИ.

Мейерхольда расстреляли за четыре месяца до премьеры, 2 февраля 1940-го. Его будто и не было.

## Приложение

Сергей Прокофьев

### **Семен Котко**<sup>30</sup>

Написать оперу на советский сюжет совсем не простая задача. Здесь новые люди, новые чувства, новый быт, и поэтому многие приемы, свойственные, например, классической опере, могут оказаться чуждыми и непригодными. Если ария Ленского или ария князя Игоря являются естественной частью опер Чайковского и Бородина, то, предположим, ария председателя сельсовета при малейшей неловкости со стороны композитора может привести слушателя в недоумение. Речитатив комиссара, вызывающего по телефону номер, может тоже породить пожатие плеч.

Мне давно хотелось написать оперу, но я долго не решался взяться за работу, пока постепенно не выработал точку зрения на то, как надо подойти к этой задаче. К тому же и с сюжетами не так просто. Не стоит браться за сюжет ходульный, неподвижный или безыдейный, или, наоборот, слишком назидательный. Хотелось живых людей с их страстями, любовью, ненавистью, радостью и печалью, естественно вытекающими из новых условий.

В этом отношении меня заинтересовала повесть Валентина Катаева «Я, сын трудового народа», сочетающая в себе самые противоположные элементы: тут и любовь молодежи, и ненависть представителей старого мира, и героизм борьбы, и слезы об утратах, и веселые шутки, столь свойственные украинскому юмору. Люди у Катаева абсолютно живые, и это самое главное. Они живут, радуются, сердятся, смеются – и вот эту жизнь мне хотелось передать, когда я выбрал повесть Катаева для оперы «Семен Котко».

Когда слушатель приходит в концерт, его цель – слушать музыку. Если же он приходит в оперу, он хочет не только слушать, но и смотреть происходящее на сцене. Поэтому важно, чтобы сценическое действие было подвижно, оттого оно и называется действием. Оттого чрезвычайно опасны статические моменты на сцене, во время которых музыка может быть самой хорошей, а посетителю театра все же скучно, потому что глазам его не дается пищи. Сочиняя мою оперу, я заботился о движении на сцене, о том, чтобы ни на один момент не затихало драматическое действие. Но как же быть с ариями? Место арии в опере самое законное: она дает возможность композитору развить широкую мелодию, а певцу показать свой голос. Как же быть, если во время арии в течение пяти минут (а пять минут на сцене это вечность!) ничего не происходит, кроме того, что певец иногда поднимает то одну руку, то другую? С этой точки зрения я делю арии на два вида: к первому я отношу, например, арию Ленского, во время которой действительно ничего не происходит, ко второму, скажем, сцену письма Татьяны, которая представляет не что иное, как большую арию длиной почти в целую картину. Но в том-то и дело, что, хотя физического движения во время сцены письма и не так много, эта сцена в такой степени насыщена драматическим действием, что мы не можем оторвать глаз и совершенно не замечаем, сколько она длится. Мне хотелось, чтобы в моей опере были арии второго типа. Это, конечно, гораздо труднее, и их приходилось иногда заменять сценами с певучей партией, которые хотя и не представляли собою собственно арий, но давали не меньшие возможности для пения.

Точно так же с хоровыми кусками: я боялся сценической неподвижности, когда восемьдесят или сто человек поют и в то же время никакого действия не происходит. Для предотвращения этого я старался наложить поверх хора какую-нибудь сцену и такими соединениями уйти от статики.

Сухие речитативы я избегал, как наименее интересный элемент в опере. В более выразительных моментах я стремился делать речитатив певучим, получая так называемый мелодический речитатив. В более «деловых» же местах я переходил на ритмованный говор. Традиция разговоров в опере – очень старая: у Моцарта арии и ансамбли постоянно прослоены сценами с разговорами. Тем не менее я должен сказать, что разговор между пением не всегда бывает приятен, поэтому я предпочитал говор ритмованный, нечто вроде не интонированного речитатива.

В каждом отдельном случае я обращал тщательное внимание на то, чтобы переходы от пения на говор и обратно были естественны. И если это удавалось, слушатель даже не замечал перехода, чего и требовалось достигнуть.

Одной из главнейших составных частей музыкального произведения я считаю мелодический элемент и поэтому обращал особое внимание на мелодическую сторону «Семена Котко». Всякая мелодия запоминается скоро, если ее изгибы что-то напоминают, если она сделана по существующим образцам. Наоборот, если изгибы мелодии новы, они в первый момент не принимаются за мелодические, и поэтому мелодия осваивается лишь после нескольких прослушиваний. И еще: если в опере мало мотивов, но каждый из них упорно повторяется по нескольку раз, то слушатель запоминает их и уносит с собой. Если мотивов много, слушатель при первом знакомстве теряется, не запоминает и склонен принять обилие за бедность. Про «Гибель богов» Вагнера, например, долгое время в публике держалось мнение, что это шум без мелодии, между тем как мелодий было слишком много и одна налагалась на другую. При первом исполнении «Евгения Онегина» слушатель оценил только арию Гремина и куплеты Трике...

Несмотря на очевидную «выгодность» для немедленного успеха заполнения оперы мелодиями, знакомыми по своим оборотам, и частого повторения их, вместо того, чтобы оперировать с новым материалом, я предпочел держаться обратной системы, давая мелодии по возможности новые и притом в возможно большом количестве. Если такую музыку труднее воспринять при первом знакомстве, то многое выступит при двукратном и троекратном прослушивании. Лучше пусть слушатель каждый раз открывает что-нибудь новое, чем говорит, слушая второй раз: «Мне все уже знакомо, больше слушать не стоит».

Сюжет новый, жизнь новая. Поэтому и приемы для их изображения должны быть новыми. Слушатель не должен сетовать, если от него потребуется некоторого внимания для их освоения.

В заключение мне хочется сказать, что коллектив Театра имени Станиславского отнесся к постановке «Семена Котко» с исключительным вниманием и любовью и сделал от него все зависящее для проведения замыслов автора в жизнь.

## Стенограмма заседания после второго прогона оперы «Семен Котко»<sup>51</sup> 17 апреля 1940 г.

БУРМИСТЕНКО<sup>52</sup>. На этом совещании мы должны обсудить спектакль и пьесу с точки зрения соответствия или противоречия к принципу нашей современной политики. Желательно, чтобы в полной мере были убраны все немецкие места. Видимо, из-за перемены текста, товарищи недостаточно твердо усвоили новый текст, и многие текст путают.

Например, Миколка говорит, что нужно убить австрийского часового, а Никанор говорит, что немцы часового убили. Ну, и еще другие места в том же роде. Путают просто-напросто текст, он должен быть тверже усвоен.

Не следует особенно нажимать и на австрийцев. Можно смягчить некоторые фразы, например, вместо австрийского штаба можно сказать вражеский штаб. В общем, смягчать не в ущерб ни смыслу, ни музыке.

Затем меня интересует вопрос: какие даны костюмы. Австрийские? Может быть, не следует ярко выражать национальность костюмов?

ПРОКОФЬЕВ. 3-й австриец – в сущности не чистокровный австриец, а может принадлежать и к другой национальности – его можно одеть в какой-нибудь отличительный костюм.

ЧИЧЕНОВСКИЙ<sup>53</sup>. Приходится высказывать мнение. Это, разумеется, для театра не имеет никакой обязательной силы. Так как это, пока я еще ни с кем не советовался, исключительно мое субъективное мнение.

Мое впечатление таково – вещь сейчас не во благо времени<sup>54</sup>. Отвлекаясь от бесспорных достоинств постановки, от блестящей музыки, нужно констатировать, что вещь такого направления огня, т.е. явно против интервенции – эта вещь может вызвать не совсем выгодный для нас резонанс. Что нерв вещи здесь против интервенции – это очевидно. Мне бы казалось, что этот нерв должен быть вынут, т.к. как этот нерв будет беспокоить зуб и будет угрожать его существованию.

Мне кажется, что ход с австрийцами – это игрушка, которой мы себя успокаиваем. Ясно, что тут жмет – это совершенно беспорно.

Форма будто бы австрийская, но это все только прикрывает существо дела. И встает вопрос крупный, жизненный, политический – вовремя ли сегодня, при наших отношениях, напоминать об интервенции. Правда, в первой картине зачитывают документ, что это «вильгельмовская» Германия, но эмоции, которые вызываются



«Семен Котко». Сцена из спектакля. Второй акт.  
Оперный театр К.С. Станиславского. Июнь 1940 г.

прекрасным спектаклем, направлены, безусловно, против немцев как таковых, и штучками тут не открутиться. А в остальном это холодок и условности.

Вот это коренной вопрос в плане международной политики.

Для себя я предварительно решил этот вопрос так, что эта вещь сейчас не вовремя. В прошлом году она была бы идеально своевременна, а сейчас – опоздали! Я знаю повесть катаевскую, и тогда все это было закономерно и было соответственно принято, а в оперном виде, мне кажется, звучит несколько некритически.

Я не смею вмешиваться в структуру вещи, но мне кажется, что немецкие краски не обязательны и в плане исполнения и то, что их нужно изъять – то мне кажется это бесспорным.

Вещь сделана политически не вовремя. Австрийцы – это условность и нужно выйти из этого положения – нужно спасти хорошую вещь. Не нужно ничего уточнять, не нужно подчеркивать ни форму, ни речь – это вражеский штаб, да и только.

Не следует переносить все и на французов. Да и дело не в замене национального флага. Все это создает кислый привкус и доля этой кислоты в опере изрядная – потому что совершенно отчетливо видно, что штабные люди – это немцы, синежупанники<sup>35</sup> же – это просто исполнители.

Мозг всех действий – безусловно, немцы. Эти краски нужно сильно разбавить и вот это можно переделать, чтобы вещь существовала, так как вещь очень хорошая и особенно хороша музыка.

БУРМИСТЕНКО. Основной вопрос должен быть решен положительно, и он иначе не может быть решен – музыка должна получить самую блестящую оценку. Разрешение же можно допустить при изменении текста и мизансцен. Акцент нужно сделать на интервенцию *вообще*.

ПОКРОВСКИЙ<sup>36</sup>. Эта опера не специально об интервенции, а о простых людях, которые попали в борьбу благодаря событиям. В конце концов, можно было бы сделать не немцев, а кого-нибудь другого. Можно, наконец, допустить, что в это село немцы не дошли.

ЧИЧЕНОВСКИЙ. Это даже не плохо. Пусть музыка будет немецкая. Это будет звучать подтекстом; но этого нам никто не сможет инкриминировать.

ПОКРОВСКИЙ. Конечно, акцент можно перенести. Например, когда сжигают хату Семена, распоряжение может сделать не австриец, а гайдамак. Ну и еще несколько таких моментов, но совсем изъять их очень трудно.

ЧИЧЕНОВСКИЙ. Когда Миколка горюет о том, что пролил кровь австрийского солдата – это звучит явно пародийно.

ДАЛЬЦЕВ. Как Вас понимать. Австрийцы вообще не должны появляться, они совсем не должны быть на сцене. Полное изъятие или перестановка центра тяжести.

ЧИЧЕНОВСКИЙ. Мне кажется, что речь будто идет о центре тяжести.

ДАЛЬЦЕВ. Но если они остаются, не могут же они играть второстепенную роль – это же совершенно неправдоподобно.

ПОКРОВСКИЙ. Сергей Сергеевич, Ваше слово, на Вас смотрит Европа.

ПРОКОФЬЕВ. Я ничего изменять не буду в музыке. Пусть Европа смотрит на товарища из Н[ародного] К[омиссариата] И[ностранных] Д[ел].

БИРМАН. Почему нет Катаева? Без него невозможно обсуждать этот вопрос.

ДАЛЬЦЕВ. Катаев все равно не придет. Это бесполезное дело. Он говорит – у меня есть повесть и, если переделывать – это значит писать новую вещь.

ПОКРОВСКИЙ. Разрешите, товарищи, нам в театре обдумать этот вопрос и потом вам доложить.

## «Музыка – какой-то Рембрандт»

*Обрывки разговоров на премьере 23 июня 1940 и после нее<sup>37</sup>*

ТИССЭ<sup>38</sup>. Хороша обрисовка действующих лиц. Жаль, что нет или мало украинских народных мелодий. Когда я сказал об этом Эйзенштейну, он ответил: «и не ждите этого от Прокофьева». А между тем сейчас как раз обращается особое внимание на использование фольклора. Непонятно, как можно писать музыку на такие прозаические сцены, как описание пушки.

МЯСКОВСКИЙ. Переделка немцев в белогвардейцев вышла лучше, чем можно было ожидать.

МУРАДЕЛИ<sup>39</sup>. Когда композитор смеется, получается хорошо. Когда же он любит, любви этой не веришь, она не волнует. Может, это понятно в Париже, но нам не понятно.

МЕЛКИХ<sup>40</sup>. Слишком длинно.

<...>

НЕИЗВЕСТНЫЙ. Скучно! Где музыка? Раздражает бесконечное повторение удачно найденного.

СПАДАВЕККИА<sup>41</sup>. Музыка потрясает. Буду слушать оперу столько раз, сколько она пойдет.

АЛИГЕР<sup>42</sup>. Это не опера в обычном смысле, но это очень интересно. Скорей не для рядового слушателя, а для изучения специалистов.

МАКАРОВ-РАКИТИН<sup>43</sup>. Как хороши обрядовые свадебные песни! Но настоящее начинается с 3-го акта и держит вас в руках до последней минуты.

АФИНОГЕНОВ<sup>44</sup>. Тышлер и Бирман хороши. Музыка замечательная. Но Катаев плох. Жаль, что столько усилий потрачено на него.

ЛИТОВСКИЙ<sup>45</sup>. Фрумкин (из московского комитета по делам искусств) сказал, что такая опера никуда не годится. Я вспылил и, хотя не слышал оперы, ответил, что перед последующим поколением будет стыд за такие суждения. Мы поссорились, но он сбавил тон.

АДЖЕМОВ<sup>46</sup> (композитору). Почему такую очаровательную тему вы включили в «пушку»?

КОМПОЗИТОР. Это тема доброго расположения селян.

<...>

ПОЛОВИНКИН<sup>47</sup>. Тышлер взглянул на Украину через дно корзинки.

ГАУК<sup>48</sup>. Да. Это опера – событие. Но зачем на сцене разводят такой Художественный театр? Только мешают.

НЕИЗВЕСТНАЯ I. Ткаченко утрирует. Слишком часто он – точно злодей с картинки.

НЕИЗВЕСТНАЯ II (подошла к композитору при выходе). Я хотела спросить, почему вы так странно написали вашу оперу? 3-й акт мне нравится. А остальные акты совсем не такие, как ваши другие сочинения. КОМПОЗИТОР. Нельзя же всю жизнь сочинять одно и то же. Оттого эти акты не такие. Приходите осенью, тогда выступит многое, что вы не поняли по первому разу.

ДОБЫЧИНА<sup>49</sup>. Это одна из лучших опер. Музыка – какой-то Рембрандт. Во время похорон я дрожала. Много новой лирики. Между режиссером и художником разрыв. Тышлер мог бы быть ярче. Картинка утомительна, но ее можно истолковать так, что мы через окно глядим на историю.

*Во время второго спектакля в пятом акте при появлении партизан галерка аплодировала.*

Самуил Самосуд<sup>50</sup>

## **Первая крупная удача<sup>51</sup>**

Лучшей советской оперой я считаю оперу Прокофьева «Семен Котко».

Громадное мастерство, с которым она написана, свежесть и новизна музыки – одновременно и очень доступной, и высококачественной в художественном отношении – заставляют меня считать ее исключительным достижением советского оперного творчества.

Композиторский дар Прокофьева предстал здесь в каком-то новом облике. Требования сюжета внушили композитору выразительную, ясную, простую (в смысле отсутствия излишнего «интеллектуализма») музыку. Характеры отдельных персонажей (Семен, Люба, Софья, Клембовский) и целых сцен (сцена сумасшествия, пожар, похороны, свадьба) – необычайно ярки и живы. Богатство выдумки и изобретательность, неизменно присущие Прокофьеву, сочетаясь с особенностями и закономерностями оперного жанра, дали здесь самый положительный результат.

Огромное впечатление производит третий акт и особенно конец его, являющийся одним из самых сильных мест оперы. Драматическое напряжение сценического действия здесь воплощено в музыке с необычайной силой.

Не только третий акт, но и вся опера наполнена до краев прекрасной музыкой. Партитура – своего рода шедевр.

Я слышал мнение, будто конец оперы не совсем удачен. Уничтожение врага и окончательная победа даны слишком весело, недостаточно торжественно, слишком лаконично. Не могу с этим согласиться. Мне кажется, что как раз здесь Прокофьев обнаружил прекрасный вкус. Радость, переходящая во всенародное веселье, это как раз верный тон и по отношению к сюжету, и в связи с предыдущими перипетиями действующих лиц. Чапаев, Щорс, Котовский, вероятно, совершенно иначе себя воспринимали, чем мы их воспринимаем в театре, когда они стали легендой, памятником великой исторической эпохи. Излишняя грандиозность и помпезность в конце оперы наверняка показались бы фальшивыми, не говоря уже о трафаретности такого приема. От Прокофьева же можно ожидать чего угодно, только не трафарета.

Не могу в рамках этого короткого высказывания привести все доводы в пользу оперы, но, в основном, они сводятся к тому, что «Семен Котко» представляется мне первой действительно крупной удачей в деле создания советской оперы.

Николай Панчехин

### **Нить правды**<sup>52</sup>

Вокруг оперы Прокофьева «Семен Котко» неслучайно возникли большие споры. Эта опера относится к тем крупным явлениям в искусстве, которые находят самые разноречивые отклики у современников.

Несомненно, что оригинальный, лаконичный язык композитора все же достаточно труден для непосредственного восприятия и не всем понятен с первого прослушания.

В опере Прокофьева нет ничего бьющего на внешний эффект. Она правдива и проста, но не примитивна. Ее простота – результат упорного труда требовательного к себе художника, умеющего отказаться от всего лишнего, несовершенного, от «шлака в искусстве» (по выражению К.С. Станиславского).

Музыка «Семена Котко» не удовлетворяет шаблонным требованиям, предъявляемым к опере. Этим отчасти объясняется то, что «Семен Котко» вызвал непонимание и даже некоторое сопротивление у части слушателей и критиков. Прокофьев возобновляет забытый стиль русской музыкальной драмы. Следуя традициям Даргомыжского и



«Семен Котко». Сцена из спектакля. Третий акт.  
Оперный театр К.С. Станиславского. Июнь 1940 г.

Мусоргского, он продолжает их поиски правдивых речевых интонаций в музыке. Подлинные находки в этой области он выражает своим, присущим только ему одному, музыкальным языком – простым и вместе с тем до конца новым и современным (вспомним реплики Софьи: «И с тем досвиданьчика!», «Я согласная», всю сцену сватовства и т.д.).

Большое достоинство музыки Прокофьева в том, что она вся насквозь национальна. Это – чисто украинские вокально-речевые интонации; это украинская песенность, украинский юмор, хотя он и преподносится с моцартовским блеском и мастерством. Напомним замечательные ансамбли: дуэты Софьи с Семеном, Миколки с Фросей, Софьи с Фросей (I акт) и терцет перед приходом сватов во II акте.

К.С. Станиславский говорил: «Работая над образом в опере, слушайте только композитора. Все движения образа указаны самим композитором в музыкальном тексте, в ритме, в интонациях». Это замечание как нельзя более справедливо в отношении оперы «Семен Котко». Музыкальные характеристики Прокофьева очень выразительны, разнообразны и психологически оправданы. Для исполнения его оперы необходимо тонкое проникновение в текст, в замысел композитора, безукоризненное владение его своеобразной музыкальной формой.

Требую от актера постоянных поисков «большой правды», К.С. Станиславский учил умению сохранять в процессе работы уже найденные

правдивые детали. Он говорил: «Надо беречь каждую маленькую правду. Нанизывая постепенно одну правду на другую, мы получим драгоценное жемчужное ожерелье». Такой правдивостью проникнуты, на мой взгляд, многие образы оперы и в том числе образ Ткаченко – цельный и законченный.

Прокофьевский Ткаченко чрезвычайно разнообразен. Очень хитрый, до приторности вежливый, он обладает большим юмором. Он – любящий отец, но любит по-своему: его любовь грубая, собственническая, движимая огромной силой власти, стремлением к укреплению собственной мощи и благополучия. И в этом стремлении он жесток и безжалостен. У Ткаченко есть свои жизненные стимулы, свое отношение ко всему совершающемуся. Он – фанатик царского режима, готовый поставить все на алтарь борьбы за сохранение старых порядков.

Я, как актер, не могу не увлекаться образом Ткаченко, обуреваемого большими человеческими страстями. Он – враг, большой враг. Борьба с ним – не легкая. И люди, его побеждающие, должны быть сильнее его. Однако образы положительных героев оперы Прокофьева Ременюка и Семена Котко – по-моему, не вполне удалась автору. Вспоминаются слова К.С. Станиславского: «Когда хочешь играть доброго, ищи непременно, где он злой». Ременюк и Семен Котко слишком прямолинейны; к ним с самого начала и до конца приклеен ярлык: «смотрите, я положительный герой». Я не вижу у них человеческих переживаний – моментов слабости, растерянности, живой радости. Они резонерствуют, как и почти все положительные герои советской оперы. Люди больших страстей противоречивы. Так, Отелло – человек огромной силы – погиб из-за своей детской доверчивости. Этого богатства душевных нюансов лишены положительные герои советской оперы. Они – одноцветны; в них нет сопоставления черного и белого, нет незаметных переходов от света к тени, т.е. нет того, что составляет секрет правдивой театральности шекспировских героев.

Мне бы хотелось, чтобы композиторы, создающие оперные произведения, постоянно помнили о живых людях с их слабостями и страстями, а не создавали надуманные, схематичные образы, как Вакулинчук («Броненосец Потемкин»), Давыдов («Поднятая целина»), Листрат («В бурю»). Это не герои революции, а довольно примитивные ремесленники, изображающие революционеров. Нет ничего труднее для актера, чем играть такого «положительного героя», хорошо знакомого зрителю еще до поднятия занавеса. Создалась даже определенная традиция

сценического воплощения этих героев, их костюмов, походки, грима. Это уже штамп, закрывающий путь настоящему искусству актера-исполнителя. Положительный герой должен быть написан так, чтобы актер, воплощая его на сцене, имел возможность сказать зрителю что-то новое, помочь ему больше увидеть, лучше понять окружающее – обогатить его внутренний мир.

Мне кажется, что советские оперы, поставленные на нашей сцене, в своем подавляющем большинстве страдают отсутствием настоящей большой формы, отсутствием единого стиля, всегда отличающего крупные, значительные произведения.

Музыка в этих операх часто развивается отдельно от либретто. Певец, создающий оперный образ, очень часто раздваивается – на певца и актера; он либо «действует», либо «поет» арию, которая представляет собой не естественную вершину драматического действия, а вставной музыкальный номер. Она выбивает певца из нормального сценического поведения вместо того, чтобы помочь ему полнее раскрыть смысл его сценических действий и переживаний.

Такие арии в большинстве случаев пишутся к тому же без учета вокальных возможностей отдельных голосов. Они неудобны и утомительны для певца и мало приятны для слуха. Советские композиторы очень скупо пользуются разнообразными оперными средствами. В смысле музыкального стиля ни одна наша опера не доведена еще до совершенства. Она пишется либо сплошь речитативом, к тому же неудобным и однообразным («Лед и сталь» Дешевова), либо композитор впадает в другую крайность опера – слишком перегружается песенным материалом («В бурю» Т. Хренникова). Сила музыкального мастерства Прокофьева – в сочетании вокально-речевых особенностей оперы с симфоническим развитием, которое почти отсутствует в большинстве советских опер.

Сочетание и взаимодействие этих двух важнейших элементов музыкальной драмы дало возможность Прокофьеву создать подлинную музыкально-драматическую вершину в финале III акта, который напоминает лучшие народные сцены музыкальных драм Мусоргского.

- <sup>1</sup> Громан А. Семен Котко // *Вечерняя Москва*. 1940. 25 июня. С. 3.
- <sup>2</sup> «Среди эпизодов, рисующих жуткие зверства <...>, наиболее сильным является музыка, характеризующая сумасшествие Любки <...>. Нужно сказать, однако, что в соединении с целой серией зрительных эффектов, образующих неопикуемый, лихорадочно разворачивающийся “парад ужасов”, – “сцена сумасшествия” приобретает характер нервно-взвинченного экспрессионистического зрелища, едва ли не выходящего за пределы художественного. В последнем, может быть, повинен театр им. Станиславского (режиссер спектакля заслуженная артистка С. Бирман), явно не сумевший соблюсти чувство меры в использовании сильно действующих эффектов ужасного». Цит. по: *Нестьев И.* «Семен Котко» С. Прокофьева // *Советская музыка*. 1940. №9 (82). С. 18–19.
- <sup>3</sup> Договор о ненападении между СССР и Германией.
- <sup>4</sup> РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 984.
- <sup>5</sup> Бирман Серафима Германовна (1890–1976). Ярчайшая характерная актриса. Современному кинозрителю наиболее известна по роли Ефросиньи Старицкой в фильме Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный». Народная артистка РСФСР (1946). Лауреат Сталинской премии I степени (1946).
- <sup>6</sup> Бирман С. Встреча с Прокофьевым // *Советская музыка*. 1965. №9 (322). С. 82–83.
- <sup>7</sup> *Гладков А.К.* Пять лет с Мейерхольдом // Мейерхольд. Т. 2. М.: СТД РСФСР, 1990. С. 241.
- <sup>8</sup> Цит. по: там же.
- <sup>9</sup> *Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. (1917–1939). М.: Искусство, 1968. С. 471–473.
- <sup>10</sup> Мясковский Николай Яковлевич (1881–1950). Композитор, педагог и критик, один из главных русских симфонистов первой половины XX в. Народный артист СССР (1946). Лауреат Сталинских премий I (1941, 1946, 1951 – посмертно) и II (1950) степеней.
- <sup>11</sup> *Мейерхольд В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2. С. 472.
- <sup>12</sup> *Сыркина Ф.Я.* Александр Григорьевич Тышлер. М.: Советский художник, 1966. С. 56–57.
- <sup>13</sup> Доподлинно неизвестно, о чьих именно полотнах рассказывал Тышлеру Мейерхольд.
- <sup>14</sup> Набросок А.Г. Тышлера. URL: <https://collectiononline.gctm.ru/entity/OBJECT/1680441?person=2588&fund=11867594&index=20> (дата обращения: 26.06.2025).

- <sup>15</sup> Дальцев Зиновий Григорьевич (1884–1963). В 1938–41 гг. – директор-распорядитель Оперного театра им. К.С. Станиславского. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1957).
- <sup>16</sup> Жуков Михаил Николаевич (1901–1960). В 1935–1941 гг. – дирижер (с 1939 г. – главный) Оперного театра им. К.С. Станиславского. Заслуженный артист РСФСР (1941). Лауреат Сталинской премии II степени (1950).
- <sup>17</sup> РГАЛИ. Ф. 2046. Оп. 1. Ед. хр. 259.
- <sup>18</sup> Прокофьев С. Статьи и материалы. 2-е изд. М.: 1965. С. 344.
- <sup>19</sup> РГАЛИ. Ф. 2046. Оп. 1. Ед. хр. 260.
- <sup>20</sup> РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 834. Письмо №448 от 16 июля 1939 г. В углу отметка о прочтении Прокофьевым письма, датирована 19 июля.
- <sup>21</sup> РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 1. Ед. хр. 834. Письмо №458 от 25 июля 1939 г. В углу отметка о прочтении Прокофьевым письма, датирована 27 июля.
- <sup>22</sup> Прокофьев С. О моей опере в театре им. К.С. Станиславского // *Декада московских зрелищ*. 1940. №8. С. 10.
- <sup>23</sup> Цит. по: Деятели русского искусства и М.Б. Храпченко. М.: Наука, 2015. С. 607–608.
- <sup>24</sup> Молотов Вячеслав Михайлович (1890–1986). Политический, государственный и партийный деятель. В 1940 г. одновременно занимал посты председателя Совета народных комиссаров СССР и народного комиссара иностранных дел СССР.
- <sup>25</sup> Лозовский Соломон Абрамович (1878–1952). Партийный деятель и дипломат. В 1939–1946 гг. – заместитель наркома иностранных дел СССР.
- <sup>26</sup> Деканозов Владимир Георгиевич (1898–1953). Один из руководителей спецслужб при Л.П. Берии, дипломат, посол СССР в Германии накануне Великой Отечественной войны. В 1939–1940 гг. – заместитель наркома иностранных дел СССР.
- <sup>27</sup> Вышинский Андрей Януарьевич (1883–1954). Государственный деятель, юрист, дипломат. В 1940 гг. – заместитель председателя Союза народных комиссаров СССР.
- <sup>28</sup> Храпченко, Михаил Борисович (1904–1986). Литературовед, государственный и общественный деятель. В 1939–1948 гг. – председатель Комитета по делам искусств.
- <sup>29</sup> Панчехин, Николай Дмитриевич (1901–1975). Певец. Один из ведущих артистов Государственного оперного театра им. К.С. Станиславского. Заслуженный артист РСФСР (1941).

- <sup>30</sup> Статья написана для готовившегося к печати и не вышедшего буклета к постановке оперы в Театре им. К.С. Станиславского. Цит. по: *Прокофьев С.* Материалы, документы, воспоминания. М., 1961. С. 235–238.
- <sup>31</sup> РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 3. Ед. хр. 291.
- <sup>32</sup> Бурмистенко Иван Алексеевич. В 1938–1940 (?) – начальник Главреперткома.
- <sup>33</sup> Представитель Народного комиссариата иностранных дел СССР.
- <sup>34</sup> Цит. с сохранением орфографии.
- <sup>35</sup> Имеются в виду вооруженные формирования т.н. Украинской Народной республики, организованные немецким командованием из военнопленных (по цвету обмундирования).
- <sup>36</sup> Покровский Александр Владимирович (1886–1963). Актер и театральный деятель. В 1939–1940 гг. – директор Оперного театра им. К.С. Станиславского. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1957).
- <sup>37</sup> РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 117. ЛЛ. 12–14.
- <sup>38</sup> Тиссэ Эдуард Казимирович (1897–1961). Кинооператор. Оператор-постановщик кинофильмов Сергея Эйзенштейна. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1935). Лауреат Сталинских премий I степени (1946, 1949, 1950).
- <sup>39</sup> Мурадели Вано Ильич (1908–1970). Композитор и дирижер. Народный артист СССР (1968). Лауреат Сталинских премий II степени (1946, 1951).
- <sup>40</sup> Мелких Дмитрий Михеевич (1885–1943). Композитор.
- <sup>41</sup> Спадавеккиа, Антонио Эммануилович (1907–1988). Композитор. Народный артист РСФСР (1977).
- <sup>42</sup> Алигер Маргарита Иосифовна (1915–1992). Поэтесса и переводчица, журналистка, военный корреспондент. Лауреат Сталинской премии II степени (1943).
- <sup>43</sup> Макаров-Ракитин Константин Дмитриевич (1912–1941). Композитор и педагог. Муж Маргариты Алигер. Погиб в боях на Смоленщине.
- <sup>44</sup> Афиногенов Александр Николаевич (1904–1941). Драматург, автор пьес «Чудак», «Страх», «Ложь», «Машенька». Погиб во время бомбардировки Москвы.
- <sup>45</sup> Литовский Осаф Семенович (1892–1971). Драматург, журналист, редактор, критик. С 1930 г. – зампреда Главреперткома Наркомпроса РСФСР, в 1932–37 гг. – председатель.
- <sup>46</sup> Аджемов Константин Христофорович (1911–1985). Пианист, педагог, музыковед, музыкальный критик. В 1941–1958 гг. – редактор симфо-

нических передач Всесоюзного радио. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1984)

- <sup>47</sup> Половинкин Леонид Алексеевич (1894–1949). Композитор. В 1924–1931 гг. – секретарь Ассоциации современной музыки. В 1926–1949 гг. – заведующий музыкальной частью и дирижер Московского театра для детей – Центрального детского театра (ныне – Российский академический молодежный театр).
- <sup>48</sup> Гаук Александр Васильевич (1893–1963). Дирижер и композитор. Народный артист РСФСР (1954).
- <sup>49</sup> Добычина Надежда Евсеевна (1884–1950). Музейный работник. Основательница и руководитель «Художественного бюро Н.Е. Добычиной».
- <sup>50</sup> Самосуд Самуил Абрамович (1884–1964). В 1936–1943 гг. – главный дирижер Большого театра СССР. Под его управлением состоялись премьеры оперы «Война и мир», оратории «На страже мира» и Седьмой симфонии Сергея Прокофьева. Народный артист СССР (1937). Лауреат Сталинских премий I (1947) и II (1941, 1952) степеней.
- <sup>51</sup> *Советская музыка*. 1940. №10 (83). С. 27.
- <sup>52</sup> Там же. С. 29–32.