

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2022.47.42.039

Идейный и образный строй оперы Р. Щедрина «Не только любовь»

Лаптев Елисей Сергеевич

Преподаватель,
кафедра вокального искусства и оперной подготовки,
Московский государственный институт музыки им. А.Г. Шнитке,
123060, Российская Федерация, Москва,
ул. Маршала Соколовского, 10;
e-mail: info@schnittke.ru

Аннотация

Опера Р.К. Щедрина – первая в ряду его сочинений этого жанра. Она появилась в момент формирования композиторского стиля и в условиях явного идеологического давления. Исследуется, каким образом соотносится поиск новых идей в музыке с навязываемыми извне идеологическими штампами, описываются сложности на пути внедрения подобных сочинений в репертуарные списки ведущих театров, обзорно охватываются ключевые моменты постановочной судьбы оперы «Не только любовь» Р.К. Щедрина. Рассматриваются пути преломления образа простого человека из народа на оперной сцене: оценивается степень типичности данного оперного амплуа, прослеживается продолжение тенденций в образах героев произведений для музыкального театра, идущих от классиков жанра. Особое внимание уделяется выявлению роли жанра народной частушки в опере Р.К. Щедрина «Не только любовь», его влиянию на образную сторону произведения, осуществляется попытка осмыслить потенциал жанра в раскрытии идейного содержания оперы. Проводится сравнение образа заглавной героини оперы Щедрина Варвары Васильевны с похожими по темпераменту и контексту образами зарубежной оперной культуры, главным образом – Кармен. Аналогия приводится на основании «громкого» прецедента в преддверии написания оперы Щедриным – нашумевшей постановки оперы Ж. Бизе с Ириной Архиповой в роли Кармен. Проводится параллель с русским оперным наследием прошлых эпох, на основании ряда сходств с конкретными образцами оперной классики обосновывается преемственность культуры отечественной оперной композиции и наличие очевидного слоя подтекста в сочинении Р.К. Щедрина.

Для цитирования в научных исследованиях

Лаптев Е.С. Идейный и образный строй оперы Р. Щедрина «Не только любовь» // Культура и цивилизация. 2022. Том 12. № 1А. С. 334-342. DOI: 10.34670/AR.2022.47.42.039

Ключевые слова

Опера, советская опера, Р.К. Щедрин, частушка, оперный образ, «советская Кармен», Большой театр.

Введение

О Родионе Константиновиче Щедрине (р. 1932) принято говорить как о «живом классике». Один из несомненных «мэтров» отечественного музыкального искусства, пианист, педагог, музыкальный деятель, он на протяжении очень долгого времени находится в самом центре культурной жизни России. Ему посвящены монографии, диссертационные исследования, статьи в учебниках и научных журналах, его музыка постоянно исполняется по всему миру. Объем его творческого наследия очень впечатляет – он составляет около 150 опусов, причем более 40 созданы уже в новом, XXI столетии. Мировая известность Р.К. Щедрина подтверждается многочисленными интервью с музыкантом, в том числе – с представителями других государств, проявляющих живой интерес к творчеству композитора. В предисловие к диалогу с Щедриным М. Куксон называет его «одним из самых известных композиторов в мире» [Cookson, 2014]. В обзорном творческом портрете композитора, принадлежащем М. Томасу, автор подчеркивает, что Щедрин «творчески и современно подходит к архетипическим компонентам русской жизни» [Thomas, 2017]. Крупные исследования, посвященные изучению стилевых особенностей музыки Р.К. Щедрина, принадлежат О.В. Синельниковой [Синельникова, 2011, 73-79; Синельникова, 2013].

Основная часть

Важная составляющая творческого наследия Р.К. Щедрина – его оперное творчество. Всего им создано семь сочинений в различных оперных жанровых, среди которых оперы «Не только любовь», 1961; «Лолита», 1992; «Очарованный странник», 2002 и «оперные сцены» («Мертвые души», 1977), «русская хоровая опера» («Боярыня Морозова», 2006), «сказ» («Левша», 2013), «опера-феерия» («Рождественская сказка», 2015). Либретто большей части из них написано самим композитором – и это очень многое говорит о понимании Р.К. Щедриным особенностей текста в музыкальном театре, о его требовательности к сценическому слову, да и просто о его литературной одаренности.

Очевидно, что первый оперный опыт Щедрина, опера «Не только любовь», занимает особое место в творчестве композитора – здесь формируется его оперный язык, ощущение оперной сцены, умение создавать выпуклые характеристики героев и т.д. Рассмотрению ее особенностей посвящена, например, статья Даньшиной С.В. [Даньшина, 2016, 191-193]. При этом сегодня очевидно, что, как и любое произведение искусства того времени, опера создавалась в условиях сильнейшего идеологического давления и цензуры. После Октябрьской революции в 1917 году произошли значительные изменения, затронувшие, в том числе, и оперный театр. Процессам трансформации жанра в данных культурно-исторических условиях посвящено немало научных работ, в том числе – на иностранных языках [Бабенко, 2020, 76-86; Власова, 2020, 102-131; Сабина, 1981, 70-101; Bullock, 2006, 83-108; Grinberg, 2010, 59-69; Kalinovsky, 2016; Kotkina, 2013, 505-518]. Опера, с одной стороны, представляла «устаревшее», «буржуазное» искусство, рассчитанное на определенного слушателя и выражающее определенную («чуждую») идеологию. С другой – нельзя было не заметить силы воздействия этого искусства на свою аудиторию, на степень эмоциональной вовлеченности публики и на возможность формирования идеологии с помощью оперы, на ее пропагандистский ресурс. Оперы, созданные на «неподходящие» сюжеты или в «неподходящем» стиле, просто не доходили до сцены – как это случилось с «Носом», а затем и «Катериной Измайловой» Д. Шостаковича, операми С. Прокофьева и многими другими сочинениями композиторов советского периода. Ключевым в

создании патриотической мифологии в советский период – именно мифологии, поскольку к реальной исторической действительности она не имела практически никакого отношения, оказался образ русского народа. В действительности, все что относилось к созданию таковой мифологии, совершенно не пересекалось с историческими документами и памятниками. Отдельные аспекты советского музыкального творчества середины XX столетия также получили освещение в зарубежных научных изданиях, в том числе – статье Б. Шварца, где упоминается о творческой работе ведущих русских композиторов названного периода [Schwarz, 1965, 259-281].

Вопрос, который вызывает особый интерес и рассматривается в данной статье – как сочетается поиск собственного стиля и новых идей в музыке с навязываемыми извне идеологическими штампами? Насколько искренен композитор, создавая образы колхозников в совершенно не предназначенном для этого жанре? Этот ракурс исследования, разумеется, не возникает в книгах и статьях, написанных в 1970-80-х годах [Комиссинский, 1978; Лихачева, 1977; Тараканов, 1980], ни в книге В.Н. Холоповой [Холопова, 2000], где об опере «Не только любовь» говорится лишь вскользь, поэтому в таком повороте проблемы заключается новизна исследования.

Данное исследование оперирует следующими методами: сравнение, анализ и синтез, методы аналогии и абстрагирования.

Результаты исследования

Опера «Не только любовь» написана на либретто В.А. Катаняна по мотивам рассказов С.П. Антонова. Действие происходит в советской колхозной деревне сразу после Великой Отечественной войны. Председатель колхоза Варвара Васильевна, выбирающая между чувством и долгом, между влечением к Володе Гаврилову и положением морального авторитета у колхозников – «образцовая» оперная героиня, идеал советской женщины, для которой общественное оказывается важнее личного. Здесь на оперной сцене показаны «правильные» колхозники, «правильное» поведение советского человека в непростой ситуации. И кажется, что это сочинение не могло вызывать никаких нареканий и вопросов у театрального и культурного начальства. Мало того, что сюжет оперы вполне благонадежный, в музыкальном языке нет никаких порицаемых «модернизмов», он во многом опирается на народную частушку. Однако, все оказалось не так гладко: 25 декабря 1961 года в Большом театре состоялась премьера оперы (дир. – Е.Ф. Светланов), однако в репертуаре она не удержалась. После первого представления предполагалось еще четыре, но их заменили на «Травиату» Дж. Верди, через два месяца ее показали еще три раза. Почему так произошло?

Р.К. Щедрин видит причину в следующем: «Постановка оперы вызвала сильное раздражение начальства по культуре – откровенно фрейдистские мотивы, соседствующие с монументальными патриотическими шествиями других советских опер, красными знаменами и славословием, были слишком вызывающим контрастом» [Холопова, 2000, 288].

«Фрейдистские мотивы» действительно можно усмотреть в чувственном влечении Варвары Васильевны к Володе, который ее моложе, и по отношению к которому она, как председатель колхоза, выражает вполне материнскую заботу, она увещевает и журит его, выступая в роли морального авторитета. Подобные детали и нюансы уместны на оперной сцене – особенно камерной сцене, поскольку, как следует из приведенной цитаты, Щедрин ориентировался именно на нее – в противоположность «большой опере» с «монументальными патриотическими шествиями». Мало того, сам композитор отмечал и конкретную жанровую модель для оперы

«Не только любовь», а именно «Евгения Онегина» П.И. Чайковского: «Пишу колхозного “Евгения Онегина” – говорил сам композитор [Холопова, 2000, 51].

Это высказывание особенно важно по нескольким причинам. Во-первых, оно указывает на тесную связь с традициями русской оперы. Во-вторых, здесь проявляется изначальная ориентированность композитора на камерную оперу с ее интимным высказыванием, тонкой нюансировкой, необходимостью погружения в музыкальный текст и контекст. Третье – некоторая ирония, которая проглядывает в сочетании слов «колхозный “Евгений Онегин”». Строго говоря, колхозники – совершенно нетипичные оперные персонажи, в них нет романтического флера, окутывающего оперных разбойников и контрабандистов, они имеют мало общего с сельской идиллией, где в опере действуют пастухи и пастушки.

Кроме того, ироничность Щедрина предполагает, по крайней мере отчасти, пародийность «вторичного текста» по отношению к первоисточнику. И здесь в полной мере проявляется мастерство знатока опер Чайковского, а также оперного театра в целом. Так, начальные сцены оперы «Не только любовь» перекликаются с дуэтом и квартетом из «Евгения Онегина», сцена игры трактористов в домино приводит на память сцену игры из «Пиковой дамы», сцена объяснения Варвары Васильевны с Володей – сцену Татьяны с Онегиным, только в роли отказывающей стороны выступает Варвара Васильевна. Сквозь слой теста в опере «Не только любовь» явно просвечивает подтекст русской оперы.

В «Евгении Онегине» Чайковского большую роль, как известно, играет народная песня, звучат хоры «Болят мои скоры ноженьки», «Уж как по мосту-мосточку», «Девушки-красавицы». Народная песня и ее интонационный строй присутствует и в опере Щедрина, однако более важным мелодическим источником оказывается жанр частушки. Отметим сразу, что частушкой композитор не ограничивается, помимо нее исследователи отмечают множество других пластов народной музыки. Так, В.Н. Холопова отмечает «целые жанровые пласты, новаторски введенные им в академический музыкальный обиход: помимо частушки, дерзко и озорно вклиненной в слуховое сознание современников, здесь также – народный речитатив, пастушьи наигрыши, плачи, сама народная манера пения» [Холопова, 2000, 8]. Но частушке в этом ряду принадлежит, конечно, особое место.

М.Е. Тараканов пишет: «Частушка не просто создает фон основному действию, она – его органическая часть, вне которой сюжет лишается смысла. Частушка служит своеобразным комментарием действия, – она создает его настроение, раскрывает внутренний подтекст событий, разъясняет их смысл, дает им оценку, и иногда даже предвосхищает события. Столь последовательно в подобной роли песня не выступала ни в одной классической опере. Конечно, примеров песни, комментирующей события, можно привести сколько угодно, но ведущим, основополагающим принципом драматургии это стало только в опере Щедрина, в чем и проявилось ее неповторимое своеобразие» [Тараканов, 1980, 6].

Особое значение частушки отмечает также И.В. Лихачева. Частушка, по ее словам, служит как для характеристики персонажей, так и для раскрытия подтекста происходящих на сцене событий: «В опере Щедрина, как и в жизни, частушка неотделима от своего создателя и исполнителя. Она раскрывает его внутреннюю сущность – мысли и переживания. Таков один аспект применения частушки в опере. Но он не единственный. При помощи частушки можно не только обрисовать облик героев, дать их характеристику, но и использовать ее для раскрытия, уточнения, пояснения той или иной ситуации, того или иного события, о котором не говорится прямо, а можно только догадываться. Другими словами, частушка в ряде случаев показывает, хотя и иносказательно (что и является ее особенностью) истинный смысл происходящего, его

психологический подтекст» [Лихачева, 1977, 59].

С одной стороны, использование жанра частушки обеспечивает прочную связь оперы с народно-песенной традицией, с другой – создает довольно «неблагонадежный» контекст, ведь содержание частушек чаще всего связано с высмеиванием, критикой и порицанием окружающих явлений. Частушка имеет очень широкий смысловой спектр от безобидной шутки до оскорбительного и непристойного высмеивания. Поскольку действие происходит в колхозной деревне, то и частушка порицает происходящие здесь события. Поэтому, получается, частушка – не самый подходящий для советской оперной сцены жанр.

Сам Щедрин, по словам В.Н. Холоповой, в опере «Не только любовь» попытался реформировать советскую оперу: «Ему хотелось уйти от принятых тогда на сцене Большого театра монументальных панорам с массовками и знаменами в камерную сферу, с ее волнующими переживаниями обыкновенных людей. Кроме того, это была живая область излюбленных им частушек и театрального комизма. Однако, по позднему признанию самого Щедрина, его попытка реформировать советскую оперу была еще преждевременной» [Холопова, 2000, 51]. Поставленная в прекрасных декорациях А.Г. Тышлера, продирижированная вдумчивым Е.Ф. Светлановым, опера выглядела чужеродным явлением на сцене Большого театра: «По огромной сцене театра неуютно расхаживали некие благополучные герои социалистического труда, и первичная идея “не вытанцовывалась”» [там же, 51-52]. Чужеродность камерной оперы с множеством деталей, пропадающих на большой сцене, проявлялась буквально во всем – в трактовке главных и второстепенных героев, в излишней многоплановости музыкальных характеристик, в тонкой ироничности неочевидного, но явно присутствующего пародийного контекста и т.д.

Идеальная Варвара Васильевна, главная героиня оперы Щедрина, – очевидный ответ «советской Кармен». Это парадоксальное словосочетание, использованное в работах разных музыковедов [Раку, 2012, 98-126], очень точно отражает суть явления. В 1959 году на сцене Большого театра состоялась постановка «Кармен» Ж. Бизе, где партию Хосе пел итальянец Марио дель Монако, а партию Кармен – Ирина Архипова, и ее трактовка стала чрезвычайно характерной для советской оперной сцены. М. Раку пишет в своей статье: «Ирина Архипова являла императив прямотушия, правды, предельной честности и душевной силы. Она создавала в своем роде непревзойденный по законченности и непротиворечивости образ “советской Кармен”, органичный во всех своих составляющих. Ее скульптурный торс, русская стать, крупная пластика лица, брутальность сценических эмоций абсолютно совпадали с металлическим оттенком тембра, безупречностью вокальной школы, непреклонностью ритма, особого рода “объективностью” исполнительской манеры, не предполагающей ничего случайного» [Раку, 2012, 123].

Исследовательница полагает, что этот идеал как раз и попытался воплотить в опере «Не только любовь» Щедрин, а аналогом Хабанеры стали «Частушки Варвары», которая, подобно Кармен, отрекается от «слабого» партнера Володи. И в этом своего рода «соревновании» она все же проигрывает. Но вовсе не потому, что щедринская Варвара «не дотягивает» до «советской Кармен», а потому, что композитор с самого начала был нацелен на другой идеал. Конечно, он не мог пропустить совсем недавнюю нашумевшую постановку, и не мог не принимать во внимание ту оперную модель, которая была убедительно воплощена И. Архиповой. Но его Варвара Васильевна – натура гораздо более тонкая, и развивающиеся в опере «Не только любовь» драматургические линии предполагали большую смысловую и образную многослойность. Покажем это на следующем примере.

Уже первая сцена оперы демонстрирует эту особенность. В самом начале оперы, в сцене игры в домино (трактористы коротают время, пережидая дождь) звучит квартет трактористов; Щедрин выстаивает вертикаль вокальных голосов таким образом: верхние поют «Мишка и Гришка», и эти персонажи как бы «сдвоенные», они везде появляются парой, нижние у Ивана Трофимова (баритон) и Федота Петровича (бас).

Выбор голосовой диспозиции мужских партий в опере Щедрина довольно информативен, поскольку он явно не случаен. Понятно, что главный герой, молодой и горячий Володя Гаврилов, поет тенором – этот тип голоса характерен для оперного героя. Мишка и Гришка с их теноровыми тембрами, конечно, никакие не герои, они – отдаленные потомки оперных Скулы и Ерошки, отчасти Варлаама и Мисаила, то есть персонажи скорее комические, чем лирические.

Баритон Иван Трофимов в квартете – явно «связующее звено» между Мишкой и Гришкой и Федотом, ему поручены отдельные реплики в игре, он задерживает игру, задумываясь над следующим ходом, и в конце концов выигрывает, после чего начинает подтрунивать над любовной привязанностью Федота к Варваре, чем вызывает резкий отпор – это тема запретная, про нее говорить нельзя. И это один из смысловых лейтмотивов оперы – о любви вслух и своими словами говорить нельзя.

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

Традиционно в оперной практике басовые голоса получали либо злодеи, либо старые и пожилые персонажи, либо маги и волшебники. Никогда «оперный любовник» не пел басом, и Щедрин, разумеется, прекрасно об этом осведомлен. Его Федот в опере «Не только любовь», очевидно, не имеет никаких шансов на взаимность у Варвары. Кроме того, уже при первом появлении в квартете трактористов в его партии появляется скороговорка, которая именно у басового голоса звучит комично.

Множеством смысловых нюансов наполнены и все последующие сцены оперы, и это ставит ее в ряд камерных опер, для которых и характерна такая нюансированность, игра полутонов и полутеней. Но все это нетипично для большой оперной сцены, поэтому попытка постановки оперы в Большом театре была обречена на неуспех еще до начала постановочной работы. Более поздние постановки именно как камерной оперы, силами разных оперных студий, студенческих коллективов оказались заметно более успешными. Особенно следует выделить спектакль, которым открывался Московский камерный музыкальный театр Бориса Покровского, именно «Не только любовь» в 1972 году стала первой постановкой знаменитого впоследствии театра.

Заключение

Партитура оперы в 1972 году получила и государственное признание – за нее, а также за ораторию «Ленин в сердце народном» композитор получил Государственную премию СССР. Но такой большой временной промежуток между созданием произведения и его награждением (11 лет!) показывает, что сочинение не было воспринято культурными номенклатурщиками СССР как достаточно «благонадежное» и отвечающее требованиям к советской опере. Это подтверждает и трусливое снятие спектакля сразу после его премьеры. Вероятно, главное, что двигало чиновниками от культуры – это страх не соответствовать общепринятой модели,

выходить за рамки, нести ответственность за появление на оперной сцене неоднозначного сочинения, в котором явно присутствовало множество смысловых уровней, часть из которых была неочевидной. При этом в опере существовала явная связь с традициями русской оперы, но не исторической, с массовыми сценами, хорами, коллективным героем в виде «народа», а ориентированной на лирического героя, на «лирические сцены», оперы камерного типа, что также на советской оперной сцене не приветствовалось.

Щедрина опера была явно дорога, он искренне интересовался сельской жизнью России, принимал в ней участие, собирал народные песни, чутко вслушивался в деревенский говор. И обращение к сюжету, связанному с колхозом, нельзя расценивать как уступку, как попытку «пробиться» на оперную сцену. Композитор точен и тонок в его воплощении, он не изменяет здесь себе ни на секунду звучания. И это позволило создать сочинение, которое тогда было, по сути, отвергнуто, но сегодня нашло свое место в мировой музыкальной культуре, став одновременно памятником своей эпохе.

Библиография

1. Алфеевская Г.С. История современной отечественной музыки XX века: С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович, Г.В. Свиридов, А.Г. Шнитке, Р.К. Щедрина. М.: ВЛАДОС-ПРЕСС, 2009. 159 с.
2. Бабенко О.В. Истоки русской оперы как ключ к пониманию современного оперного искусства // Культура и искусство. 2020. № 8. С. 76-86.
3. Власова Е.С. Советская классическая опера: идеи и реалии // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 4 (43). С. 102-131.
4. Даньшина С.В. Музыкальный театр Р. Щедрина 60-х годов XX века на примере оперы «Не только любовь» // Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям. Белгород, 2016. Т. 2. С. 191-193.
5. Комиссинский В.Г. О драматургических принципах Р. Щедрина. М.: Советский композитор, 1978. 191 с.
6. Лихачева И.В. Музыкальный театр Родиона Щедрина. М.: Советский композитор, 1977. 225 с.
7. Максименков Л.В. Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936-1938. М.: Юридическая книга, 1997. 320 с.
8. Раку М.Г. Кармен на советской оперной сцене // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 4. С. 98-126.
9. Синельникова О.В. Поэтика русских традиций в творчестве Родиона Щедрина // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2011. № 17. С. 73-79.
10. Синельникова О.В. Родион Щедрина: константы и метаморфозы стиля. Кемерово, 2012. 312 с.
11. Тараканов М.Е. Творчество Родиона Щедрина. М.: Советский композитор, 1980. 328 с.
12. Холопова В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрина. М.: Композитор, 2000. 310 с.
13. Сабина М.Д. Заметки об опере // Советская музыка на современном этапе. М., 1981. С. 70-101.
14. Bullock P.R. Staging Stalinism: The Search for Soviet Opera in the 1930s // Cambridge Opera Journal. 2006. Vol. 18. No. 1. P. 83-108.
15. Cookson M. Composer Rodion Shchedrin in Conversation with Michael Cookson. 2014. URL: <https://seenandheard-international.com/2014/04/composer-rodion-shchedrin-conversation-michael-cookson-april-2014/>
16. Grinberg M. The Struggle to Create Soviet Opera // The Gettysburg Historical Journal. 2010. Vol. 9. P. 59-69.
17. Kalinovskiy A. Opera as the highest stage of socialism. 2016. URL: <https://www.ias.asia/the-newsletter/article/opera-highest-stage-socialism>
18. Kotkina I. Soviet Empire and Operatic Realm: Stalinist Search for the Model Soviet Opera // Revue des études slaves. 2013. LXXXIV-3-4. P. 505-518.
19. Schwarz B. Soviet Music since the Second World War // The Musical Quarterly. 1965. Vol. 51. No. 1. Special Fiftieth Anniversary Issue: Contemporary Music in Europe: A Comprehensive Survey. P. 259-281.
20. Thomas M. Soviet composers in the late 20th century. 2017. URL: <https://www.google.com/amp/s/bachtrack.com/introduction-sviridov-shchedrin-ustvolskaya-gudaidulina-russia-september-2017/amp=1>

The ideological and figurative structure of R. Shchedrin's opera "Not only love"

Elisei S. Laptev

Lecturer,
Department of Vocal Art and Opera Training,
Moscow State Institute of Music named after A.G. Schnittke,
123060, 10, Marshala Sokolovskogo str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: info@schnittke.ru

Abstract

Shchedrin's opera is the first in a series of his works of this genre. It appeared at the time of the formation of the composer's style and in conditions of evident ideological pressure. The article examines how the search for new ideas in music correlates with externally imposed ideological clichés, describes the difficulties of introducing such works into the repertoire lists of the leading theaters and also examines key moments in the production of Shchedrin's opera "Not Only Love". The article analyzes the ways of interpreting the image of an ordinary man of the people on the opera stage. Particular attention in the article is paid to the role of the folk ditty in Shchedrin's opera "Not Only Love", its influence on the imagery, and an attempt is made to analyze the potential of the genre in the disclosure of the opera's ideological content. The article compares the image of Varvara Vasilyevna, the title character of Shchedrin's opera, with images of foreign operatic culture, principally Carmen, which are similar in temperament and context of existence. This analogy is drawn from a «high-profile» precedent in the run-up to Shchedrin's opera – the sensational production of an opera by G. Bizet with Irina Arkhipova as Carmen. In addition, a parallel is drawn with the Russian operatic heritage of past epochs, the researcher substantiates the continuity of the culture of domestic opera composition and the presence of an obvious layer of subtext in the work under consideration by Shchedrin.

For citation

Laptev E.S. (2022) Ideinyi i obraznyi stroi opery R. Shchedrina «Ne tol'ko lyubov'» [The ideological and figurative structure of R. Shchedrin's opera "Not only love"]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 12 (1A), pp. 334-342. DOI: 10.34670/AR.2022.47.42.039

Keywords

Opera, Soviet opera, R.K. Shchedrin, chastushka, opera image, "Soviet Carmen", Bolshoi Theater.

References

1. Alfeevskaya G.S. (2009) *Istoriya sovremennoi otechestvennoi muzyki XX veka: S.S. Prokof'ev, D.D. Shostakovich, G.V. Sviridov, A.G. Shnitke, R.K. Shchedrin* [History of modern Russian music of the XX century: S.S. Prokofiev, D.D. Shostakovich, G.V. Sviridov, A.G. Schnittke, R.K. Shchedrin]. Moscow: VLADOS-PRESS Publ.
2. Babenko O.V. (2020) *Istoki russkoi opery kak klyuch k ponimaniyu sovremennogo opernogo iskusstva* [The origins of Russian opera as a key to understanding modern opera art]. *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art], 8, pp. 76-86.
3. Bullock P.R. (2006) *Staging Stalinism: The Search for Soviet Opera in the 1930s*. Cambridge Opera Journal, 18, 1, pp. 83-108.

4. Cookson M. (2014) Composer Rodion Shchedrin in Conversation with Michael Cookson. Available at: <https://seenandheard-international.com/2014/04/composer-rodion-shchedrin-conversation-michael-cookson-april-2014/> [Accessed 03/03/2022]
5. Dan'shina S.V. (2016) Muzykal'nyi teatr R. Shchedrina 60-kh godov KhKh veka na primere opery «Ne tol'ko lyubov'» [Musical theater of R. Shchedrin in the 60s of the XX century on the example of the opera "Not only love"]. In: Kul'turnye trendy sovremennoi Rossii: ot natsional'nykh istokov k kul'turnym innovatsiyam [Cultural trends of modern Russia: from national origins to cultural innovations]. Belgorod. Vol. 2.
6. Grinberg M. (2010) The Struggle to Create Soviet Opera. *The Gettysburg Historical Journal*, 9, pp. 59-69.
7. Kalinovskiy A. (2016) Opera as the highest stage of socialism. Available at: <https://www.iias.asia/the-newsletter/article/opera-highest-stage-socialism> [Accessed 03/03/2022]
8. Kholopova V.N. (2000) Put' po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin [Center path. Composer Rodion Shchedrin]. Moscow: Kompozitor Publ.
9. Komissinskii V.G. (1978) O dramaturgicheskikh printsipakh R. Shchedrina [On the dramatic principles of R. Shchedrin]. Moscow: Sovetskii kompozitor Publ.
10. Kotkina I. (2013) Soviet Empire and Operatic Realm: Stalinist Search for the Model Soviet Opera. *Revue des études slaves*, LXXXIV-3-4, pp. 505-518.
11. Likhacheva I.V. (1977) Muzykal'nyi teatr Rodiona Shchedrina [Musical theater of Rodion Shchedrin]. Moscow: Sovetskii kompozitor Publ.
12. Maksimenkov L.V. (1997) Sumbur vmesto muzyki. Stalinskaya kul'turnaya revolyutsiya 1936-1938 [Muddle instead of music. Stalin's cultural revolution 1936-1938]. Moscow: Yuridicheskaya kniga Publ.
13. Raku M.G. (2012) Karmen na sovetskoi opernoi stsene [Carmen on the Soviet Opera Stage]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [The Art of Music: Theory and History], 4, pp. 98-126.
14. Sabinina M.D. (1981) Zametki ob opere [Notes on the opera]. In: *Sovetskaya muzyka na sovremennom etape* [Soviet music at the present stage]. Moscow.
15. Schwarz B. (1965) Soviet Music since the Second World War. *The Musical Quarterly*, 51, 1, Special Fiftieth Anniversary Issue: Contemporary Music in Europe: A Comprehensive Survey, pp. 59-281.
16. Sinel'nikova O.V. (2011) Poetika russkikh traditsii v tvorchestve Rodiona Shchedrina [Poetics of Russian traditions in the work of Rodion Shchedrin]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 17, pp. 73-79.
17. Sinel'nikova O.V. (2012) Rodion Shchedrin: konstanty i metamorfozy stilya [Rodion Shchedrin: Constants and Metamorphoses of Style]. Kemerovo.
18. Tarakanov M.E. (1980) Tvorchestvo Rodiona Shchedrina [Creativity of Rodion Shchedrin]. Moscow: Sovetskii kompozitor Publ.
19. Thomas M. (2017) Soviet composers in the late 20th century. Available at: <https://www.google.com/amp/s/bachtrack.com/introduction-sviridov-shchedrin-ustvolskaya-gudaidulina-russia-september-2017/amp=1> [Accessed 03/03/2022]
20. Vlasova E.S. (2020) Sovetskaya klassicheskaya opera: idei i realii [Soviet classical opera: ideas and realities]. *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii* [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory], 4 (43), pp. 102-131.