

ОБЗОРЫ. РЕЦЕНЗИИ. ВЫСТАВКИ

УДК 78

*А. С. Белоненко***ПРОШЛОЕ И БУДУЩЕЕ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ
ЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИИ.
ЗАМЕТКИ ПО ПОВОДУ МОНОГРАФИИ
THE OXFORD HISTORY OF WESTERN MUSIC.
ЧАСТЬ 2***

Выход в свет шеститомника Р. Тарускина и учебника Тарускина и Гиббса — это большой успех американского «агитпропа». С чем его можно и поздравить. А что этому вызову западной науки может противопоставить наш «агитпроп»? Увы, ничего. Никто даже не думает поставить задачу создания труда по истории той же западной или русской музыки от истоков до нашего времени. Подобного рода задания не ставятся Министерством культуры РФ нашим НИИ искусства. И мы пока явно проигрываем американцам. А ведь у нас есть целая армия музыковедов, несколько научных институтов, кафедры в консерваториях. Есть, кому дать достойный ответ.

В отличие от американцев у нас подобного рода учебников для университетов просто не существует. И это понятно. Музыковедение давно ушло у нас из университетов и в этом, кстати, большая беда нашей музыкально-исторической науки¹. Историю музыки преподают только в музыкальных учебных заведениях, для них и пишутся учебники. Есть специальные учебники для музыкальных училищ или вузов. К сожалению, в большинстве своем они устарели. И не то чтобы у нас были плохие учебники по истории зарубежной музыки. Вовсе нет. Есть хорошие учебники, написанные авторитетными музыковедами, людьми, знающими толк в музыке.

* The Oxford history of Western music / Richard Taruskin, Christopher Gibbs. — College ed. New York; Oxford: Oxford University Press, [2013]. XXXIII, 1212 p.

¹ С легкой руки Б. В. Асафьева, между прочим, выпускника историко-филологического отделения Санкт-Петербургского университета, ученика С. М. Платонова, в 1924 г. была осуществлена реформа высшего музыкального образования, и музыкальная история как часть музыковедения перешла из университетов в консерватории. Сегодня, оценивая нынешнее состояние нашего исторического музыкознания, можно утверждать, что при всех достижениях нашей науки о музыке в советский период, все же утрата университетского уровня знания принесла много потерь, особенно в отдаленной перспективе. Это остро сказывается в последние десятилетия, когда наше музыковедение пытается выйти на открытый рынок интеллектуальной продукции.

Есть, конечно, и похуже. Но все эти учебники — хорошие и плохие — написаны, как правило, очень давно. *История музыкальной культуры* (том 1) Р. И. Грубера впервые издана в 1941 г. [1]. Эта книга, кажется, до сих пор стоит в списке обязательной литературы в СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. И надо сказать, вполне заслуженно. Притом что Роман Ильич Грубер, ученик Б. В. Асафьева, начинал работу над книгой еще в тридцатые годы. Основным источником для него служила западноевропейская (главным образом, немецкая) научная литература конца XIX — начала XX века. И самое удивительное, что этой почтенной книге, особенно ее разделу, посвященному музыкальной культуре античного мира, до сих пор нет достойной замены на русском языке.

Тоже самое можно сказать, к примеру, и об учебниках Т. Н. Ливановой [2], К. К. Розеншильда [3], Б. В. Левика [4], В. Дж. Конен [5] и о некоторых других вузовских учебниках. Они издавались уже после войны, но их источниковая база, их методология давно морально устарели. Притом что некоторые из этих учебников ничуть не уступают, а в чем-то и превосходят учебники американские. Я уже не говорю о классических трудах Б. В. Асафьева по русской и зарубежной музыке — до сих пор они стоят на недосягаемой высоте. Тем не менее у нас нет современного *единого* учебника по всей истории западной музыки. Есть монографии по отдельным историческим эпохам и стилям. Но ни один научный коллектив, ни один автор до сих пор не сумели изложить целостную концепцию развития всей западной музыки, от глубокой древности до наших дней. Ни в научной монографии, ни в учебнике.

Можно, конечно, пенять на искаженное отражение нашей музыки в зеркале западного музыковедения, если бы у нас самих была адекватная концепция ее развития. А между тем наше музыковедение не может похвастаться результатами, и вопрос о том, что собой представляет музыка, создававшаяся в советской России, какой стиль или стили определяют ее лицо, остается открытым. Надо сказать прямо, у нас до сих пор нет подлинно исторической научной концепции развития русской музыки советского периода. Впрочем, как нет и единой концепции русского музыкально-исторического процесса от древнейших времен до наших дней.

Начнем с того, что музыка, созданная в СССР, точнее, в Российской Советской Федеративной Социалистической Республике, с 1917 по 1991 г. вообще до сих пор не имеет определенного названия.

В 1920-е годы не было устойчивого термина, и искусство делилось (с легкой руки Л. Д. Троцкого²) на «внеоктябрьское» («противооктябрьское», контрреволюционное), искусство «попутчиков революции», коммунистическое (левый футуризм) и «пролетарское искусство» (Троцкий отрицательно относился к «Пролеткульту»³). Как известно, Л. Д. Троцкий причислял к контрреволюционному «белогвардейскому» лагерю, к примеру, режиссера К. С. Станиславского, поэту Анну Ахматову и литератора Андрея Белого, самый псевдоним которого, как считал Троцкий, «свидетельствует о его противоположности революции, ибо самая боевая эпоха революции прошла в борьбе красного с белым» [6, с. 37].

² В начале 1920-х годов большой популярностью пользовался сборник его статей «Литература и революция», впервые опубликованный издательством «Красная новь» в 1923 г.

³ «Пролетарской культуры не только нет, но и не будет; и жалеть об этом поистине нет основания: пролетариат взял власть именно для того, чтобы навсегда покончить с классовой культурой и проложить пути для культуры человеческой» (цит. по: [6, с. 141]).

Первая «история» музыки, созданной в стране Советов, появилась в 1926 г. Она принадлежит перу одного из идеологов московского отделения Ассоциации современной музыки, композитору и музыковеду Леониду Сабанееву. В своей брошюре «Музыка после Октября» автор пытается определить стиль и идейное содержание музыки новой эпохи, но так и не находит других определений, кроме как «революционная» и «пролетарская» музыка [7].

Термин «советская музыка» появляется в середине 1930-х годов. Печатный орган Союза композиторов, первый номер которого появился в 1934 г., имел название «Советская музыка». Однако и труды по истории советской музыки, и учебная дисциплина под таким названием появились позднее, фактически уже после войны. Одними из первых историй музыки с таким названием появились в 1947 и 1948 г. В 1947 г. вышел коллективный труд «Очерки советского музыкального творчества» [8], а в 1948 г. — «Очерки по истории советской музыки» под ред. А. Шавердяна [9]⁴. Эта последняя небольшая брошюра, по сути, вариация на тему докладов тов. А. Жданова на Совещании музыкальных деятелей в ЦК ВКП(б) и доклада тов. Т. Хренникова на Первом съезде Союза советских композиторов СССР. Собственно, к этому историческому времени и принадлежит официальное узаконение термина «советская музыка». Кажется, в 1940-е годы окончательно сложились два курса в консерватории: «история русской музыки» и «история советской музыкальной культуры».

В середине 1950-х годов после XX съезда КПСС появляется термин «русская советская музыка», и под таким названием вышла «история» в четырех томах под грифом Института искусствознания, тогда еще находящегося в ведении Академии наук СССР [10]. Термин этот, возникший благодаря популяризации Хрущева при дать чуточку «свободы» РСФСР, так и не утвердился в нашем музыкознании. После «падения» Н. Хрущева издание было прекращено.

На смену ему пришел новый коллективный труд все того же Института искусствознания, только теперь подчинявшегося не Академии наук, а Министерству культуры СССР. Этот труд из пяти томов, знаменитое издание под редакцией Ю. В. Келдыша, был озаглавлен уже иным термином — «музыка народов СССР» [11].

Этот термин и соответствующая научная дисциплина начала разрабатываться еще в конце 1930-х — начале 1940-х годов. Основы вузовского курса заложил в Ленинградской консерватории ученик Б. В. Асафьева С. Л. Гинзбург. Аналогичный курс создавался до войны и в Московской консерватории⁵.

⁴ Этот сборник под названием «Пути советской музыкальной культуры» был создан до Постановления ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г. «Об опере “Великая дружба”». 23 января 1948 г. рукопись сборника обсуждалась на совещании в Главном управлении музыкальных учреждений Комитета по делам искусств при Совете министров СССР. Совещание вели председатель Комитета по делам искусств М. Б. Храпченко (за три дня до увольнения с этого поста), его заместители В. Н. Сурин и А. А. Петросян, директор Института истории искусств АН СССР И. Э. Грабарь. Среди многочисленных участников совещания, главным образом со стороны разных управлений Комитета по делам искусств, были и члены Редакционного совета издательства «Музгиз», в том числе и композиторы Н. Я. Мясковский, А. И. Хачатурян, Т. Н. Хренников, Ю. А. Шапорин, Д. Д. Шостакович (см.: РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 3. Ед. хр. 1959. Рукопись сборника «Пути советской музыкальной культуры» в свете постановлений ЦК ВКП(б) от 10/II, вырезки из газет. Начато 9/1-1948. Оконч. 29/VII-1948 г. На 74 л.).

⁵ В первом семестре 1940–1941 учебного года Главное управление музыкальных учреждений Комитета по делам искусств при Совнаркомом СССР планировало провести специальную конференцию по вопросам преподавания курсов истории музыки народов СССР для консерваторий и му-

Термин не потерял своей актуальности и полностью соответствовал вновь взятому при Л. Брежневе курсу на «имперское» единство СССР. Он был в полном согласии с концепцией новой исторической общности — советского народа. Это оказавшееся последним в советскую эпоху официальное издание, в своем роде образец советской музыкальной идеологии на последнем этапе ее развития, выходило в течение целого десятилетия — 1970-х годов.

В годы перестройки с легкой руки музыковедов московской консерватории было пущено в ход новое словосочетание — «отечественная музыка». Новые учебники, скороспело выпеченные музыковедами московской консерватории [12], мало чем отличались от предыдущего научного труда под ред. Ю. В. Келдыша. Разве что укрупненными периодами. Один довоенный (1917–1941) и два последующих, не совсем понятно, каким образом мотивированных: (1941–1958) и (1960–1990). Почему война оказалась в одной связи с послевоенным временем, а поздний сталинский период с хрущевской оттепелью, остается загадкой. Ведь в советской музыкальной культуре в середине 1950-х годов произошли большие перемены, заметен существенный качественный сдвиг в творчестве композиторов, произошла смена поколений. Как это можно было забыть и ради чего так «ужимать» историю своего искусства?

Произошла подмена названий — бывшая «советская» музыка стала «отечественной». Соответственно кафедры истории русской музыки в некоторых консерваториях быстро поспешили переименовать в кафедры «отечественной музыки». Конечно, «дым отечества нам сладок и приятен», но все же чье отечество, кому оно принадлежит, и какой народ в нем проживает?

Представьте себе, если в музыкальных вузах бывших советских республик начнут тоже преподавать отечественную музыку. Но там до такого абсурда не дошли. В Эстонии ли, в Грузии преподают соответственно эстонскую и грузинскую музыку, параллельно читается курс мировой музыкальной культуры. К тому же при чтении наших учебников «отечественной» музыки становится ясно, что авторы отнюдь не поменяли своих явно устаревших взглядов, своих идеологических убеждений. Для них отечественной по-прежнему оставалась советская музыка. Поэтому в учебниках отечественной музыки на равных правах сосуществуют российские композиторы с грузинским композитором Гия Канчели и с эстонцем Арво Пяртом. Думаю, что в учебнике эстонской музыки в том разделе, где упоминается «советский период», читатель вряд ли найдет имена Б. Чайковского или Р. Щедрина.

зыкальных училищ. На конференции должны были обсуждаться вопросы периодизации музыки, учебники по этому курсу, вышедшие в 1940 г. и подготавливаемые к печати, а также проекты программ по курсам истории музыки, разработанные Московской и государственной консерваторией и Ленинградской ордена Ленина государственной консерваторией. Была ли проведена конференция, установить не удалось. Сохранилась объяснительная записка к программе по курсу истории музыки народов Союза ССР для музыкальных училищ. «Соответственно с особенностью историко-музыкального процесса курс истории музыки народов СССР строится следующим образом: первая часть курса посвящена истории музыкальной культуры русского народа до Октябрьской социалистической революции. Следующий раздел посвящен истории музыкальной культуры других народов нашей страны до Октябрьской социалистической революции и последняя часть курса — истории советской музыки» (цит. по: Проект программы курса истории музыки народов СССР для музыкальных училищ, составленный работниками кафедры истории музыки народов СССР Московской государственной консерватории доцентом К. В. Успенской и ассистентом И. С. Рыбаковой. Стеклограф. экз. Б. д. 245 л. (РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 1. Ед. хр. 618. Л. 4).

Неопределенность заметна и с такой категорией, как «стиль», в отношении «пролетарско-советско-народноэсеровско-отечественной» музыки. Начиная с четырехтомной «Истории русской советской музыки» в нашей историографии утвердилась традиция разделять советскую музыку на периоды в соответствии с периодизацией, принятой в общей исторической науке. В следующем труде под руководством Ю. В. Келдыша, вышедшем при Л. Брежнев, к общей исторической эволюции добавляется описание по советским республикам и жанрам музыки. И ни слова о стилистической эволюции советской музыки в целом.

Категория «стиль» здесь подменяется периодизацией, эволюция стилей оказалась растворенной в общеисторической эволюции. Подразумевалось, что вся музыка, созданная в разные эпохи истории СССР, являлась «советской», что в ее основе лежит пресловутый метод социалистического реализма.

Почему так опасались музыковеды старой генерации термина «стиль» в применении к советской музыке?

Во-первых, Келдыш, будучи в свое время одним из активных рапмовцев, не хотел, чтобы подробно освещалась деятельность РАПМа, история его борьбы с другими направлениями в музыке 1920-х годов (а это была не только борьба за власть, за командные высоты, за поддержку государства, но еще и за утверждение своей идеологии и в конечном счете борьба за признание своего «пролетарского» стиля в музыке)⁶. Не хотел, чтобы по поводу борьбы на «музыкальном фронте», которую довольно беспощадно вели рапмовцы⁷, всплыли неудобные вопросы о весьма разнообразной деятельности этой воинствующей организации, ее тесных связях с карательными органами.

Во-вторых, в 1960-е годы явственно обозначились различные по идеологии и творческой практике стилевые направления. Как я писал в первом очерке, наряду с линией, представленной Д. Шостаковичем и его последователями и учениками, а также рядом композиторов старшего поколения, поднялась энергичная когорта молодых композиторов, увлеченных западным авангардом. Появление *Поэмы памяти Сергея Есенина* (1956) и *Курских песен* (1964) Г. Свиридова обозначило еще одну, неоромантическую, линию в советской музыке.

Таким образом, одновременно в русской музыке сосуществовали несколько различных направлений и, соответственно, стилей. Между этими направлениями шла незаметная снаружи, вне Союза композиторов, но все же явная борьба. Причем если во времена Хрущева партийное руководство занимало определенную позицию, поругивая молодежь за увлечение додекафонией и джазом, то с приходом к власти Брежнева картина значительно усложнилась. Государство старалось отойти от внутренних распрей среди композиторов, дистанцироваться от них, не заме-

⁶ В резолюции Художественного отдела Главполитпросвета 1928 г. дана следующая характеристика Ассоциации пролетарских музыкантов: «АПМ ведет непримиримую борьбу со всеми проявлениями общественной реакции в музыкальных учреждениях и музыкальной жизни <...> будет бороться с влиянием на нашу молодежь со стороны упадочной буржуазной музыки» [13]. Не упоминается скандально известное высказывание Ю. В. Келдыша о С. С. Прокофьеве и его балете «Стальной скок» на совещании художественно-политического совета Большого театра в 1929 г., отсылаю читателя к таким показательным работам Ю. Келдыша рапмовского периода, как статья «Проблема пролетарского музыкального творчества и попутничество» [14] или доклад «О творческих принципах пролетарской музыки (опубликован отдельной брошюрой: [15]).

⁷ См. работы главного идеолога РАПМ сотрудника НКВД Льва Лебединского: [16; 17; 18; 19].

чать их. Брежнев доверял Хренникову, фактически отдав на откуп главе СК СССР бразды правления. Е. А. Фурцева со своим заместителем музыковедом В. Ф. Кухарским в Министерстве культуры СССР прекрасно знали обстановку в композиторских союзах, но старались не касаться внутренних, технологических вопросов музыкального процесса, так сказать кухни творчества.

Хренников, опытный политик, мастерски лавируя между группировками, подерживая и тех и других, устраивавший своей «гибкой» позицией многих, не был заинтересован выносить сор из избы. В своих отчетах на партийных съездах он бодро докладывал об успехах советской музыки, о росте производства симфоний и опер на душу населения за прошедшую пятилетку.

После того как в 1973 г. Г. Свиридова не переизбрали на пост первого секретаря СК РСФСР, а к руководству пришел Родион Щедрин, после смерти Д. Шостаковича и А. Хачатуряна положение в советской музыке заметно изменилось. Вперед выдвинулось послевоенное поколение, со своей слуховой культурой, со своими эстетическими взглядами и композиторскими предпочтениями. И в 1970-е годы ни о какой критике и уж тем более о гонении на сторонников додекафонии или аляторики не могло идти и речи. Все, что происходило в Союзах композиторов в это время, все трения, споры, дискуссии было уже внутренним делом самих композиторов и музыковедов. Конечно, находились и особенно бдительные члены Союза, были письма и обращения в органы, была партийная организация, но, насколько я припоминаю, не было каких-либо из ряда вон выходящих эксцессов, не было той «проработки» и общественных порицаний, столь распространенных в сталинские времена. И уж ни о каких репрессивных мерах, судебных процессах по политическим статьям, ни о каких тюремных заключениях не было и речи.

В той же «Истории музыки народов СССР», в последнем пятом томе, который вышел в 1974 г. в очень осторожной, обтекаемой форме, Ю. В. Келдыш все же находит возможность приветствовать «младое племя» и заодно намекнуть на наличие разных тенденций в послевоенной советской музыке. Точнее, в музыке послесталинской эпохи.

Вот его слова:

1957–1961 был ознаменован прямым продолжением животворных процессов, начатых еще в первой половине 50-х годов <...>. Но уже в начале 60-х годов — наряду с изучением передового опыта XX века — усилились и пытливые поиски нового, неизведанного. Композиторы различных поколений — в первую очередь молодые — ищут новые жанровые решения, гибкие и емкие художественные формы способные наилучшим образом выразить постоянно обновляемое содержание. Именно теперь — в середине 60-х годов — усиливается процесс слияния и взаимодействия различных музыкальных жанров. Углубляется раскрытие субъективного начала в творчестве композиторов, обостряя их интерес к новым выразительным возможностям в области композиции, ладогармонического и тембрового мышления. Расширяется круг национальных художественных традиций, развиваемых композиторами — от полузабытых древнейших пластов до разнообразных граней современного звукового опыта [12, т. 5, ч. 1, с. 9–10].

Вот так умный и политичный Келдыш сумел обтекаемо и «бесконфликтно» объединить в одной фразе разные противоборствовавшие направления советской музыки, от национального до ориентированного на западный музыкальный авангард.

В заключении пятого тома читаем: «В рамках единого по своей направленности социалистического искусства находят место самые разнообразные национальные школы, стили и индивидуальные творческие манеры» [12, т. 5, ч. 2, с. 317].

Даже партия вынуждена признать наличие разных «трендов» в советской музыке (да и не только в музыке). В отчетном докладе Л. И. Брежнева на XXIV съезде КПСС появляется новая формулировка, констатирующая этот факт: «Мы за внимательное отношение к творческим поискам, за полное раскрытие индивидуальности дарований и талантов, за **разнообразие и богатство форм и стилей** (выделено мною. — А. Б.), вырабатываемых на основе метода социалистического реализма»⁸.

В конце 1970-х годов в лексиконе советского музыковедения появляется весьма красноречивый термин «эстетический плюрализм». В отличие от его трактовки на Западе в советском музыковедении он означал равенство всех направлений в советской музыке. И признание за каждым направлением права не только на существование, но и на признание художественной полноценности⁹. Так сказать, советский постмодерн.

Новое послевоенное поколение, пришедшее к руководству и составляющее большинство в Союзах композиторов СССР и РСФСР, тоже не было заинтересовано в открытой творческой дискуссии. Ни о каких разногласиях, противоречиях внутри Союза композиторов в советской печати 1970–1980-х годов не было и речи. Поэтому в прессе царил светлая, благодатная картина расцвета всех направлений. В отличие от сталинских времен теперь в советских печатных изданиях воцарился жанр панегирика, по случаю премьер или очередных юбилеев газеты и журналы рассыпались хвалебными статьями.

Никакой критики практически не было и в помине. Поэтому ни в журналах «Советская музыка» и «Музыкальная жизнь», ни в отдельных монографиях, ни тем более в сводных историях советской музыки не было ни слова о реальной борьбе направлений. Не было, соответственно, и признания факта наличия разных стилистических течений. Советская музыка рисовалась радужными красками, представлялась единой и неделимой, в ней был один стиль, один метод, она, используя этикетную формулу тех лет, «выражала чувства и стремления новой исторической общности, советского народа — строителя коммунизма».

Лишь в самом конце советского строя, в конце 1980-х годов, в академическом музыковедении начинают появляться редкие работы, в которых делается первая попытка показать стилевое разнообразие советской музыки и дать хотя бы общую характеристику разных направлений. Однако в этих работах нет серьезного анализа духовных и идеологических предпосылок и эстетической сущности тех или иных стилей. Заметно и проявление вкусовых предпочтений и принадлежности исследователя к определенной музыкальной партии. Одной из таких наиболее при-

⁸ Отчетный доклад Центрального комитета КПСС XXIV съезду Коммунистической партии Советского Союза. Доклад Генерального секретаря ЦК товарища Л. И. Брежнева 30 марта 1971 г. (цит. по: [20, с. 89]).

⁹ Использование этого термина по отношению к другим искусствам, в частности к изобразительному, см.: [21]. В аннотации к этой статье есть, между прочим, следующие слова: «Творческая атмосфера шестидесятых вернула искусству статус “совести общества”. Искусство теперь не только обслуживало идеологию, но и выражало драматизм и напряженность индивидуальной жизни. Бульдозерная и Измайловская выставки завершили период собирания и формирования неподцензурного власти искусства и осуществили его выход к широкой публике».

мечательных работ стала монография Г. Григорьевой [22]. С высоты сегодняшнего дня эта книга уже явно морально устарела. Но для своего времени она была своего рода событием на фоне полной беззубости академического музыкознания. В монографии Г. Григорьевой едва ли не впервые в нашей науке предпринята типология стилей в послевоенной советской музыке, наряду с традицией советского симфонизма Д. Шостаковича и С. Прокофьева упоминается национальное направление (стыдливо названное автором «фольклорным»), открыто говорится о размежевании «стилевых тенденций в рамках серийной техники» и неофольклорного направления. В монографии делается робкая попытка создать нечто вроде новой теории стилей, однако ни теория, ни представление об эволюции стилей в нашей музыке во второй половине XX века, особенно учитывая современные тенденции в мировой музыке, сегодня уже не выдерживают критики. Автор в своих представлениях явно исходит из сугубо музыкальных явлений, музыка подвешена в каком-то безжизненном, внеисторическом пространстве, она рассматривается вне всякой связи с духовной жизнью нашего общества, с общими тенденциями развития художественной культуры. Написанная с партийных позиций «русского музыкального авангарда» эта книга тем не менее могла стать предметом научной дискуссии, но, увы, таковой не стала. К сожалению, это исследование не сделало погоды и осталось одиноким памятником советского музыкознания эпохи перестройки.

Перестройка не принесла каких-то революционных изменений в нашу историко-музыковедческую науку, в ее методологическую базу. Конечно, общая ситуация в стране, меняющиеся социально-политические и идеологические ориентиры не могли пройти бесследно. На глазах стал меняться дискурс, появились новые преимущественно идеологические установки. Наше музыкознание стало жадно впитывать в себя новые слова и понятия из современной политологии, социальных наук, из философии и литературоведения. Истоки этой терминологии, как правило, восходят к зарубежной политологии, опытам философствования западных мыслителей второй половины XX века. Многие были заимствованы из переводной литературы, главным образом из обширного наследия западной советологии¹⁰. Парадокс сегодняшней ситуации в нашей науке заключается в том, что все те идеи, все основные эстетические концепты из «буржуазного искусствоведения», которые раньше предавались анафеме, сегодня служат верой и правдой нашему музыкознанию. На них постоянно ссылаются, взятые оттуда идеи становятся непреложными истинами и ложатся в основание разного рода исторических построений. Выдавливая из себя раба советской идеологии, наши музыковеды порой попадают в рабскую зависимость от не менее идеологизированной западной советологии. Не говорю уже о бурном освоении чисто музыковедческой терминологии, теорий и эстетики композиторов XX века: О. Мессиана, В. Лютославского, П. Булеза, К. Штокхаузена, Д. Лигети, Д. Кейджа, американских минималистов и др.

Музыковеды бодро ринулись в архивы. Одни — в поисках забытых имен и сочинений, другие — стремясь собрать хотя бы небольшой урожай документальных источников для построения новых, «ужасно смелых» исторических схем и версий разных событий в нашей музыке. Бурно расцвела историческая публицистика, при-

¹⁰ В частности, научно-популярные опусы небезызвестного И. Н. Голомштока вроде его монографии «Тоталитарное искусство» [23], основные положения которой, как и многих подобных штудий по «тоталитарному нарративу», восходят к «Истокам тоталитаризма» Ханны Арендт.

мером которой может служить небезызвестная книга Е. Власовой «1948 год в советской музыке» [24]. Совершив прогулку по фондам ряда центральных архивов, процитировав, порой весьма произвольно, с изъятиями, выборочные документы, автор взяла на себя «смелость» в очередной раз представить жертвами партийного руководства сталинской эпохи видных советских композиторов, такими несчастными Акакиями Акакиевичами и чуть ли не новоявленными великомучениками. Ну никак не подходит для роли советского св. Себастьяна пятикратный лауреат Сталинской премии, создатель музыкальной биографии тов. Сталина Д. Д. Шостакович! И подлинная трагедия творчества этого великого художника вновь ускользает, тонет в океане вульгарно-политической риторики, для видимости обретшей вид научной, документально обоснованной истории.

Наиболее интересными стали публикации воспоминаний и дневников, переписки композиторов. Ныне живущие композиторы начали сами публиковать свои заметки, эссе, делиться более или менее откровенно своими мыслями, впечатлениями¹¹. Появились крупные монографии о наших композиторах-классиках, Шостаковиче, Прокофьеве, о современных композиторах. И, наконец, началась пока еще весьма ограниченная публикация документов¹².

Впрочем, зарождающийся дух реформаторства так пока и не отразился на представлениях о судьбе нашей музыки в XX веке. Так и не сложилась пока принципиально новая общая концепция истории русской музыки советского периода. Это особенно заметно на таком жанре научной литературы, как учебники по истории советской музыки. Тут как была, так и осталась унылая картина. В наследие от советского музыковедения в современные российские учебники перешла та же безликая, «бесстильная» картина советской музыки. Первые постперестроечные учебники строились по той же схеме, что и «келдышево пятикнижие».

На какое-то время наши историки-музыковеды вообще отказались и от периодизации, и от категории «стиль», а борьбу между направлениями обходят стороной. Появился даже «успокоительный» термин — «стилистическая стабилизация». Как пишет в заключении последнего, седьмого, тома «Музыки народов СССР», изданного уже в постперестроечное время, музыковед Савенко, «музыкальное творчество конца 70-х — 80-х годов в целом характеризуется своеобразным стилистическим успокоением» [27, с. 194]. Как пел В. Высоцкий, «а на кладбище все спокойненько»...

Лишь в самое последнее время стали выходить работы, в которых появились попытки дать представление о стиле советской музыки если не в целом, то по крайней мере на образце одного жанра. В 2013 г. издательство «Композитор-Санкт-Петербург» выпустило в свет книгу И. Воробьева «Соцреалистический “большой стиль” в советской музыке в 1930-х — 1950-е годы» [28]. На основе этой книги ав-

¹¹ Среди большого и, надо сказать, весьма неравноценного потока мемориальной литературы и разного рода авто- и написанных при помощи чужого пера биографий композиторов второй половины XX века редко можно найти честно и правдиво написанную книгу. Обращаю внимание читателя на «заметки для себя» под заголовком «Черные тетради» Романа Леденева [25].

¹² Событием в нашей музыкально-исторической науке стала публикация важных архивных документов в книге «Музыка вместо сумбура. Композиторы и музыканты в стране Советов 1917–1991». Составитель Л. Максименков изложил документальный материал со своими комментариями в виде «историко-хроникальной версии музыкальной жизни в СССР». Это одна из первых весьма достойных попыток представить подлинную историю взаимоотношений советской власти и партийного аппарата с творцами музыки, выдающимися советскими исполнителями. См.: [26].

тор защитил диссертацию в 2013 г. в Ростове под названием «Кантатно-ораториальный жанр в советской музыке 1930–1950-х годов: к проблеме соцреалистического “большого стиля”»¹³.

Работа Воробьева представляет собой характерное событие с точки зрения эволюции представлений о советской музыке в нашем музыкознании. Автор впервые за долгие годы решается поставить вопрос о том, что собой представляла советская музыка сталинской эпохи, предпринимает попытку определить ее стиль. В своих размышлениях Воробьев опирается на довольно обширный круг источников, партийные документы (постановления, решения, резолюции съездов, собраний и т.п. партийных и общественных организаций), публицистику и труды ведущих деятелей партийного и государственного руководства, включая труды И. Сталина, корпус текстов ж. «Советская музыка» за период между 1934 и 1953 годами, многочисленную философско-эстетическую литературу и музыковедческие труды. Главным предметом его исследования стали многочисленные образцы ораториально-кантатного жанра, в том числе произведения советских композиторов, основательно забытые или совсем неизвестные.

Воспользовавшись текстом речи Н. И. Бухарина на Первом съезде советских писателей, Воробьев выбирает для определения стилевых особенностей музыки (и в целом искусства) сталинской эпохи словосочетание «большой стиль». Понимая, что это словосочетание не совсем точно, он добавляет к нему еще дополнительное прилагательное: «соцреалистический». Получилось не совсем складно: соцреалистический «большой стиль». Можно понять, будто есть еще соцреалистический «малый стиль».

Притом что Воробьев собрал много интересных фактов и в книге есть довольно верные наблюдения, все же в целом концепция, если можно говорить о таковой, в высшей степени спорная.

Во-первых, слишком заметна зависимость Воробьева от философско-политической и исторической публицистики. Свою логическую конструкцию автор выстраивает, опираясь не столько на исторические факты, сколько на суждения, порой весьма поверхностные и приблизительные, философствующих политических писателей или политиканствующих философов. Своеобразным словом-шибболетом Воробьеву служит понятие «тоталитаризм». В разных сочетаниях оно буквально пестрит в работе как заклинание. Тут и «тоталитарное искусство», и «тоталитарный нарратив», «тоталитарная мифология» и «тоталитарная надрелигиозность», «тоталитарный хронотоп» и пр. Вот, к примеру, исходное определение тоталитарного искусства по Воробьеву: *«Тоталитарное искусство — это тип полностью подконтрольного государственной власти искусства, опирающегося на нормативную эстетику, которая ретранслирует идеологические и мифологические каноны тоталитарной системы»* (курсив мой. — А. Б.). Исходя из этого определения Воробьев обосновывает тезис, согласно которому «мифологический тоталитарный хронотоп явился опорой для конструирования “большого стиля” и соцреалистического метода советского искусства 1930–1950-х годов».

К сожалению, в исторической науке до сих пор нет ясности с понятием «тоталитаризм». Никто серьезно не описывал и не сравнивал разные типы тоталитар-

¹³ Благодарю автора за предоставленный в электронном виде текст автореферата диссертации. Анализ труда сделан мною на основании этого текста, из него же приводятся цитаты.

ных государств в XX веке. Безусловно, что сталинский режим был репрессивным, принеся человеческие жертвы. Это неоспоримо, и сколько бы ученые ни дискутировали на тему о конкретной цифре погибших в застенках НКВД и лагерях ГУЛАГА, ясно одно: сталинский режим относится к числу репрессивных авторитарных режимов XX века. Но науку о музыке должно интересовать иное, а именно: какая при этом режиме проводилась государственная политика в области музыкального искусства, каково было законодательство в этой сфере, как осуществлялось строительство институтов музыкальной культуры, какие были созданы условия их функционирования, каковы были формы управления деятельностью музыкальных учреждений, как конкретно отразился этот режим и его идеология на состоянии музыкального искусства, какие были созданы условия для творчества композиторов. Увы, ни на один из этих вопросов в нашем современном музыковедении нет ответов, нет объективного научного объяснения.

Определение Воробьева опирается не на конкретику исторических фактов, а на логическую схему, заимствованную у разных авторов, в чем сам Воробьев признается. Но такое определение тоталитарного искусства, какое предлагает Воробьев, подходит для конструирования самых различных практик манипулирования массовым сознанием. Чем предложенная Воробьевым модель тоталитарного искусства отличается, к примеру, от методов «переориентации» немецкого народа, который практиковали американцы в своей зоне оккупации Германии после войны? На смену идеологическим установкам одной системы пришли установки другой тоталитарной системы.

В Отделе психологической войны Верховных союзных экспедиционных сил, возглавляемом бригадным генералом Робертом МакКлюром, среди помощников которого был, между прочим, русский эмигрант композитор Николай Набоков, использовали самые что ни на есть тоталитарные методы промывки немецких мозгов, чтобы освободить их от заразы нацистской идеологии. Отдел психологической войны, впоследствии переименованный в Отдел информационного контроля, занимался и художественной переориентацией немцев, дабы сбить с них спесь арийского культурного превосходства, вбитого им в голову идеологами Третьего рейха.

Сохранилась любопытная Инструкция музыкального контроля № 1, выпущенная Отделом информационного контроля во второй половине 1940-х годов. В этой инструкции черным по белому было написано: «Немецкая музыкальная жизнь должна находиться под влиянием положительных, а не отрицательных образцов (в букв. пер. «средств» — means), т. е. путем поощрения музыки, которая нам кажется полезной, и вытеснением того, что мы полагаем опасным» [29, p. 378].

И вот по немецким радиостанциям, сменив «опасных» Рихарда Штрауса, Карла Орфа, Ганса Пфизнера, зазвучали симфонии Аарона Копланда, Роя Гарриса, Вирджила Томпсона. И пока Фуртвенглера и Караяна проверяли на предмет их сотрудничества с нацистами, в Германию зачастили американские музыканты. Концерты давали Леонард Бернстайн и Иегуди Менухин. Биг-бенд Арти Шоу, диксиленд Сиднея Джозефа Бише, «джаз-мануш» Джанго Рейнхарда, масса других американских джазовых оркестров и ансамблей буквально заполонили послевоенную Германию. С Бродвея на родину вернулись зонг-оперы Курта Вайля, была возрождена его «Трехгрошовая опера», не звучавшая в Берлине со времен «веймарской республики».

Чем дихотомия «полезного» и «опасного» в Инструкции музыкального контроля № 1 по смыслу отличалась от ждановской антитезы «формалистической» и «реалистической» музыки? По своему «разрешительно/запретительному» механизму практически ничем. Различие заключалось только в содержании. В советском варианте это означало полную художественную автаркию, опору в творчестве советских композиторов на отечественную классику, народное искусство, предпочтение программной музыки и жанров, связанных со словом¹⁴.

В отношении немецких композиторов принцип опоры в творчестве на отечественную классику и народное искусство не только не поощрялся, а выжигался каленым железом, ибо это считалось основополагающим принципом нацистской эстетики. Поэтому более всего подходила эстетика и практика современной, так называемой интернациональной музыки. Вот почему в конце 1940-х годов такое распространение получила «новая музыка» международного музыкального авангарда. Вот почему Управление военной администрации США способствовало организации Международных летних курсов новой музыки в Дармштадте, лаборатории электронной музыки Западно-немецкого радио в Кельне.

Конечно, американцы действовали не так топорно, паковали свою пропаганду в мягкую оболочку «свободы творчества». Более того, методы своей пропаганды в области культуры, испытанные в Германии, они успешно применили против СССР в эпоху «холодной войны», дополнив резкой критикой сталинского тоталитарного режима, поднимая на смех «ждановщину»¹⁵ и в конечном итоге добились результатов.

В одной из тетрадей «Разных мыслей» у Г. В. Свиридова сохранилась примечательная запись, сделанная 5 февраля 1989 г. по поводу партийных постановлений 1948 и 1958 годов¹⁶:

Сумбурные документы. Несколько верных в основе и глубоких мыслей соединены с примитивным, конъюнктурным толкованием искусства, выраженным в самой грубой, почти «военной» форме. Нынешний этап нашей музыкальной культуры — свидетельство полного торжества отрицавшегося «антинародного» направления¹⁷.

Политики, направляющие мировое движение, оказались сильнее Сталина. Его неудачливые диადокси сдались теперь на милость победителя.

Банкир с атомной бомбой купил все и всех. Р<оссия> пошла с молотка со всеми своими мессианскими затеями [31, с. 544].

¹⁴ Вот именно в это время, в 1948 г., и получил наибольшее распространение и поощрялся ораториально-кантатный жанр.

¹⁵ С легкой руки известного корреспондента английской газеты «Санди таймс» («The Sunday Times») и радиостанции BBC Александра Верта, опубликовавшего в 1949 г. по горячим следам известных событий в советской музыке в 1948 г. книгу «Музыкальный шум в Москве» [30]. Эта книга долгое время была основным источником сведений об эпохе 1948 г. для западного музыковедения. Книга выдержала около двадцати изданий. Остается открытым вопрос, каким образом и откуда Александр Верт, к тому времени покинувший Москву, получил довольно большой массив документальных материалов по совещанию деятелей музыкальной культуры в ЦК ВКП(б), докладу тов. А. А. Жданова, Первому съезду советских композиторов.

¹⁶ Имеются в виду постановление ЦК ВКП(б) СССР от 10 февраля 1948 г. «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели...» и постановление ЦК КПСС от 28 мая 1958 г. «Об исправлении ошибок в оценке опер “Великая дружба”, “Богдан Хмельницкий”, “От всего сердца”...».

¹⁷ Свиридов с иронией использует здесь знаковое слово постановления 1948 г., где речь шла о «формалистическом, антинародном направлении».

Нечеткость, размытость понятия «тоталитарное искусство» приводит порой к парадоксальным результатам. В 1979 г. один из видных французских деятелей музыкальной культуры, композитор и музыковед-медиевист Жак Шайи на своей лекции в Сорбонне сравнил ситуацию в современной западноевропейской музыке с ситуацией в советской музыке в 1948 г., давая ясно понять, что современный авангард насаждается такими же «тоталитарными» методами, как насаждалась официальная эстетика в эпоху А. Жданова.

Впрочем, и «ждановщина», и «геббельсовщина» с их авторитарными методами внушения системы ценностей в области культуры меркнут рядом с тоталитарной практикой современного глобализованного художественного рынка. Бизнес сделал предметом продажи любые художественные ценности, творения мастеров всех времен и народов, и ради доходности культурной продукции использует любые комбинации и способы манипулирования сознанием потенциальных покупателей.

В ход идет все: создание через моду культа весьма сомнительных ценностей, мистификации, скандалы. Сегодня символом современного художественного бизнеса стал американский шоумен-антрепренер Ф. Т. Барнум, изобретатель культурного маркетинга, «король рекламных шарлатанов», как его называет известный французский историк европейского искусства член Французской Академии, член-корреспондент Британской академии Марк Фюмароли¹⁸.

Ради выгодной продажи на аукционах произведений искусства сегодня работают научные учреждения, художественная критика, музеи и художественные выставки. В музыке сегодня господствуют несколько гигантских групп, связанных с масс-медиа, вроде небезызвестной Универсальной музыкальной группы (UMG). Эти гиганты делят между собой весь мировой рынок музыкальной продукции и диктуют уже не только отдельным странам, но и всему миру выставяемых на продажу композиторов, отдельные произведения, исполнителей¹⁹. Вот чью реальную практику тоталитарного воздействия на мировую аудиторию нужно сегодня изучать! Уверен, что тогда станут более ясными и методы пропаганды тоталитарных режимов первой половины XX века.

Постперестроечная Россия только робко включается в этот мировой процесс культурной индустрии, изучает правила поведения на рынке. Как пишет русский философ Татьяна Горичева в своем предисловии к сборнику эссе французских критиков, искусствоведов и художников, «глобализация и господство “золотого тельца” захватили и русское пространство» [32, с. 9].

Чрезмерное увлечение И. Воробьева идеями политических философов — критиков сталинского и гитлеровского тоталитаризма и одновременно слабое погружение в исторические реалии жизни в Советском Союзе в 1930-е — начале 50-х годов породили методологическую неопределенность в его труде. Что такое «соц-реалистический “большой стиль”» в музыке так и остается загадкой. И как, например, можно интерпретировать ту же Восьмую симфонию или «Казнь Макферсона»

¹⁸ «Чем более его товар был дрянным или даже вообще ничем, тем более он считал предметом своей чести заставить толпу покупать этот товар» (Фюмароли Марк. Интервью интернет-журналу «Лепксьнюс» (10 апреля 2009 г., Париж [32, с. 62]).

¹⁹ Русскоязычный читатель уже знаком с переводами небезызвестного американского гуру в области музыкальной индустрии Нормана Лебрехта, ныне колумниста газеты «Нью-Йорк таймс». См. русский перевод его нашумевшей книги: [33].

Д. Д. Шостаковича с точки зрения этого «большестильного» соцреализма? И как вообще оценить тот факт, что в условиях страшных сталинских репрессий в музыке нашей были созданы выдающиеся, признанные во всем мире произведения, не утратившие своей ценности по сей день? И, быть может, самый злободневный вопрос, а где ценности, равнозначные нашей советской классике, созданные в наши дни в нашем свободном демократическом государстве?

Не способствовало точному определению стиля советской музыки и попытка Воробьева конструировать этот стиль исходя из подробного анализа понятия «социалистический реализм» и бесплодных попыток его применения к реальной творческой практике советских композиторов. Свою точку зрения я уже высказал в первом очерке и поэтому не буду здесь останавливаться на этой теме.

Наконец, сам выбор ораториально-кантатного жанра в качестве «жанровой доминанты» стиля советской музыки представляется не совсем верным. Автор тщательно изучил многочисленную продукцию в этом жанре, дотошно проанализировав большое количество произведений. Воробьев достаточно точно описывает эволюцию этого жанра, смену, как он выражается, «канонов содержания»²⁰. Это легко формализовать, особенно исходя из вербальных текстов, и Воробьев это делает с должным старанием, весьма обстоятельно описав все характерные приметы жанра. Причем достаточно точно, корректно определив различия опытов в этом жанре конца 1920-х — начала 1930-х годов и массовой продукции в конце сталинской эпохи.

Надо отдать должное мужеству и терпению Воробьева, решившего перелопатить эту кучу, да простит мне читатель за цитату из классика, «окаменевшего дерьма». Среди изученных им сочинений большинство представляют в лучшем случае просто слабые, малоталантливые сочинения. Как бы ни старался Воробьев приучить нашу публику к сочинениям того же А. Мосолова, вряд ли они когда-нибудь войдут в постоянный филармонический репертуар, в программы абонементных концертов.

Большая часть из них представляет откровенные поделки, проще говоря, образцы художественной калтуры. Даже тогда, когда за них брались видные композиторы. Когда на очередном пленуме советских композиторов в феврале 1953 г. незадолго до смерти Сталина были исполнены сочинения композиторов-«формалистов», оратория «На страже мира» Прокофьева и кантата «Над родиной нашей солнце сияет» Шостаковича, то выступивший на обсуждении И. И. Держинский, который, как известно, за словом в карман не лез, заметил, что «с точки зрения формализма это не выдающиеся произведения, а со стороны содержания звучат неубедительно». О фальши подобного рода сочинений догадывались многие. А самое главное — это прекрасно понимали сами авторы.

К этому времени оба наших композитора-классика, искушенные в тонкостях сталинской культурной политики, прекрасно понимали, что от них требуется, что

²⁰ Не имея под рукой его книги, мне трудно судить, сумел ли автор с точностью до дня указать на смену очередных курсов сталинской политики (а она была чрезвычайно гибкой и точно следовала за изменениями в мире, в советском государстве), которые в конечном итоге влияли на смену «канонов содержания». Не говорю об эволюции собственно музыкального стиля, но, к примеру, между оперой В. Желобинского «Камаринский мужик» (1933) и музыкой С. С. Прокофьева к кинофильму «Александр Невский» (1938) лежит не одна, а несколько эпох в культурной жизни страны Советов.

от них ждет власть. Достаточно сравнить кантату к 20-летию Октября, которую вернувшийся в СССР Прокофьев писал с явным намерением показать Сталину свои технические возможности, свое мастерство и блестящую технику, с его же второй редакцией этой кантаты уже к 30-летию Октября. Совершенно очевидно, что Прокофьев понял, какой должна быть на самом деле его «новая простота». Первая редакция была сделана с блеском, остроумно, но, увы, потерпела полное фиаско. Ее не решились исполнять, даже несмотря на то что последняя часть ее писалась на слова самого тов. Сталина²¹. Сам композитор понял свою ошибку. Он избавился от чисто театрального «гармонического хаоса» батальных сцен со стрельбой пулеметов, с речью тов. В. И. Ленина, от громоздкого, перегруженного оркестра и решил вторую редакцию в лирическом ключе, разукрасив ее мелодическим, песенным по характеру материалом. Точно так же явное сознательное упрощение языка заметно в оратории «Песнь о лесах» Д. Шостаковича. Достаточно сравнить ее со Второй или Третьей симфонией того же автора.

Да и сама власть относилась к такого рода опусам вполне спокойно, если не сказать, равнодушно. Собственно, в советской культуре постепенно был возрожден на новом уровне ритуал, давно известный в истории музыкальной культуры Европы — писать сочинение по случаю какого-либо события государственной или частной жизни властителей. Писались ведь в разное время коронационные кантаты, многочисленные мессы и реквиемы и другого рода сочинения (и не только кантаты и оратории, но и оперы) по случаю. Споры нет, этот жанр пользовался спросом, как у советского государства, так и у композиторов. Это был своего рода отхожий промысел. К примеру, за оратории, кантаты, оды, поэмы к семидесятилетию со дня рождения И. В. Сталина неплохо платили. Д. Шостакович за ораторию «Песнь о лесах» получил от Комитета по делам искусств 60 000 руб. Правда, таким композиторам, как Л. Книппер или З. Компанеев, платили меньше, но все равно на этом можно было заработать. Честно говоря, предполагаю, что и сами заказчики в том же Комитете по делам искусств понимали истинную цену этой продукции. Думаю, что функционеры от культуры сталинской эпохи, да и сам Сталин не придавали особого значения этому пустозвонному славословию, этим музыкальным агитационным плакатам с казенными лозунгами. Какая уж тут «quasi-религиозность» и «мифология»? Миф это то, во что верят. Ну кто же всерьез из авторов текстов и музыки «славильных» кантат и гимнов, посвященных тов. Сталину, испытывал священный трепет, подобный тому, что испытывали творцы «Илиады» или «Царя Эдипа»?

Как правило, это была музыка «одноразового пользования». Однажды исполненная, она тут же забывалась, и ей на смену приходили другие сочинения по случаю другой, следующей даты, события. Весной 1953 г. после смерти Сталина эту макулатуру безжалостно выносили из библиотек, машинами свозили на свалку, сжигали — мне приходилось читать длинные списки этих подлежащих уничтожению опусов. Эти «разрядки» шли в издательства, библиотеки, в союзы композиторов.

Воробьев решил, что кантатно-ораториальный жанр, который он подробно, старательно описывает как со стороны его содержания (преимущественно, по-

²¹ Среди наиболее новых изданий, в которых рассматривается подробно история создания кантаты см.: [34, р. 54–66; 35, с. 233–235].

этического текста), так и по формальным признакам, является репрезентативным жанром «большого стиля» искусства сталинской эпохи. И вот тут, на мой взгляд, заключена главная методологическая ошибка. Конечно, тексты кантат 1930–1940-х годов легко описывать, легко находить в них проявления «мифологизма» и «тоталитаризма», иронизировать над прославлением Вождя и прочими непеременимыми атрибутами квазипоэтического «этикета» советского официального виршеплетства. Однако этот жанр отнюдь нельзя считать репрезентативным в отношении стиля.

Если и можно говорить о доминанте сталинского «большого стиля», то эту доминанту помимо политики во многом породили чисто технические средства цивилизации. В начале 1930-х годов в СССР постепенно завершается сплошная радиофикация страны и появляется звуковой фильм. Вот они-то и определили во многом появление нового советского стиля. Именно в звуковом фильме родилась советская массовая песня, очень важный интонационный источник для многих жанров, в том числе и для кантатно-ораториального. Песенность стала проникать в советскую оперу, симфонию, в вокальные жанры. Звуковой фильм породил и новую музыкальную драматургию, опирающуюся на драматургию фильма. Во многом из опыта работы в кино родились симфонии Шостаковича.

Песня и симфония стали теми опорными, доминантными жанрами, которые во многом определили «большой стиль» советской музыки 1930–1940-х годов. Не случайно эти жанры постоянно были основными предметами обсуждения на разного рода дискуссиях, пленумах композиторов. Я не припоминаю ни одного пленума, посвященного специально кантатно-ораториальному жанру не только в сталинскую эпоху, но и позднее, уже при Хрущеве. Незадолго до своего ухода с поста первого секретаря СК РСФСР Свиридов задумал организовать совместно с ВХО пленум, посвященный хоровой музыке в 1973 г. Но умер А. Юрлов, Свиридова не переизбрали, и идею хорового пленума похерили.

Радио сыграло решающую роль в музыкально-эстетической пропаганде. Широкою демократическую общественность с невзыскательными вкусами невозможно было привлечь экспериментальными опытами — операми, кантатами и циклами Шиллингера, Мосолова, Животова, Половинкина, Мелких, Крюкова, Юдина. По радио пропагандировалась в первую очередь классическая музыка. Именно благодаря радио Петр Ильич Чайковский в 1930-е годы получил воистину всенародное признание, и как это ни парадоксально прозвучит, именно в это время он стал великим национальным композиторов. Именно формы и язык классической музыки стали той моделью, на которую равнялись советские композиторы в 1930-е годы.

Работа Воробьева при всех ее недостатках представляется все же определенной вехой. По сути, это первая в постперестроечное время работа российского музыковедения, в которой сделана попытка дать подробное системное описание особенностей стиля советской музыки сталинской эпохи.

Книга И. Воробьева стала исключением из правила. Она стоит особняком, и мне трудно сейчас поставить с ней рядом что-либо заслуживающее внимания. В основном наше историческое музыковедение представляют учебники по истории музыки. Увы, в книгах подобного рода, посвященных советскому периоду, так до сих пор нет ни подлинной истории, ни настоящего анализа музыки. Учебники по истории советской музыки напоминают синодики или справки из жилконто-

ры. Отличие в оценках измеряется количеством эпитетов, которые отпускаются тому или иному композитору в соответствии с принятой негласно табели о рангах. Историография преобразилась в агиографию или в «прейскурант», дежурное перечисление созданного в разных жанрах и видах музыки. Отдельно по операм, по симфониям, по романсам или инструментальным ансамблям.

В последнее время наши музыковеды перешли на составление истории в виде сборников персональных творческих биографий. Так по существу выстроена последняя из известных мне крупных историй отечественной музыки под редакцией Т. Левой [36].

Все это говорит о глубоком кризисе нашего исторического музыкознания. Оно лишено какой-либо методологии, какой-либо мало-мальски системы философско-эстетических взглядов, каких-либо координат на карте истории. Совершенно беспомощное в историческом анализе, оно не в состоянии создать концепцию единого развития русской музыки, от древности довести ее историю до наших дней. Нет понимания смысла эволюции русской музыки, ее перспектив дальнейшего развития. Нет притока новых идей и методов из других наук. Наше историческое музыкознание, ныне несамостоятельно и, потому, увы, не способно выдерживать конкуренцию в борьбе идей с западным музыкознанием.

Вопрос о стиле советской музыки остается открытым. А между тем еще в 1927 г. в статье, посвященной 10-летию симфонической музыки, созданной в советской России, Б.В. Асафьев предвидел появление стиля «нового классицизма». После десятилетия экспериментов, как композиторов АСМ, так и РАПМ, с одной стороны, и творческой инерции композиторов старой дореволюционной танеевской школы или беляевского кружка — с другой, в 1930-е годы рождается новое движение, опирающееся на классическую традицию. Была возрождена и насыщена как новым содержанием, так и новым музыкальным воплощением классическая форма симфонии, инструментального концерта, возрождены классические формы камерно-инструментальных ансамблей (струнный квартет, фортепианное трио или квинтет), жанр романса. В 1930-е годы ожил жанр оперы, как традиционной большой психологической драмы или комической, так и песенной. Наряду с этим в 1930-е годы рождается новый стиль советской массовой песни.

Сталинская эпоха породила «большой» стиль советского симфонизма. Благодаря значимости своего содержания, оригинальности музыкального языка, свежести ладогармонической основы, яркости тематизма, новому решению классической формы, насыщению ее новыми приемами развития симфонии и концерты Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна занимают до сих пор видное место в мировой концертной практике. Они стали той самой «репертуарной» музыкой, к которой авторы американского учебника относятся с пренебрежением.

Что же касается положения композиторских дел в современной России, то об этом говорить тяжело. Собственно, произошло то, чего можно было ожидать. Новая власть в России перестала рассматривать высокое искусство как составной элемент государственной идеологии и инструмент политической пропаганды. Обретая творческую свободу, композиторы потеряли мощную государственную поддержку.

Престиж современной высокой музыки в России, впрочем, как и везде в мире, сильно упал. Давно миновали времена, когда съезды и пленумы творческих союзов посещало высшее политическое руководство страны и работа этих съездов

и пленумов широко освещалась в прессе, концерты съездов и пленумов звучали по радио и по телевидению. Сегодня те же съезды и пленумы Союза композиторов России проходят совершенно незамеченными никем, ни СМИ, ни общественностью. И уж тем более государством.

Творческие отчеты композиторов на традиционных концертах фестивалей вроде «Петербургской весны» или «Московской осени» давно уже перестали кого-либо трогать кроме самих авторов, их родственников и друзей. Музыка современных композиторов России по существу стала одной из разновидностей «клубной» музыки.

Хотя союзы композиторов и остались, но они влачат жалкое существование. Об их деятельности ничего неизвестно обществу. Да, собственно, общество и не торопится узнать о делах творческих союзов. В лучшем случае обывателя интересуют только скандалы, связанные обычно с делом некогда большого имущества, принадлежавшего Музфонду СССР и РСФСР. В бывших социалистических странах после падения коммунистических режимов творческие союзы сразу прекращали свое существование, превратившись в обычные профсоюзные организации. В России государство с одной стороны хочет, а с другой — никак не может расстаться с этой старой сталинской затеей.

Наша музыкальная критика стыдливо молчит о положении дел, как в рот воды набрала. А вот их зарубежные коллеги не преминули заметить, в каком положении оказались бывшие советские композиторы. Как пишет уже упоминавшийся бойкий американский писатель о музыке Алекс Росс, еще в 1980-х годах композиторы по-прежнему восхваляются, оперные театры и оркестры щедро финансируются, и внушительная система музыкального образования позволяла направлять большие таланты из провинции в центр. Все изменилось, конечно, как только Коммунистическая партия потеряла власть. В новом плутократическом русском государстве учреждения, подобные Мариинскому театру, остаются элитной достопримечательностью, но поддержка новой музыки полностью прекратилась. Композиторы, которые давно привыкли к дачам и гонорарам, ныне барахтаются в открытом рынке. Другие, в основном молодые, приняли творческую свободу, которая приходит вместе с творческой бедностью. Влияние американского минимализма, поп- и рок-музыки в столкновении и объединении с призраками русской традиции иногда производят скандальный эффект, как у Леонида Десятникова в его опере «Дети Розенталя», в которой эмигрант, немецко-еврейский генетик, основывает секретную биологическую лабораторию по воле Сталина и сумел клонировать Моцарта, Верди, Мусоргского и Чайковского [32, p. 528].

Написано не без злорадства, с явным передергиванием, но по сути своей, увы, как это ни прискорбно, весьма близко к истине. Правда, дома пока главным покупателем «академической» музыки у наших современных композиторов остается государство. Конечно, плата за это ничтожная, можно сказать, почти что символическая. Изредка чуть ли не в качестве социального пособия закупочная комиссия при Министерстве культуры РФ подбрасывает композиторам мизерные суммы за симфонии и оперы, которые по большей части никогда и нигде не исполняются. На гонорары от редкого исполнения сочинений практически никто из ныне живущих в России композиторов «академической» музыки прожить не может. А тот,

кто может, кто стал модным и имеет какую-то поддержку извне, стараются продать свои произведения за границу. Более энергичные, особенно из молодых, стремятся всеми правдами и неправдами к тому, чтобы их произведения были исполнены на каком-нибудь фестивале современной музыки. Не важно, каком. Пусть в самом заштатном городишке на задворках Европы.

Я часто бываю за рубежом, особенно в Европе, и наблюдаю за концертной жизнью. Не нужно никаких социологических замеров или опросов, можно невооруженным глазом заметить, что современная музыка занимает в концертной жизни той же Европы ничтожное место. Она практически не заметна и существует в основном в виде специальных фестивалей, которые устраиваются в основном за счет провинциальной буржуазии, заинтересованной в привлечении внимания к своей продукции, к вину, пиву, часам, сырам или изделиям из фарфора. Или за счет грантов, которые выделяются государством. Для приличия, так сказать, для национального престижа.

Я с большим интересом прочитал новый учебник Тарускина и Гиббса. Соединение в одной книге истории всей европейской музыки, пусть хотя бы только письменной традиции, все же дает богатую пищу для размышлений. Читая эту книгу, порой возмущаясь и не соглашаясь с авторами, я все время невольно задавался вопросом, что же представляет собой наша собственная музыка? И что же будет с ней дальше?

Авторы учебника констатировали исторический факт — конец советской музыки. Но является ли «смерть» музыки советского периода концом русской музыки? Увы, к сожалению, наше музыковедение на этот счет не дает никакого ответа. Собственно, у нас даже никто и не задумывается над таким вопросом. Если почитать наши музыкальные журналы типа «Музыкальная академия» или «Музыкальная жизнь» в глянцевых обложках, то может показаться, что у наших композиторов такая же «глянцевая» беспечальная жизнь и что наша музыка процветает.

Между тем нынешнее состояние серьезной музыки в России не может не вызывать беспокойства. Будем говорить откровенно. Да, у нас есть опытные, видные мастера старшего и среднего поколения, есть и подрастающая творческая молодежь. Есть различные ориентации, есть столкновение разных позиций и разных тенденций, что хорошо, так как является признаком жизни, движения. И все же говорить о каком-то заметном направлении, «мейнстриме», новом стиле современной русской музыки, о появлении каких-то новых, общественно значимых произведений, которые могли бы оказаться событием всероссийского масштаба, пока не приходится.

Может ли появиться новое движение или мы обречены вновь вернуться в лоно «общей музыки» и пробавляться скучным пайком «мирового эклектизма», этим своеобразным художественным фастфудом? Или все же наша музыка имеет шанс остаться русской не только по названию, но и по своему сущностному содержанию, по своему культурно-историческому типу? В таком случае что она будет собой представлять?

Экстраполировать музыкальный процесс, логически его осмыслить и описать словами, попытаться дать прогноз развития музыки — занятие неблагодарное, практически бесплодное. На такие вопросы нет ответа. Есть только решения. Они приходят в творческом озарении гениальных личностей. Но гении не появляются

на пустом месте. Нужна определенная среда, необходима развитая музыкальная культура, высокий уровень общественного вкуса к прекрасному. Наконец, осмысленная музыкальная политика государства, наличие продуманной программы музыкально-эстетического воспитания.

Много что еще необходимо для плодотворного развития композиторского творчества. Но главное условие развития искусства — это состояние духовного «здоровья» самой нации. Нужно ли искусство, в том числе и высокая музыка, нашему народу, обществу как инструмент самопознания, будет ли музыка составной частью духовной жизни нации — это главный, ключевой вопрос. Но такие вопросы уже вне пределов компетенции музыкальной историографии.

Историческое музыкознание может внести свой посильный вклад в развитие нашей музыкальной культуры. И одна из самых насущных задач — понять, что же на самом деле происходило с нашей музыкой в XX веке. Советский период русской музыки, со всеми его трудностями, с драматическими страницами его истории все же оставил богатый практический опыт. Его надо серьезно, основательно осмыслить. Этот период отмечен масштабным государственным строительством музыкальной культуры, развитой системой музыкального образования, опытом массового музыкально-эстетического воспитания. Наконец, он представлен целой плеядой высокоодаренных первоклассных музыкантов и рядом выдающихся, гениальных композиторов. Разумеется, невозможно не видеть и дурных, черных сторон советского опыта жизни, жесткой, командной политики управления искусством, стремления сделать искусство служанкой идеологии, средством государственной пропаганды и многого другого, о чем порой хочется и не думать, забыть.

Увы, наш опыт не представляется исключением. В конце концов, тот же Ренессанс, как известно, во многом обязан семейству Медичи, история которого полна заговорами, убийствами, бесконечной цепочкой коварных замыслов. И за полотнами Беллини, Рафаэля, Леонардо да Винчи, скульптурами Микеланджело, архитектурными шедеврами от Филиппо Брунелески до Андреа Палладио незримо присутствуют склянки с ядом, ножи наемных убийц, бесконечные заговоры и перевороты. Помню, как во время нашего путешествия с женой по Рейнланду и Пфальцу меня поразила беспощадность французских генералов и офицеров, которые по приказу Людовика XIV уничтожали, буквально стирали с лица земли старинные города Римской империи германской нации — Вормс, Аахен, Трир, Хейдельберг. В моем представлении Людовик XIV, эпоха его правления — один из блестящих образцов просвещенного абсолютизма. Академия, Версаль, Расин и Мольер, Люлли были для меня знаковыми явлениями царствования «короля-солнца». Никогда не мог подумать, что монарх, инициировавший появление этих блестящих, немеркнущих образцов культуры, мог отдавать приказ об уничтожении целых городов с населением внутри. Пора наконец избавиться от детского наивного представления о том, что высокое искусство является плодом добродетельных и справедливых правителей. Парадокс советской истории в том и заключается, что годы бесчеловечной тирании правления Сталина сопровождались, быть может, одним из расцветов музыкального искусства XX века. Однако самое ценное в русской музыке советского периода то, что в своих главных достижениях она сумела уберечь и воспеть человеческое достоинство даже в самых немыслимых для человека условиях существования в тоталитарном государстве. И в этом главное достижение русской

музыки советского периода. Вот почему золотой запас советской музыки далеко не исчерпан и этим запасом пользуется весь мир.

Литература

1. Грубер Р.И. История музыкальной культуры. М.; Л.: Музгиз, 1941. Т. 1. С древнейших времен до конца XVI века. Ч. 1. 595 с.
2. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник: В 2 т. 2-е изд., перераб. и доп. Т. 1. По XVIII век. М.: Музыка, 1983. 696 с., нот; Т. 2. XVIII век. М.: Музыка, 1982. 622 с., нот.
3. Розеншильд К. История зарубежной музыки. Вып. 1. До середины XVIII в. / сост. К.К. Розеншильд. М.: Музыка, 1978. 488 с.
4. Левик Б. История зарубежной музыки. Вып. 2. Вторая половина XVIII в.: Учебник. М.: Музыка, 1966. 278 с. [переизд. 1974, 1980].
5. Конен В.Дж. История зарубежной музыки. Вып. 3. Германия. Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 г. до середины XIX в. / сост. В.Дж. Конен. Изд-е 7. М.: Музыка, 1989. 536 с.
6. Троицкий Л.Д. Литература и революция. 2-е доп. изд. М.: Красная новь, 1924. 424 с.
7. Сабанеев Л. Музыка после Октября. М.: Работник просвещения, 1926. 65 [2] с.
8. Очерки советского музыкального творчества / редкол. Б. Асафьев, А. А. Альшванг, И. Ф. Белза [и др.]. М.; Л.: Музгиз, 1947. Т. 1. 320 с.
9. Пути развития советской музыки. Краткий обзор / под ред. А.И. Шавердяна. М.: Музгиз, 1948. 139 с.
10. История русской советской музыки: В 4 т. М.: Музгиз, 1956–1963.
11. История современной отечественной музыки: Учебник для студентов музыкальных вузов / под ред. М.Е. Тараканова. Вып. 1 (1917–1941). М.: Музыка, 1995. 478 [2] с.; Вып. 2 (1941–1958). М.: Музыка, 1999. 477 с.
12. История музыки народов СССР: В 4 т. М., 1966–1974.
13. Пролетарский музыкант и его задачи // Пролетарский музыкант. 1929. № 1. С. 3–4.
14. Проблема пролетарского музыкального творчества и попутничество // Пролетарский музыкант. 1929. № 1. С. 12–21.
15. Материалы 1-й конференции РАПМ. М.: Музгиз, 1931.
16. Что такое Ассоциация пролетарских художников? // Пролетарский музыкант. 1929. № 1. С. 4–12.
17. Новый этап борьбы на музыкальном фронте // За пролетарскую музыку. 1931. № 11. С. 27.
18. Борьба за перестройку. М.: Музгиз, 1932.
19. 8 лет борьбы за пролетарскую музыку. М.: Музгиз, 1931.
20. Материалы XXIV съезда КПСС. М.: Политиздат, 1977.
21. Флорковская А. «Другое искусство»: эстетический плюрализм, вехи и этапы // Русское искусство. 2008. № 3. С. 22–29.
22. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М.: Сов. композитор, 1989.
23. Голомисток И.Н. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994.
24. Власова Е. 1948 год в советской музыке. М.: Классика-XXI век, 2010. 456 с.
25. Леденев Р. Со своей колокольни. Черные тетради. М.: Композитор, 2010. 264 с.
26. Музыка вместо сумбура: композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991 / сост. Л.В. Максименков. М.: МФД, 2013. 864 с. (Россия. XX век. Документы).
27. Савенко С.И. Заключение. Краткие итоги // История музыки народов СССР. Т. VII. Вып. 3. М., 1997.
28. Воробьев И. Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке [1930–1950-е годы]. СПб.: Композитор, 2013. 688 с.
29. Ross A. The rest is noise: Listening to the Twentieth century. London: Fourth estate, 2012. 695 p.
30. Musical Uproar in Moscow. London: Turnstile Press, 1949.
31. Свиридов Г.В. Музыка как судьба / сост., авт. предисл. и коммент. А.С. Белоненко. М.: Молодая гвардия, 2002. С. 544.
32. Искусство или мистификация: восемь эссе = Art ou mystification? / [сост. Б. Лежен]; пер. с фр. Андрея Лебедева. М.: Русский мир, 2012. 400 с.
33. Лебрехт Н. Маэстро, шедевры и безумие: тайная жизнь и позорная смерть индустрии звукозаписи классической музыки. М.: Классика-XXI, 2009. 328 с.

34. Morrison S. The People's Artist: Prokofiev's soviet years. New York; Oxford: Oxford university press, 2009. 491 p.

35. Максименков Л. В. Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936–1938. М.: Юридическая книга, 1997. 320 с., ил.

36. История отечественной музыки второй половины XX века / отв. ред. Т. Н. Левая. СПб.: Композитор, 2005. 556 с., нотн. прим.

References

1. Gruber R.I. *Istoriia muzykal'noi kul'tury* [The history of musical culture]. Moscow; Leningrad: Muzgiz Publ., 1941. Vol. 1. *S drevneishikh vremen do kontsa XVI veka* [From ancient times to the end of the XVI century]. Part 1. 595 pp. (In Russian)

2. Livanova T. *Istoriia zapadnoevropeiskoi muzyki do 1789 goda* [The History Western Music before 1879]: Uchebnik: in 2 vols. 2nd ed., pererab. i dop. Vol. 1. Po XVIII vek. Moscow: Muzyka, 1983. 696 pp., not; vol. 2. XVIII vek. Moscow: Muzyka Publ., 1982. 622 pp., not. (In Russian)

3. Rozenshil'd. K. *Istoriia zarubezhnoi muzyki* [The History of Foreign music]. Issue 1. Do serediny XVIII v. Comp. K. K. Rozenshil'd. Moscow: Muzyka Publ., 1978. 488 pp. (In Russian)

4. Levik B. *Istoriia zarubezhnoi muzyki* [The History of Foreign music]. Issue 2. Vtoraia polovina XVIII v.: Uchebnik. Moscow: Muzyka Publ., 1966. 278 pp. [pereizd. 1974, 1980]. (In Russian)

5. Konen V. Dzh. *Istoriia zarubezhnoi muzyki* [The History of Foreign music]. Issue 3. Germaniia. Avstriia, Italiia, Frantsiia, Pol'sha s 1789 g. do serediny XIX v. Comp. V. Dzh. Konen. 7th ed. Moscow: Muzyka Publ., 1989. 536 pp. (In Russian)

6. Trotskii L. D. *Literatura i revoliutsiia* [Literature and Revolution]. 2nd dop. ed. Moscow: Krasnaia nov' Publ., 1924. 424 pp. (In Russian)

7. Sabaneev L. *Muzyka posle Oktiabria* [A Music after October]. Moscow: Rabotnik prosveshcheniia Publ., 1926. 65 [2] pp. (In Russian)

8. *Ocherki sovetskogo muzykal'nogo tvorchestva* [Essays on the Soviet musical creativity]. Redkol. B. Asaf'ev, A. A. Al'shvang, I. F. Belza [i dr.]. Moscow; Leningrad: Muzgiz Publ., 1947. Vol. 1. 320 pp. (In Russian)

9. *Puti razvitiia sovetskoi muzyki* [The paths of development of Soviet music]. Kratkii obzor. Ed. by A. I. Shaverdian. Moscow: Muzgiz Publ., 1948. 139 pp. (In Russian)

10. *Istoriia russkoi sovetskoi muzyki* [The History of Russian Soviet Music]: in 4 vols. Moscow: Muzgiz Publ., 1956–1963. (In Russian)

11. *Istoriia sovremennoi otechestvennoi muzyki* [The History of Modern Domestic music]: Uchebnik dlia studentov muzykal'nykh vuzov. Ed. by M. E. Tarakanov. Issue 1 (1917–1941) [M. E. Tarakanov, I. V. Likhacheva, E. V. Dukov i dr.]. Moscow: Muzyka Publ., 1995. 478 [2] pp.; issue 2 (1941–1958). Moscow: Muzyka Publ., 1999. 477 pp. (In Russian)

12. *Istoriia muzyki narodov SSSR* [The Music History of USSR peoples]: in 4 vols. Moscow, 1966–1974. (In Russian)

13. Proletarskii muzykant i ego zadachi [Proletarian musician and his tasks]. *Proletarskii muzykant* [Proletarian musician], 1929, no. 1, pp. 3–4. (In Russian)

14. Problema proletarskogo muzykal'nogo tvorchestva i poputnichestvo [The problem of the proletarian musical creativity and poputnichestvo]. *Proletarskii muzykant* [Proletarian musician], 1929, no. 1, pp. 12–21. (In Russian)

15. *Materialy 1-i konferentsii RAPM* [Materials/Proceedings of the 1st Conference RAPM]. Moscow: Muzgiz Publ., 1931. (In Russian)

16. Chto takoe Assotsiatsiia proletarskikh khudozhnikov? [What is the Association of Proletarian artists?]. *Proletarskii muzykant* [Proletarian musician], 1929, no. 1, pp. 4–12. (In Russian)

17. Novyi etap bor'by na muzykal'nom fronte [The new stage of the struggle on the music front]. *Za proletarskuiu muzyku* [For the proletarian music], 1931, no. 11, pp. 27. (In Russian)

18. *Bor'ba za perestroiku* [The struggle for the restructuring]. Moscow: Muzgiz Publ., 1932. (In Russian)

19. *8 let bor'by za proletarskuiu muzyku* [8 years of struggle for proletarian music]. Moscow: Muzgiz Publ., 1931. (In Russian)

20. *Materialy XXIV s'ezda KPSS* [Materials/Proceedings XXIV Congress of the CPSU]. Moscow: Politizdat Publ., 1977. (In Russian)

21. Florkovskaia A. «Drugoe iskusstvo»: esteticheskii pliuralizm, vekhi i etapy [“Other Art”: aesthetic pluralism, milestones and stages]. *Russkoe iskusstvo* [Russian art], 2008, no. 3, pp. 22–29. (In Russian)

22. Grigor'eva G. *Stilevye problemy russkoi sovetskoi muzyki vtoroi poloviny XX veka* [Style problems Russian Soviet music of the second half of the twentieth century]. Moscow: Sov. kompozitor Publ., 1989. (In Russian)
23. Golomshtok I. N. *Totalitarnoe iskusstvo* [Totalitarian Art]. Moscow: Galart Publ., 1994. (In Russian)
24. Vlasova E. *1948 god v sovetskoi muzyke* [1948 god v sovetskoi muzyke]. Moscow: Klassika-XXI vek Publ., 2010. 456 pp. (In Russian)
25. Ledenev R. *So svoei kolokol'ni. Chernye tetradi* [With my bell tower. The black notebook]. Moscow: Kompozitor Publ., 2010. 264 pp. (In Russian)
26. *Muzyka vmesto sumbura: kompozitory i muzykanty v Strane Sovetov. 1917–1991* [Music instead chaos: composers and musicians in the Soviet Union. 1917–1991]. Comp. L. V. Maksimenkov. Moscow: MFD Publ., 2013. 864 pp. (Russia. XX century. Documents). (In Russian)
27. Savenko S. I. Zakliuchenie. Kratkie itogi [Conclusion. Brief summary]. *Istoriia muzyki narodov SSSR* [History of Music of the USSR]. Vol. VII, Issue 3. Moscow, 1997. (In Russian)
28. Vorob'ev I. *Sotsrealisticheskii «bol'shoi stil'» v sovetskoi muzyke (1930–1950-e gody)* [Socialist Realism "great style" in Soviet music (1930–1950-ies)]. St. Petersburg: Kompozitor Publ., 2013. 688 pp. (In Russian)
29. Ross A. *The rest is noise: Listening to the Twentieth century*. London, Fourth estate, 2012. 695 rp.
30. *Musical Uproar in Moscow*. London, Turnstile Press, 1949.
31. Sviridov G. V. *Muzyka kak sud'ba* [Music as fate]. compiler, author of the preface and comments A. S. Belonenko. Moscow: Molodaia gvardiia Publ., 2002, pp. 544. (In Russian)
32. *Iskusstvo ili mistifikatsiia: vosem' esse = Art ou mystification?* [The art or mystification?] (Comp. B. Lezhen); transl. by Andrei Lebedev. Moscow: Russkii mir' Publ., 2012. 400 pp. (In French)
33. Lebrekht N. *Maestro, shedevry i bezumie: tainaia zhizn' i pozornaia smert' industrii zvukozapisi klassicheskoi muzyki* [Maestros, masterpieces & madness The Secret Life & Shameful Death of the Classical Record Industry]. Moscow: Klassika-XXI Publ., 2009. 328 pp. (In Russian)
34. Morrison S. *The People's Artist: Prokofiev's soviet years*. New York, Oxford, Oxford university press, 2009. 491 pp.
35. Maksimenkov L. V. *Sumbur vmesto muzyki. Stalinskaia kul'turnaia revoliutsiia 1936–1938* [Muddle Instead of Music. Stalin's Cultural Revolution of 1936–1938]. Moscow: Iuridicheskaia kniga Publ., 1997. 320 pp., il. (In Russian)
36. *Istoriia otechestvennoi muzyki vtoroi poloviny XX veka* [The history of Domestic music of the second half of the twentieth century]. Ed. by T. N. Levaia. St. Petersburg: Kompozitor Publ., 2005. 556 pp., notn. prim. (In Russian)

Статья поступила в редакцию 8 июня 2015 г.

Контактная информация

Белоненко Александр Сергеевич — кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств России; Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9, Российская Федерация; belonenko@mail.ru