

*На правах рукописи*

**РАКУ Марина Григорьевна**

**ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ  
МУЗЫКАЛЬНОЙ КЛАССИКИ  
В РАНЕСОВЕТСКОЙ И СТАЛИНСКОЙ КУЛЬТУРЕ**

специальность 17.00.02. — Музыкальное искусство

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
доктора искусствоведения

Москва

2015

Работа выполнена в ФГНИУ «Государственный институт искусствознания» МК РФ  
на Секторе истории музыки

**Официальные оппоненты:**

доктор искусствоведения **ВЛАСОВА Екатерина Сергеевна**

профессор кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

доктор искусствоведения **ЗИНЬКЕВИЧ Елена Сергеевна**

профессор кафедры истории музыки этносов Украины и музыкальной критики Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского, г. Киев.

доктор искусствоведения **ВОРОБЬЕВ Игорь Станиславович**

доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова.

**Ведущая организация:** Петрозаводская государственная консерватория

Защита состоится 24 апреля 2015 г. в 15.00 на заседании диссертационного совета Д 210.004.03 по специальности 17.00.02 — музыкальное искусство при Государственном институте искусствознания Министерства культуры Российской Федерации по адресу: 125009, г. Москва, Козицкий пер., д. 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания и на сайте института <http://sias.ru/research/dissovets/>

Автореферат разослан «20» марта 2015 года.

Ученый секретарь диссертационного совета



**А.В. Лебедева-Емелина**

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Советская эпоха за последние десятилетия стала одним из наиболее притягательных объектов гуманитарных исследований. Однако, невзирая на активный интерес, проблематика, связанная с ней, не теряет научной **актуальности**. В частности, остается значимым изучение советской музыкальной культуры, история которой до сих пор не проанализирована во многих своих аспектах.

Между тем музыкальная культура составляла значительную и отнюдь не маргинальную часть всего культурного поля советской эпохи.

Особое положение, которое музыкальное искусство занимало в идеологии советской эпохи, определилось еще в век романтизма с его апологией музыки как верховного из искусств и было закреплено русскими мыслителями и художниками Серебряного века. Идеи жизнестроения, в которых определение «дух музыки» служило неким паролем к созданию новых художественных миров, унаследовала революционная эпоха, прагматически приспособив их к злободневным нуждам «государственного музыкального строительства».

Музыка продолжала играть значительную роль как в самой общественной жизни, так и в сознании нескольких поколений советских людей. Удержание за ней столь активной функции стало возможным во многом благодаря поддержке новых социальных элит, на протяжении десятилетий сохранявших представление о музыкальном искусстве как системообразующем для формирования нового общества. Первостепенная роль отводилась музыке в проекте «нового человека», который предполагалось осуществить в значительной мере при помощи художественного воздействия на сознание. Воспитательная функция музыки, соперничавшей в этом отношении с театром и изобразительным искусством в представлениях идеологов, неустанно требовавших от нее сближения с литературой и кинематографом, делала и саму ее одной из важнейших областей идеологической работы.

Социализация музыки стала основополагающим условием ее выживания. Она нуждалась в толкованиях, приспособляющих ее к новой действительности. При этом сами способы толкования могли быть различными и, как можно будет увидеть в дальнейшем, идеологическая рецепция классической музыки осуществлялась фактически на всей территории советской культуры.

Исследование *идеологической природы* процессов рецепции «музыкальной классики» необходимо для того, чтобы уяснить их значение в деле формирования советской культуры как определенного исторического феномена.

**Степень изученности проблемы.** Исследование советской культуры за последние годы претерпело значительные изменения. На смену традиционным

«черно-белым» постулатам эпохи холодной войны (по обе стороны «железного занавеса») в 1980-х годах пришло новое — более взвешенное отношение к советской эпохе: оттеснив «политическую» историю, на авансцену выдвинулись «социальная» и «культурная», что означало принципиальный «методологический сдвиг» (в обобщающих работах Веры Данам, Евгения Добренко, Катерины Кларк, Ханса Гюнтера, Владимира Паперного, Режин Робэн, Ирины Гуткин, Игоря Голомштока, Джеффри Брукса, Виктории Боннель, Томаса Лахусена, Бернис Розенталь, Ричарда Стайтса, Шейлы Фицпатрик, Эрика Наймана, Светланы Бойм, Катрионы Келли). Отчасти этому способствовало постепенное открытие с началом перестройки архивов и «спецхранов» и активная публикация документов (усилиями историков Дениса Бабиченко, Арлена Блюма, Татьяны Горяевой, Леонида Максименкова). Это дало возможность принципиально обновить базу источников, обнаруживших неожиданную «широту репертуара», и в свою очередь предопределило междисциплинарную направленность исследований, направленных на решение широчайшего спектра вопросов. Для отечественной советики 2000-й год стал знаковым благодаря появлению коллективной монографии под редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко «Соцреалистический канон» (СПб., 2000), объединившей под одной обложкой весь спектр исторических специализаций, занимающихся данной эпохой. Принципиальным было включение в этот интердисциплинарный контекст разделов, посвященных музыке, поскольку это сопоставление высветило возможности новых ракурсов и подходов.

Исследования по советской музыке к началу XXI века также отреагировали на эти изменения: открытие новых имен, сочинений, привлечение новых документальных свидетельств стало характерной чертой этой области музыкальной науки, развивающейся в последние десятилетия особенно динамично. Обострился интерес к таким областям исследований как музыка и власть, советский музыкальный авангард, профессиональные музыкальные институции, музыкантское сообщество как специфическая социальная группа (Л.О. Акопян, И.А. Барсова, А.В. Богданова, Т.В. Букина, И.С. Воробьев, Е.С. Власова, Д. Гойови, Е.С. Зинькевич, М. Лобанова, Л.В. Максименков, С. Микконен, Э. Нейл, Э. Нельсон, Л. Сицки, Ж. Смерж, Р. Тарускин, К. Томов, М. Хэррала и др.).

Литература о советской музыке последнего времени в результате коллективных усилий воссоздала сложную и неоднозначную картину взаимодействия различных политических и художественных сил на социальном поле, результатом которого становились неожиданные институциональные и идеологические решения. В качестве одного из влиятельных факторов ею учтено и воздействие унаследованных еще с дореволюционных времен социальных и творческих практик (А. Вермейер, М. Йон, М. Фролова-Уолкер, Э. Нельсон).

Вопрос о месте и социальной функции классической музыки в советской культуре, таким образом, оказался в числе заново поставленных некоторыми исследователями истории советской музыки (среди них — Е.С. Власова,

Э. Нельсон). В отдельных исследованиях сделан особый акцент на вопросе репертуара как области идеологической работы (монография Е.С. Власовой, статьи П. Фэйрклаф), однако специальная работа на эту тему до сих пор не появилась.

Естественное продолжение тема общественной роли музыкальной классики находит в сфере рецептивистики как одной из областей социологии музыки, последние годы получившей разнонаправленное и масштабное развитие в западной и отечественной науке. В числе центральных направлений рецептивистики — изучение восприятия творчества классиков мировой музыкальной культуры в различные исторические эпохи, находящего выражение в разнообразных формах. Наиболее очевидным результатом такой рецепции становятся «портреты» композиторов, меняющиеся в массовом сознании вместе со временем.

Изучению этой проблематики на советском материале посвящены отдельные работы последнего времени: соответствующие разделы книг Р. Бартлетт (о Вагнере), М. Фроловой-Уолкер (о Глинке), И. Смержа (о проблеме «советизации» классиков), а также статьи А. Гауба и С. Фролова о Глинке, Л. Кириллиной о Бетховене, Л. Купец о Шопене и Бизе, Д. Редепеннинг, Т. Букиной и П. Фэйрклаф о Вагнере и др. Однако очевидно, что рецепция классического наследия остается одной из практически неисследованных областей истории советской музыкальной культуры, и столь важная для понимания эпохи тема требует гораздо более объемного изложения и подробного изучения.

**Объектом предлагаемого исследования** являются восприятие, смысловая адаптация и идеологическая интерпретация музыкальной классики в советской культуре. **Предмет исследования** — задачи, механизмы и результаты этих процессов. Хронология сфокусирована на первой половине XX века (раннесоветском и сталинском периоде), когда советская культура обретала свою специфику, претерпевая особенно заметные трансформации, и музыкальное искусство сохраняло за собой особую роль в обществе. **Цель работы** — определить значение идеологической рецепции музыкальной классики в культуре советской эпохи.

#### **Задачи:**

- реконструировать воззрения партийных идеологов раннесоветского периода на роль музыки в обществе и ее место в проекте «нового человека»;
- обобщить основные идейно-эстетические позиции раннесоветского слова о музыке в отношении классического наследия;
- проследить следствия практического претворения этих идейно-эстетических постулатов в советской культуре с конца 1910-х по начало 1950-х годов;
- описать идеологическую работу по конструированию генеалогии советской музыки в контексте социальных и художественных преобразований эпохи;

— обобщить особенности музыкально-критического дискурса эпохи: его риторическую природу и круг центральных вопросов;

— установить степень влияния рецепции музыкальной классики на формирование советской культуры.

**Методология и материал исследования.** Методология исследования базируется на теории «истории рецепций» (Rezeptionsgeschichte), или «рецептивной эстетики», прокламированной во второй половине прошлого века так называемой «констанцской школой» в трудах ее виднейших представителей — Х. Вайнриха, В. Изера, Г.-Р. Яусса, Р. Варнинга. Этот давно доказавший свою жизнеспособность в гуманитарном знании подход предлагает в качестве аксиомы тезис о том, что разнообразные интерпретации произведения составляют значительную, если не определяющую часть его смыслового поля. Современная социология искусства в лице ее признанного классика П. Бурдьё также акцентирует внимание на истории восприятия произведения, которую называет неотъемлемым дополнением истории его «производства». Последователи другого классика — крупнейшего представителя современной герменевтики Х.-Г. Гадамера, констатируют вслед за ним, что история рецепции подчеркивает зависимость интерпретатора от традиции понимания и дает ему возможность дистанцирования от собственной точки зрения. И, наконец, рецепция есть важнейшая составляющая истории искусства.

Западное (в особенности, западно-европейское) музыкознание обнаружило интерес к рецептивному ракурсу изучения истории музыки уже с начала 1970-х годов (Х. Эггебрехт, З. Лисса, Л. Беккет). К концу века влияние рецептивистики предопределило новый поворот в англо-американской науке о музыке. Значение рецептивной истории произведения стало осмысляться в отечественном музыкознании приблизительно в те же годы, когда эти вопросы были поставлены в западной филологии и науке об искусстве, осмысляясь как развитие традиции изучения «слова о музыке» (Ю. Кремлев, Т.Н. Ливанова, В.В. Протопопов) в русле «музыкальной историографии» (М.С. Друскин).

Закономерно, что рецептивные исследования в первую очередь исследуют исторические судьбы композиторов-классиков и самого классического наследия, традиционно являющихся объектами наиболее активного переосмысления. В центре подобных исторических коллизий неизменно оказывается «борьба вокруг слов» (Г. Люббе). Особенности такой риторики и становятся предметом специального изучения. Именно поэтому в западном музыкознании последнего времени традиционные положения «музыкальной историографии», развиваемые под влиянием «истории рецепций», находят продолжение в так называемой «истории понятий» (Begriffsgeschichte), или «истории дискурсов» (Diskursgeschichte), которая стала неотъемлемой составной частью музыковедческих специализаций. «История дискурсов и понятий» нацелена на выявление стратегий авторской речи, сознательных и бессознательных мотиваций, ментальных и мировоззренческих особенностей, которые в свою очередь свидетельствуют о контекстах его формирования. Несколько позднее, чем «история понятий», в англо-американской науке

(Дж. Покок и К. Скиннер) возникла так называемая «история концептов» (History of Concepts), которая, также анализируя понятия, делает главный акцент на их связи с определенными политическими идеологиями.

«Модернизация» академически укорененной стратегии «музыкальной историографии» заставляет пересмотреть *подход к выбору материала*. Как ясно из вышесказанного, здесь существенны в первую очередь те тексты о музыке, которые отражают и одновременно формируют систему социально-культурных ценностей, иерархии композиторов-классиков и самих шедевров классической музыки в глазах общества — социальную мифологию: корпус критических и публицистических текстов советской эпохи как свидетельство особого мифологического мышления советской эпохи, запечатленное в слове выражение ментальных представлений о сути музыкально-исторического процесса, отражение специфических представлений эпохи об искусстве и его роли в общественной жизни, наконец, «коллективного бессознательного» времени.

Но «слово о музыке» не всегда получает вербальную форму выражения. Говоря метафорически, «словом», т.е. смысловой интерпретацией, может становиться и визуальный образ. Богатыми возможностями такого рода располагают искусство театра и кино, где они подкрепляются еще и использованием вербального текста. Сфера визуальности, своей значительной частью ориентированная на массовую аудиторию, обладает мощным потенциалом воздействия на коллективное бессознательное, и не учитывать ее при анализе мифологического сознания XX века невозможно. Комментирующую функцию по отношению к сочинениям-предшественникам способны брать на себя и музыкальные произведения, хотя аналитические констатации такого рода в силу значительной эзотеричности самого музыкального материала заведомо обладают большой долей субъективности. Они очевидным образом наименее пригодны для идеологизации и в этом своем качестве почти неизбежно апеллируют к вербальным средствам, включая такие, как программность или «слово, спрятанное в музыке» (Б. Кац). Поэтому музыкальное творчество выступает в данной работе как одна из сфер приложения идеологической работы в ряду других искусств. Собственно музыкальной (композиторской и исполнительской) рецепции классического наследия в советском искусстве по справедливости должно быть посвящено отдельное исследование.

Художественные тексты в свою очередь побуждают исследователя использовать такие уже широко опробованные аналитические подходы, как историко-контекстуальный, компаративистский, а также вошедший в обиход наук об искусстве в последней трети прошлого века — интертекстуальный.

Таким образом, поскольку материал предлагаемого исследования должен составлять широкий и разнообразный по своему спектру круг источников, то и сам характер материала каждый раз диктует методологические принципы подхода к нему из числа заявленных нами. В этот круг входят музыкально-критические и музыковедческие работы указанного периода, политические

документы, идеологические манифесты, музыкальные и литературные произведения, кинематографические полотна, прямо или косвенно связанные с музыкальной проблематикой, свидетельства театральной истории и т.д.

**Научная новизна.** В диссертации впервые анализируется репрезентативный корпус исторических, музыкально-критических и художественных текстов советского времени, интерпретировавших проблемы классической музыки. Таким образом, воссоздается комплексная картина положения музыкального наследства в советской культуре, определяются его социальные функции и место в идеологических проектах эпохи. Восстанавливаются исторические контексты культурной политики, художественной и собственно музыкальной жизни, композиторской, исполнительской и музыкально-научной деятельности, повлиявшие на восприятие музыкального искусства и закрепление за ним особой социальной роли. Подробно анализируется конструирование генеалогии советской музыки, предопределившее направление и оформление творческих процессов в области музыкального искусства (в его композиторской и исполнительской составляющих), а также особенности музыкальной картины мира прошлого, созданные в первую очередь музыковедческим сообществом и получившие статус идейно-эстетических канонов, предъявляемых музыке настоящего и будущего.

**Практическая ценность.** Интердисциплинарный характер исследования предопределяет его интерес для самых широких кругов специалистов — в области истории и теории музыки, музыкантов-исполнителей, историков и философов, исследователей русской и советской культуры, искусствоведов и литературоведов. Поскольку в работе обобщается контекстный анализ ранее не привлекавших внимания исследователей источников, она может послужить основой как для расширения и углубления уже существующих курсов истории советской, русской и зарубежной музыки, а также музыкальной историографии, так и для появления новых спецкурсов, проблематизирующих вопросы рецепции музыкального искусства в разных сферах — от идеологических до художественных. Осознание того, до какой степени исторически обусловлено наше сегодняшнее толкование классики, представляется автору, тесно связанному своей деятельностью с музыкальным образованием, наукой и просветительством, до сих пор совершенно недостаточным в отечественном музыкальном сообществе.

**На защиту выносятся** следующие положения:

— в первые же годы после революции музыкальное искусство рассматривалось как один из важнейших инструментов создания «нового человека»;

— в целях подобной антропологической перестройки первоначально выдвигались различные утопические музыкальные проекты, имевшие дореволюционный генезис;

— переход к концепции «культурности», наметившийся в конце 1920-х годов, ознаменовал выдвижение на первый план советской культуры работу по



идеологической адаптации музыкального классического наследия как исторически апробированной художественной ценности, пригодной для осуществления всеохватного воспитательного проекта;

— основная роль в процессах адаптации музыкальной классики к новым идеологическим запросам была доверена музыковедению, перед которым встала задача тотального переписывания истории музыки;

— сверхзадачей этой работы оказалось создание генеалогии советской музыки: отбор и кодификация ее желательных предтеч с целью выработки идеологически пригодного эстетического канона современного композиторского творчества;

— главной идеологической доктриной советского музыковедения 1920-х годов стала теория «естественного отбора», разделявшаяся представителями различных, порой антагонистичных группировок и предполагавшая осуществление масштабной редукции классического наследия;

— тактика редукции музыкальной классики в течение второй половины 1920-х—первой половины 1930-х годов сменилась с редукции списка имен композиторов-классиков на редукцию смыслов их шедевров;

— утверждение к концу 1930-х годов «генеалогического древа» советской музыкальной культуры привело к выдвиганию на ее первый план нескольких композиторских имен (Мусоргский, Бетховен, Вагнер, Глинка, Чайковский), борьба за идеологическое присвоение которых оказалась особенно напряженной;

— преобладающий германоцентричный вектор, взятый отечественной музыкальной культурой еще в предреволюционный период, сменился в середине 1930-х явственной ориентацией на отечественные исторические прототипы, что было частью объявленной идеологической кампании по «реабилитации русской истории»;

— помимо музыковедческого дискурса идеологическое присвоение музыкальной классики активно осуществлялось в самом музыкальном искусстве и в других сферах художественного творчества, внедряя ее новое понимание в сознание массовой аудитории;

— музыкальная классика в ее адаптированном советской культурой для массового восприятия виде стала частью общей культурной памяти и одним из оснований для восстановления культурной и национальной идентичности, поколебленной социальными сдвигами начала века;

— идеологическая адаптация музыкальной классики базировалась на тех же мифотворческих процедурах, которые лежали в основе всей идеологической работы советского периода и, следовательно, основные ее положения, в значительной своей части не пересмотренные в отечественной науке и продолжающие функционировать в российском образовании и музыкальном просветительстве, требуют принципиального пересмотра.

**Апробация.** Основные научные выводы, полученные в процессе работы, апробированы в монографии и статьях (на русском, английском, немецком и итальянском языках), опубликованных в журналах, рекомендованных ВАК РФ,

а также рецензируемых журналах России и зарубежья, сборниках научных работ и материалов международных, всероссийских и зарубежных конференций и симпозиумов. Ряд положений вошел в курсы истории русской, зарубежной и современной музыки и истории музыкального театра, а также в семинары по музыкальному театру и оперной драматургии, которые прочитаны и проведены в разное время в Екатеринбургском музыкальном училище и Екатеринбургском театральном институте, Казанской государственной консерватории, Специальной музыкальной школе-десятилетке при КГК и Казанском музыкальном училище, в Российской академии музыки им. Гнесиных, и в материалы различных мастер-классов в России (в Екатеринбургском и Рязанском музыкальном училищах, Казанском государственном университете, Красноярской академии театра и музыки) и за рубежом (в Лотмановском институте изучения советской культуры в Бохуме и на факультет германской филологии Рурского университета). Диссертация подготовлена и обсуждалась на Секторе (Отделе) истории музыки Государственного института искусствознания.

**Структура.** В основном тексте работы Введение, три главы, состоящие из 16 разделов, и Заключение. Работа снабжена библиографическим списком (940 источников, в том числе 114 на иностранных европейских языках).

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во **Введении** обосновывается актуальность темы исследования, характеризуется степень ее изученности, определяются объект, предмет, цель, задачи исследования, теоретико-методологическая основа их решения, хронологические рамки, особенности материала, раскрывается теоретическая и практическая значимость работы, отмечаются формы апробации исследования.

**Глава I «Проблема культурного наследия и музыкальной классики в раннесоветский период»** включает в себя четыре раздела.

В разделе **I.1. «Судьба культурного наследия в воззрениях партийных идеологов»** рассматривается отношение к данной проблеме различных идеологических группировок в пореволюционной культуре.

Важнейшим репрезентантом новой культурной политики в этот период стало объединение Пролеткульт — («Пролетарские культурно-просветительские организации»), возникшее в 1917 году в преддверии Октябрьской революции и ставившее своей целью создание пролетарской культуры и просвещение «революционного народа». Центральная для этого объединения идея создания пролетарского искусства была напрямую связана с решением вопроса о том, на какой основе должно и может возникнуть это новое искусство. Одиозная репутация Пролеткульта может быть во многом скорректирована: в действительности в одном из наиболее массовых и стихийных общественных движений пореволюционной России не было полного единства. Не только художественная продукция Пролеткульта была

весьма разнонаправленной и стилистически пестрой, но и воззрения вождей Пролеткульта на судьбу художественной классики в новую эпоху были далеко не столь однозначны, как об этом до последнего времени было принято говорить. Так, взгляды лидера объединения А.А. Богданова на построение пролетарской культуры, оформившиеся еще до революции на страницах идеологической платформы его партийной группы «Вперед» (декабрь 1909), сводились к тому, что полностью порвать с буржуазной культурой было бы невозможно (так как ее влияние на пролетарскую культуру в процессе создания последней неизбежно), да и неразумно, так как именно «буржуазная культура» предоставляет пролетариату «могучее оружие для борьбы с тем же старым миром». Лозунг «овладеть этой культурой, не подчиняясь ей», остался для него неизменным и после революции. Эти идеи варьировались и в других выступлениях, прозвучавших с трибуны Первой Всероссийской конференции пролеткультов (сентябрь 1918). Хотя главный оппонент и «могильщик» Пролеткульта В.И. Ленин всячески пытался противопоставить свои взгляды на культуру богдановским, их взгляды на апроприацию и адаптацию «классического наследия» явственно перекликаются. Другой оппонент Пролеткульта Л.Д. Троцкий также всячески подчеркивал значимость культурного наследия на пути к созданию новой культуры. Однозначным сторонником концепции пролетарской культуры считался в 1920-е годы Н.И. Бухарин. Как полагают исследователи (Дж. Биггарт, Ш. Фицпатрик), через него как главного редактора «Правды» (до 1929), многие идеи Богданова находили модифицированное выражение в официальной идеологии 1920-х годов. Оспаривая некоторые политические положения теории культуры Богданова, Бухарин безусловно разделял две главные позиции — о построении пролетарской культуры в процессе перехода к бесклассовому обществу, и идею создания нового человека. Таким образом, можно без каких-либо натяжек признать, что фактически с первых же шагов по созданию нового общества его вожди были солидарны в вопросе необходимости овладения всей старой культурой в полном объеме.

Еще более определенно придерживался подобной точки зрения нарком просвещения А.В. Луначарский. Однако отстаивать идею сохранения классики в целях создания «искусства будущего» ему, быть может, было труднее, чем другим идеологам, оказавшимся у власти. Симпатии к искусству авангарда сделали Луначарского заложником собственных кадровых решений. В отделах Наркомпроса, ведающих художественной жизнью страны, авангардисты поначалу (до 1921) играли весьма заметную роль, зачастую занимая агрессивную позицию по отношению к академическому искусству современности и классике прошлого. Художественный авангард серьезно претендовал на то, чтобы именно его ценности стали определяющими в новой культуре. Но решающее слово все равно оставалось за властями.

В разделе **I.2. «Место и роль музыки в советском культурном проекте»** ставится вопрос об антропологической цели намеченных

большевиками социальных преобразований и их взглядах на роль музыки в этих процессах.

В центре культурного проекта стоял вопрос о создании «нового человека», «более высокого общественно-биологического типа» (Троцкий), о «переделке самой психологии» (Бухарин). Этот «сверхчеловек» (Троцкий) должен при помощи художественного творчества обрести новые биологические и психофизические характеристики. Главная из них — «ритмизация» всего его существа, которая (по Троцкому) отсылает не к спорту, а к театру и музыке. В ряде высказываний лидеров большевизма «искусство звуков» фигурирует в качестве инструмента грядущих преобразований. Заметим, однако, что само по себе музыкальное искусство явно находилось на обочине их интересов, в отличие от литературы и театра. И все же художественной иерархии «искусства будущего», создававшегося идеологами 1920-х, музыка претендовала на особую роль. Понятно, что в музыкальных кругах эти идеи находили самый горячий отклик и воспринимались как призыв к конкретным действиям. Именно в рассмотрении музыки как инструмента воздействия на психическую природу индивидуума в публицистике 1920-х годов обнаруживается полное единение. Проблема «музыка и психика» осознается как центральная и деятелями РАПМ (Л. Лебединский: «Продукцией <...> искусства будет <...> известное состояние человеческой психики <...>»), и лидерами АСМ (Л. Сабанеев: «Именно как искусство, способное организовать психику человека, музыка имеет огромное социальное значение <...>»).

**Раздел I.3. «Основные музыкальные парадигмы социальной революции 1920-х. Переход к концепции “культурности”»** посвящен социальным практикам, нацеленным на создание «нового человека» средствами музыкального искусства.

С первых же лет революции в центре внимания оказался ритм. Так, в своей речи на открытии в Москве Института Музыкальной драмы (1919), Луначарский связывал ритмические занятия с новыми перспективами театрального творчества и социальной жизни одновременно. Насколько велики были надежды, возлагаемые на «ритмизацию» человека и всего общества, показывает возникновение десятков театральных студий, разрабатывавших идеи ритмического воспитания, включая специальные государственные институты, как например, открытый в Москве (1919) Институт ритмического воспитания. Однако идея «ритмического человека», заимствованная от предшественников, развивавших в свою очередь вагнеровские идеи синтетического искусства, и с энтузиазмом воспринятая строителями новой культуры, в новом идеологическом контексте претерпела радикальные перемены. Танец как выражение индивидуальных чувств, вибраций эмоциональной жизни, отвечающих току музыкальных энергий, был вытеснен массовостью и полной деиндивидуализацией, экспрессионистское — футуристическим, эстетическое — прагматичным: советский «ритмический человек» был призван «двигаться под музыку» для того, чтобы влиться в организованный социум. В частности, практический интерес к ритмике

испытывало научное сообщество, озабоченное применением в советском производстве американских идей «тейлоризма» — научной организации труда (НОТ). Как средство трудового воспитания ритмика рассматривалась и в советском дошкольном и школьном образовании, до конца 1920-х входя в программу единой трудовой школы. Это было напрямую связано с «идеей контроля и структурирования повседневности через музыку» (М. Йон), которую развивали в своих работах и педагогических опытах В. Шацкая, Н. Брюсова. Развивая эти установки, Б. Асафьев сформулировал «методику идеологического программирования через музыкальное восприятие» (М. Йон). «Новый человек» проектировался как часть организованной «массы».

Перед художниками новой эры в связи с этой необходимостью организации «массы» ставилась задача «сооружения бытового монументального искусства» (Л. Сабанеев). Трудно представимое сопряжение «быта» и «монументальности» должно было осуществиться с помощью соблюдения трех главных условий: синтетического единства различных форм и жанров, обращенности к слушательской массе и ее максимального сотворчества в художественном акте. Покуда профессиональная критика взывала к профессиональным композиторам с требованием создать такие массовые формы, в сами массы настойчиво внедрялся «хоровой проект». С первых же лет революции «пение хором» становится важнейшим инструментом по преобразованию человеческой психики средствами музыки. «Хоровой проект» также продолжал тенденцию, обозначившуюся в русской культуре еще к началу века, в том числе в деятельности тех музыкантов, которые продолжили работу над ним и после революции. Однако теперь у него возникли новые задачи. Но едва ли не самая главная из них, в сущности, не формулировалась в ходе практической деятельности: «народ», превращенный в «массу», в население, у которого отняли сознание национальной, исторической, культурной и религиозной общности, должен был запеть хором, чтобы восстановить ощущение единства на новой основе. Восстания и революции отныне становятся его историческим прошлым, революционная песенность — музыкальным наследием, замещая сразу и фольклор и классику, «хоровая масса» — символом его новой общности. Не забыта и религиозная идентичность: в стране «воинствующего атеизма» музыке активно навязывается почти ритуальная, культовая роль, о чем в прессе заявляется со всей откровенностью.

Казалось, что дальнейшие пути развития советского искусства будут идти лишь в сторону овладения все более безотказными художественными регуляторами общественного сознания. Музыка продолжала оставаться одним из главных таких средств, более того, ее практическое значение в глазах идеологов, по-видимому, даже возросло. Недаром один из лидеров Пролеткульта П.М. Керженцев уверенно включал ее в революционный проект «искусства на улице». К концу 1920-х в прессе возникает специфический термин «музификация», направивший пролеткультовскую утопию «озвучания» улицы в практическое русло, и одновременно расширенно трактовавший

государственную программу «радиофикации» как аналог «электрификации всей страны». Однако очевидна и принципиальная разница. «Озвучание» улицы было частью ее всеохватной театрализации: осуществления чаемого революционного Gesamtkunstwerk, преобразования жизни как результата «жизнетворчества» — в рендент идеям Серебряного века. Радиофикация, заполнив звучаниями безмерно большие пространства, чем можно было бы вообразить даже в самой безудержной фантазии, все же вывела на первый план иные, гораздо более конкретные и в некотором роде более скромные задачи, которые можно обозначить как идеологически-просветительские. Из пролеткультовского наследия уцелели не утопические чаяния, а идея о необходимости культурной работы с массами. Не сумев поставить на поток производство «ритмического человека», не добившись ощутимых результатов в серийном создании «героического человека», идеологи остановились на идее воспитания «культурного человека», которая привела к оформлению концепта «культурности» (В. Данхэм).

Его оформление в музыкально-критическом дискурсе особенно наглядно осуществлялось в ходе полемики об идеологически пригодном инструментарии. В течение 1920-х годов в центре ее нередко оказывалась антитеза «гармоника/рояль», за образами которых стояли представления о двух антагонистичных культурах. Идея культуртрегерской и идеологической миссии гармошки («от гармошки — к гармонии») возобладала со всей очевидностью и в отношении к ней властей. Дискурс гармошки, закрепившийся на страницах музыкальной прессы уже к середине 1920-х, позволяет скорректировать принятую датировку зарождения стратегии «культурности» (традиционно относимой к периоду «Большого террора») — именно в это время гармошка начинает рассматриваться в качестве идеологического инструмента «окультуривания» пролетарской массы, «огорожанивания» новой рабочей силы (В. Волков). К середине 1930-х годов постепенное оформление символического «порядка», согласно которому рояль и гармоника заняли отведенные им определенные места в социуме нового общества, оказалось одним из маркеров восстановления в правах классического наследия и окончательного отказа от авангарда, отождествлявшегося с «революцией в искусстве».

В разделе **I.4. «“Социал-дарвинизм” в советском музыкознании: теория “естественного отбора”»** рассматриваются идеологические основы процесса редукции классического наследия в советской музыкальной культуре.

Вопрос об экспроприации классического наследия в первые же пореволюционные годы стал важнейшей частью идеологической работы на художественном фронте. Особую роль он сыграл в деятельности двух центральных резко антагонистичных композиторских группировок 1920-х годов — начала 1930-х годов: РАПМ и АСМ. РАПМ, вопреки созданной ей позже устойчивой репутации, не торопилась сбрасывать классику «с корабля современности». Политика «овладения наследством» поначалу действительно последовательно пропагандировалась рапмовской прессой, которая вела в этом направлении постоянную разъяснительную работу просветительского, но

одновременно и пропагандистского характера. Случалось, что рапмовская пресса выступала с критикой решений Главреперткома о запрещении отдельных сочинений и жанров («Лоэнгрина» Вагнера, духовных сочинений Баха и Моцарта). В свою очередь неоднозначной оказывалась в вопросе отношения к классической традиции и деятельность АСМ. Придерживаясь лозунга «овладения», фактически идеологи АСМ порой позволяли себе делать заявления в откровенно нигилистическом духе, что в особенности было характерно для Н. Рославца и Л. Сабанеева. Именно последний спроецировал теорию «естественного отбора» (Л. Сабанеев) на процессы бытования музыки в культуре, последовав за идеей отбора художественных ценностей, которая транслировалась высшим эшелоном властей, заметно корректируя лозунг их экспроприации (об этом в 1918 году писал А. Богданов, в 1927 — А. Луначарский). В работах Сабанеева недолгого для него советского периода (эмигрировал в 1926) теория естественного отбора занимает центральное положение. При этом трактовка заимствованного из дарвинизма термина носит у Сабанеева не метафорический, а вполне конкретный характер. Суть его в том «физиологическом» превосходстве одних «носителей музыкального производства» над другими, которое предполагает больший «коэффициент полезного действия». Позиция Сабанеева здесь, в сущности, перекликается с идеей нигде им не упомянутой ленинской работы «Партийная организация и партийная литература» (1905), и так же, как вождь пролетариата, в своем подходе к искусству он исходит из требования «практической пользы». Важным тезисом является также эстетический релятивизм оценок музыкального произведения по классовому принципу: раз эстетическая оценка зависит от «потребителя», то становится очевидным, что искусство должно ориентироваться на ту группу потребителей, которая более многочисленна, то есть на «массу». «Социологическая установка» музыкальной науки, по мнению Сабанеева, является «неминуемой». В течение 1930-х годов социологический аспект изучения истории музыки станет ведущим для всего советского музыкознания, но в исторических работах Сабанеева 1920-х он образует нераздельный синтез с биологическим, оформляясь в теорию филогенеза и рифмуясь с вульгаризованными гегельянством и марксизмом. Музыкальные формы уподобляются им «биологическим организмам», из которых в ходе социального катаклизма выживут лишь простейшие. Своеобразный музыкально-исторический «социал-дарвинизм» Сабанеева включил в свою орбиту и расовый (антропологический и евгенический) аспект проблемы

Теория «естественного отбора» стала главным «наблюдательным пунктом», с позиций которого и РАПМ и АСМ начали рассматривать как современную художественную ситуацию, так и историю музыки. Отсылка к ней позволяла объяснить феномен гибнущих классов их исторически закономерным вырождением. С 1928 года, после «вливания» в состав РАПМ активистов Проколла (Производственного коллектива студентов-композиторов Московской консерватории), пролетарские музыканты пошли по пути редукции классики решительнее и более бескомпромиссно, чем раньше, определяя

списки наиболее пригодных и «желательных» авторов и сочинений. Однако если представители АСМ, делая акцент на «естественности» отбора, рисовали процесс редукции при всей своей жестокости по отношению к творцу как исторически неизбежный, но органичный, саморегулирующийся, то РАПМ, исходя из этой неизбежности, призывала активно поспособствовать этому процессу, прибегая к «хирургическому вмешательству». По ее логике тот отбор, который уже однажды был совершен историей в отношении музыкальных сочинений и их авторов, определив список «классических шедевров», должен был быть проведен заново, а сам список подвергнуться ревизии. Но на сей раз в ускоренном темпе и в сжатые сроки. И критерием теперь становились не художественные совершенства, а идейная пригодность для дела революции.

Теория «естественного отбора» имела в виду и отсеивание «классово чуждых» сочинений классиков, и вытеснение из экономического пространства культуры современных авторов, не идущих навстречу новому слушателю и его запросам. Но вопреки попыткам революционного авангарда отодвинуть классику на обочину интереса, именно она стала центральным объектом внимания в полемике о судьбах революционного искусства. Процедура «отбора» в первую очередь предполагала значительную редукцию именно классического наследия, остающегося в обиходе революционной эпохи. Дело это оказалось более сложным, чем представлялось вначале: идейные и утилитарные возможности классической музыки еще предстояло выявить. Оценка «полезности» или «вреда» музыки того или иного классика для нового общества на протяжении 1920-х — первой половины 1930-х годов оставалась предметом активной полемики. Созвучность современности — характерный критерий, вошедший в плоть и кровь музыкальной публицистики 1920-х годов. Им поверялась значимость самых разных имен.

Именно с *редукции списка имен* и началась история отношений новой власти с классическим музыкальным наследием.

**Глава II «Практика “естественного отбора” в области музыкального наследия: от редукции списков к редукции смыслов»** состоит из семи разделов.

В первом — **II.1. «Поиск исторических прототипов: музыка французских революций»** речь идет о попытках создать новую музыкальную культуру на примере музыки Великой французской революции и Парижской коммуны.

Создание нового, большевистского пантеона гениев человечества, согласно «ленинскому плану монументальной пропаганды» (1918), было изначально нацелено на процедуру отбора, т.е. редукцию культурного наследия и кодификацию классиков. В число «учителей социализма» был включен и небольшой список композиторов, состав которого несколько раз менялся, поскольку критерии отбора отсутствовали. Начатая «наверху» кодификация была активно подхвачена прессой 1920-х годов. Список кандидатур на роль «революционных художников» неоднократно уточнялся, претерпевая порой



совершенно непредсказуемые изменения. Пока продолжалась идеологическая полемика вокруг списка «кодифицированных» имен, художественные и культурные процессы шли во многом по собственному сценарию. В основе его оказывалась трансформация существующих традиций и культурных моделей, их *апроприация*, приспособление к новым историческим и социальным условиям. На повестку дня как одно из неперемненных условий создания новой культуры выдвигается поиск ее исторических прототипов. «Монументализм» как главное требование к «искусству будущего» становится и главным критерием их отбора. Главной претенденткой на роль такого прототипа выступила музыка Великой французской революции. Это согласовывалось с общей идеологической тенденцией времени, поскольку еще до революции исторические аналогии с этой эпохой были весьма распространены. Такого рода сравнения оспаривались советскими ведущими партийными лидерами, хотя порой звучали и с большевистских трибун. На фоне прокламируемого отрицания сходств двух революций художники в практике массовых зрелищ вновь и вновь обновляют напрашивающуюся аналогию. Важнейшим подспорьем для них стал перевод книги Ж. Тьерсо «Празднества и песни французской революции» (Paris, 1908), изданный в Петрограде (1918). В еще большей степени, чем организаторы театрализованных массовых представлений, вдохновлялись образами 1789 года теоретики театра, продолжавшие обсуждать проект «театра будущего».

Парижская коммуна тоже, естественно, попадала в поле зрения идеологов. Но места, которые отводились двум французским революционным эпохам в советской культуре, разумеется, не были и не могли быть равными. Парижская коммуна являлась кратким трагическим эпизодом франко-прусской войны, Французская революция, недаром получившая имя «Великой», обозначила важнейший рубеж европейской истории. Между тем опыт Парижской коммуны был вполне легитимным с точки зрения политической цензуры, поскольку с 1918 по 1922 год — в разгар увлечения театрализованными массовыми празднествами — День Парижской коммуны отмечался неоднократно, тогда как даты, связанные с Великой Французской революцией, официальными властями фактически игнорировались. И все же образы Великой Французской революции в целом были притягательнее для массового вкуса. Возрос спрос на литературу о Французской революции. Свидетельства ее своеобразной культуры представляли особый интерес и для историков искусства, в том числе и музыки (Е. Браудо, М. Иванов-Борецкий, С. Чемоданов) образуя аналогии к художественной ситуации современности. Французская революция становилась примером особой социальной функции музыкального искусства, иллюстрацией тезиса о необходимости создания прикладной музыки, соответствующей революционному историческому моменту. Музыка Великой Французской революции не рассматривается с позиций самостоятельной эстетической ценности (более того, отсутствие этой ценности без обиняков констатируется тогдашними историками музыки!), но зато характеризуется как подготовка материала для будущего, в частности, для

музыки Бетховена. Несмотря на малый эстетический потенциал она может еще послужить и новой — пролетарской — революции.

Композиторское творчество также весьма активно шло навстречу идеологической моде. Среди революционных символов французской музыки здесь на первый план выдвинулись две песни: «Карманьола» (одноименный балет Б. Асафьева, фантазия и два переложения Г. Конюса для большого оркестра, фортепианные вариации «Революционный карнавал» и обработка К. Корчмарева, обработки для голоса и фортепиано Д. Кабалевского и В. Фере) и «Ça ira» (многочисленные обработки и переложения для различных вокальных и инструментальных составов). Однако попытки создания крупной формы на песенном материале этой отдаленной революционной эпохи были все же единичными. Удачнее сложилась судьба тех, что были сделаны в танцевальном жанре («Карманьола» В. Фемиледи, «Пламя Парижа» Б. Асафьева). Откровенной полемичностью по отношению к этому типу композиторской продукции было отмечено обращение к «Карманьоле» и «Ça ira» Мясковским в его 6-й симфонии. Две песни Французской революции недвусмысленно были интерпретированы автором симфонии в качестве символа смертоносной революционной стихии в сопряжении с другими мотивами, отражающими апокалиптический ужас эпохи (например, «Dies irae»).

Все же в роли прототипа музыкальная культура Французской революции, вошедшая в широкий обиход советской действительности лишь парой напевов, выглядела несостоятельной. Постоянно цитируемая в связи с темой революционной музыки работа Ж. Тьерсо к середине 1920-х кажется уже недостаточно информативной в этом и других отношениях. Советские музыкальные деятели в свою очередь встали перед проблемой отсутствия того музыкального наследия этой эпохи, которое сохраняло бы свою эстетическую актуальность при несомненной идеологической притягательности.

Начало 1930-х отмечено активными попытками расширить представления об этой области «музыкального наследия» (книга Тьерсо была вновь переиздана в 1933, делались неоднократные попытки изучения оперного репертуара того времени и его постановок). Однако пятнадцать лет «критического освоения» предшествующего музыкального развития в течение пятнадцати лет советской эпохи так и не сможет вынести какой-либо ощутимой пользы от извлечения из архивов прикладной музыки революции-предшественницы. Образ массовых празднеств, запечатленный историческими свидетельствами, оказывается более действенным и влиятельным, чем сами художественные образцы, не предлагающие «ключи» к нахождению нового музыкального языка.

В свою очередь сюжеты из истории Парижской коммуны были постоянно востребованы (например, в немом фильме «Новый Вавилон» Г. Козинцева и Л. Трауберга с музыкой Д. Шостаковича). Особенно охотно — в музыкальном театре («Борьба за коммуну» на музыку «Тоски» Дж. Пуччини, «Последняя баррикада» М. Ипполитова-Иванова, незавершенный балет Б. Асафьева

«Парижская коммуна»). А первой послеоктябрьской мировой премьерой отечественного музыкального театра стала опера В.Н. Цыбина «Фленго» (Москва, театр «Эрмитаж», 1918). Справедливо будет считать ее и *первой советской оперой*, тем паче, что главное требование нового времени — революционный сюжет — было в ней выполнено: жанр этого одноактного сочинения определялся как «музыкально-драматический эпизод из времен Парижской коммуны по мотивам В. Гюго». О значимости подобной исторической тематики в 1920-х годах и ее исчерпанности к середине 1930-х свидетельствует курьезный пример из числа незавершенных композиторских замыслов конца 1920-х — музыкально-драматический опус под предварительным названием «Молодость», создававшийся коллективом авторов: либреттистами А.М. Арго, Бернацким, Я.М. Галицким и композитором Климентием Корчмаревым (начатый, вероятно, в 1927 и «заброшенный» в 1930) на тему «самоопределения» пролетарского художника. Ее герой композитор Макар сочиняет «советскую историческую оперу» на сюжет Парижской коммуны, некий образцовый конспект которой и излагается им в сопровождении музыкальных иллюстраций в первом действии оперы Корчмарева.

«Революционная Франция» на протяжении 1930-х годов еще будет привлекать внимание советских композиторов: в 1931 году один из лидеров РАПМ Б. Шехтер издал цикл обработок «Гимны и песни французской революции» на текст А. Глоба; опера причастного современничеству А. Шеншина «Шуанка» («Все вперед!»), завершенная в том же году, не удостоилась постановки. В рамках этой темы станут восприниматься и сюжеты из других периодов французской истории. К 1936 году относится работа А.Ф. Гедике над оперой «Жакерия» о крестьянском восстании XIV-XV веков, которая также не была доведена до премьеры. Опера Д.Б. Кабалевского 1938 года «Кола Брюньон» по одноименной повести Р. Роллана кажется самым успешным из таких начинаний. Но эти сочинения лишь эксплуатировали тему народного восстания на материале французской истории и в этом смысле были вполне сопоставимы с произведениями на тему русских бунтов (пугачевского, разинского или болотниковского), столь «дежурную» для советского репертуара разных десятилетий. Если для празднеств первых лет революции монументальные эстетические проекты французской предшественницы еще могли сыграть роль образца, то к середине 1930-х годов исчерпанность их художественного потенциала становится более ощутимой, а обращения к этим прототипам все более редкими.

В разделе **II.2. «Александр Скрябин в конкурсе “композиторов-революционеров”»** анализируются причины стремительного нисхождения с революционного Олимпа одного из главных кандидатов на роль революционера в искусстве — Скрябина — в начале 1920-х годов.

Будучи культовой фигурой Серебряного века, Скрябин одновременно предвосхитил целый комплекс идей, как художественного, так и идеологического значения, определивших ход развития отечественной

художественной культуры в ближайшие годы после его смерти, включая и первые «советские». Коннотацию «революционности» его музыка приобрела еще при жизни композитора. Скрыбиномания Серебряного века, взявшая «старт» после возвращения композитора в Россию в 1909 году и только набравшая силу после его внезапной смерти, получила свое продолжение в советской России. Интерес значительной части филармонической публики к Скрябину и увлеченность им пианистов совпали в начале 1920-х и с эстетической ориентацией многих молодых композиторов. Среди них С. Василенко, Р. Глиэр, А. Крейн, А. Лурье, Н. Мясковский, Н. Рославец, С. Фейнберг, Ю. Шапорин, В. Шебалин и др., включая раннего Д. Шостаковича. На страницах прессы АСМ начала 1920-х Скрябин представал как главный художественный ориентир современного русского искусства. Музыка Скрябина активно встраивали и в политический контекст. Ее представляли в роли «временно замещающей» не написанную еще «музыку революции». Экстраполируя принятое еще в Серебряном веке восприятие его в контексте бетховенско-вагнеровской традиции на новую культурную ситуацию поиска «созвучных революции» имен, Вячеслав Иванов в 1919 году выстраивал естественно лежащую на слух триаду «Бетховен, Вагнер, Скрябин». Луначарский при всех оговорках относительно скрыбинской философии настаивал на том, что «Скрябин нам сугубо нужен». Однако в кругах пролетарских музыкантов его музыке был вынесен приговор как «музыке прошлого»: за недовольством «философской базой» проглядывали и причины иного — эмоционально-психологического плана, связанные с восприятием его музыки. Наиболее отталкивающей ее чертой оказалась «эротика» — «утонченная», «экзальтированная» вместо требуемой — «здоровой» и «бодрой». Негативную роль в процессе присвоения Скрябина новой культурой сыграла и эзотеричность его музыкального языка. Полагаться целиком и полностью в своей культурной политике на вкусы профессионалов и меломанов идеологи, изначально провозгласившие эгалитарный характер большевистского государства, не могли. Массовая же аудитория то и дело отвергала произведения, проверенные и рекомендованные ими. Краткая эпоха советского «скрыбинизма» завершается ко второй половине 1920-х годов. После мемуаров Л. Сабанеева (1924) до середины 1930-х годов книги, специально посвященные Скрябину, не издаются. Когда же в середине 1930-х такая литература появится, то разрыв советской культуры с наследием Скрябина станет совершенно очевидным: оно будет не просто объявлено чуждым новой эпохе, но и поставлено в один ряд с ницшеанством и идеологией фашизма (М. Мейчик, А. Альшванг).

Суммируя итоги краткой «скрыбинской» коллизии в советской идеологии, отметим несколько существенных моментов.

Попытка определить «главного» революционера в музыке была раньше всего предпринята по отношению к композитору, который олицетворял собою современность. Скрябин продолжал восприниматься как один из столпов «русского авангарда», на который охотно равнялись пропагандисты идеи

авангарда в советской музыке. Идеологи же в свою очередь надеялись на то, что его творчество, будучи апроприировано новой культурой, сумеет выполнить функцию «замещения» на этапе становления советского искусства. Политики пытались встроить его в новый идеологический контекст путем настойчивого сопоставления с именем «революционера в искусстве» Бетховена и интерпретации эмоционально-психологического тона его произведений с помощью *риторики отбора*. Однако эти попытки осуществлялись с известной робостью и неуверенностью. Им мешала устойчивая, не пресекавшаяся традиция восприятия музыки Скрябина поколением Серебряного века, вошедшим в революцию.

Таким образом, и опыт с прикладной музыкой, лишенной серьезного художественного потенциала, и написанной «на момент», и опыт с современной музыкой, созданной с авангардных позиций, — в обоих случаях неудачные — доказали необходимость обращения к проверенному временем и востребованному широким слушателем классическому репертуару, который «оставался основой музыкального исполнительства» (Н. Шахназарова).

В разделе **II.3. «Русская композиторская школа: трудный путь к признанию»** идет речь о перипетиях отношения идеологов к наследию русских композиторов прошлого.

Казалось бы, законно и естественно было рассматривать в качестве фундамента новой культуры именно отечественную, русскую музыку, благо у других народов, вошедших в новообразование «советский народ», не было серьезных достижений в области академической музыки, признанных на мировом уровне. Действительно, в дебатах лета 1918 года по проекту плана монументальной пропаганды, речь о которых шла выше, сплоченное единство имен русских композиторов, образующих список, нарушали лишь Бетховен и Шопен. О массовом вкусе этого времени судить приходится на основании слишком разрозненных свидетельств. Однако и они, скорее, убеждают в том, что русская классика в первые пореволюционные годы либо лидировала в сознании широкой аудитории, либо воспринималась на равных с западной классикой. Вкусы массовой аудитории города еще с дореволюционных времен были сбалансированы между зарубежной классикой XVIII-XIX веков и русским репертуаром. Об этом свидетельствуют афиши оперных театров и концертных залов, формировавшиеся в значительной мере под воздействием слушательских предпочтений. «Квота» для русских авторов естественно была больше, чем для западных, в том числе современных композиторов. Аренский и Ребиков, Глазунов и Рахманинов, Танеев и Кастаньский, Калинин и Ипполитов-Иванов и целый ряд других имен регулярно появлялись в программах. Несомненным репертуарным лидером первых лет революции оказался Скрябин, выдвигавшийся идеологами, как уже было сказано, на роль «композитора-революционера». Можно полагать, что презумпция доверия широкой аудитории к современной академической и классической русской музыке к этому моменту была чрезвычайно высока — возможно, даже более, чем в какой-либо иной период истории.

Однако музыкально-критическая пресса 1920-х годов демонстрировала иные пристрастия. Одержимость идеей мирового Интернационала, вышедшая на первый план идеологической борьбы, заставляла ставить проблему новой революционной культуры в самом широком контексте мировой классики, значение которой отодвигало на задний план фигуры отечественных гениев.

«Докучкистскую» эпоху русской музыки ни рапмовцы, ни асмовцы вообще не рассматривали в качестве наследия, актуального для новой эпохи. Даже очевидный приоритет наследия Глинки до конца 1930-х годов не принимался ими во внимание. Пролетарских критиков отталкивало прежде всего социальное происхождение русских классиков первой половины XIX века. Неожиданным подспорьем их жесткой позиции нередко становился отбор, произведенный участниками АСМ на основе, казалось бы, противоположных по смыслу критериев.

Более серьезные надежды на использование в идеологических целях возлагались на русскую музыку последней трети XIX века. Первоначальный отбор, продиктованный непререкаемым авторитетом избранников власти, вынужденно корректировался их идеологической характеристикой. Популярнейший Чайковский, однако, плохо вписывался в прокрустово ложе новой идеологии, а такие характеристики его музыки как «революционная» или «народная» явно с трудом совмещались с ней.

Наследие «Могучей кучки» оценивалось с социологических позиций, и шансы прописаться в новой культуре у большинства участников объединения с этой точки зрения в 1920-х годах зачастую оказывались невысокими.

Трудно наделялось требуемыми идеологическими характеристиками творчество Римского-Корсакова. Однако в начале 1920-х годов он оставался одним из «наиболее популярных» авторов оперного репертуара. Некоторые из этих названий — и в первую очередь «Царская невеста», «Золотой петушок» — в течение 1920-х годов находились под постоянным критическим обстрелом. Но, как это и вообще характерно для 1920-х годов, вкусы публики вступали в разительное противоречие с идеологическим диктатом прессы и побеждали в этой незримой борьбе. Музыка Римского-Корсакова настолько прочно вписана в отечественную культуру, что даже «Китеж» с его открыто религиозной проблематикой укореняется на подмостках актеатров, пережив за два послереволюционных десятилетия несколько постановок на столичных сценах (1918, 1926, 1935), авторы которых неоднократно заявляли о намерении идеологического переосмысления сюжета. Однако характер изменений в результате остался компромиссным, корсаковское сочинение продолжало восприниматься в согласии с ожиданиями «духовной оппозиции». История борьбы с «Китежем» и за «новый» «Китеж» закончилась для идеологического руководства культурой бесспорным поражением. Иного средства, чем вычеркнуть ее из репертуарных списков, придумать не удалось. Более плодотворная попытка адаптации корсаковского наследия к новым историческим условиям была осуществлена в 1933 году А. Луначарским, который активно «актуализировал» Римского-Корсакова с позиций

наступающего социалистического реализма, характеризуя его самого как «художника-орнаменталиста», а его художественный метод как способ отражать мир в его реальности, но преображая, придавая ему «праздничность и нарядность».

Поворот к русскому искусству середины 1930-х годов, когда был взят курс на «реабилитацию русской истории» и начался стремительный процесс переориентации с интернационального на национальный политико-культурный проект, означал и актуализацию заветов «Могучей кучки» с ее приоритетом национальной самобытности. Наиболее заметным маркером этой ситуации стал идеологический разгром постановки «Богатырей» Бородина в Камерном театре под руководством А. Таирова (1936), в центр которого выдвинуто было также требование «реабилитации русского искусства». Такая смена идеологического вектора в интерпретации истории повлияла на все сферы художественной жизни. Однако творчество самого Бородина не выиграло сколько-нибудь заметно в этой ситуации. Главный репрезентант в свою очередь подлежащей реабилитации «богатырской» темы его опера «Князь Игорь» в течение 1920-х — 1930-х годов практически исчезла с советских сцен. Единственный из русских композиторов, кто в глазах раннесоветских идеологов мог бы справиться с оставшейся вакантной ролью «композитора-революционера», был Мусоргский. В соответствии с широко используемой тактикой наклеивания ярлыков Мусоргский все чаще объявлялся «революционным» и «народным», ибо в его сочинениях действует народ и проводится тема бунта.

Но Мусоргский был тем исключением, которое подтвердило правило: русская композиторская школа вернула свой статус «классики» в собственной — российской — культуре советского времени лишь к концу 1930-х годов. Сразу же после революции безусловное лидерство в ходе «отбора» и «апроприации» художественного наследия закрепилось за немецкой классикой. Она обошла в этом негласном соревновании с другими наиболее популярными национальными композиторскими школами не только русскую, но и французскую, и итальянскую, не говоря уже о других. «На передовой» советской «работы над классиками» до середины 1930-х годов неуклонно оставались Бетховен и Вагнер. Именно история бетховенского и вагнеровского наследия в советской культуре, поистине триумфально начавшись в первые же пореволюционные годы, задала описываемому процессу *германоцентричный вектор*. В то же время отклонения от него случались, что могло быть обусловлено как идеологическим потенциалом самого творчества того или иного композитора, так и политическими обстоятельствами.

В разделе **II.4. «“Германоцентричный вектор” и отклонения от него»** показано, как складывалась судьба австро-немецкой классики (Моцарта, Баха) в процессе складывающейся германоцентричной ориентации пореволюционной советской культуры.

Миф о Моцарте имел в России длительную историю и вырос из пушкинской традиции (см. Л. Гервер). После революции первыми наиболее значительными обращениями к нему стали незавершенная поэма

В. Хлебникова (1922) и неопубликованное тогда эссе Г. Чичерина (1930). Если хлебниковский Моцарт — сама музыка и не нуждается в слове, словом воссоздает его сам поэт, то Моцарт Чичерина — не просто передан словом, но и сам крепко связан со смыслами, запечатленными вербально, в особенности с контрапунктами смыслов слов и музыки. Вместе с тем не случайно книга Чичерина была воспринята его товарищами по партии (Луначарским, Калининным) как «марксистская»: в ней Моцарт последовательно вписывается в современный идеологический контекст — максимально сближенный словом наркома с романтиками и незаметно отдаленный от так называемых «венских классиков», он представляется одновременно «реалистом», «диалектиком», «сыном революционной эпохи», «мужественным оптимистом», «проповедником коллективизма», в конечном счете — прямым предшественником советской эпохи. Одновременно Чичерин вступает в полемику с рапмовской интерпретацией его наследия как «бодрого», «здорового», «оптимистичного», «легковоспринимаемого» и «понятного». Он говорит и о внутреннем «трагизме» моцартовской музыки и о ее «неслыханной сложности».

В центре «вопроса о Моцарте» 1920-х годов встала проблема исполнительской интерпретации, одна из определяющих и для Чичерина. Но здесь речь шла уже не о «прививке» старинной музыке романтической амбивалентности и глубинного трагизма, а о принципиальной возможности ее существования в эпоху «восстания масс». Большинство сочинений Моцарта воспринимались как некий анахронизм, не способный на живой контакт с современностью, что особенно сказалось на сценической судьбе его оперных сочинений. Надежды на то, что Моцарт выдвинется в число фаворитов новой культурной политики (Б. Асафьев, Г. Чичерин), оказались несостоятельными. Идеологи явно не знали, что делать с его абсолютно аидеологичным искусством. В кругах пролетарских художников оно воспринималось порой и как откровенно враждебное. Примечательна история с выдвиганием лозунга «моцартианства» в писательской группе «Перевал» (П. Слетов — повесть «Мастерство») и развернувшейся в связи с этим публичной полемикой, в ходе которой он был объявлен враждебным новому искусству.

К середине 1930-х годов «Моцарт и Гайдн» окончательно слились в нераздельную пару, оказавшись в незавидной роли бодрых предтеч Бетховена (Гайдн же в свою очередь затерялся в тени «романтизированного» и оттого более близкого широкой аудитории Моцарта). Но нет худа без добра: редуцированный в советской культуре до формата «инструментального композитора» Моцарт укрылся от всевластия слова. Музыка его спаслась от идеологических перетолкований тоталитарной эпохи. В отличие от «советского Бетховена», «советского Глинки», «советского Чайковского», о которых речь впереди, «советский Моцарт» так и не родился.

Гораздо более «надежной» и «многообещающей» кандидатурой на роль предтечи «музыки революции», «музыки будущего» казался в начале 1920-х годов Иоганн Себастьян Бах. Его творчество в советской культуре подверглось



длительной и последовательной идеологической обработке. Традиционное осмысление его творческого феномена в контексте религиозной традиции мирового искусства вскоре стало последовательно корректироваться. Уже в середине 1920-х годов он описывается Л. Сабанеевым как один из главных прототипов искусства будущего. Именно Бах выдвинулся в центр научных интересов Б. Яворского, вдохновленных пафосом музыкального просветительства и социального строительства. В свою очередь проекции его метода анализа риторических формул с баховского материала на песенный материал советской эпохи, который осуществила Н. Брюсова, способствовало широко укорененное представление о «народном происхождении» самих христианских песнопений, в частности, протестантского хора. К началу 1930-х годов Бах трактуется как «революционер», выразитель плебейского духа, предтеча Бетховена. Основные тезисы, выработанные по отношению к его наследию, сопряжены с современным политическим и идеологическим моментом. В них находит отражение и начавшаяся борьба за «песенность» в советском музыкальном искусстве, и не завершённые ещё поиски общих начал музыкального языка с вербальным, и, наконец, открытое противостояние национал-социализму. Положения, разрабатывавшиеся по отношению к творчеству Баха в 1930-х годах, на протяжении последующих десятилетий не только не пересматривались, но закреплялись и кодифицировались, становясь незыблемой догмой академической науки, профессионального образования и музыкального просветительства.

Раздел II.5. «Вопрос о “романтизме” & “реализме”» посвящен особому положению, которое заняла в идеологической работе первых советских десятилетий музыка романтизма.

Именно романтизм составлял львиную долю репертуара, любимого публикой и исполнителями. Музыка романтизма отвечала и исполнительской стилистике, наследуемой от XIX века — традиции, которая оставалась живой и для слушателей, и для музыкантов. Однако оценка художественных достоинств и идеологической специфики романтизма как музыкального стиля в публицистике была весьма неоднозначной. Отсутствие ясной политической позиции по отношению к искусству романтизма прямо отражалось на характере литературы о нем 1920-х годов. Во-первых, ее количество явно не соответствовало статусу явления, во-вторых же, и сам восторженный тон преподнесения романтических художников зачастую не корректировался какими-либо оговорками политической направленности. Четкие идеологические ориентиры во взглядах на проблему музыкального романтизма попытался дать Луначарский в специальной статье 1928 года: он попытался диалектично рассмотреть феномен музыкального романтизма с его «упадками» и «восхождениями», но поставил ему в вину разрыв «формы» и «содержания». Десятилетием позже такую же задачу поставил перед собой И.И. Соллертинский, выдвинув на первый план ценностную оппозицию «реакционный»/«прогрессивный», которая призвана была помочь в разрешении вопроса о противоречивости этого течения. В любом случае романтизм,

подобно всем другим историческим стилям, неизменно трактовался лишь как один из этапов на пути от прошлого к будущему. Только революционный характер эпохи конца XVIII—начала XIX веков придавал ему особую «цену». В списке любимых публикой композиторов на первый план идеологи закономерно выдвигали тех, кто в наибольшей степени мог соответствовать амплу «революционера» либо «предтечи». Поскольку Бетховен, с точки зрения советских авторов, был кульминацией революционной линии в музыкальной классике, — возникала трудно разрешимая хронологическая коллизия: главный «революционер» в искусстве опережал своих «предтеч». В результате status quo все же восстановился, и «предшественниками», как уже говорилось, были назначены классики, родившиеся раньше Бетховена — Бах, Гайдн и Моцарт. Однако предпочтение, отдаваемое кому-либо из композиторов-романтиков, могло быть объяснено только их генетической связью с Бетховеном.

Особое место в этой ситуации постепенно закрепилось за Шубертом. Младший современник Бетховена, лишь ненадолго переживший его, он не мог всерьез рассматриваться ни как «предтеча», ни как «преемник» главного революционера музыкального искусства. Творчество его ни хронологически, ни содержательно никак не было связано с революционной тематикой. Но поскольку музыка Шуберта традиционно входила в постоянный репертуар российских исполнителей (пусть и незначительным числом его избранных шедевров), то вопрос о ее месте в современности неизбежно должен был прозвучать и прозвучал в юбилейном 1928-м году, рассматриваясь как часть проблемы романтизма в советской культуре и значения в ней песенных жанров. В трактовке Асафьева этого времени его музыка предстает почти идеальным воплощением новых идеологических чаяний. Для характеристики Шуберта Асафьев использует разом такие центральные дискурсы эпохи как «отбор», «массовость», «простота» и «монументальность». Ценной характеристикой является то, что музыка Шуберта «легко охватывается слухом» и ее развитие руководимо мелодией, она эмоциональна, наивна и непосредственна. И, наконец, в центр ее описания становится «песня». В сущности, уже здесь он приближается к той формулировке эстетической программы советского искусства, которую в 1948 году обнарудет с высокой трибуны. Но и до этого она уже фактически будет реализована в образах «песенной симфонии» и «песенной оперы». Можно сказать, что создание «песенной симфонии» пошло в начале 1930-х годов по пути, предуказанному Асафьевым еще в середине 1920-х. Конечно, это не были пути *самой* шубертовской симфонии, но обобщающая характеристика, данная Асафьевым столь разным симфоническим сочинениям австрийского композитора, вполне подходит этой ветви советского музыкального творчества, становление и развитие которой только намечалось. Музыка Шуберта, непосредственно отражающая, по определению Асафьева, и «душевную жизнь» и «бытовые явления», призвана была послужить оформлению нового мировоззрения. Естественно также, что тезис о

«жизнеподобии» самой музыки Шуберта непосредственно вел к признанию ее «реалистичности».

Так, дискурсом «реализма» уже с 1920-х годов начинает поверяться значение всего романтического направления. Слово «реалист», потеряв в советском искусствоведении ясный типологический смысл, превратилось в своеобразную индульгенцию, выдаваемую критиками от имени «современности» художнику любого направления или любой эпохи. В обобщенной формулировке Яворского и сам «романтизм» оказывается также вполне «реалистическим».

Среди романтиков именно Шопен со временем становится очевидным фаворитом советской культуры. Как певец польского восстания Шопен оттеснил в созданной иерархии индифферентных к революционной тематике Шуберта, Шумана, Мендельсона, заметно приблизившись к Бетховену. Даже Лист с его артистическим имиджем трибуна венгерской революции явно уступал Шопену из-за своей «порочной» клерикальной биографии.

Своеобразно сложилась в русской культуре XX века и судьба одного из главных в романтическом поколении претендентов на роль композитора-революционера — Джузеппе Верди. Восприятие и адаптация его наследия были теснейшим образом связаны с отношением к искусству его земляков, получившему уже в дореволюционной России неприязненное прозвище «итальянщина».

В разделе **III.6. «“Итальянщина” и “маэстро революции”»** рассматривается судьба итальянской оперной классики в довоенной советской культуре.

Положение итальянской музыки в советской культуре было определено следованием традиции, обозначившейся еще в период становления русской национальной композиторской школы. Неприязненное отношение к бельканто, выпестованное русской демократической критикой XIX века, сделавшей этот стиль одиозным образцом «старого», «отжившего» искусства, «художественной неправды», в советское время еще более идеологизируется. Крупнейшие представители культуры итальянского *bel canto* и их «серьезные» оперы показательным образом отсутствуют не только в рекомендованных к постановке в советских театрах репертуарных списках. Их имен нет и на афишах переходного периода, когда российский театр, еще не привлекая особого внимания цензуры из-за хозяйственных трудностей военного времени, держался по инерции на старом репертуаре. Несмотря на настойчивые рекомендации Луначарского обратить внимание на сочинения Россини и Беллини, о которых он напомнил театральной общественности в своей речи к 100-летию юбилею Большого театра, вся довердиевская оперная культура Италии ограничена в репертуаре российских театров в это время вездесущим «Цирюльником» и буквально парой других комических шедевров: «Тайным браком» Чимарозы и «Доном Паскуале» Доницетти. Стиль *bel canto* воспринимался новой аудиторией как эстетически чужеродный. Самодостаточность виртуозности и мелодического богатства *bel canto* — terra

incognita, оставшаяся за пределами эстетического опыта широкого советского слушателя, как в эти, так и в последующие годы. По-видимому, поиск доступного «смысла» музыкального высказывания вызывал у широкой российской публики потребность в знакомых формах выражения, которые в силу своей привычности представляются «естественными», «жизнеподобными».

Идея «жизнеподобия», казалось бы, отвечала тезису о движении к подлинно реалистическому искусству, который прозвучал уже в начале 1920-х годов как центральный в программе строительства советского музыкального театра. Однако ее трактовка на практике зачастую расходилась со вкусами той же самой широкой аудитории. «Жизнеподобие» применительно к музыкальному искусству неизбежно взывало к речитативному стилю, ориентированному на особенности вербального высказывания. Наиболее «конвенциональным» предложением такого рода был веристский стиль, возникший на рубеже XIX—XX веков в операх П. Масканы и Р. Леонкавалло как гибрид развитой мелодики итальянской школы, представленной в традиционных оперных формах, новым исполнительским каноном, который можно охарактеризовать как «эстетику крика». В 1920-х годах «эстетика крика» нашла развитие в экспрессионистском направлении на музыкальной сцене. Наиболее радикальными историческими примерами оставались к этому времени «Каменный гость» Даргомыжского и «Женитьба» Мусоргского, демонстрируя широту понимания термина «реалистический».

В те годы Луначарский видел в веризме опасную для судеб музыкального театра тенденцию «обытовления», «омещанивания» оперы, «мещанским театром» для него являлся театр «реалистический». Веристы привычно упоминались в обвинительных пассажах раннесоветской критики «через запятую» с одиозными на тот момент русскими классиками.

Еще более двусмысленным, чем к веризму, было отношение идеологов советской музыки к творчеству Джузеппе Верди. С одной стороны, его имя значилось практически в любой оперной афише российских столиц или провинциальных городов. С другой стороны, идеологическая оценка его сочинений сформировалась не сразу, а потому вокруг их легитимности на советской сцене разгорались жаркие дебаты. На несколько послереволюционных лет и без того далеко неполный список вердиевского наследия оказывается не только усеченным до трех названий, но и постоянно находится под угрозой дальнейшего сокращения. В полемике профессионалов о «музыке будущего», как именуется в прессе тех лет музыка, в наибольшей степени выражающая дух произошедшей революции, Верди оказывается одним из наиболее одиозных примеров вульгарного вкуса толпы.

Вместе с тем сам принцип «усвоения» мирового классического наследия оставался общепринятым, и влияние его с годами лишь усиливалось. Следствием его становилось стремление превращать «хорошую» музыку в «полезную». Широчайшая популярность Верди провоцировала советских музыковедов именно на такую интерпретацию. Со временем трактовка

творчества Верди подвергается последовательной идеологической трансформации. Созданная мировой вердианой репутация Верди как «певца итальянской революции» и «видного деятеля Рисорджименто» становится его единственной и исчерпывающей характеристикой. Поэтому постановки вердиевских опер в самых разных вариантах определяются именно этим ракурсом оценки.

Попытки всесторонне «революционизировать» вердиевские сочинения путем переделки либретто совершались на протяжении 1920-х — 30-х годов неоднократно. Этапной на этом пути представляется работа Станиславского в течение 1930-х годов в Оперно-драматической студии своего имени над постановкой «Риголетто». Ее главное значение заключалось не столько в художественном результате, сколько в воздействии самих прокламируемых задач этой работы на театральную практику и художественную идеологию времени. В результате подобной работы по «присвоению» Верди с середины 1930-х годов и в течение всех последующих десятилетий все его творчество трактуется как последовательное воплощение социальной темы.

Еще более радикальному переосмыслению подверглась «Травиата» в постановке Вл.И. Немировича-Данченко в Музыкальном театре его имени (1934). Немирович-Данченко усилил социальный конфликт, сделав Альфреда маркизом, а Виолетту сделав актрисой — содержанкой банкира-мецената. Но самым спорным стало изменение образа отца Альфреда. Жермон больше не появляется после своего знаменитого диалога-поединка с Виолеттой. Его реплики переданы второстепенным персонажам, а значит, снята и тема отцовского раскаяния и прозрения — зато усилен мотив обличения общества. Виолетта, таким образом, встает в ряд литературных героинь, но все это в первую очередь героини русской классики (Герцена, Лескова, Чехова, Островского, Тургенева, Куприна). Возникает также ряд мотивных пересечений с «веристской» оперой Ф. Чилеа «Адриана Лекуврер» (1902), с одной стороны, и с другой — с опереттой И. Кальмана «Королева чардаша». Музыка «Травиаты» не могла не вступать в противоречие с навязанными ей новыми смыслами, с чем, возможно, связан ее относительно скромный для репертуарного театра зрительский успех. Уже в дореволюционной России «Травиата» последовательно вписывалась в контекст «вечных вопросов» русской литературы и соотносилась с толстовско-достоевским кругом персонажей (см. Дж. Баклер). В советское время традиция прочтения «Травиаты» как социальной трагедии стала еще более безоттеночной и категоричной. Все религиозные аспекты, столь существенные для оперы Верди и последовательно проводимые им на уровне музыкальной драматургии и языка, отринуты новой эпохой. И «Травиата», и «Анна Каренина» Толстого, и пьесы Островского неизбежно «читаются» как повествование о бунте «униженных и оскорбленных» против общества и общественного устройства, а религиозная подоплека концепций выносятся за скобки.

В разделе III.7. ««Кармен» как образец «советской оперы»» воссоздается история рецепции одного из самых популярных шедевров классической музыки в довоенной советской культуре.

Среди оперных композиторов Запада столь же единодушно, как и Верди, был признан в советском музыкальном знании «подлинным реалистом» один Жорж Бизе. Остальные французские композиторы — его старшие и младшие современники, снискавшие любовь русской театральной публики, в расчет не принимались. Крайне одиозная репутация закрепилась за Джакомо Мейербером, одним из наиболее исполняемых оперных авторов XIX века. Не многим лучше обстояли дела у Гуно и Массне — двух крупнейших авторов французской оперной сцены второй половины XIX века Об А. Тома, К. Сен-Сансе, Л. Делибе, Г. Шарпантье (с его популярной еще в начале 1920-х годов «Луизой»), не говоря уже об их менее удачливых на театральных подмостках коллегам, отдельно речи вообще не заходило. Напротив, высоко оцененный в целом и особо пропагандируемый в Ленинграде при участии И. Соллертинского Гектор Берлиоз широкой публике в качестве оперного автора был совершенно неизвестен. А вот оперному Оффенбаху в брошюре Соллертинского, посвященной композитору, т.е. характеристике его единственного в этом жанре сочинения, но безусловного шедевра со всеобщей популярностью, о которой упоминает автор, — «Сказки Гофмана» —, посвящено лишь несколько страниц: актуальным для советской культуры признается лишь сатирическое направление в творчестве этого композитора. Без преувеличения можно сказать, что французская культура в советской литературе о музыке получила неадекватное слушательскому успеху осмысление. Подобное положение принципиально не изменилось и до настоящего времени.

Выдвижение Бизе на этом фоне объяснялось самими советскими музыковедами именно с помощью категории «реализм». Однако настоящим основанием для такой безукоризненной репутации стало всего лишь одно произведение Бизе — опера «Кармен», тогда как другие как бы «брались за скобки» музыковедческих штудий о французском классике. Но и «Кармен» пришлось в течение советских десятилетий, пройдя через словесные и исполнительские интерпретации, утратить некоторые из сопровождавших ее в русской культуре коннотаций и приобрести новые, прежде чем она стала поистине «советской» «Кармен».

Еще до революции «Кармен» Бизе стала в России частью массовой культуры, олицетворявшей также и представления об оперном театре. Для борьбы с оперными «академическими штампами» «Кармен», таким образом, оказывалась самым подходящим «полем битвы». «Первый бой» был дан петербургским Театром музыкальной драмы под руководством И.М. Лапицкого в спектакле 1913 года: рецензенты писали об особой натуральности атмосферы действия, о преодолении оперных стереотипов, уходе от штампа «испанности». Сугубой натуралистичностью решения были отмечены и первые появления «Кармен» на советской сцене — перенос

спектакля И.М. Лапицкого и постановка 1920 года А.Н. Феоны в ЛГАТОБе (бывшем Мариинском театре): Лапицкий в Москве подчеркнуто разрабатывал тему «будней», на петроградской сцене появилась «простая фабричная работница». Феона, Лапицкий и значительная часть оперных режиссеров «предреволюционного призыва» пришли в музыкальный театр из драмы и находились под обаянием эстетики МХТ. Кровно был связан с МХТ А.А. Санин — ближайший сподвижник Станиславского. Однако именно его «Кармен» 1922 года в Большом театре с ее условным красочно экспрессивным пространством полемически оспаривала заданную временем тенденцию.

Будущее советской сцены все же состояло в дальнейших поисках соответствия оперных решений эстетике МХТ, из натуралистической постепенно незаметно переименованной в реалистическую. В 1924 году на волне этих исканий Немирович ставит переделку оперы Бизе под названием «Карменсита и солдат» (1924) (даже критику 1920-х поразившую особым размахом «покушения» на партитуру). Все особенности театрального видения Немировича в этом спектакле обнаруживают сходство с эстетикой экспрессионизма: деперсонализация хора, выступающего рупором авторской идеи, «масочность» актерского образа, абстрактность сценографии, активно использующей геометрический рисунок, в мизансценический диалог с которым вступали массовые сцены. Эти определяющие черты спектакля находили опору в специфике самого повествования, акцентировавшего идею фатальной обреченности персонажей, погруженного в мрачно-мистический колорит освещения, сопровождаемого заметно утрированным актерским жестом. В результате в этом бескомпромиссно трагическом зрелище возникал кричащий диссонанс с важнейшим идеологическим тезисом — требованием «оптимистичного» искусства и «душевного здоровья», а также «здорового» и «общественно полезного» эроса.

Оптимизм, сопрягаясь с бытовой достоверностью, понимаемой как «народность», и должен был породить феномен социалистического реализма в оперной режиссуре. Подходы к этой стилистике в оперном жанре были опробованы в 1935 году признанным создателем советского «реалистического» театра Станиславским именно на «Кармен». Рецензенты же постановки, осуществленной под руководством создателя театральной системы, распространенную в эти годы на всю советскую театральную империю, не сговариваясь, варьировали одни и те же определения: «народность», «демократичность», «оптимистичность», «реалистичность».

Эти постулаты параллельно отрабатывались в музыковедческой литературе, закрепляясь за классическими шедеврами разных авторов, школ и эпох. Особую значимость приобретали словесные интерпретации классики, которой таким образом навязывалось необходимое, идеологически «верное» и «современное» содержание. Они выполняли роль своего рода «вектора» сценической эволюции сочинения. Определение «реалистическая», опиравшееся, по-видимому, на характеристику оперы Бизе как «бытовой», прочно закрепляется за этой партитурой на протяжении 1930-х годов, хотя само

по себе понятие «музыкальный реализм», как в исторически-конкретном, так и в стилистическом плане, с годами так и не прояснится в советской литературе о музыке. Ее основополагающие характеристики включают в себя все основные идеологические «пароли» того классического искусства, которое отбирает из прошлого советская культура. Это «здоровье», «простота» («доступность массам», «запоминаемость»), «опора на бытовые жанры» (танец, марш, песня), «классическое мастерство», «симфонизм». Тезис о связи оперы Бизе с историей Парижской коммуны также становится с середины 1930-х годов расхожим и закрепляет за ней коннотацию «революционной».

Коннотация «революционности» выполняла вполне актуальные задачи. Именно она позволяла надеяться на то, что опера Бизе сможет выполнить в новой культуре роль отсутствующей «советской классической оперы», к созданию которой вожди призывали современных композиторов. Этот популярный у публики и театров, полностью приемлемый в эстетическом отношении и постепенно приспособляемый советскими интерпретаторами в идеологическом отношении шедевр должен был с помощью последних превратиться в некую «советскую Кармен»: «песенную оперу» с опорой на бытовые жанры и доходчивым мелосом, творчески преломляющим фольклорные влияния, построенную на принципах симфонизма и блестяще инструментованную, в центре которой социальный конфликт с участием представителей фабричного пролетариата и народной массы, но одновременно — на близкую сердцу публики всех времен и народов любовную тему и обладающую отчетливым оптимистическим зарядом.

Таким образом, общепринятые в современной культуре образы зависимы от исторических коллизий их существования в культуре предшествующих десятилетий. Кроме того устойчивые характеристики, связанные с ними, влиятельны не только в тех областях, которые нацелены на вербальную интерпретацию художественных смыслов, но распространяются на все сферы, так или иначе сопряженные с их рецепцией — в том числе постановочную и собственно исполнительскую.

**Глава III. «Конструирование генеалогии советской музыки: кодификация предтеч»** включает в себя пять разделов, посвященных идеологической «работе над композиторами-классиками», выдвинутыми на авансцену советской культуры.

В разделе **III.1. «Мусоргский»** показана роль русского композитора в дискурсе «революционности» и «диалектики», оформлявшихся в пореволюционные годы и дальнейшие метаморфозы его образа до «кодификации» в 1930-х годах.

Попытки выдвинуть Мусоргского на роль «революционера» начались сразу же после революции, но его оперы подвергались нападкам со стороны рабкоров, профессиональной критике на рубеже 1920-х годов Мусоргский тоже не всегда казался воплощением революционного духа (Б. Асафьев, Л. Сабанеев). Исполнительская практика вносит свою разноголосицу в этот хор суждений о Мусоргском и «кучкизме» («Хованщина» 1918 года в постановке



Ф. Шляпина в Мариинском театре; «Ночь на Лысой горе» 1924 года в постановке Ф. Лопухова в ЛГАТОБе). Но наиболее устойчивой характеристикой Мусоргского становится титул «первого и единственного» творца «подлинной музыкальной драмы», присвоенный композитору Луначарским. Ее свойства — «правдивость», «реализм», даже «натурализм», с другой же стороны — величие «содержания», которое возвышается над «обыденной правдой». Так уже в начале 1920-х годов в связи с Мусоргским начинает определяться такое понимание реализма, которое оторвет его трактовку от термина «натурализм» и максимально подготовит к соединению с понятием «социалистический реализм». Однако прежде чем это произойдет, «экспроприация» Мусоргского, производимая с помощью музыкально-критического перетолкования его произведений, пройдет ряд стадий.

Мусоргский в конце 1910-х — начале 1920-х годов считался, возможно, наиболее непререкаемым авторитетом в истории русской музыки. И он же был единственным, кто без оговорок и скидок рассматривался в контексте мировой культуры. Между тем, как это ни удивительно, в первой половине 1920-х годов Мусоргский не был в центре музыкально-критического или музыкально-исторического интереса. Столичная пресса после октября 1917 года и до середины 1920-х лишь изредка и скупно откликается на отдельные исполнения его сочинений (по одной-две заметки в год!). Западная пресса демонстрировала куда более живой интерес к русскому классику, откликаясь на повсеместные постановки «Бориса Годунова». Задача «переоценки значения творчества» Мусоргского, заявленная Асафьевым в 1922-м году, оспаривала прежде всего радикализм причисления Мусоргского к стану «реалистов», идущий от В. Стасова. Признавая, что «титул народника-реалиста в то время был необходим Мусоргскому», Асафьев тем самым отрицает необходимость сохранения его в новую эпоху. Характеризуя художественное восприятие Мусоргского как романтическое визионерство, он отказывает его операм в праве называться «народными музыкальными драмами», поскольку народ не играет в них главной роли. Печать символистских увлечений Асафьева лежала и на восприятии Мусоргского начала 1920-х годов и на других интерпретациях, определивших облик его «Симфонических этюдов». Эта книга являлась порождением и во многом — завершением Серебряного века в сфере «слова о музыке».

Рубежным моментом на пути переосмысления этих позиций оказалась кампания по восстановлению аутентичного текста «Бориса Годунова», ставшая одной из самых ярких страниц музыкальной жизни 1920-х годов. Широко разрекламированная статьями Б. Асафьева и осуществленная текстологом П. А. Ламмом, она привлекло внимание всей музыкальной общественности — без различий идеологических установок. Возвращение к «подлинному» «Борису» становится главной сенсацией советской музыкальной жизни середины 1920-х годов, приобретшей широкий общественный резонанс. На стороне этого проекта действовали не только лидеры «современничества», но и пролетарские музыканты, чья поддержка была в первую очередь информационной. Два

главных оперных театра страны вступили в негласное соревнование за «аутентичного» «Бориса». Безусловно, речь не шла в прямом смысле слова о соперничестве Москвы и Ленинграда, скорее — о схватке «современничества», одним из лидеров которого был Асафьев, и «консерваторов», к числу которых относились музыканты старшего поколения, непосредственно связанные с традициями кучкизма, не сумевшего по достоинству оценить новаторскую глубину предложений Мусоргского, как это теперь осознавалось в ходе объявленной «переоценки» его наследия. В некотором смысле спектакль претендовал на то, чтобы стать манифестом современничества по вопросу об отношении к классическому репертуару на оперной сцене.

Кампания по поискам «аутентичного» Мусоргского продолжалась и далее. В русле современной стратегии также шла работа по продвижению «нового» «Бориса» на Запад, изрядно затрудненная проблемой авторских прав. В результате обновленная партитура Ламма прозвучала в радиоспектакле, переданном из Берлина 26 февраля 1932 года. Однако в самой России в ближайшие десятилетия эта художественная акция продолжения не получила.

Однако возвращение к советскому слушателю «подлинного» Мусоргского все чаще осмыслялось в актуальном политическом контексте, особенно в среде пролетарских музыкантов (Ю. Келдыш, М. Пекелис, Н. Брюсова и др.), делавших далеко идущие выводы об идейном конфликте Мусоргского со своей средой и эпохой и консервативно-реакционной тенденции Римского-Корсакова. Восстановление уртекста произведений Мусоргского объявляется в начале 1930-х «политически важной задачей Музгиза». Главной целью этой работы было не столько знакомство с «экспроприированным» некогда господствующим классом наследием гения в его подлинном виде, сколько поиск возможной предтечи искусства социализма. Та же цель стояла и перед редакторами комических опер Мусоргского, которые предлагали свои варианты их завершения для возвращения на сцену.

На роли такого прототипа прочно утвердился «Борис Годунов». В репертуаре советских оперных театров 1920-х годов — первой половины 1930-х годов сложилось абсолютное преобладание историко-героического жанра. «Народная музыкальная драма» Мусоргского стала не только тематической, сюжетной, драматургической, но в громадной степени и стилистической его моделью. И в дальнейшем Мусоргский остался верным ориентиром для показа образа «угнетенного народа», охарактеризованного через жанр причитания и хроматизированные нисходящие интонации плача. Все же подобный образ в глазах эстетиков и идеологов нового искусства имел серьезные ограничения. В результате на долю Мусоргского РАПМ оставила именно презентацию «темы народа», «революционность» же его не была столь же очевидной. Ноша «революционера» и «диалектика» была, как известно, возложена пролетарскими музыкантами на Бетховена. Водружение двух этих имен на знамя РАПМ в конце 1920-х годов автоматически оправдывало их перед лицом любых обвинений. При всех оговорках, которые делались идеологами РАПМ, при всем стремлении указать на «противоречия» облика обоих композиторов,

«историческую ограниченность» их творчества, эти классики попадали в разряд «неприкасаемых», оставаясь в демонстративном одиночестве. Это и ставилось в укор пролетарским музыкантам уже после идеологического разгрома организации. Однако Мусоргский, так и оставшийся в советской культуре на одном из первых мест в «музыкальной классике» даже после свержения РАПМ, в 1930-е и последующие годы был канонизирован уже окончательно, все реже вызывая критику в свой адрес и все чаще предстывая борцом со своей эпохой, носителем праведной идеи «народного бунта».

В разделе **IV.2. «Бетховен»** исследуется история рецепции бетховенского наследия с первых пореволюционных лет до принятия сталинской конституции 1936 года, когда «вопрос» о нем был окончательно разрешен в советской культуре.

Творчество Бетховена, вероятно, подверглось наиболее активной мифологизации в истории мировой музыкальной культуры. Самыми разнообразными перипетиями отмечена прежде всего рецепция его Девятой симфонии. В музыкальной культуре пореволюционной России Бетховен сразу же занял особое место, несопоставимое по значимости даже с такими, призванными символизировать революцию музыкантами, как Скрябин и Вагнер. И судьба его в советской культуре (также в отличие от этих двух композиторов) оказалась наиболее «успешной» и длительной. В некотором смысле можно считать, что именно Бетховен с самого начала и до конца советской эры стал наиболее незыблемым и неоспоримым ее музыкальным олицетворением. Однако это совсем не означает, что фигура Бетховена никогда не вызвала никаких идеологических опасений и могла без зазоров вписаться в прокрустово ложе требований, предъявленных культуре новыми политическими элитами. Для того, чтобы использовать «образ Бетховена» в интересах наступившей революционной эпохи, его требовалось *пересоздать*.

Ту кульминацию интереса исполнителей и слушателей к бетховенскому творчеству, которую можно было наблюдать уже в первые годы революции, подготовила предреволюционная эпоха. С начала 1910-х годов происходит «обновление интереса» к Бетховену, его имя становится своего рода синонимом классической музыки и обозначает высшую шкалу художественных оценок. Даже в рядах музыкальной критики, ориентированной на поддержку новых направлений в искусстве, складывается ощущение родственности устремлений Бетховена художественным исканиям современности.

В обиход первых революционных лет музыка Бетховена вошла как один из неотъемлемых атрибутов разного рода политических и вообще публичных акций. Первые октябрьские годовщины проходят под его музыку. Он становится одним из первых кандидатов на установку памятника в ходе осуществления плана монументальной пропаганды. Музыка Бетховена и само его имя приобрели в самые кратчайшие сроки знаковый характер. 150-летие со дня рождения Бетховена в 1920-м, невзирая на то, что гражданская война еще не закончилась, было ознаменовано в Москве и Петрограде общегосударственными мероприятиями. Основные характеристики образа

композитора и его творчества в советской трактовке были впервые изложены в речи наркома просвещения на концерте-митинге, посвященном 150-летию со дня рождения композитора и состоявшемся 9 января 1921 года (в день «кровавого воскресенья»): связь Бетховена с революцией, необходимость его современности, демократическое социальное происхождение, душевное здоровье, героичность и народность искусства.

К этому времени присутствие Бетховена в советской культуре стало настолько прочным, особенно при сравнении с его коллегами-классиками, что вопрос о значении Бетховена для современности поднимался лишь чисто риторически. Среди тех явлений искусства прошлого, которые «могут укрепить современную идеологию», творчество Бетховена оказалось наиболее проверенным и «благонадежным». В свою очередь полемика вокруг тезиса о «революционности» Бетховена продолжалась до середины 1920-х годов, хотя отсылка к Бетховену в связи с музыкой Великой Французской революции становится в 1920-е годы широко употребительной, идя в фарватере определенной дореволюционной (в том числе западной) историографической традиции. Между тем уже к началу XX века русский читатель мог познакомиться и с «деромантизирующими», «деревулюционизирующими» концепциями бетховенского творчества, отрывающими его от прямого воздействия социальной жизни (П. Беккер). Однако они не смогли оспорить одно из самых устойчивых представлений революционной эпохи. Более того: за Бетховеном на многие десятилетия закрепляется роль «медиума» любой революции. Редким попыткам мифопоэтической интерпретации бетховенского творчества (А. Лосев) противостоит всеохватная мифологизация его облика в музыкально-критическом и даже политическом дискурсе. Образы Бетховена подвергается также мифологическому уподоблению с образом Ленина еще при жизни последнего, после же его смерти они окончательно обретают мифологическое подобие.

Специфичная «историософия», базирующаяся на риторических сопоставлениях «Великая пролетарская революция» — «Великая Французская революция», «передовой рабочий класс» — «передовая буржуазия рубежа XVIII—XIX веков», присвоила Бетховену роль «Ленина вчера», еще до того, как в роли «Ленина сегодня» утвердился Сталин. Процедуре мифологического уподобления подвергаются в течение 1920-х — 1930-х годов не только эпохи и имена исторических деятелей. Такой же процесс претерпевает смысловая интерпретация самих сочинений. В случае Бетховена стратегия смысловой редукции особенно очевидна на примере создания мифологемы бетховенская симфония. Одной из ее устойчивых коннотаций в художественных интерпретациях начала 1920-х годов становится тема «электрификации» (В. Мейерхольд, Ф. Лопухов). Характерно и сведение различных симфонических опусов Бетховена к программности Девятой — «от Хаоса к Элизиуму».

Важнейшую роль в процессе мифологизации бетховенского творчества сыграло сравнение симфонии с революцией (М. Бакунин — А. Блок — А. Луначарский). Само будущее общество отождествляется вождями

революции с образом бетховенской симфонии (Н. Бухарин). Появившаяся в 1926 году в русском переводе книга П. Беккера «Симфония от Бетховена до Малера» (1918), предъявившая телеологическую схему исторического восхождения музыкальных жанров к явлению бетховенской Девятой, поставила в центр обсуждения тезис об организующей силе симфонии, результатом которой становится рождение нового общества — «народного собрания», по терминологии автора. Во вступительной статье Асафьева заложена основа того проекта создания «советской музыки», в оформлении которого ученому суждено было принять наиболее активное участие. Со всей очевидностью здесь проявила себя специфика трактовки «искусства для масс» теоретиками 1920-х годов: по сути, оно мыслилось ими как «искусство масс». Соответственно массовость Девятой симфонии олицетворялась количеством исполнителей, которые воспринимались не только как посредники, озвучивающие послание автора человечеству, но одновременно и как адресаты этого послания. Этот взгляд на задачи симфонии и роль собственно бетховенской Девятой разделяли носители полярно противоположных мировоззренческих установок (от Л. Лебединского до А. Лосева). Генезис такого понимания ясен: в продолжение утопических традиций Серебряного века Девятая трактуется как род мистерии, целью которой является переделка человека и человечества. Она воспринимается как инструмент социального воздействия, более того — как институт коллективного перевоспитания. В качестве такого специфического «института» Девятая является жанровым прототипом искусства будущего ничуть не в меньшей степени, чем прототипом стиля.

Вместе с тем важнейшей составной частью проекта «советской музыки» становится идея прямой (в обход Серебряного века) преемственности советской культуры от бетховенского творчества. Важнейшей целью — воспитание «продолжателей» бетховенского дела. Так, РАПМ подняла Бетховена на щит фактически сразу после своего организационного оформления в 1923 году. Тема «Бетховен и современность» на все лады варьировалась пролетарской критикой. Из «интимного соседа социализма», романтического трибуна, подобного деятелям Французской революции (А. Луначарский), Бетховен превратился у рапмовцев в его «старшего товарища и предшественника» (Н. Брюсова), в прототипа большевика-рабочего (Л. Лебединский). «Учеба» у «старшего товарища» Бетховена (объединенного в довольно-таки неожиданный союз с Мусоргским) стала главным лозунгом, выдвинутым идеологами РАПМ. Но само понятие «учебы» у классиков трактовалось РАПМ своеобразно — отнюдь не в профессиональном плане, поскольку понятие «профессионализма» отвергалось как одно из проявлений так называемого «жречества». Под «учебой у Бетховена» имелось в виду и «воспитание масс в духе революционной идеологии» и «критическая учеба» основам «диалектического метода» в музыке. Первый пункт отражал представление о симфонии как акте воспитания «новой аудитории», при этом широкая «демократичность» бетховенского языка вообще не подвергалась сомнению, хотя неоднократно оспаривалась современничеством в начале 1920-х (Б. Асафьев, Л. Сабанеев).

Популяризаторская литература 1920-х шла порой еще дальше, представляя Бетховена своего рода «народником». В результате Асафьев к 1926 году «капитулирует», становясь на точку зрения «доступности» Бетховена. Проблема «музыкальной диалектики» трактовалась РАПМ также своеобразно. Вопрос о том, на каких жанрах опробовать диалектический метод, вообще не поднимался в среде РАПМ, хотя в творческой лаборатории ассоциации фактически отсутствовали крупные жанры, которые могли бы дать повод для применения «диалектики», подобной бетховенской и предполагающей развернутое музыкальное высказывание. Таким образом, провозглашение РАПМ лозунга «учебы у Бетховена» можно признать чисто полемическим ходом. К реальной практике объединения он практически не имел отношения, превратившись в расхожий демагогический прием.

Непомерное выдвижение фигуры Бетховена на первый план усилиями рапмовцев провоцирует современничество на резкие выпады в его адрес (Н. Рославец). Между тем в реальности вопреки громогласным заявлениям ситуация с отношением представителей современничества к Бетховену складывалась противоречивая: Ассоциация современной музыки на самом-то деле наследовала бетховенской линии в истории музыки определеннее и последовательнее, чем пролетарские музыканты. Симфония, концерт, соната, оратория и кантата — эти и другие классические жанры, в которых Бетховену удалось занять «командные высоты» истории музыки, представлены как раз в творчестве В. Дешевова, А. Животова, А. Мосолова, Л. Половинкина, Г. Попова, Н. Рославца, Н. Мясковского, Л. Сабанеева, С. Фейнберга, В. Шебалина, Д. Шостаковича, В. Щербачева и иных представителей АСМ.

В 1920-е годы в советской музыке появляется группа сочинений, обращающих на себя внимание неким жанровым и драматургическим сходством — симфонии с хоровым апофеозом, «сюжет» которых сводится к общей архетипической «сотериологической» (Л. Акопян) схеме (А. Пащенко, М. Гнесин, А. Крейн, Д. Шостакович). Фактически это были попытки воплотить образ «советской симфонии» (на что указывает их программность). В них композиторы, в том числе из рядов АСМ, обращались к массовому слушателю, используя модель самой сложной из бетховенских симфоний, дабы, по примеру классика, описанному Беккером, попытаться создать «новую» «советскую» аудиторию. Существенно, что эти попытки предпринимались в атмосфере подготовки торжеств и празднования бетховенского юбилея 1927 года, то есть вполне органично вписывались в официальный идеологический контекст.

Поначалу столетие со дня смерти композитора в 1927 году планировалось отметить с особым размахом. В октябре 1926 года был создан специальный Бетховенский комитет при Наркомпросе, который возглавил Луначарский, и куда вошли представители различных научных, учебных, концертных и театральных организаций (см. Е. Власова). Характер «бетховенского движения» представлялся специфично: оно не должно было ограничиться концертной деятельностью, и без того достаточно активной, по мнению членов Комитета.

Фактически предполагалось, что в юбилейные дни стартует длительный марафон, имеющий своей целью всестороннюю «бетховенизацию» советской повседневности. Масштаб подготовки к юбилею поражает сегодня некоторой абсурдностью (речь шла не о национальном классике, и о годовщине не рождения, а смерти). Но СССР хотел оспорить у Германии право называться «родиной Бетховена», о чем говорилось в обращении Комитета «ко всем организациям и учреждениям». Более прагматичное соображение, сформулированное на страницах советской прессы, сводилось к тому, что Бетховен временно «замещает» не рожденного еще советского гения — «Бетховена пролетарской революции». Бетховен оказывается таким же прототипом будущего, как его Девятая — прототипом по-советски понятого «монументального искусства». В том негласном соревновании середины 1920-х годов на звание лучшего «советского симфониста», где ему пришлось соперничать с авторами новых симфоний, созданных по модели его старой, он, по-видимому, вышел победителем.

Между тем на пути к осуществлению намеченные планы юбилейных торжеств 1927 года претерпели заметную метаморфозу. Овеянные не рассеявшимся еще духом революционных авангардных утопий в реальности они приобрели довольно-таки прозаичные очертания рядового «официального мероприятия». Можно было бы предположить, что на больший масштаб у организаторов просто не хватило средств, но это не так: ассигнованные Совнаркомом на проведение юбилея деньги оказались даже не полностью истраченными: на них в конце того же года было организовано Бетховенское общество (см.: Е. Власова). Можно предположить, что причиной стал давно назревавший политический кризис, который весной 1927 года грозил перерасти в войну мирового масштаба, в России же в скором времени привел к разгрому внутрипартийной оппозиции во главе с Л. Троцким. Ясно, что на таком политическом фоне проведение каких-либо громких торжеств оказывалось по меньшей мере неуместным, а кандидатура Бетховена тем меньше подходила для подобной акции, что лозунги, сопровождавшие его имя, соотносились с идеями интернационализма и единения народов под революционными знаменами.

Тот особый официальный статус в советской культуре, который пытались удержать за Бетховеном учредители Бетховенского комитета, в год его «второго советского» юбилея оказывался уже отчасти устаревшим. К началу же 1930-х власти обнаруживают даже некоторое «недовольство» им вкупе с его главными пропагандистами — членами Российской ассоциации пролетарских музыкантов. Репутация Бетховена в советской культуре на короткое время становится двусмысленной, дискуссионной. Особенно часто критике подвергается позднее бетховенское творчество; нередко выражаются даже сомнения в доступности для массового слушателя, а следовательно в эстетических достоинствах самой Девятой симфонии (Б. Пшибышевский).

Однако с началом новой культурной политики в середине 1930-х годов роль «предтечи» советской музыки окончательно закрепляется за Бетховеном, а

его Девятая симфония, финал которой прозвучал в ходе торжеств по поводу принятия сталинской конституции 1936 года, утверждается таким образом на роль неоспоримого символа советского искусства и советской государственности. Обоснование незыблемости бетховенского статуса происходит на страницах литературы о музыке, закрепляющей за его симфониями ряд характеристик: современность, связь с революционной эпохой, значение предшественниц «нового и прекрасного мира» — страны Советов, «народность» и «массовость» Девятой, ее «простоту», родство с русской народной песенностью, программность, идею «отказа от прошлого» во имя «новых песен», выражение в финальной теме радости «чувств ликующего, победившего народа». Отдельно подчеркивается связь образов Бетховена и Ленина и неоспоримая гениальность последней бетховенской симфонии. Девятая оказывалась той вершиной мирового искусства, которая завершала историческое прошлое, начиная эпоху будущего, знаменуя собой торжество *принципа исторической телеологичности*.

В разделе **III.3. «Вагнер»** воссоздается история вагнеровского наследия в советской культуре предвоенной эпохи.

Она оказалась одной из наиболее противоречивых: на протяжении нескольких десятилетий отношение к Вагнеру менялось кардинально и стремительно. Музыка Вагнера, то оказывалась на пике слушательского интереса и благосклонного внимания властей, то попадала в опалу и предавалась полному забвению.

Рецепция вагнеровской музыки в России неоднократно привлекала внимание исследователей последних десятилетий. По их общему мнению, она пережила настоящий «бум» в Серебряном веке, и, согласно воссоздаваемой ими картине, Россия этого времени предстает одним из лидеров мирового «вагнерианства». Его бурному развитию положила предел Первая мировая война. После краткой поры германофобии начала войны интерес к вагнеровской музыке в России не только восстановился, но и возрос. Вагнер стал одним из первых классиков европейской музыки, широко востребованных в советской музыкальной культуре. Более того, Вагнер, по-видимому, является одной из ключевых фигур для понимания не только немецкой, но и российской формы тоталитаризма (см.: Х. Гюнтер). Идеи «серебряного века», для которых вагнеровское начало оказалось определяющим, вошли в духовный опыт первого послеоктябрьского поколения, предопределив тем самым и особое место Вагнера в революционной культуре (см.: Р. Бартлетт). Вместе с тем нужно подчеркнуть, что Приходится признать, что Вагнер как философ и поэт, его творчество как художественная религия, его сюжеты и образы как материал для жизнестроительства предреволюционного поколения воздействовали на русскую культуру заметно сильнее, чем сам его звуковой мир. К превращению творчества Вагнера в экстрамузыкальный феномен, безусловно, располагала и сама специфика вагнеровской музыки, оперирующей музыкально-текстовыми формулами, с избытком нагруженной идеологическими подтекстами. Вагнеровский миф обозначается словом, осознается через слово, питается



словом, — следовательно, рождается за пределами имманентно музыкального и выводит за них слушателя. Формирование на подобной основе музыкальной эмблематики, вовлеченной в политические контексты, становилось почти неизбежностью, что вызывало тревогу уже у некоторых его прозорливых современников, начиная с Ницше. Тем не менее, эмблематизация опирается не только на теоретические постулаты самого композитора, но и на длительную культурную традицию рецепции его творчества. Своей политической ангажированностью она открывает путь к «современному мифологичному» (Р. Барт), которое, «разворачивая» старый миф, возникает на его обломках. На пересечении социальной истории и созданного художником личного мифа рождается новая мифология его творений - и, в частности, советская.

Мифологическая и идеологическая насыщенность произведений Вагнера, амбициозность эстетических манифестов — все это придало его фигуре особый статус в культуре модернизма, чьим непосредственным предшественником и провозвестником он и оказался. Этот статус можно обозначить как проектный. В рамках «вагнерианства» как влиятельнейшего мировоззренческого течения существенную роль сыграло не только увлечение самими творениями немецкого гения, но и надежда на возникновение того нового этапа в истории искусства, когда принципиально изменятся не только его формы, но и взаимоотношения с обществом. Более того, под революционным влиянием этого нового искусства, как то и планировал Вагнер, недаром применивший к нему листовскую формулу «музыка революции», должно было кардинально измениться само общество. В одном лишь этом тезисе можно обнаружить существенную связь с событиями ближайшего для России исторического будущего.

Вагнеровская репутация революционера, в некотором роде единомышленника основоположников марксизма составляет основу его восприятия в пореволюционной России (А. Блок, В. Маяковский, В. Мейерхольд, С. Эйзенштейн, Б. Пастернак). Однако эмблематика, к которой омассовление всегда сводит многозначность символики искусства, не только колоссально упростила смыслы и темы в массовом сознании, но свела их к совершенному минимуму. Этот доступный и потребный новому обществу минимум смысла к началу 1920-х воплотился в идеологический стереотип отождествления вагнеровской музыки с идеей всех и всяческих народных восстаний. Новые культурные элиты, таким образом, сразу придали музыке Вагнера эмблематический статус. Это сделало «вагнеровскую ситуацию» в советской России резко отличной от положения в ней других классиков, за исключением Бетховена.

Начиная с первых же послеоктябрьских месяцев, Вагнер выдвигается на одно из первых мест в революционной культуре. Совершенно ясно при этом, что подобное «особое» отношение свидетельствовало не о начале новой традиции, а о продолжении уже существовавшей, возникшей из вагнеровского культа периода *fin de siècle*. И в соответствии с той же традицией деятели революционной эпохи в России продолжали и по-своему интерпретировали

идеи Серебряного века о Вагнере как «предтече» вселенского или русского искусства. Вопреки убежденности Вагнера в том, что под его пером уже родилась «музыка будущего», и те и другие восприняли его произведения лишь как проект *искусства будущего*. Под ним вслед за Вагнером и теми и другими подразумевалось «искусство революции», но понимание самого термина различалось принципиально. Адепты нового строя хотели решить с его помощью самые острые и неотложные задачи «культурного фронта». Они собирались воплощать вагнеровский проект не в конкретных, разработанных самим Вагнером эстетических формах, а в новых, — соответствующих специфике наступившей исторической эпохи.

В начале же пореволюционного периода Вагнер явно лидирует в репертуарных планах оперных театров. При этом ставка делается на его «революционные» оперы, в связи с чем ни «Парсифаль», ни «Лоэнгрин» не входят в число «желательных» произведений. Остальные же подверглись мало с чем сравнимой экспансии политизирующих трактовок. Конечно, Вагнер был не единственной жертвой «актуализаций» 1920-х годов. Вся театральная классика (и не только музыкальная) прошла сквозь горнило этого испытания, и далеко не вся без ущерба для себя. Однако случай Вагнера был все же особым. Переделка его сюжетов не решала проблемы приспособления вагнеровской мифологии, в которой были задействованы все пласты его творчества и биографии, к новым идеологическим условиям.

За решение этой задачи взялся Сергей Эйзенштейн в фильме «Старое и новое» («Генеральная линия», 1926—1929). Его центральную антитезу он разъяснил емкой формулой: «сепаратор и чаша Грааля». На месте старого, но по-прежнему действенного для русской интеллигенции символа, Эйзенштейн попытался воздвигнуть новый. Вагнеровское было востребовано Эйзенштейном в ходе размышлений над «Новым и старым» не только в качестве идейной антитезы, но и в обобщенном концепционно-драматургическом смысле, и, наконец, в своей музыкальной конкретике как образная модель одной из важнейших сцен фильма. Однако эта детально продуманная в сценарии система смысловых музыкально-изобразительных связей, склоняющаяся именно к вагнеровской «металейтмотивности» (компактность, тембровая изошренность и производность одних из других), по мысли режиссера, должна быть насыщена вагнеровским «пафосом», но воссозданном на принципиально ином интонационном языке. Фильм Эйзенштейна «Старое и новое» запечатлел два характернейших аспекта отношения эпохи к явлению Вагнера. Оба порождены той вагнеровской рецепцией Серебряного века, о которой говорилось выше: для нее типична и вписанность Вагнера в русский контекст, отчего сам он становится частью русского мифа, и восприятие его творчества как проекта «искусства будущего». Тем очевиднее и моменты полемики с ней. И в то же время «дискурс нового человека» формируется Эйзенштейном на основании важнейшей для Вагнера антитезы христианства и «нового язычества». Условно говоря, между Парсифалем и Зигфридом Эйзенштейн выбирает второго. Отрицая первого с

его поклонением «испанской посуде» - Граалю, Эйзенштейн отвергает и «славянизм» с музыкой «крестного хода» «диапазона “Гибели богов”», церковными хорами и колоколами.

Между тем официальные оценки творчества Вагнера постоянно менялись: вопрос о «политической благонадежности» Вагнера, в сущности, оставался открытым на протяжении всей советской эпохи. Однако в раннесоветском музыковедении параллельно с революционной аттестацией Вагнера настойчиво педалируется и тезис о «политической деградации», которую композитор якобы пережил в поздний период своего творчества. В юбилейном для композитора 1933 году в статье «Путь Вагнера» Луначарский проецирует на фигуру композитора социологическую схему поведения мелкобуржуазной интеллигенции, принадлежащую Ф. Мерингу. Она приобрела статус политической директивы для писавших о немецком классике в СССР в последующие десятилетия. Согласно этой схеме — но и в значительной степени в согласии с созданным Ницше канонем биографии Вагнера, — композитор по мере своего развития впадает в идеологические противоречия и со временем начинает деградировать, что отражается на его сочинениях. Ситуация серьезно осложнилась и приходом к власти нацистов, взявших на вооружение имя и наследие композитора.

Впрочем, к этому времени советский «вагнеровский проект» обретает новые перспективы. Идеи синтетического театра не пережили падения Пролеткульта — слишком тесно они оказались связанными с его идеологической программой. Уже с начала 1920-х годов центральной задачей объявлялось не создание нового синтетического театра, а изменение уже существовавших синтетических жанров согласно требованиям современности (Л. Сабанеев). Вагнер оказывается для новых идеологов искусства полезным как «теоретический» пример такой трансформации, осуществленной в революционную эпоху. К началу 1930-х на вагнеровском театре опробуется тактика претворения в жизнь ленинского лозунга о «важнейшем из искусств». Убежденность идеологов в том, что мир живет по законам «естественного отбора», заставляла предполагать, что кино должно вытеснить «менее важные» искусства. От вагнеровской традиции ожидают новых практических результатов: имя немецкого композитора используется теперь не в полемике о судьбах театра, но при обсуждении путей развития звукового кино (А. Пиотровский, Л. Кулаковский). Для советского музыковедения Вагнер здесь выступает в неожиданном качестве провозвестника кинематографа. Именно в этом ключе попытается в конце десятилетия реализовать вагнеровскую эстетику Сергей Эйзенштейн в постановке «Валькирии» (1940), ознаменовавшей «последний всплеск пристального внимания к Вагнеру» (Р. Бартлетт).

Подводя самые общие итоги советской эпопеи вагнеровского наследия к началу 1940-х годов, можно сказать, что «вагнеровский проект», который складывался в советской культуре с первых же дней существования нового государства, фактически провалился. Не осуществилась мечта о новом

синтетическом жанре, которую лелеял Пролеткульт; не повлияла вагнеровская театральная модель и на оперное творчество советских композиторов; не удалось на основе вагнеровской мифологии породить новый художественный миф. «Ставший, завершённый» облик Вагнера, унаследованный от Серебряного века, не преобразился и не смог вписаться в новые исторические обстоятельства. Театральная и концертная практика не дала настоящих шедевров интерпретации, убедительных если не для потомков, то хотя бы для современников. Стратегия «актуализации» бесславно сошла «на нет», успев, тем не менее, заслонить путь к глубоким постановочным концепциям. Наконец, миф о «Вагнере-революционере», дополнившись антитезой «Вагнера-реакционера», так и не приобрел многомерности.

В разделе **IV. 4. «Глинка»** обсуждаются особенности советской рецепции творчества основателя русской композиторской школы.

На пороге XX века фигура и музыкальное наследие М.И. Глинки были в России мифологизированы более, чем биография и творчество какого бы то ни было другого классика — отечественного или иностранного. Эта мифологизация опиралась на давнюю и мощную традицию. Однако революция, пересматривавшая с пристрастием список «предтеч» новой культуры, должна была определить заново и положение в ней Глинки.

Одним из первых шагов к этому стало его соотнесение с актуализированной темой «обломовщины». Личностные характеристики «гения русской музыки» в 1920-е — начале 1930-х годов вполне согласуются с этим идеологическим фоном. Глинка-«Обломов» в подтексте этих писаний символизирует Россию, разрыв с которой окончательно свершился. Современничество в соответствии со своей художественной идеологией рисует его дарованием, впитавшим различные, преимущественно западные, влияния, но при этом неспособным серьезно соперничать с крупнейшими композиторскими талантами Запада. Обобщая рассуждения Л. Сабанеева, можно свести их к логической цепочке: *этнографизм — славянофильство — русский романтизм — дворянский феодализм — барство — дилетантство — малая продуктивность* и т.д. Модернистское западническое высокомерие по отношению к местному «ограниченному» значению Глинки отчетливо проступает в этих аттестациях. Асафьев, принадлежавший кругу современничества, но воспитанный в атмосфере неизменного пиетета петербургской школы «кучкистов» перед своим родоначальником, оказывался в этой ситуации в сложном положении и его позиция 1920-х годов предстает крайне противоречивой. Наиболее выверенной оказывается концепция его московского коллеги К.А. Кузнецова, наметившего тот российский и западноевропейский фон, на котором стало возможным возникновение феномена Глинки. Характерно, что в пролетарской прессе Глинка почти не упоминается: чуждость «барина» современности подразумевалась сама собой. Так, в программном выступлении Л. Лебединского на методической секции Главискусства в 1929 году «Концертная работа в рабочей аудитории» оно

вообще не фигурирует даже хотя бы среди избирательно рекомендуемых к исполнению авторов.

В начале 1920-х годов Асафьев выдвигает тезис о необходимости «оправдания» второй глинкинской оперы, которую вслед за Стасовым и другими его сторонниками он почитает как высочайшее достижение русского классика, как *театрального* сочинения. Такая задача была поставлена постановкой «Руслана» в Большом театре (1931), реализовавшей раннюю асафьевскую концепцию «солярного мифа», но не отказавшейся от практики обширного купирования музыки. Она не отменялась и в дальнейшем. Но пока на протяжении полутора веков оперные театры расписывались в своей неспособности разгадать загадку «Руслана», в музыкально-критическом дискурсе закреплялся тезис о его «совершенстве и цельности». Так или иначе, пути реального бытования глинкинской музыки в советской культуре и ее «метафизической жизни» — в музыковедческой и идеологической литературе и журналистике 1930—1950-х годов — серьезно разошлись.

В ходе «реабилитации русской истории», а затем и «русского искусства», набравшего ход к середине 1930-х годов под эгидой подготовки новой советской конституции, на Глинку начинают возлагать особые надежды. «Всесоюзный староста» М.И. Калинин, представляя проект конституции, причисляет Глинку к тем выдающимся людям, «которые своим талантом подняли уровень мировой культуры». Однако более серьезной преградой, чем «Руслан и Людмила», к окончательному закреплению за Глинкой «беспроблемной» репутации оказывалась по понятным причинам «Жизнь за царя». Из-за этой оперы на протяжении нескольких лет «реабилитация» Глинки оставалась частичной, а «экспроприация» его творчества — незавершенной.

До сих пор точкой отсчета попыток приспособления музыки оперы Глинки «Жизнь за царя» к новым идеологически выверенным текстам принято называть середину 1920-х годов, а саму инициативу приписывать в первую очередь драматургу и либреттисту Н.А. Крашенинникову (М. Фролова-Уолкер). Однако, по-видимому, впервые после революции мысль о переделке либретто в духе входящей в моду актуализации была обнародована режиссером В. Бебутовым — учеником и соратником Мейерхольда. Все детали появления этого проекта наталкивают на мысль, что инициатива или исходила от последнего, или получила полную его поддержку. Тема была подхвачена критиком Н. Фатовым, входившим в круг РАПП и окружения Мейерхольда. Речь шла в действительности не о возвращении на сцену классического шедевра, а о настоятельной необходимости прихода на нее *советской оперы*, т.е. оперы на современный революционный сюжет. Дальнейшие попытки переделок, искавшие (и иногда нашедшие) путь на советскую сцену шли по пути, намеченному в сценарии Фатова. Однако к концу 1920-х все эти опусы, включая и саму оперу Глинки попадают под цензурный запрет (см. Е. Власова, М. Фролова-Уолкер). В полном согласии с этим окончательным отказом новой власти от глинкинского сочинения была и невысокая оценка качества самой его музыки. В середине 1930-х годов «Жизнь за царя» продолжала расцениваться в

продолжение «модернистской» традиции как произведение, весьма несовершенное с чисто художественной точки зрения. Однако приблизительно с 1936 года намечается проект по его возвращению на сцену. Предшествовали ему такие важнейшие события как постановка оперы-фарса А. Бородина «Богатыри» на новый текст Демьяна Бедного в Камерном театре А. Таирова и ее показательный разгром в середине ноября 1936 года, а также работа М. Булгакова и Б. Асафьева над оперой «Минин и Пожарский» для Большого театра, которая началась в июне 1936 года и оборвалась в апреле 1938-го.

Эти обстоятельства непосредственно подготовили идеологическую акцию по созданию «Ивана Сусанина» на текст С. Городецкого. Одним из ее главных инициаторов, как можно предположить, был П.М. Керженцев, выдвигавший в 1920-х в своем знаменитом манифесте пролеткультовского театра, требование непрременной актуализации сюжетов классических произведений. Соавтором сценарного плана, по-видимому, стал ушедший в тень завлит Большого театра М. Булгаков. «Ивану Сусанину» образца 1939 года предстояло выполнить роль так еще и не созданной *«советской классической оперы»* (по определению Сталина). Но с учетом ошибок прошлых оперных актуализаций действие не было перенесено в советские времена, а лишь «сдвинуто» в исторически более пригодные для идеологической перелицовки условия. Пересозданное и переосмысленное произведение Глинки должно было выполнить в культуре важную роль: в двух программных статьях Ивана Дзержинского (вышедших в столичной прессе в один и тот же день) от имени «молодой поросли» композиторов автор первой «песенной оперы» выдвигает «Ивана Сусанина» на роль образца для советской оперы. Действительно, конфигурация сюжетных мотивов опер «В бурю» Т. Хренникова (1939) и «Семен Котко» С. Прокофьева (1940) обнаруживает неопровержимое сходство с «Сусаниным».

Реабилитация первой глинкинской оперы была маркирована знаменательным совпадением: 1939 год был годом 135-летней годовщины со дня рождения Глинки. Эта лишь относительно юбилейная дата отмечалась в прямом смысле слова во всесоюзном масштабе, сообразном великорусским амбициям советского государства. Очень поучительно сравнить на этом фоне отношение властей к, казалось бы, куда более «круглой» дате — 100-летию Мусоргского в том же году, который отмечался почти исключительно центральными изданиями. Это свидетельствует, без сомнения, о том, что ходе «реабилитации русской истории» имя Глинки уверенно выдвигается на роль идеологического символа. Для его музыки в советской культуре открывается новая эра: знаменитой ноябрьской 1941 года речью Сталина Глинка назначен на роль «одного из лучших сынов русского народа». Поставив в этот ряд Глинку и Чайковского, Сталин воспользовался формулой, уже выведенной советским музыковедением: еще в начале 1940 года журнал «Советская музыка» напечатал статью И. Мартынова под лаконичным заголовком «Чайковский и Глинка».

Сусанинский миф пришелся как нельзя более кстати в годы Отечественной войны. Музыка Глинки была впервые поставлена в параллель к современности (в фильме Л. Арнштама «Зоя» цитата из «Слався» прозвучала в обрамлении музыки Д. Шостаковича). Обоснованию и усилению этой аналогии и посвятит себя советская глинкиана в ближайшие годы.

Для посмертной реабилитации классика важно было скорректировать не только сюжет его первой оперы, но и заново пересказать его собственную биографию, создать приличествующий рангу и заданному масштабу портрет вновь обретенного классика. Речь шла о необходимости полностью переписать и кодифицировать основные положения глинкианы. Для Глинки в 1940—1950-е годы пишется «новая биография». Невозможно переоценить роль в этой государственной акции Асафьева, возглавившего во время войны работу комиссии «Глинка и его современники». Рубежи борьбы за «нового Глинку» пролегли по хорошо освоенным «территориям» раннесоветских представлений о композиторе: оценке значения «позднего этапа жизни и творчества», характеристик «дружеского круга и его влияния на Глинку» и особенностям «политического портрета» композитора. Отдельной проблемой оставался генезис его творчества, который необходимо было заново определить в рамках «борьбы с космополитизмом», развернувшейся на исходе 1940-х годов. Но если и в середине 1950-х годов еще идет работа над установлением связи Глинки с движением декабристов, то некоторые другие гипотезы приобретают к этому времени статус научной истины (такова прежде всего «рылеевская версия» замысла «Жизни за царя»).

Завершение колоссальной работы по формированию нового, пригодного времени облика музыкального наследия сделало возможным выдвигание лозунга *построения советской музыкальной классики на основе русской*. Формирование «урегулированных воспоминаний» (Й. Куленкампфф) закономерно порождает фантом *урегулированного будущего*.

В разделе **IV. 5. «Чайковский»** анализируются процессы восприятия и идеологической адаптации творчества русского классика в советской культуре.

Отношение к творчеству Чайковского в русской музыкальной культуре в предреволюционные годы оказалось весьма специфичным. Его восприятия самой широкой публикой как безусловного классика отечественной музыки парадоксально уживалось с ощущением его художественного мира как интимно-близкого и по-прежнему современного. В то же время представители музыкального модернизма в 1910-х годах демонстрировали пренебрежение к его наследию, что попытался оспорить Н. Мясковский, утверждая Чайковского в роли крупнейшего симфониста послебетховенской поры («Чайковский и Бетховен», 1912). Однако после революции прежние обвинения в «пассивности», «банальности», «устарелости», «сентиментальности» зазвучали уже с разных сторон — в том числе одновременно со страниц «современнической» и пролетарской прессы. На этом фоне знаковым событием музыкального театра стала постановка К.С. Станиславским в Оперной студии его имени «Евгения Онегина» (1922), сверхзадачей которой оказалось

оправдание русской культуры и исторического прошлого. «Ностальгичность» постановки Станиславского вполне отвечала традиционному образу «элегического» Чайковского. Напротив, «мужественно-героичная» ипостась его музыки акцентировалась некоторыми исполнителями (Э. Купер), идея «трагического изживания жизни» и аналогия с судьбой всей русской интеллигенции доказывалась в работах Асафьева. В прямой диалог с концепцией Шестой симфонии Чайковского как «трагико-психологической» вступил Мясковский в своей Шестой симфонии (1923).

Однако обвинение Чайковского в пессимизме в глазах идеологов делало его музыку совершенно непригодной в пореволюционной действительности. На повестку дня был поставлен вопрос об оптимистической интерпретации его музыкального наследия. Вчитывание в музыку Чайковского нового, оптимистического содержания стало основной стратегией скрытой полемики Бориса Асафьева с самим собой как «Игорем Глебовым» 1920-х годов, которую он начинает в 1930-е годы. По трансформации его взглядов можно отслеживать изменения в официальной культурной политике, и научные работы будущего академика становятся настоящей лабораторией по выработке советского мифа о Чайковском.

Самая, быть может, парадоксальная реплика в интерпретации «оптимизма» Чайковского прозвучала не в музыковедении, а в художественной прозе: это была одна из «Сентиментальных повестей» Михаила Зощенко — «Веселое приключение» (1926), где первоначальная подсказка аналогий с пушкинским творчеством постепенно подтверждается целым рядом «мотивных цитат» из «Пиковой дамы», а сами мотивы пушкинской повести виртуозно сплавляются с мотивами одноименной оперы Чайковского. При этом сам жанр пасторали, демонстративно выбранный Зощенко для своего повествования, закрепляет связь с оперой. Но специфическая природа зощенковской «пасторали» состоит в том, что ее оптимистический дух не противопоставляется трагизму жизни, а эгоистически питается им. То трагическое соотношение, которое возникает между повествованием дивертисмента «Искренность пастушки» и судьбой героев основной истории оперы, воспроизводится у Зощенко в столкновении смерти одного персонажа и абсолютно бездушной реакции на нее другого. Появление Германа из оперы Чайковского, которую пародирует в своей повести Зощенко, в подобном контексте приобретает особое значение. Его косвенно выраженная авторская оценка здесь совпадает с той, которую дали лирическому герою Чайковского критики 1920-х годов: это индивидуум, обреченный на гибель.

Отличие подхода Зощенко от традиционных пародий становится хорошо заметным при сравнении его пародии на «Пиковую даму» с другой, вошедшей в качестве фрагмента в роман «Двенадцать стульев» И. Ильфа и Е. Петрова (1927). Эта комическая пародия не берет на себя обязательств по «жизнестроению», тогда как трагическая пародия или «циническая пастораль» Зощенко предлагает именно новую модель миропонимания —



«миропримирение»: самоуспокоенность мира и героя, готовность персонажа быть совершенно «примиренным с действительностью».

Особый ряд пародийных интерпретаций классика образуют постановки 1920-х — 1930-х годов, в которых режиссеры стремились «актуализировать» сюжетную составляющую драматических пьес, оперных и балетных партитур. Тенденция к идеологизированной переделке Чайковского возобладала, невзирая на критику «слева», не обнаруживавшую в сочинениях композитора тех ресурсов, которые позволили бы ввести его в канон «музыки будущего», и «справа» — с ее консервативной тенденцией «верности автору» («Щелкунчик» Ф. Лопухова, «Лебединое озеро» А. Вагановой). В опере пародирование сюжетных ситуаций либретто «Онегина» служило одним из инструментов построения нового жанра, который можно обозначить как *музыкальную социальную драму* («Беглец» Н. Стрельникова на либр. композитора и П. Перелешина, «Именины» В. Желобинского на либр. О. Брика). Жанр «социальной драмы», погруженной в реалии XIX века, предлагал своим создателям компромиссное разрешение разнообразных проблем «современной» оперы. «Социальная драма» предлагала удобный в этой ситуации «средний путь», делавший возможным отрефлексированное, стилизаторское следование классическим образцам в годы, когда классике, в том числе музыкальной, оперной, и в первую очередь, русской возвращается ее значение в культуре.

С 1934 года в музыкальной прессе прокламируется начало «реабилитации» Чайковского, связанное с началом общего процесса «реабилитации русской истории» и русской культуры. О том, насколько активно шло «обтачивание» социального мифа о Чайковском, свидетельствует сама интенсивность появления работ о нем в эти годы. Важным шагом вперед в деле «присвоения» музыки Чайковского стало достигнутое в ходе этой работы формирование основной формулы творчества Чайковского «по-советски»: «доступность, массовость, искренность». Эти характеристики предполагали обращенность старой классики к самой широкой новой аудитории и ее содержательное соответствие новой эпохе. Венчало обретенную формулу понятие «реализм». Одним из ярчайших событий процесса «реабилитации» Чайковского оказалась «Пиковая дама» в постановке Мейерхольда (1935, МАЛЕГОТ), который был попыткой предугадать и направить ход театральной истории и истории отечественной культуры. Если его идеологическая тенденция вполне точно отражала свое время (как например, задача «борьбы с мистическим прочтением сочинения»), то его эстетическая не получила и не могла получить продолжения в тогдашнем подцензурном искусстве.

Неустанная работа практиков и теоретиков музыкального дела, шедших рука об руку в сторону «реабилитации» классика, к середине 1930-х годов дала вполне устойчивые результаты. Мистические мотивы в творчестве Чайковского, столь увлекавшие в 1920-е годы Асафьева и его ровесников, со временем были окончательно дискредитированы и «вытеснены» из культуры. Дискурс «старости», столь долго неотступно сопровождавший любое появление имени Чайковского в советской культуре, также отступил под

натиском идеологических атак. Чайковский начинает уверенно соотноситься с дискурсом «юности» и даже «советской молодежи» (фильм «Музыкальная история» А. Ивановского). Герой «из народа», исполняющий Ленского (С. Лемешев), выражает свои чувства на языке классики. Музыка Чайковского перестает быть выразительницей «классово далеких» и «чуждых современности» мыслей и эмоций. Музыка Чайковского к этому времени начинает напрямую соотноситься с патриотической темой (В. Каверин — «Два капитана»). Именно эта семантика закрепляется за ней и начинает формировать идеологический «миф Чайковского» в 1940-е годы, открывшиеся торжествами в честь 100-летнего юбилея композитора. В приуроченных к этому событию статьях, речах и книгах новая трактовка творчества Чайковского вступила в своего рода химическую реакцию с новой идеологической политикой руководства СССР, связанной с подготовкой к войне и усилением национально-патриотической пропаганды. В этом отношении музыка Чайковского вновь выступила барометром «политической погоды». Музыка Чайковского не случайно сопровождает в кинофильмах 1940-х годов («Валерий Чкалов» М. Калатозова и «Воздушный извозчик» Г. Раппапорта) эпизоды подвигов советских летчиков. Наиболее героический из возможных образов советского человека — военный летчик — сопровождается на экране лирическими интонациями классика, которые отныне воспринимаются и как самые русские, и как самые оптимистические. В качестве главного лейтмотива музыка Чайковского выступает, например, в воспоминаниях матери легендарной летчицы Марины Расковой. Закрепление такой семантики в массовом сознании, одним из важнейших регуляторов которого выступали такие массовые жанры, как эстрада и кинематограф, не могло не отразиться на композиторском творчестве. Мастерство Чайковского возводится в ранг официально признанной «школы». В военное время обращение к традициям Чайковского становится более отчетливым. Очевидно влияние его техники на выработку советской композиторской школы симфонизма.

Музыка Чайковского для таких композиторов, как Шостакович или Мясковский, продолжает связываться с трагической историей личности в ее схватке с непреклонной судьбой, что актуализируется новыми историческими условиями, другие же, наделяя ее новой семантикой, начинают ее использовать в качестве обобщенного знака «национального героизма», причем окрашенного не в «пассивно-интеллигентские» тона, а в оптимистические и энергично-лирические. Устойчивость подобной трактовки можно признать несомненной победой советской власти на «культурном фронте».

Конец 1940-х годов обозначил последний этап оформления этой мощной мифологии. Поскольку с окончанием войны пафос личного героизма отступает на второй план, а на первый выходит коллективистская по своей сути национальная идея, Чайковский из «русского» композитора все больше превращается в «народного». Мысль об «общенародном» характере музыки Чайковского ясно постулирует в тот же период и советское музыковедение. Созданный за несколько десятилетий идеологической работы новый образ

Чайковского занял свое место «в серии официально-регламентированных “портретов”» (А. Климовицкий), закрепив за его музыкой кодифицированные характеристики и четко очерченное смысловое пространство.

В **Заключении** подводятся итоги исследования, формулируются основные выводы.

Процесс глобальных социокультурных трансформаций, развернувшийся в начале XX века в большинстве европейских (и не только) стран, особенно сильно, как известно, затронул революционную Россию. Под вопрос были поставлены многие традиционные ценности и, едва ли не в первую очередь, культурные. Речь собственно шла о пересмотре коренных оснований *идентичности* российского общества. Среди них одно из важнейших мест без сомнения составляла *общая культурная память*: одной из ее главных составляющих была *музыкальная классика*.

На первых порах пользование классическим наследием воспринималось деятелями революционной культуры (чье становление совершалось под знаком художественного авангарда) как временное, выполняющее функцию замещения еще не рожденного «искусства будущего». Прошлое представляло интерес лишь как строительный материал для него. В результате художественный авангард, претендовавший на роль пропагандиста революции, не прошел «слушательского плебисцита» (Л. Сабанеев) широких слоев демократической публики. «Новый потребитель» выбрал «старую музыку». Осмысляя этот процесс в терминах и понятиях «социал-дарвинизма», раннее советское музыкознание фактически вынесло приговор тому искусству, чей художественный и смысловой потенциал выходил за пределы возможностей восприятия рядовым массовым слушателем. Роль проводника *новой идеологии* в этой ситуации властям в значительной степени пришлось возложить на *старое искусство*. Естественным результатом этого процесса стал переход от *редукции списков* имен композиторов-классиков к *редукции смыслов* их творчества. Это оказало необратимое воздействие на восприятие музыкальных шедевров прошлого.

Модель классики создавалась, как было показано, в соответствии с современными запросами: ее создателей интересовало не то, *какой она была*, но то, *какой должна быть*. Прагматическая интерпретация классики и означает по сути ее *мифологизацию*. Ключевую роль в этом процессе сыграло «слово о музыке» и музыковедческое сообщество. В то же время рассмотрение исторических обстоятельств социального конструирования «советского музыковеда» должно учитывать как дореволюционные истоки формирования первых поколений этих специалистов, так и наличие унаследованного ими от предшествующего исторического периода мировоззренческого комплекса, который они пытались внутренне (психологически) и внешне (риторически) «согласовать» с новыми идеологическими требованиями времени.

Рецепция классической музыки на страницах советского музыкознания не становилась предметом отдельного рассмотрения, а это в свою очередь предопределяло и отношение к данной части отечественной литературы о

музыке. В значительной степени оно удерживает в глазах музыкантского сообщества свой прежний статус: его актуальность и научная состоятельность за редкими исключениями не подвергаются сомнению. Однако попытка реконструировать историю оформления в советский период наших сегодняшних представлений о музыкальной классике закономерно обнажает проблематичность ряда положений, которые продолжают сохранять свою влияние.

В то же время описанная работа над музыкальной классикой осуществлялась не только в сфере музыкознания, но и в литературе, театре, кинематографе, разумеется — и в самом музыкальном искусстве. Это отражает еще одну специфическую черту эпохи: музыка, наряду со всеми другими видами искусств, должна была выйти на массовый рынок, отказаться от какой-либо эзотеричности, закрытости, «обнажиться» в своих смыслах перед словом, быть откомментированной, а следовательно и интерпретированной разнообразными художественными средствами. Таким образом «давление» канонизированных смысловых интерпретаций классического наследия на слушательское восприятие было всеохватным. Не менее существенным оказалось влияние этих интерпретационных процедур на профессиональную музыкальную традицию.

Но результаты этого влияния неоднозначны как с точки зрения оформления особого «советского» стиля исполнительской школы, получившей мировое признание, так и с позиций сохранения за музыкой особой роли в обществе, которая позволила создать особый синтез общественного и личного в восприятии массовым советским слушателем классической музыки.

### **По теме диссертации опубликованы следующие работы (общий объем 98,45 а.л.)**

#### **Монография**

1. Раку, М. Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи / Серия: Научная библиотека [Текст] / М.Г. Раку. — М.: Новое литературное обозрение, 2014. — 720 с. — ISBN 978-5-4448-0175-8. — 42 а.л.
2. Раку, М.Г. Хронограф художественной жизни 1880—1890-х годов [Текст] / М.Г. Раку // История русского искусства: в 22 т. / автор идеи и концепции издания А.И. Комеч. [Коллективная монография]. — М.: ГИИ, 2014. — Т. 17. 1880—1890 гг. / отв. ред. С.К. Лашенко. — С. 642-688. — 4, 5 а.л.

#### **Статьи в рецензируемых журналах из списка ВАК, входящих в систему Scopus, РИНЦ**

3. Raku, M. Von der Dualität des künstlerischen Systems «Der fliegende Holländer» [Текст] / M. Raku // Jahresbericht der Mitgliedsverbände des Richard Wagner Verbandes International / J. Lienhart. — Freiburg: R. Wagner Verband International e V., 1994. — P. 111-118. — 0,5 а.л. (deutsch).
4. Раку, М.Г. Причастник музыкальной вселенной [Текст] / М.Г. Раку // Музыкальная жизнь. — 1999. — № 11. — С. 32-36. — 0, 5 а.л.

5. Раку, М.Г. «Пиковая дама братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа» [Текст] / М.Г. Раку // Музыкальная академия. — 1999. — № 2. — С. 9-22. — 1, 75 а.л.
6. Раку, М.Г. Не верьте в искренность пастушки [Текст] / М.Г. Раку // Музыкальная академия. — 1993. — № 4. — С. 203-206. — 0, 75 а.л.
7. Раку, М.Г. Дуалистичность художественного мира «Летучего голландца» [Текст] / М.Г. Раку // Музыкальная академия. — 1994. — № 3. — С. 142-143. — 0, 5 а.л.
8. Раку, М.Г. Михаил Зощенко: музыка перевода [Текст] / М.Г. Раку // Новое литературное обозрение. — 2000. — № 44. — С. 111-126. — 1, 25 а.л.
9. Раку, М.Г. О «присвоении дискурса» и рождении социальной утопии из духа музыки» (Б. Шоу как «совершенный вагнерианец») [Текст] / М.Г. Раку // Новое литературное обозрение. — 2000. — № 46. — С. 32-46. — 1, 5 а.л.
10. Раку, М.Г. Миф о Чайковском и власть [Текст] / М.Г. Раку // Музыкальная академия. — 2001. — № 1. — С. 76-81; № 2. — С. 75-85. — 3, 5 а.л.
11. Раку, М.Г. Русская опера сквозь гендерный лорнет [Текст] / М.Г. Раку // Новое литературное обозрение. — 2001. — № 52. — С. 400-406. — 0, 75 а.л.
12. Раку, М.Г. Книга Л.Л. Гервер «Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов» (первые десятилетия XX века) [Текст] / М.Г. Раку // Новое литературное обозрение. — 2001. — № 56. — С. 394-396. — 0, 5 а.л.
13. Раку, М.Г. Метаморфозы «Лебединого озера». Краткий курс истории одного мифа [Текст] / М.Г. Раку // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. — 2001. — № 1(15). — С. 56-64. — 1 а.л.
14. Раку, М.Г. Мифология музыки в пьесе Шоу «Дом, где разбиваются сердца» [Текст] / М.Г. Раку // Слово и музыка: памяти А.В. Михайлова: материалы науч. конф. — Науч. труды МГК им. П.И. Чайковского / ред.-сост. Е.И. Чigareва, Е.М. Царева, Д.Р. Петров. — М., МГК, 2002. — Сб. 36. — С. 267-275. — 0, 5 п.л.
15. Раку, М.Г. Даниил Андреев — Дмитрий Шостакович: «странные сближенья» [Текст] / М.Г. Раку // Музыкальная академия. — 2007. — № 1. — С. 110-117. — 0, 75 а.л.
16. Раку, М.Г. «Музыка революции» в поисках языка [Текст] / М.Г. Раку // Антропология революции: сб. ст. по материалам XVI Банных чтений журнала «Новое литературное обозрение» (Москва, 27—29 марта 2008 г.) / сост. и ред. И. Прохорова, А. Дмитриев, И. Кукулин, М. Майофис. — Научное приложение. — Вып. LXXVI / Серия: Научная библиотека. — М.: Новое литературное обозрение, 2009. — С. 400-435. — 2 а.л.
17. Raku, M. La «selezione naturale» nella cultura musicale sovietica e la recezione del melodramma italiano [Текст] / M. Raku // Il Saggiatore musicale. Rivista semestrale di Musicologia Anno XVI. — Bologna: Universita di Bologna, Dipartimento delle Arti, 2009. — №. 1. — P. 35-73. — ISSN 1123-8615. — 2, 5 а.л. (italiano).
18. Раку, М.Г. Поиски советской идентичности в музыкальной культуре 1930 — 1940-х годов: лиризация дискурса [Текст] / М.Г. Раку // Новое литературное обозрение. — 2009. — № 100. — С. 184-204. — 2 а.л.
19. Раку, М.Г. Судьбы итальянской классики. «Естественный отбор» в советский период [Текст] / М.Г. Раку // Музыкальная академия. — 2011. — № 1. — С. 77-92. — 2, 25 а. л.
20. Раку, М.Г. О вагнеровских контекстах «Доктора Живаго» [Текст] / М.Г. Раку // Вопросы литературы. — 2011. — № 2. — С. 59-108. — 2 а.л.
21. Раку, М.Г. О «музыкальной генеалогии» русской революции [Текст] / М.Г. Раку // Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского. — Вып. 98 : Мир музыковедения: стратегии, дискурсы, сюжеты. Е.С. Зинькевич посвящается: сб. науч. ст. / ред.-сост. О.Б. Соломонова. — Киев : НМАУ им. П.И. Чайковского, 2011. — С. 136-158. — 1 а.л.
22. Raku, M. The Wagnerian Contexts of Doktor Zhivago [Текст] / M. Raku // Russian Studies in Literature. — Spring 2012. — Vol. 48. — № 2. Pasternak's Doktor Zhivago. — N.Y.: M.E. Sharpe, 2012. — P. 44-81. — 1 а.л. (english).

23. Раку, М.Г. «Актуализация» оперной классики как способ ее «апроприации» в советском музыкальном театре [Текст] / М.Г. Раку // Музыка и театр в историческом времени и пространстве. Аспекты исторического музыкознания — VI сб. науч. ст. / ред.-сост. И.Л. Иванова, А.А. Мизитова. — Харьков: Харьковский национальный университет искусств им. И.П. Котляревского, 2013. — С. 260-271. — 0, 5 п.л.

**Статьи в рецензируемых сборниках по материалам международных конференций**

24. Raku, M. Die Grenzüberschreitung als Hauptmotiv in der Dramaturgie der Oper von Wagner «Der Fliegende Hollandaer» [Текст] / M. Raku // Grenzen und Grenzerfahrungen in den Sprachen der Kunst. Internationale wissenschaftliche Konferenz. — Samara, 2003. — S. 139-146. — 0, 5 а.л. (deutsch).
25. Раку, М.Г. Становление советской музыкальной эстетики как мифотворческий процесс [Текст] / М.Г. Раку // Искусство XX века: элита и массы: сб. ст. по материалам межд. конф. / сост. и ред. Б. Гецелев, Т. Сиднева. — Н. Новгород: НГК им. М.И. Глинки, 2004. — С. 245-258. — 0, 75 а.л.
26. Раку, М.Г. Глинка в генеалогии советской музыки [Текст] / М.Г. Раку // О Глинке. К 200-летию со дня рождения: сб. ст. по материалам межд. конф. — М.: ГЦММК, 2005. — С. 22-38. — 1, 5 а.л.
27. Раку, М.Г. «Мифологичные» структуры советской музыкально-эстетической мысли 20-х —30-х годов» [Текст] / М.Г. Раку // Миф. Музыка. Обряд: сб. ст. по материалам межд. конф. / ред.-сост. М.И. Катунян. — М.: Композитор, 2007. — С. 151-158. — 0, 5 а.л.
28. Раку, М.Г. Российская культура 20-х годов XX века в поисках новой идентичности: формирование образа «советской музыки» // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее: сб. ст. по материалам межд. конф. / отв. ред. Т.И. Науменко. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2007. — С. 291-300. — 0, 5 а.л.
29. Раку, М.Г. Социологический контекст становления советской оперы [Текст] / М.Г. Раку // Театр и музыка в современном обществе: материалы IV Международного симпозиума. — Красноярск: Красноярская государственная академия театра и музыки, 2009. — Т. 1. — С. 6-12. — 0, 5 а.л.
30. Раку, М.Г. Советское и постсоветское «житие» Вольфганга Амадея Моцарта» [Текст] / М.Г. Раку // Моцарт в движении времени: сб. ст. по материалам межд. конф. / ред.-сост. М. Катунян. — М.: Композитор, 2009. — С. 243-255. — 1 п. л.
31. Раку, М.Г. Поиск жанрового канона в отечественном оперном театре 1920-х — 1940-х годов и процессы обретения «советской идентичности» [Текст] / М.Г. Раку // Оперный театр: вчера, сегодня, завтра: сб. ст. по материалам межд. конф. / ред.-сост. А.М. Цукер. — Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова, 2010. — С. 310-322. — 0, 75 а.л.
32. Раку, М.Г. «Новый потребитель» в советской музыкальной культуре 1920-х годов: к постановке проблемы «имплицитного зрителя» [Текст] / М.Г. Раку // Социология музыки: новые стратегии в гуманитарных науках: сб. ст. по материалам межд. конф. / ред.-сост. В. Валькова, Е. Ключникова. — М.: Композитор, 2011. — С. 250-262. — 0, 75 а.л.
33. Раку, М.Г. РАПМ и АСМ: к проблеме «авангарда» [Текст] / М.Г. Раку // Сто лет русского авангарда: сб. ст. / ред.-сост. М.И. Катунян. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2013. — С. 64-76. — 0, 75 а.л.

**Статьи в рецензируемых сборниках по материалам всероссийских конференций:**

34. Раку, М.Г. «Музыкальная вселенная» Даниила Андреева [Текст] / М.Г. Раку // Даниил Андреев и XX век / редколл. А.А. Андреева и др.: [сб. по материалам конференций

Института мировой литературы им. М. Горького РАН]. — М.: Мир Урании. 2000. — С. 163-174. — 1, 5 а.л.

35. Раку, М.Г. Рецепция творчества Н.А. Римского-Корсакова в советской культуре [Текст] / М.Г. Раку // Наследие Н.А. Римского-Корсакова в русской культуре. К 100-летию со дня смерти композитора (по материалам конф. «Келдышевские чтения-2008»): сб. ст. — М.: «Дека-ВС», 2009. — С. 186-205. — 1, 5 а.л.
36. Раку, М.Г. Музыка советского города: утопии и реальность [Текст] / М.Г. Раку // Развлечение и искусство-2: сб. науч. ст. — СПб.: Нестор-История, 2011. — С. 220-230. — 0, 5 а.л.
37. Раку, М.Г. Квартирный вопрос в Москве-столице, или Поиск советской комической оперы [Текст] / М.Г. Раку // Звуковая среда современности: сб. ст. памяти М.Е. Тараканова (1928—1996) / отв. ред.-сост. Е.М. Тараканова. — М.: ГИИ, 2012. — С. 103-132. — 1, 5 а.л.

#### **Статьи в других рецензируемых изданиях**

38. Раку, М.Г. «Работа над Бетховеном» в советской культуре 20-х годов [Текст] / М.Г. Раку // Русская музыкальная культура. Современные исследования: сб. тр. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. — Вып. 164. — С. 149-173. — 0, 5 а.л.
39. Раку, М.Г. Сотворение мифа: «Летучий голландец» [Текст] / М.Г. Раку // Процессы художественного творчества: сб. тр. / ред. Е.В. Вязкова. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2007. — Вып. 9 (№ 169). — С. 126-153. — 1, 5 а.л.
40. Раку, М.Г. Сергей Эйзенштейн в “вагнеровском проекте” советской культуры [Текст] / М.Г. Раку // Германия. XX век. Модернизм. Авангард. Постмодернизм. Литература / серия Humanitas; ред.-сост. В.Ф. Колязин. — М.: РОССПЭН, 2008. — С. 126-147. — 1, 5 а.л.
41. Раку, М.Г. Проблема «содержания» в советской музыкально-критической полемике 1920-х — первой половины 1930-х годов [Текст] / М.Г. Раку // История отечественной теории музыки: сб. статей / сост. и отв. ред. Е.С. Дерунец. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2011. — С. 165-194. — 1, 5 а.л.
42. Раку, М.Г. «Русский Вагнер» на страницах «Доктора Живаго» [Текст] / М.Г. Раку // Искусство музыки: теория и история. Электронное периодическое рецензируемое научное издание. — 2011. — № 1-2. — Режим доступа : <http://sias.ru/magazine2/vipousk1-2/fragmenty/466.html>. — 4 а.л.
43. Раку, М.Г. Кармен на советской оперной сцене [Текст] / М.Г. Раку // Искусство музыки: теория и история. Электронное периодическое рецензируемое научное издание. — 2012. — №4. — Режим доступа : <http://sias.ru/upload/iblock/133/raky.pdf>. — 2, 5 а.л.
44. Раку, М.Г. Александр Скрябин в конкурсе «композиторов-революционеров»: триумф и поражение [Текст] / М.Г. Раку // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2013. — № 1(4). — С. 48-58. — 0, 75 а.л.

#### **Тезисы в рецензируемых сборниках по материалам международных конференций**

45. Raku, M. Wie war die Auffassung der Musik von Tschaikowski in Sowjetrußland? [Текст] / M. Raku // International Musicological Society. 17th International Congress. — Leuven, 1—7 August 2002. — Programme Abstracts. — P. 526. — 0, 2 а.л. (deutsch).