

Советская музыка как объект сталинской культурной политики

АННА ГАНЖА

Анна Ганжа. Кандидат философских наук, доцент кафедры наук о культуре отделения культурологии Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».
Адрес: Москва, Малый Трехсвятительский пер., д. 8/2, каб. 312.
E-mail: ann.ganzha@gmail.com.

Ключевые слова: советская музыка, сталинская культурная политика, музыкальный этос, формализм в музыке.

В статье анализируется становление языка сталинской культурной политики на материале музыкально-идеологического дискурса 1920–1950-х годов. Автор пытается отойти от ждановского нарратива о борьбе двух направлений в советской музыке, до сих пор доминирующего в историко-музыковедческих исследованиях. Идеологические определения, используемые для характеристики композиторского творчества, такие как «формализм», «натурализм», «реакционность», «космополитизм», «правдивость», «искренность», «простота», «народность», «партийность», интерпретируются в новой, этической перспективе. Показано, что обвинения в формализме со стороны музыкальных идеологов апеллируют к парадоксальной этической норме, основанной лишь на неукоснительном следовании ей композитора.

SOVIET MUSIC AS AN OBJECT OF STALINIST CULTURAL POLICY

ANNA GANZHA. PhD in Philosophy, Associate Professor at the School of Cultural Studies of the National Research University Higher School of Economics.

Address: Room 312, 8/2 Maly Tryokhsvyatitsky Pereulok, 109028 Moscow, Russia.
E-mail: ann.ganzha@gmail.com.

Keywords: soviet music, Stalinist cultural policy, musical ethos, formalism in music, partisanship in art.

The article analyzes the formation of the language of Stalinist cultural policy using the material of musical-ideological discourse of the 1920s–1950s. The author attempts to disassociate herself from Zhdanov's narrative about the struggle of two schools in Soviet music. This narrative still dominates historical-musicological research. The author interprets ideological definitions used to characterize the composer's work, such as "formalism", "naturalism", "reactionary character", "cosmopolitanism", "truthfulness", "sincerity", "simplicity", "nationality", and "partisanship", in a new, ethical perspective. The author demonstrates that the accusations of formalism, put forward by some musical ideologists from RAPM to Zhdanov and his followers, were in fact an appeal to a paradoxical ethical norm.



ИССЛЕДОВАТЕЛЬ, погружающийся во внемузыкальные контексты бытования советской музыки первых четырех послереволюционных десятилетий, рано или поздно сталкивается с трудноразрешимой проблемой. Проблема — в поиске такой исследовательской позиции, которая даст возможность установить связь «языка эпохи» с реальностью. Другими словами, истолковать, к примеру, утверждение «композитор N — формалист» строгим языком общезначимых понятий. Большинство вариантов решения этой проблемы в действительности являются вариантами ухода от проблемы. Самый простой путь — объявить «язык эпохи» абсурдным, непереводимым на нормальный человеческий язык. Тот, кто становится на этот путь, может рассуждать так: «Мурадели обвинен в формализме, однако любой здравомыслящий человек согласится, что в опере Мурадели нет ни грана формализма. Следовательно, это обвинение абсурдно». Или так: «Если допустить, что Мурадели — формалист, то придется допустить, что и Хренников, и Дзержинский, и даже бывшие рапмовцы тоже формалисты. Кто угодно является формалистом». Тогда возникает вопрос: что же такое «формализм»? Наш исследователь, скорее всего, предпочтет один из следующих вариантов ответа на этот вопрос. (1) Это противоречивое, абсурдное понятие. Никто не может быть «формалистом», поскольку никто не знает, что это такое. (2) «Формализм» всего лишь отсылает к непреложному факту примата музыкальной формы над внемузыкальным содержанием. Это универсальное понятие. (3) «Формализм» и «формалистическое направление в музыке» — это ярлыки, которыми власть клеймила наиболее талантливых, передовых и творчески независимых композиторов — за редкими исключениями.

Мы видим, что первые два ответа ведут нас в тупик, поскольку загадка различия между «формализмом» и «реализмом» может быть разрешена только общезначимой и эффективной экспликацией логики этого различия. Третий ответ транслирует — в обращенном виде — «ждановскую» логику «борьбы направлений», а также грешит предвзятостью и вкусовщиной. На этом пути мы никогда не поймем, почему в лагере «формализма» оказались одновременно и Мурадели, и Шостакович. Мы не поймем также и подлинных мотивов обвинений в формализме, ведь нам придется предположить, что «власть» обладала абсолютным слухом и развитым художественным чутьем, что она безошибочно выделяла из композиторской массы подлинных творцов-новаторов и вот к ним-то и применяла свои «меры».

Другой путь решения проблемы — путь обособляющего исключения реальности «советского» из нормальной, *реальной* реальности. Советский мир описывается как замкнутый универсум, в котором действует мифологическая пралогика и актуализируется фольклорная архаика. Язык этого мира становится «понятен», поскольку одни его элементы соотносятся с другими. Его «понятность» напоминает морфологическую прозрачность «глокой куздры». В перспективе изучения «советской мифологии» мы сможем описать семантический кластер, в котором семемы «формализм», «натурализм», «реализм», «партийность», «народность» и т. п. обретают смысл во взаимном соотношении. Такой подход накладывает на исследователя жесткие ограничения в выборе модели перевода языка советских архетипов на язык «реальности». За ширмой тоталитарной иллюзии мы будем почти вынуждены обнаруживать динамику коллективного бессознательного и либидинальную экономику. Референтная реальность парциальных объектов, полиморфных перверсий и влечений к смерти оказывается не менее мифологизированной, чем советский миф.

Еще один подход — назовем его «конкретно-историческим» — и вовсе отказывается от обобщающего истолкования отдельных лексем советского «языка вражды». Советский мир не рассматривается как некий монолит, но аналитически разлагается на отдельные случаи, практики, пласты и зоны. Пласту «официальной риторики» может быть сопоставлена в качестве референта практика «подковерных интриг» или реальность персональных идиосинкразий некоторых «деятелей». Этот метод хорош в тех случаях, когда реальная подоплека того или иного начальственного решения может быть установлена документально. Так, отдельные эпизоды злоключений композитора Всеволода Задерацкого объ-

ясняются его «деникинским» прошлым¹, арест композитора Александра Веприка в 1950 году — развернувшейся антиеврейской кампанией². Ограничения на использование этого метода связаны с дефицитом исторических данных — так, мы можем документально подтвердить тот факт, что причиной запрета оперы Мурадели «Великая дружба» стало содержащееся в ее либретто «искаженное представление о борьбе большевиков на Северном Кавказе в 1919–1920 годах и революционной деятельности тов. Орджоникидзе в эти годы»³, но об обстоятельствах, приведших к осуждению именно *музыки* оперы как ее главного недостатка и в целом к осуждению «формалистического направления в советской музыке» Постановлением Политбюро ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года⁴, мы можем рассуждать лишь гипотетически.

Одной из первых работ, обративших внимание на трудность интерпретации идеологических определений советской музыки, стала книга Детлефа Гойови «Новая советская музыка 20-х годов»⁵. Автор описывает процесс складывания советской музыкальной эстетики следующим образом. Уже в 1920-е годы

...заявляет о себе антимодернистская и антизападная позиция и консервативно-пролетарское, эмоционально-биологическое понимание музыки, которое позже станет повсеместно внедряться и приведет к подавлению модернистски ориентированной советской музыки⁶.

Изучение этой эстетики

... в ее позднем, сформировавшемся виде, как она предстает у Шавердяна⁷, показывает, что здесь... скорее, перечисляется то, что

1. Калужский М. Репрессированная музыка. М.: Классика-XXI, 2007. С. 5–11.
2. Там же. С. 19–24.
3. Проект записки Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) секретарю ЦК ВКП(б) А. А. Жданову о запрещении постановки оперы В. И. Мурадели «Великая дружба» [Не ранее 1 августа 1947 г. — не позднее 9 января 1948 г.] // Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917–1953 / Под ред. А. Н. Яковлева. М.: МФД, 1999. С. 627.
4. Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере „Великая дружба“ В. Мурадели». 10 февраля 1948 г. // Там же. С. 630.
5. Гойови Д. Новая советская музыка 20-х годов. М.: Композитор, 2005. Первое издание: *Gojowy D. Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*. Laaber: Laaber-Verlag, 1980.
6. Гойови Д. Указ. соч. С. 21.
7. Гойови представляет следующее издание в качестве итога развития музы-

именем этой эстетики отбрасывается: все музыкальные завоевания постимпрессионистического периода в сфере гармонии, ритма, письма и эстетики⁸.

Гойови считает, что эта эстетика не является «марксистской» или «революционной», поскольку в ее фокусе находятся «биологические представления» о «здоровом» начале в музыке. Истоки постулируемых положительных эстетических характеристик — реализма, содержательности, идейности, народности — Гойови обнаруживает как в идеях русских революционных демократов, в народно-демократических, «кучкистских» традициях русской музыки, так и в национально-романтических, славянофильских представлениях об особом месте России в мировой цивилизации и культуре. Речь идет, утверждает Гойови, не о собственно музыкальной эстетике, но о перенесении на музыку литературно-философских понятий и тезисов. Эти понятия применимы к музыке «лишь в метафорическом смысле»⁹. В том же ключе Гойови рассуждает и о требовании «партийности»: это понятие также нельзя считать «марксистским» и оно также в прямом смысле относимо лишь к тексту или сюжету музыкального произведения. Требование «доступности» трактуется Гойови в смысле «популярности у широких слоев населения». «Применение всех этих принципов на практике вело к неприятию тех музыкальных явлений, которые не вытекали из... классико-романтической традиции»¹⁰. Традиционным и потому образцовым становится подход русских классиков к использованию народной песни — не «музейно-реставраторский» и «формально-этнографический», но творческий и активно-преобразующий. Гойови полагает, что в советской эстетике классические традиции обретают статус естественных, неизменных законов. В силу этого *любые* новации объявляются незаконными. Требование «классичности» музыки раскрывается в требованиях красоты, благозвучия, распевности, эмоциональности, мелодической ясности и т. п. Каждое из этих требований имеет свою антитезу: так, благозвучию противостоит дисгармоничность, хаотичность, а эмоциональности — невропатичность, дикарство, болезненный экспрессионизм. В перечне типичных «уничжительных характеристик» Гойови усматривает сходство советской эсте-

кальной эстетики первых трех советских десятилетий: Пути развития советской музыки / Под ред. А. И. Шавердяна. М.; Л.: Музгиз, 1948.

8. Гойови Д. Указ. соч. С. 21.

9. Там же. С. 23.

10. Там же. С. 24.

тики с эстетикой национал-социалистической; вот почему именно в эпитете «здоровый» он видит синтез всех прочих положительных свойств музыки. Здоровой, почвенной музыке противопоставит музыка модернистская и формалистическая. Понятия «модернизм» и «формализм» — это собирательные наименования для любых отклонений от классицистского канона. Гойови отмечает, что лишь в конце 1920-х годов термин «формализм» начинает изредка использоваться по отношению к музыке; в ранний период роль такой синтетической негативной характеристики выполняет термин «левый».

Перечислим некоторые особенности подхода Гойови.

1. Гойови следует идее «борьбы двух направлений» в советской музыке — модернизма и антимодернизма. Модернизм — это современная, новаторская музыка, музыка круга АСМ, которая подвергается официальной обструкции в качестве «левой» и «формалистской». Антимодернизм — это музыка, которой была свойственна установка на традиционализм и вместе с тем на массовость, музыка круга РАПМ. Между тем даже из приводимой в книге Гойови подборки журнальных статей 1920-х годов видно, что «новаторство» теоретиков «современничества» и «традиционализм» пролетарских музыкантов не противоречат друг другу. Главные теоретики АСМ — Николай Рославец и Леонид Сабанеев¹¹ — под новаторством понимают исключительно техническое новаторство в области музыкальной формы. Авторы круга РАПМ говорят о необходимости преемственности по отношению к классике буржуазного искусства, но преемственности *избирательной*. Критерий отбора «классики» — наличие прогрессивной программы музыкального произведения, которая успешно воплощена в музыкальном материале, а вовсе не стилевые особенности или достоинства формы сами по себе. С другой стороны, создание новых, революционных произведений для широких масс требует утилитарного подхода: если форма «церковной» кантаты подходит для наполнения ее пролетарским содержанием, то эту форму надо брать на вооружение. Рапмовцы вообще не мыслят категориями индивидуального творчества и композиторского мастерства — они видят себя ремесленниками, которые подбирают на свалке истории то, что еще может сгодиться. В этом отношении программа РАПМ превосходит по радикальности любые мо-

11. Гойови не анализирует работы Б. В. Асафьева (Игоря Глебова). Необходимо отметить крайне скудную библиографию и при этом замечательно обширную нотографию исследования Гойови.

дернистские открытия в области формы. Эти два направления — модернизм АСМ и *протопостмодернизм* РАПМ — вполне могли бы сосуществовать, если бы не противоречие совершенно иного плана: теоретики АСМ признают необходимость массовой пролетарской музыки, — правда, к этой музыке они также прилагают критерии техники и мастерства, — а вот идеологи РАПМ не видят практического смысла в существовании музыки, ограниченной рамками «кабинетного» формотворчества и индивидуалистического самосовершенствования. Такая музыка не нужна пролетарским массам вовсе не потому, что они ее не поймут, — массы-то как раз с первых тактов *понимают* ее «буржуазную сущность», — она не нужна потому, что процесс создания этой музыки обусловлен личными творческими мотивами композитора, а не задачами революционного культурного строительства. Именно здесь, в мотивах и характере деятельности композитора, а вовсе не в эстетических разногласиях следует искать исток исторической «борьбы направлений». В этой борьбе сталкиваются не «старое» и «новое», не «современность» и «классика», не «форма» и «содержание», а индивидуальное «творчество» и массовое «производство».

2. Гойови находит общий знаменатель «понятий советской эстетики» в «эмоционально-биологическом» подходе к музыке. Этот подход отождествляется с антимодернизмом и в то же время с нормативным требованием «здорового начала». Действительно, вот автор из лагеря ОРКИМД, близкого к РАПМ, пишет о чувствах и эмоциях:

Класс, все человеческие чувства которого долгое время игнорировались и не имели возможности вполне свободно и самостоятельно проявиться и развиться, от своих художников требует в первую очередь не схем, не отвлеченностей «конструкций», а произведений искусства, насыщенных живыми, столь долго подавляемыми эмоциями¹².

Но очевидно, что речь тут идет о *социальных* чувствах и эмоциях, а вовсе не о «биологических». С другой стороны, рассуждения Николая Рославца о том, что

... нет «менее эмоциональных» и «более эмоциональных» *произведений* искусства, а есть *люди* с большим или меньшим диапазоном чувствований, в процессе восприятия открывающие в произведе-

12. Е. М. «Последнее слово» отживающей культуры // Музыка и революция. 1927. № 9. С. 6. Цит. по: Гойови Д. Указ. соч. С. 327.

нии ту именно «сумму эмоций», которая соответствует полноте их чувствующего аппарата¹³.

Или такие рассуждения Леонида Сабанеева:

Музыка... есть организация эмоционального существа путем звуков, это организация психики звуковым методом. Каждая историческая эпоха имеет свои методы организации психики звуками. Метод организации меняется от того, *какую именно психику надо организовывать*, в каком направлении и когда¹⁴.

Подобные рассуждения теоретиков АСМ сложно принять за что-то иное, нежели за «эмоционально-биологическую» теорию восприятия музыки. Мы надеемся показать в дальнейшем, что неприятие «сумбура» и требование «красоты», «гармоничности» музыки столь же мало связано с ее биологизаторской трактовкой, сколь и с апологией «здорового начала» в почвенническом духе.

3. Гойови оставляет без рассмотрения вопрос о том, каким образом практическое применение принципов «партийности», «народности» и т. п. приводило к негативному утверждению «классицистского канона», о том, где находится та «точка пристежки», в которой происходит соотнесение используемых «лишь в метафорическом смысле» понятий советской эстетики с реальностью сочиняемой и звучащей музыки. Впрочем, решение этого вопроса Гойови и не постулирует в качестве задачи своего исследования.

Рубежным текстом, надолго определившим модус восприятия сталинской культуры в работах в первую очередь западных исследователей, стало сочинение Бориса Гройса «Стиль Сталин»¹⁵. Гройс описывает историю становления зрелой сталинской культуры как историю утилизации классического наследия:

Целью... партии было не лишить себя испытанного оружия классики, а, напротив, применить его в строительстве нового мира, придать ему другую функцию, утилизировать его. Здесь авангард наткнулся на собственные границы: отрицая критерий вкуса и индивидуальность художника во имя коллективной цели, он тем не менее продолжал настаивать на уникальности, индивиду-

13. *Рославец Н. Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве* // Современная музыка. 1924. № 5. С. 137. Цит. по: *Гойови Д.* Указ. соч. С. 330.

14. *Сабанеев Л.* Современная музыка // Музыкальная культура. 1924. № 1. С. 9. Цит. по: *Гойови Д.* Указ. соч. С. 335.

15. *Гройс Б.* Стиль Сталин // Гройс Б. Утопия и обмен. М.: ЗНАК, 1993. С. 11–112. Первое издание: *Groys B.* Gesamtkunstwerk Stalin: die gespaltene Kultur in der Sowjetunion. München; Wien: Hanser Verlag, 1988.

альности и чисто вкусовой оправданности своих собственных приемов: противоречие, на которое почти с самого возникновения авангарда было указано некоторыми его самыми радикальными представителями... утверждавшими, что авангард искусственно сужает свой проект поисками «оригинально» современного стиля, и настаивавшими на принципиальном эклектизме¹⁶.

Теоретиков и практиков соцреализма, защищавших классику от нигилистических поползновений авангарда, неверно называть «традиционалистами» или «эпигонами». Традиционен именно авангард — в своей установке на «современность» и творческую «оригинальность». Эта установка, конститутивная для модерна, в искусстве авангарда играет роль *sine qua non* творческого метода. Более того, радикализация этой установки — творить только новое, начать с нуля, полностью отказаться от старых форм — вынуждает авангард действовать с постоянной оглядкой на традицию: традиция в ее исчерпывающей полноте становится подлинным фундаментом, пусть и негативным, авангардного искусства. Тем самым авангард обнаруживает собственную «ветхость», заведомо обрекая себя на то, чтобы стать частью традиции в глазах будущих поколений художников.

Для большевистских идеологов точка нуля, напротив, была окончательной реальностью, а все искусство прошлого — не живой историей, по отношению к которой следует как-то определиться, а складом мертвых вещей, из которых можно в любой момент взять все, что понравится или покажется полезным¹⁷.

Новизна советского искусства — новизна содержания, а не формы. Утилизируя старые формы, сталинская культура не испытывала к ним никакого пиетета. Главным основанием классификации искусства становится его содержательная прогрессивность или реакционность — характеристики формы и стиля перестают что-либо значить. Вот почему

... понять социалистическое советское искусство как эклектическое в целом может только внешний и притом реакционно, формалистически мыслящий наблюдатель, видящий только формальные комбинации стилей, а не связывающее их внутреннее единство «народности» и «идейности»¹⁸.

16. Гройс Б. Указ. соч. С. 40–41.

17. Там же. С. 43.

18. Там же. С. 49.

Советское искусство отмежевывается не только от «формализма», но и от «натурализма»: если «формализм» фетишизирует форму, то «натурализм» фетишизирует содержание. Реализм по-социалистически отказывается пассивно отражать окружающую действительность — возведенное в принцип пассивное отражение превращается в формальный прием, исключающий подлинную содержательность.

То, что подлежит мимезису средствами искусства, — это, следовательно, не внешняя видимая реальность, а внутренняя реальность внутренней жизни художника, его способность изнутри идентифицироваться с волей партии и Сталина, слиться с ней и из этого внутреннего слияния породить образ или, точнее, модель той действительности, на формирование которой эта воля направлена¹⁹.

«Формализм» подлежит осуждению не столько за новаторство в области формы, сколько за глубинные мотивы такого новаторства. Если артист занимается формотворчеством ради формотворчества, даже следуя при этом в русле классической традиции, значит, он не преобразился внутренне, не пережил *метанойю*, не совлек с себя ветхого Адама, не стал мехами новыми для молодого вина Правды. С другой стороны, если художник искренен, открыт и сердечен, то сердце само подскажет ему подходящую форму для воплощения проступающего изнутри образа истинного Бытия. Эта неотделимая от содержания форма с точки зрения внешнего наблюдателя-«формалиста» вполне может выглядеть как технически сложный результат радикально-новаторского конструирования. В целом подход Гройса способен послужить эффективным инструментом последовательной «реалистической» интерпретации тезауруса советского дискурса о музыке — интерпретации, избегающей крайностей «фольклорно-мифологического» и «историко-архивного» подходов.

Евгений Добренко в статьях «Музыка вместо сумбура: народность как проблема музыкальной кинокомедии сталинской эпохи»²⁰ и «*Realaesthetik*, или Народ в буквальном смысле»²¹ развивает тезисы Гройса на близком тематике нашего исследования мате-

19. Гройс Б. Указ. соч. С. 52.

20. Добренко Е. Музыка вместо сумбура: народность как проблема музыкальной кинокомедии сталинской эпохи // *Revue des études slaves*. 1995. Т. 67. Fascicule 2-3. P. 407-433.

21. Добренко Е. *Realaesthetik*, или Народ в буквальном смысле // Новое литературное обозрение. 2006. № 6 (82). С. 183-242.

риале. Сюжет «рождение советского стиля» выстраивается таким образом:

В январе–марте 1936 года происходит соцреалистическая революция в советском искусстве. Его знаменем становится теперь народность. Речь, однако, следует вести не о «гибели формализма» (он как направление революционной культуры был фактически устранен с «художественного фронта» к концу 1920-х годов), но о синтезе «классического наследства» со средним вкусом масс. Этот синтез рождает новую — доступную и «красивую» — стилистику. Синтезирование становится главной эстетической стратегией власти, ведущей борьбу «на два фронта»: «против формализма и натурализма» одновременно. <...> Основная эстетическая стратегия, четко выраженная в гневных партийных инвективах, — стратегия синтезирования — строится на апелляции к готовой стилистике: доступность, похожесть, «выразительность», «естественность» — все это присуще в равной мере классике и народному искусству... Только их предполагающийся синтез в состоянии дать искусство, любимое «советской аудиторией». <...> «Превращение» искусства, окончание его переработки в сталинской культуре: не снижение классики к массовому вкусу, не предпочтение классики или народной музыки... но рождение синтеза искусств и стилей, того высокого образца «тотального произведения искусства», в который вылилась жизнь советского народа. <...> Наконец, совершается главное событие советской эпохи — рождается, по известному сталинскому определению, «наша советская классика», в которой слились и народная песня, и симфоническая музыка, и патриотическая декламация. В этом невиданном ранее синтезе снимаются традиционные музыкальные жанры. Исчезает, наконец, оппозиция массового и высокого. Вместо их традиционного противопоставления происходит диалектический синтез, причем в симфонической оратории уже нет ни джаза, ни песни, ни оперы, ни оперетты — это нечто совершенно новое, неразлагаемое на составные части, неделимое — *Gesamtkunstwerk*²².

Добренко отталкивается от продуктивной концепции Гройса и выстраивает яркий и убедительный иллюстративный ряд (сюжеты советских музыкальных кинокомедий, а также — в поздней статье — литературных произведений). При этом Добренко невольно занимает по отношению к советской музыке позицию того самого упоминаемого Гройсом внешнего наблюдателя-«формалиста», который видит только «формальные комбинации стилей» и поэтому не стремится к усмотрению внутреннего единства

22. Dobrenko E. Op. cit. P. 414–433.

анализируемого феномена. Это приводит исследователя к объективирующей историзации соцреалистического дискурса: «формализм» трактуется как *действительно существовавшее*, — но только в 1920-е годы! — направление в искусстве, на смену которому приходит новое «синтетическое» направление, стилистические особенности которого доступны для аналитической фиксации. Как ранний авангард безошибочно опознается по внешним стилевым, формальным признакам, так и зрелый сталинский «синтетизм» сводится к набору несложных конструктивных приемов, позволяющих художнику создавать все новые и новые *Gesamtkunstwerk*. «Народность», «доступность», «красота», «естественность» являются чертами «синтетического» стиля в той же мере, в какой «космополитизм», «сумбур», «дисгармоничность», «гротеск» характеризуют стиль «формалистический», — по крайней мере такой вывод следует из тезиса Добренко. Так, незаметно, посредством внешнеформалистической трактовки понятия «тотальное произведение искусства», исследователь принимает «язык эпохи» в качестве языка аналитического описания.

Эта особенность исследовательской позиции Добренко является источником отдельных неточных, на наш взгляд, утверждений в статье «*Realaesthetik...*» Так, Добренко пишет, что в опере Мурадели «Великая дружба» не было никаких примет формализма, а опора на народную музыку была вполне определенной. То есть «формализм» и «народность» трактуются как характеристики *разных* музыкальных стилей. В действительности опора на народную музыку вполне совместима с формализмом — именно тогда, когда такая опора является не более чем стилевым, конструктивным приемом. Анализируя стенограмму совещания деятелей советской музыки, проведенного в ЦК ВКП(б) в январе 1948 года²³, Добренко пишет о выступлении Шебалина:

Никто не позволил себе столь резко высказываться в ходе совещания, а тем более открыто сомневаться в плодотворности предложенного Ждановым пути развития отечественной музыки — *соединения песенной мелодики с формой газетной или журнальной передовицы*²⁴ (курсив мой. — А. Г.).

Оставляя в стороне субъективную оценку «столь резко», укажем на то, что упомянутый «путь» никогда Ждановым не предлагался, и, следовательно, неверно утверждать, что Шебалин открыто

23. Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). М.: Правда, 1948.

24. Добренко Е. Указ. соч.

выступил против «линии партии» в данном вопросе. В изложении Добренко цель кампании 1948 года — усиление партийного контроля над деятелями музыки — реализуется путем осуждения *одного* из музыкальных направлений и одобрения *другого*. Если мы вслед за Добренко примем «ждановскую» логику и отождествим «формализм» с музыкальным модернизмом, это приведет нас к неразрешимому затруднению в решении проблемы, которую мы условно обозначим как «парадокс Шостаковича». Парадокс можно сформулировать так: если верно, что Шостакович — главный «формалист» советской музыки, то как тогда объяснить тот факт, что именно Шостакович является наиболее «советским» из всех советских композиторов, что именно в его музыке сталинизм обрел черты завершенного, всеобъемлющего произведения искусства? Этот парадокс может быть разрешен только путем последовательного разотождествления «формализма», — а также «партийности», «народности» и т. п. — с какими бы то ни было стилевыми, жанровыми и композиционными определениями музыки. Добренко пишет:

Крупнейший модернистский художник, Шостакович был мастером монтажа, в совершенстве владел коллажной техникой, постоянно работая с разнородными материалами — от народной и революционной песни до реминисценций из классики, от городского романса до блатного фольклора... Программная цитатность и гетерогенность его музыки делают ее созвучной не только модернистской, но и постмодернистской эстетике и полистилистике²⁵.

Таким образом, исследователь видит в композиторе не просто приверженца «модернизма», ограниченного узкими рамками направления, — Шостакович даже собственный модернизм использует как прием в постмодернистском бриколаже техник и стилей. Но чем же тогда стилистика Шостаковича отличается от стилистики сталинского «синтетизма»? Если с внешней, «формальной» точки зрения оба эти феномена стилистически близки, то надо быть последовательными и признать, что с внутренней, «содержательной», «реалистической» точки зрения они также тождественны, что модернизм Шостаковича подлинно народен и партиен, что новаторские формы его музыки — не самоцель, не «бесплодное оригинальничанье», но адекватное выражение подлинного духа советской эпохи²⁶.

25. Там же.

26. На этом мы вынуждены закончить критический обзор современных исследований. Как представляющие наибольший интерес отметим также ра-

Обратимся к документам эпохи, фиксирующим становление языка сталинской культурной политики. Уже в марте 1919 года в Декларации Музыкального отдела (МУЗО) Наркомпроса РСФСР, подписанной председателем Коллегии отдела Артуром Лурье и, среди прочих, членом Коллегии Борисом Асафьевым, мы видим противопоставление двух модусов восприятия музыки:

Если пути живой народной песни ведут к познанию движения звезд и ритма вселенной, тогда пребывание в духе музыки — единственный солнечный мир счастья. Для тех, кто не воспринимает первичных начал музыки, которые красно выявлены в говоре живой народной песни, музыка не существует, даже если они принимают ее в формально-схематическом состоянии — результате длительного опыта профессионально-музыкальной специализации²⁷.

Авторы Декларации воспроизводят уже знакомый нам парадокс авангарда: чтобы совершить прорыв в музыкальный «мир высшей реальности» и ощутить «движение звезд», надо сначала убедиться в том, что в «формальных образованиях академического музыкального искусства» дух музыки отсутствует. Чтобы познать *музыку-как-природу* в «процессе непосредственного опыта», необходимо *объявить* музыку свободной от *всех* «ложных канонов» и «правил музыкальной схоластики», от тяготения к «безличному схематизму» и «индивидуальным выкрикам», от рассудочности и механицизма, от штампованности и мещанства. По-

боты: Раку М. *Метаморфозы «Лебединого озера»: краткий курс истории одного мифа* // *Неприкосновенный запас*. 2001. № 1 (15). С. 56–64; *Он же*. *Поиски советской идентичности в музыкальной культуре 1930–1940-х годов: лиризация дискурса* // *Новое литературное обозрение*. 2009. № 6 (100). С. 184–203; *Он же*. «Естественный отбор» в советской музыкальной культуре и процессы рецепции итальянской оперной классики // *Международная интернет-конференция «Музыкальная наука на постсоветском пространстве»*. РАМ им. Гнесиных, 2010. URL: <http://musxxi.gnesin-academy.ru/?p=373>; *Он же*. «Музыка революции» в поисках языка // *Антропология революции*. Сб. статей / Под ред. И. Прохоровой. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 400–435; *Он же*. Социологический контекст становления советской оперы // *Международная научная конференция «Социология музыки»*. РАМ им. Гнесиных, 2007. URL: http://mconf.blogspot.ru/2007/11/blog-post_96.html; *Власова Е. С.* 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М.: Классика-XXI, 2010; *Букина Т. В.* Музыкальная наука в России 1920–2000-х годов (очерки культурной истории). СПб.: Изд-во РХГА, 2010; *Лобанова М. Н.* Николай Андреевич Рославец и культура его времени. СПб.: Петроглиф, 2011.

27. Декларация МУЗО Наркомпроса // *Лад*. Пг.: Издательство МУЗО Наркомпроса, 1919. С. 3–4. Цит. по: *Власова Е. С.* Указ. соч. С. 14.

лучается, что живая музыка — стихия народной песни — может быть воплощена в творчестве масс только путем разрыва с музыкой мертвой — со *всеми* существующими музыкальными практиками и институтами. Подлинная музыка не нуждается в опосредующей форме:

Свободно совершая опыт овладения материалом (органическая техника воплощения), чувствующий ум и познающее сердце превращают всем родное и близкое — постоянное — в вечное устремление к непреложному, сегодня чаемому, утверждением [*sic*] Любви²⁸.

Возврат к народно-песенным истокам является здесь частью нигилистического авангардистского жеста: народная песня — это не что-то заключенное в традиционные формы «народной песни», это, напротив, некая «формирующая сила», которая сама дает чувственную форму кипящей, мятежной «воле к жизни», сметая в революционном вихре лишённые жизни объективации.

Декларация Ассоциации пролетарских музыкантов (АПМ), учрежденной в марте 1923 года, объявляет целями новой организации «устранение разрозненности революционно-творящих музыкальных сил»; «выработку четкой и ясной марксистской линии в подходе к музыкальному искусству»; строгий пересмотр детской музыкальной литературы; упорядочение репертуара музыкальных коллективов, контроль за его классовым и художественным содержанием; издание популярной литературы по вопросам истории и теории музыки; выработку «художественного классового критерия при издании музыкальных произведений прошлого и настоящего»; пропаганду среди пролетариата «музыкально-революционных произведений и динамически-насыщенных произведений прошлого»²⁹. В ином варианте Декларации, опубликованном 20 октября 1923 года в первом номере журнала «Музыкальная новь», читаем:

... двойная опасность для коммуниста-музыканта — или раствориться в академической среде бесполезно-эстетствующих, оторванных от великой социальной революции композиторов, или же разменяться на случайные опыты революционного творчества, не корректируемого четким классовым сознанием³⁰.

28. Там же. Цит. по: *Власова Е. С.* Указ. соч. С. 15.

29. Ассоциация пролетарских музыкантов // *Правда*. 26.08.1923. С. 6. Цит. по: *Власова Е. С.* Указ. соч. С. 22–23.

30. Ассоциация пролетарских музыкантов (Композиторы, исполнители и педа-

Смысл «классовости» более подробно разъясняется в программном документе Фракции красной профессуры (ФКП) Московской консерватории:

Многими музыкальными деятелями до сих пор еще не изжито представление о самодовлеющей — вне отношения к той или иной человеческой группировке (классу) — значимости музыки. Это представление исходит из пресловутого принципа «искусство для искусства», когда музыканты склонны видеть в себе своеобразных внеклассовых «жрецов» этого проявления человеческой деятельности. При таком воззрении, имеющем корни в далекой от современности эпохе романтизма, безнадежно отставшем от жизни и потому неизбежно обреченном на отмирание, консерватории рассматриваются как учреждения, стоящие «вне времени и пространства», стремящиеся лишь к подготовке наиболее совершенных, в смысле овладения материалом искусства, будущих «жрецов» этого искусства. Такая идеология стоит в очевидном противоречии с властными запросами жизни, требующими поднятия уровня музыкальной культуры масс и приобщения масс ко всем достижениям музыкального искусства; она тормозит процесс переустройства жизни в этой области³¹.

Члены ФКП не могли не понимать, что принцип «искусство для искусства» манифестирует буржуазную классовую позицию. В этом смысле музыка «эпохи романтизма» только притворяется надклассовой и общечеловеческой, на деле обслуживая интересы буржуазии, а именно реализуя буржуазную претензию на универсальность. Плоха не сама буржуазная музыка — плоха беспочвенная претензия буржуазного композитора на выражение общезначимого содержания. Пролетарская музыка должна избежать Сциллы абстрактного буржуазного универсализма и Харибды абстрактной же, не укорененной в классовом сознании революционности. Абстрактный универсализм преодолевается путем придания музыке революционно-пролетарской программности, и тогда остается решить вопрос — насколько эта программность классово-сознательна. Как мы видим, центр тяжести классового подхода находится в точке *сознательности* творческой работы композитора. Сознательность не равна преднамеренности: нарочитая

гоги) // Музыкальная новь. 1923. № 1. С. 27. Цит. по: Лобанова М. Н. Указ. соч. С. 67.

31. Обращение группы профессоров Московской государственной консерватории // Музыкальная новь. 1924. № 4. 31 января. С. 21–22. Цит. по: Власова Е. С. Указ. соч. С. 26.

революционность вполне совместима с «эстетством» и «жречеством» — врагами подлинно пролетарского сознания. Сознательность понуждает композитора поступиться не просто какими-то элементами формы — в жертву надо принести все свое «творчество», стать скромным тружеником на фронте производства массовой музыки. И только так — аскетически ограничивая себя в праве адресоваться *urbi et orbi*, транслировать всечеловеческие смыслы — композитор способен достичь подлинной универсальности звучащего момента истории.

Датированный концом 1924 года документ под названием «Идеологическая платформа Всероссийской ассоциации пролетарских музыкантов» представляет собой развернутую программу «пролетарской музыки». По мысли авторов документа, каждый класс вкладывает в «выходящее из его недр»³² искусство свое классовое мирозерцание и свою классовую мораль. Искусство воздействует на психику индивида и таким образом формирует его классовое сознание. Господствующие классы дореволюционной эпохи владели монополией на средства музыкального производства, что привело к «пышному расцвету» музыкальной культуры этих классов и влиянию этой культуры на психику угнетенных классов. При этом буржуазная музыка паразитирует на народной музыке, беря от нее все лучшее, а взамен давая ей свою выхолощенную «форму». В результате этого неравноценного обмена народная музыка вырождается в сторону городского романса и «церковно-мещанского эстетизма». Идущий сегодня «процесс общего самозагнивания и упадка буржуазной культуры» приводит к «превалированию формы над содержанием и к оскудению содержания вообще». В революционной России

...«современная» непролетарская музыка продолжает ход развития буржуазной предреволюционной музыки: в ней содержание отделяется от формы и теряется окончательно; музыка размежевывается по формальным признакам, причем отдельные стороны музыкальной формы приобретают самодовлеющее значение и выделяются в качестве особых направлений.

Перечисляются следующие признаки вырождения буржуазной музыкальной культуры: а) «обоснование всего музыкального произведения на отдельных звучаниях и их сочетаниях, при полном

32. Далее до конца абзаца все цитаты приводятся по изданию: В пролетарских музыкальных организациях // Музыкальная новь. 1924. № 12. С. 24–25. Цит. по: Власова Е. С. Указ. соч. С. 81–83.

однообразии и бедности метроритмического рисунка, что приводит к искажению музыкальной фразы и утере всякой динамики»; б) «погоня за оригинальностью и увлечение алогическими, судорожными ритмами, в связи с чем находится упадок и исчезновение мелодики и, между прочим, вокальный и оперный кризис буржуазной музыки»; в) «погоня за „совершенной“ самодвлеющей формой, в результате чего творчество окончательно вырождается и подменяется мертвым схематизмом». В противовес этим тенденциям «пролетарские музыканты» кладут в основу своего «классового творчества» передачу вполне определенного, перечисляемого по пунктам нового революционного содержания. Это содержание «не приемлет какую-либо форму вышесказанных направлений буржуазной музыки и неминуемо влечет за собой постепенное создание новой музыкальной формы, которая рождается из содержания, в свою очередь художественно его оформляя». Содержание и форма находятся в диалектическом единстве.

Мы видим, что действие буржуазной музыки мыслится здесь по аналогии с действием иных видов «народного опиума»: заимствуя у народной песни ее подлинное, *реальное* содержание, буржуазная музыка возвращает его народу в изуродованной, фетишизированной, *превращенной* форме товара — предмета для потребления в концертном зале, церкви или кабаке. У буржуазии нет по-настоящему «своего» классового мировоззрения, которое можно было бы облечь в музыкальную форму. Единственное «свое» содержание, обнаруживаемое в лучших образцах романтической музыки, — это содержание буржуазно-революционное, но и оно представляет собой лишь слабую тень вызревающего в недрах народных масс пролетарско-революционного содержания. Таким образом, буржуазная музыка *конститутивно* бессодержательна, ее суть — в придании абстрактной формы конкретному содержанию музыкальной жизни народа. Следовательно, заключая новое революционное содержание в «старую» форму, точнее, в форму, пригодную для вмещения какого угодно содержания в силу своей автономности и самоценности, мы тем самым обрекаем его на полное размывание и схематизацию. Новое содержание должно само породить новую форму. Это означает, что композитор должен принципиально *не заниматься* творческим конструированием новой формы, даже рассчитывая воплотить в этой новой форме вполне определенное новое содержание. «Творческий» подход вновь заведет композитора в тупик «формализма». Задача композитора, скорее, «ремесленная» — методом

проб и ошибок определить, какой именно формы требует данный материал, какая форма наиболее ему подходит. И это — если следовать такой утилитарной логике — будет скорее какая-то мертвая, клишированная форма, нежели форма «современная» и «оригинальная». Шаблон, например шаблон военного марша или церковной кантаты, не выпячивает своих конструктивных достоинств и не затушевывает тем самым содержание, сводя его к необязательному «довеску». Использование шаблона позволяет сделать центром музыкального высказывания именно содержание. Вполне закономерно искомой новой формой, порождаемой новым революционным содержанием, оказывается форма предельно стертая и максимально растиражированная.

Среди негативных характеристик «непролетарской» и, в частности, «современнической» музыки, взятых на вооружение рапповцами, отметим также следующие: «идеология музыкального потребителя-слушателя из среды буржуазного класса», ограничение творчества сферой «лабораторных интонационных поисков»³³; «тихая, безвольная музыка», «чахлая или надуманная» мелодия, «вялый, безжизненный» ритм, «„заумный“ язык»³⁴; «атональность, политональность, ультрахроматизм, всякие попытки расширения тональной системы»³⁵; «дебри гармонических праностей и острозвучий», «отсутствие смысла», «нелогичность», «чушь», «невозможность написать серьезную и нужную музыку»³⁶; «идеология... „современников“ — плоть от плоти и кровь от крови чистейшего махрового контрреволюционного меньшевизма»³⁷; «глубокое идеологическое родство с упадочной культурой Запада», ограниченность «исключительно вопросами новизны, мастерства формы», «мелкобуржуазность», «реакционность», «душевная пустота», «бессильное эпигонство», «плоская „графическая“ линия письма, отсутствие волевого динамическо-

33. *Сергеев А.* Музыкальный тупик // Музыкальная новь. 1923. № 1. С. 6. Цит. по: *Лобанова М. Н.* Указ. соч. С. 84.

34. *Сергеев А.* Музыка и быт // Музыкальная новь. 1924. № 6–7. С. 4–5. Цит. по: *Лобанова М. Н.* Указ. соч. С. 85.

35. *Иванов-Борецкий М.* Пути музыки и революция // Музыкальная новь. 1923. № 1. Цит. по: *Лобанова М. Н.* Указ. соч. С. 87.

36. *Корчмарев К.* Современная музыка // Музыкальная новь. 1924. № 8. С. 19. Цит. по: *Лобанова М. Н.* Указ. соч. С. 87–88.

37. *Лебединский Л.* Восемь лет борьбы за пролетарскую музыку (1923–1931). Отчет о деятельности Совета Ассоциации пролетарских музыкантов в борьбе за движение пролетарской музыки и дальнейших задачах РАПМа. М.: Гос. музыкальное изд-во, 1931. С. 24–25. Цит. по: *Гойови Д.* Указ. соч. С. 313.

го начала, вялый ритм, банальный мелос»³⁸; «„нарочитая“ примитивность», «подлаживание под современные требования», «космополитизм», «надуманные, жестко звучащие, лишённые всякой эмоциональности композиции», «схематизм», «шаблон»³⁹; «конструктивизм», «бесчувственность», «интеллектуализм», «формализм», «уродливое явление самоценности любых музыкальных капризов и прихотей „самодовлеющих“ композиторов», «пренебрежение к содержанию и социальному восприятию», попытки «исходить в своих музыкальных конструкциях из изобретенного, „своего“ комплекса звучаний, совершенно не считаясь с тем, как он воспринимается слушателем, исходя из принципа, что *все*, сделанное рукой мастера, будет ценно», «крайнее развитие индивидуализма», «фальшивые ноты», «фетишизация мастерства», «произвол и анархия»⁴⁰; «неискренность»: «неискренняя музыка производит впечатление, совершенно обратное тому, на которое она рассчитана»⁴¹, «тенденция к искусственному культивированию необычных, нарочито взращенных эмоций», «вырождение психологического содержания и обусловленное им разрушение формы»⁴², «реакция», «буржуазный либерализм», «троцкизм»⁴³ и т. п.

Мы видим, что крайне редко осуждается *только* форма или *только* содержание музыки. Для «пролетарских композиторов» форма и содержание, по сути, тождественны. Если упадочно содержание, то упадочно и форма. Если форма буржуазна, то «революционность» содержания — не более чем имитация. Ситуация, когда подлинно пролетарское содержание композитор воплощает в нерелевантной материалу, слишком «оригинальной» форме, попросту невозможна. «Преобладание формы над содержанием» означает полную деградацию содержания и, как след-

38. Белый В. «Левая» фраза о «музыкальной реакции» (по поводу статьи Н. Рославца «Назад к Бетховену») // Музыкальное образование. 1928. № 1. С. 44–45. Цит. по: Гойови Д. Указ. соч. С. 314–315.

39. Калтат Л. О подлинно буржуазной идеологии гр. Рославца // Музыкальное образование. 1927. № 3–4. С. 35–42. Цит. по: Гойови Д. Указ. соч. С. 318–323.

40. Е. М. Указ. соч. С. 5–6. Цит. по: Гойови Д. Указ. соч. С. 326–327.

41. Пути развития музыки. Стенографический отчет совещания по вопросам музыки при АППО ЦК ВКП(б). М.: Правда, 1930. С. 14. Цит. по: Власова Е. С. Указ. соч. С. 86.

42. Келдыш Ю. Пролетарские композиторы // Радиослушатель. 1929. № 44. С. 6. Цит. по: Власова Е. С. Указ. соч. С. 113.

43. Из выступления Юрия Келдыша на Пленуме Совета Всероскомдрама (Власова Е. С. Пленум Совета Всероскомдрама. Фрагмент стенограммы, посвященный музыкальным вопросам (18–19 декабря 1931 года) // Музыкальная академия. 1993. № 3. С. 171. Цит. по: Власова Е. С. 1948 год... С. 127).

ствие, абстрактность, безжизненность формы. Вот почему обвинение в «формализме» — это вовсе не констатация наличия в произведении конструктивных «излишеств» как таковых, это прежде всего указание на то, что композитор — намеренно или нет — искажил *объективное содержание* собственного музыкального продукта. Поскольку объективным содержанием музыки является действительная жизнь народа в ее исторической конкретности, то, искажая истину исторического момента, композитор совершает *этическую ошибку*, впадает в грех не только лжи, но и воровства — он в каком-то смысле расхищает народную собственность. Если современная западная музыка «впала в коллективный грех формализма»⁴⁴, если в буржуазном мире кража реальности узаконена, то советский композитор грешит приватно, прячась за маской реалиста.

Это также объясняет, почему «пролетарская» музыкальная критика, в отличие от «цеховой» и «профессиональной», не приемлет «аналитического» подхода к музыкальному произведению — когда рассуждают, например, о том, что в *adagio* композитор сфальшивил и согрешил против реализма, но зато в финальном *allegro* вновь вступил на широкую дорогу идейности и народности. Рапмовский критический стиль синтетичен, его острие направлено на целостный композиторский этос. Так, в критической статье Даниэля Житомирского 1929 года об опере «Нос» Шостаковича, во многом предвосхищающей риторику «Сумбура вместо музыки», длительное нагнетание эмфатических характеристик как бы соразмерно глубине морального падения композитора: «алогич-

44. Из выступления Анатолия Луначарского на Всероссийской музыкальной конференции, проходившей в Ленинграде с 14 по 20 июня 1929 года (Наш музыкальный фронт. Материалы Всероссийской музыкальной конференции (июнь, 1929 г.) / Под ред. С. Корева. М.: Гос. изд-во. Музыкальный сектор, 1930. С. 24. Цит. по: Лобанова М. Н. Указ. соч. С. 113). Ср.: «Нигде в мире еще не жили такой призрачной, пустой жизнью, как теперь в буржуазных странах. Но над всем этим плетется яркий узор формальных достижений, которые ослепляют своей грандиозностью и подменяют внутреннюю целесообразность внешней стройностью. Что же здесь требуется от музыки? Тот, кто ее творит, должен побить рекорд, должен дать оригинальное, ошеломляющее произведение. Содержание не важно. Пусть будет виртуозность. Вот это — настоящее, это удовлетворяет теперешнее общество. Преломление должно быть особо острым и возбуждающим. Современная музыка почти что во всей Европе впала в колоссальный грех формализма» (Луначарский А. В. Социальные истоки музыкального искусства // Пролетарский музыкант. 1929. № 4. Цит. по URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/v-mire-muzyki/socialnye-istoki-muzykalnogo-iskusstva>).

ная акцентация слов и фраз»⁴⁵, «нарочитая нелепость», «противоестественность», «гармонизация навыворот», «резко противоречивые и совершенно нелепые диссонансы», «натуралистические эффекты», «насилие над текстом», «ладовая статичность», «однообразная нарочитость», «нарочитое несоответствие», «уродливая и нездоровая гримаса, раздирающая челюсти тупым физиологическим смехом», «игра внешними приемами», «формалистический спектакль», «господство самодовлеющих, структурно-композиционных моментов... над внутренней смысловой значимостью вещей», «буржуазно-эстетский стиль», «гротескные принципы соблазнили... Шостаковича», «оторванность автора от основных задач, стоящих перед советским театром, в частности оперой», «нелепая полубредовая фантастика» и т. п. Автор резюмирует:

Своей оперой Шостакович, несомненно, отделился от столбовой дороги советского искусства. Если он не поймет ложности своего пути, если не постарается осмыслить творящейся у него под «носом» живой действительности, то творчество его неизбежно зайдет в тупик.

Соблазн, слепота, неразумие, болезненная извращенность, крайность, насилие над реальностью, монотонная повторяемость, уродство, животная тупость, абсурд, бред — вот смысловой горизонт дискурса о «формализме» в советской музыке.

В обозначенной нами *этической* перспективе обретают осмысленность также и позитивные характеристики музыкального труда, вошедшие в словарь сталинской культурной политики. Лев Калтат в 1927 году пишет:

Главное требование, которое мы предъявляем пролетарским композиторам, — это *искренность* того, что они пишут. Если композитор *искренне* хочет выразить ту или иную эмоцию, если он *искренне* хочет заразить этой эмоцией массу, то он не *должен* писать ясно и понятно, а он *неминуемо будет так писать*⁴⁶.

Требование искренности обуславливает насущную задачу *правдивого отражения* реальности; нельзя искренне изъясняться на фальсифицирующем реальность, то есть революционную современ-

45. Далее до конца абзаца все цитаты приводятся по изданию: Житомирский Д. «Нос» — опера Д. Шостаковича // Пролетарский музыкант. 1929. № 7–8. С. 33–39. Цит. по: Лобанова М. Н. Указ. соч. С. 102–103.

46. Калтат Л. О подлинно буржуазной идеологии... С. 33. Цит. по: Гойови Д. Указ. соч. С. 318.

ность, музыкальном языке: «Только при активной разработке тематики наших дней композиторы сумеют действительно овладеть новым музыкальным языком»⁴⁷; необходимо «не повторение композиционных средств, выработанных классиками или романтиками, но *только отражение* действительности в ее революционном развитии, данное соответствующими музыкально-выразительными средствами в „логической“ или „исторической“ форме»⁴⁸. Музыкальный язык должен быть *конкретен* — только в этом случае он может быть использован как инструмент философского обобщения действительности. Конкретность языка ни в коем случае не означает простого переноса актуальных социальных интонаций в музыкальную ткань, ведь в этом случае композитор рискует впасть в грех «натурализма» и упустить момент «обобщения». Тем более недопустимо формально-конструктивное порождение музыкальных образов в недрах изолированной «творческой лаборатории». Чтобы избежать этих двух крайностей, композитор должен уметь слышать *голос всеобщего* в окружающем его множестве голосов и звуков. А чтобы этот голос всеобщего стал музыкой, надо взять на вооружение абсолютно прозрачный, *чистый и простой* язык.

Чтобы отразить объективную действительность, не надо бояться упреков будущего критика. Надо критически пользоваться всеми возможными средствами, предоставленными прошлым, и изобретать новое, *познав предварительно самого себя*. Композитор должен творить не только «нутром», но и умом, пользуясь разумным расчетом, то есть во главу угла поставив конкретный сюжет в обобщенной форме, который может быть воспринят слушателем (курсив мой. — А. Г.)⁴⁹.

Чистота и простота музыкального языка означает прежде всего прозрачность и понятность композитора для самого себя. Композитор должен постоянно наблюдать за собой, за чистотой своих мыслей и чувств, за точностью настройки своего «внутреннего камертона». Он способен претворить голоса эпохи в ясную и понятную музыку ровно в той мере, в какой он живет полной, насыщенной жизнью, «умеет нежно любить, наслаждаться природой, ненавидеть своих классовых врагов, беззаботно веселиться и за-

47. Дискуссия о советской опере // Советская музыка. 1935. № 7–8. С. 51.

48. Рыжкин И. Задачи советского симфонизма // Советская музыка. 1935. № 6. С. 17.

49. Дискуссия о симфонизме в Московском союзе советских композиторов // Советская музыка. 1935. № 3. С. 101.

разительно смеяться»⁵⁰. Душевная теплота, сердечность, отзывчивость, неравнодушие, эмоциональность, оптимизм, жизнелюбие, активная жизненная позиция — вот качества, которыми *в первую очередь* должен обладать советский композитор.

В редакционной статье газеты «Правда» от 28 января 1936 года «Сумбур вместо музыки. Об опере „Леди Макбет Мценского уезда“»⁵¹ сформулированы такие требования к советской музыке: она должна быть «хорошей», «простой», «понятной», «общедоступной», «естественной», «человеческой», «выразительной», «подлинной»; в музыке должны быть выражены «простые и сильные чувства»; в музыкальном театре следует ценить «простоту, реализм, понятность образа, естественное звучание слова»; музыка должна обладать способностью «захватывать массы»; советский композитор должен уметь «прислушаться к тому, чего ждет, чего ищет в музыке советская аудитория»; советская музыка — как и вся советская культура — должна способствовать тому, чтобы «изгнать грубость и дикость из всех углов советского быта». Отказываясь транслировать голос эпохи, уклоняясь от участия в этико-политическом единстве советского народа, Шостакович впадает в самый страшный грех — грех *гордыни*, грех отъединения, грех абсолютизации частного и приватизации универсального.

Этос советского композитора чужд аполитичности, созерцательности и утонченной рефлексивности:

Хорошая музыка, хорошая советская опера, симфония — это тоже политика. Отсюда надо сделать вывод, что не существует искусства аполитичного. Все наше творчество должно быть насыщено идеями нашей социалистической действительности. Оторваться от нее — это значит отстать от жизни, а отстать от жизни — это значит быть выброшенным за борт советской действительности⁵².

Для того чтобы создавать реалистические произведения, которые войдут в «железный фонд советской музыкальной культуры», композитор должен неуклонно расширять свой «идейно-эмоциональный диапазон» и «круг жизненных явлений», отображаемых

50. Челяпов Н. Основные вопросы советского музыкального творчества // Советская музыка. 1935. № 2. С. 4.

51. Сумбур вместо музыки. Об опере «Леди Макбет Мценского уезда» // Правда. 28.01.1936. С. 3.

52. Из реплики Арама Хачатуряна (Великий документ эпохи. Советские музыканты должны овладеть большевизмом // Советская музыка. 1937. № 4. С. 9).

музыкой⁵³. Интересна характеристика этоса «пролетарских композиторов» из круга РАПМ, данная в одной из редакционных статей майского номера журнала «Советская музыка» за 1937 год:

Музыкальные авербаховцы насаждали музыкальную нищету. Люди, лишённые юмора, угрюмые, сухие начетчики орудовали в самом жизнерадостном из искусств. Веселая песня, грациозный танец были ненавистны этим странным существам, нагло называвшим себя «идеологами». Нежные мелодии Шопена и глубокие мысли Листа были недоступны их слуху. Они провозглашали здравицы в честь Бетховена и Мусоргского, ничего не понимая в их творчестве. <...> Глубоко в душе Л. Лебединский затаил злобную надежду на реванш и в феврале 1936 года во время дискуссии о формализме... выступил с попыткой задним числом реабилитировать рапмовское наследие, осужденное партией. <...> Лебединский получил отпор со стороны всей музыкальной общественности, всей советской печати, но и это его ничему не научило. Он не сделал ничего для того, чтобы снять с себя позорное обвинение в антипартийном поступке. Его объяснения на заседании партийной группы Союза советских композиторов носили характер жалких уверток, стремления улизнуть, отвертеться от ответственности за свои действия. Мы так и не услышали от Л. Лебединского откровенного, по-большевистски искреннего признания своих ошибок. А раз это так, мы не можем ему верить... <...> Несомненно, и среди б. рапмовцев были честные, добросовестные музыканты. Они осознали свои ошибки и не покладая рук работают над созданием советской музыкальной культуры⁵⁴.

Рапмовцев нельзя было назвать «аполитичными», однако их политизированность носила «антипартийный» и «сектантский» характер. Это означает, что различие идеологических установок РАПМ и АСМ, «пролетарских» и «современнических» композиторов не было *подлинным* различием, отражающим объективные, реальные противоречия. Обе эти группировки оказались за бортом советской действительности, поскольку обе они по-разному ограничивали ее живую, солнечную, радостную полноту. Именно между *унивокальностью* охватывающего многообразные живые голоса эпохи советского темброакустического универсума и *эквивокальностью* частных, маргинальных, автономных музыкальных практик пролегал подлинное различие, конституирующее этикополитический горизонт советской музыкальной культуры.

53. На высоком подъеме. Музыкальная культура Страны Советов // Советская музыка. 1937. № 4. С. 16.

54. Ликвидировать остатки рапмовщины // Советская музыка. 1937. № 5. С. 14–15.

Борис Асафьев так формулирует музыкально-этический императив:

Даже если композитор — ярчайший симфонист и руководится высшими интеллектуальными дедукциями и вкусами в отборе материала, он все же поет в душе своей, как поет народ, и умеет в песне рассказывать обо всем, что волнует людей. Отсюда вывод: пой так, чтобы твое искусство помогало строить быт и обрывать родину⁵⁵.

Чтобы петь как народ, композитор должен иметь талант к

...чуткому обобщению наиболее отзывчивых интонаций, а с другой стороны, к «стилевой экономии», то есть [*sic*] к сугубой четкости высказываний, и отсюда — к ясности формы и волевой направленности мелодии, гармонии и ритма: это как в ораторском искусстве — надо уметь вызвать отзывчивость, а тем самым и заставить себя слушать, убедить массы в содержательности своего обращения к ним⁵⁶.

Асафьев истолковывает ранние «заблуждения» Шостаковича именно в этическом ключе:

Ирония над чувством человеческой любви... знаменовала глубокий этический кризис в сознании композитора, захвативший и первые этапы советской оперы, показав нам Шостаковича в его первых выступлениях как композитора музыкального театра «вне этики»⁵⁷.

Боязнь искренности и простоты — симптом нравственного недуга. «Смелость интонационной простоты — сейчас самое здоровое чувство в композиторе, если только оно не самообман от „сырости“ культуры слуха»⁵⁸. Прямоту и здравость человеческого чувства — залог «общественно-этической правоты» того пока еще технически незрелого и склонного к «опрошенчеству» направления в советской опере, которое представлено именами Ивана Держинского и Тихона Хренникова. Асафьев называет «обще-

55. Асафьев Б. В. Пути развития советской музыки // Очерки советского музыкального творчества. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1947. Т. I. С. 6.

56. Там же. С. 7.

57. Асафьев Б. В. Опера // Очерки советского музыкального творчества. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1947. Т. I. С. 22.

58. Там же. С. 29.

русским» свойство художественного претворения «правды простых явлений и простых людей в прекрасную простоту и простоту прекрасного, во что выливается скромное величие сердца»⁵⁹. Если музыка и, в частности, опера — это «интонационный барометр», а интонация — «прямой проводник человеческого чувства», то именно в *прямодушии интонации* заключается правда музыкального искусства. Прекрасная простота правды и скромное величие сердца — вот тот этический горизонт, в котором реализуется умение композитора «сочинять так, что жизнь осуществляет себя звучанием и становится звучанием»⁶⁰. Жизнь, не просто наполненная разными звуками, но *в полноте своей* становящаяся звучанием, — это жизнь, *непосредственно* схваченная на пределе образного и философского обобщения; наиболее общезначимые примеры такого предельного и вместе с тем жизненно-отзывчивого обобщения Асафьев находит в «вершинах симфонизма» Шостаковича.

Иван Мартынов среди признаков зрелости советской музыки отмечает не только «высокий профессионализм», «богатство содержания», «оригинальность и свежесть языка», «ясность мышления» и «великолепную отточенность фактуры» лучших ее образцов, но также преодоление советскими композиторами опасности крайнего субъективизма: «Все больше расцветает начало индивидуальное, все дальше отступает индивидуалистическое»⁶¹. Разница этих двух начал — это разница между свободным участием в этико-политической полноте советской действительности и не свободным, нездоровым уклонением от участия в этой полноте.

Андрей Жданов в своем заключительном выступлении на третьем заседании совещания деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) 13 января 1948 года отмечает следующие положительные качества музыки: признание «огромной роли классического наследства и, в частности, традиций русской музыкальной школы»⁶², «высокая идейность», «содержательность», «глубина», «правдивость», «реалистичность» («реализм», «социалистический реализм»), «глубокая, органическая связь с народом, его музыкаль-

59. Там же. С. 32.

60. Асафьев Б. В. Симфония // Очерки советского музыкального творчества. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1947. Т. I. С. 77.

61. Мартынов И. И. Камерный инструментальный ансамбль // Очерки советского музыкального творчества. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1947. Т. I. С. 159.

62. Далее до конца абзаца все цитаты приводятся по изданию: Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). М.: Правда, 1948. С. 136–146.

ным, песенным творчеством» («глубокое уважение и любовь к народу, его музыке и песне», «способность выразить в своих произведениях дух народа, его характер»), «высокое профессиональное мастерство», «высокохудожественность», «красота», «изящество», «музыкальность», «умение достигать единства блестящей художественной формы и глубокого содержания», «естественность», «простота», «доступность» («доходчивость»), «человечность», «национальный характер музыки», «патриотизм», «интернационализм», «программность», «способность удовлетворить эстетические потребности и художественные вкусы советских людей», «талантливость», «глубокое отображение духа нашей эпохи, духа нашего народа», способность «доставлять наслаждение», «мелодичность», «певучесть», «гармоничность», соответствие «нормам музыкального искусства», следование «основам нормального функционирования музыкального звука» и «основам физиологии нормального человеческого слуха», «нормальность», принадлежность к «здоровому, прогрессивному направлению».

Этот набор характеристик не является ни абсурдным, ни противоречивым, но он является, без всякого сомнения, *парадоксальным*. Большинство положительных свойств музыки представляют собой апелляцию к некоей норме. В качестве нормы выступают: классическое наследие, традиция русской музыки, народное творчество, реальность, правда, красота, музыка как таковая («музыкальность»), мастерство, талант, национальность, потребности и эмоции потребителей музыки, современность и, наконец, *нормы* художественности, *нормы* музыкальной гармонии, *нормы* музыкального искусства, *нормы* акустики и физиологии, *нормы вообще* («нормальность»). Таким образом, если резюмировать «программу Жданова», то она заключается в том, что главной нормой музыки должно стать следование норме. Отсюда становится ясна истинная сущность «греха формализма»: формалист делает нормой своего творчества отступление от нормы, ну или, в отдельных случаях, следует норме, однако само это следование не носит нормативного характера. Бывает и так: композитор отступает от нормы, но все-таки не опускается до того, чтобы сделать отступление от нормы нормой своего творчества. Следовательно, важно не следование норме само по себе, но *отношение* композитора к следованию норме и к отступлению от нормы. Именно это отношение и формирует композиторский этос.

Только откровенные формалисты или невежды могут утверждать, что талантливый музыкант — композитор или исполнитель — мо-

жет сочетать в себе музыкальную одаренность с узостью и бедностью интеллектуального развития или низким морально-этическим уровнем⁶³.

Положительные свойства русской музыки и русской души нераздельны:

В распевности русской музыки органически проявляют себя красота и благородство гуманистических идеалов, присущих лучшим представителям нации. В широте и сердечности мелодии выражены правдивость чувств, человечность и духовное величие национальных характеров. В простоте и ясности мелодического стиля сказываются скромность, чистота и искренность выражения, которые в равной степени свойственны и классическому русскому исполнительству, и всей русской музыке в целом⁶⁴.

Наивысший уровень интеллектуального и морально-этического развития обобщается в понятии «партийность». Партийность проявляет себя прежде всего в «эстетическом возвышении всего исторически прогрессивного и в осуждении всего консервативного, отживающего»⁶⁵. Однако это всего лишь внешнее проявление партийности, которое можно легко симитировать. Подлинная партийность художника — это

... высшее проявление его способности видеть мир и показывать его. <...> Та высшая точка социалистического реализма, когда мир открывается, точно залитый светом солнца, когда вещи и люди, события и процессы зримы и видимы, когда горизонты близки и новые люди новых дел понятны и родственны, как братья и товарищи. <...> Разве партийность не есть этот высший момент в симфонии искусства, когда художник становится настолько свободным и настолько художником, что сливается с самым лучшим и самым великим, что создало человечество на протяжении веков борьбы, — сливается с великой и непобедимой теорией коммунизма, с идеями партии Ленина–Сталина?⁶⁶

63. *Нестьев И.* Реалистическое направление в музыке // Советская музыка на подъеме. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1950. С. 101–102.

64. *Он же.* О национальной специфике музыки // Советская музыка. Теоретические и критические статьи. М.: Государственное музыкальное издательство, 1954. С. 98.

65. *Ярустовский Б.* О музыкальном образе // Советская музыка. Теоретические и критические статьи. С. 13.

66. *Динамов С.* За мудрое и страстное искусство (к итогам Всесоюзного съезда советских писателей) // Советская музыка. 1935. № 1. С. 9–10.

Момент *свободы* в понимании партийности имеет особое значение:

Ленинский принцип партийности имеет в виду свободное, сознательное, убежденное служение художника идеям передового класса — без какого-либо принуждения и администрирования. <...> Тенденциозность искусства не противоречит свободе творчества, а есть по существу высшее проявление этой свободы как осознанной необходимости⁶⁷.

Определение партийности художника как *открытости, зримости мира в свете солнцеподобной теории коммунизма* и как *свободного служения вплоть до полного слияния* представляет собой решающий дискурсивный шов в этическом каркасе сталинской культурной политики.

REFERENCES

- Asaf'ev B. V. Opera. *Ocherki sovetskogo muzykal'nogo tvorchestva* [Essays on Soviet musical art], Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1947.
- Asaf'ev B. V. Puti razvitiia sovetskoi muzyki [The pathes of development of Soviet music]. *Ocherki sovetskogo muzykal'nogo tvorchestva* [Essays on Soviet musical art], Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1947.
- Asaf'ev B. V. Simfoniia [Symphony]. *Ocherki sovetskogo muzykal'nogo tvorchestva* [Essays on Soviet musical art], Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1947.
- Assotsiatsiia proletarskikh muzykantov (Kompozitory, ispolniteli i pedagogi) [Association of Proletarian Musicians (composers, performers and educators)]. *Muzykal'naiia nov'* [Musical Virgin soil], 1923, no. 1.
- Assotsiatsiia proletarskikh muzykantov [Association of Proletarian Musicians]. *Pravda*, August 26, 1923.
- Belyi V. "Levaia" fraza o "muzykal'noi reaksii" (po povodu stat'i N. Roslavtsa "Nazad k Betkhovenu") ["Left" phrase about "musical reaction" (concerning Roslavets' article "Back to Beethoven")]. *Muzykal'noe obrazovanie* [Music education], 1928, no. 1.
- Bukina T. V. *Muzykal'naiia nauka v Rossii 1920–2000-kh godov (ocherki kul'turnoi istorii)* [Musical science in Russia of 1920s–2000s (Essays on cultural history)], Saint Petersburg, Izdatel'stvo RKHGA, 2010.
- Cheliapov N. Osnovnye voprosy sovetskogo muzykal'nogo tvorchestva [Key issues of the Soviet musical art]. *Sovetskaia muzyka* [Soviet Music], 1935, no. 2.
- Deklaratsiia MUZO Narkomprosa [Declaration of Music Department of People's Commissariat of Education]. *Lad* [Concord], Petrograd, Izdatel'stvo MUZO Narkomprosa, 1919.
- Dinamov S. Za mudroe i strastnoe iskusstvo (k itogam Vsesoiuznogo s'ezda sovetskikh

67. *Нестьев И.* Реалистическое направление в музыке... С. 114.

- pisatelei) [For the wise and passionate art (On the outcome of the All-Union Congress of Soviet Writers)]. *Sovetskaia muzyka* [Soviet Music], 1935, no. 1.
- Diskussiiia o simfonizme v Moskovskom soiuze sovetsskikh kompozitorov [Moscow Union of Soviet Composers: Discussion about symphonism]. *Sovetskaia muzyka* [Soviet Music], 1935, no. 3.
- Diskussiiia o sovetsskoi opera [Discussion about the Soviet opera]. *Sovetskaia muzyka* [Soviet Music], 1935, no. 7–8.
- Dobrenko E. Muzyka vmesto sumbura: narodnost' kak problema muzykal'noi kinokomedii stalinskoj epokhi [Music instead welter: nation as a problem of the Stalin era musical comedy]. *Revue des études slaves*, 1995, vol. 67, iss. 2–3, pp. 407–433.
- Dobrenko E. Realaesthetik, ili Narod v bukval'nom smysle [Realaesthetik or People per say]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 2006, no. 6 (82), pp. 183–242.
- E.M. “Poslednee slovo” otzhivaiushchei kul'tury [“Last Word” of the Moribund Culture]. *Muzyka i revoliutsiia* [Music and Revolution], 1927, no. 9.
- Gojowy D. *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, Laaber, Laaber-Verlag, 1980.
- Groys B. *Gesamtkunstwerk Stalin: die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München, Wien, Hanser Verlag, 1988.
- Iarustovskii B. O muzykal'nom obraze [On the musical image]. *Sovetskaia muzyka. Teoreticheskie i kriticheskie stat'i* [Soviet music. Theoretical and critical articles], Moscow, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1954.
- Ivanov-Boretskii M. Puti muzyki i revoliutsiia [Ways of the music and the revolution]. *Muzykal'naia nov'* [Musical Virgin soil], 1923, no. 1.
- Kaltat L. O podlinno burzhuaznoi ideologii gr. Roslavtsa [On a truly bourgeois ideology of citizen Roslavetz]. *Muzykal'noe obrazovanie* [Music Education], 1927, no. 3–4, pp. 35–42.
- Kaluzhsky M. *Repressirovannaia muzyka* [Music Repressed], Moscow, Klassika-XXI, 2007.
- Keldysh Iu. Proletarskie kompozitory [Proletarian composers]. *Radioslushatel'* [Radio listener], 1929, no. 44.
- Korchmarev K. Sovremennaia muzyka [Contemporary music]. *Muzykal'naia nov'* [Musical Virgin soil], 1924, no. 8.
- Korev S., ed. *Nash muzykal'nyi front. Materialy Vserossiiskoi muzykal'noi konferentsii (iiun', 1929 g.)* [Our musical front. Materials of All-Russian Music Conference (June, 1929)], Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, Muzykal'nyi sektor, 1930.
- Lebedinskii L. *Vosem' let bor'by za proletarskuiu muzyku (1923–1931). Otchet o deiatel'nosti Soveta Assotsiatsii proletarskikh muzykantov v bor'be za dvizhenie proletarskoi muzyki i dal'neishikh zadachakh RAPMa* [Eight years of struggle for proletarian music (1923–1931). Report of the Council of the Association of Proletarian Musicians in the struggle for the proletarian music movement and further tasks of Russian Association of Proletarian Musicians], Moscow, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1931.
- Likvidirovat' ostatki rapmovshchiny [Eliminate the remnants of rapmovshchina]. *Sovetskaia muzyka* [Soviet Music], 1937, no. 5.
- Lobanova M. N. *Nikolai Andreevich Roslavets i kul'tura ego vremeni* [Nikolai Andreevich Roslavets and culture of his time], Saint Petersburg, Petroglif, 2011.
- Lunacharsky A. V. Sotsial'nye istoki muzykal'nogo iskusstva [The social origins of musical art]. *Proletarskii muzykant* [Proletarian musician], 1929, no. 4.

- Martynov I. I. Kamernyi instrumental'nyi ansambl' [Chamber instrumental ensemble]. *Ocherki sovetskogo muzykal'nogo tvorchestva* [Essays on Soviet musical art], Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1947, vol. 1.
- Na vysokom pod'eme. Muzykal'naia kul'tura Strany Sovetov [At a high rise. Musical Culture of the Land of Soviets]. *Sovetskaia muzyka* [Soviet Music], 1937, no. 4.
- Nest'ev I. O natsional'noi spetsifike muzyki [On national specificity of music]. *Sovetskaia muzyka. Teoreticheskie i kriticheskie stat'i* [Soviet music. Theoretical and critical articles], Moscow, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1954.
- Nest'ev I. Realisticheskoe napravlenie v muzyke [Realistic style in music]. *Sovetskaia muzyka na pod'eme* [Soviet music on the rise], Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1950.
- Obrashchenie gruppy professorov Moskovskoi gosudarstvennoi konservatorii [Appeal of group of the Moscow State Conservatory professors]. *Muzykal'naia nov'* [Musical Virgin soil], 1924, no. 4.
- Postanovlenie Politbiuro CC VKP (b) "Ob opere 'Velikaia družba' V. Muradeli", 10 fevralia 1948 [Memorandum of Politburo of the Central Committee of the Communist Party of the Soviet Union "On the Muradeli's Opera 'The Great Friendship'", February 10, 1948]. *Authority and artistic intelligentsia. Documents of the CC RKP (b) — VKP (b), VChK — OGPU — NKVD on Culture Politics, 1917–1953* (ed. A. N. Yakovlev), Moscow, MFD, 1999.
- Proekt zapiski Upravleniia propagandy i agitatsii TsK VKP (b) sekretariu TsK VKP (b) A. A. Zhdanovu o zapreshchenii postanovki opery V. I. Muradeli "Velikaia družba" [The Project of a Note of Department for Agitation and Propaganda of the Central Committee of the Communist Party of the Soviet Union to the Central Committee Secretary A. A. Zhdanov On the Prohibition of the Performance of V. I. Muradeli's Opera "The Great Friendship" (between August 1, 1947 and January 9, 1948)]. *Authority and artistic intelligentsia. Documents of the CC RKP (b) — VKP (b), VChK — OGPU — NKVD on Culture Politics, 1917–1953* (ed. A. N. Yakovlev), Moscow, MFD, 1999.
- Puti razvitiia muzyki. Stenograficheskii otchet soveshchaniia po voprosam muzyki pri APPO TsK VKP (b)* [Ways of development of music. Central Committee of the All-Union Communist Party (bolsheviks), Department of agitation, propaganda and the press: Stenographic report of the meeting on music], Moscow, Pravda, 1930.
- Raku M. "Estestvennyi otbor" v sovetskoi muzykal'noi kul'ture i protsessy retseptsii ital'ianskoi opernoi klassiki ["Natural Selection" in the Soviet musical culture and processes of reception of Italian opera classics]. *Mezhdunarodnaia internet-konferentsiia "Muzykal'naia nauka na postsovetском prostranstve"* [International online conference "Musical science in the post-Soviet space"], Rossiiskaia akademiia muzyki imeni Gnesinykh, 2010.
- Raku M. "Muzyka revoliutsii" v poiskakh iazyka ["Music of Revolution" in the search for language]. *Antropologiya revoliutsii. Sbornik statei* [Anthropology of revolution. Collection of articles] (ed. I. Prokhorova), Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2009, pp. 400–435.
- Raku M. Metamorfozy "Lebedinogo ozera": kratkii kurs istorii odnogo mifa [Metamorphoses of "Swan Lake": A Brief History of a Myth]. *Neprikosnovennyi zapas* [Reserve Stock], 2001, no. 1 (15), pp. 56–64.
- Raku M. Poiski sovetskoi identichnosti v muzykal'noi kul'ture 1930–1940-kh godov: lirizatsiia diskursa [The search for Soviet identity in the musical culture of 1930s–1940s: lirization of discourse]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 2009, no. 6 (100), pp. 184–203.

- Raku M. Sotsiologicheskii kontekst stanovleniia sovetskoi opery [Sociological context of becoming of Soviet opera]. *Mezhdunarodnaia nauchnaia konferentsiia "Sotsiologiya muzyki"* [International Scientific Conference "Sociology of music"], Rossiiskaia akademiia muzyki imeni Gnesinykh, 2007.
- Roslavets N. Nikolai Roslavets o sebe i svoem tvorchestve [Nikolai Roslavets about himself and his work]. *Sovremennaiia muzyka* [Contemporary music], 1924, no. 5.
- Ryzhkin I. Zadachi sovetskogo simfonizma [Tasks of the Soviet symphony]. *Sovetskaia muzyka* [Soviet Music], 1935, no. 6.
- Sabaneev L. Sovremennaiia muzyka [Contemporary music]. *Muzykal'naia kul'tura* [Musical Culture], 1924, no. 1.
- Sergeev A. Muzyka i byt [Music and Life]. *Muzykal'naia nov'* [Musical Virgin soil], 1924, no. 6–7.
- Sergeev A. Muzykal'nyi tupik [Musical deadlock]. *Muzykal'naia nov'* [Musical Virgin soil], 1923, no. 1.
- Shaverdian A. I., ed. *Puti razvitiia sovetskoi muzyki* [Ways of the Development of Soviet Music], Moscow, Leningrad, Muzgiz, 1948.
- Soveshchanie deiatelei sovetskoi muzyki v TsK VKP (b)* [Meeting of leaders of Soviet music in the Central Committee of the All-Union Communist Party (bolsheviks)], Moscow, Pravda, 1948.
- Sumbur vmesto muzyki. Ob opere "Ledi Makbet Mtsenskogo uezda" [Muddle instead of music. About the opera "Lady Macbeth of Mtsensk"]. *Pravda*, January 1, 1936.
- V proletarskikh muzykal'nykh organizatsiiakh [In proletarian music organizations]. *Muzykal'naia nov'* [Musical Virgin soil], 1924, no. 12.
- Velikii dokument epokhi. Sovetskie muzykanty dolzhny ovladet' bol'shevizmom [Great document of the era. Soviet musicians must master Bolshevism]. *Sovetskaia muzyka* [Soviet Music], 1937, no. 4.
- Vlasova E. S. *1948 god v sovetskoi muzyke. Dokumentirovannoe issledovanie* [1948 in the Soviet music. Documented study], Moscow, Klassika-XXI, 2010.
- Vlasova E. S. Plenum Soveta Vseroskomdrama. Fragment stenogrammy, posviashchenyi muzykal'nym voprosam (18–19 dekabria 1931 goda) [Plenum of the Soviet of All-Russian Society of playwrights and composers. Fragment of transcripts devoted to musical issues (December 18–19, 1931)]. *Muzykal'naia akademiia* [Academy of Music], 1993, no. 3.
- Zhitomirskii D. «Nos» — opera D. Shostakovicha [Shostakovich's opera "Nose"]. *Proletarskii muzykant* [Proletarian musician], 1929, no. 7–8, pp. 33–39.