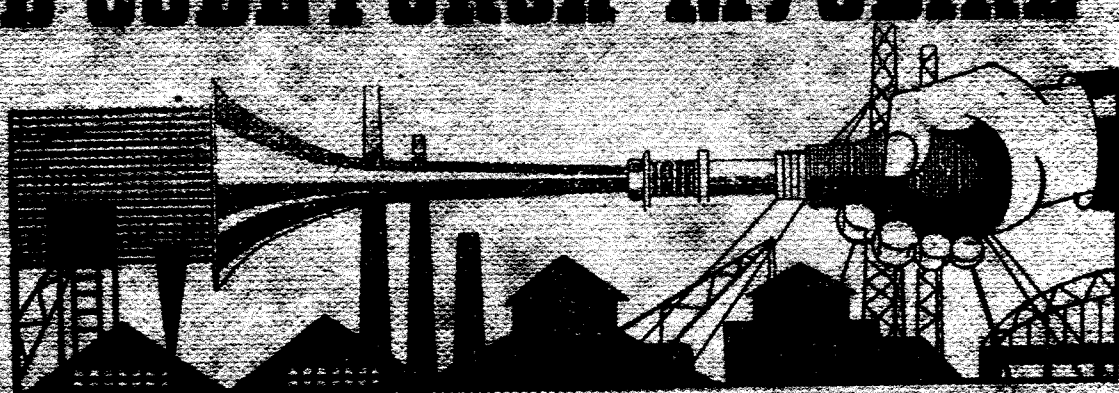


Е. С. Власова

1948 ГОД В СОВЕТСКОЙ МУЗЫКЕ



**Не искусство для
искусства, а искусство
для масс.**

КЛАССИКА - ХХІ

МОСКВА

2010

Е. С. ВЛАСОВА

1948 ГОД

В СОВЕТСКОЙ

МУЗЫКЕ

ДОКУМЕНТИРОВАННОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ

УДК 78
ББК 85.313(2)6
Б58

Дизайн обложки: А. Васин

Рецензенты

доктор искусствоведения, профессор А. А. Баева
доктор искусствоведения, профессор Е. Г. Сорокина

Исследование осуществлено в рамках национального исследовательского проекта № 08-06-00212, финансируемого Российским фондом фундаментальных исследований (РФФИ)

Издание осуществлено при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям в рамках Федеральной целевой программы «Культура России»

Власова Е. С.

В58 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2010. – 456 с.: ил., 16 с. ил.

ISBN 978-5-89817-323-4

В документированном исследовании Е. С. Власовой история музыкальной культуры Советской России впервые представлена без купюр. Опираясь на уникальные источники, десятилетиями хранившиеся в «закрытых» фондах отечественных архивов, автор книги детально и тщательно реконструировала процесс формирования советского музыкального искусства – от постреволюционного периода до конца 1940-х годов, отмеченных появлением известного Постановления Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели».

Скрытые пружины советской цензуры и партийной кадровой политики в сфере музыки, неизвестные до сих пор факты биографий ведущих отечественных музыкантов – Д. Д. Шостаковича, С. С. Прокофьева, Н. Я. Мясковского, А. И. Хачатуряна, В. Я. Шебалина и многих других – из «тайных» стали «явными».

Книга богато иллюстрирована, многие фотодокументы публикуются впервые.

Издание предназначено как для использования в учебных целях в курсах истории русской музыки, так и для широкого читателя.

Рекомендовано Учебно-Методическим объединением высших учебных заведений Российской Федерации по образованию в области музыкального искусства в качестве учебного пособия для педагогов и студентов высших учебных заведений по специальности 070111 «Музыковедение»

Воспроизведение текста целиком или любого его фрагмента любым способом, без разрешения правообладателей будет преследоваться в судебном порядке.

ISBN 978-5-89817-323-4

© Власова Е. С., 2010

© Издательский дом «Классика-XXI», 2010

СОДЕРЖАНИЕ

От автора. 5

Часть первая. ИЗ ПРЕДЫСТОРИИ 1948 ГОДА

Глава первая. После Октября.	8
Революция и интеллигенция	8
Агитационный путь развития искусства. Первые большевистские музыкальные организации	12
Фракция красной профессуры и ее роль в «пролетаризации» Московской консерватории	24
«Композитор-революционер»: Н. А. Рославец о реформе композиторского образования	29
«Генеральная чистка» Московской консерватории	34

Глава вторая. Репертуарная политика

в советском музыкальном искусстве 1920–1940-х годов.	39
Первые попытки государственного управления культурой	39
Театр — «передовой фронт» в сражении за новую советскую эстетику. Н. А. Рославец — против оперы.	42
Цензура в музыке. Советизация как основное направление репертуарной политики	46

Глава третья. 1929–1931-й: «первая репетиция» 1948 года. . 80

Формирование официальной государственной концепции в музыке. «Головановщина» и «конская школа»	80
Общественные музыкальные организации	97
Деятельность музыкального радиовещания. «Говорит Москва» против РАПМ	107
1931-й: «Декларация девяти». Пленум Совета Всероскомдрама. Письмо М. Ф. Гнесина И. В. Сталину.	116

Глава четвертая. 1932–1936-й: «вторая репетиция» 1948 года 142

Союз советских композиторов: первые годы существования (1932–1934)	142
Сталин смотрит «Светлый ручей»	155
Кампания по борьбе с формализмом и некоторые ее итоги	165
Почему после 1936 года за рубежом не ставили опер Д. Д. Шостаковича?	180

Глава пятая. Советские композиторы в годы войны. 188

К проблеме композиторского мастерства в советской музыке 1940-х годов. Неизвестный пленум ССК	188
Жизнь и творчество советских композиторов глазами американских музыкальных критиков. Э. Сигмейстер в СССР	203

Глава шестая. История «Великой дружбы»	211
В поисках классической советской оперы: идеология и деньги	211
История «Великой дружбы»	220
Мурадян-Мурадов-Мурадели Ованес-Ваис Ильич	221
Подготовка премьеры в Большом театре	225
Опера Мурадели	229
После премьеры	236

Часть вторая. 1948 год и его последствия

Глава седьмая. Аппаратная подготовка Постановления	244
Письма музыкантов в ЦК ВКП(б) о положении в советской музыке	244
Цензура мысли (второе выступление Д. Ш. Шостаковича на совещании в ЦК ВКП(б))	260
Три варианта Постановления ЦК ВКП(б) с музыке	265

Глава восьмая. Хроника общественных обсуждений постановления	275
Партийная организация Союза композиторов	275
Закрытое партийное собрание московских композиторов по обсуждению январского и февральского постановлений	282
Ленинградская фронда	289
Московская консерватория и ее директор В. Я. Шебалин	304

Глава девятая. Первый композиторский съезд и после него	323
Б. В. Асафьев в 1948 году	323
Съезд в донесениях осведомителей	327
Оргвыводы	331
Сталинское руководство Большим театром	344

Глава десятая. 1949-й: «Дело музыковедов»	360
Партийные собрания в Союзе композиторов по обсуждению статьи в «Правде»	360
Статьи Т. Н. Хренникова, В. Г. Захарова, Е. А. Грошевой в газетах «Культура и жизнь» и «Красный флот»	381
Собрание в МГК и покаянное письмо Л. А. Мазеля	385
Документы Д. Д. Шостаковича в архиве В. М. Молотова	390

Постскрипtum	401
Правительственные концерты как реализация идеи «великой дружбы»	401

Заключение	410
-----------------------------	-----

<i>Примечания</i>	413
<i>Аббревиатуры</i>	432
<i>Указатель имен</i>	433
<i>Список использованной литературы</i>	444
<i>Summary</i>	454
<i>Об авторе</i>	455

В 1981 году я училась на пятом курсе Московской консерватории. Самым любимым предметом была история музыки. А самым любимым композитором — Шостакович. Впечатления от премьер его сочинений оказывались сильнейшими не художественными, а жизненными переживаниями. Однако в последнем консерваторском специальном курсе — истории музыки народов СССР — сильные личные эмоциональные потрясения, связанные с постижением новой музыки, впервые за годы учения не совпадали с тем, что давали студенту учебники. У Шостаковича, у Прокофьева оказывалось много «неизжитых ошибок» и «драматургических просчетов». «Песенная опера», преподносимая как очевидное художественное достижение «реалистической эстетики» советского времени, на такое никак для непредубежденного восприятия не тянула, а вызывала лишь смех на лекциях и неразрешенные вопросы после них. Консерваторию я окончила, вопросы остались. Как и любовь к русской музыке XX века...

Чем больше я изучаю ход событий в отечественной музыкальной и культурной жизни послеоктябрьского периода, тем больше убеждаюсь в одном — его определяла ни на секунду не прекращающаяся борьба между пролеткультовцами, левыми радикалами-утопистами, рапмовцами, позднее «хоровиками» и «песенниками», с одной стороны, и наследниками классической традиции — с другой. В естественный ход культурного процесса революция вонзила острое лезвие агитационного искусства, которое беспощадно резало живую плоть художественного наследия веков. Были в этой борьбе и свои кульминационные вехи. Главной, рубежной стал 1948 год. Время больших трагедий, высокой чести и неожиданных предательств, невероятной ненависти и замечательной преданной дружбы. После 1948-го многое в нашей музыке пошло по-другому.

Так сложился замысел этой книги. Которую я писала, стараясь быть честной. С восторгом перед творческим и жизненным подвигом больших художников и простых музыкантов. С любовью ко времени, на которое пришлось трудная, подчас трагическая история моей семьи. А значит, и моя история.

Моя благодарность тем, без кого эта книга не получилась бы.

Директору Издательского дома «Классика-XXI» А. В. Карманову, однажды в летний день поддержавшему в трубке мое робкое «Хотите книгу о 1948-м?» — своим согласием...

Дружному коллективу замечательного издательства...

Дорогой консерватории...

Всем, кто помог: РГАЛИ, ГЦММК имени М. И. Глинки, архиву Д. Д. Шостаковича и лично И. А. Шостакович. А также А. А. Басовой, А. З. Бондурянскому, Л. Г. Ковнацкой, Г. И. Копытовой, Э. И. Плотице, И. Г. Райскину, А. Д. Росточкой и Е. Г. Сорокиной.

Спасибо.

Екатерина Власова

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ИЗ ПРЕДЫСТОРИИ 1948 ГОДА

ПОСЛЕ ОКТЯБРЯ

Революция и интеллигенция

Ленин снова углубился в исписанные листы бумаги, но потом, обернувшись ко мне, произнес: — Вообще, к интеллигенции, как вы, наверное, знаете, я большой симпатии не питаю..

Ю. П. Анненков. Дневник моих встреч

Одним из неожиданных негативных последствий революции для большевиков стало неприятие нового порядка большей частью интеллигенции. Та интеллигенция, которая звала революцию, которая работала на ее практическое осуществление, отвернулась от большевистской власти. «Когда в конце 1917 года Луначарский пригласил к себе 150 наиболее выдающихся представителей Петроградской интеллигенции, явилось пятеро», — пишет историк В. А. Никонов¹. Тех, кто безоговорочно принял новые порядки, действительно можно было пересчитать по пальцам. Большинство выражало протест. Правда, формы выражения были разными. Активная — посредством эмиграции. И пассивная — желанием переждать, пережить наступившие, поначалу казалось ненадолго пришедшие, тягостные времена. В исторических исследованиях советского периода цитировались строки из газеты «Правда», опубликованные руководством Наркомпроса: «Просим всех товарищей, художников, музыкантов и артистов, желающих работать на сближение широких народных масс с искусством во всех его проявлениях, а также товарищей членов союзов пролетарских художников и писателей явиться в Зимний дворец — канцелярию комиссара по народному просвещению»². Однако о том, что призыв большевиков был проигнорирован, историки умалчивали³. Между тем в марте 1919 года В. Я. Брюсов создал свою известную в те годы инвективу «Товарищам интеллигентам»:

То, что мелькало во сне далеко,
Воплощено в дыму и в гуле...
Что ж вы коситесь неверным оком
В лесу испуганной косули?

Что ж не спешите вы в вихрь событий —
Упиться бурей, грозно-странной?
И что ж в былое с тоской глядите,
Как в некий край обетованный?

Иль вам, фантастам, иль вам, эстетам,
Мечта была мила как дальность?
И только в книгах да в лад с поэтом
Любили вы оригинальность?

О том, что интеллигенция отвернулась, поначалу не приняла большевизм, в советский период предпочитали не писать и не говорить. Создавался мифический образ времени всеобщего энтузиазма и расцвета искусств⁴. «Деятели искусства не оставались глухи к таким обращениям (новой власти. — *Е. В.*), большинство их горячо откликнулись на призывы Советской власти отдать свои силы, свой талант и мастерство художественному просвещению трудящихся масс. Эти годы были отмечены в области музыкально-просветительной работы особым подъемом, ярким ощущением новизны и значительности совершаемого дела»⁵, — писал Ю. В. Келдыш^[1] в очерке «Советское музыкальное строительство в первые годы после Октября». «Именно в это время (1919 год. — *Е. В.*) пульс музыкальной и музыкально-театральной жизни забился с ускоренной частотой», — как бы в продолжение этой мысли пишет в 1995 году М. Е. Тараканов⁶. Пропагандистские штампы оценок первых послереволюционных лет звучат сегодня откровенным диссонансом исторической реальности. 6 октября 1918 года в Петрограде, в Таврическом дворце, переименованном после убийства Урицкого во дворец, носящий его имя, состоялся митинг под красноречивым названием «Трудящейся интеллигенции». На митинге председательствовал М. Горький. Нарком просвещения А. В. Луначарский выступил со следующей речью: «Вопрос о взаимоотношениях русской интеллигенции с революционным пролетариатом ставится ребром. После октябрьской победы мы не могли не считаться с тем, что революция встретила бешеное сопротивление со стороны тех, кто лишился всех своих прав и привилегий. Мы сознавали, на что идем, но мы не могли ожидать, что русская интеллигенция порвет с народной властью. Стоит вспомнить ту огромную горечь, которую испытывали мы все, когда нам приходилось бороться против саботажа интеллигенции. Я не считаю в настоящее время уместным повторять эти упреки. Государственному строительству новой Советской России интеллигенцией был нанесен глубокий и неизмеримый ущерб. Настоящий митинг — это первое свидание русской интеллигенции с революционным пролетариатом. Трудовая интеллигенция должна сплотиться с пролетариатом, не ожидая за это никаких наград, сознавая лишь глубокую правоту в новом деле строительства новой России...»⁷ Митинг принял резолюцию следующего содержания: «Собрание считает необходимым сближение революционного трудового народа-диктатора со здоровыми элементами трудовой интеллигенции, признающей правильность общей политики Советской власти, готовой вести плечом к плечу с рабочим классом и крестьянской беднотой великую борьбу за социализм»⁸.

Собственно с этого времени начинается отсчет того подозрительного отношения к интеллигенции со стороны большевистской власти, которое не было изжито на протяжении всего советского периода. Недоверие это принимало разные формы: от попытки устранения интеллигенции от активной социальной жизни, как это происходило в 1920-е годы посредством практики бесконечных

[1] Келдыш (Калдыньш) Юрий (Георгий) Всеволодович (1907-1995) — музыковед, музыкальный критик, член ВКП(б) с 1947 г.

«чисток», принудительных выселок из страны, создания искусственных препятствий для детей интеллигенции в получении высшего образования, — до временных соглашений с интеллигенцией, желанием использовать ее интеллектуальный потенциал, как случалось в середине 1930-х годов и в военный период. Тогда же, в первые послереволюционные годы, сформулировано важное направление деятельности партийного руководства — создание собственных «пролетарских» кадров, которые должны были, придя в науку и культуру от станка и лопаты, заменить ненадежный «оппортунистически» мыслящий, склонный к рефлексии и самостоятельной критической оценке происходящего социальный слой.

Первое пятилетие существования советской власти ознаменовано массовым исходом интеллигенции из страны. До 1922 года включительно была возможной практика получения заграничной командировки с сохранением советского паспорта (позднее получение его становилось все более затруднительным). Таким образом, заручившись бумагой за подписью А. В. Луначарского, выехал, к примеру, С. С. Прокофьев. Не всегда покидавшие Россию оставались в Европе. После тщетных поисков возможности достойно устроиться на Западе осенью 1923 года вернулся в Ленинград В. В. Щербачёв, получив место в консерватории. Исход был связан также и с ужасающими трудностями быта, дороговизной и голодом. В произведениях, дневниках и письмах того времени лейтмотивом проходят эти темы.

«Был совершенно невероятный, какого даже никогда не бывает, мороз... Меня гоняло по всей необъятной столице одно желание — найти себе пропитание... а однажды ночью, остервенившись от постного масла, картошки, дырявых ботинок, сочинил ослепительный проект световой торговой рекламы», — фиксировал М. А. Булгаков. В феврале 1922 года он продолжал в своем дневнике ту же навязчивую тему: «Идет самый черный период моей жизни. Мы с женой голодаем... Обегал всю Москву — нет места»⁹.

Зимой 1917/18 годов в Петрограде хлебный паек рабочего составлял 120–180 граммов в день. В городе свирепствовали эпидемии сыпного и возвратного тифа. Не работало центральное отопление. Свет подавался на несколько часов. «Пишу немного: занят непотребным времяпрепровождением: добычей “бумаги” на масло и сахар», — обращался летом 1920 года Б. В. Асафьев к уехавшему в эмиграцию композитору А. П. Ваулину¹⁰. Не рассвет наук и искусств под знаменем Октября, а физическое выживание в стране, над которой стояла реальная угроза потери государственности, становится основным содержанием первого послеоктябрьского пятилетия. Причем сотрудничество с большевиками давало возможность относительно пристойного, по меркам того времени, существования.

Наиболее распространенный идеологический прием в оценке рассматриваемого исторического времени заключался в доказавшем свою эффективность способе выдавать желаемое за действительное. Так возник впоследствии многократно тиражируемый миф о «государственном музыкальном строительстве» применительно к первому послереволюционному пятилетию. В качестве аргументов в его защиту обычно приводилась серия декретов о национализации, в том числе консерватории. Однако в советские времена из описи фонда Большого театра, хранящегося в Российском государственном архиве литературы и искусства, были изъяты документы, свидетельствовавшие об инициативе Ленина, проявленной им в январе 1922 года по закрытию Большого театра. Данный исторический факт никак не вписывался в концепцию «государственного культурного строительства» и стыдливо был убран из исторического обихода. Лишь в начале 1990-х годов документы были представлены вниманию исследователей.

В вопросе о закрытии Большого театра, ликвидации Академического балета бывшего Мариинского театра есть следующие моменты, которые привлека-

ют внимание. Первый — это попытка всемерно сократить государственные расходы, снизить бремя затрат на культуру. В течение 1920-х годов неоднократно поднимался вопрос о работе Большого и бывшего Мариинского театров на принципах самоокупаемости. Второй аспект связан с попыткой ликвидации «буржуазного культурного наследия». Пролеткультовская установка на создание нового «революционного искусства» в данном случае находила свое непосредственное

КРАСНАЯ КАПЕЛЛА

Организация Артиста хора Большого Акад. Театра
Т. И. Бухарина

— для обслуживания партийных организаций —
по приглашению **ИСПОЛНЯЕТ:**
Коммунистические марши, Интернационалы, Марсельезы, Похоронные марши, и др. Революционные хоры
на **ТОРЖЕСТВАХ**, на **СОБРАНИЯХ** (между речами)
и на **ГРАЖДАНСКИХ ПОХОРОНАХ** (коммунаров)
(по особо составленному репертуару)

КАПЕЛЛА СОСТАВЛЕНА из лучших голосов и певцов до 150 человек и **ДУХОВНОГО ОРКЕСТРА** до 50 человек с участием артистов-солдат по желанию

О приглашении обратиться не позднее, чем за сутки
Пятницкая 43, кв. 22 или по телефону М

«Красная капелла».

Объявление, напечатанное в журнале «Красная новь». Так музыканты Большого театра выжили в 1924 году, когда театр был лишен госдотации и отправлен в режим самоокупаемости.

подтверждение, в том числе и в радикальной деятельности Ленина, не нашедшей понимания даже у его ближайших соратников. Против закрытия Большого театра помимо А. В. Луначарского выступали И. В. Сталин и В. М. Молотов.

И наконец, третий слой проблемы, которую предполагалось разрешить, закрыв главные музыкальные театры страны, заключался в ликвидации таким именно образом оппозиционно настроенной, ранее исключительно хорошо оплачиваемой группы артистов, с подозрением относящихся к новым порядкам. Прочитую «Письмо артистов государственного Мариинского театра к народному комиссару А. В. Луначарскому», опубликованное в газете «Известия» от 24 декабря 1917 года: «...сознавая всю величавость и высоту служения нашего, живая душа, живое слово автономного государственного театра — артисты, солисты перед лицом народа и его учредительным собранием заявляют Вам, народному комиссару, о своем желании видеть Вас на своем общем собрании и непосредственно услышать от Вас и почувствовать художественно-воспитательное суждение о той единой, вечной правде в искусстве <...> нам также дорого сохранить все достижения наши, не всегда понятные и интересные народной массе в ее молодом развитии». Письмо подписано выдающимися певцами — солистами театра — И. В. Ершовым, П. З. Андреевым и П. И. Мельниковым.

Письмо написано в то время, когда большевики предпринимали попытки изъять в пользу государства костюмы и реквизит Мариинского театра, раздав их населению. Против этого выступил Ф. И. Шаляпин, в 1918 году назначенный руководителем театра. Примерно тогда же начинается просветительская деятельность новой власти, стремящейся приобщить к культурному наследию неграмотное население страны. М. А. Булгаков так описывал этот процесс в 1921 году:

Заходит к нам в роту вечером наш военком и говорит мне:

— Сидоров!

А я ему:

— Я!

Посмотрел он на меня пронзительно и спрашивает:

— Ты, — говорит, — что?

— Я, — говорю, — ничего.

— Ты, — говорит, — неграмотный?

Я ему, конечно:

— Так точно, товарищ военком, неграмотный.

Тут он на меня посмотрел еще раз и говорит:

— Ну, коли ты неграмотный, так я тебя сегодня вечером отправлю на «Травиату»¹¹.

Шалапин позднее писал в книге мемуаров «Маска и душа»: «То в театр наряжат какую-то фабрику, то погонят какие-то роты»¹².

Активный участник музыкально-революционных событий Н. Я. Брюсова оставила свои, и поныне неопубликованные, воспоминания о том времени. Неприятие революции интеллигенцией она называла, используя лексику тех лет, «саботажем советской власти», который «ликвидировался давно, но еще у многих сохранялось чувство обособленности в этом новом мире»¹³. Для большинства композиторов — это время полного творческого молчания. Музыкальное творчество замерло, Московская консерватория не работала. Ее деятельность начала постепенно восстанавливаться лишь с октября 1918 года. Газета «Известия» констатировала: «При новом строительстве жизни о композиторе как-то забыли, а Музыкальный отдел комиссариата народного Просвещения, при всех своих широких музыкально-просветительных планах для композиторов ничего пока не сделал. Тяжелое положение композиторов усугубилось еще вследствие того, что продать или издать свое сочинение в настоящее время не представляется возможным»¹⁴. Из немногих произведений, написанных в 1917–1919 годах, помимо Четвертой и Пятой симфоний Мясковского (исполненных, кстати, уже позднее, во времена нэпа), явно выделяется Нонет В. В. Щербачёва. Его содержание выходит за рамки описываемого времени и является лучшим свидетельством того, что искусство свободно от оков действительности. Не случайно в сталинский и постсталинский периоды эта романтическая композиция была прочно забыта — и возрождена лишь в 1980-х усилиями А. В. Ивашкина и Ансамбля солистов Большого театра.

Все же полагаю, что время протрации, творческого молчания было связано не только с обстоятельствами внешними — крушением государственности, экономической блокадой, Гражданской войной и сопутствующими ей эпидемиями, холодом и голодом. Произошел обвал, слом привычных ценностей. Нечистый сапог большевизма наступил на горло Серебряного века. Современники с едкой иронией писали о том, что Ленин делал революцию в дырявых ботинках. Такая революция, совсем не похожая на романтический образ Свободы с картины Э. Делакруа, революция, пришедшая на штыках товарищей Сидоровых, «порождала у интеллигенции серьезный шок от культурного опрощения страны»¹⁵. И конечно, требовалось время, чтобы разобраться, попытаться понять, в какую сторону и куда идти. И есть ли впереди этот путь.

Агитационный путь развития искусства.

Первые большевистские музыкальные организации

...Надоело писать о героях в кожаных куртках,
о пулеметах и о каком-нибудь герое-коммунисте.
Ужасно надоело... Нужно писать о человеке.

*Из агентурно-осведомительной сводки
о М. А. Булгакове. 1926 год*¹⁶

Пропаганда политических идей средствами искусства — это было первое и главное направление, которое поддерживалось новой властью. «Для того, чтобы Красная Армия выполнила задачи, возложенные на нее пролетарской революцией, нужно,

чтобы она была сознательно боеспособной. А боеспособность достигается благодаря железной дисциплине. Но может ли быть армия боеспособной, даже при самой строжайшей дисциплине? Если она темна, несознательна и не просвещена?.. Необходима в самых широких размерах культурно-просветительная работа среди создающейся Красной Армии»¹⁷. Именно это пропагандистское направление деятельности, оформленное уже с первых шагов революции в виде газетных текстов, плакатов, листовок, вызывало у большинства музыкантов стойкое отторжение.

Культурно-просветительная работа виделась как форма *обслуживания* трудящихся масс. Такой воспринималась практическая задача музыки, которая не существовала до этого времени. Здесь деятельность Пролеткульта и Музыкального отдела Наркомпроса РСФСР как конкурирующих между собой организаций, цели которых перекликались, совпадала. Пролеткульт организован был еще до октябрьских событий, в сентябре 1917 года. В его Музыкальном отделе работали «инструктора-специалисты хорового пения» А. Д. Кастальский, Н. Я. Брюсова¹¹ и В. С. Калинин.

Объединяла их совместная деятельность в Народной консерватории, а после революции — в Хоровой академии (бывшее Синодальное училище). Заведовал Музыкальным отделом московского Пролеткульта Б. Б. Красин¹². Декларация отдела гласила: «Музыкальный отдел, исходя из ближайшей практической задачи — необходимости борьбы с ресторанной музыкой, и думая вести эту борьбу “чистой струей народной поэзии”, остановился в ближайшую очередь на устройстве хоровых студий»¹⁸.

Несколько позже, летом 1918 года, в рамках Отдела искусств Наркомпроса был организован Музыкальный отдел (МУЗО), который возглавил Артур Лурье¹³. Одним из первых декретов Музыкального отдела стал декрет от 12 июля 1918 года «О переходе Петроградской и Московской консерваторий в ведение народного комиссариата по Просвещению». 2 августа появился очередной декрет — «О правилах приема в высшие учебные заведения РСФСР», в котором зафиксировано положение: «На первое место, безусловно, должны быть при-



Н. Я. Брюсова.
1946 г. РГАЛИ.
ф. 2658, оп. 1,
ед. хр. 211, л. 7.
К сожалению, фото
Брюсовой 1920 годов
не сохранились.

[1] Брюсова Надежда Яковлевна (1881–1951) — младшая сестра поэта В. Я. Брюсова. Окончила Московскую консерваторию по двум специальностям: теории музыки (1903, у С. И. Танеева) и фортепиано (1904, у К. Н. Игумнова). Пробовала свои силы и в композиции. В ее архиве находятся сочиненные ею фортепианные пьесы «Менуэт», «Вальс» и «Мазурка». Вела большую просветительскую деятельность в Народной консерватории, созданной в Москве в 1906 г. После революции была видным представителем Пролеткульта, затем Наркомпроса до увольнения А. В. Луначарского со своего поста. Вела от имени Наркомпроса письменные переговоры со Стравинским, Прокофьевым и Бороисом о возвращении их на родину. Работая в Московской консерватории, активно пропагандировала привнесение политических идей в музыкальное искусство. В 1929 г. вступила в РАИМ, став активным членом Ассоциации, и работала в ней до ее расформирования. Также принимала деятельное участие в событиях 1948 г. на стороне «демократически мыслящих» композиторов. В партию вступила в 1938 г.

[2] Красин Борис Борисович (1884–1936) — руководитель МУЗО московского Пролеткульта, с 1921 г. зав. МУЗО Наркомпроса РСФСР, с 1923 г. зав. музыкальной частью Большого театра.

[3] Лурье Наум Израилевич (1891–1966) — композитор, общественный деятель, музыкальный критик; псевдонимы: Артур Винсент (от Шопенгауэра и Ван Гога), Артур Сергеевич. С 1902 по 1909 г. учился в коммерческом училище в Одессе. В 1909-м поступил в Петербургскую консерваторию, где занимался вплоть до 1916 г. у В. Дроздова и М. Вариновой по классу фортепиано, а у А. Глазунова — по теории и композиции; однако он не сдал заключительного экзамена и не получил диплома. Одновременно посещал философский факультет университета как вольнослушатель.

няты лица из среды пролетариата и беднейшего крестьянства, которым будут предоставлены в широком размере стипендии»¹⁹.

Как все создаваемое в послереволюционное время структурные объединения, МУЗО имел и свою Декларацию.

РСФСР

Н. К. П. ДЕКЛАРАЦИЯ

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ОТДЕЛ

ПОЛАГАЕТ, что музыке естественно суждено совершить светлое действие обновления в деле устройства жизни народов. Извечно музыка была мятежной сжигающей стихией и творчески формирующей силой. Владея энергией ритма и слова (звука), музыка воплощает душевную тепловую волю к жизни: только пребывая в состоянии музыки, человек существует. Воспринимаемая всегда как подлинная действительность (самосознание) и мыслимая всегда как наибольшая абстракция (отрешенность), музыка есть мир высшей реальности. Одним дано слышать ритм вселенной — движение звезд, а другие не могут ощутить первичных начал музыки и существуют мимо живой народной песни. Если пути живой народной песни ведут к познанию движения звезд и ритма вселенной, тогда пребывание в духе музыки — единственный солнечный мир счастья. Для тех, кто не воспринимает первичных начал музыки, которые красно выявлены в говоре живой народной песни, музыка не существует, даже если они принимают ее в формально-схематическом состоянии — результате длительного опыта профессионально-музыкальной специализации (история музыки). В мировом катаклизме при обновлении всего человечества в эпоху преобразования основ бытия, форм государственной жизни и быта, музыка — вовлекая всенародный коллектив в круговорот своих органических процессов: зарождений, цветений и стораний — незримо вершит всеми формами, в которые отливается жизнь, отмечая грани и разрушая их. Только театр в своих лучших периодах — трагедия и литургия — соучаствовал музыке в ее действии, ибо музыка есть вечно действенная стихия на всех путях, театр же существовал и утверждал себя как театр лишь в моменты своего высшего подъема в сознании народного коллектива, распад которого неизбежно приводил к крушению. Остальные виды искусства, заглушив звучащую в них музыку, существуют только в процессе индивидуального восприятия и сознания. В настоящие героические дни дух музыки дает о себе знать в кипящих ритмах мирового мятежа, мстя за забвение и расплавляя пласты мертвенных образований, поставленных ныне трепещущим, глухим человечеством, упорно и слепо сковывавшим его животворящую силу. Не находя духа музыки и музыкальной мысли в формальных образованиях академического музыкального искусства и сознавая полную беспомощность усилий и путей в области существующего музыкального образования и воплощения, в связи с утраченной другими искусствами связи с природой музыки, Музыкальный Отдел ОБЪЯВЛЯЕТ отныне музыку свободной от всех существующих до сих пор ложных канонов и правил музыкальной схоластики во всех ее проявлениях, как в области творчества, так и в области музыкальной педагогики, утверждая, что культурная музыка, как отражение духа музыки, подчинена единственно законам природы, как и в индивидуальном, так и в коллективном, чувственном сознании

и воплощении. Музыкальный Отдел ОПОВЕЩАЕТ, что им найдены пути к коллективному самоутверждению в быте как в целостном восприятии, в противовес привычному тятотению к безличному схематизму и индивидуальным выкрикам — спасательным кругам современного штампового художественного мещанства. Общее музыкальное образование ведет к овладению чистым материалом природы музыки в процессе непосредственного опыта. Взамен механической данности рассудочного внушения, покоящегося на бесконечном повторении пройденного, оно рождает связь и взаимопроникновение между личным даром воплощения и воспринимающей средой. Свободно совершая опыт овладения материалом (органическая техника воплощения), чувствующий ум и познающее сердце претворяют всем родное и близкое — постоянное — в вечное устремление к непреложному, сегодня чаемому, утверждением Любви. В плоскости зримой действительности Музыкальный Отдел ОСУЩЕСТВЛЯЕТ в плане государственного строительства музыкальной культуры основы полного приобщения народных масс, статически таящих в глубинах своих дух музыки, к активному самовыявлению, вооружая их знанием и опытом. Реформа специального (профессионального) образования провозглашается сейчас соответственно темпу времени как полный разрыв со средой прежних «культуртрегеров звука» и с областью «звукотеплопроизводства» и как возврат к свободным путям народного художественного творчества. Государственный музыкальный Университет объединяет все живые силы страны, сохраняя цельность и единство дела, и охватывает все задания художественной воли к восприятию, воспроизведению и воплощению. Понимая внешкольную работу как общение с народной аудиторией, Музыкальный Отдел УТВЕРЖДАЕТ художественное внешкольное народное образование краеугольным камнем всего строительства музыкального дела в направлениях учебной, ученой и просветительной ассоциаций. Через большие и малые показательные коллективы (оркестр, камерные ансамбли) и через хоровые общины проходит вся концертная деятельность как демонстрация музыки. Возрождая игру и празднества, музыкальная жизнь организует улицу, пронизывая ее пафосом песни. Вся остальная деятельность Музыкального Отдела (ученая и учебная — школы, курсы, лекции; издательство; распределение и производство) служит подспорьем основной цели — внешкольной работе. Музыкальный Отдел ВЕРИТ, что здесь поставленные вехи послужат заветом для каждого, кто идет путями музыки, помня в пафосе песни о духе музыки.

Председатель Коллегии
Музыкального Отдела Артур Лурье

Члены Коллегии: Б. В. Асафьев
С. С. Митусов
А. П. Ваулин^[1]
В. Л. Пастухов
Петроград, март 1919 года²⁰

[1] Ваулин Александр Петрович (?) — композитор, профессионального музыкального образования не имел. Брал уроки по фортепиано у А. Лурье. После революции последний подключил Ваулина к деятельности музыкального подотдела Наркомпроса. СССР Ваулин покинул в конце 1920 г. и обосновался в Праге, где зарабатывал на жизнь перепиской нот и переводами. Родной дядя по материнской линии композитора А. П. Петрова.

Если отбросить в сторону «пласты мертвенных образований» и не учитывать «индивидуальные выкрики», если закрыть глаза на всю романтическую словесную шелуху этого музыкального манифеста, над текстом которого, видно, немало потрудились его создатели, останется та же программа всеобщего музыкального образования трудящихся, которую заявлял Пролеткульт. То же сомнение в плодотворности художественных традиций, то же предпочтение, отдаваемое народной и создаваемой на его основе массовой песне как наиболее востребованном музыкальном жанре после революции.

Одним из результатов деятельности МУЗО стала организация Первой музыкальной артели.

Через несколько месяцев после октябрьского переворота объявлен, как полагаю, первый советский песенный конкурс: «Музыкальный отдел Пролеткульта объявляет конкурс на революционные трудовые и пролетарские песни. Песни могут быть доставлены одноголосные и двухголосные для хора. Все песни должны быть простыми по своему мелодическому содержанию и структуре и доступными для исполнения широких масс»²¹. За создание песен полагалось вознаграждение. Таких конкурсов насчитывалось позднее огромное количество. Масштабы их также бывали разными. Но показательно другое: практически сразу, в первый послереволюционный год, интуитивно найдена наиболее приемлемая для нового правления форма музыкального воздействия, о которой в том самом 1918 году писал В. В. Маяковский в «Приказе по армии искусства»:

Паровоз построить мало —
накрутил колес и утек.
Если песнь не громит вокзала,
то к чему переменный ток?

Еще одна форма «музыкального обслуживания» заключалась в оформлении массовых празднеств, устраивающихся в красные дни календаря. Самым представительным (около 8000 участников) стало «массовое зрелище», поставленное в Петрограде 25 октября 1920 года, в третью годовщину Октябрьской революции. Главным организатором был Д. З. Тёмкин^[1], вскоре покинувший Россию и впоследствии прославившийся как талантливый автор музыки к голливудским фильмам. Есть косвенные свидетельства о службе Тёмкина в тот период в органах Главполитпросвета, что наверняка соответствует действительности. Поскольку, не имея мощных властных полномочий, осуществить столь грандиозную акцию, какой стало «Взятие Зимнего дворца», было нереально. К примеру, для освещения Зимнего потребовалось 150 прожекторов, которые были реквизированы силовыми методами. Точно так же — путем конфискации, больше похожей на обыкновенный разбой, — добыты строительные материалы для огромных платформ, ткань для их обивки.

Очевидцы вспоминали впоследствии, что декорации были таких размеров, которые, скорее всего, не использовались ранее нигде. Крейсер «Аврора» специально для постановочных залпов был пригнан из Кронштадта. Для сообщения с огромным количеством статистов, принимавших участие в грандиозном спектакле, задействована телефонная связь, которая в нужный момент не сработала, и «Аврора» палила не переставая, пока помощник администратора, оседла велосипед, не доехал до корабля.

[1] Тёмкин Дмитрий Зиновьевич (1884–1979) — композитор и пианист, выпускник Санкт-Петербургской консерватории. В 1921 г. покинул Россию, в 1937-м получил американское гражданство. Автор музыки примерно к 150 кинофильмам, обладатель четырех премий «Оскар».

Вместе с Тёмкиным над созданием «действия» работала именная постановочная бригада, которую возглавлял в качестве главного режиссера Н. Н. Евреинов^[1]. Помимо него действие создавали А. Р. Кугель, А. П. Петров, К. Н. Державин. Декорации писал художник Ю. П. Анненков. Впоследствии он отмечал, что действие «Взятие Зимнего дворца» вошло во все справочные и учебные издания по истории театра XX века. Правда, не добавлял при этом, что запечатленные на кинематографической пленке постановочные моменты штурма Зимнего заложили основу новой советской мифологии, согласно которой огромные толпы восставшего народа победоносно громят старый режим. Что касается музыки, то она, как правило, не только в этом, но и в других аналогичных проектах играла вспомогательную, иллюстрирующую роль. Создавались такие «симфонии» (как у Г. И. Варлиха^[2]) простым набором аранжированных для оркестрового исполнения песен, куда входили «Интернационал», «Марсельеза», «Варшавянка», «Замучен тяжелой неволей». Немного позднее эти и другие узнаваемые песни будут в изобилии переходить в тексты рождающихся в указанные времена крупных оркестровых сочинений в качестве нехитрых музыкальных иллюстраций подразумеваемых революционных событий.

Всячески поощрялась сохранность у современников любыми средствами ощущения присутствия не в реальной жизни, а в театрально-условной среде, где им отводилась роль сторонних наблюдателей непрерывно разворачивающихся событий, проходящих на фоне своеобразных условных «декораций». И все это, быть может, для того, чтобы не фиксировать внимание на существующих невероятных бытовых трудностях и лишениях. Так, первый после революции «Праздник Труда» (так называемый Первомай) был отмечен в Москве тем, что художники вымазали футуристическими разводами все торговые ларьки на Охотном Ряду, покрасив синей краской еще не распустившиеся деревья.

В своих воспоминаниях о музыкальном творчестве первых послереволюционных лет Н. Я. Брюсова описывает эксперимент, который проводился Арсением Михайловичем Краснокутским (1866–1944), известным под псевдонимом Арсений Авраамов. «Вероятно, многим также помнится еще одно первое мая, когда по замыслу Арсения Аврамова в назначенный момент гудки всех московских заводов и фабрик должны были прозвучать над городом мелодией “Интернационала”. Замысел не удался. Поставленные на крышах заводов исполнители его, растерявшись в решительную минуту, просто открыли сразу все скрепы и загудели одновременно все звуки из звукоряда “Интернационала”. Получилась довольно дикая “симфония” фабричного города. Вместе с гудками в тот момент звонили также колокола всех московских церквей»^[2]. Колокольный звон, по замыслу Аврамова, отождествлялся с революционным набатом, колоколом революции. Данный эксперимент вошел в историю как «Симфония гудков». Другое название — «Коммунистические колокола» — дано М. Ф. Гнесиным. Современников и самого автора («директора») нисколько не обескураживало отсутствие художественного результата. Собственно говоря, он и не планировался. Итогом должно было стать укрепление революционных чувств, что и было достигнуто. Многочисленные присутствующие, оглохнув от рева гудков, качали на руках организаторов процесса. В своем радикализме А. Авраамов дошел до призывов уничтожить рояли, в которых сконцентрирована равномерная температура Баха, «калечащая слух народа и композиторов».

[1] Евреинов Николай Николаевич (1879–1953) — режиссер, драматург, теоретик и историк театра, музыкант, художник и психолог.

[2] Варлих Гуго Иванович (1856–1922) — дирижер, по национальности чех. С конца 1870-х годов жил в России, был первым капельмейстером Приволжского оркестра. В конце 1918 г. возглавил организованный красноармейский коллектив, выступавший в госпиталях. Автор обработок революционных песен и гимнов, называемых «симфониями» Г. Варлиха.

Назвать подобные шоу произведениями искусства едва ли возможно. Приходится констатировать массовое помрачение умов. Один из сценаристов «Взятия Зимнего дворца», в то время сотрудник Культпросвета и политорганов Красной армии и Балтийского флота, Лев Вениаминович Никулин^[1], несколько ранее писавший в «белой» прессе, а затем резко сменивший политическую ориентацию, оставил красноречивые о том свидетельства: «Они [репетиции] происходили ночью в гербовом зале Зимнего дворца. Полторы тысячи актеров и статистов, потрясая оружием, бегали и кричали и безумствовали в огромном оранжево-черном гербовом зале. Отряд режиссеров пытался внести некоторую организованность в хаос, но все это было началом, цветочками, потому что на площади участвующих должно было быть не менее десяти тысяч»²³.

Взрослые люди, как дети, «играли в войну и в победу». Организатор «Симфонии гудков» А. Авраамов «дирижировал» своим урбанистическим монстром, стоя на крыше четырехэтажного дома и махая красными флагами. Он чувствовал себя, наверное, при этом революционным покорителем звуковой стихии. Многолетняя энергия доходящих до экстаза людей находила свой фанатичный, почти религиозный выход. Так обеспечивалось решение главной агитационной задачи — зажечь толпу, тогда писали — массу! Эта задача находила решение и в организации знаменитых физкультурных парадов, первый из которых состоялся в 1919 году. С 1937-го они стали ежегодными, и над их созданием работали блестящие профессионалы (в том числе К. Я. Голейзовский, С. С. Прокофьев и Вс. Э. Мейерхольд). Один из наблюдателей послевоенного парада 1945 года американский генерал Д. Д. Эйзенхауэр вспоминал: «Пять часов стояли мы на трибуне мавзолея, пока продолжалось спортивное представление. Никто из нас никогда не видел даже отдаленно похожего на это зрелища. Спортсмены-исполнители были одеты в яркие костюмы, и тысячи этих людей исполняли движения в едином ритме. Народные танцы, акробатические номера и гимнастические упражнения исполнялись с безупречной точностью и, очевидно, с огромнейшим энтузиазмом. Оркестр, как утверждали, состоял из тысячи музыкантов и непрерывно играл в течение всего пятнадцатичасового представления»²⁴.

Без музыкального сопровождения осуществить перечисленные и многие другие в изобилии создаваемые советские массовые действия^[2] было бы невозможно²⁵. Существующие на то время революционные песни и гимны не были столь многочисленными. Возникла острая необходимость в создании нового специфического репертуара: хорового, песенного, маршевого. Первой массовой «агиткой», созданной для этих целей, можно с полным основанием назвать коллективную декламацию с сопровождением духового оркестра «Наш марш», созданную первым комиссаром МУЗО Артуром Сергеевичем Лурье. Первое исполнение произведения состоялось во время открытия памятника Карлу Марксу. «На торжества мы приехали на нашем автомобиле, обтянутом для пущего эффекта красным кумачом, — вспоминал Лурье. — В таком виде мы появились на площади около Смольного; свидетелем этого зрелища был тогдашний председатель Петроградского Совета Г. Зиновьев»²⁶. Современники относили Лурье

[1] Псевдоним, настоящее имя — Лев Владимирович Ольконицкий (1891–1967).

[2] Перечислю лишь некоторые из советских массовых зрелищ или действий (в то время оба обозначения массовых праздников были употребительными): «Действо о Третьем Интернационале» (силами Красной армии) 7 ноября 1918 г. в Петрограде, «Мистерия освобожденного труда» 1 мая 1920 г. в Петрограде (режиссеры Ю. П. Анненков, А. Р. Кугель, С. Д. Масловский), «К мировой коммуне» (режиссеры Н. В. Петров, С. Э. Радлов, А. И. Пиотровский, начальник постановки К. А. Марджанов) в 1920 г. в Петрограде, «Ворьба труда и капитала» (режиссер Н. П. Охлопков) в 1921 г. в Иркутске.

к числу «комфутов» (коммунистов-футуристов — выражение В. В. Маяковского) не только потому, что он состоял тогда в партии большевиков, а главным образом в силу того, что в его музыке соединились революционность идейного посыла с радикализмом художественного высказывания. Это путь, по которому шли тогда многие «левые» и в западной музыке.

И совсем не случайно тонкий нюх русской эмигрантской среды уловил в этом сочинении вскоре навсегда отчалившего от родных берегов «первого советского музыкального комиссара» чуждый ей содержательный слой. «Эмигранты ничего лучшего не придумали, как объявить “Наш марш” гимном большевистской революции», — впоследствии писал Лурье²⁷. Не помогли интересные футуристические «штучки», использованные автором: обозначение характера музыки эпатазирующим «солнечно», трехдольный метр в жанре марша, оглушительное звучание на грани возможного. В действительности, и это легко понять — стоит только просмотреть аналогичную продукцию Музсектора Госиздата, — своим творческим примером Лурье наметил для подражания три направления новой издательской деятельности: музыкальные «плакаты» (уже упомянутый «Наш марш»), хоровые песенные композиции (двенадцать его хоров на тексты из поэмы А. Блока «Двенадцать») и детскую музыку (фортепианный цикл Лурье «Рояль в детской»). И когда вскоре в Музсекторе был создан Агитационно-просветительный отдел, он начал работу в заданном Лурье направлении. Но уже без него. Смещенный в январе 1922 года с должности, Лурье в том же году получил у Луначарского заграничную командировку, чтобы никогда более не возвратиться на родину.

«Наш марш» Лурье породил последователей. В 1919 году Музсектором издан (и это при дефиците всего, в том числе и бумаги, отсутствии денег в обращении и практике всеобщего «распределения», характерной для военного коммунизма) «Гимн-марш 1 мая» Н. Р. Кочетова^[1]. Еще один пример «революционного» репертуара, как называли такую музыку современники, — «Марш Будённого» Д. Я. Покрасса (слова А. А. д'Актиля). Конечно, этим сочинениям далеко до эпатазирующей оригинальности опуса «первого музыкального комиссара». Это были произведения традиционного склада. «Марш Будённого» («Мы красные кавалеристы»), написанный в 1920 году, стал одной из самых популярных песен времен Гражданской войны. В дальнейшем «Марш» получил скандальную известность. Считалось, что его мелодия фольклорного происхождения и относится к еврейским свадебным напевам, который и «позаимствовал» Покрасс для песенных целей. На рубеже 1920–1930-х годов данное обстоятельство стало поводом для требований со стороны РАПМ к запрету этой песни.

Массовое издание «революционного» репертуара началось уже после окончания времени «военного коммунизма» и разворачивания «новой экономической политики». Как уже было сказано выше, в конце 1921 года в Музсекторе Госиздата организован Агитационно-просветительный отдел. На это обстоятельство следует обратить особое внимание. Как свидетельствует Н. Я. Брюсова, это было «оформленное признание “революционной” музыки как особого музыкального жанра»²⁸. Главной задачей отдела стало «обслуживание» самодеятельных хоровых коллективов — красноармейских, рабочих и школьных. На титуле таких изданий значилось: «Агитационно-просветительная литература». Возникло также и противопоставление: собственно концертов — и концертов для рабочих. В инструктивных письмах,

[1] Кочетов Николай Разумникович (1864–1925) окончил юридический факультет Московского университета, работал в качестве музыкального критика в дореволюционных периодических изданиях, композитор и дирижер. С 1918 г. состоял в МУЗО Наркомпроса, один из организаторов Института музыкальной науки (ГИМН).

содержащих запреты на исполнение, в те времена часто встречается использование словосочетания: «разрешается или запрещается для концертов в рабочих клубах».

Соответственно «агитационной», или «революционной», музыке была противопоставлена «художественная». «...Печататься здесь, будучи консультантом по современной русской художественной музыке и регулируя вопросы очереди печатания (так как мы очень стеснены пока), я, конечно, поставлен в такое положение, что свои сочинения мне очень трудно здесь продвигать в издание», — писал в мае 1924 года Н. Я. Мясковский С. С. Прокофьеву²⁹. «Агитационный» репертуар, в противоположность «художественному», печатался в большом количестве. За один 1923 год отдел выпустил более 500 произведений. К тому же издавались такие сочинения всегда ярко и красочно, с использованием советской символики — серпа и молота, красных звезд и знамен.

Круг авторов «революционной» музыки был широк. Для отдела писали: Д. С. Васильев-Буглай, К. А. Корчмарёв, Л. В. Шульгин, А. А. Сергеев, А. Е. Туренков, М. И. Красев, А. Д. Кастальский, С. Н. Василенко и А. Ф. Гедике. Издавал свои сочинения по Агитационно-просветительному отделу и Н. А. Рославец. Назову такие его композиции, как «На первое мая» из цикла «Песни революции», «Ткач» из цикла «Поэзия рабочих профессий», «Последнее чудо» и «Смолкли залпы» из цикла «Песни о 1905 годе». Современники называли эту музыку «образцами революционного творчества» композитора³⁰.

Как воспринималась такая новая музыка? Какие задачи перед ней ставились? Прежде всего, наличествовало ясное понимание того, что данный вид «продукции» — это «некий добавок к тому, что является музыкой в собственном смысле этого слова, по существу, даже не искусство, а использование художественной формы для целей агитации»³¹. Различие двух родов музыкального сочинительства подчеркивалось всеми средствами. И далеко не все композиторы приняли подобное разделение. Для многих участие в подобных «революционных» замыслах было тогда, в 1920-е годы, абсолютно неприемлемо. Через много лет, мысленно обращаясь к начальным годам советской власти, Н. Я. Брюсова мучительно пыталась, уже после «переворота 1948 года», обозначить начало, исток того пути, по которому двинулось отечественное искусство.



М. М. Ипполитов-Иванов.
Спокоен и тих
В трудах неустанных
Народный артист —
Ипполитов-Иванов.

«Основная группа композиторов восприняла Великую Октябрьскую Социалистическую революцию как что-то далекое от творческой жизни художника. Большинство их стояло в стороне от политической жизни». Она выделила из композиторской среды приверженцев классической традиции (А. К. Глазунов, М. М. Ипполитов-Иванов, А. Ф. Гедике и Р. М. Глиэр) и «композиторов-западников» (Н. Я. Мясковский, С. С. Прокофьев, В. В. Щербачёв, С. Е. Фейнберг, Ан. Н. Александров, М. Ф. Гнесин, А. А. Крейн и молодые Д. Д. Шостакович, Л. К. Книппер, А. М. Верприк, Д. Б. Кабалевский, Л. А. Полонинкин, Н. Н. Крюков, А. В. Мосолов, В. М. Дешевов, В. Я. Шебалин, А. С. Абрамский). «Но это деление на “новаторов” и “консерваторов” не мешало композиторам ощущать себя в целом единой идейно сплоченной группой. Для тех и для других музыка делилась только на “хорошую” и “плохую”. Это основное ядро фактически руко-

водило в эти первые годы всей музыкальной жизнью страны, и издательствами, и репертуарной концертной политикой, и организацией педагогической работы. Лишь массовая музыкально-просветительная работа велась обособленно, ибо она не казалась «ведущим» музыкантам достаточно значительным явлением»³².

Конечно, мемуаристка в своих оценках сильно преувеличивала, искала «идейного врага», и прежде всего в оценке общего руководства музыкальной жизнью со стороны академических композиторов. В этой сфере как раз и наличествовало в 1920-е годы состояние полной неупорядоченности. Создавалось огромное количество управляющих искусством структур: Главрепертком, Главискусство, Наркомпрос, Главполитпросвет, Пролеткульт, Культпроп. Каждая из них имела свои представления о том, как, в каком направлении развиваться искусству. Часто, как говорится, правая рука не знала, что делает левая. В общей неупорядоченности, несогласованности имелись свои плюсы, дававшие возможность реализации смелых художественных проектов. К тому же вышеназванных композиторов объединяла отнюдь не «идейность» («западническая», «асмовская»), которую будут постоянно приписывать им оппоненты. Объединяло другое — безразличное неприятие халтуры, забвения секретов ремесла, конъюнктурности посылов, низведения свободного творческого высказывания до рамок «пролетарского обслуживания масс». 23 декабря 1923 года Мясковский писал из Москвы Прокофьеву в Париж: «...потерял почву под ногами. Писать с той идеологией, то есть, строго говоря, вовсе ни о чем не думая, больше не могу, так как, очевидно, вся эта ранняя канитель никому не нужна. Писать так, чтобы было нужно у нас, — трудно, так как придется опроститься до райского состояния, а я все-таки слишком от этой безоблачности и бескостюмности далеко уехал»³³. К тому же вокруг «агитационной» музыкальной продукции по большей части группировались сочинители весьма скромных дарований, нередко просто графоманы. Таких имен, как Лурье и Рославец или Кастальский, среди «революционных» композиторов поначалу было совсем немного. Индивидуальность всегда одинока. Бездарность имеет громкий голос и способность к сплочению.

Но и отрицать идеалистический просветительский пафос сложившегося в первые послереволюционные годы «агитационного» направления в музыке было бы также сильным упрощением. «Революционная» музыкальная продукция появилась на подготовленной почве. Достаточно назвать направленную на поднятие образовательного уровня российского народа деятельность известного издательства «Посредник», имевшего в дореволюционной России миллионные тиражи и печатавшего массовую литературу, в том числе и назидательные рассказы Л. Н. Толстого.

И еще один, уже психологический фактор, думается, следует учитывать, размышляя о первых послереволюционных годах. Прежде всего, это фактор восприятия прошлого как закрывшегося, исчерпанного времени с устарелой культурой разгромленных «дворянских гнезд», которая в новой реальности уже не нужна. В новом социальном пространстве все должно быть новым — язык, алфавит, одежда (военно-низкоранжированные кожанка, сапоги и кепка с высоким околышем), отношения между мужчиной и женщиной (вступить в половые отношения так же просто, как выпить стакан воды) и, конечно, новая «агитационная» музыка. «Действительно, композиторы Агитационно-просветительского отдела поставили перед собой явно непосильную для них задачу. В их музыке должны были полно, законченно отразиться образы новых, раньше редко изображавшихся музыкой людей, представителей ведущего класса революции — рабочих заводов и фабрик, машинистов поездов, шахтеров»³⁴.

Скоро тематика произведений стала повторяться. Среди наиболее распространенных сюжетов — варианты «гудковой», или «набатной», музыки: «Революционный гудок» и «Три гудка» М. И. Красева, «Гудки» С. А. Каца, «Набат» В. Н. Денбского, «Набат» А. И. Орлова. Это песни, хоры и ритмодекламации, по-

священные кузнице: «Песня кузницы», «Ковачи», «Кузнец» А. Е. Туренкова, «Бей молотом» К. М. Лазарева, «Кузнец» В. Н. Денбского, «Кузнецы» Н. А. Орлова, «Кузнец» А. А. Касьянова, «Кукушка» («Кукует в кузнице кукушка») М. И. Красева. Часто встречалась в таких сочинениях звуковая иллюстрация процесса труда. Авторы этих незамысловатых миниатюр полагали, что вводят в музыку новые приемы, не подозревая, что повторяют столетиями до них изобретенные ходы, как, например, звук веретена («Песня ткачихи» М. И. Красева). Наиболее популярной в те времена стала «агитационная продукция» Дмитрия Степановича Васильева-Буглая (1888–1956). Выпускник Синодального училища, одним из первых среди музыкантов он перешел на сторону большевиков. В 1918 году организовал музыкальный отдел Пролеткульта в Тамбове. Писал хоры для самодеятельных кружков, эстрадные песни, в том числе и знаменитые «Проводы» («Как родная меня мать провожала») на слова Д. Бедного. Песни Васильева-Буглая «Завет» на слова Самобытника^[1], «Тише, товарищи» на слова Бруснова (псевдоним неизвестного поэта), «Красная молодежь» на слова Г. Фейгина распевались повсеместно. А «Лейся, лейся, удалая» (слова С. Потоцкого) стала визитной карточкой послереволюционного рабочего энтузиазма встающей из руин Гражданской войны страны.

В марте 1923 года московские «музыканты-коммунисты», как они себя называли, писавшие для Агитационно-просветительного отдела, организовали новую творческую ассоциацию — по примеру художественных объединений, уже имеющих в других областях искусства. Непосредственным поводом к организационному оформлению ассоциации послужило событие, происшедшее в литературном цеху. Надо сказать, что в советской истории музыканты часто повторяли в своих действиях акции писателей, считавшихся передовым отрядом советской творческой интеллигенции. В 1920-е годы такая поведенческая зависимость проявлялась особенно заметно. После первой конференции пролетарских писателей, проходившей именно в марте 1923 года, произошло объединение литераторов, относящих себя к пролетарскому направлению в литературе, в Московскую ассоциацию пролетарских писателей (МАПП). Музыканты последовали примеру литераторов. 26 августа в «Правде» было напечатано воззвание ассоциации, которое современники называли Декларацией.

Аполитичность и замкнутость музыкальной среды, не нашедшей в себе воли к революционному творчеству, растущая разнужданность концертных программ, проникших в пролетарские клубы, идеологическая неустойчивость молодежи, идущей навстречу музыкальным вкусам нэпа и попадающей в кафе-рестораны, полное отсутствие методологически-классовых подходов к музыкальному просвещению в школах, как общеобразовательных, так и специальных, — такова обстановка нашей музыкальной повседневности, которая привела к созданию ассоциации, положившей в основу своей работы устранение разрозненности революционно-творящих музыкальных сил, и выработку четкой и ясной марксистской линии в подходе к музыкальному искусству.

Отсутствие дошкольных и школьных сборников игр и песен, весьма низкопробный музыкальный материал, преподносимый будущим гражданам в детских садах и в школе, диктуют необходимость строгого пересмотра детской музыкальной литературы.

Хаотичность концертного репертуара, не объединенного ни классовым, ни даже элементарным художественным содержанием, чрезвычайно легкомысленное отношение к репертуару рабочих хоров, военных и народных оркестров, отсутствие

[1] Самобытник (псевдоним, наст. имя — Маширов Алексей Иванович [1884–1943]) — пролетарский поэт, участник Пролеткульта.

популярной литературы по вопросам истории музыки и ее теории, по вопросам изучения ритма трудовых процессов и, наконец, отсутствие художественного классового критерия при издании музыкальных произведений прошлого и настоящего, — таков ряд пустых мест, к заполнению которых должны быть привлечены как музыканты-коммунисты, так и лица, разделяющие основные положения ассоциации.

Инициативная группа ассоциации избрала временное бюро в составе т.т. Черномордикова, Сергеева и Шульгина.

Бюро, тесно связанное с музыкальным сектором Госиздата, устанавливает также связь с партийными органами и политпросветительными учреждениями Москвы и организует исполнительный аппарат ассоциации с целью пропаганды среди пролетариата музыкально-революционных произведений и динамически насыщенных произведений прошлого и вовлекает в сферу воздействия ассоциации музыкально-теоретические силы республики.

Исполнительное бюро ассоциации, учитывая общность основных целей с союзом пролетарских писателей и с объединениями «Молодая гвардия», «Кузница» и др., мыслит в дальнейшей работе необходимость сотрудничества этих групп, родственных по своим пролетарским устремлениям и, приступая к своей практической работе, призывает всех музыкантов-коммунистов и лиц с революционно-творческим тяготением к объединению и четкому осознанию своих классовых задач.

Исполнительное бюро пролетарских музыкантов³⁵.

Для справок и связи следовало обращаться к композиторам Д. А. Черномордику, Л. В. Шульгину и А. А. Сергееву, членам исполнительного бюро Ассоциации, которая располагалась в помещении Музыкального сектора Госиздата непосредственно в Агитационно-просветительном отделе, что свидетельствовало о том, что с первых дней своего существования Ассоциация имела государственную поддержку¹¹. На этот факт следует обратить особое внимание. Не случайно Декларацию Ассоциации напечатала газета «Правда», а за ней и «Известия». Ни одно из существующих творческих объединений с самого начала не располагало такими мощными, как теперь, принято выражаться, административными ресурсами. Уже с января следующего, 1924 года Ассоциация в музыкальном секторе Госиздата начинает издавать свой журнал «Музыкальная новь». Ответственный редактор журнала — А. А. Сергеев, редакторы — С. М. Чемоданов и Д. А. Черномордиков. Издание выходило ежемесячно тиражом 1500 экземпляров. Казначеем нового общественного объединения был избран Л. Н. Лебединский.

Присутствие имени Чемоданова, популярного в музыкальной Москве 1920-х годов критика, облагораживало новое издание. Сергей Михайлович Чемоданов (1888–1942) имел два образования, за его плечами был филологический факультет Московского университета и Московская консерватория, класс К. Н. Игумнова. В послереволюционные годы он преподавал в Московском университете, в ГИТИСе, активно работал в области музыкального радиовещания, много печатался, выступал публично. В первых номерах журнала «Музыкальная новь» появляются статьи о Д. Мило (так!) и Павле (так!)



Обложка первого номера журнала «Музыкальная новь»

[1] К Декларации АПМ, помещенной в «Правде», прилагался постскрипtum с указанием адреса нового творческого объединения: «Для справок и связи обращаться к т.т. Черномордику, Шульгину и Сергееву — Неплиный проезд, 14, тел. 63-27 и 15-42. Музыкальный сектор Госиздата».

Хиндемите, дается информация о работе других творческих объединений. С программной статьей «Современное музыкальное творчество и предпосылки нашей творческой работы», являющейся журнальной версией доклада, прочитанного в Ассоциации 31 января 1924 года, выступил композитор Л. В. Шульгин. В качестве основных задач Ассоциации были названы:

- «Живая связь с пролетарской массой», проявляющаяся в работе в рабочих кружках.
- «Преодоление фетишизма творчества», заключающееся в использовании как основного метода коллективной работы.
- «Овладение старой культурой, в частности, техникой. <...> В этом мы должны уподобиться нашему рабочему правительству. <...> Без овладения техникой мы далеко не уйдем».
- «Создание революционной музыки без слов, агитационной по самому своему существу».
- «Создание новых инструментов»³⁶.

Шульгин ссылаясь, в частности, на то, что подобные работы уже велись в ГИМНе.

Декларация АПМ и манифестирование ее основных задач обращают на себя внимание следующими моментами: впервые заявленным классовым подходом к искусству, а также просветительским характером объединения, приверженностью к идее сохранения традиционного и нового искусства, революционного по сути, а не по характеру использования литературных текстов.

Деятельность основателей организации очень скоро показала молодым ее членам недостаточность радикальной. И примерно через год в РАПМ случился раскол.

Однако не заметить родственность намерений Пролеткульта, МУЗО Наркомпроса и РАПМ невозможно. Не случайно после разгрома Лениным Пролеткульта Б. Б. Красин и Н. Я. Брюсова оказались при должностях в Наркомпросе. Не случайно та же Брюсова стала фактически идейной вдохновительницей Проколла. Не случайно и ее активное участие в кадровом «укреплении» Московской консерватории. При всех сварях, которые происходили у музыкантов-революционеров между собой, при меньшем или большем радикализме их «идейных платформ», все они являлись проводниками взглядов, которые стали внедрять большевики на искусство как на форму идеологического обслуживания в художественных формах их политических намерений.

Фракция красной профессуры и ее роль в «пролетаризации» Московской консерватории

Консерватория в Москве довольно долгое время оставалась цитаделью охраны старых традиций.

*Н. Я. Брюсова*³⁷

Брюсова завела в консерватории фракцию «красной профессуры»...

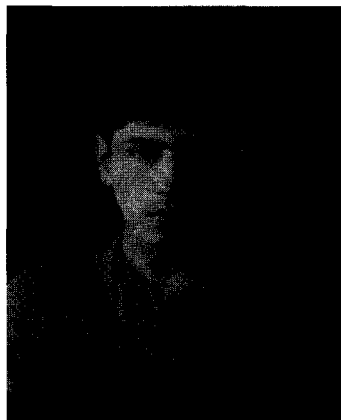
*Из письма В. Я. Шебалина 12 февраля 1924 года*³⁸

«Музыкальный мир потрясен до основания. Через толщу веками выросшего слоя консерватизма, отсталости и рутины неожиданно прорвался луч общественного света»³⁹ — так патетически торжественно объявляла пресса о создании нового

объединения. 12 января 1924 года в Московской консерватории состоялось учредительное собрание инициативной группы педагогов и студенчества, на котором присутствовали Н. Я. Брюсова, А. М. Веприк, И. И. Дубовский, М. В. Иванов-Борецкий, А. Д. Кастальский, Л. Н. Лебединский, И. К. Мамаев, И. С. Рабинович, Н. С. Шерман, Л. М. Цейтлин. Заслушав доклад Шермана и Брюсовой, собравшиеся постановили организовать в консерватории фракцию красной профессуры. Во временное руководящее бюро были избраны Брюсова, Мамаев и Шерман. Роль председателя была поручена Брюсовой. Показателен факт присутствия во ФКП представителей студенчества, в том числе Л. Н. Лебединского, поступившего в консерваторию лишь в 1922 году.

Впоследствии он вспоминал, что в музыку пришел из политики. Брюсова писала: «19-летний “теоретик”, поступивший на подготовительный курс консерватории, знал в то время очень мало»⁴⁰. Надо полагать, эта формулировка отличалась излишней лояльностью. В 1924 году журнал «Музыкальная новь» посвятил Лебединскому статью «Композитор-комсомолец» (точнее было бы написать — «коммунист»). «Ему 20 лет. В 1917 году он вступил в коммунистическую организацию молодежи в г. Челябинске. 14 лет уехал на фронт, где и вступил в 1919 году в ряды РКП. Был военкомом конной разведки, политработником; потом работал в ЧК, наконец, в качестве рабочего на заводе и в 1922 году — командировка в консерваторию. Первая вещь, написанная им — “Рубанок”, посвящена заводу». «Рубанок», вокальная композиция для голоса и фортепиано на слова одного из организаторов популярного в начале 1920-х годов литературного объединения «Кузница» В. В. Казина — пожалуй, единственное свидетельство композиторской деятельности Лебединского. «Тов. Лебединский^[1] в организации звукового материала не увлекается ультра-новыми изощрениями “современной” музыки. Коммунистическое окружение спасло его для рабочих масс», — писал о начинающем сочинителе рецензент, скрывшийся за инициалом “Ш.”⁴¹. Позднее Лебединский называл себя музыковедом. В консерватории он учился восемь лет. Но, думаю, не столько получал знания, сколько занимался вопросами «пролетаризации» учащихся. В те времена партия часто посылала своих представителей «в командировку» в организации, нуждающиеся в оздоровлении политического климата. Как видим, в 1920-е годы работа в ЧК являлась биографическим фактом, которым можно было гордиться. Впоследствии Лебединский данную деталь биографии не афишировал. Но и сам факт появления публичной рецензии на первые беспомощные композиторские потуги весьма показателен.

22 февраля 1924 года, спустя три недели после смерти Ленина, уже и «Правда», в разделе «Хроника», поместила объявление об организации в Московской консерватории фракции красной профессуры (ФКП) с целью «объединить в одно сплоченное целое всех наиболее революционно настроенных лиц преподавательского персонала». Замечу, что в то время подобные фракции



Л. Н. Лебединский. 1922 г.
Архив МГК

[1] В прессе 1920-х годов фамилия Лебединский печаталась в разных вариантах, в том числе даже Либидинский. Кстати, Мосолов был Масоловым, Шостакович — Шестаковичем. Ошибки и неточности в написании фамилий, небрежности в преподнесении фактов — одна из примет послереволюционного времени, когда не особенно заботились о нюансах отдельных жизнеописаний.

создавались в разных вузах страны. Основная задача, которая ставилась перед ними, заключалась в «пролетаризации» высшей школы. Деятельность ФКП не была связана с Институтом красной профессуры (ИКП), как нередко преподносится. Институт красной профессуры являлся учебным заведением, готовящим кадры для руководящего состава партии и правительства. Его выпускники составляли номенклатурный кадровый резерв. К обучению допускались только члены партии, отбор проходил исключительно строго. К 1924 году для поступления необходимым был пятилетний партийный стаж. Еще одна сторона деятельности ИКП заключалась в подготовке педагогического состава для высших учебных заведений по общественным специальностям.

Фракция красной профессуры была организована в учебном заведении, известном своей приверженностью академическим традициям. И в каком-то смысле ее появление было вызовом сложившимся в консерватории порядкам. Большинство лиц, входящих во фракцию красной профессуры, не имели партбилета. Но, полагаю, видели в своей деятельности во фракции путь к тому, чтобы его получить. Подчеркну: партийная организация в консерватории, как и в других высших учебных заведениях страны, была слишком малочисленна и структурно не оформлена. Ее голос в управлении вузом был общественно слаб и не авторитетен. И деятельность фракции заключалась во всемерном укреплении звучания этого партийного голоса усилиями беспартийных преданных «хористов».

Уже на третьем своем заседании 27 января 1924 года фракция утвердила свою декларацию, которая была опубликована в журнале «Музыкальная новь»⁴². Текст декларации, написанный от руки печатными крупными буквами черной тушью в виде листовки, сохранился в архиве руководителя фракции Н. Я. Брюсовой.

В эпоху грандиозного переустройства всего общественного уклада, которое ныне переживается нашей Республикой, задача всех, кто сознает себя создателями новой жизни, заключается в созвучной эпохе работе и в преодолении стоящих на пути препятствий.

Многими музыкальными деятелями до сих пор еще не изжито представление о самодовлеющей — вне отношения к той или иной человеческой группировке (классу) — значимости музыки. Это представление исходит из пресловутого принципа «искусство для искусства», когда музыканты склонны видеть в себе своеобразных внеклассовых «жрецов» этого проявления человеческой деятельности. При таком воззрении, имеющем корни в далекой от современности эпохе романтизма, безнадежно отставшем от жизни и потому неизбежно обреченном на отмирание, консерватории рассматриваются как учреждения, стоящие «вне времени и пространства», стремящиеся лишь к подготовке наиболее совершенных, в смысле овладения материалом искусства, будущих «жрецов» этого искусства.

Такая идеология стоит в очевидном противоречии с властными запросами жизни, требующими поднятия уровня музыкальной культуры масс и приобщения масс ко всем достижениям музыкального искусства; она тормозит процесс переустройства жизни в этой области.

В целях скорейшего преодоления влияния этой оторванной от жизни идеологии на подготовку необходимых современности музыкантов профессионалов и для создания в Московской государственной консерватории благоприятных условий работы в ритме современно-

сти, в составе профессуры консерватории образовалась инициативная группа, стремящаяся объединить в одно сплоченное целое всех наиболее революционно настроенных лиц преподавательского персонала.

Эта группа ставит себе следующие задачи:

1. Всемерное содействие общественно-политическому воспитанию учащихся.
2. Построение программ и методов обучения по производственно-профессиональному принципу для подготовки общественного музыканта, владеющего во всей полноте современными знаниями и мастерством, — тесно связанного с потребностями масс и живо ощущающего эти потребности.
3. Содействие, ввиду этого, проведению принципа пролетаризации контингента студенчества.

ГРУППА БУДЕТ БОРОТЬСЯ

1. С музыкальным «жречеством».
2. С закостеневшей рутинной старых, «освященных традициями», программ и методов обучения, имеющих в виду производство «внеклассовых музыкантов».
3. С нагромождением МКГ лицами, имеющими музыкальное образование для индивидуалистических целей и в отрыве от масс.

В своей деятельности группа будет стремиться

1. К тесному контакту с организациями студенчества (ячейка, ИсполБюро).
 2. К связи с родственными по идеологии общественными и художественными организациями [Главпрофобр, Всерабис, Ассоциация пролетарских музыкантов и т. п.].
- Помимо непосредственной организационной работы в стенах Консерватории группа намечает пропаганду своих ЗАДАЧ в печати, а также путем докладов, дискуссий, лекций и т. п. Организуемому объединению группа присваивает, по примеру других ВУЗов, наименование «ФРАКЦИЯ КРАСНОЙ ПРОФЕССУРЫ».

Временное бюро состоит из т.т. Н. Брюсовой, Н. Шермана и И. Мамаева, к которым предлагается обращаться по всем вопросам и делам, касающимся ФРАКЦИИ.

Инициативная группа: Н. Брюсова, А. Веприк, М. Иванов-Борецкий, А. Кастальский, Ф. Дубовский, И. Мамаев, Л. Цейтлин, И. Рабинович, Н. Шерман⁴³.

На одном из первых заседаний фракции красной профессуры была поставлена задача организации журнала для пропаганды общественных, педагогических и научных вопросов. Таким журналом стало «Музыкальное образование». В исторических источниках приводятся разные даты начала его издания называются 1925 и 1926 годы. Временные расхождения объясняются простым обстоятельством. В 1925 году консерватория выпустила сборник «Музыкальное

образование». В 1926-м стал издаваться журнал под тем же названием. Редакция располагалась по адресу консерватории: ул. Герцена, 13.

В редакционную коллегию «Музыкального образования» вошли, помимо членов фракции красной профессуры — Н. Я. Брюсовой, А. М. Веприка, М. В. Иванова-Борецкого, Н. С. Шермана — директор консерватории К. Н. Игуменов, от партийных органов — соратник Ф. Э. Дзержинского М. М. Константинов. Журнал выпускался на высоком полиграфическом уровне. Номера открывали дайджесты статей текущего номера на немецком языке. Сотрудники редакции отправлялись в зарубежные командировки. Так, А. Веприк изучал особенности немецкого музыкального образования, но вывод, который он сделал, посетив Европу, не отличался оригинальностью: «Наша исполнительская продукция имеет, несомненно, экспортное^[1] значение. Говорить о старых кадрах русских исполнителей не приходится: Рахманинов, Шаляпин, Прокофьев, Нина Кошиц, Кусевицкий вполне заслуженно пользуются мировым именем. Но и наши советские музыканты и даже наши молодые исполнители буквально поражают Европу»⁴⁴. К 100-летию юбилею со дня смерти ведущего для пролетарской культуры композитора Бетховена был выпущен специальный номер.

Кстати сказать, фракция расширяла ряды. В августе 1924 года к ней примкнул профессор по классу скрипки Д. С. Крейн. На сентябрьских выборах правления, которое тогда руководило консерваторией, делегированная ФКП кандидатура — Н. Я. Брюсовой — была проведена на должность заведующей учебной частью.

Одной из крупных акций фракции красной профессуры стала организация Воскресной рабочей консерватории, открытой в октябре 1927 года к 10-летию революции. Срок обучения устанавливался в один год. Оканчивающий направлялся на специальные годичные курсы по двум специальностям: подготовка помощника клубного инструктора и подготовка для поступления на рабфак или даже в техникум. В первый год обучения была запланирована цифра 80 человек. Но желающих оказалось много больше, около 700. В результате Воскресную консерваторию в сезоне 1927/28 учебного года посещало 254 слушателя.

В поле внимания фракции была и деятельность организованной в 1926 году советской аспирантуры; занималось объединение и поддержкой «выдвиженцев», то есть кандидатов в аспиранты: «Выдвиженцев в ВУЗе, разумеется, может быть значительно больше, чем аспирантов. Выдвиженцем может быть студент с выдающейся общей художественной или научно-художественной одаренностью, общественно активный, с соответственной направленности советского ВУЗа идеологической установкой, успешно выполняющий учебный план и склонный взять на себя более углубленную работу по своей специальности сверх учебного плана», — писала Брюсова⁴⁵. Особо важной работой для выдвиженца Брюсова называет деятельность «в плане общественных заданий».

Борьба «с традициями» в построении учебных программ считалась одним из приоритетных направлений деятельности фракции. Вопросы реорганизации преподавания музыкально-теоретических предметов рассматривались прежде всего в работе творческого отдела по композиторскому отделению. В мае 1924 года были заслушаны два доклада по данной теме — М. В. Иванова-Борецкого и Н. А. Рославца.

[1] Выделено А. Веприком.

Организованная фракцией красной профессуры публичная лекция Н. А. Рославца состоялась 16 мая 1924 года в клубе Московской консерватории. Это было десятое по счету заседание фракции, которое зафиксировано в ее протоколе.

Согласно документам, хранящимся в личном фонде Н. А. Рославца в РГАЛИ, он окончил Московскую консерваторию с Большой серебряной медалью в 1912 году по двум специальностям — скрипке и теории композиции. Его общественная позиция всегда отличалась активностью. Состоял в партии эсеров, затем вступил в РКП(б). Был членом Правления и заведующим Культотдела, членом МГСПС и Московского совета рабочих и крестьянских депутатов. Но в 1921 году, думаю, опасаясь надвигающейся «генеральной чистки» за свое эсеровское прошлое (а тогда из партии эсеры нещадно изгонялись и над ними устраивались судебные процессы), из партии вышел^[1]. Позднее в своем заявлении «В центральную Комиссию по чистке советского аппарата», написанном 2 февраля 1930 года, Рославец указал: «Я старый общественник, композитор и педагог (крестьянин по происхождению) с первых дней революции безоговорочно перешел на сторону пролетариата и все свои знания и силы отдал на служение его делу. <...> С 15 мая 1923 по 15 января 1930 года, то есть в течение почти семи лет, я беспрерывно работал в Главном Репертуарном Комитете в должности политредактора Театрально-музыкальной секции, ни на минуту не прекращая своей общественной, музыкально-педагогической и публицистической деятельности члена Правления Ассоциации Современной Музыки, Председателя бюро секции композиторов Модпика, сотрудника почти всех советских журналов по искусству..

Товарищи, я не размагниченный интеллигент, человек не сентиментальный; когда было нужно, я откладывал перо и защищал пролетарскую революцию с оружием в руках (подавление Контрреволюционного восстания в г. Ельце в 1919 году в бытность мою Председателем Елецкого Совета Рабочих и Крестьянских Депутатов); той же рукой, которая писала симфонии, я подписывал смертные приговоры белогвардейцам и контрреволюционерам»⁴⁶.

Оружие, револьвер, кожаная куртка — в те времена атрибуты своеобразной революционной моды 1920-х годов. Напомню, что, по воспоминаниям современников, Мейерхольд, одно время состоявший в должности руководителя ТЕО (театрального отдела) Наркомпроса, на своем письменном столе держал для пущей важности револьвер. Полагалось также коммунисту, проходящему партийную «чистку», выкладывать на стол перед проверяющей комиссией главные свои сокровища — партбилет и оружие.

В 1920-е годы, как удалось выяснить, Рославец работал в государственных структурах. Так, в 1925-м в центральном аппарате Главлита, в который входил тогда Главрепертком^[2], он возглавлял один из четырех — музыкальный — отделов. В 1929 году после многочисленных структурных и кадровых изменений, которые постоянно претерпевали органы управления культурой, Рославец в системе Главреперткома занимал пост одного из трех политредакторов (театр, кино и музыка^[3]) по музыке. Однако уже в 1930 году в этом кресле мы находим А. А. Сер-

[1] Генеральная «чистка» партии 1921 г. проходила в целях освобождения ее от «сомнительных, мелкобуржуазных членов»; такие «чистки» устраивались регулярно.

[2] Председателем Главреперткома был Р. А. Пельше.

[3] По кино работали три политредактора, по театру — два. Рославец — один — представлял музыку.

геева, затем С. И. Корева, собственно говоря, тех оппонентов Рославца, по вине которых он лишился руководящего кресла с формулировкой «вычистить по 3 категории без права работать в государственных учреждениях сроком до двух лет». Во время той самой «чистки» Рославцу были предъявлены обвинения «в скрытом взяточничестве», которое заключалось лишь в том, что он печатал свои произведения в тех издательствах, деятельность которых курировал. По-видимому, после смены руководства Наркомпросом выдвиженцы уже бывшего к тому времени наркома просвещения А. В. Луначарского, к числу которых относился и Рославец, постепенно теряли свои должности.

Доклад Н. А. Рославца на заседании фракции красной профессуры стал своего рода экзаменом на «выявление методов преподавания и идеологии»⁴⁷ кандидата, претендующего на профессорскую должность в Творческом отделе консерватории. Его название имело следующую формулировку: «О новых методах образования композитора-профессионала». Привожу текст доклада по его машинописному экземпляру (имеющему авторские пометы — черными чернилами).

Прежде чем говорить о новой системе образования, нужно установить, каким должен быть в наше время новый художник-композитор. Часто приходится слышать, что наша теперешняя задача — воспитание нового человека. Это неверно: новый человек — дело будущего; он будет иметь свою особенную, отличную от нашей, психологию: он вырастет в условиях внеклассовых, внереволюционных. Наша же задача — воспитать человека нашей эпохи, революционера, борца за социализм, за будущую мировую коммуну, — всякая другая задача является абстракцией. Наша эпоха — начало перевала от одного строя к другому, эпоха войны и учебы; она протянется десятилетия и потребует, может быть, несколько поколений, после чего начнется длительная мирная организационная работа. Современный человек должен быть в полном смысле слова революционером, одновременно разрушителем и строителем, должен обладать многогранной, сложной психикой — независимо от его профессии. Не воин и не борец здесь не применим. Задачей каждого учреждения, в стенах которого молодежь получает те или иные знания, является помощь партии в этом отношении. Искусство в наше время должно быть насыщено революционным элементом, должно быть одним из классовых орудий пролетариата, а не искусством мировой скорби и пассивного созерцания.

Консерватория и должна дать музыканта, по типу близкого такому человеку-борцу: в подобном учебном заведении, где царит принцип непрерывного психического воздействия материала, над которым работает учащийся, функции образовательные не могут быть отделены от воспитательных. Здесь психологическое бытие учащегося тесно связано с его сознанием и определяет его (работая, например, над усвоением фуги Баха, он независимо от себя подвергается действию всей суммы эмоций, которые хотел выразить автор и которые продолжают жить в его произведении; то же и в импрессионизме, передающем тончайшие чисто чувственные ощущения, — выражение психики пресытившейся буржуазии). Ничего подобного нет в фабзавуче^[1], например, где материал эмоционально не воздействует⁴⁸.

Вышеизложенные идеи не отличались оригинальностью и были заимствованы из теории «человека-борца», «общественного человека» Троцкого, являвшегося на тот момент одним из самых популярных идеологов партии. В те времена содержание его труда «Культура переходного периода» легло в основу по-

[1] Фабзавуч (ФЗУ) — школа фабрично-заводского ученичества. Такие школы действовали при крупных предприятиях для подготовки квалифицированных рабочих.

пулярных в обществе взглядов на искусство, мораль, государство и право. Взять хотя бы его представление об объединении народов Европы в Советский Союз Социалистических Народов или известный моральный кодекс строителя коммунизма, вышедший из-под пера Льва Давидовича. «Да, — признавал Троцкий, — культура была орудием классового гнета. Но она же, и только она, может стать орудием социалистического освобождения»^[1].

Из всего сказанного сам собой вытекает вопрос о методах воспитания и профессионального образования художника-музыканта, методах новых, не похожих на все, что было до сих пор. В основе старой методики лежало усвоение суммы знаний, получаемых из опыта прежних поколений, принципом ее было — от теории к практике. Но музыкальное творчество — изобретение, и научить ему, дать научные музыкальные формулы нельзя, их быть не может. Все же тяга человечества к научному обоснованию всего, очевидно, так велика, что и здесь, и в этой области, оно пыталось создать науку. Теорией возводится в закон то, что когда-то было интуитивно найдено, изобретено путем личного творчества. Так было, например, с понятием консонанса и диссонанса, кем-то интуитивно найденным и преподнесенным композитором как закон, но ничего общего с тем, как его излагает акустика, не имеющим. То же и в области формы: бессознательно, чисто индивидуально нащупанные прежним мастером формы рондо, сонатного аллегро и т. п. возводятся в канон и преподносятся в качестве незабываемых основ.

Таким образом, по мере расширения человеческого опыта, все эти законы и каноны разрастаются в чудовищно сложную систему — гармонию, фугу, контрапункт, — которую должен преодолеть начинающий композитор. О каком-либо творчестве, конечно, здесь не может быть и речи, — здесь нужно сначала научиться сочинять, а потом уже начать сочинять. Такая система убивает в корне все творческие ростки, убивает всю энергию. Исключения составляют отдельные счастливые единицы, которые, в конечном счете, или являются людьми с громадной творческой потенцицией, или умеют обходить все рифы школьной учебы, — но ценой отказа от всего полученного за эти годы в школе. Принцип от теории к практике не указывал сознанию путей индивидуального развития, а толкал к рабскому подражанию. Все шло к тому, чтобы оторвать сознание от жизни и направить его к прошлому. Совершенно ясно, что такая система не может дать нужного нашей эпохе борца-революционера и должна быть изменена в корне.

В основу новой воспитательной системы должен быть положен обратный принцип — от практики к теории, торжество живого творческого начала над мертвой теорией; правила, каноны, теория выводятся из себя, из собственного творчества учащихся, они являются логическим выводом из индивидуального творчества, приводящим к индивидуальной творческой свободе и созданию определенного индивидуального стиля. (Старая система композиторского образования привела, между прочим, и к такому явлению, как эпигонство.) Разные стили создались путем достижения композиторами этой индивидуальной свободы творчества, какой и должны достигнуть под руководством старших товарищей современные учащиеся.

Одной из первейших воспитательных задач школы является скорейшее образование внутреннего «склада», являющегося результатом переработанных влияний и многого опыта, и ускорение накапливания душевных сил у ученика. Вся же сущность методики старой школы заключалась именно в парализовании этого процесса: сознание учащихся изо дня в день обволакивалось пассивным усвоением опыта прошлого, туманов былых эмоций (по большей части мистического харак-

[1] Троцкий Л. Культура и социализм // Троцкий Л. Сочинения. М.; Л.: Гос. изд., 1927. Т. XXI. Культура переходного периода. С. 432.

тера) и, таким образом, в духовный «склад» учащегося поступал продукт недоброкачественный. Здесь нет самого главного — активно-творческого преодоления минувших стилей, и при том только таких, которые еще продолжают иметь влияние на стиль современности (например, Чайковского, Дебюсси, Скрябина). Только эти стили и есть то живое, что живет с нами, остальное же в смысле стиля — настолько чуждо современному сознанию, что его не нужно даже и преодолевать (так, никакого влияния на нас в этом отношении никто из композиторов до Чайковского не имеет); даже стиль Вагнера для нас сейчас мертв и практически не нужен (сейчас никто не станет писать музыкальные драмы его стиля). Отсюда вывод, что все стили должны рассматриваться лишь с точки зрения их исторического значения. На борьбу с зависимостью от влияния стиля прежних композиторов должны быть направлены все силы, иначе учащийся никогда не создаст индивидуальных произведений — все будет лишь эпигонством. При существующих ненормальных условиях школа не помогает выбраться из этих влияний, и лишь по окончании ее, в процессе личного творчества начинается преодоление того, чему научила школа. Это удается путем огромного напряжения и затрат сил при правильной системе. Этот индивидуальный стиль должен быть приобретен в школе при помощи опытного руководителя, в чем и заключается главная работа в творческом классе: здесь учащийся осознает свой материал, приобретает творческие навыки. Конкретно работа по преодолению влияний представляется сначала в анализировании социальной обстановки, в которой возник тот или иной стиль, например, Дебюсси, в подходе к механике его и затем переходу его слагаемых — гармонии, мелоса, форм, — всего того, что в результате рождает стиль; таким образом находим и формулируем приемы, законы и правила творчества Дебюсси, которые он выводил «из себя», и пробуем применить их на собственном творческом опыте (подобно перевоплощающему драму актеру) и пишем, предположим, музыкальную поэму по всем правилам творчества Дебюсси, что уже не будет подражанием. В процессе работы мы освобождаем от «дебюссизма» наше сознание, волю и психику (а осознать — это уже наполовину освободиться) и в то же время изоцирем свою технику, вырабатываем собственный стиль, пробуждаем импульс к творчеству. (Опыты из личной практики дали в этом направлении большие результаты.)

Сознание начинает творить в области найденного нами принципа, учащийся из данного материала начинает лепить художественное произведение. Нельзя отрицать необходимости того, чтобы учащийся ясно отдавал себе отчет в каждой брошенной им на палитру краске, но и гармония, и полифония являются здесь приемами, которые рождаются композитором из себя; и голосоведение может быть только голосоведением Скрябина, Вагнера, Шёнберга, Чайковского — равнодействующая же выведена быть не может. Производя такой опыт творческого преодоления стиля, например, Дебюсси, мы тем самым перерастаем творчество одного из великих интеллектуальных вождей прошлого. Поступая точно так же и со Скрябиным и с другими композиторами, мы только так сможем освободить свое сознание от всех пережитков прошлого и стать подлинным творцом. Конкретный подход к этим новым методам очень труден, так как сознание теперешних педагогов обработано в духе прежней системы, и педагогов новых, которые убежденно и вполне сознательно начали бы ломку старой системы, — сейчас нет. Но, кажется, все же, что если сами учащиеся осознают всю необходимость введения новых методов, то они смогут оказать воздействие и на своих преподавателей. План подобной работы (в виде схемы) представляется следующим образом:

1. Часть общеобразовательная — обработка сознания: история музыки как часть общей истории культуры и история музыкальных стилей, куда относится ознакомление со всеми старыми элементами — с гармонией, мелодией, контра-

пунктом и пр. у старых мастеров; попутно можно проделать и легкие упражнения. Все это можно свести к прежнему курсу энциклопедии музыки, и в течение двух лет образование композитора с этой стороны было бы окончено.

2. Преодоление стиля ближайших предшественников, усвоение их приемов. Таким образом, научные дисциплины отвергаются; самой основной может быть, должна быть акустика.

Новое революционное искусство, кующее новые формы, перестраивающее жизнь часто смешивается с агитационно-пропагандистским искусством, где самый лучший революционный сюжет вкладывается в старые формы. Революционное же искусство — творчество новых форм, а не использование старого. Композитор-революционер — это человек, всегда низвергающий старое. И такого нового композитора должна дать Консерватория⁴⁹.

Доклад Рославца сопровождался прениями, в которых выступили педагоги консерватории и члены фракции красной профессуры. Развернувшуюся дискуссию открыл профессор Д. С. Шор, пианист, участник «Московского трио». Не отрицая необходимость реформирования педагогического процесса, он призывал к умеренности: «...вводить новое нужно с осторожностью, старые методы имеют и свою ценность». Более категоричен в своих возражениях докладчику был Иванов-Борецкий: «Конечно, сдвиг необходим, нельзя топтаться на месте. Но когда докладчик говорит о самых методах, то является ряд возражений. И главное из них заключается в том, что на самом деле все достижения в области музыкального искусства были сделаны людьми, воспитанными на всем опыте многовековой культуры прошлого: только они двигали искусство вперед. <...> Не согласен с резким и твердым отождествлением, что творение новых форм в искусстве адекватно революционности вообще, может быть народная песня является чем-то особенно крепким, может быть за нее и нужно держаться». Иванова-Борецкого поддержал Г. Э. Конюс: «Противопоставление практики и теории, сделанное докладчиком, кажется рискованным. Никогда не было, чтобы шли от теории к практике, они вовсе не противоположные полюсы, но союзники»⁵⁰.

Брюсова как инициатор приглашения Рославца занимала примирительную позицию. Соглашаясь, что в целом теория Рославца близка платформе фракции красной профессуры, она заметила, что «какое-то знание дисциплин необходимо». Более радикально высказался В. С. Виноградов: «Консерватория должна готовить композитора, который отвечал бы запросам масс, а не был бы им непонятен, произведения же современного композитора этим запросам не отвечают». С ним согласился Рабинович: «Кажется, что план тов. Рославца по большинству пунктов приемлем и совпадает с планами фракции красной профессуры. Но он не восполняет основной недостаток современной школы — оторванность композитора от масс. Композитор должен пройти клубное инструкторство, тот воспринимающий слой, который он будет обслуживать»⁵¹.

В заключительном слове Н. А. Рославец повторил основные высказанные им положения.

Было указано, что мною отвергается всякая наука, то есть знание приемов и достижений творчества прошлых поколений. Учебы я не отвергаю, но эту «так называемую науку» ставлю на свое место; знакомство с культурой прошлого должно быть, но без того колоссального труда, который кладется сейчас на обволакивание сознания, это должно быть сделано шутя.

Не отрицал, что появлялись отдельные выдающиеся единицы. Что появлялись и Рахманинов, и Скрябин. Но чего стоило Скрябину, преодолевшему влия-

ния и Шопена. и Листа. и Вагнера и ставшему настоящим Скрябиным лишь перед смертью. Говорил. что нужно достигать больших результатов с меньшей затратой энергии. что школа должна была научить Скрябина сейчас же написать «Прометей». <...> Нигде не упоминал, что революционность — осложнение искусства: к тому же понятия простого и сложного крайне относительны, условны! И здесь не может быть найден объективный критерий. <...> Нельзя написать культурно-просветительную симфонию, но можно добиться, что человек двести поймут, как нужно, Бетховена. Нужно, чтобы наше искусство действовало на передовой авангард, и эти единицы поведут массы за собой, — ярчайший тому пример коммунистическая партия. <...>

Признак же всякой крупной индивидуальности — революционность. И настоящее творчество художника может начаться только тогда, когда он вырвется из плена прошлого. Связь с массами может быть самая различная, к ней толкает сама жизнь, никто из нас не закапывается куда-то. И какой бы эта связь ни была, она не поможет отрешиться, например, от дебюссизма. Наша же задача — культурническая, это говорит и всякий мало-мальски сознательный коммунист⁵².

Доклад Рославца не имел для него тех последствий, на которые он рассчитывал^[1]. Место профессора консерватории композитор так и не получил. Между тем концепция творчества и композиторского образования, предложенная Рославцем, не была оригинальной. В чем-то близка она была взглядам М. Ф. Гнесина. По многим позициям эта концепция соответствовала деятельности РАПМ первого периода, до переворота, осуществленного Л. Н. Лебединским и его сподвижниками. Но без того присутствия агрессивной демагогии, столь характерной для работы ассоциации на рубеже 1920—1930-х годов, которая составила ей печальную известность и с которой она вошла в историю.

«Генеральная чистка» Московской консерватории

В Одессе барышню спросили:

— Подвергались ли вы вычистке?

Она ответила:

— Я девица.

Одесский анекдот

На втором январском заседании 1924 года фракции красной профессуры протоколом № 2 зафиксировано следующее решение: «считать необходимым провести в течение второго триместра пересмотр состава учащихся»⁵³.

Не следует полагать, что готовность начать в консерватории «чистку» студенчества являлась исключительно инициативой фракции, на деле реализующей один из пунктов своей декларации по «проведению принципа пролетаризации контингента студенчества». Естественно, что фракция являлась лишь инструментом борьбы за усиление партийного влияния в консерватории и ее работа направлялась в данном случае Наркомпросом и Главпрофобором, в аппарате которого состояла Н. Я. Брюсова. Действия этих институтов напрямую

[1] Над реформированием музыкального образования Н. А. Рославец размышлял и работал и далее. В материалах его архивного фонда, содержащегося в РГАЛИ, находятся тексты лекций, прочитанных им в 1926–1927 гг., в том числе на тему «Новая система организации звука и новые методы преподавания теории композиции».

были связаны с выполнением директив высших партийно-государственных институтов, в данном случае Центрального комитета РКП(б).

Чтобы положить конец очагам и рассадникам антисоветской пропаганды, какими являлись тогда вузы столицы, советская диктатура, не довольствуясь искусственным отбором при приеме новых учащихся, организовала под флагом пролетаризации высшей школы поголовную чистку всего студенчества. Десятки тысяч студентов были исключены из вузов, тысячи их, по обвинению в контрреволюционной деятельности, были арестованы. Наряду со студентами немало пострадало и педагогического персонала⁵⁴.

«Чистка» 1924 года была второй по счету, первая, названная «перерегистрацией», прошла в вузах в 1922-м. Затем (также в 1920-е годы) последовали «чистки» 1925 и 1929 годов. В обстоятельном исследовании, посвященном студенческим «чисткам», историк А. Ю. Рожков так объясняет причины начала «генеральной чистки» 1924 года: «Одним из главных поводов к ее проведению являлось активное участие студентов некоторых вузов в партийной дискуссии 1923—1924 гг. и поддержка ими “левой оппозиции”. Ожидание войны с западными государствами к лету 1924 года, вызванное смертью Ленина, также диктовало большевикам необходимость “почистить” тылы от политически неблагонадежных лиц, включая контрреволюционное студенчество. Кроме того, государство действительно было неспособно содержать такую большую массу студентов вузов и техникумов. “Проредить” студенчество было решено за счет социально чуждого большевикам его слоя. В действительности же, избавление от него и было главной целью вузовской “чистки”»⁵⁵.

Задачи такого рода «чисток» в те времена не скрывались. В отчете профессора факультета общественных наук (ФОН) поэта и писателя В. Я. Брюсова, написанном в октябре 1923 года, сообщалось, что «...результат чистки оказался, в общем, удачным. Надо признать, что в прошлом 1922/1923-м академическом году состав студенчества ФОНа оставлял многого желать. <...> В текущем году это значительно изменилось. Что касается 1 курса, то в текущем году состав его должен оказаться совершенно иным, так как принимались почти исключительно окончившие рабфаки»⁵⁶.

«Чистка» 1924 года стала репрессивным следствием состоявшейся 10—12 января 1924 года Московской губернской партийной конференции, проходившей под лозунгом борьбы «За единство партии». Оппозиция одержала победу среди учащихся в вузах коммунистов. Из 72 вузовских ячеек за линию оппозиции проголосовали 40 (6594 человека), за линию партии — 32 (2790 человек). Оппозиция выступала «против культа вождей», за коллективное принятие решений. Руководство ЦК РКП(б) ответило оперативными репрессивными действиями. В вузах столицы начались масштабные «чистки».

В консерватории «чистка» происходила в мае — июне 1924 года. Она началась в дни XIII съезда РКП(б). 29 мая с докладом о молодежи на съезде выступил член Политбюро Н. И. Бухарин, который привел «целый ряд примеров как в целом ряде научных учреждений, учебных заведениях <...> мы не смогли в достаточной степени обеспечить партийное руководство». В числе первоочередных задач партии Бухарин назвал «воспитание людей различной квалификации: красных профессоров, красных спецов»⁵⁷.

По данным на 30 мая 1924 года, согласно публикуемым в центральной прессе сводкам, проверено 13 692 студента, исключено из вузов 2623, то есть 19% от всего на тот момент прошедшего через «чистку» студенческого состава.

В 1924 году было запланировано принять в высшие учебные заведения 13 600 человек. На всю территорию РСФСР отводилось из этого числа всего 600 мест. Остальные 13 000 распределялись на национальные республики (нетрудно посчитать, что на каждую приходилось около 1000 мест). Очевидна проводимая на государственном уровне социальная дискриминация коренного населения страны. Очевидно также всемерное «подтягивание» бывших национальных окраин. Политика материального и кадрового стимулирования республик в ущерб интересам российской федерации сохранится на протяжении всего советского периода. Данное направление государственной деятельности в области музыкальной культуры будет фиксироваться автором и далее.

Страницы центральных газет предлагали следующую информацию по повсеместно проходящей чистке и последующему приему в вузы: «Предпочтение отдавать детям рабочих, крестьян, земледельцев, членам РКП и РКСМ, соблюдать принцип районирования»⁵⁸.

Нельзя оставить без внимания статью О. Д. Каменевой, посвященную «чистке» в Московской консерватории. О. Д. Каменева была женой Л. Б. Каменева, в то время занимавшего посты члена Политбюро, заместителя председателя Совета народных комиссаров и председателя Моссовета, и сестрой Л. Д. Троцкого. Впоследствии репрессированная, как и ее муж, в то время по линии Наркомпроса она руководила «чисткой» в художественных вузах. В первые после революционные годы, во многом в результате ее деятельности, несколько дней под арестом провел А. Блок за создание поэмы «Двенадцать». Каменева писала, что «консерватория сильно отстает от пролетаризации вузов. Об этом ярко свидетельствует контингент учащихся МГК. Настоящий пролетарий еще не успел добраться до стен консерватории. Преобладающим элементом является мелкобуржуазное мещанство и дети трудовой интеллигенции»⁵⁹.

Автор статьи использует термин «пролетаризация вузов». «Мы понимаем [ее] не только в смысле орабочивания состава их учащихся, но также и в смысле коренной ломки производственной программы». Главный результат всех действий — это «выпуск коммунистически мыслящих людей. Иначе может случиться, что и выходцы из рабочей среды в этой обстановке приобретут все худшее от мещанства, что неоднократно демонстрировалось в процессе самой чистки».

Согласно статье, на тот период в консерватории проходили обучение около 1000 человек, что, по мнению проверяющей, представлялось чрезмерным числом. «Совершенно ясно, что находятся “элементы”, которые являются балластом для государства». Вызывала у проверяющей раздражение позиция профессоров, которые «в большинстве своем недостаточно учли свою ответственность за происходящее и из “человеколюбия” в последнюю минуту оценили каждого учащегося выше его квалификации».

«Чистка» проходила следующим образом: «Учащиеся были разбиты на 4 группы: на безусловно остающихся, на безусловно подлежащих исключению, на получающих право закончить среднее образование (техникум) и на сомнительных, над которыми и должна главным образом поработать комиссия. <...> Как общее впечатление, в массе своей студенты консерватории являются исключительно отсталыми по своим общественным запросам».

Приведу данные «чистки» 1924 года, опубликованные автором, скрывшимся за инициалами Л. Л.^[1], в журнале «Музыкальная новь». «Академическая чистка в МГК прошла весьма плодотворно. Комиссия пропустила 963 студента МГК. Из этого количества 372 человека комиссия исключила»⁶⁰.

[1] Нетрудно догадаться, что это был Лев Лебединский, принимавший самое активное участие в данной акции.

специальность	количество студентов	в процентном отношении к общему количеству	исключено	в процентном отношении к количеству студентов специальности
пианисты	320	33,2	180	56,2
оркестранты	226	23,4	65	29,5
вокалисты	139	14,4	50	38,4
хоровики	134	13,9	39	30
теоретики	80	8,3	24	30
педагоги	64	6,6	14	23,3
Итого:	963		372	38,7

Процентные нормы отчисляемых планировались заранее, для консерватории данный показатель должен был быть не менее чем 30%. Как видим, в консерватории запланированная цифра оказалась перевыполненной. Лебединский писал: «Среди пришедших в консерваторию значительно поднялся процент трудящихся. <...> Однако все же отсталость музыкантов от общей жизни чувствуется сильная и выявляется в анекдотических ответах некоторых “ископаемых” вроде “Бухарин умер в 1898 году”, “Позабыла, кто был Ленин”, и т. д.»⁶¹.

Особенно сокрушительные следы оставила «чистка» на двух отделах консерватории — фортепианном и вокальном, традиционно считающихся «мелкобуржуазным балластом». Драматические следы «чистки» 1924 года обнаруживаются в биографиях композиторов Б. А. Арапова, А. В. Мосолова и Г. Н. Попова. А. В. Мосолова «вычистили» из Московской консерватории в мае 1924 года «как несоответствующего производственным задачам»⁶², полагаю, в том числе и действиями фракции красной профессуры. Г. Н. Попова, который в то время обучался в Ленинградской консерватории, исключили с формулировкой «академически средней ценности, без перспектив»⁶³. Хотя данная формулировка обычно являлась лишь прикрытием истинных целей — избавления студенческого контингента от «социально чуждого элемента». Замечу, что исключенные из вузов студенты получали своего рода «волчьи билеты», — как правило, путь к высшему образованию для них навсегда был закрыт. Для многих это стало трагедией, возросло число самоубийств. Кое-кто озлобился, в МГУ были зафиксированы студенческие волнения. Для Мосолова, Арапова и Попова эта история окончилась благополучно только лишь по той причине, что за них заступились профессора Г. Э. Конюс, Р. М. Глиэр, Н. Я. Мясковский, В. В. Щербачёв, Л. В. Николаев, директор Ленинградской консерватории А. К. Глазунов.хлопотать приходилось на уровне руководства Наркомпроса. По каждому из вышеназванных исключенных студентов принималось отдельное решение. А сколько при том погублено творческих судеб — кто теперь может посчитать?! Глазунов, например, обивал пороги Главпрофобра и Наркомпроса, ходатайствуя за 12 исключенных студентов.

Кроме того, вполне вероятно, что истоки всех сложностей, с которыми приходилось в дальнейшем сталкиваться тем же Мосолову и Попову, находятся в событиях 1924 года. Несмотря на, казалось, счастливое разрешение ситуации, биографии обоих композиторов оказались испорчены «генеральной чисткой» 1924 года. Сама же эта кампания лишь положила начало планомерному и в течение всего советского времени неизменному регулированию социального и национального состава студенческой молодежи, в том числе и в творческих вузах. В исследовании А. Ю. Рожкова приводятся данные о том, что с 1924 до 1927 года



Л. Н. Оборин и В. Я. Шебалин — студенты Московской консерватории. 1923/24 учебный год. ЦДММК. Нег. № 30780.

Примерно это время стало началом деятельности так называемой Московской шестерки (их еще называли на французский манер Six'ами), группы студентов МГК, в которую помимо Оборина и Шебалина входили М. В. Квадри, М. Л. Старокадомский, Ю. С. Никольский и М. М. Черёмухин. Естественно, вкусовые предпочтения Six'ов были направлены в сторону «художественной» музыки.

после «пролетаризации» Московской консерватории «удельный вес интеллигентской молодежи понизился с 85% до 28%»⁶⁴.

Естественно, подобные процессы не способствовали поднятию уровня отечественного музыкального образования. Скорее наоборот. В. Я. Шебалин, поступивший в МГК в 1923-м, спустя год и три месяца после «генеральной чистки» писал родителям: «С консерваторией я сейчас в полной размовке, так как она дает мне только известные гражданские преимущества и несколько интересных курсов, а вообще-то говоря, своему развитию ей я обязан меньше всего. <...> Вот так и будешь со временем профессиональным тупицей, годным только для всякой “производственной” (имеется в виду агитационной. — *Е. В.*) работы»⁶⁵.

Устанавливается на многие годы новая практика приема — по комсомольской, партийной путевке. Академически настроенная профессура, как могла, препятствовала данной практике. Это противоречие — между профессиональными требованиями и идеологической настроенностью — надолго останется актуальным, иногда приобретая драматический характер.

Основы новой музыкальной политики были сформулированы первым главой советского государства. Согласно взглядам В. И. Ленина, все художественные критерии в искусстве должны быть обусловлены по преимуществу политическими факторами. Нельзя не согласиться с В. В. Набоковым, утверждавшим, что «литературные вкусы и пристрастия Ленина были типично обывательскими, буржуазными, и с самого начала советский режим заложил основы для примитивной, провинциальной, насквозь политизированной, полицейской, чрезвычайно консервативной и трафаретной литературы»². Уже в начальный период существования советского государства вопросы цензуры являются главенствующими в оценке творческого продукта. Летом 1922 года Ленин писал Ф. Э. Дзержинскому: «Обязать членов Политбюро уделять 2–3 часа в неделю на просмотр ряда изданий и книг, проверяя исполнение, требуя письменных отзывов»³.

6 июня 1922 года, в то время, когда страна еще не оправилась от катастрофы Гражданской войны, когда свирепствовал голод в Поволжье и Тюмени, где происходили массовые самоубийства от голода и встречались случаи людоедства, был создан первый советский цензурный орган Главлит. В начале следующего, 1923 года при нем организован Главный комитет по контролю за репертуаром — Главрепертком. Прочитую инструктивное письмо № 61 Главного комитета по контролю за репертуаром при Главлите от 11 апреля 1923 года и три из девятнадцати положений прилагаемой инструкции.

Циркулярно
всем гостеатрам, госкино, госциркам

На основании §§ 13, 15 прилагается при сем инструкции «о порядке осуществления контроля за репертуаром», выданной на основании § 3 постановления Совнаркома от 9 февраля 1923 года, опубликованной в газете «Правда» № 74 от 4 апреля с. г. предполагается представить в Главный Комитет по контролю за репертуаром требуемые указанными §§ сведения.

Председатель Главного Репертуарного Комитета
Л. Трайнин⁴

ИНСТРУКЦИЯ

О порядке осуществления контроля за репертуаром, изданная на основании § 5 Постановления Совнаркома от 9 февраля 1923 года

1. Ни одно произведение не может быть допущено к публичному исполнению или демонстрированию без разрешения Главного Комитета по контролю за репертуаром при Главлите или соответствующих местных органов (облитов и гублитов).

2. Лица и учреждения, желающие получить указанное разрешение, представляют в органы контроля а) для произведений музыкальных, драматических и эстрадных — текст в 4-х экземплярах, ноты в 3-х экземплярах. <...>

19. Публичное исполнение и демонстрирование произведений без надлежащего разрешения, как равно и допущение исполнения и демонстрирования таковых в помещении, находящемся в их ведении, карается по ст. 224 Уголовного Кодекса РСФСР⁵.

Отныне для постановки любого произведения руководство каждого зрелищного учреждения должно было испрашивать разрешение. Так, в 1924 году дирекция Большого театра просила контрольные органы о возможности исполнения опер «Демон» и «Руслан и Людмила»⁶. Приведу также еще одно из инструктивных писем того же года.

9.12.1924

Народный Комиссариат Просвещения
Художественный отдел
директору Большого театра И. М. Лапицкому

Разрешается к постановке безусловно:

«Аида», «Евгений Онегин», «Князь Игорь», «Кармен», «Паяцы», «Прекрасная Елена», «Золотой петушок», «Маскотта» (оперетта), «Севильский цирюльник», «Сорочинская ярмарка».

С обязательным вступительным словом:

«Фауст», «Снегурочка», «Ночь перед рождеством», «Нерон», «Борис Годунов», «Мазепа», «Тоска», «Садко».

Совершенно запрещаются для рабочих районов:

«Вражья сила», «Риголетто», «Травиата», «Пиковая дама», «Царская невеста», «Демон», «Трильби», «Русалка», «Жидовка», «Князь Серебряный», «Майская ночь».

Зав. Гублитом Гутман⁷

В 1920-е годы художественная жизнь регулировалась подобными многочисленными инструктивными письмами. И часто бывало так, что каждое новое инструктивное письмо опровергало предыдущее. Причем цензурному регулированию подвергались, помимо театральных, и сочинения академических жанров. Осенью 1923 года, спустя несколько месяцев после начала работы Главреперткома, Мясковский писал Прокофьеву: «...сидящая в издательстве цензура, неизвестно точно из каких побуждений, вероятно, из страха религиозной пропаганды, наложила запрет на продажу “Семеро их” — не совратились бы мы в идолопоклонство! Немножко смехотворно, но все же очень неприятно...»⁸

В 1925 году газета «Известия» опубликовала заметку критика Ю. Ларина под хлестким названием «Кто победил на конкурсе совдураков». Автор приводил решения Главреперткома, вошедшие в отчет Наркомпроса Третьему съезду Советов. Опера «Лоэнгрин» — «как произведение мистическое» — должна быть заменена «более подходящей идеологически» оперой «Зигфрид». Главрепертком распорядился изъять из первой картины «Евгения Онегина» «фальшиво звучащий в условиях современности эпизод крепостной идиллии — сцену барыни с крестьянами». Поскольку «в наши дни совершенно нерационально культивировать вертеровские настроения», то в опалу попала и опера Массне. Столь нелепое, по мнению Ларина, чиновничье рвение стало возможным в силу изменившихся внешних обстоятельств. «У нас достаточно до сих пор было забот и помимо постановки цензуры: война, хозяйство, устройство гражданского быта. Вопросы культурной жизни (в том числе и цензурный) только теперь начинает вплотную сосредоточивать на себе партийно-советское внимание»⁹.

Тот секрет, что искусство при условии умелого им управления может стать весьма эффективным средством формирования субъекта, необходимого государству, открыт задолго до XX столетия. Но механизм создания системы массового художественного воздействия в нашей стране уникален, так как затрагивает все

сферы общественной жизни. Без учета этого обстоятельства попытки разобраться в советской культурной истории неизбежно будут обречены на провал.

Театр — «передовой фронт» в сражении за новую советскую эстетику.

Н. А. Рославец — против оперы

Новые идеи, темы, сюжеты складывались и утверждались в первую очередь в театральном драматическом искусстве. В начале 1924 года в Первом рабочем театре Пролеткульта С. М. Эйзенштейном была поставлена пьеса С. М. Третьякова «Противогазы». Содержание пьесы вкратце состояло в том, что рабочие, не имея противогазов, спасают свой завод от взрыва. В том же году Вс. Э. Мейерхольд поставил «суд» над пьесой А. Н. Островского «Лес». Режиссер занимался, как писала критика, «отскребыванием индивидуальных болячек» от искусства. Публика валила валом на «суд» над А. Н. Островским. А сама найденная форма общественного суда, судилища, ставшая уже в конце 1920-х годов нормой публичной жизни, трагически отозвалась горькой метафорой в судьбе великого режиссера.

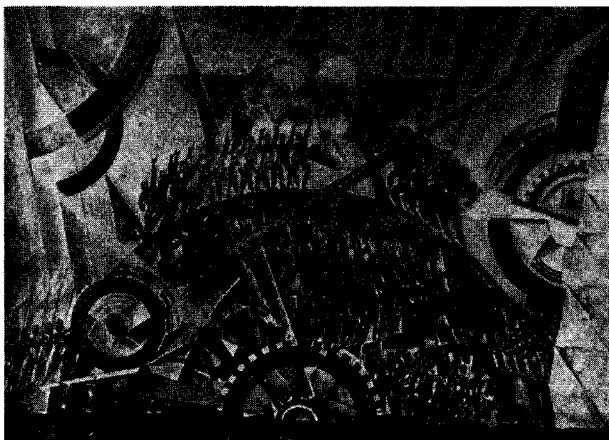
Через полгода после появления резолюции ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» от 18 июня 1925 года, ставшей первым нормативным партийно-государственным документом, регулирующим вопросы художественной культуры, 8 декабря в театре МГСПС состоялась премьера «Шторма» В. Н. Билль-Белоцерковского. Пьесы, в которой, по мнению критики, впервые в советской драматургии была показана ведущая роль партии большевиков в построении советского общества. «Никакой подготовки, никакой теории, никакого понятия о драматургии до революции я не имел, — вспоминал Билль-Белоцерковский. — Бывшему матросу и чернорабочему эта область труда и не снилась. Поэтому с гордостью могу сказать, что только революция открыла передо мной советский шлагбаум на этот путь»¹⁰.

В «первом советском спектакле», кажется, есть уже все, что стало типичным впоследствии: «братишка» Матрос, Председатель Укома — безликий носитель революционной идеи, Интеллигент из центра — «фигура в дохе и меховой шапке» — идет на прием к председателю вне очереди, комсомолка Иванова, так и сыплющая лозунгами типа «Коллектив — вот моя семья. Революция — вот моя любовь». Есть и эпизод коммунистического субботника, во время которого зрители в едином порыве, как указывает пресса тех лет, устремлялись на сцену, и разговор «спецов», и финал, где «герой» (Председатель Укома) гибнет, но Матрос сообщает присутствующим, что «наша взяла!» Язык пьесы не оставляет никаких сомнений в пролетарском происхождении автора. Выражение «коммунисты — передняя часть народа» оказывается не самым запоминающимся в ряду лексических «богатств», которыми перенасыщено произведение¹¹. «Шторм» Билль-Белоцерковского получил высокую оценку руководства страны, Сталин считал пьесу «абсолютно полезной вещью».

В мае 1927 года состоялось партийное совещание при ЦК ВКП(б), посвященное вопросам театрального строительства. «Критерий социально-политической значимости» в театральной политике «был признан основным и решающим фактором» в оценке приемлемости того или иного драматического произведения для советской сцены¹¹.

[11] Впоследствии музыку к «Шторму» написал Г. Эйслер. Берлинская премьера спектакля состоялась в 1957 г. Режиссер В. Лангхоф, в роли Председателя Укома выступил Э. Буш.

Позиция наркома просвещения А. В. Луначарского существенно отличалась от декларируемой на совещании. Не ограничившись выступлением на агитпроповской встрече, Луначарский писал в передовой статье первого номера нового журнала «Современный театр»: «... никоим образом не является желательным, чтобы театр целиком и полностью вступил на путь общественной пропаганды (хотя бы и художественной в точном смысле этого слова). Общественно пропагандирующий театр... в нашей стране



ГАБТ. Эскиз постановки героического действия «10 лет Октября». Картина «Работа машин». Сценарий В. А. Лосского. Художник Ф. Ф. Федоровский.

«Это довольно обильный букет пылающих красных роз, который театры хотят положить к ногам Октября» (Луначарский А. В. Нужен ли нам вообще театр? // Советское искусство. 1927. № 5. С. 57).

должен занимать центральное место. Но это не значит, чтобы можно было бы затереть классический театр Европы и России, чтобы можно было бы повернуться спиной к иностранному театру. Во всех случаях просто неумно предъявлять требования пресловутой «идеологической выдержанности», приближающейся к стопроцентности... Разве можно назвать образованным человеком того, кто не знает других оттенков мыслей и культурных течений, кроме своих собственных... Художественное произведение никогда не может быть рационалистически отчеканенным. Оно всегда допускает различные толкования»¹².

Большой театр откликнулся на итоги майского «теа-совещания большой работой по оценке текущего репертуара». Музыкальная подкомиссия «наметила ряд опер, которые следовало бы снять с репертуара» (например, «Саломею» Р. Штрауса; из плана предполагаемых постановок были изъяты «Игрок» Прокофьева, «Джонни наигрывает» Э. Кшенека, «Водовоз» Керубини), а также «разработала ряд мероприятий для привлечения либреттистов и композиторов к работе в Большом театре, путем заказа им новых опер»¹³. Рекомендуемые темы — события Парижской коммуны, 1905 года и Гражданской войны — не отличались разнообразием. Тем не менее были попытки выполнить поставленные задачи.

Спустя три года после премьеры «Шторма», через год после театрального совещания, каждый из московских театров имел в своем репертуаре хотя бы одну советскую пьесу. «Любовь Яровая» К. Тренёва шла в Малом, «Бронепоезд 14.69» Вс. Иванова — во МХАТе, «Цемент» Ф. Гладкова — в 4-й студии на Триумфальной площади. Вахтанговцы поставили «Разлом» Б. Лавренёва, театр МГСПС — «Рельсы гудят» В. Киришона. Журнал «Современный театр» опубликовал любопытные сведения. «Если в сезоне 1926/27 г. советская пьеса составляла 25–30%, мещанская («прочие») 60–70%, то в сезоне 27/28 г. картина перевернулась. Советских спектаклей мы имеем около 55–65%, а мещанских — не больше 25–30%, остальные (15–30%) классические...»¹⁴

Некоторые предварительные итоги развивающемуся процессу подвел Н. Бухарин: «...всякому беспристрастному человеку ясно, что новая литература, очень близко к нам стоящая, у нас в значительной степени уже народилась. Все могут отметить также, что текущий год (1928-й. — Е. В.) есть год решительного перелома в нашем театре... Разумеется, все это имеет огромное практическое значение. Если

искусство начинает говорить более или менее нашим языком, и притом не заикаясь, не сюсюкая и не оглядываясь по сторонам, — это означает, что значительные массы людей “заряжаются”, “настраиваются” на революционный лад... это значит, что новое поколение смелее пойдет за нами и скорее будет расти к социализму»¹⁵.

По всей видимости, Бухарин имел в виду сочинения М. Горького, Д. Бедного, «Разгром» А. Фадеева (1927), «Донские рассказы» М. Шолохова (1926), первые официально поддержанные писательские опыты комсомольцев 1920-х годов Ю. Кина, Б. Горбатова, Н. Огнева.

Документы свидетельствуют, что в высшем партийном руководстве страны существовали разногласия относительно целей и задач искусства. В том же 1928 году Луначарский опубликовал развернутую брошюру «Театр сегодня» («Оценка современного репертуара и сцены»). «С удовольствием могу констатировать, что вопросы театра привлекают все большее внимание не только широкой публики, но и партии»¹⁶. Самое существенное: нарком критиковал деятельность подведомственной ему структуры. «Репертком не нашел еще настоящей линии. Он стал на точку зрения слишком тщательной опеки нашей публики. Можно подумать, что каждое слово, раздавшееся со сцены, в том числе и с оперной сцены, является каким-то призывом к сердцам социально-неопределенной среды. Между тем это не так, и бывает досадно, когда видишь, что очень большие художественные достоинства того или иного произведения не спасают его от придирического отношения Главреперткома из-за нескольких слов или ситуаций, которые в сущности, всем давно приелись... но не звучат “в унисон с современностью”»¹⁷.

Позиция Луначарского была серьезной поддержкой авторитетным музыкантам, отдающим себе отчет в пагубности «линии революционного рвения» в искусстве. С развернутой статьей, посвященной репертуару в Большом театре, выступил В. М. Беляев, редактировавший журнал АСМ «Современная музыка». Приводится один из наиболее симптоматичных фрагментов: «...всякому оперному театру для его художественного роста необходимо затрачивать массу усилий на обновление репертуара, на экспериментирование в этой области... Что же мы видим в Большом театре? ...Прогресс Большого театра фактически закончился с эпохой расцвета Римского-Корсакова и за последние 25 лет не сдвинулся с мертвой точки. Но так как в творчестве стоять на месте, это значит фактически идти назад, то мы должны признать, что положение Большого театра в наши дни просто катастрофическое в художественном отношении... только в условиях планомерной и многолетней работы в области обновления своего репертуара Большой и Экспериментальный театры могут получить значение передовых театров...»¹⁸

Почти одновременно с «Китежем» в Большом театре состоялась премьера «Ивана-солдата» К. Корчмарёва (1927). М. Ипполитов-Иванов, исполнявший в то время обязанности заведующего музыкальной частью ГАБТа, назвал сочинение первым опытом музыкально-сценического примитива. Определение весьма точно отражало общую направленность произведения. Сюжетным стержнем послужила сказка о Бабе-яге, Кашее Бессмертном и Жар-птице. Царство неопикуемой красоты, которое достигает в результате Иван-солдат, толковалось как царство свободы и радостного труда. Баба-яга стала символом старухи-помещицы, а Кашей — царским генералом типа Победоносцева. Музыкальное сопровождение не вышло за рамки солдатских песен. Впоследствии это определение для характеристики подобного рода продукции не применялось. Однако общая тенденция идеологической вульгаризации предлагаемых к постановке сюжетов со временем лишь усиливалась.

На протяжении 1920-х годов постоянно дискутировался вопрос о жизнеспособности традиционных музыкальных жанров в изменившихся социаль-

ных условиях, о формировании новых. Так, в марте (13 и 14) 1926 года прошла Первая конференция по музыкальной политико-просветительной работе, под-нявшая проблему так называемой «массовой песни». Параллельно подвергалась сомнению полезность жанров оперы и симфонии обществу победившего пролетариата. В фондах Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ) хранится одно из показательных в этом плане выступлений композитора Н. А. Рославца, имевшее место 8 марта 1928 года на совещании при Главискусстве по вопросам современного музыкального театра и эстрады.

«Почему действительно сейчас пробудилась в нашем обществе эта совершенно ностальгическая любовь к опере, оперетте. Почему потянуло на музыку? К этому надо подойти серьезно и подумать... далее, где же эта тяга намечается? У кого? У так называемых широких масс? Ничего подобного... Замечается она, главным образом, у нашей новой интеллигенции...

Может быть, я ошибаюсь, может быть, кто-нибудь поправит меня и разобьет мою теорию, но я думаю, что эта тяга к музыке объясняется, попросту говоря, тем, что мы вступили в полосу отчаянной реакции... Искусство сейчас уже начинает становиться чем-то вроде дома отдыха даже со своими “мертвыми” часами. Именно побыть часика два в опере или где-нибудь в этом роде — это и есть тот “мертвый” час, который в домах отдыха существует. Появились и религиозные тенденции, которых три года не было. Вы сами знаете колоссальный успех “Китежа” Римского-Корсакова. Сколько бы мы ни говорили, что это гениальная музыка, что это “изумительная” вещь, все-таки характерно, что “гениальная музыка”... эта опера появилась именно теперь, не три года тому назад, а именно теперь, — и все это свидетельствует о том, что, значит, мистические и всякие религиозные тенденции точно так же в нашем быту поднимают головы...^[1]

Для того, чтобы оздоровить наш театрально-музыкальный фронт, нужно, чтобы появилось то, что называется настоящей советской пьесой, с “идеологией”, с содержанием, отвечающим идеологии нашего времени. Нужно будет начать жесткую борьбу с указанной мною реакцией, наступление которой беру на себя смелость сигнализировать, для того, чтобы подсказать, кому это ведать надлежит, что борьбу с этой реакцией нужно начинать сейчас же. Каким способом? Я думаю, что теперь придется революцию делать сверху: ничего не поделаешь, снизу уже революция невозможна... Хватит ли у государства, у партии средств и сил начать эту борьбу? Я думаю, что хватит, потому что десятилетний опыт накоплен... наконец, подросла художественная “смена”... Начиная борьбу, нужно ли держаться за старую оперу? Я бы сказал — нет. Думаю, что форма оперная как форма наиболее условная... не годится. Какая же форма будет годна для этого? Я думаю, придется новым строителям эту форму искать... Но самое главное, необходимо, чтобы политика государства в нашей музыкально-театральной области была бы выявлена хотя бы так, как она выявлена в области театральной. Если мы получим известную линию в этой нашей работе, если мы будем знать, что в центре, от которого зависит вся судьба наша, принята известная линия, — всем легче будет работать»¹⁹.

К слову, Рославец в те годы занимал пост политредактора Главреперткома и выступал на том совещании как лицо официальное. Его социальные и эстетические взгляды отличались крайним радикализмом. В документах Главреперткома, относящихся к 1920-м годам, характерная подпись Рославца (инициал и первые буквы фамилии) в качестве политредактора фигурирует на многих приказах, пись-

[1] Возобновление оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже» в Большом театре было осуществлено в 1926 г. (25 мая). Дирижер В. Сук, режиссеры В. Раппопорт и В. Нардов, декорации К. Коровина. Исполнители: К. Держинская, Н. Озеров, В. Петров, А. Богданович.

мах и распоряжениях, отнюдь не прибавляя романтических деталей к биографии композитора. На вышеупомянутом совещании он — вместе с Е. Браудо, С. Коревым, И. Новицким — в числе членов рабочего президиума выступает с одним из четырех основных докладов («О задачах и формах эстрады»), категоричен в оценках и активен в прениях.

С докладом о современной репертуарной политике в области оперы выступил Е. Браудо, рекомендовавший к исполнению 120 опер. Доклад К. Голейзовского «Современное положение балета в СССР» был зачитан ввиду отсутствия балетмейстера. Кстати, это было единственное оппозиционное по мысли выступление, о чем в преамбуле заявил сам автор доклада: «Я знаю, что этот доклад мой вызовет лишь аппетит у тех, у кого он должен бы вызвать бессонницу, кошмары и мучительное раскаяние за содеянные перед своим искусством преступления». Голейзовский протестовал против политической тенденциозности в балете: «Мне горько за свое искусство, имеющее жалкий вид. Как будто оно сидит между двух стульев, на одном изображен двуглавый орел, на другом — серп и молот»²⁰.

Разброс мнений по вопросам репертуарной политики в те времена крайне показателен: от крайне экстремистских до продуманных, взвешенных и аргументированных. «Происходит известная дружественная борьба мнений, выравнивается постепенно известная линия»²¹, — констатировал А. В. Луначарский. Эти слова, пожалуй, наиболее точно отражают ситуацию, сложившуюся в рассматриваемый период.

Цензура в музыке.

Советизация как основное направление репертуарной политики

В январе 1927 года, через полтора месяца после знаменитой постановки «Ревизора» в театре Вс. Э. Мейерхольда, состоялось чествование режиссера. На нем зачитано «Приветствие от Месткома Покойных Писателей», сочиненное Е. Замятинным и М. Зощенко: «Потрясенные вторичной кончиной нашего дорогого покойного Н. В. Гоголя, МЫ, “великие писатели земли русской”, предлагали приступить к разрушению легенды о нижеследующих классических наших произведениях, устаревшие заглавия которых нами переделаны соответственно текущему моменту:

1. Д. Фонвизин “Дефективный переросток” (бывш. “Недоросль”).
2. А. С. Пушкин “Режим экономии” (бывш. “Скупой рыцарь”).
3. Его же “Гришка, лидер самозванного блока” (бывш. “Борис Годунов”).
4. М. Ю. Лермонтов “Мелкобуржуазная вечеринка” (бывш. “Маскарад”).
5. Л. Н. Толстой “Электризация деревни» (бывш. “Власть тьмы”)²².

Так писатели пародировали смехотворную практику переделки классических произведений искусства для нужд современного пролетарского процесса. Как на аналогичный из многих подобных музыкальных «экспериментов» укажу на постановку оперы Дж. Мейербергера «Гугеноты» в Большом театре. Постановщики спектакля переписали либретто под запросы советского быта, и она получила название «Декабристы». В ГАБТе также некоторое время шел спектакль «Севильский цирюльник дыбом». Здесь женские партии были поручены мужчинам, а мужские — дамам. А. Неждановой пришлось участвовать в подобном безобразии, исполняя партию графа Альмавивы. Подобные переделки классического репертуара обосновывались обстоятельством «подтягивания» обветшалого прошлого до революционных нужд пролетарской современности.

В 1929 году опубликован Репертуарный указатель Главреперткома, содержащий список разрешенных и запрещенных к исполнению на сцене произведений²³. В предисловии к книге появились следующие симптоматичные строки: «Данный сборник следует рассматривать как официальное издание Главреперткома и с выходом его в свет аннулируются все сводные списки, вышедшие до мая 1928 года»²⁴. Линия советизации театра была определена как основополагающая. В связи с этим Главреперткомом была проделана невероятно трудоемкая работа по «установлению четких критериев в оценке текущего репертуара». Все, что пелось, игралось, все, что танцевалось в СССР за период до 1 июня 1928 года, было пересмотрено в соответствии с разработанной шкалой оценок-литеровок. В предлагаемых в качестве обязательных списках подвергся систематизации не только текущий репертуар. Классифицировались (литеровались) все когда-либо идущие на отечественной сцене произведения.

Литера «А» присваивалась сочинению, по «идеологической установке наиболее для нас приемлемому и поэтому рекомендуемому <...> к повсеместной постановке. <...> По линии классического репертуара — такое произведение, которое при наличии высокого формального совершенства в своей социально-политической значимости не потеряло значения для советской аудитории»²⁵. Из числа зарубежных музыкально-сценических произведений литера «А» была дана «Фиделио» Бетховена, «Кармен» Бизе, «Риенци», «Нюрнбергским мейстерзингерам» и «Кольцу нибелунга» Вагнера, «Отелло» и «Фальстаф» Верди, всем операм Глюка, «Водовозу» Керубини, «Гальке» Монюшко, операм Моцарта, «Виндзорским проказницам» О. Николаи, «Немой из Портичи» Д. Обера, операм Ж. Ф. Рамо, «Севильскому цирюльнику» и «Вильгельму Теллю» Россини, «Ожиданию» Шёнберга, «Геновеве» Шумана и «Фернандо» Шуберта, балетам «Шопениана» (в оркестровке Глазунова) и «Карнавалу» Шумана. Идеологически «чистыми» в русской опере считались «Князь Игорь» Бородина, «Русалка» и «Каменный гость» Даргомыжского, «Женитьба», «Борис Годунов» и «Сорочинская ярмарка» Мусоргского, «Снегурочка», «Садко», «Сказка о царе Салтане», «Кашей бессмертной» и «Золотой петушок» Римского-Корсакова, «Соловей» и «Царь Эдип» Стравинского, «Орестея» Танеева, «Евгений Онегин», «Мазепа», «Чародейка», «Пиковая дама» и «Иоланта» Чайковского.

Литера «А» была присвоена «Испанскому каприччио» Римского-Корсакова, а также «Жар-птице», «Петрушке», «Пульчинелле» и «Свадебке» Стравинского. Из современных советских сочинений первый разряд дан «Кандиду» Л. Книппера, «Красному маку» Р. Глиэра и «Стальному скоку» С. Прокофьева²⁶.

Литерой «Б» характеризовалось «произведение вполне идеологически приемлемое и допускаемое беспрепятственно к повсеместной постановке»²⁷. Это «Воцек» А. Берга, «Сын солнца» С. Василенко, «Овод» А. Зикса, «Джонни наигрывает» и «Прыжок через тень» Кшенека, «Любовь к трем апельсинам» и «Игрок» Прокофьева.

В классическом репертуаре критерии были такие: «выдающиеся формальные достоинства» и «крайняя незначительность с точки зрения социальной значимости». С операми Беллини и Берлиоза соседствовали «Хованщина» Мусоргского, «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик» Чайковского.

Литера «В» ориентировала на «неполную идеологическую выдержанность», «нечеткую расплывчатую идеологическую установку», а в классических сочинениях вообще «на спорность и сомнительность ее». Таковы, по решению Главреперткома, «Парсифаль» Вагнера, «Аида» и «Дон Карлос» Верди. В связи с этим требовалось предварительное ознакомление органов контроля с режиссерским планом постановки, а затем и специальный показ готового спектакля. С того времени получила широкое распространение практика «осовременивания» со-

держания, так как «постановка... должна быть обставлена максимумом гарантий по той линии, что социальная приемлемость пьесы будет усилена, но не снижена, по сравнению с текстом ее»²⁸.

Наконец, четвертый разряд, литера «Г», присваивалась репертуару, приуроченному к политическим кампаниям, историческим праздникам, то есть так называемым агиткам. Существовал и перечень запрещенных драматических пьес и их авторов — Булгакова, Замятина, Р. Роллана («Дантон»).

Среди запрещенных к постановке опер зарубежных композиторов значились «Петр и Екатерина» А. Адана, «Ожерелье Мадонны» Э. Вольф-Феррари, «Декабристы» (переделка «Гугенотов») Дж. Мейербера. В репертуаре русской оперы не разрешались к постановке «Жизнь за царя» Глинки и все ее современные переделки, «Сказание о невидимом граде Китеже», духовные оперы А. Рубинштейна. В числе запрещенных опер, написанных в послеоктябрьский период, значились оперы «1812 год» М. Багриновского (1927), «Князь Серебряный» П. Триодина (1923), балет Б. Бера «Смерч», поставленный на сцене Большого К. Голейзовским и дошедший в 1927 году лишь до генеральной репетиции.

Впоследствии один из активнейших деятелей Главреперткома О. Литовский, известный в свое время тем, что допустил политическую ошибку, поддержав «уродливо атональную» «Катерину Измайлову» Д. Шостаковича, писал: «Для нашего поколения театральных деятелей, критиков, или, как теперь бы сказали, театроведов, борьба за советский театр была ярко выраженной политической борьбой. Бывали времена, когда сама специфика театрального искусства для нас играла подчиненную роль»²⁹.

Требования к содержательной стороне произведений были сформулированы следующим образом: запрещались произведения, агитирующие за «классовое примирение, мелкобуржуазный пацифизм, анархо-индивидуализм, бандитизм и романтику уголовщины, идеализацию хулиганства, апологию пьянства и наркомании, бульварщину (дешевая сенсация, адюльтер, богема, высший свет, судебные процессы), обывательщину (идеализация святости мещанской семьи, уют, рабства женщины, частной собственности и т. д.), упадничество и психопатологию порнографии и сексуализм, дешевую примитивную агитацию, дающую обратный эффект, извращение и карикатуру на советский быт, культивирование буржуазной салонщины, кулацко-народническую идеализацию старой и новой деревни, идеализацию исторического прошлого в классово неприемлемом духе»³⁰. Также предлагалась некая схема предполагаемого произведения, в котором крайне желательны наличие следующих акцентов: борьба угнетенного с еще не пробудившимся классовым сознанием народа, эпоха революций (Великой французской, 1905 года, Октябрьской), современные национально-освободительные движения, воплощение героики труда. Прошлое — в социально обличительных тонах, настоящее — во имя грядущего. Основной лейтмотив времени — мировая революция. После «Красного мака» идея экспорта революции продолжена в «Сыне солнца» С. Василенко, «Джебелле» В. Дешеева, «Золотом веке» Шостаковича. Напомню авторское пояснение к балету: «В некую капиталистическую страну прибывает советская спортивная команда для участия в международных спортивных состязаниях, устраиваемых по случаю открытия грандиозной промышленной выставки под названием “Золотой век”. <...> Приезд советской делегации и команды всколыхнул рабочих и послужил толчком для ряда революционных выступлений. Кончается балет изгнанием буржуазии из мюзик-холла и превращением его во дворец культуры»³¹.

Вместе с тем Указатель 1929 года оставил исчерпывающее свидетельство о том, сколь развернутым и содержательным был в начале XX столетия репертуар отечественного музыкального театра. Несмотря на то что афиша Большого театра уж

в сезоне 1927/28 года насчитывала примерно 16 наименований^[1], 229 опер зарубежных композиторов свидетельствовали не столько о широте вкусов редакторов Главреперткома, сколько о большой, к сожалению, впоследствии утраченной, культуре оперного исполнительства. Так, постановка «Кольца нибелунга» Вагнера Э. Направником в сезоне 1907/08 года имела европейскую известность. (Показательно, что в советский период тетралогия полностью так и не была поставлена.) В XIX веке в Петербург приезжал Берлиоз. Буальдьё и Адан жили и работали в российской столице, создавая специально для императорской сцены новые произведения.

143 русские оперы в Указателе, большинство которых неизвестно современному слушателю даже в названиях, — факт не менее печально красноречивый. Запрет на все оперы М. Иванова косвенно свидетельствовал, видимо, о том, что композитор в 1918 году навсегда покинул отечество. Ярко выраженная предвзятость к наследию В. Ребикова, вероятно, объясняется отсутствием в его произведениях «критерия социально-политической значимости». В 1929 году из музыкальной жизни была изъята значительная часть наследия А. Рубинштейна, его духовные оперы и оратории. Впрочем, некоторые демократические «вольности» наблюдались в поощрении к исполнению «Ожидания» Шёнберга, «Воццека», двух опер Кшенека, произведений Прокофьева и Стравинского.

Указатель 1929 года — первый претендующий на всеохватность, официальный, публично тиражируемый документ, регламентирующий отечественную театральную-музыкальную жизнь. И в то же время это был символ прощания с полной яркими художественными достижениями эпохой в отечественной культуре. Подобной пестроты имен, названий, стилистических направлений в аналогичных изданиях более позднего периода уже мы не встретим. Есть жесткие, судя по Указателю 1931 и 1950 годов, времена. Есть более спокойные периоды, каким был, без сомнения, 1934 год, о чем также свидетельствует его Указатель. В целом, сопоставление четырех изданий трудов коллективного автора многое говорит об интересующем нас времени. Автор отдает себе отчет, что это лишь один официальный срез времени. Это одна, растянутая на годы, обязательная к осуществлению директива. Но сколько здесь скрытых доселе, соблазнительных для историка нюансов, которые приходится опускать, так как проблема социальной детерминированности искусства выделяется как основная.

Репертуарный указатель 1931 года был выпущен в связи с изменившейся ситуацией в музыкальной жизни страны. Фактически к моменту его выхода издание 1929 года устарело. Отставка Луначарского и назначение Бубнова наркомом просвещения свидетельствовали о подавлении либеральных настроений в руководстве культурой.

«Всемерное стимулирование советской драматургии и в особенности ее пролетарского сектора, не только контроль, но и регулирование репертуара и самый жестокий отпор всему чуждому и приспособленческому в нашей драматургии — такова политика ГРК...» — сформулировано в предисловии ко второму изданию³².

Вся музыкальная часть Указателя, в которую вошли опера и балет, оперетта, цыганский репертуар, была составлена заново. Кроме того, музыкальный раздел предварялся специальным параграфом «Основы музыкальной репертуарной политики». «Борьба с вредными и болезненными участками музыкальной жизни (фокстротчина, упадочно-мещанская музыка и т. д.)», «классово враждебные

[1] Это «Кармен», «Корсар», «Дон Кихот», «Лоэнгрин», «Князь Игорь», «Руслан и Людмила», «Садко», «Снегурочка», «Майская ночь», «Борис Годунов», «Евгений Онегин», «Спящая красавица», «Раймонда», «Конек-Горбунок», «Красный мак», «Любовь к трем апельсинам».

музыканты и их группировки», протаскивающие свою «антисоветскую продукцию», «произведения, обслуживающие нужды социалистического строительства (индустриализация, коллективизация, укрепление обороноспособности, социальное соревнование, непрерывка и т. п.)», строгий критический отбор «лучших образцов прошлого (классиков)». Таковы основные тезисы этого документа. Остается добавить о новом отношении к произведениям западноевропейских и русских композиторов, «отражающих в своем творчестве упаднические тенденции, а также произведения с мистически-религиозным характером содержания», которые ГРК предлагает «не включать в репертуар», «хотя бы они и обладали значительным формальным мастерством»³³.

Еще одно добавление, по сравнению с 1929 годом. Рекомендуются «практиковать в оперных театрах постановки политинтермедий». Подтверждается право переработки сюжетов, изъятие эпизодов, идеологически неприемлемых, а также «возможное осовременивание» классики.

В итоге список зарубежных оперных произведений сократился почти вчетверо — 51 наименование. Помимо запрещенных в 1929 году сочинений не разрешена к исполнению «Жидовка» Ф. Галеви. Впервые применена новая тактика — замалчивание: опусы Шёнберга, Берга и Кшеника вовсе нигде не значатся. Впоследствии данная тактика стала общераспространенной. В анализируемом Указателе автором этих строк не обнаружен зарубежный балет. Из русских опер предлагалось к постановке 38 наименований. Запрещены «Аммалат-Бек» Н. Афанасьева, «Эрос и Психея» В. Богадурова, «Аскольдова могила» А. Верстовского, «Орлеанская дева» и «Мазепа» П. Чайковского.

Главрепертком постоянно выступал с новыми инициативами по упорядочиванию музыкального репертуара. В серии репертуарно-инструктивных писем, выпущенных в 1933 году, вышли рекомендательные списки камерно-вокального репертуара, включающего творчество А. С. Даргомыжского и М. А. Балакирева. В графе «запрещены» значились:

А. С. Даргомыжский

«Бушуй и волнуйся, глубокое море», слова Е. Растопчиной (романс можно было исполнять по лирике «Б» с измененным текстом)

«Молитва» («Молю тебя, создатель мой»), слова Ю. Жадовской

«Минувших дней очарованья», дуэт, слова А. Дельвига

«Молитва» («Владыко дней моих»), вокальный квартет, текст А. Пушкина

«Молитва» («В минуту жизни трудную»), слова М. Лермонтова

«Ой, вы, уланы», вокальный дуэт, цыганская песня, аранжировка А. Даргомыжского

«Восточный хор отшельников» («Восстань, боязливый, в пещере твоей святая лампада горит»), текст А. Пушкина

М. А. Балакирев

«Беззвездная полночь дышала прохладой», слова А. Хомякова

«Заря» («В воздушных высотах»), слова А. Хомякова

«Как во городе царевна, царевна», хороводная Тамбовской губернии, текст народный

«Когда волнуется желтеющая нива», слова М. Лермонтова

«Под яблонью зеленою, под кудрявой зеленою», уличная Московской губернии [здесь следовало пояснение, что «мелодия песни может быть исполняема инструментальными средствами, без текста»]

«Сельское ноябрь», текст А. Хомякова

«Спи!», текст А. Хомякова

«Да возрадуется душа твоя», хор

«Да молчит всякая плоть», хор
«Достойно есть» киевского распева, хор
«Мазурка» («Бывало в поздний полуночный час»), музыка Шопена в переложении Балакирева для смешанного хора, текст А. Хомякова
«Свыше пророцы», хор
«Со святыми упокой», хор
«Херувимская», хор

Запрету подвергалась также Фантазия для фортепиано на темы из оперы «Жизнь за царя» М. Балакирева.

Несколько ранее цензурное «упорядочивание» затронуло и музыкальные номера интермедийного плана.

3 июля 1932 года № 8401

В театральной практике последнего времени при оформлении пьес часто встречаются музыкальные сопровождения и вставки, текст которых до сих пор не представлялся в ГРК на разрешение. На будущее время необходимо представлять и текст музыкальных вставок и сопровождения (ноты и слова песен, ноты балетных номеров). <...> Данное распоряжение ГРК относится также и к вставляемым в спектакль кино-кадрам, а также и к музыкальному сопровождению кино-кадров.

Председатель ГРК О. Литовский,
секретарь Н. Степанова³⁴

Новое большое инструктивное издание Главреперткома — Указатель 1934 года вновь зеркально отразил извивы течения реки, именуемой «музыкальная политика». Как и ранее, все права отнимались от предыдущих изданий и передавались появившемуся. «С выходом в свет этого “Репертуарного Указателя”, таким образом, аннулируются все предыдущие, и он является единственным репертуарным справочником, которым обязаны руководствоваться все органы контроля и зрелищные предприятия...»³⁵

Среди обычно выдвигаемых эстетических критериев, таких, как партийность, появились новые: высокий уровень мастерства (что, по сравнению с 1931 годом, выглядело акцией прогрессивной, так как к тому времени стало ясно, что полноценное художественное произведение одним революционным напором не создать), простота, понятность, доступность.

Зарубежная опера в третьем издании Указателя предоставляла для постановки 85 наименований (запрет был добавлен на «Парсифаля»), русская — 65 (разрешены к постановке «Орлеанская дева» и «Мазепа»). Существенно возросло число отечественных сочинений, написанных в последние годы. Оперы Д. Шостаковича получили: «Нос» — литеру «Б», «Леди Макбет» — литеру «А».

Впервые была поставлена задача классифицировать весь существующий симфонический музыкальный репертуар (специальный список составлен даже для детских утренников). Что касается произведений А. Бородина, то разрешалось исполнение всех частей его Первой симфонии, причем «могут исполняться самостоятельно отдельные части: почти все имеют до известной степени законченный характер»³⁶. Во Второй симфонии особенно рекомендовалась к исполнению первая часть как «наиболее яркая, характерная для Бородина». А вот хор «Солнцу красному слава» из оперы «Князь Игорь» разрешалось исполнять только в специальных монтажах, в авторских вечерах со вступительным словом. Остается только

догадываться, что смутило политредакторов, — может быть, текст «Слава Князьям нашим! Храбрым дружинам их!»? Следуя путем подобных абсурдно-логических измышлений, крамолу можно найти повсюду. Запрещены, к примеру, романс А. Гурилёва «В минуту жизни трудную» на слова М. Лермонтова, «Заклинание» («О, если правда, что в ночи») Н. Римского-Корсакова на слова А. Пушкина. «Старый капрал» А. Даргомыжского должен был исполняться с новым текстом. Авторский вариант допускался только на вечерах, посвященных творчеству композитора.

С начала 1930-х годов Главрепертком фактически стал одним из подразделений НКВД, занимающихся вопросами искусства. При каждом зрелищном учреждении утверждалась должность уполномоченного реперткома с широкими правами, вплоть до привлечения к уголовной ответственности администрации, нарушившей его указания. Уполномоченный прикреплялся к закрытому распределителю. Администрация обязана была предоставить ему отдельное помещение и секретаршу. В свою очередь, уполномоченный должен был вести подробный дневник, «куда заносятся особо интересные факты из прошедших через него материалов, бесед с авторами»³⁷.

Подобно любому бюрократическому образованию в сталинский период, цензурные органы также проходили стадии бесконечного реформирования, переподчинения их подразделений. В конце 1930-х в недрах Главлита возник очередной план об объединении всех существующих на тот момент надзирающих инстанций в цензурный комитет. Таким образом, планировалось свести в один «кулак» все специализированные по разным отраслям деятельности структуры. Прочитую фрагмент переписки Комитета по делам искусств с вышестоящими инстанциями, затрагивающий цензурный вопрос.

Секретно

НКВД тов. Берия Л. П.
Комитет по делам искусств — тов. Храпченко М. В.
Центральная Военная Цензура
при Комитете Обороны — тов. Пузырёв И. И.
25 июня 1939 г. № 4626

По поручению СНК СССР прошу представить Ваше мнение по письму т. Садчикова о создании единого органа цензуры. Срок 5 дней.

Приложение:

письмо т. Садчикова от 16.VI.1939 г. № 1327/с

Управляющий делами СНК Союза ССР М. Хломов³⁸

К данному распоряжению прилагалась докладная записка Н. Г. Садчикова.

ЦК ВКПб — тов. Пospelову П. Н.
СНК СОЮЗА ССР тов. Вышинскому А. Я.

Докладная записка

Об организации Комитета по контролю за произведениями печати,
искусства и радиовещанием при СНК СССР

В настоящее время в стране существуют несколько цензурных органов: Уполномоченный СНК СССР по охране военных тайн в печати,

Главлит при Наркомпросе РСФСР, Центральная Военная Цензура при Наркомате Обороны, Главрепертком при Комитете по делам искусств, Кинорепертком при Комитете по делам Кинематографии и самостоятельный контроль при Управлении государственной съемки и картографии при СНК Союза ССР. <...>

Из беседы с руководителями Главреперткома выяснилось, что они положительно смотрят на вопрос организации единого централизованного органа цензуры в стране.

Вопрос об организации централизованного органа цензуры ставился еще в 1938 году и к настоящему времени еще более назрел. Положительное разрешение этого вопроса поднимает еще выше охрану интересов нашего государства, находящегося в капиталистическом окружении.

Проект постановления СНК Союза ССР прилагаю.

Уполномоченный СНК СССР
по охране военных тайн в печати
и начальник Главлита
Н. Садчиков³⁹

В прилагаемом проекте Постановления СНК СССР Н. Г. Садчиков предлагал возложить на новый Комитет по контролю за произведениями печати, искусства и радиовещанием «общее руководство и инспектирование местных органов цензуры; организацию и руководство предварительной цензуры над произведениями печати, искусства и радиовещанием <...> контроль над всей поступающей из-за границы иностранной литературой и литературой, выходящей из СССР в другие страны; изъятие политически вредной и устаревшей литературы из книготорговой сети и библиотек общественного пользования, а также произведений искусств и радиовещания; составление обзоров о происходящих явлениях в литературе, искусстве и радиовещании; издание правил и инструкций для обеспечения требований партии и правительства в области цензуры <....> подготовку и переподготовку работников цензуры»⁴⁰.

Руководство КДИ, отдавая себе отчет о всей пагубности для культурного процесса претворения в жизнь данной инициативы, посчитало неприемлемым, «находящимся в противоречии с задачами руководства в области искусства» предложение начальника Главлита. Храпченко писал: «Работа по контролю за репертуаром совершенно неотделима от всей системы руководства учреждениями искусства. Она требует непосредственного контакта с творческими работниками, вызывает необходимость совместного обсуждения целого ряда творческих вопросов»⁴¹. Без преувеличения можно утверждать, что какие бы то ни было действия любого представителя Комитета по делам искусств или Агитпропа в отношении новых художественных произведений автоматически были связаны с контролирующими, запретительными санкциями. Еще большее усиление системы запретов означало только одно — уничтожение культуры.

Новая инициатива регулирования вопросов искусства в середине 1930-х годов связана с изданием Репертуарных бюллетеней, посвященных вопросам театра, кино, музыки и эстрады, которые стали выходить с 1936 года. Бюллетени продолжали практику выпускавшихся ранее инструктивных писем. Так, в разделе «Музыка» бюллетеня № 2—3 (1936 год) было пролицировано творчество А. Рубинштейна и Р. Глиэра. В № 7 того же года помещен «список № 1» русской народной песни, разрешенной и запрещенной к исполнению. Характерно, что с № 8 систе-

ма литер отменяется. Творчество А. Верстовского и А. Варламова рассматривается только с двух позиций: разрешенные — запрещенные произведения.

Постепенно деятельность Главреперткома приобретала все более келейный характер. Инструкции, положения и директивы рассылались с пометой «для служебного пользования». Также и Репертуарный справочник, изданный в 1950 году, не имел публичного хождения. Сравнение находящихся в нем данных с Указателями 1929, 1931 и 1934 годов приводит к следующему выводу: задача советизации музыкального театра была выполнена в достаточно короткий исторический срок.

Таблица 1, приведенная ниже, составлена автором данного исследования на основании анализа сведений, помещенных в Репертуарных Указателях, изданных в 1929, 1931, 1934 и 1950-х годах⁴². Материалы, в ней изложенные, позволяют наглядно проследить динамику процесса от его начала до кульминационного в своем роде этапа, каким видится после событий 1948-го — 1950 год. Таблица иллюстрирует постепенное сокращение западного и дореволюционного, а также увеличение советского сценического репертуара.

Все изложенные в указателях названия систематизированы по разделам: зарубежная опера, зарубежный балет, русская опера, русский балет, советская опера, советский балет. В каждом разделе в отдельную рубрику выделены все запрещенные к исполнению произведения, в указателях имеющие помету «запр.». Отсутствие названия в перечне свидетельствует также о его отсутствии в данный период в репертуаре. К примеру, опера «Парсифаль» в конце 1920-х годов допускалась к исполнению, в 1934-м запрещена к исполнению. В дальнейшем сочинение совсем исчезает из репертуарных списков — его в советском музыкальном пространстве как бы и нет.

Имеющиеся в использованных документах опечатки и неточности выправлены в соответствии с современными нормами.

Таблица 1

ЗАРУБЕЖНАЯ ОПЕРА

1929	1931	1934	1950
Адан А. Е. «Почтальон из Лонжюмо» (Б)			
д'Альбер Э. «Долина» (Б)		д'Альбер Э. «Долина» (Б) «Рубин» (В)	д'Альбер Э. «Долина»
Беллини В. «Сомнамбула» (Б) «Капулетти и Монтекки» (Б) «Норма» (Б) «Пуритане» (Б)	Беллини В. «Сомнамбула» (В) «Капулетти и Монтекки» (Б) «Норма» (Б)	Беллини В. «Сомнамбула» (Б) «Капулетти и Монтекки» (Б) «Норма» (Б)	Беллини В. «Норма»
Берг А. «Воцек» (Б)			
Берлиоз Г. «Бенвенуто Челлини» (Б) «Беатриче и Бенедикт» (Б) «Взятие Трои» (Б)	Берлиоз Г. «Бенвенуто Челлини» (Б) «Беатриче и Бенедикт» (Б) «Взятие Трои» (Б)	Берлиоз Г. «Бенвенуто Челлини» (А) «Беатриче и Бенедикт» (Б) «Взятие Трои» (Б)	

1929	1931	1934	1950
«Троянцы в Карфагене» (Б)	«Троянцы в Карфагене» (Б)	«Троянцы в Карфагене» (Б)	
Бетховен Л. ван «Фиделио» (А)	Бетховен Л. ван «Фиделио» (А)	Бетховен Л. ван «Фиделио» (А)	Бетховен Л. ван «Фиделио»
Бизе Ж. «Искатели жемчуга» (Б) «Кармен» (А) «Карменсита и Хозе» (либретто К. А. Липскерова) (А)	Бизе Ж. «Искатели жемчуга» (Б) «Кармен» (А) «Карменсита и Хозе» (либретто К. А. Липскерова) (Б)	Бизе Ж. «Искатели жемчуга» (Б) «Кармен» (А) «Карменсита и Хозе» (либретто К. А. Липскерова) (А)	Бизе Ж. «Искатели жемчуга» «Кармен» «Джамиле» «Пертская красавица»
Бойто А. «Мефистофель» (Б)		Бойто А. «Мефистофель» (Б) «Геро и Леандр» (Б)	
Буальдьё А. «Белая дама» (Б)		Буальдьё А. «Белая дама» (Б) «Две ночи» (Б) «Красная Шапочка» (Б)	
Вагнер Р. «Риенци» (А) «Летучий голландец» (Б) «Тангейзер» (Б) «Лоэнгрин» (Б) «Золото Рейна» (А) «Валькирия» (А) «Зигфрид» (А) «Гибель богов» (А) «Тристан и Изольда» (Б) «Нюрнбергские мастерзингеры» (А) «Парсифаль» (Б)	Вагнер Р. «Риенци» (А) «Летучий голландец» (Б) «Тангейзер» (Б) «Лоэнгрин» (Б) «Золото Рейна» (А) «Валькирия» (А) «Зигфрид» (А) «Гибель богов» (А) «Тристан и Изольда» (Б) «Нюрнбергские мастерзингеры» (А)	Вагнер Р. «Риенци» (А) «Летучий голландец» (А) «Тангейзер» (А) «Лоэнгрин» (А) «Золото Рейна» (А) «Валькирия» (А) «Зигфрид» (А) «Гибель богов» (А) «Тристан и Изольда» (А) «Нюрнбергские мастерзингеры» (А)	Вагнер Р. «Тангейзер» «Лоэнгрин»
Вебер К. М. «Волшебный стрелок» (Б) «Прециоза», музыка к пьесе П. А. Вольфа (Б) «Эврианта» (Б) «Оберон» (Б)	Вебер К. М. «Волшебный стрелок» (Б)	Вебер К. М. «Волшебный стрелок» (А) «Эврианта» (А) «Оберон» (А)	Вебер К. М. «Волшебный стрелок»
Верди Дж. «Навуходоносор» (Б) «Ломбардцы» (Б) «Эрнани» (Б) «Травиата» (Б) «Двое Фоскари» (Б) «Разбойники» (Б) «Риголетто» (Б)	Верди Дж. «Травиата» (Б) «Риголетто» (Б)	Верди Дж. «Навуходоносор» (Б) «Ломбардцы» (Б) «Эрнани» (Б) «Травиата» (Б) «Риголетто» (Б)	Верди Дж. «Травиата» «Риголетто»

1929	1931	1934	1950
«Трубадур» (В) «Бал-маскарад» (В) «Дон Карлос» (В) «Сила судьбы» (В) «Аида» (В) «Отелло» (А) «Фальстаф» (А)	«Трубадур» (В) «Бал-маскарад» (В) «Аида» (В) «Отелло» (В)	«Трубадур» (В) «Бал-маскарад» (В) «Дон Карлос» (В) «Аида» (А) «Отелло» (А) «Фальстаф» (В) «Макбет» (В)	«Трубадур» «Бал-маскарад» «Дон Карлос» «Аида» «Отелло» «Фальстаф».
		Вольф-Феррари Э. «Четыре самоду- ра» ⁴³ (В)	
Галеви Ф. «Жидовка» (В) «Молния» (В) «Королева Кипра» (В)			
Герольд Ф. «Погонщик мулов» (В) «Мария» (В) «Цампа, или Мраморная невеста» (В) «Луг писцов» (В)			
Глюк К. В. «Альцеста» (А) «Армида» (А) «Орфей и Эвридика» (А) «Ифигения в Авлиде» (А) «Ифигения в Тавриде» (А) «Парис и Елена» (А) «Телемах» (А)	Глюк К. В. «Орфей и Эвридика» (В) «Ифигения в Авлиде» (В) «Ифигения в Тавриде» (В)	Глюк К. В. «Альцеста» (А) «Армида» (А) «Орфей и Эвридика» (А) «Ифигения в Авлиде» (А) «Ифигения в Тавриде» (А)	Глюк К. В. «Орфей и Эвридика»
Годар Б. «Жоселен» (В) «Рюи-Блаз» (В)			
Гольдмарк К. «Мерлин» (В)			
Госсек Ф. «Филемон и Бавкида» (В) «Тесей» (В) «Верта» (В)			
Гретри А. Э. М. «Люсиль» (В) «Ричард Львиное Сердце» (В) «Амфитрион» (В) «Синья борода» (В)			

1929	1931	1934	1950
Гуно Ш. «Сафо» (В) «Фауст» (В) «Филемон и Бавкида» (В) «Полиевкт» (В) «Ромео и Джульетта» (В)	Гуно Ш. «Фауст» (В) «Ромео и Джульетта» (В)	Гуно Ш. «Фауст» (В) «Ромео и Джульетта» (В)	Гуно Ш. «Фауст» «Ромео и Джульетта»
Давид Ф. «Лалта Рук» (В) «Бразильская жемчужина» (В)			
Дебюсси К. «Пеллеас и Мелизанда» (В)			
Делиб Л. «Садовник и его господин» (В) «Лакме» (только с либретто М. Гальперина) (В)	Делиб Л. «Лакме» (только с либретто М. Гальперина) (В)	Делиб Л. «Лакме» (только с либретто М. Гальперина) (В)	Делиб Л. «Лакме» (только с либретто М. Гальперина)
Доницетти Г. «Анна Болейн» (В) «Лючия ди Ламмермур» (В) «Любовный напиток» (В) «Фаворитка» (В) «Лукреция Борджа» (В) «Дон Паскуале» (В)		Доницетти Г. «Лючия ди Ламмермур» (В) «Любовный напиток» (В) «Фаворитка» (В) «Лукреция Борджа» (В) «Дон Паскуале» (В) «Дочь полка» (В)	Доницетти Г. «Лючия ди Ламмермур» «Любовный напиток» «Дон Паскуале»
Керубини Л. «Демофонт» (В) «Два дня» («Водовоз») (А) «Эпикур» (В) «Анакреон» (В) «Фаниска» (В) «Лодоиска» (В) «Пигмалион» (В) «Элиза» (В) «Медея» (В)	Керубини Л. «Два дня» («Водовоз») (В)	Керубини Л. «Два дня» («Водовоз») (В)	
Кшенек Э. «Прыжок через тень» (В) «Джонни наигрывает» (В)			
Лекок Ш. «Капитанская дочка» (В)			
Леонкавалло Р. «Паяцы» (В) «Богема» (В)	Леонкавалло Р. «Паяцы» (В)	Леонкавалло Р. «Паяцы» (В)	Леонкавалло Р. «Паяцы»

1929	1931	1934	1950
Лорцинг А. «Казанова» (В) «Ганс Сакс» (В) «Ундиана» (В)			
Лескюэр Ж. Ф. «Оссиан, или Барды» (В) «Телемах на острове Калипсо» (В) «Пещера» (В)			
Люлли Ж. В. «Альцеста» (В) «Тезей» (В) «Прозерпина» (В) «Персей» (В) «Фазетон» (В)			
Маршнер Г. А. «Вампир» (В) «Храмовник и еврейка» (В) «Ханс Гейлинг» (В)			
Масканьи П. «Сельская честь» (В)	Масканьи П. «Сельская честь» (В)	Масканьи П. «Сельская честь» (В)	Масканьи П. «Сельская честь»
Массне Ж. «Сандрильона» (В) «Иродиада» (В) «Таис» (В) «Дон Сезар де Базан» (В) «Манон» (В) «Вертер» (В) «Наваррка» (В) «Сафо» (В)		Массне Ж. «Иродиада» (В) «Таис» (В) «Манон» (В) «Вертер» (В)	Массне Ж. «Манон» «Вертер» «Дон Кихот»
Мегюль Э. «Шалость» (В) «Алоизо» (В) «Иосиф» (В) «Амазонки» (В)			
Мейербер Дж. «Роберт-Дьявол» (В) «Гугеноты» (В) «Африканка» (В) «Пророк» (В) «Динора» (В)	Мейербер Дж. «Гугеноты» (В) «Африканка» (В) «Пророк» (В)	Мейербер Дж. «Роберт-Дьявол» (В) «Гугеноты» (В) «Африканка» (В) «Пророк» (В)	Мейербер Дж. «Гугеноты» «Африканка»
Мендельсон Ф. «Свадьба Камачо» (В)			
Монсиньи И. «Феликс, или Найденыш» (В)			

1929	1931	1934	1950
Монюшко С. «Галька» (А) «Тария» (Б) «Цыгане» (Б)	Монюшко С. «Галька» (Б)	Монюшко С. «Галька» (Б)	Монюшко С. «Галька» «Страшный двор» («Зачарованный замок»)
Моцарт В. А. «Идоменей» (А) «Похищение из сераля» (А) «Свадьба Фигаро» (А) «Дон Жуан» (А) «Милосердие Тита» (А) «Волшебная флейта» (А)	Моцарт В. А. «Свадьба Фигаро» (А) «Дон Жуан» (Б) «Волшебная флейта» (Б)	Моцарт В. А. «Свадьба Фигаро» (А) «Дон Жуан» (А) «Волшебная флейта» (А)	Моцарт В. А. «Похищение из сераля» «Свадьба Фигаро» «Дон Жуан» «Волшебная флейта»
Николаи О. «Виндзорские проказницы» (А)	Николаи О. «Виндзорские проказницы» (Б)	Николаи О. «Виндзорские проказницы» (Б)	Николаи О. «Виндзорские проказницы»
Обер Д. «Каменщик» (В) «Немая из Портучи» (Б) «Фенелла» (А) «Фра-Дьяволо» (Б) «Любовный напиток» (Б) «Густав III, или Бал-маскарад» (В) «Бронзовый конь» (В) «Черное домино» (В) «Манон Леско» (В) «Влюбленная баядерка» (В)	Обер Д. «Немая из Портучи» (Б) «Фенелла» (Б)	Обер Д. «Немая из Портучи» (Б) «Фенелла» (Б) «Фра-Дьяволо» (В) «Бронзовый конь» (В)	
Оффенбах Ж. «Сказки Гофмана» (Б)	Оффенбах Ж. «Сказки Гофмана» (Б)	Оффенбах Ж. «Сказки Гофмана» (Б)	Оффенбах Ж. «Сказки Гофмана»
Паизиелло Д. «Севильский цирюльник» (Б) «Мельничиха» (Б) «Цыгане на ярмарке» (Б) «Нина, или Безумная от любви» (Б)	Паизиелло Д. «Севильский цирюльник» (Б)	Паизиелло Д. «Севильский цирюльник» (Б)	
Перголези Д. Б. «Служанка-госпожа» (Б)			
Пиччини Н. В. «Роланд» (В) «Пенелопа» (В) «Диана и Эндимион» (В)			

1929	1931	1934	1950
Понкьелли А. «Джоконда» (Б) «Марион Делорм» (В)			
Порпора Н. А. Д. «Аделаида» (Б) «Аннибал» (Б) «Митридат» (Б)			
Пуччини Д. «Тоска» (Б) «Манон Леско» (В) «Богема» (Б) «Мадам Баттер- фляй» (В) «Эдгар» (В) «Девушка с Запа- да» (Б)	Пуччини Д. «Тоска» (Б)	Пуччини Д. «Тоска» (Б) «Богема» (Б) «Мадам Баттер- фляй» (Б) «Турандот» (Б)	Пуччини Д. «Тоска» «Манон Леско» «Богема» «Мадам Баттер- фляй»
Равель М. «Испанский час» («Час в Толедо») (Б)			
Рамо Ж. Ф. «Самсон» (А) «Кастор и Пол- лукс» (А) «Дардан» (А)			
Рафф И. И. «Король Альфред» (В) «Самсон» (В) «Бенедетто Мар- челло» (В)			
Резничек Э. «Донна Диана» (В)			
Россини Дж. «Танкред» (Б) «Севильский ци- рюльник» (А) «Отелло» (Б) «Сорока-воровка» (Б) «Золушка» (Б) «Армида» (Б) «Семирамида» (Б) «Моисей в Египте» (Б) «Вильгельм Телль» (А)	Россини Дж. «Севильский ци- рюльник» (А)	Россини Дж. Д. «Севильский ци- рюльник» (А)	Россини Дж. «Севильский ци- рюльник» «Сорока-воровка» «Вильгельм Телль»
Сальери А. «Данаиды» (Б) «Армида» (Б) «Семирамида» (Б) «Аксур» (Б)			
Сен-Санс К. «Самсон и Далила» (В) «Генрих VIII» (В)			Сен-Санс К. «Самсон и Далила»

1929	1931	1934	1950
«Прозерпина» (В) «Бенвенуто Челлини» (В) «Фрина» (В)			
Сметана Б. «Проданная невеста» «Далибор» (В) «Либуше» (В)			Сметана Б. «Проданная невеста» «Далибор»
Спонтини Г. «Юлия, или Цветочный горшок» (В) «Весталка» (В) «Фернанд Кортес, или Завоевание Мексики» (В) «Олимпия» (В)			
Тома А. «Кади» (В) «Миньон» (В) «Гамлет» (В) «Сид» (В)			Тома А. «Миньон»
де Фалья М. «Короткая жизнь» («Девушка из предместья») (В)			
Флотов Ф. «Алессандро Страделла» (В) «Марта, или Ричмондский рынок» (В) «Индра» (В)			
Франк С. «Гизелла» (В) «Гульда» (В)			
		Хумпердинк Э. «Гензель и Гретель» (в России «Ваня и Маша») (В)	
Чимароза Д. «Тайный брак» (В) «Клеопатра» (В) «Женские хитрости» (В) «Две невесты» (В)	Чимароза Д. «Тайный брак» (В)	Чимароза Д. «Тайный брак» (В)	
Шабрие Э. «Гвендолина» (В) «Суламифь» (лирическая сцена для меццо-сопрано, хора и оркестра) (В)			

1929	1931	1934	1950
Шарпантье Г. «Луиза» (Б)			
Шёнберг А. «Ожидание» (А)			
Шпор Л. «Фауст» (В) «Йессонда» (В)			
Шрекер Ф. «Дальний звон» (Б)			
Штраус Р. «Саломея» (Б) «Кавалер розы» (Б) «Гунтрам» (Б)			
Шуман Р. «Геновева» (А)			
Шуберт Ф. «Фернандо» (А)			

ЗАПРЕЩЕНЫ

1929	1931	1934	1950
Адан А. «Петр и Екатерина»	Адан А. «Петр и Екатерина»	Адан А. «Петр и Екатерина»	
		Вагнер Р. «Парсифаль»	
Вольф-Феррари Э. «Ожерелье Мадонны»	Вольф-Феррари Э. «Ожерелье Мадонны»	Вольф-Феррари Э. «Ожерелье Мадонны»	
	Галеви Ф. «Жидовка»	Галеви Ф. «Жидовка»	
Лорцинг А. «Царь и плотник, или Два Петра»	Лорцинг А. «Царь и плотник, или Два Петра»	Лорцинг А. «Царь и плотник, или Два Петра»	
Мегюль Э. «Генрих IV» («Монархи») ⁴⁴	Мегюль Э. «Генрих IV» («Монархи»)	Мегюль Э. «Генрих IV» («Монархи»)	
Мейербер Дж. «Декабристы» (переделка «Гугенотов», либретто В. Ясиновского)	Мейербер Дж. «Декабристы» (переделка «Гугенотов», либретто В. Ясиновского)	Мейербер Дж. «Декабристы» (переделка «Гугенотов», либретто В. Ясиновского)	
Хумпердинк Э. «Гензель и Гретель» (в России «Ваня и Маша»)	Хумпердинк Э. «Гензель и Гретель» (в России «Ваня и Маша»)		

ЗАРУБЕЖНЫЙ БАЛЕТ

1929	1931	1934	1950
Адан А. «Жизель, или Вил- лисы» (В) «Корсар» (В)			Адан А. «Жизель, или Вил- лисы» «Корсар»
Григ Э. «Ледяная дева» (муз. ред. Б. Асафьева) (В)		Григ Э. «Сольвейг» (муз. ред. Б. Асафьева) (В)	
Гуно Ш. «Вальпургиева ночь» (В)			
			Гертель А. «Тщетная предо- сторожность»
Делиб Л. «Коппелия» (В)			Делиб Л. «Коппелия, или Девушка с эмале- выми глазами» «Фадетта» (новое либретто бале- та «Сильвия, или Нимфа Дианы»)
Дриго Р. «Миллионы Арлеки- на» («Арлекина- да») (В) «Волшебная флей- та» (В)			
Лекок Ш. «Лебедь» (В)			
Массне Ж. «Куранты» (В)			
Минкус Л. «Баядерка» (В) «Бабочка» (В) «Бандиты» (В) «Волшебные пилю- ли» (В) «Дон Кихот» (В) «Дочь снегов» (В) «Золотая рыбка» (В) «Зорайя» (В) «Фиаметта, или Торжество любви» (В) «Камарго» (В) «Роксана, краса Черногории» (В)			Минкус Л. «Баядерка» «Дон Кихот»
Пуни Ч. «Эсмеральда» (В) «Катарина, дочь разбойника» (В) «Дочь фараона» (В)			Пуни Ч. «Эсмеральда»

1929	1931	1934	1950
«Конек-Горбунок» (В) «Царь Кандавл» (В) «Севильская жемчужина» (В)			«Конек-Горбунок»
Равель М. «Дафнис и Хлоя» (В)			
Тома А. «Цыганка» (В)			
Шопен Ф. «Шопениана» (в оркестровке А. Глазунова) (А)			Шопен Ф. «Шопениана» (либретто М. Фокина)
			Штраус И. «Штраусиана» (либретто В. Бурмейстера, М. Андрианова, П. Маркова, муз. ред. В. Эдельмана) «Штраусиана» («Неудавшееся свидание», либретто С. Сергеева)
Шуберт Ф. «Теолинда» (инструментовка Д. Рогаль-Левитского) (В)			
Шуман Р. «Карнавал» (А)			Шуман Р. «Карнавал» (либретто В. Бурмейстера и Ю. Чайковского)

ЗАПРЕЩЕНЫ

1929	1931	1934	1950
Байер Й. «Фея кукол»	Байер Й. «Фея кукол»	Байер Й. «Фея кукол»	

РУССКАЯ ОПЕРА

1929	1931	1934	1950
Алябьев А. А. «Лунная ночь, или Домовые» (В) Мелодрама «Кавказский пленник» (В)		Алябьев А. А. Мелодрама «Кавказский пленник» (В) «Деревенский философ» (В)	

1929	1931	1934	1950
Аренский А. С. «Сон на Волге» (В) «Рафаэль» (В) «Наль и Дамаанти» (В)		Аренский А. С. «Сон на Волге» (В) «Рафаэль» (В) «Наль и Дамаанти» (В)	Аренский А. С. «Сон на Волге» «Рафаэль»
Армстеймер И. И. «Лесничий» (В) «На заводе» (В)			
Афанасьев Н. Я. «Амалат-Бек» (В)			
Багадуров В. А. «Эрос и Психея» (В)			
Багадуров В. А., Иванов-Борец- кий М. В., Толстой С. Л. «Царь Максимилиан и его непокорный сын Адольф» (В)	Багадуров В. А., Иванов-Борец- кий М. В., Толстой С. Л. «Царь Максимилиан и его непокорный сын Адольф» (В)	Багадуров В. А., Иванов-Борец- кий М. В., Толстой С. Л. «Царь Максимилиан и его непокорный сын Адольф» (В)	
Бларамберг П. И. «Мария Бургунд- ская» (В) «Скоморох» (В) «Девица-русалка» (В) музыкальная кар- тина «Демон» (В)		Бларамберг П. И. «Скоморох» (В) «Девица-русалка» (В)	
Влейхман Ю. И. «Принцесса Греза» (В)			
Бородин А. П. «Князь Игорь» (А)	Бородин А. П. «Князь Игорь» (А)	Бородин А. П. «Князь Игорь» (А)	Бородин А. П. «Князь Игорь»
Бунке И. «Судьба» (В) «Царь Федор Иоан- нович» (В)			
Верстовский А. Н. «Пан Твардовский» (В) «Вадим, или Про- буждение двенад- цати спящих дев» (В) «Аскольдова моги- ла» (В) «Громобой» (В)			Верстовский А. Н. «Аскольдова мо- гила»
Вилинский А. Б. «Белая лилия» (В)			
Виллуан В. Ю. «Принц и Лелио» (В)			

1929	1931	1934	1950
Вильбоа К. П. «Наташа, или Волжские разбой- ники» (В)			
Гартевельд В. Н. «Песнь торжест- вующей любви» (В)			
Главач В. И. «Облава» (В)			
Глинка М. И. «Руслан и Людми- ла» (Б)	Глинка М. И. «Руслан и Людми- ла» (Б)	Глинка М. И. «Руслан и Людми- ла» (А)	Глинка М. И. «Руслан и Людми- ла»
Гречанинов А. Т. «Добрыня Никитич» (В)			Гречанинов А. Т. «Добрыня Никитич»
Гулак-Артемов- ский С. С. «Під владою сул- тана» (перделка оперы «Запорожец за Дунаем», либ- ретто Алексиеенко) (Б)	Гулак-Артемов- ский С. С. «Під владою сул- тана» (перделка оперы «Запорожец за Дунаем», либ- ретто Алексиеенко) (Б)	Гулак-Артемов- ский С. С. «Під владою сул- тана» (перделка оперы «Запорожец за Дунаем», либ- ретто Алексиеенко) (Б)	
Давидов А. Ю. «Потонувший коло- кол» (В)			
Давыдов С. И. «Днепровская ру- салка» (В)			
Даргомыжский А. С. «Эсмеральда» (Б) «Русалка» (А) «Каменный гость» (А)	Даргомыжский А. С. «Эсмеральда» (Б) «Русалка» (Б) «Каменный гость» (Б)	Даргомыжский А. С. «Эсмеральда» (Б) «Русалка» (А) «Каменный гость» (А) «Торжество Вакха» (В)	Даргомыжский А. С. «Русалка» «Каменный гость»
Длусский Э. Я. «Урвази – утрен- няя звезда» (В)			
Дютш О. И. «Кроатка, или Со- перницы» (В)			
Ильинский А. А. «Бахчисарайский фонтан» (В)			
Ипполитов-Ива- нов М. М. «Руфь» (В) «Ася» (Б) «Оле из Нордлан- да» (В)	Ипполитов-Ива- нов М. М. «Оле из Нордлан- да» (В)	Ипполитов-Ива- нов М. М. «Оле из Нордлан- да» (В) «Измена» (В)	

1929	1931	1934	1950
Казаченко Г. А. «Князь Серебря- ный» (В) «Пан Сотник» (В)			
Кастальский А. Д. «Клара Милич» (В)			
Кашперов В. Н. «Гроза» (В) «Тарас Бульба» (В)			
Кочетов Н. Р. «Страшная месть» (В)			
Кюи Ц. А. «Кавказский плен- ник» (В) «Сын мандарина» (В) «Вильям Ратклиф» (В) «Анджело» (В) «Мадемуазель Фи- фи» (В) «Матео Фальконе» (В) «Сарацин» (В) «Пир во время чум- ы» (В)	Кюи Ц. А. «Сын мандарина» (В)	Кюи Ц. А. «Кавказский плен- ник» (В) «Сын мандарина» (В) «Вильям Ратклиф» (В) «Анджело» (В) «Матео Фальконе» (В) «Сарацин» (В) «Пир во время чум- ы» (В)	Кюи Ц. А. «Кавказский плен- ник» «Кот в сапогах»
Лысенко Н. В. «Рождественская ночь» (В) «Утопленница» (В) «Тарас Бульба» (В) «Пан Коцкий» (В) «Черноморцы» (В)	Лысенко Н. В. «Утопленница» (В)	Лысенко Н. В. «Утопленница» (В)	
Лышин Г. А. «Дон Сезар де Ба- зан» (В) «Граф Нулин» (В)			
Львов А. Ф. «Ундина» (В)			
Мусоргский М. П. «Женитьба» (А) «Борис Годунов» (А) «Хованщина» (В) «Сорочинская яр- марка» (А)	Мусоргский М. П. «Женитьба» (А) «Борис Годунов» (А) «Хованщина» (А) «Сорочинская яр- марка» (А)	Мусоргский М. П. «Женитьба» (А) «Борис Годунов» (А) «Хованщина» (А) «Сорочинская яр- марка» (В)	Мусоргский М. П. «Борис Годунов» «Хованщина» «Сорочинская яр- марка»
			Мусоргский М. П., Ипполитов-Ива- нов М. М. «Женитьба»

1929	1931	1934	1950
Направник Э. Ф. «Гарольд» (В) «Дубровский» (В) «Франческа да Римини» (В)		Направник Э. Ф. «Дубровский» (В)	Направник Э. Ф. «Дубровский» «Нижегородцы»
Остроглазов М. А. «Маска красной смерти» (В) «Неотразимая» (В) «Поздно» (В) «Призрак» (В) «Хирургия» (В)	Остроглазов М. А. «Хирургия» (В)	Остроглазов М. А. «Хирургия» (В)	
Рахманинов С. В. «Алеко» (В) «Скупой рыцарь» (В) «Франческа да Римини» (В)		Рахманинов С. В. «Алеко» (В)	Рахманинов С. В. «Алеко» «Скупой рыцарь»
Ребиков В. И. «В грозу» (В) «Тэа» (В) «Елка» (В) «Арахнэ» (В) «Дворянское гнездо» (В) «Женщина с кинжалом» (В) «Нарцисс» (В)		Ребиков В. И. «В грозу» (В)	
Римский-Корсаков Н. А. «Псковитянка» (В) «Майская ночь» (В) «Снегурочка» (В) «Млада» (В) «Ночь перед Рождеством» (В) «Садко» (А) «Моцарт и Сальери» (В) «Боярыня Вера Шелого» (В) «Царская невеста» (В) «Сказка о царе Салтане» (А) «Сервилия» (В) «Кашей Бессмертный» (А) «Пан воевода» (В) «Золотой петушок» (А)	Римский-Корсаков Н. А. «Псковитянка» (В) «Майская ночь» (В) «Снегурочка» (А) «Ночь перед Рождеством» (В) «Садко» (А) «Моцарт и Сальери» (В) «Боярыня Вера Шелого» (В) «Царская невеста» (В) «Сказка о царе Салтане» (А) «Кашей Бессмертный» (В) «Золотой петушок» (А)	Римский-Корсаков Н. А. «Псковитянка» (А) «Майская ночь» (А) «Снегурочка» (А) «Ночь перед Рождеством» (В) «Садко» (А) «Моцарт и Сальери» (А) «Боярыня Вера Шелого» (А) «Царская невеста» (А) «Сказка о царе Салтане» (А) «Сервилия» (В) «Кашей Бессмертный» (А) «Пан воевода» (В) «Золотой петушок» (А)	Римский-Корсаков Н. А. «Псковитянка» «Майская ночь» «Снегурочка» «Млада» «Ночь перед Рождеством» «Садко» «Моцарт и Сальери» «Боярыня Вера Шелого» «Сказка о царе Салтане» «Сервилия» «Кашей Бессмертный» «Золотой петушок» «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии»
Рубинштейн А. Г. «Месть» (Хаджи-Абрек) (В) «Фомка-дурачок» (В) «Дети степей» (В) «Фераморс» (В)	Рубинштейн А. Г.	Рубинштейн А. Г.	Рубинштейн А. Г.

1929	1931	1934	1950
«Маккавей» (В) «Демон» (В) «Нерон» (В) «Купец Калашников» (В) «Суламифь» (В) «Горюша» (В)	«Демон» (В)	«Демон» (В)	«Демон»
Симон А. Ю. «Ролла» (В) «Песнь торжествующей любви» (В) «Рыбаки» (В) «Оживленные цветы» (В) Мимодрама «Дочь Гудулы» («Эсмеральда») (В)			
Сокальский П. П. «Андрей Бульба» (В)			
Соколовский М. М. «Мельник-колдун, обманщик и сват» (Б с купюрами)	Соколовский М. М. «Мельник-колдун, обманщик и сват» (Б с купюрами)	Соколовский М. М. «Мельник-колдун, обманщик и сват» (Б с купюрами)	Соколовский М. М. «Мельник-колдун, обманщик и сват»
Соловьёв Н. Ф. «Кузнец Вакула» (В) «Корделия» («Месть») (В) «Домик в Коломне» (В)			
Стравинский И. Ф. «Соловей» (А) «Царь Эдип» (А)	Стравинский И. Ф. «Соловей» (Б) «Мавра» (Б)	Стравинский И. Ф. «Соловей» (Б) «Мавра» (Б)	
Сук В. И. «Лесной царь» (Б)			
Серов А. Н. «Юдифь» (либретто М. Гальперина) (В) «Рогнеда» (Б) «Вражья сила» (Б)	Серов А. Н. «Юдифь» (В) «Вражья сила» (Б)	Серов А. Н. «Юдифь» (В) «Рогнеда» (В) «Вражья сила» (Б)	Серов А. Н. «Юдифь» «Рогнеда» «Вражья сила»
Танеев А. С. «Месть амура» (В)			
Танеев С. И. «Орестея» (А)		Танеев С. И. «Орестея» (Б)	Танеев С. И. «Орестея»
Тутковский Н. А. «Буйный ветер» (В)			
Фомин Е. И. «Американцы» (В) «Анюта» (В)			

1929	1931	1934	1950
Чайковский П. И. «Воевода» (В) «Опричник» (В) «Кузнец Вакула» (В) «Евгений Онегин» (А) «Орлеанская дева» (В) «Мазепа» (А) «Чародейка» (А) «Пиковая дама» (А) «Иоланта» (А)	Чайковский П. И. «Кузнец Вакула» (В) «Евгений Онегин» (В) «Чародейка» (В) «Пиковая дама» (В)	Чайковский П. И. «Опричник» (В) «Кузнец Вакула» (А) «Евгений Онегин» (А) «Орлеанская дева» (В) «Мазепа» (В) «Чародейка» (А) «Пиковая дама» (А) «Иоланта» (В) «Снегурочка» (А)	Чайковский П. И. «Опричник» «Евгений Онегин» «Орлеанская дева» «Мазепа» «Чародейка» «Иоланта» «Черевички»
Шенк П. П. «Актея» (В)			
Эренберг В. Г. «Свадьба» (В) «Вампука» (В)	Эренберг В. Г. «Свадьба» (В) «Вампука» (В)	Эренберг В. Г. «Свадьба» (В) «Вампука» (В)	
Эспозито Э. «Каморра» (В) «Мещанин во дворянстве» (В)		Эспозито Э. «Черный тюльпан»	

ЗАПРЕЩЕНЫ

1929	1931	1934	1950
		Алябьев А. А. «Лунная ночь, или Домовые»	
	Афанасьев Н. Я. «Амалат-Бек»	Афанасьев Н. Я. «Амалат-Бек»	
	Багадуров В. А. «Эрос и Психея»	Багадуров В. А. «Эрос и Психея»	
		Бларамберг П. И. «Тушинцы»	
	Верстовский А. Н. «Аскольдова могила»	Верстовский А. Н. «Аскольдова могила»	
Глинка М. И. «Жизнь за царя» «Минин» (переделка «Жизни за царя», либретто Н. Крашенинникова) «Смутное время» (переделка «Жизни за царя», либретто Н. Крашенинникова)	Глинка М. И. «Жизнь за царя» «Минин» (переделка «Жизни за царя», либретто Н. Крашенинникова) «Смутное время» (переделка «Жизни за царя», либретто Н. Крашенинникова)	Глинка М. И. «Жизнь за царя» «Минин» (переделка «Жизни за царя», либретто Н. Крашенинникова) «Смутное время» (переделка «Жизни за царя», либретто Н. Крашенинникова)	

1929	1931	1934	1950
Гулак-Артемовский С. С. «Запорожец за Дунаем»	Гулак-Артемовский С. С. «Запорожец за Дунаем»	Гулак-Артемовский С. С. «Запорожец за Дунаем»	
Иванов М. М. «Потемкинский праздник» «Забава Путятишна»			
Ипполитов-Иванов М. М. «Измена»	Ипполитов-Иванов М. М. «Измена»		
Кавос К. А. «Иван Сусанин»	Кавос К. А. «Иван Сусанин»	Кавос К. А. «Иван Сусанин»	
		Кри Ц. А. «Мадемуазель Фифи»	
		Направник Э. Ф. «Нижегородцы»	
Ребиков В. И. «Принц Красавчик и принцесса Чудная Прелесть»	Ребиков В. И. «Принц Красавчик и принцесса Чудная Прелесть»	Ребиков В. И. «Принц Красавчик и принцесса Чудная Прелесть»	
Римский-Корсаков Н. А. «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»	Римский-Корсаков Н. А. «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»	Римский-Корсаков Н. А. «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»	
Рубинштейн А. Г. «Потерянный рай» «Вавилонское столпотворение» «Моисей» «Христос»	Рубинштейн А. Г. «Потерянный рай» «Вавилонское столпотворение» «Моисей» «Христос»	Рубинштейн А. Г. «Потерянный рай» «Вавилонское столпотворение» «Моисей» «Христос» «Макиавелли»	
	Чайковский П. И. «Орлеанская дева» «Мазепа»		
Эспозито Э. «Черный тюрбан»	Эспозито Э. «Черный тюрбан»		

РУССКИЙ БАЛЕТ

1929	1931	1934	1950
Аренский А. С. «Ночь в Египте» (В)			
Армстеймер И. И. «Бедная невеста» (В)			

1929	1931	1934	1950
Глазунов А. К. «Раймонда» (Б) «Барышня-служанка, или Испытание Дамиса» (Б) «Времена года» (Б)	Глазунов А. К. «Раймонда» (В) «Времена года» (Б)	Глазунов А. К. «Раймонда» (Б) «Барышня-служанка, или Испытание Дамиса» (Б) «Времена года» (Б)	Глазунов А. К. «Раймонда» «Времена года»
Глинка М. И. «Арагонская хота» (Б)	Глинка М. И. «Арагонская хота» (Б)	Глинка М. И. «Арагонская хота» (Б)	
Кленовский Н. С. «Светлана» (В)			
Конюс Г. Э. «Даита» (В)			
Прокофьев С. С. «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» (А)			
Римский-Корсаков Н. А. «Испанское каприччио» (А)	Римский-Корсаков Н. А. «Испанское каприччио» (А)	Римский-Корсаков Н. А. «Испанское каприччио» (А)	Римский-Корсаков Н. А. «Шехеразада»
Рубинштейн А. Г. «Виноградная лоза» (В)			
Стравинский И. Ф. «Жар-птица» (А) «Петрушка» (А) «Зайка про Лису, Петуха, Кота да Барана, представление с пением и музыкой» (А) «История солдата» (А) «Пульчинелла» (А) «Свадебка» (А)	Стравинский И. Ф. «Жар-птица» (Б) «Петрушка» (Б) «Свадебка» (В)	Стравинский И. Ф. «Жар-птица» (Б) «Петрушка» (Б) «Свадебка» (В)	
Фитингоф-Шель Б. А. «Золушка» (Б) «Гарлемский тюльпан» (В)			
Чайковский П. И. «Лебединое озеро» (Б) «Спящая красавица» (Б) «Щелкунчик» (В)	Чайковский П. И. «Лебединое озеро» (Б) «Спящая красавица» (Б) «Щелкунчик» (Б)	Чайковский П. И. «Лебединое озеро» (Б) «Спящая красавица» (Б) «Щелкунчик» (Б)	Чайковский П. И. «Лебединое озеро» «Спящая красавица» «Щелкунчик»
Черепнин Н. Н. «Маска Красной смерти» (В)	Черепнин Н. Н. «Маска Красной смерти» (В)		
Шенк П. П. «Синяя борода» (В)	Шенк П. П. «Синяя борода» (В)		

ЗАПРЕЩЕНЫ

1929	1931	1934	1950
Иванов М. М. «Весталка»			

СОВЕТСКАЯ ОПЕРА

1929	1931	1934	1950
			Александров Ан. Н. «Бэла»
			Асафьев Б. В. «Казначейша» «Сестрица Аленушка и братец Иванушка»
			Бирюков Ю. С. «Барышня-крестьянка»
Василенко С. Н. «Сын солнца» (Б)		Василенко С. Н. «Сын солнца» (Б)	Василенко С. Н. «Суворов»
			Гаджибеков У. «Кёр-оглы»
		Гладковский А. П. «Фронт и тыл» ⁴⁵ (В)	
		Глиэр Р. М. «Шахсенем» (Б)	Глиэр Р. М. «Рашель» «Шахсенем»
			Грюнфельд Н. Э. «Рута»
			Дехтерев В. А. «Княжна Мери»
	Дешевов В. М. «Лед и сталь» (Б)	Дешевов В. М. «Лед и сталь» (В)	
			Дзегелёнок А. М. «Ниязгюль»
			Дзержинский И. И. «Тихий Дон» «Поднятая целина» «Князь-Озеро» «Надежда Светлова»
		Желобинский В. В. «Камаринский мужик» (Б)	Желобинский В. В. «Мать»
			Жуковский Г. Л. «От всего сердца»

1929	1931	1934	1950
			Зейдман Б. И. «Маскарад» «Горе от ума»
Зикс А. А. «Овод» (Б)			
Золотарёв В. С. «Декабристы» (Б)	Золотарёв В. С. «Декабристы» (Б)	Золотарёв В. С. «Декабристы» (Б)	
			Кабалевский Д. Б. «Кола Брюньон»
			Красев М. И. «Морозко» «Муха-цокотуха»
			Касьянов А. А. «Степан Разин»
Книппер Л. К. «Кандид» (А)	Книппер Л. К. «Северный ветер» (А)	Книппер Л. К. «Северный ветер» (А)	Книппер Л. К. «На Байкале»
			Коваль М. В. «Волк и семеро козлят» «Емельян Пугачёв» «Севастопольцы»
Корчмарёв К. А. «Иван-солдат» (В)	Корчмарёв К. А. «Иван-солдат» (В)	Корчмарёв К. А. «Иван-солдат» (В)	
	Крейн А. А. «Загмук» (Б)	Крейн А. А. «Загмук» (А)	
			Крюков В. Н. «Дмитрий Донской» «Станционный смотритель»
			Магомаев М. «Нэргиз»
			Мейтус Ю. С. «Молодая гвардия»
Мильнер М. А. «Небеса плают» (В)			
			Молчанов К. В. «Каменный цветок»
		Мосолов А. В. «Плотина» (В)	
			Палиашвили З. «Абесалом и Этери» «Даиси»

1929	1931	1934	1950
Пашенко А. Ф. «Орлиный бунт» («Пугачевщина») (Б)	Пашенко А. Ф. «Орлиный бунт» («Пугачевщина») (Б)	Пашенко А. Ф. «Орлиный бунт» («Пугачевщина») (Б) «Черный Яр» (В)	Пашенко А. Ф. «Свадьба Кречинского»
	Потоцкий С. И. «Прорыв» (Б)	Потоцкий С. И. «Прорыв» (Б)	
Прокофьев С. С. «Игрок» (Б) «Любовь к трем апельсинам» (Б)	Прокофьев С. С. «Любовь к трем апельсинам» (Б)	Прокофьев С. С. «Любовь к трем апельсинам» (Б)	Прокофьев С. С. «Семен Котко» «Обручение в монастыре» («Дуэнья»)
			Ряузов С. Н. «Мэдэгмаша»
			Спадавеккиа А. Э. «Хозяйка гостиницы»
			Спендиаров А. А. «Алмаст»
			Степанов Л. Б. «Иван Болотников» «Гвардейцы»
		Стрельников Н. М. «Беглец» (В)	
			Тигранян А. Т. «Ануш»
			Тикоцкий Е. К. «Михась Подгорный» «Алеся»
			Трамбицкий В. Н. «Гроза»
Триодин П. Н. «Стелан Разин» (Б)		Триодин П. Н. «Князь Серебряный» (В)	
			Трошин Б. М., Энке В. Р. «Богатая невеста»
			Ходжа-Эйнатов Л. А. «Намус»
			Хренников Т. Н. «В бурю»

1929	1931	1934	1950
			Чишко О. С. «Броненосец Потемкин»
			Шапошников А. Г. «Зоhre и Тахир» «Бахчисарайский фонтан»
			Шварц Л. А. «Джаннат» «Чудесный поток»
Шишов И. П. «Тупейный художник» (В)			
		Шостакович Д. Д. «Нос» (Б) «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова») (А)	
Штрейхер Л. Л. «Часы» (Б)	Штрейхер Л. Л. «Часы» (Б)	Штрейхер Л. Л. «Часы» (Б)	
			Энке В. Р. «Любовь Яровая»
Юрасовский А. И. «Трильби» (В)		Юрасовский А. И. «Трильби» (В)	

ЗАПРЕЩЕНЫ

1929	1931	1934	1950
Багриновский М. М. «1812 год» «Князь Серебряный»	Багриновский М. М. «1812 год» «Князь Серебряный»	Багриновский М. М. «1812 год»	
	Юрасовский А. И. «Трильби»		

СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ

1929	1931	1934	1950
			Асафьев В. В. «Пламя Парижа» «Бахчисарайский фонтан» «Кавказский пленник» «Ночь перед Рождеством» «Барышня-крестьянка»

1929	1931	1934	1950
			«Каменный гость» «Франческа да Римини» «Весенняя сказка» «Граф Нулин» «Лада»
			Баланчивадзе А. М. «Сердце гор»
			Баласанян С. А. «Лейли и Меджнун»
Василенко С. Н. «Иосиф Прекрасный» (В)			Василенко С. Н. «Цыганы» «Мирандолина» «Лола»
			Власов В. А., Фере В. Г. «Анар»
Глиэр Р. М. «Красный мак» (А) «Хризис» (В)	Глиэр Р. М. «Красный мак» (А)	Глиэр Р. М. «Красный мак» (А) «Арагонская хота» (Б)	Глиэр Р. М. «Красный мак» «Медный всадник»
			Гокиели И. «Витязь в тигровой шкуре»
Дешевов В. М. «Большевики» ⁴⁶ (В)	Дешевов В. М. «Большевики» (В)	Дешевов В. М. «Большевики» (В)	
			Заранек С. А. «Чудесная фата»
			Клебанов Д. Л. «Аистенок» «Светлана»
Корещенко А. Н. «Волшебное зеркало» (В)			
Корчмарёв К. А. «Крепостная балерина» (В)	Корчмарёв К. А. «Крепостная балерина» (В)	Корчмарёв К. А. «Крепостная балерина» (В)	Корчмарёв К. А. «Веселый обманщик» «Аленький цветочек»
			Крейн А. А. «Лауренсия»
			Морозов И. В. «Доктор Айболит»

1929	1931	1934	1950
	Оранский В. А. «Футболист» (В)	Оранский В. А. «Футболист» (В)	Оранский В. А. «Три толстяка» «Виндзорские про- казницы»
Прокофьев С. С. «Стальной скок» (А)			Прокофьев С. С. «Ромео и Джуль- етта» «Золушка»
			Раухвергер М. Р. «Чолпон» «Мы тимуровцы»
			Соловьёв- Седой В. П. «Тарас Бульба»
			Спадавеккиа А. Э. «Берег счастья»
			Спендиаров А. А. «Хандут»
			Фридлендер А. Г. «Каменный цветок»
			Хачатурян А. И. «Гаянэ»
			Чулаки М. И. «Сказка о попе и работнике его Балде» «Мнимый жених» «Юность»
		Шостакович Д. Д. «Золотой век» (В) «Болт» (В)	
			Юровский В. М. «Алые паруса»

ЗАПРЕЩЕНЫ

1929	1931	1934	1950
Вер Б. В. «Смерч»	Вер Б. В. «Смерч»	Вер Б. В. «Смерч»	

В Таблице 2 в цифрах выражено соотношение зарубежного, русско-го и советского оперного и балетного репертуара в рассматриваемый период 1920—1940-х годов. Цифры обозначают также суммарное количество разрешенных к постановке произведений:

Таблица 2

	1929	1931	1934	1950
зарубежная опера	229	51	85	51
зарубежный балет	30	0	1	12
русская опера	143	58	65	45
русский балет	24	10	11	5
советская опера	14	11	22	57
советский балет	7	4	8	41

Как видим, постепенно, к концу 1940-х — началу 1950-х годов в отечественном музыкальном театре произошло качественное изменение репертуара: советская опера и балет заняли в нем преобладающее место. Количество зарубежных и русских сочинений обнаружило неуклонную тенденцию к численному снижению. Причем основу советского репертуара составляли по преимуществу произведения крайне низкого художественного уровня, исторические однодневки, ушедшие из репертуара с завершением советского времени.

В 1957 году Б. М. Ярустовский на Втором съезде Союза композиторов сетовал на то, что современный композитор отказывается приступить к работе, «пока перед ним не положен на стол полный текст либретто, завизированный и “опечатанный” всеми нужными и ненужными инстанциями. При этом последнее бывает... порой куда важнее музыкально-драматургических качеств либретто! Однако в опере, как известно, поют все же люди, а не визы»⁴⁷. Рядом с таким откровенным признанием соседствуют сентенции о гражданских устремлениях советского художника, о необходимости воплощения в оперном произведении «сердца советского человека», а также сцен митингов, партийных собраний и других атрибутов советского общественного быта. «Без таких сцен вряд ли можно создать оперу из нашей современной жизни»⁴⁸. Вывод, к которому пришел докладчик: «Надо сказать откровенно: и до сих пор у нас еще нет подлинно классической советской оперы»⁴⁹. Тезис, который трудно оспорить. Универсальный вариант советской официально-патриотической оперы так и не был создан, а многочисленные попытки решить эту проблему остались во времени их породившем. Все же один важный результат подобной политики был получен: с течением времени сформировался новый устойчивый тип художественного сознания, в котором ангажированность социальными задачами стала преобладающим фактором в художественном процессе. Данное обстоятельство свидетельствует об общем глубоком упадке, к которому пришла отечественная музыкальная культура в рассматриваемый период. Рубежное значение имели события, случившиеся в советской музыке в 1929—1931 годах.

Глава третья

1929–1931-й:

«ПЕРВАЯ РЕПЕТИЦИЯ» 1948 ГОДА

...В области музыки проблема кадров является основной задачей ближайшего периода, без решения которой мы вперед не двинемся...

Зам. зав. АППО ЦК ВКП(б)

П. М. Керженцев [1929 год]

Формирование официальной государственной концепции в музыке. «Головановщина» и «конская школа»

В июне 1929 года в АППО (Отделе по агитации, пропаганде и печати) ЦК ВКП(б) состоялось совещание по вопросам развития музыки. Помимо официальных лиц — заместителя заведующего АППО П. М. Керженцева, заместителя заведующего Главискусством Л. Л. Оболенского, заведующего художественным отделом Главполитпросвета Наркомпроса РСФСР Р. А. Пельше, заведующего секцией музыки Наркомпроса Б. С. Шибышевского, инспектора по ТРАМам И. И. Чичерова — на совещание были приглашены: В. А. Белый, В. С. Виноградов, Д. И. Гачев, В. М. Городинский, Б. Е. Гусман, М. В. Коваль, Ю. В. Келдыш, Л. Н. Лебединский, А. С. Рабинович, Н. А. Рославец, А. А. Сергеев, Н. И. Челяпов, Б. С. Штейнпресс.

Многим из приглашенных не было еще и тридцати, однако почти все состояли в ВКП(б). Очевидно, что отсутствие на совещании признанных в музыкальной среде композиторов и исполнителей было спланировано заранее. Одной из главных целей агитпроповского сбора был инструктаж молодежи, делегированной ей особых полномочий.

Эту типичную для всех сфер общественной жизни тех лет ситуацию подметил еще Н. А. Бердяев: «В России появился новый антропологический тип, новое выражение лиц»¹. «Новый тип милитаризованного молодого человека» охарактеризован философом следующим образом: «В отличие от старого типа интеллигента, он гладко выбритый, подтянутый, с твердой и стремительной походкой, он имеет вид завоевателя, он не стесняется в средствах и всегда готов к насилию, он одержим волей к власти и могуществу, он пробивается в первые ряды жизни,

он хочет быть не только разрушителем, но и организатором. Только с таким молодым человеком из крестьян, рабочих и полунинтеллигенции можно было сделать коммунистическую революцию. Ее нельзя было сделать с мечтателем, сострадательным и всегда готовым пострадать типом старой интеллигенции»².

Еще в конце 1924-го, спустя год с небольшим после основания, молодые члены Ассоциации пролетарских музыкантов осуществили в ней небольшой переворот. В результате представители старшего поколения, те, кто стоял у истоков Ассоциации, либо потеряли влияние, либо прекратили в ней членство. Из состава АПМ вышли создатели Ассоциации, те, кто стоял у истоков идеи рождения коммунистического по духу музыкального объединения: В. А. Алексеев, Е. Б. Вилковир, В. Я. Клеменс, К. С. Поставничев, А. А. Сергеев, Л. В. Шульгин. Был избран новый руководящий орган — Совет ВАПМ. Обращу внимание читателя — Ассоциация получила новый вариант названия — «Всероссийская» — с претензией на государственный масштаб своего влияния¹¹. Председателем Совета ВАПМ стал Л. Н. Лебединский. Выпущена и новая Декларация¹², которая получила следующее название:

Идеологическая платформа

Всероссийской Ассоциации пролетарских музыкантов

1) Искусство имеет целью воздействовать на психику человека, через эмоциональную, подсознательную часть человеческого существа. Всякий класс вкладывает в выходящее из его недр искусство свое классовое мирозерцание, свою классовую мораль. Таким образом организуя сознание в определенном направлении, искусство тем самым является могучим орудием распространения влияния класса.

2) Вся дореволюционная музыка, отражая общий ход развития культуры классового общества, развивалась по двум почти нескрывающимся руслам: народная музыка (крестьянские песни, фабричные частушки, гармошка и т. п.) и помещичье-буржуазная — куда входит вся так называемая «писанная» культурная музыка.

3) Высокий уровень развития материально-технической культуры (завоевания которой находились всецело в обладании господствующих классов) — обусловил пышный расцвет музыкальной культуры этих классов (сложные музыкальные инструменты, специальная техника их изготовления, специальные музыкальные учебные заведения, нотопечатни и т. п.) и обеспечили ей самое широкое влияние на все слои и классы населения, не исключая и пролетариата (отвлечение трудящихся при помощи музыки от классовых интересов в сторону мистики, эротики, чистого эстетизма и т. д.).

4) На народной музыке влияние буржуазной культуры и искусства сказывается за последнее время очень сильно. Беря самое ценное от народного творчества, подчас исключительно питая его животворящими соками свое искусство, буржуазия систематически отравляла народную песню своим разнузданным влиянием. Как результат этого влияния в народной песне можно отметить тенденции деклассироваться и вырождаться с одной стороны, по линии городского романа, с другой — в сторону церковно-мещанского эстетизма.

5) Однако в музыкальном наследстве прошлого есть периоды, отражающие бодрые и героические настроения, в особенности в моменты буржуазной революции и ее борьбы с остатками феодализма, когда она, буржуазия, являлась носительницей эконо-

[1] В прессе того времени в равной степени употреблялись оба варианта названия — РАПМ и ВАПМ. В дальнейшем, после событий 1931 г., за Ассоциацией закрепился один вариант названия — РАПМ. С ним она и вошла в историю.

[2] Впоследствии в недрах Ассоциации будет рождена еще одна ее идеологическая платформа, авторство которой целиком принадлежит Л. Н. Лебединскому.

мического и культурного прогресса. Такая музыка может служить пролетариату в качестве здоровой музыкальной культуры прошлого.

6) Буржуазная же музыка последнего периода (вступления капитализма в наивысшую стадию своего развития — в финансовый капитализм) — отразила процесс общего самозагнивания и упадка буржуазной культуры. В этот период буржуазия, маскируя свои хищнические классовые интересы, провозглашает в искусстве лозунг «искусства для искусства», «чистого искусства» и т. д., что приводит к превалированию формы над содержанием и к оскудению содержания вообще.

7) Пролетариат, свершивший революцию в Октябре 1917 г., ставит перед собой задачи не только экономического переустройства общества, но и его социально-политического и идеологического перевоспитания. Расширяя свое идеологическое влияние, пролетариат самыми широкими методами агитации и пропаганды перевоспитывает человечество и ведет его к новому быту — социализму. Одним из могущественнейших средств его классового воздействия и самоутверждения является искусство.

8) Однако целый ряд причин: а) длительный период Гражданской войны, б) неотложные хозяйственные задачи, в) низкий культурный уровень пролетариата и др. — довольно долго препятствовали пришедшему к власти новому, молодому классу овладеть искусством как средством своего классового воздействия и выдвинуть во всех областях искусства своих идеологов-художников.

9) Это дало возможность старым музыкантам, идеологам буржуазии, уже после октябрьского переворота продолжать упадочную линию буржуазного искусства, навязывать ее пролетариату и пролетарскому государству, выдавая эти современные изделия за революционное искусство. Процессу такого «обволакивания» в значительной мере благоприятствует обстановка нэпа.

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

11) Вырождение буржуазной музыкальной культуры идет по следующим путям или музыкальным направлениям:

- а) обоснование всего музыкального произведения на отдельных звучаниях и их сочетаниях, при полном однообразии и бедности метроритмического рисунка, что приводит к искажению музыкальной фразы и утере всякой динамики;
- б) погоня за оригинальностью и увлечение алогическими, судорожными ритмами, в связи с чем находится упадок и исчезновение мелодики, и между прочим, вокальный и оперный кризис буржуазной музыки;
- в) погоня за «совершенной» самодовлеющей формой, в результате чего творчество окончательно вырождается и подменяется мертвым схематизмом.

12) Однако пролетариат, достигавший крупных успехов в деле восстановления хозяйства и финансовой политики, собирает и оттачивает свои культурные силы для отпора мелкобуржуазным влияниям и повышает культурный уровень масс, в которых происходит громадный рост самодеятельности и активности не только в вопросах политических и экономических, но и в вопросах культуры. Этому росту чрезвычайно содействуют пролетарские добровольные и самодеятельные организации, являющиеся вместе с тем и показателем этого роста.

13) Одной из таких организаций является ассоциация пролетарских музыкантов. Ассоциация объединяет музыкантов, принимающих активное участие в борьбе и строительстве пролетарского авангарда, и ставит себе следующие основные задачи:

- а) расчистка, подготовка и обработка почвы и необходимых условий для развития и роста пролетарской музыки;

- б) непосредственная творческая работа над созданием пролетарской музыкальной литературы.
- 14) Для осуществления первой из этих задач АПМ
- а) через рабочие клубы организационно связывается с пролетарскими массами, поднимает их музыкально-культурный уровень, организует, инструктирует и руководит хоровыми, оркестровыми и другими музыкальными кружками,
 - б) помогая выявлению музыкального творчества рабочих и крестьянских масс, АПМ одновременно организует для него широкие пути музыкального развития, для чего всячески содействует пролетаризации и правильной организации музыкальной школы, учреждению муз. рабфаков при консерваториях и т. д.;
 - в) углубленно прорабатывает в специальных секциях, с одной стороны: методические вопросы массовой и кружковой музыкальной работы в рабочих клубах и вопросы специально музыкального образования, а так же вопросы: об использовании музыкального наследия прошлого, создания новых форм исполнения и т. д., причем начинает работу по оздоровлению эстрады, организуя свои хоровые и оркестровые коллективы, а также отдельных исполнителей;
 - г) организует общественное мнение через печать и орган АПМ «Музыкальная новь», где освещает свои основные идеи, дает пути новой музыкальной работе, полемизирует с непролетарскими группами музыкантов, разбирает и дает оценку появляющейся музыкальной литературе и т. д.

15) Творческая работа пролетарских музыкантов над созданием пролетарской музыкальной литературы, в противовес так называемым «современным» музыкантам, исходит от содержания художественного произведения.

В основу своего классового творчества пролетарские музыканты кладут: передачу великой героической борьбы пролетариата за освобождение человечества, его пламенной органической ненависти к угнетению и угнетателям, его любовь к свободному творческому труду, его экономическое и культурное строительство, осуществляемое им в СССР, и т. д.

Новое революционное содержание марксистски-диалектически мыслящего пролетариата, не приемлет какую-либо форму вышеуказанных направлений буржуазной музыки и неминуемо влечет за собой постепенное создание новой музыкальной формы, которая рождается из содержания, в свою очередь, художественно его оформляя. Взаимоотношение содержания с формой мыслится нами как диалектическое единство. Новая музыкальная форма создается и будет создана пролетарскими музыкантами в процессе практической творческой работы, неуклонно проверяемой на массовом рабочем слушателе.

Отсюда пролетарской музыкой является только такая, которая «уходит своими глубочайшими корнями в самую толщу народных масс, объединяет чувство, мысль и волю этих масс, поднимает их» для дальнейшей борьбы и строительства и организует их сознание в сторону конечных задач пролетариата как устроителя коммунистического общества³.

ВАПМ начала активную работу по распространению своего влияния в масштабах страны. Был «выброшен» лозунг «Организуйтесь на основе нашей платформы в крепкие пролетарские музыкальные организации!» Первым «последышем» новой Ассоциации стала АПМГ — Ассоциация пролетарских музыкантов Грузии. Также и в Ленинграде образовалась инициативная группа по созданию АПМЛ. «Музыкальная новь» сообщала: «Губрабис оказывает содействие молодой организации, предоставив ей помещение в доме искусств»⁴. То есть государственные органы активно способствовали рождению новых пролетарских музыкальных «ячеек» по всей стране.

Приведу данные о новом структурном образе пролетарской ассоциации по состоянию на конец 1924 года.

Состав Совета ВАПМ:

Лебединский Л. Н. — председатель, Любимов А. В. — секретарь, Черноморди-ков Д. А. — член совета (все партийцы)

Ревизионная комиссия ВАПМ:

С. Н. Тэш, Н. Н. Кудрявцев (беспартийные) и
С. Н. Абакумов (член РКП(б)).

В конце 1924 года, после «переворота», в ВАПМ состояли 26 членов:

Абакумов С. Н.	Липаев И. В.
Алексеев П. Н.	Любимов А. В.
Бутюгин И. К.	Любимова Н. В.
Воронцов	Мануйлов М. А.
Грачёв А. И.	Монахимович А. И.
Кастальский А. Д.	Николин С. А.
Корчмарёв К. А.	Рацкая Ц. С.
Крапивинцев А. С.	Тэш С. Н.
Крылова С. А.	Фефелов
Кудрявцев Н. Н.	Чемоданов С. М.
Лазарев К. М.	Черноморди-ков Д. А.
Лазарев М. М.	Шухт Ю. А.
Лебединский Л. Н.	Шухман А. Т.

и семь сотрудников Ассоциации^[1]:

Александровский	Кутузов
Василенко	Пекелис М. С.
Гаврилов	Соловцов А. А.
Дудкевич	

Совет помещался в ЦДИ (Центральном Доме искусств), расположенном на улице Герцена, 19. Устанавливалось ежедневное дежурство его членов от 15 до 17 часов вечера. Сохранились документальные свидетельства, что председатель Л. Н. Лебединский получал разного рода материальные вспомоществования от Наркомпроса. Так, в 1926 году, имея академические задолжности по учебной работе в консерватории (по программе второй ступени, приравненной к современному курсу училища), он тем не менее за «общественные заслуги» обладал стипендией имени А. В. Луначарского и орденом на отдельную комнату на Тверской, что в условиях ужасающего жилищного кризиса в Москве являлось по тем временам невероятной роскошью. А осенью 1929 года уже просто состоял на зарплате в том же Наркомпросе. В начале 1925 года в редколлегию Музторга Моно от ВАПМ силовым методом были выдвинуты те же Лебединский, Черноморди-ков и Кастальский (как указывалось в сопроводительной записке: первые два — члены ВКП(б), последний — беспартийный). Перед Ассоциацией еще в середине 1920-х годов была поставлена задача всемерно укрепить свое влияние в разных областях

[1] Имена не всех сотрудников удалось установить.

общественно-музыкальной деятельности, в том числе в издательском деле и торговом производстве.

На июньском совещании 1929 года в АППО в своем вступительном слове П. М. Керженцев сказал:

Когда мы намечаем партийную линию в области музыки или в области других искусств, то совершаем иногда одну ошибку: берем резолюцию партии по литературе (единственный наиболее развернутый документ в области политики партии в искусстве^[1]) и механически переносим ее на все отрасли искусства. Это, понятно, ошибочный подход к делу. <...> Здесь необходимо учитывать специфические особенности той или другой отрасли искусства. Переходя к музыке, мы можем отметить как некоторую специальную черту — это <...> то, что музыка является, может быть, одним из массовых искусств. Она, пожалуй, наиболее демократическое искусство. <...> Вместе с тем, пока командные высоты в области музыки не находятся еще в наших руках или если находятся в наших руках, то чисто механически, чисто административно. Опять-таки тут большая разница с литературой. Ведь в области литературы мы имеем в своих руках основные литературные журналы, то есть те органы, где выявляется литература. Там наши редакторы-коммунисты, мы фактически имеем возможность нашу продукцию там непосредственно публиковать. Мы имеем своих крупных писателей и критиков. <...> В области музыки этого нет. В консерваториях, в оперных театрах мы формально как будто бы имеем в своих руках командные высоты. Мы назначаем дирижеров, мы распоряжаемся штатом, мы утверждаем производственные планы и т. п., но органически мы не владеем ими в том смысле, что мы там не имеем своих сил, нашей продукции, мы не имеем наших композиторов, мы не имеем наших дирижеров и т. д. и т. п. Этими высотами, где создается музыкальная культура, где определяется музыкальная работа всей страны, мы до сих пор не сумели завладеть.

В связи с этим Керженцев ставил и другой «острый вопрос — это вопрос об отношении к музыкальным специалистам»:

Здесь особенно следует обратить внимание на ту молодежь, которая сейчас начинает свою творческую жизнь и которая при умелом отношении к ней может дать нам те кадры новых левых попутчиков, какие мы имеем в литературе, где левые попутчики — это преимущественно та молодежь, которая сложилась в советский период. В области музыки эта попутническая молодежь приобретает особенно большое значение, поскольку мы свое пролетарское творчество и творческие силы сможем решительно двинуть не сейчас, не в этом году, а через какой-то промежуток времени. <...> В резолюции по литературе не ставилась проблема кадров, а в области музыки проблема кадров является основной задачей ближайшего периода, без решения которой мы вперед не двинемся. <...> Говорить о музыке как об орудии новой

[1] Докладчик имел в виду Резолюцию ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» от 18 июня 1925 г., ставшую первым советским нормативным документом, регулирующим вопросы художественного творчества.

культуры пока еще не приходится. Сейчас мы только приступаем к тому, чтобы этот вид искусства превратить в орудие коммунистического воспитания, в орудие классовой борьбы⁵.

Как видим, в выступлении Керженцева были сформулированы основополагающие задачи, которые определила партия в области музыки на текущее время. Следующий затем доклад Л. Л. Оболенского затрагивал широкий спектр более частных проблем. Например, проблему наследия: «...нельзя сказать, чтобы все, что было в области музыки, кроме больших моментов борьбы буржуазии с феодализмом, близко нам и сейчас. Для ясности, конечно, нужно выделить, например, Бетховена, Мусоргского...»⁶ Подробно осветил докладчик позицию Главискусства в сфере оперы. «Те попытки, которые мы имеем в смысле показа якобы революционных и псевдопролетарских вещей вроде “Тупейного художника” или “Сына солнца”^[1], где все рассчитано на внешний показ, а на самом деле неискренне (а неискренняя музыка производит впечатление совершенно обратное тому, на которое она рассчитана), — эти попытки неудачны. <...> Может быть, отказаться в дальнейшем от этих форм (боюсь, что меня упрекнут в вандализме по отношению к оперному театру), но, по-видимому, что-то другое нужно. Нужны какие-то массовые действия, может быть, греческие дионисии. Но существующая оперная форма представляется мне в высшей степени сомнительной. Но, с другой стороны, есть оперы, на которые нужно обратить внимание, которые не просто неприятны, а вредны. Я имею в виду такие оперы, как “Демон” или “Пиковая дама”. <...> Я не думаю, что оперный театр в таком виде, в каком он существует, будет и в будущем существовать. Нужна смена»⁷.

Как видим, позиция Главискусства, одного из основных руководящих на тот момент органов в области музыки, практически полностью совпадала с мнением Н. А. Рославца, обнародованном на уже цитированном совещании по музыкальному театру. Точнее будет сказать, что Рославец выражал не свое личное радикальное суждение о правомерности существования традиционных жанров оперы и балета, а просто декларировал установку на сей счет своего руководства. Естественным образом, и пугающий нигилизм позиции рапмовцев по отношению к наследию не являлся следствием их манкуртизма. Молодежь просто выкрикивала те лозунги, которые были приготовлены для них старшими «товарищами по партии».

Среди музыкальных организаций зам. зав. Главискусства выделил консерваторию, радио и печать.

Я вспомнил, например, дело с консерваторией, в обследовании которой я принимал участие. <...> Передо мной проходил ряд крупных специалистов. У них я могу научиться в совершенстве владеть, например, фортепиано — это одно. Если я притронусь к ним с точки зрения руководства, направления, идеологии, даже методов преподавания — это другое. В одном случае я должен буду беречь и поддерживать, а в другом — я должен буду бороться. <...> Наконец, мы отмечаем еще одну большую отрасль, на которую <...> нужно обратить большое внимание и приложить все усилия, чтобы развернуть ее работу. Я говорю о радио. <...> Здесь влияние пролетарских организаций, здесь внедрение современности совершенно необходимы. <...> Другой неблагоприятный момент — я имею в виду классовую борьбу на музыкальном фронте искусства — это критика. <...> Наши молодые силы, пролетарские силы работают и работают очень отчетливо, четко, уверен-

[1] Опера И. Шишова по Н. Лескову, 1929; опера С. Василенко, 1929.

но, но в специальных журналах, которые мало распространены. Что же касается широкой печати, — она находится в руках специалистов. <...> Поэтому, когда мы в своей резолюции^[1] скромно выражаем пожелание, чтобы в данном случае партия обратила внимание на необходимость их смены, чтобы посадить на их место другие кадры, молодые, то, казалось бы, что это возможно потому, что среди музыкальной молодежи есть очень много грамотных, глубоко вдумчивых и серьезно образованных людей⁸.

Оболенский назвал их имена: Белый^[2], Коваль, Шехтер, Давиденко.

Эти ростки еще нужно холить, за этими ростками нужно ухаживать, но эти ростки довольно сильны. <...> Это имена людей, которые в недалеком будущем будут большими мастерами музыки не только у нас, но и за границей⁹.

Что касается поразительного тождества высказываемых мыслей, то, помимо вполне естественных личных конъюнктурных соображений, в процитированных речах прослеживается некая общая эстетическая доминанта. «Наша эстетика, в конечном счете, имеет в себе экономическую целесообразность. Вот в чем будет красота»¹⁰. Утверждение не совсем точное. В советском обществе первична политика. Искусству же приданы функции политпросвета.

Соответственно с появлением новых целей искусства формируется и характер ценностных установок. Многое не вписывается в новую эстетическую систему. Прежде всего — принцип элитарности. Отсюда — избирательный подход к наследию. Ставится под сомнение, а в ближайшем будущем полностью отрицается возможность сосуществования различных художественных течений и направлений. Постепенно подготавливается почва для теоретического обоснования указанной тенденции, официально определенной как метод социалистического реализма. Кроме того, поскольку талант — понятие единичное, уникальное, то и оно не укладывается в формируемую систему, одним из главных критериев которой является массовость, в данном случае массовость производства работников творческого труда. «Если художник крепко стоит на базе социалистического реализма, то даже при среднем таланте его ждет успех»¹¹. Такова отчеканенная временем формула общественного признания со всеми вытекающими отсюда материальными последствиями. (В основе ее широко известная в конце 1920-х годов теза Н. И. Бухарина: «Мы будем штамповать интеллигентов как на фабрике».)

Вполне естественно, что иным взглядам на складывающуюся ситуацию в отечественной культуре не находилось места в печати. Один из подобных документов, относящихся к родственной сфере искусства, хранится в фонде Вс. Мей-



А. А. Давиденко.
Конец 1920-х годов

[1] Имеется в виду резолюция Первой всесоюзной музыкальной конференции, написанная заблаговременно и «обкатываемая» на данном совещании в АППО.

[2] Белый Виктор Аркадьевич (наст. имя — Вейс Давид Аронович [1904–1983]) — композитор, музыковед, член ВКП(б) с 1939 г. Автор известной в свое время песни «Орленок», хоровых и камерно-инструментальных сочинений.

ерхольда. Это две статьи драматурга Д. Щеглова^[1], которые он в виде писем рассылал ведущим деятелям советского театра. Статьи датированы апрелем — маем 1928 года. В первой, названной «Тематика современной драматургии», говорится: «Частность — вот ехидная королева, воцарившаяся в советской драматургии. “Жизнь, как она есть” — стала эстетическим мерилom. <...> Таким образом, имеем: вариации сюжета на стандартизованную тему (своего рода неизбежный революционный поцелуй в диафрагму). <...> Если против упрощения тематики, если против эстетики с лозунгом “как в жизни” мы не начнем борьбу, советскому театру долгие годы не удастся подняться на художественные вершины»¹².

Со временем в руки историков будут попадать все новые документальные свидетельства, подтверждающие существование отдельных художественных позиций, не совпадающих с вырабатываемым и всемерно утверждающимся основным агитационным, идеологизированным направлением развития советской культуры. Сейчас же хотелось подчеркнуть, что усилиями многих одиночек, подчас требующими немалого гражданского мужества, защищалась формирующаяся на протяжении веков гуманистическая концепция искусства, которая ставила человека в центр эстетической системы. В утверждавшейся в послереволюционный период и в 1920-е годы новой концепции основной акцент был сделан на коммунистическое «преобразование» человека. И как это ни покажется парадоксальным, теоретические абстракции последователей марксизма, троцкизма, ленинизма и прочих «измов» здесь смыкались с программными установками отечественных авангардистов. Наверное, потому многие из последних после Октября с готовностью надели полувоенные френчи и сапоги комиссаров большевистских искусств.

Драматичность ситуации в отечественной культуре на рубеже 1920–1930-х годов объясняется первым открытым столкновением названных концепций. Причем этому столкновению — вполне в духе времени — были приданы формы политической борьбы.

Но вновь вернусь к материалам совещания в АППО.

В заключительном слове Керженцев затронул вопрос о федерации композиторов, поднятый зав. политредакцией Музгиза А. А. Сергеевым, представившим на совещании также ОРКИМД. «Если организовывать федерацию — то как литературные, так и музыкальные силы. Федерация будет выделять из себя и левые элементы, а правые решительно отбрасывать, заставляя их уйти на пассивные позиции. Поскольку наших пролетарских сил недостаточно, я думаю, что сейчас она несвоевременна. Мы и в других областях обсуждали вопрос создания федерации (в области ИЗО и в других областях). Я думаю, что в области музыки нам придется подождать, так как наши пролетарские силы еще слабы. В области искусства нужно, чтобы наши пролетарские силы представляли творческую мощь, иначе нам будет трудно»¹³.

1929 год был назван Сталиным годом перелома во всех областях общественной жизни Советского Союза¹⁴. Хроника текущих событий подтверждает данное заявление руководителя партии и государства.

13 апреля, по инициативе Главискусства, в Ленинграде открылась Первая всероссийская конференция композиторов под симптоматичным девизом «Музы-

[1] Название второй статьи — «Право на неуспех». Щеглов Дмитрий Алексеевич (1898–1963) начинал инструктором партийных клубов при Петроградском комитете, публиковался с 1926 г. В конце 1920-х — начале 1930-х годов им написаны пьесы «Пурга» (поставлена в БДТ), «Любовь и смерть», «Трамвай благочестия», «Переплав», «Земля», «Радость». На ленинградском производственном совещании Всероскомдрама в начале 1931 г. назван «новобуржуазным» драматургом. Впоследствии писал преимущественно для детей.

ка — массам»^[1]. С приветственным словом выступил заместитель заведующего Главискусства Л. Л. Оболенский, основные доклады сделали: о музыкальной политике Главискусства — состоящий в должности инспектора по музыке Е. М. Браудо, о массовой музыкальной самодеятельности — инспектор по цирку и эстраде С. И. Корев. В прениях приняли участие Корчмарёв, Вильбушевич, Любимов, Гарцман, Дудкевич, Мессман, Бройде, Гусман, Вишневецкий, Богданов-Березовский, Шувалов, Владимирив, Пекур, Давиденко, Пельше, Кончевский, Пронин, Рославец.

Центральным событием года, как можно судить по материалам прессы, стала Первая всероссийская музыкальная конференция, проходившая в Ленинграде с 14 по 20 июня. На конференцию прибыло 460 делегатов и 400 гостей. Приветственное слово от АППО ЦК ВКП(б) произнес Керженцев. Луначарский выступил с докладом о характере и путях развития советской музыкальной культуры. Заведующий отделом массовой работы, эстрады и цирка Главискусства Р. А. Пельше подготовил доклад о методах продвижения культуры в массы. Его подчиненный С. И. Корев говорил о состоянии, задачах и формах массовой музыкальной самодеятельности; зав. Музсектором Госиздата А. Н. Юровский затронул вопрос музыкального репертуара; сообщение о музыкальном воспитании и музыкальном образовании сделала зав. отделом художественного образования Главпрофобра НКП РСФСР Н. Я. Брюсова. Доклад о положении в области музыкальной критики было поручено прочесть недоучившемуся студенту МГК — председателю ВАПМ Л. Н. Лебединскому.

Приведу «образец» его критики под названием «Общественные группировки музыкантов в РСФСР», который несколько ранее описываемых событий, в 1928 году, поместил (в виде образцовой перепечатки-конспекта из журнала «Революция и культура») журнал «Музыкальное образование». В рядах рапмовцев этотopus председателя назывался «идеологической платформой» ВАПМ. Лебединский выделил четыре действующих, по его имени, «группировки». Сама позиция «критика» свидетельствовала только о том, что автор подходил к музыкальным процессам и объединениям, словно это были политические партии. Отнюдь не вопросы художественного свойства волновали студента-коммуниста. А дурно понятые уроки политической и классовой борьбы, которые автоматически переносились им на чуждую музыкальную почву. Первой «группировкой» была названа «головановщина», охарактеризованная как «серое элигонство, мертвечина. <...> В настоящее время это движение окончательно выродилось в кучку “бывших людей”». Вторую «чуждую пролетариату» группу («центр ее — Ассоциация Современной Музыки»), олицетворяющую в музыке «идеологию и интересы культурной, передовой в свое время части молодой, крупной русской буржуазии и буржуазной интеллигенции <...> прочно связанной с западом», представляли современные Прокофьев, Стравинский, Фейнберг, Мосолов и другие. «Третья группа (Объединение революционных музыкантов при Музсекторе) отражает идеологию промежуточных мелкобуржуазных слоев, обывателей и интеллигенции, мечущихся между буржуазией и пролетариатом. <...> Состав этой группы неопределен и текуч; из нее то входят, то опять выходят». И только четвертая группа — «молодая пролетарская группировка ВАПМ <...> отражает процесс культурного роста пролетариата»¹⁵. Такая, с позволения сказать, галиматья, такая неприкрытая демагогия и подавалась как пример современной революционной музыкальной критики, которая — с одобрения руководства художественными про-

[1] 13 апреля 1928 г. было принято Постановление СНК РСФСР «Об организации в составе Народного комиссариата просвещения РСФСР особого органа для осуществления идеологического и организационного руководства в области литературы и искусства (Главискусство)».

цессами страны — захлестнула страницы массовой печати. Более того: данный опус Лебединского был в то время тиражируемым в массовых масштабах образцом декларируемой руководством АППО политики, и его варианты характеристики современных «музыкальных течений» можно обнаружить в речах преданных пролетарской идее adeptов, в том числе и в период разгрома Общества имени Баха.

В конце 1980 годов Д. В. Житомирский, активный участник событий конца 1920-х — начала 1930-х годов, находящийся тогда в рапмовских рядах, со стыдом, ужасом и содроганием вспоминал о своей бурной молодости: «Из глухих пыльных углов на меня поползли слова, когда-то обычные, теперь же — непереносимо уродливые, сами себя пародирующие. Какие-то чудища злобы и ненавистничества. Каждое слово — хлесткий удар, разоблачение. Повсюду враги — “справа” и “слева”, “свора паразитов”, своей главной профессией сделавшая развращение психики рабочего класса»¹⁶. К тому времени он испытал на себе жестокую и карающую силу публичного шельмования, бесстыдную историю собственного увольнения из Московской консерватории. К тому времени он стал совсем другим. Разве мог образованный музыкант и вдумчивый педагог, оглянувшись на 60 лет назад, даже мысленно согласиться с тем, что и он когда-то был в рядах тех, кто убивал словами?!

В архиве К. Е. Ворошилова хранится письмо, посланное в последних числах декабря 1929 года Н. С. Головановым на имя нового наркома просвещения А. С. Бубнова. Письмо это, видимо, было передано Бубновым Ворошилову с тем, чтобы тот ознакомил с ним Сталина.

Глубокоуважаемый Андрей Сергеевич!

Простите, что отнимаю Ваше занятое время, но обстоятельства повелительно диктуют необходимость моего к Вам обращения. Вот уж скоро два года, как против меня ведется совершенно неслыханная, упорная, планомерно-организованная кампания, которая теперь выливается в более гибкие (а потому жестокие) формы и принимает характер настоящей травли.

Несмотря на опубликованное от 7. 06 1928 г. постановление Правительственной комиссии (возглавляемой наркомом Ильиным), в значительной степени меня реабилитирующее, несмотря на работы комиссии по Московской Государственной Консерватории (возглавляемой профессором Челябиновым), которая не выдвинула против меня ни одного обвинения, несмотря на целый ряд дополнительных расследований (по Софилу, работа следователя по особо важным делам при прокуроре Республики Левентона) — вокруг меня искусственно создана ненормальная атмосфера злобной сенсации, вражды и всяческих безответственных инсинуаций по моему адресу.

До сего времени меня столь же бездоказательно, сколь последовательно обвиняли во всех смертных грехах (до «правого» уклона включительно). Теперь же меня начинают снимать с работы и тем лишают элементарного гражданского права на труд (распоряжение № 94 по МГК, подписанное т. Пшибышевским).

Но я в течение всей своей трудовой жизни, чрезвычайно строго относясь к себе, руководился основным принципом честно и добросовестно, по мере своих сил, таланта и знаний работать на пользу родного искусства нашей страны и того великого народа, из среды которого я вышел. <...>

1. Почему я, будучи высококвалифицированным специалистом и одним из лучших русских дирижеров (говорю об этом без ложной скромности, т. к. это признала в своем Постановлении Правительственная комиссия) — при наличии постоянного неизбежного дирижерского кризиса в стране, где труд есть основа всего — почему в течение двух лет я тщательно и бережно охраняюсь от труда и не используюсь по специальности, тогда как кругом происходит стихийный взрыв всеобщего энтузиазма, много говорят и пишут о культурном строительстве, пятилетке, непрерывке, проблеме кадров и т. д.?

2. Почему в течение двух лет (это при наших-то темпах), несмотря на целый ряд авторитетных комиссий, всесторонне обследовавших мою деятельность в Большом театре, Консерватории, Софиле — в отношении меня нет какой-то единой твердой отчетливой установки, раз навсегда определяющей мое гражданское лицо? <...>

Вот те немногие мысли, которые я хотел высказать Вам (после двухлетнего молчания) в надежде, что письмо мое будет истолковано Вами, как последняя попытка объективно, трезво объяснить свое ненормальное положение и внести некоторую ясность в запутанный непонятный курьезный и отживший термин «Головановщина».

Примите уверения в моем искреннем к Вам уважении

Николай Голованов
бывший дирижер Большого театра
бывший профессор Московской Государственной Консерватории
1929 г. 29 декабря Москва¹⁷

Письмо Голованова^[1] в правительство — не последнее в ряду свидетельств о невероятных безобразиях, множущихся и утверждающихся в общественной музыкальной жизни в описываемое время. Оно было написано спустя полгода после Первой всероссийской музыкальной конференции. Важность принятой на ней резолюции — как первого нормативного документа в истории советской музыкальной культуры — явно недооценивается¹⁸. Между тем музыкальная жизнь в ближайшие два года развивалась согласно утвержденному резолюцией сценарию. Отдельные же ее положения сохранили свою актуальность и годы спустя. Достаточно вспомнить хотя бы Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года, согласно которому современная западная музыка находится «в состоянии глубокого упадка и разложения». В резолюции 1929 года эта мысль выражена следующим образом: «...явно враждебное нам творчество современной буржуазии, отражающее период социального вырождения и эмоционального опустошения господствующих классов»¹⁹.

Итак, в 1929 году руководством страны в основном была сформулирована официальная концепция развития советской музыки, господствующая на протяжении всего существования самого советского государства. С этого периода

[1] Как свидетельствуют исследователи, «дело Голованова» рассматривалось на Политбюро трижды. Последний раз, непосредственно после цитированного письма, — 30 декабря 1929 г. 5 января 1930 г. Секретариат ЦК постановил: «а) констатировать, что постановление правительства о прекращении кампании травли и бойкота Голованова не выполнено...» (Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)-ВКП(б), ВЧК-ОГПУ-НКВД о культурной политике. 1917-1953 гг. / Сост. А. Артизов, О. Наумов. М., 2002. С. 747).

началось организационное, материальное, кадровое стимулирование заданного и определенного приоритетным направления.

В 1929-м прекратили издание два специальных музыкальных журнала — «Современная музыка» (орган АСМ) и «Музыка и революция» (орган ОРКИМД). В следующем году аналогичная судьба постигла «Музыкальное образование»^[1]. На смену им пришли два печатных рупора ВАПМа: «Пролетарский музыкант», выпустивший в 1929 году первые восемь номеров, и «За пролетарскую музыку» (издавался с 1930-го).

Помимо печати, позиции ВАПМ были существенно укреплены на других участках музыкального строительства. На радио появилась новая рубрика «Час ВАПМ». Через четыре дня после смещения Луначарского с поста наркома просвещения (его место занял А. Бубнов^[2]) Наркомпрос РСФСР принимает «Положение о художественно-политических советах при театрах». Распоряжением по Главискусству в их состав включены представители ВАПМа: Н. Я. Выгодский — в ГАТОБ, В. А. Белый — в Театр имени Немировича-Данченко, Б. С. Штейнпресс — в Театр имени Станиславского.

Столь явно выраженные симпатии официальных структур к пролетарской ассоциации не могли остаться незамеченными. В рядах ВАПМа началось пополнение. «Пролетарский музыкант» опубликовал первую серию «покаянных писем» бывших ОРКИМДовцев — К. Корчмарёва (ответственного секретаря ОРКИМДа), А. Шульгина (редактора «Музыки и революции»), А. Сергеева, Д. Васильева-Буглая, признающих свои политические ошибки и просящих восстановить их членство в ассоциации.

1929 год примечателен также рядом крупных акций по «пролетаризации» консерватории. Сначала «выстрелила» «Правда» (ход прессы — излюбленный первый ход сталинской бюрократической машины). «В консерватории неблагополучно» — так называлась заметка, помещенная в номере от 16 ноября 1928 года. По следам выступления «Правды» была организована комиссия Наркомпроса из 15 представителей партийных и комсомольских органов, печати, Главискусства и Главпрофобра, которую возглавлял Н. И. Челяпов. Едва лишь комиссия закончила работу, как «Комсомольская правда» опубликовала материал под названием «Музыкальная декларация московских консерваторов» (от 12 июня), где подверглась критике позиция партийного руководства консерватории, провозгласившего лозунг «гражданского мира» между преподавателями и наиболее экстремистки настроенными представителями РАПМ. Новая комиссия Хамовнического райкома ВКП(б) сменила состав партийного бюро и дала свои рекомендации вышестоящим органам.

Наконец, по следам ноябрьского пленума ЦК ВКП(б), посвященного, в частности, вопросам образования, была выпущена следующая резолюция Главпрофобра:

<...> ..Основной задачей консерваторий, как и всех остальных вузов, по-прежнему остается задача их пролетаризации, понимаемая, однако, не формально в смысле простого пополнения музыкального

[1] В 1929-м начала выходить «Литературная газета», а в конце года были закрыты журналы «Краеведение» и «Известия центрального краеведения». Начались аресты ведущих краеведов страны. Факт, красноречиво свидетельствующий о том, что процесс переписывания отечественной истории принял активные формы именно с начала 1929 г., когда Президиум Академии постановил организовать Институт истории (16 февраля 1929 г.).

[2] Постановление Президиума ЦИК РСФСР о назначении А. С. Бубнова наркомом просвещения принято 12 сентября 1929 г.

студенчества рабочим и крестьянским составом, но и обнимающей в связи с этим всю систему мероприятий, должствующих изменить целевые установки, учебные планы, программы, методы преподавания и содержания учебного материала в сторону решительного приближения работы консерваторий к выполнению упомянутых выше задач...²⁰

Резолюция Главпрофобра являлась подробной инструкцией, регламентирующей все стороны жизнедеятельности двух лучших высших музыкальных заведений страны — Московской и Ленинградской консерваторий. Основной акцент был сделан на кадровом вопросе: от состава учащихся («социальный отбор при приеме непролетарского состава учащихся») — до преподавательского коллектива («курс на пополнение педагогических кадров пролетарской и близкой рабочему классу молодежи»). Согласно резолюции Первой всесоюзной музыкальной конференции, в документе Главпрофобра подлежали пересмотру основные учебные курсы «для приведения их в согласие с марксистским методом». Наконец, впервые была зафиксирована необходимость принудительного распределения на работу в провинцию.

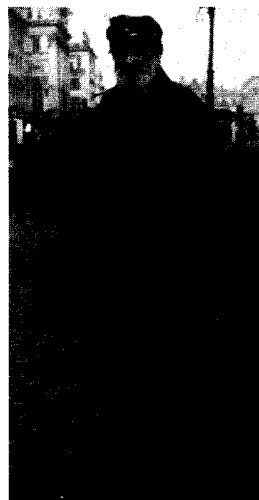
В результате можно утверждать, что данная резолюция Главпрофобра свидетельствовала о завершении этапа относительной автономии музыкально-образовательных учреждений от политических институтов. Следующее затем трехлетие — один из самых темных периодов в советской истории Московской консерватории, потерявшей на время свое название.

2 февраля 1931 года состоялось торжественное заседание коллегии Наркомпроса, проведенное совместно с ЦК РАБИСа и посвященное 45-летию революционной деятельности члена коллегии, заведующего сектором искусства Наркомпроса Феликса Яковлевича Кона. Он родился 30 мая 1864 года в Варшаве. С юности начал деятельность профессионального революционера, став основателем польской партии «Солидарность» (1880 год). В послереволюционный период карьера Кона развивалась стремительно. В 1922 году он избран секретарем Исполнительного комитета Коммунистического интернационала (Коминтерна). С 1925-го вел газету «Красная звезда».

В 1930 году ему был поручен сектор искусств Наркомпроса. Со временем деятельности Кона на этом посту связаны пугающие перекосы в музыкальной жизни страны. Добавлю, что умер Кон 28 июля 1941 года.

Кон входил, насколько можно судить теперь, в так называемую польскую группировку в ВКП(б). Заняв пост руководителя искусством, он назначил на должность одного из своих заместителей и заведующего секцией музыки, кстати говоря, годящегося ему по возрасту в сыновья, Болеслава Станиславовича Пшибышевского (1892—1937).

Последний был сыном известного радикального писателя, поэта и революционера Станислава Феликса Пшибышевского (1868—1927), вошедшего в историю литературы в качестве вождя польского поэтического объединения «Молодая Польша». Кстати, о том, что имя С. Пшибышевского было популярно в среде русской интеллигенции, свидетельствует факт присутствия книги писателя «Афоризмы и прелюдии» (издание 1902 года) в библиотеке С. И. Танеева, хранящейся в Московской



Ф. Я. Кон.
Конец 1920-х годов.
РГАСПИ, ф. 135,
оп. 1, ед. хр. 288,
10 об.



Б. С. Пшибышевский.
1930 г.

консерватории. Унаследовав от отца, последователя философии Ницше, бунтарский дух и страсть к разрушению авторитетов, от бабушки — любовь к музыке, Болеслав посвятил свою жизнь революционной борьбе. Одновременно Пшибышевский был и директором подведомственной ему самой консерватории. Надо полагать, название «консерватория» для ненавидящих царское самодержавие поляков (и не только их!) было навсегда связано с Императорским Русским музыкальным обществом (ИРМО) и прямым покровительством представителей царской фамилии. В оголтело-крикливом времени — начале 1930-х годов, — когда в стране свирепствовал Союз безбожников, когда масштабному и массовому разгрому подвергалась культура ушедшего времени, казалось весьма соблазнительным уничтожить навсегда память о недавнем прошлом.

На том самом торжественном заседании коллегии Наркомпроса было выдвинуто (полагаю, не без инициативы Пшибышевского) предложение об изменении названия МГК. Заседание постановило: «Отмечая революционные заслуги т. Кона, 1. Переименовать Московскую государственную консерваторию в Высшую музыкальную школу имени Ф. Я. Кона. 2. Установить две стипендии им. т. Кона: в Высшей музыкальной школе имени Кона, в Ленинградском ИНПИИ, в театре и одну стипендию по научно-исследовательской работе аспиранту по искусствоведению в Институте ЛИЯ [литературы, искусства и языка в Комакадемии]»²¹. Как видим, инициатива «низов» была поддержана «верхами». Так зав. сектором музыки засвидетельствовал свое, вошедшее в историю, почтение своему же непосредственному руководителю. Добавлю справедливости ради, что подобная практика всяческих переименований была в массовом ходу. В том же 1931-м Ленинградский университет вдруг — на время — получил имя тогдашнего наркома просвещения А. С. Бубнова.

Чтобы закончить историю с переименованиями, сообщу, что, как только в общественной атмосфере наметилось потепление, новое руководство консерватории выступило перед наркомом просвещения А. С. Бубновым с инициативой о возвращении вузу прежнего имени. В Бюллетенях Наркомпроса я обнаружила следующий приказ:

**О переименовании Высшей Музыкальной Школы
им. Феликса Кона**

16 октября 1932 г., № 462

Высшая Музыкальная Школа имени Феликса Кона переименовывается в
Московскую консерваторию.

Нарком А. Бубнов²²

Полугодом ранее нарком просвещения снял своим приказом с поста директора Б. С. Пшибышевского:

Приказ № 92 от 11 февраля 1932 года

Прибышевский Болеслав Станиславович, заместитель заведующего Сектором искусств по музыкальной части, освобождается от обязанно-

тей Директора Высшей музыкальной Школы им. Ф. Кона с 11 февраля того года.

Тов. Шацкий, член Коллегии Наркомпроса назначается на должность Директора Высшей Музыкальной Школы им. Ф. Кона с 11 февраля того года.

Народный комиссар А. Бубнов²³

В утешение отошедшему от дел Ф. Я. Кону было вручено удостоверение почетного профессора Московской консерватории, хранящееся в его личном архиве в РГАСПИ. А Пшибышевский оставил о себе остро критичную память. Во время его директорства консерваторию в знак протеста против разгула рапповщины покинули ведущие профессора, в том числе и Н. Я. Мясковский. Однако я все же нашла один добрый отзыв об этом человеке, принадлежащий В. В. Щербачёву. Щербачёв также в 1931 году вынужденно покидает Ленинградскую консерваторию и спасается от пролетарских дикостей в Тбилиси. 6 марта 1932 года проездом через Москву он пишет жене: «Это очень интересный человек, живущий напряженной интеллектуальной жизнью, большой фантазер в своих исканиях, очень увлеченный и впадающий в почти догматические крайности в своих увлечениях. Читал мне отрывки из своей книги о Бетховене и куски разборов симфонии, это очень интересно, культурно, и соображения о Бахе, очень новые и любопытные, где он Баха рассматривает прежде всего не как полифониста, а как гармониста и считает главной заслугой Баха то, что он рукоположник функциональности в гармонии и что этим Бах больше всего двинул музыку вперед, все это он очень интересно обосновывает и социологически. Говорили также и о моих делах и планах, вообще все время разговор носил очень напряженный и насыщенный характер»²⁴.

Собственная жизненная история директора «конской школы» — так зывали консерваторию во времена руководства ею Пшибышевского — окончилась совсем не благополучно. Судьба его типична для описываемого времени по своей трагичности. Совсем скоро после возвращения консерватории ее названия Пшибышевский был исключен из партии. В 1933 году арестован. В декабре того же года стал заключенным Беломоро-Балтийского исправительно-трудового лагеря (ИТЛ) НКВД. Правда, поначалу он жил на поселении и работал заведующим музыкальной частью Центрального театра Беломоро-Балтийского комбината НКВД. Однако 1 марта 1937 года вновь арестован и по обвинению в шпионаже и подготовке терактов приговорен и 21 августа 1937 года расстрелян. Его жена, Эмилия Оттовна, дочь бывшего городского головы г. Орска обрусевшего немца О. Л. Нидеккера, обожаемого всеми без исключения жителями города, в том же, 1937 году также репрессирована. Она вышла на свободу лишь в 1945 году, получив в заключении от побоев туберкулез позвоночника. Через год, в 1946-м, она умерла. Так закончилась история семьи одного из руководителей Московской консерватории. А книга о Бетховене, отрывки из которой Пшибышевский читал Щербачёву, все-таки вышла в 1932 году²⁵.

Еще один вопрос, который требует специального внимания, — о композиторской федерации. Несмотря на то что он не вошел в текст резолюции Первой музыкальной конференции, документы тех лет свидетельствуют, что и в этом направлении были предприняты решительные организационные усилия.

Хранящееся в РГАЛИ Открытое письмо организационного комитета Всероскомдрама (от 7 августа 1929 года) повествует о создании Единого всероссийского общества драматических писателей и композиторов (Всероскомдрам) взамен ликвидированных постановлением ЦК РКИ Драмсоюза и Модпика²⁶.

Московское общество драматических писателей и композиторов (Модпик) и Ленинградское драматическое общество (Драмсоюз) в соответствии с директивами руководящих органов 31 марта 1929 года прекратили свое раздельное существование, объединившись с 1 апреля в единое Всероссийское общество драматических писателей и композиторов. Непосредственно до этого произошел процесс слияния этих двух обществ с поглощением Драмсоюза Модпиком. В структуре новой организации предполагались следующие подразделения: драмсекция, киносекция, секция малых форм, критики и композиторская секция. Территориально Всероскомдрам располагался по адресу бывшего Модпика в Москве на Тверском бульваре, 25 (тел. для справок: 5-44-43). Общество имело свой фирменный бланк. Удалось обнаружить и сведения о ленинградском и украинском филиалах объединения. Список членов временного правления нового общества отражает последовательное стремление руководящих органов о выдерживании принципа баланса между членами партии и беспартийными. Так, председателем общества стал член ВКП(б), драматург и партийный работник В. Тронин (от Модпика), его заместителем (от Драмсоюза) — также член ВКП(б), драматург П. Л. Петров-Соколовский. В правление от композиторов вошел (от Драмсоюза) Р. Глиэр (беспартийный). В 1931 году ответственным секретарем секции композиторов стал член ВКП(б) Л. Т. Атовмьян.

20 февраля 1930 года состоялось общегородское собрание московских композиторов. В почетном президиуме — Керженцев, Бубнов, Луначарский. С ними — Боярский, К. В. Трошин, Ипполитов-Иванов. Основной доклад поручен Глиэру. «Сейчас нужно, во-первых, уяснить себе ту мысль, для чего существует этот Союз, что мы можем получить от Союза, в котором будут объединены все композиторы... сомнений не должно быть в том, что единая секция должна быть, причем единая секция не только для Москвы и Ленинграда, но и для всех советских авторов... Наступил момент сказать литераторам спасибо, что они нас за собой тащили, но теперь мы пойдем сами»²⁷. Заседание продолжалось до четырех утра. Председателем композиторской секции Всероскомдрама избран Глиэр.

Приведу также и сведения по объединенным спискам членов Всероскомдрама²⁸. По состоянию на 1 января 1932 года в них значатся 1848 человек. В секции композиторов — 419 (239 — по Москве и 180 — по Ленинграду). Членами Всероскомдрама по секции композиторов, в частности, были: Ан. Александров, Б. Арапов, Б. Асафьев, Л. Атовмьян, В. Белый, Н. Богословский, Д. Буглай-Васильев (так!), С. Василенко, В. Дешевов, А. Дзегелёнок, И. Дзержинский, И. Дунаевский, М. Ипполитов-Иванов. Д. Кабалевский, Б. Карагичев, М. Ковалёв (псевдоним М. Коваль), А. Крейн, В. и Н. Крюковы, А. Мосолов, Н. Мясковский, Л. Половинкин, С. Прокофьев, Н. Рославцов (так!), М. Старокадомский, В. Тарнопольский, В. Фере, М. Фрадкин, А. Хачатурьян (так!), Ю. Хайт, Н. Чемберджи, М. Черёмухин. М. Чулаки, Ю. Шапорин, В. Шебалин, Б. Шехтер, Д. Шостакович, В. Щербачёв. Среди деятелей родственных искусств можно назвать Н. Асеева, А. Афиногенова, И. Бабея, А. Безыменского, В. Билль-Белоцерковского, О. Брика, Д. Вертова, А. Гайдара-Голикова, Е. Замятина, Е. Катаева, Г. Козинцева, В. Киришона, А. Луначарского, О. Мандельштама, Вс. Мейерхольда, А. Пиотровского, К. Чуковского^[1].

Но, пожалуй, самым показательным моментом в происходящих событиях являлось осуществление планомерного материального стимулирования труда входящих во Всероскомдрам его членов. С указанного времени началась

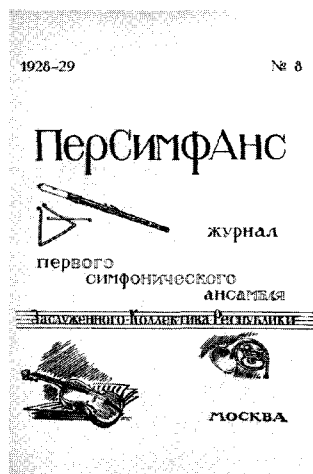
[1] Приведенный список мной обнаружен в фонде Союза советских писателей (ССП). Композиторский союз «отпочковался» от «старшего брата» — писательского союза, унаследовав его структуру.

практика так называемой контрактации. Система контрактаций предполагала обслуживание писателями, драматургами, поэтами и композиторами крупных политических кампаний в народном хозяйстве, армии и на флоте. В обязанности контрактующего входило, помимо конечного итога — произведения на заданную тему, — командировки по стране, участие в местной культурной и агитработе. Данная практика означала, что с указанного времени (с 1931 года) государство стало выступать заказчиком создаваемых художественных произведений. И именно это обстоятельство стало решающим фактором в дружном повороте отряда советских композиторов на разработку советской тематики во всех без исключения музыкальных жанрах. Закон о товаро-денежных отношениях художника и государства как покупателя его продукции вступил в силу.

Общественные музыкальные организации

В послереволюционный период деятельность общественных организаций в большевистской России регулировалась Наркомвнуделом (НКВД). Собственно говоря, здесь коммунисты ничего нового не придумали и следовали практике, сложившейся еще в царской империи. К тому же и деятельность некоторых обществ, начавшаяся до 1917 года, сохранилась и развивалась и далее, до рубежа 1920—1930-х годов. Принципы функционирования всех общественных организаций с 1922 года регулировались Постановлением ВЦИК и СНК от 3 августа «О порядке утверждения и регистрации обществ и союзов, не преследующих цели извлечения прибыли, и порядке надзора над ними».

Документы, находящиеся в административно-организационном управлении фонда НКВД, курирующего общественные организации, свидетельствуют о том, что в 1923—1930 годах активно функционировала **Всероссийская ассоциация композиторов (ВАК)**. Ассоциация имела свой устав, утвержденный 6 ноября 1923 года Наркомвнуделом. Циркуляр № 601 Народного комиссариата внутренних дел РСФСР от 29 декабря 1930 года зафиксировал «прекращение существования названной Ассоциации»²⁹. Информация о ликвидации была опубликована в Бюллетене НКВД. Одно из немногих сохранившихся сведений о деятельности этой организации дает журнал «Музыкальная новь». В разделе «Хроника» сообщалось, что целью Ассоциации являлось знакомство публики с камерной музыкой современных русских композиторов. Первый концерт объединения состоялся 2 декабря 1923 года в Малом зале Московской консерватории. Звучали сочинения А. Т. Гречанинова, А. К. Метнера, Н. Я. Мясковского, Ан. Н. Александрова, А. М. Дианова, И. П. Шишова и А. А. Шеншина. В программе второго концерта, намеченного на 10 февраля 1924 года, планировались к исполнению романсы Р. М. Глиэра, М. В. Ковалёва^[1], Б. Б. Красина, Г. А. Крейна, детские песни А. К. Лобачёва и фортепианные пьесы Г. А. Крейна. Сообщалось так-



Обложка журнала, издаваемого одной из первых советских общественных музыкальных организаций Персимфанс. Автор обложки — председатель Московского товарищества художников, художник-график П. Я. Павлинов.

[1] Ковалёв еще не стал М. Ковалём.

же, что «одно из собраний посетил Бруно Вальтер, вследствие чего основные положения доклада Мальнева были прочитаны на французском языке»³⁰.

Никаких других сведений о составе данного художественного объединения и о порядке его работы обнаружить пока не удалось. Тем не менее его название, лишенное всяческой художественной и идеологической окраски, позволяет высказать предположение о том, что Ассоциация объединяла вокруг себя музыкантов исключительно по профессиональному признаку. Аналогичными по названию и по характеру деятельности являлись Всероссийский союз писателей (1918–1932) и Всероссийский союз поэтов (ВСП, 1918–1930), Союз советских художников (1930–1932) и Общество русских скульпторов (ОРС, 1925–1932). Как видим, постепенно в разных художественных сферах складывалась формула деятельности будущих творческих организаций.

Более краткой, но в то же время событийно насыщенной была история рождения и существования **Бетховенского общества**.

Весной 1927 года в стране отмечалось 100-летие со дня смерти Бетховена. Был учрежден Комитет по проведению юбилейных торжеств. Из ассигнованных Совнаркомом средств после проведения всех запланированных мероприятий осталась сумма в количестве 10 000 рублей. В недрах Наркомпроса возникла идея создания постоянного общества, целью которого являлась бы пропаганда творчества композитора. 21 сентября 1927 года под председательством М. В. Иванова-Борецкого прошло организационное собрание учредителей общества, на котором присутствовали: Н. Я. Брюсова, Н. А. Гарбузов, А. Ф. Гедике, М. М. Ипполитов-Иванов, А. А. Крейн, В. Л. Кубацкий, Г. Э. Конюс, П. С. Коган, К. А. Кузнецов, Ю. С. Сахновский, Б. О. Сибор, М. И. Табаков, Л. М. Цейтлин, Н. И. Шувалов, В. П. Ширинский, Г. Г. Нейгауз, А. Н. Юровский. Почетным председателем общества был избран нарком просвещения А. В. Луначарский, почетным членом правления — А. К. Глазунов. В правление вошли: Б. В. Асафьев, М. В. Иванов-Борецкий, А. А. Крейн, А. Б. Гольденвейзер, Н. Я. Мяковский, Л. М. Цейтлин, Н. И. Шувалов, А. Н. Юровский.

Как видим, состав нового общества обращал на себя внимание своей представительностью. Организаторы заручились поддержкой влиятельных в общественной жизни фигур: наркома здравоохранения Н. А. Семашко, начальника штаба РККА М. Н. Тухачевского, наркома НКВД Г. В. Чичерина, замнаркома НКВД М. М. Литвинова, начальника Главнауки НКП Ф. Н. Петрова. Были привлечены и профессора Московской консерватории К. М. Игумнов, Р. М. Глиэр, С. Н. Василенко, солист Большого театра Л. В. Собинов, директор ГИМНа Н. А. Гарбузов, председатель правления Персимфанса Л. М. Цейтлин, зав. Музсектором Госиздата А. Н. Юровский, председатель музыкальной подсекции ГУСа Б. Л. Яворский, председатель ЦК РАБИС Ю. М. Славинский. Количественный состав нового общества выделялся своей многочисленностью и насчитывал более ста музыкантов.

Устав Бетховенского общества был утвержден НКВД 30 декабря 1927 года. В уставе подчеркивался просветительский характер деятельности организации. Отдельно — как самостоятельная цель — выделялась научная разработка проблем, связанных с творчеством композитора. Обществу гарантировались права проведения публичных диспутов, чтений, концертов, курсов, выставок, конкурсов с присуждением премий. Разрешалась публикация своих трудов. Согласно уставу, членами общества могли быть «все неограниченные по суду лица, научно работающие в области изучения Бетховена, музыканты-профессионалы и все работники музыкальной культуры». Высшим органом управления являлся всероссийский съезд, созываемый не реже одного раза в три года с обязательным

предварительным разрешением НКВД. Решения принимались открытым голосованием и простым большинством. Как и для всех общественных организаций, обязательными являлись ежегодный отчет о деятельности, предоставляемый в НКВД и Наркомпрос, сопровождаемый списками всех членов общества с приложением анкет на каждого участника.

Особый статус обществу должно было придать то обстоятельство, что формировалось оно в недрах организации, которой непосредственно подчинялось, то есть Наркомпросу. Юридическим и фактическим адресом значился художественный отдел Главного управления научными, музейными и научно-художественными учреждениями (Главнаука) Наркомпроса, заведующий которого П. И. Новицкий стал председателем правления Бетховенского общества, а его подчиненный, отвечающий в отделе за музыку, Н. И. Шувалов вошел в состав правления.

Однако столь много обещавшая деятельность так по-настоящему и не была развернута. С начала 1928 года в государственных органах управления культурой начались структурные изменения, приведшие к формированию нового управления в системе Наркомпроса РСФСР — Главискусства, которое окончательно было утверждено Постановлением ВЦИК и СНК РСФСР от 17 сентября 1928 года. Конец года и 1929-й прошли в постоянных аппаратных и кадровых перетасовках, приобретших к началу 1930-х годов перманентный характер. Бетховенское общество — уже на этапе возникновения, организации, — явно претендовавшее на особый привилегированный статус (его, по мысли учредителей, должен был создавать «революционный» ореол самого композитора, а также особый «генеральский» список учредителей), сначала получило новый адрес: Высший художественно-технический институт (ВХУТЕИН), кабинет ректора. А несколько позднее, в 1930 году, и вовсе было ликвидировано. Сохранилась выписка из Протокола № 17 от 10 мая 1930 года заседания президиума Центрального совета Всероссийского рабочего музыкального общества «Музыка — массам». О ликвидации Бетховенского общества информировал зам. председателя «Музыки — массам» Д. Гачев^[1]:

Бетховенское общество ликвидируется. В резолюции президиума Бетховенского общества вынесено постановление слиться с обществом «Музыка — массам», т. к. задачи Бетховенского общества являются частью задач общества «Музыка — массам». Вступить всем членам Бетховенского общества в члены общества «Музыка — массам». Передать все наличные средства Бетховенского общества в общество «Музыка — массам»³¹.

Следует отметить, что подобная практика ликвидации общественных организаций в 1930 году была повсеместной. Вступление в состав нового объединения имело не фракционный, а индивидуальный характер. Под прикрытием слов о близости целей вышеназванных обществ осуществлялись политика уничтожения движений профильного характера и сведение широких разнообразных гуманитарных задач к выделению и приверженности одной, партийной, линии в развитии культурного процесса.

В этом плане также весьма показательна история **Общества имени И. С. Баха**, близкого по целям Бетховенскому. Идея его возникновения бы-

[1] Гачев Димитр (1902-1945) — болгарский музыковед, литературовед, общественный деятель. С 1926 г. жил в СССР, редактор журнала «Пролетарский музыкант». Репрессирован. Реабилитирован посмертно.

ла поддержана руководством Наркомпроса. Луначарский, бывший почетным председателем практически всех учреждаемых тогда художественных объединений, одобрил и это начинание. Но, в отличие от Бетховенского, Общество имени Баха создавалось как самостоятельный художественный организм. Это была инициатива «снизу». Причем первоначально, еще до своего организационного оформления, основу общества составила концертная деятельность музыкантов, назвавших себя Художественным коллективом имени Баха. В его состав входили профессора и аспиранты Московской консерватории: Е. М. Браудо, С. А. Бугославский, Ю. В. Брюшков, Г. Р. Гинзбург, А. В. Шацкес, пианист Э. М. Гольдшайн, переводчик С. Б. Болотин. Приведу бумагу следующего содержания:

Художественному коллективу имени Баха
от 1 мая 1927 года

Настоящим выражаем Вам глубокую признательность за Ваше любезное и совершенно безвозмездное выступление на нашем концерте в Клубе Общества политкаторжан и ссыльнопоселенцев.

9 апреля с. г.³²

Никакой материальной поддержки общество со стороны государственных структур не имело. В уставе в качестве основных были заявлены следующие задачи:

Музыкально-художественное общество имени И. С. Баха объединяет лиц, являющихся композиторами, исполнителями и другими музыкальными деятелями, а также и лиц, оказывающих содействие развитию музыкального искусства и ставит себе целью изучение творчества И. С. Баха, музыкально-художественное воспитание широких трудящихся масс путем продвижения и приближения к ним классической и современной серьезной музыки, распространение музыкально-художественных знаний в общественной среде и всемерное содействие развитию культуры музыкального искусства³³.

Общество имело право устраивать концерты, доклады и лекции, печатать книги, открывать курсы и библиотеки, его члены могли участвовать в конкурсах, выезжать в командировки за рубеж. Работу планировалось осуществлять в пяти секциях: научно-исследовательской, творческой, художественно-педагогической, художественно-исполнительской и издательской.

С самого начала организаторы нового общественного объединения столкнулись с организационными трудностями. Несмотря на поддержку Наркомпроса, Народный комиссариат внутренних дел первоначально отказал учредителям в регистрации и утверждении устава. Инициативная группа в составе 22 человек обратилась в НКВД с просьбой о пересмотре решения. После долгих хлопот деятельность Баховского общества была разрешена, о чем Наркомпросу была послана бумага за № 225 от 20.10.1928 г.:

Для сведения сообщается, что Устав Музыкально-Художественного Общества им. И. С. Баха утвержден Народным Комиссариатом Внутренних дел 1 сентября 1928 г. и Общество зарегистрировано 18 октября 1928 г. за № 10³⁴.

Председателем правления избран пианист Э. М. Гольдшайн. За год с небольшим своего существования силами общества было проведено 40 концертов, осуществлены переводы на русский язык иностранных музыкальных текстов. Общество учредило свое отделение в Нижнем Новгороде, готовило к открытию филиалы в Ленинграде, Астрахани и на Северном Кавказе. В его состав вошли такие видные музыканты, как профессора Московской консерватории М. Ф. Гнесин, М. В. Иванов-Борецкий, С. Н. Василенко, А. Б. Гольденвейзер, Н. С. Жилиев, К. М. Игумнов, Н. Я. Мясковский, лауреат конкурса Шопена Л. Н. Оборин, П. А. Ламм, А. А. Крейн, выпускник Московской консерватории Д. Б. Кабалевский. Всего к началу 1930 года Общество насчитывало в своем составе 112 музыкантов.

В конце 1929-го началось широкое применение практики перерегистрации, а фактически ликвидации общественных организаций под прикрытием тезиса о тождественности их задач Всероссийскому рабочему музыкальному обществу «Музыка — массам». Общество имени Баха — как никакое другое — сопротивлялось до последнего.

Видимо, в связи с тем, что общество вело успешную концертную работу, его председателю было предъявлено обвинение в том, что музыканты Баховского общества претендовали на монополию в исполнительской деятельности. «Выразителем этой вредной антигосударственной анархо-синдикалистской тенденции был Гольдшайн, желавший ликвидировать Софил»³⁵.

Осенью 1929 года в общество была внедрена так называемая коммунистическая фракция, которая 19 октября 1929 года провела свое собрание. Цель его сформулирована следующим образом: «усилить коммунистическое влияние в обществе» и «признать необходимым включение в будущий состав правления Б. С. Шибышевского, имея в виду проведение его в председатели Общества. В случае выявления нежелательных, политически вредных настроений, а также поддержки большинства собрания Гольдшайна и его линии, поставить вопрос о ликвидации Общества»³⁶.

Партийные и комсомольские деятели планировали «довести до конца начатую линию борьбы с анархо-синдикалистскими извращениями и Гольдшайновщиной», выдвинув в состав правления коммунистов и комсомольцев: Черного, Дьякова, представителей Ассоциации пролетарских музыкантов Ковалю, Белого или Давиденко, беспартийных Шацкеса, Сапожникова, Альшванга, Шварца и Михайловского. Музыканты, видимо, заняли твердую оборонительную позицию. В результате в недрах Наркомпроса появился «Проект постановления по обследованию Общества им. И. С. Баха» от 1 января за подписью инспектора Главискусства по музыке С. И. Корева:

Прошлая деятельность Общества неудовлетворительна, не отвечает ни задачам общественной организации музыкантов, ни требованиям сегодняшнего дня. Дальнейшее существование общества имени Баха целесообразно только в системе Общества «Музыка — массам»³⁷.

24 января члены общества провели свое совещание, на котором приняли заявление в Наркомпрос и Наркомвнудел: «Объединяясь в Общество имени Баха, музыканты и деятели музыкального искусства впервые за всю историю музыкальной культуры намерены сами под руководством партии и государства коллективно организовать свою деятельность и на основе широчайшего проявления организованной общественной инициативы и самостоятельности самих музыкантов принять участие в социалистическом строительстве страны»³⁸. Лишь

только после обращения членов Ликвидкома к прокурору Московского округа с просьбой привлечь к уголовной ответственности Э. М. Гольдшайна «за антиобщественную деятельность, бесхозяйственность и незаконное расходование им общественных сумм» удалось сломить сопротивление правления, и Постановлением № 351 Народного комиссариата внутренних дел РСФСР от 1 июля 1930 года Баховское общество было ликвидировано.

Однако на этом история Общества имени Баха была не совсем завершена. В то время как постановление о его ликвидации только готовилось, на имя зав. сектором искусства Наркомпроса РСФСР Ф. Я. Кона поступило заявление от оргбюро учредителей нового «Общества деятелей советской музыкальной культуры», возглавляемого тем же, видимо, исключительно предприимчивым Э. М. Гольдшайном. Слегка подкорректировав и представив лишь немного измененный устав Общества имени Баха, добавив в структуру нового образования, помимо существовавших пяти, актуальную в новых условиях секцию массовой работы, заявители почти слово в слово повторили уже цитированный текст о том, что «впервые в истории музыкальной культуры музыканты намерены под руководством партии и правительства организовать свою научную художественную и творческую деятельность». На тексте заявления в левом верхнем углу сохранилась резолюция:

тов. Этингофу^[1]

Не возражаю против создания указанной инициативной группы нового общества с тем, чтобы от него абсолютно не пахло трупом Общества имени Баха.

Корев. 5 июня 1930 г.²⁹

Вскоре оплошность была исправлена, и Наркомпрос согласился с НКВД в том, что новое общество регистрировать нецелесообразно. В качестве обоснования данного решения были приняты следующие аргументы: отсутствие четкой общественно-политической линии в намечаемой деятельности Общества, а также тождественность задач с направленностью существующего Всероссийского музыкального общества «Музыка — массам». Слишком деловитый образ руководителя, обладающего, по-видимому, выдающимися организационными способностями, Э. М. Гольдшайна, не вписывался в партийно-директивные рамки жесткого времени. Как свидетельствуют представленные Гольдшайном в анкете для НКВД биографические данные, он родился в семье учителя, с 1919-го по 1921-й служил в Красной армии добровольцем, руководил работой кружков, работал в МОПРе. Следы деятельности этой воистину примечательной личности в документах исследуемого времени в последующие годы нигде не обнаружены.

Одна из главных претензий к деятельности Общества имени Баха — «по-дальше от политики» — была сформулирована членами его Ликвидкома. В рассматриваемое время данный аргумент становится решающим в вопросах роспуска общественных организаций. Осенью 1930 года Наркомвнудел издал Инструкцию № 351 «О порядке утверждения уставов добровольных обществ и союзов и надзора за их деятельностью». Инструкция была выпущена на основании применения По-

[1] Этингоф (?) — о нем известно лишь то, что еще в год создания Главлита (1922) он был назначен одним из двух помощников заведующего Главлитом. Первый помощник являлся представителем ГПУ, второй, Этингоф, был выдвинут от Революционного военного совета (РВС). См.: Институты управления культурой в период становления. 1917–1930-е гг. Партийное руководство; государственные органы управления: Схемы. М.: РОССПЭН, 2004. С. 104.

ложения о добровольных обществах и союзах, утвержденного 30 августа 1930 года ВЦИК и СНК. Согласно новым правилам, для образования общества требовалось не менее 10 человек учредителей, а для союза — не менее двух уже существующих обществ. Каждая из общественных организаций должна была иметь утвержденный устав. Анкетные сведения о каждом члене-учредителе по форме, установленной в НКВД, сообщались ежегодно вместе с отчетом о деятельности обществ. Регламентация деятельности коснулась в данной инструкции социального и политического состава обществ, их целей и задач. Речь шла о соответствии всей проводимой деятельности политике советской власти и партии, обязательной «наличности коммунистической пролетарской прослойки». Причем если необходимая «коммунистическая прослойка» в составе общественной организации отсутствовала, она приказным образом в нее внедрялась, для того чтобы следить, «достаточно ли идет вовлечение рабочих как в члены общества, так и в руководящие его органы. В какой мере осуществляется связь с фабриками, заводами, колхозами, совхозами и шефство над отдельными предприятиями»⁴⁰. Персональный состав такой «прослойки» подбирался в Наркомпросе, получал одобрение в НКВД. На примере Общества имени Баха очевидно, что далекие от интересов той или иной общественной организации коммунистические и комсомольские деятели практически разваливали работу, осуществляя указания партийно-государственных структур. Как видим, данная инструкция предлагала исключительно жесткий вариант существования общественных организаций. Более мягкий предыдущий вариант (Инструкция НКВД № 247 от 21 июля 1928 года) с изданием этого документа отменялся.

Особенно наглядно этот всеобщий ликвидационный процесс прослеживается на судьбе **Всероссийского литературно-драматического и музыкального общества имени А. Н. Островского**. Старейшее и авторитетнейшее в России, основанное еще в 1909 году, оно одним из первых было легитимизировано после революции. Просветительские цели общества были заявлены в его уставе, утвержденном НКВД еще в 1923 году. Главная из них — создание образцовых общедоступных театров по идее А. Н. Островского, открытие драматических и музыкальных школ и курсов, библиотек и читален, музеев, издание журналов и удешевленных книг, пропагандирующих произведения великого русского драматурга. Требования к персональному составу были исключительно лояльны: вступать в члены общества мог всякий без различия пола, религии, национальности и сословия по письменному предложению не менее двух лиц, пользующихся правами действительных членов. Руководство осуществлялось выбранным комитетом из 12 человек. Председателем общества был директор Московской консерватории М. М. Ипполитов-Иванов, членами комитета — артисты Малого театра и Первого МХАТа, в том числе А. И. Сумбатов-Южин, В. Н. Рыжова, Е. Д. Турчанинова, А. А. Яблочкина, В. В. Лужский. Общество вело большую просветительскую работу: устраивало спектакли и концерты в Большом театре, Колонном зале Дома союзов, в залах консерватории, проводило литературно-музыкальные вечера памяти А. Н. Островского, М. Ю. Лермонтова, А. С. Пушкина, С. Я. Надсона, Г. Сенкевича, В. Я. Брюсова, К. Д. Бальмонта. К 1927 году к существующему в Саратове был добавлен и филиал в Твери. Активно занималось руководство и социальными вопросами, в том числе помощью молодым и престарелым артистам и музыкантам. Исключительное внимание уделялось и вопросам отдыха. Еще в 1916 году обществу был выделен участок площадью 20,64 десятины на Черноморском побережье Кавказа недалеко от Геленджика. Тогда же построен дом из четырех комнат. В 1926 году было получено разрешение на аренду участка до 1950 года (!).

Однако столь плодотворная разнонаправленная деятельность с середины 1929 года практически прерывается. «Существование самостоятельного, отдельно-

го Общества такого, как оно сейчас есть, не только бесцельно, но и вредно. Предоставленное самому себе, без политического руководства, оторванное от советской (не говоря уж о рабочей) общественности, оно является одним из “букетиков мешанской бабушки”, портящим и без того не свежую атмосферу литературно-драматического и музыкального фронта»⁴¹. Такое заключение о работе Общества имени Островского дала по результатам проверки инспектор ЦК РАБИС М. П. Керженцева. Особая претензия была высказана к параграфу 11 устава («этот параграф характеризует политическое лицо общества»), согласно которому «вступать в члены Общества может всякий без различия пола, религии, национальности»⁴². Отчет о проверке деятельности заканчивался рекомендацией общего характера, суть которой сводилась к пожеланию, ликвидировав общество, предложить его членам организовать секцию, «в которой найдут себе отдохновение седовласые почитатели Островского», в недрах вновь организуемого Общества работников Революционного театра (ОРРТ). Последнее требование — «рекомендовать членам Общества Островского перейти во вновь организуемое Общество в порядке индивидуального вступления» — свидетельствовало о главных причинах подобного процесса: максимально быстро перестроить деятельность общественных организаций, подчинив их выполнению актуальных политических задач и осуществив социальную чистку.

Так же тихо закончила свое существование в недрах мертворожденной организации «Музыка — массам» и московская Ассоциация камерной музыки.

Близкая по задачам ленинградскому Кружку друзей камерной музыки (ленинградцы — в духе времени — были даже вызваны москвичами на соревнование), ассоциация фактически самораспустилась на общем распорядительном собрании, состоявшемся 27 февраля 1930 года. Членами ассоциации на тот момент значились 236 человек. Деятельность велась по четырем секциям: вокальной, инструментальной, концертно-клубной и по работе с юным слушателем. В состав правления входили следующие музыканты: А. Н. Дроздов (председатель), В. Н. Владимиров (заместитель), Д. А. Углов (заместитель), К. А. Орлик, Е. М. Сабсович, М. Ф. Гнесин, В. И. Рамм, Т. П. Трофимова-Булгакова, И. Н. Устюжанинов, К. Р. Эйгес, А. С. Гринтух, О. Н. Бутомо-Названова. За отчетный год ассоциация провела 48 концертов, из них 20 состоялись в Малом зале Московской консерватории. Программа одного из вечеров была составлена из произведений А. Г. Рубинштейна. Специальный вечер посвящен творчеству молодых композиторов, учащихся техникумов имени Скрябина и Гнесиных.

Членам Ассоциации камерной музыки не единственным было предложено влиться в широко разрекламированное общество «Музыка — массам». В 1929 году журнал «Музыкальное образование» информировал, что «8 февраля с. г. в помещении редакции “Рабочая газета” по инициативе этой газеты и журнала “Экран” было созвано специальное совещание из представителей различных музыкальных организаций и рабочих. На этом совещании было положено начало организации общества “Музыка — массам”. Представителем от консерватории на совещании было доложено о той работе, которая проделана консерваторией по внедрению музыки в массы и которая должна явиться первым камнем в организации названного общества. Собрание приветствовало деятельность Воскресной рабочей консерватории и организацию Экспериментально-показательного великорусского ансамбля. Инициатива партийной ячейки консерватории, проявленная ею еще год тому назад в виде письма в редакцию журнала “Музыкальное образование” с предложением организации Рабочего музыкального общества таким образом находится в периоде реального осуществления»⁴³.

Представителем от консерватории в общество «Музыка — массам» был выдвинут ее выпускник, один из организаторов и директор рабфака и Воскрес-

ной рабочей консерватории Виктор Сергеевич Виноградов (1899—?). Через два-три года общество «Музыка — массам» имело уже 31 отделение и 10 000 членов в РСФСР. Главная идея заключалась в объединении музыкантов страны под руководством пролетариата в единую общественную организацию. Однако, помимо широко разрекламированных и весьма расплывчатых целей, помимо решения «сливать» в целях «пролетарской перековки» в данное многие ликвидировавшиеся на тот момент общества, других объединяющих задач это мертворожденное дитя партийно-бюрократического аппарата не имело. И к середине 1930-х годов ассоциация «Музыка — массам» тихо окончила свое существование.

Для нас сам факт деятельности организации интересен прежде всего тем, что это был один из первых (пусть неудавшихся) опытов объединения музыкантов страны с четко зафиксированными идеологическими задачами. Последнее обстоятельство, как представляется, и стало катализатором провала работы общества «Музыка — массам». Однако период конца 1920-х — начала 1930-х годов становится временем организационного строительства общественных объединений, формирующихся по предложенной партийно-государственным аппаратом модели. Правда, и сама эта модель находилась в стадии становления. Неустойчивость, мобильность, отсутствие четко закрепленных функций — характерная черта структуры рождающегося Союза советских композиторов, который формируется как одна из отпочковавшихся секций Всероскомдрама. Последний некоторое время существует параллельно ССК и даже выпускает свой Музыкальный альманах.

В заключение приведу примерный список добровольных музыкальных союзов и обществ, существовавших в стране в рассматриваемый период. Замечу, что список опирается на фундаментальное пионерское исследование историка Т. П. Коржихиной, которая провела тщательное изучение и систематизацию общественных организаций в нашей стране⁴⁴. В списке учтены и научные разыскания А. И. Кокурина, еще в 1979 году в классе Т. П. Коржихиной защитившего дипломную работу «История возникновения и деятельность ассоциации современной музыки в 1923—1931 гг.»⁴⁵. Данные Т. П. Коржихиной и А. И. Кокурина дополнены в нижеследующем списке автором настоящей работы. Замечу, что не для всех представленных ниже общественных организаций удалось определить временные рамки их деятельности. О некоторых удалось получить лишь краткую информацию, обнаруженную в том числе и в периодической печати, и в мемуарной литературе. Так, о своеобразной «моде» на всяческие объединения, ассоциации, кружки и совместные методы деятельности свидетельствовало ленинградское «Объединение музыкальных критиков». В него входили 14 человек, выступавших с коллективными отзывами в журнале «Жизнь искусства». Один из таких опусов — «Пауль Хиндемит и его квартет» — подписан следующими фамилиями: Асафьев, Богданов-Березовский, Будяковский, Вайнкол, Волжина, Вульфус, Гинзбург, Грес, Грубер, Друскин, Крюгер, Малков, Музалевский, Соллертинский⁴⁶.

Добровольные музыкально-общественные организации, функционирующие в СССР в 1917–1936 годах

- Русское музыкальное общество (1859–1919)
- Суриковский литературно-музыкальный кружок (1905–1919)
- Всероссийский союз писателей, художников и музыкантов из народа (1919–1920)
- Первая музыкальная артель (1918–1921)
- Общество еврейской музыки (1908–1931)
- Немецкое музыкальное общество (1922–?)

Всероссийский совет пролетарских культурно-просветительских организаций «Пролеткульт» (1918–1932)
Всероссийская ассоциация композиторов (1923–1930)
Ассоциация современной музыки (АСМ) (1923–1928) — Всероссийское общество современной музыки (ВОСМ) (1928–1931)
Всероссийская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ, ВАПМ) (1923–1932)
Персимфанс
Тригон (? – 1936)
Объединение революционных композиторов и музыкальных деятелей (ОРКИМД) (1924–1929)
Ассоциация камерной музыки (1927–1930)
Бетховенское общество (1927–1930)
Музыкально-художественное общество им. И. С. Баха (1928–1929)
Всероссийское рабочее общество «Музыка — массам» (1929–1931)
Первое объединение композиторов «Всероскомдрама» (1931–1932)
Второе объединение композиторов «Всероскомдрама» (1932)
Третье объединение композиторов «Всероскомдрама» (1932)
Четвертое объединение композиторов «Всероскомдрама» (1932)
Пятое объединение композиторов «Всероскомдрама» (1932)
Шестое объединение композиторов «Всероскомдрама» (1932)
Производственный коллектив студентов-композиторов МГК (Проколл) (1925–1931)
«Производственное совещание» — объединение студентов-композиторов ВМШ имени Ф. Кона
Ассоциация московских авторов (АМА)
«Новое творческое объединение» (1931)
Общество друзей Дома-музея П. И. Чайковского (1920–1922)
Общество друзей музея А. Н. Скрябина (1922–1923)
Общество друзей оперной студии-театра им. К. С. Станиславского (1925–1929)
Всесоюзное общество культурной связи с заграницей (ВОКС) (1925–1958)
Всесоюзное литературно-драматическое и музыкальное общество им. А. С. Пушкина (1926–?)
Общество русских драматических писателей и оперных композиторов Модпик (1874–1930)
Общество для призрения престарелых и лишенных труда артистов Большого и Малого театров (1896–1926)
Союз драматических и музыкальных писателей «Драмсоюз» (1903–1930)
Всероссийское литературно-драматическое и музыкальное общество им. А. Н. Островского (1909–1929)
Общество взаимопомощи оркестровых музыкантов (1914–1919)
Московское общество взаимопомощи музыкантов-педагогов (1917–1919)
Международная музыкальная ассоциация
Московское общество квартетного пения
Кружок друзей камерной музыки
Общество распространения камерной музыки
Радловский музыкальный кружок
Московское общество музыкантов-педагогов
Научно-музыкальное общество генетического изучения музыкальных профессий в Ленинграде
Коломенское общество правильной игры на народных инструментах
Композиторская бригада имени М. Горького при ВМШ (1931–1932)
Музыкальная секция ТРАМ (МУЗОРАМ)

Деятельность музыкального радиовещания.

«Говорит Москва» против РАПМ

Время с осени 1930-го до весны 1932 года — наиболее одиозное в истории советского музыкального радио. За полтора года радио пережило пять крупных реорганизаций, в том числе и кадровых. Первая всесоюзная конференция по радиовещанию, проходившая с 25 июля по 10 августа 1930 года, в качестве основного выдвинула лозунг «большевизации радиовещания». Вскоре после конференции группа сотрудников радио выступила с предложением создания Ассоциации работников революционного радиофронта (АРРРФ). Фактически Ассоциация стала своего рода филиалом РАПП и РАПМ. Декларация АРРРФ, опубликованная журналом «Радиослушатель», состояла из набора актуальных пропагандистских лозунгов, списанных с Резолюции Первой радиоконференции⁴⁷. В дальнейшем АРРРФ сколько-нибудь самостоятельной роли не играла, являясь рупором идей «пролетарских» организаций.

Конференция по радиовещанию определила новую установку радиозифира — ориентацию на рабочих и колхозников. Между тем еще год назад музыкальные передачи создавались с учетом трех типов слушателей. Первый подразумевал неподготовленного массового слушателя. Второй выделял служащих, деревенскую интеллигенцию. И наконец, третий учитывал запросы учащих музыкальных вузов и творческой интеллигенции⁴⁸. Обращает на себя внимание культура подачи материалов в журнале «Радиослушатель». Фото композиторов и исполнителей подбирались строго согласно содержанию статей. Печатались даже нотные примеры и тексты звучавших в оперных программах популярных арий. Каждый приезд Прокофьева в СССР имел отражение в программе радиопередач в виде регулярных трансляций его концертных программ. Правда, рядом, на этих же страницах разворачивалась скандальная кампания — «суд над хором имени Пятницкого», — затеянная известным в те времена критиком В. И. Блюмом⁴⁹. Обвинения в адрес хора сегодня воспринимаются как абсурдная нелепость. Тогда же общественные суды, так же как и «чистки», являлись нормой общественной жизни. К жанру «черного юмора» можно сегодня причислить и так называемую юмореску, звучавшую по радио, под названием «Чистка родителей», в которой есть следующие строки:

Так как мы в среде родителей
Обнаружили вредителей,
То с сегодняшнего дня
Мы им больше не родня.
И в порядке пожеланья
Пару слов о воспитании:
Очень было бы прекрасно,
Если б мы, в целях науки
Перешли от папов частных
В государственные руки⁴⁹.

[1] Блюм Владимир Иванович (1877–1941) — критик, активно выступающий в печати в послереволюционный период по проблемам театра и музыки, руководитель музыкально-театральной секции Главреперткома. В «Вагровом острове» М. А. Булгакова — в постановке А. Я. Таирова (1928) — «зловещего старика» Савву Лукича «загримировали под Блюма, сотрудника Главреперткома, одного из ревностных гонителей Булгакова», — вспоминала вторая жена писателя, Л. Е. Белозерская (Белозерская Л. Е. О, мед воспоминаний // Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 2006. С. 362).

Традиционная установка на дифференциацию аудитории — одно из серьезных сохранившихся достижений акционерного общества «Радиопередача» — была нарушена именно в трехлетие с 1929-го по 1931-й. С 1 октября 1930 года музыкальные передачи сводились к четырем основным видам: «Рабочий полдень», «Рабочий отдых», «Деревенская вечеринка» и концерт.

В получасовом «Рабочем полдне», который должен был строиться на «ярком, доступном массам политически заостренном материале», были введены выпуски, посвященные «боевым политическим вопросам». В «Рабочем отдыхе» предполагались «показ музыкальной культуры национальностей», а также цикл «Развитие массовой песни» и концерты, в которых демонстрировалось звучание отдельных инструментов, голосов и ансамблей. «Деревенская вечеринка» состояла из двух частей: в первой приводились успехи коллективизации, сопровождаемые «политически острым и легким по восприятию музыкальным материалом»; во второй рассказывалось о «музыкальном наследии прошлого». В концертах особо выделялись три годовых исторических цикла: «Развитие музыкальных идеологий в России XIX столетия», «Музыка Великой французской революции», «Музыка и классовая борьба»⁵⁰.

Сходный принцип построения характерен для программ «Классовая борьба и музыка» и «От сохи к трактору». Сюжетным стержнем их являлось примитивное толкование пропагандистского тезиса «От мрака капитализма к победному свету мировой революции». К примеру, опорные композиционные точки программы «От сохи к трактору» составляли: композиция А. Д. Кастальского «На камне» (оркестр), «Посылала Ваню мать», «Лен», «Тракторные частушки», «Песня о многополье», «Про сортировку» (хор имени Пятницкого) и его же «Сельскохозяйственная симфония». Так вульгарный социологизм становился основой общественно-культурной жизни. Были и первые плоды подобной художественной политики: увертюра к «Вильгельму Теллю» Россини в исполнении трио гармонистов воспринималась с восторгом, а обряд современной крестьянской свадьбы (хор имени Пятницкого) просили высылать наложенным платежом в сельскую глубинку.

Приведу типичный образец музыкальной передачи начала 1930-х годов, так называемый крестьянский монтаж, посвященный постановлению правительства о колхозной торговле^[1].

Деревня «Серебряный бор». Летние сумерки. Заглись первые звезды над потемневшей речкой в крутых, заросших берегах. От воды тянет свежестью, травяным острым запахом. В воздухе еще не осела розовая пыль от ушедшего солнца. Только что убрались со скотиной, слышится мерное успокоительное жевание, свежий хруст и дробная стукотня овечьих копыт о стенки хлевов. А по ту сторону речки сияет огнями колхоз «Красный партизан». Там шум и движение еще не улеглись. Пыхтит электрическая станция, снуют доильницы с ведрами, полными молока, тархтят тракторы, только что пришедшие с поля. Медленно, с песнями подходят и усаживаются на бревна женщины. Исполняется песня «Не я ли молода». Поют много, поют охотно, музыкой увлекаются.

Наташа:

— Алеша, сыграйте сначала «Шотландский танец» Бетховена, а потом «Музыкальный момент» Шуберта.

[1] Речь идет о совместных постановлениях СНК СССР и ЦК ВКП(б) «О плане хлебозаготовок из урожая 1932 г. и развертывании колхозной торговли хлебом» и «О плане скотозаготовок и о мясной торговле колхозников и единоличных трудящихся крестьян» от 6 мая 1932 г., согласно которым после выполнения государственного плана заготовок разрешалась торговля оставшейся продукцией по складывающимся на рынке ценам.

Прерывают чтение правительственного декрета — и поют, и играют: Балакирева, Римского-Корсакова, Коваля, Белого и Давиденко. Переругиваются с раскулаченными и исполняют «Урожайную-плясовую» Васильева-Буглая⁵¹.

Справедливости ради замечу, что эта пропагандистская липа неслась из эфира в те времена, когда страна голодала. В начале 1931 года была введена карточная система, причем крестьяне и «лишенцы» оказались вообще вне государственной системы распределения. Из рациона рабочих практически полностью исчезли мясо, масло, яйца и молоко. Из обихода постепенно исчезали слова «продавец» и «магазин». Последний заменялся закрытым распределителем (ЗР). И в них в постоянной продаже был только хлеб. Товары первой необходимости, одежда и обувь для рабочих и крестьян были недоступны. Добавлю, что даже в Наркомпросе в тот период ощущался значительный кадровый голод. Заработная плата инспектора на начало января 1932 года составляла 225 рублей, и образованные специалисты не шли на этот мизерный оклад, не дававший никаких привилегий.

Однако в создававшейся мифической системе социально-ценностной ориентации классической музыке отводилось почетное место. Массовое сознание, формируемое идеологически выверенными утопиями, задолго до пырьевской киносказки о кубанских казаках допускало существование некоего идеального колхоза, где дойка происходила под звуки вальсов Штрауса, несущихся из новеньких репродукторов, укрепленных на стенах стерильных скотных дворов. Фактически радио стало играть роль, вакантную после разгрома православной церкви. В 1929 году в программах появилась даже новая рубрика «Радио за решеткой», а радиожурнал вскоре украсила очередная пропагандистская «клюква» о том, что каждая тюремная камера в советской стране радиофицирована с целью идейного перевоспитания заключенных, имеющих теперь возможность наслаждаться звуками «Мейстерзингеров»^[1].

Трудно сейчас всерьез воспринять многое из того, что составляло атмосферу времени. Войнствующий нигилизм укреплявшейся советской государственности — явление достаточно сложное. Традиционные устои общества (религия, семья, нормы бытового общения) подвергались решительной ломке. Лозунги типа «каждая скрипка должна служить пятилетке», пропаганда коллективных методов обучения и игры на фортепиано считались соответствующими требованиям момента. Пора создать советский стиль исполнения музыкальных произведений, — писал корреспондент Н., скрывающийся за многозначительным псевдонимом Шульцев (видимо, подразумевалась аналогия с энергичным, деятельным немцем, антагонистом главного героя романа «Обломов»). — Принять за правило, что тягучесть звука — враг нашего времени; нам нужны бодрые крепкие темпы. В вокальном искусстве доминирующую роль должен играть текст, музыка только иллюстрирует текст. В пении ясно произносить слова, особенно согласные буквы. Исключайте portamento, glissando, ritenuto и другие нюансы, уничтожающие стойкость, бодрость настроений, а также tilare и хвосты звуков. В оркестрах не злоупотреблять вибрациями, которые создают даже у солистов плаксивость»⁵². Мнения, аналогичные приведенному, в прессе тех лет были широко распространены.

Правда, за пару лет до этого тот же журнал «Радиослушатель» позволял себе печатать оппозиционные отклики на деятельность радио. Своего рода уни-

[1] Информация почерпнута мной из статьи, судя по всему, одного из очевидцев происходящего. Интересна ради приведу ее «кульминационный» фрагмент: «После открытия местной радиостанции общественная жизнь изолятора заметно оживилась. По словам работников Лефортовского Изолятора, наблюдавшие здесь "случаи тоски" среди заключенных стали значительно реже» (Арди Ю. Немой тишины нарушитель // Радиослушатель. 1929. № 31. С. 10).

кальным психологическим срезом времени представляется статья в «Радиослушателе» под симптоматичным названием «Лицо классового врага», подписанная псевдонимом Будимир. Название статьи иллюстрируют две зверские рожи, воплощающие, по мысли художника, это самое «лицо». Суть же в том, что данный материал построен на письмах радиослушателей, имеющих мнения, отличные от широко рекламируемых. «Думают все отдохнуть после трудового дня, собираются послушать хорошую лекцию, хорошую музыку. <...> А получаешь невероятную глупый правительственный вымысел о кулаках (несуществующих), о классовых врагах, которые за 11 лет давно уже перевелись, сплошную ругань по адресу церкви и ее служителей; только и слышишь речи, превозносящие рабочих, бедняков — крестьян и т. п. А где же музыка? Уж не оркестр ли из балалаек и гармоник? Или хор баб и мужиков под управлением Пятницкого?»

Следующее мнение еще более категорично: «...давайте слушателям музыку и пение, пение и музыку, без выпячивания в ней идей коммунизма, смычки с деревней и прочих глупостей вроде глупейших этнографических передач. Поверьте, что все это до омерзения осточертело в нашей ежедневной, так называемой “общественной” жизни, а тут еще и по радио извольте выслушивать, как скрежешут зубами на Европу, духовенство и вообще порядочных людей и жуют гнилую мочалу социализма-бандитизма наемные убийцы русской христианской культуры...»⁵³

Опускаю идеологически выдержанные комментарии автора статьи. В данном случае они не представляют интереса. Позднее радио уже не фиксирует ни одного оппонировавшего официальному курсу мнения. Однако в недрах радиопрограмм не все его подразделения шагали в ногу с укрепляющимся «пролетарским» временем. Радиооперная лаборатория тогда была единственным отделом художественного вещания, имеющим относительную независимость от всепроникающего влияния РАПП и РАПМ. Причина, думается, в полной неспособности ассоциации представить какие-либо собственные крупные сценические формы. Деятельность лаборатории проходила в двух основных, предписанных Главреперткомом, направлениях — условно говоря, современном и классическом.

Только в сезоне 1929/30 года прошли «Виндзорские проказницы» О. Николаи, «Любовный напиток» (переделанный в «Шарлатана») Г. Доницетти^[1], «Директор театра» В. А. Моцарта, «Двое скупых» А. Э. М. Гретри, «Орфей» К. В. Глюка, «Паяцы» Р. Леонкавалло, «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Мазепа», «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, «Скоморох» П. И. Бларамберга по комедии А. Н. Островского, «Алеко» С. В. Рахманинова, «Мавра» И. Ф. Стравинского, «Нос» Д. Д. Шостаковича. Однако согласно шкале политического качества, выстроенной Главреперткомом, многое из наследия нуждалось в переработке. Так, «Орфей в аду» Ж. Оффенбаха стал антирелигиозной музыкальной комедией с «ревю и куплетами», его же «Жанни и Жаннет» превратилась в представление, агитирующее за сохранение облигаций государственного займа, «Донна Жуанита» Ф. Зуппе — в «историко-революционный спектакль, разоблачающий сущность британского империализма». Аналогичная судьба постигла «Директора театра» и «Дон Жуана» Моцарта, «Фиделио» Бетховена и «Золотого петушка» Римского-Корсакова. Оперы, не подлежащие «осовремениванию», сопровождалась комментариями, в которых ведущие — с «классовых позиций» — характеризовали творчество композитора и разбирали содержание сочинения. Страх возможности обвинений в пропаганде буржуазных идей приводил к тому, что высказывания типа «Моцарт осознал свою принадлежность к выращавшему в то время классу мелкой буржуазии» или «Григ является типичным представителем

[1] К опере было написано новое либретто, введены интермедии и увертюра, сочиненная дирижером Н. Аносовым.

и выразителем норвежской мелкой буржуазии» стали общераспространенными. Именно тогда сложилась схема построения радиокomentarия (как, впрочем, и любого искусствоведческого сообщения), использующаяся на радио на протяжении всего советского времени: характеристика «с марксистских позиций» эпохи, место художника в ней, формирование его идейных и творческих установок.

Подобная практика приспособабливания классического произведения к особенностям времени «обострения классовой борьбы» началась с первых послеволюционных лет. В качестве «образца» подобной идиотической практики могу привести одну из многочисленных переделок «Жизни за царя» в агитационный опус под названием «За серп и молот». На рубеже 1920–1930-х годов Всероскомдрам практиковал заказы композиторам политически выдержанных интермедий, которые должны были «идеологически подтягивать» к требованиям современного момента «замшелые» классические произведения. По этому поводу существовало специальное постановление Сектора искусств, которым в тот период руководил все тот же Ф. Я. Кон. Готовил документ его заместитель по музыке Пшибышевский.

Выписка из Протокола
бюро секции композиторов Всероскомдрама
от 26 апреля 1931 г.

Постановили:

Отмечая, что оперные театры необходимых мер к выполнению директивы сектора искусства до сего времени не приняли, договориться по этому вопросу с оперными театрами, разработав с ними тематику интермедии и согласовав персональный состав бригад или композиторов.

Атовмьян¹¹

Полная нелепость подобной практики, характерной для любой из форм художественной жизни во времена господства раппо-раппмовских идей, стала поводом для появления фельетона И. Ильфа и Е. Петрова.

Когда по радио передавали «Прекрасную Елену»^[1], бархатный голос руководителя музыкальных трансляций сообщил: «Внимание, товарищи, передаем список действующих лиц: 1. Елена — женщина, под прекрасной внешностью которой скрывается полная душевная опустошенность. 2. Менелай — под внешностью царя искусно скрывающий дряблые инстинкты мелкого собственника и крупного феодала. 3. Парис — под личиной красавца скрывающий свою шкурную сущность. 4. Агамемнон — под внешностью героя скрывающий свою трусость. 5. Три богини — глупый миф. 6. Аяксы — два брата-ренегата. Удивительный это был список действующих лиц. Все что-то скрывали под своей внешностью. Радиослушатели насторожились. А руководитель музыкальных трансляций продолжал: «Музыка оперетты написана Оффенбахом, который под никому не нужной внешней мелодичностью пытается скрыть полную душевную опустошенность и хищные инстинкты крупного собственника и мелкого феодала».

[1] К сведению читателей, «Прекрасная Елена» впервые исполнялась по радио со станции имени Коминтерна 11 июля 1930 г. в 22.00. Симптоматична «обеспокоенность» критика, пожелавшего остаться неизвестным, за судьбу шедевра в нашей стране: «Привьется ли у нас эта “классическая” оперетта? Опыт последних десятилетий показал, что она устарела (как ее ни пытались “омолодить”): наше время — время других ритмов, других “содержаний”» (Садко. «Прекрасная Елена» // Радиослушатель. 1930. № 19. С. 14).

Распаленные радиослушатели уже готовы были броситься с дреколем на всех этих лицемеров, чуть было не просочившихся в советское радиовещание, а заодно выразить свою благодарность руководителю музыкальных трансляций, столь своевременно разоблачившему менелаев, парисов и аяков, когда тот же бархатный голос возвестил: «Итак, слушайте оперетту “Прекрасная Елена”. Через две-три минуты зал будет включен без предупреждения».

И действительно через две-три минуты зал был включен без всякого предупреждения. И послышалась музыка, судя по вступительному слову диктора:

- а) никому не нужная,
- б) душевно опустошенная,
- в) что-то скрывающая.

Удивлению простодушного радиолобителя не было конца. Вообще трудно придти потребителю художественных ценностей⁵⁵.

От имени «потребителя художественных ценностей» на страницах «Радиослушателя» выступил В. В. Держановский. В реплике «Почему они отвратительны?» авторитетный музыкант кипел раздражением: «Пояснители из всех сил стремятся убедить всех и каждого в том, что они самые настоящие и доподлинные марксисты, а их комментарии — самый что ни на есть истинно марксистский анализ... “бодрая музыка”, “упадочная музыка”. Иногда для разнообразия растреклятый буржуазный автор облаивается; после чего скромно добавляется: “слушайте музыку этого чуждого нам композитора...” (тут, скажем по секрету, радиослушатель настраивает уши и слушает с особым удовольствием). Иногда для остроты облаивается какой-либо сильно одаренный советский композитор, которому Радиоуправление после этого совершенно непоследовательно заказывает музыку для какой-либо особо ответственной передачи»⁵⁶.

Однако следует признать, что подобный найденный, широко используемый и впоследствии способ демонстрации достижений прошлого в условиях несвободного общественного устройства давал возможности «протаскивания» практически любой «идеологически невыверенной» художественной продукции. Стоило лишь прицепить к ней рамку из ритуальных коммунистических заклинаний. Это был беспроектный ход в игре со временем, знакомый каждому, кто хотел сохранить свое творческое «я». Амплитуда использования «игры в поддавки» была весьма широкой. И вряд ли сегодня стоит принимать на веру название «Колхозной»¹¹, Двенадцатой симфонии, созданной Мясковским как раз в разгул рапмовской диктатуры. Слуховое впечатление от сочинения весьма разнится от декларируемой обществу программы. Здесь слышится музыка, как писали Ильф и Петров, «душевно опустошенная и что-то скрывающая».

Возвращаясь же к рассказу о деятельности радиооперной лаборатории, подчеркну, что просветительская и образовательная задачи выполнялись этим подразделением на высоком профессиональном уровне. Каждое общественно значимое художественное событие не проходило мимо внимания радиоработников и находило отражение в программе радиоэфира. И соответственно — на страницах журнала «Радиослушатель». Так, еще до театральной премьеры оперы «Нос» ее первое радиоисполнение состоялось 30 октября. Оперу транслировала Ленинградская станция (с 20.30 до 23.00). 30 сентября «Радиослушатель» предварял событие следующей информацией: «Д. Шостакович — одна из крупнейших надежд нашей новой музыки. В первых же его произведениях обрисовалась физиономия большого композитора, живо откликающегося на современность.

[1] Кстати сказать, название «Колхозная» дано сочинению не самим композитором, а музыковедом Г. Н. Хубовым.

Идея оперы “Нос” зародилась под несомненным влиянием мейерхольдовского “Ревизора”. Композитор поставил задачей создание оперы без “вампуки”, оперы, стоящей на высоте современных сценических достижений и безупречной со стороны советской осмысленности»⁵⁷.

Той же осенью представители радиооперной лаборатории вели переговоры с Прокофьевым о создании оперного произведения специально для радиопередачи, в котором должны были быть учтены требования эфира: временная компактность, небольшой исполнительский и оркестровый состав⁵⁸.

Размышляя над пестрыми по содержанию материалами «Радиослушателя», представляющего свои страницы и для лекций Лебединского о массовой песне, и для сообщений о концертных и оперных премьерах сезона, анализируя ожесточенные словесные баталии сотрудников журнала с корреспонденциями, публикующимися в центральной прессе («Правде», «Известиях», «Комсомольской правде»), приходишь к следующему выводу. *Крикливая полемичность, свойственная времени, отражала присущую публичной жизни неустойчивость эстетических критериев, наличие разнонаправленных векторов общественного движения. Система находилась в стадии становления, пробуя, принимая и отбрасывая регулирующие общественный пульс институты.*

Одна из громких дискуссий, вышедшая за рамки профессионального общества и представляющая общеисторический интерес, развернулась на страницах журнала «Радиослушатель» в 1929–1931 годах.

Явно выполняя пожелания, высказанные на июньском Совещании в АППО ЦК ВКП(б), считавшийся, несмотря на свою молодость (ему было тогда 22 года!), идеологом Ассоциации пролетарских музыкантов, Ю. В. Келдыш выступил на страницах журнала «Радиослушатель» с серией статей «Пролетарские композиторы», «Пролетарская музыка» и «Музыка рабочего класса». «За последние годы у нас выдвинулась целая плеяда молодых композиторов, которых мы с полным правом можем назвать нашими, пролетарскими... Я имею в виду имена Белого, Коваля, Давиденко и других (“еще ученические работы Шехтера, Чемберджи, З. Левиной, М. Брук и Копосова”)... Так как собственный психический мир человека мелок, скуден и неинтересен, то у него и появляется тенденция к искусственному культивированию необычных, нарочито взращенных эмоций. Для пролетарского композитора путь к самостоятельному развитию идет от решительного разрыва с современной буржуазной музыкой. Полное вырождение психологического содержания и обусловленное им разрушение формы в этой музыке делают почти невозможным для пролетарского композитора почерпнуть в ней что-либо ценное для своего развития, чему-нибудь научиться»⁵⁹. Бетховен и Мусоргский, по мнению Келдыша, — представители буржуазной музыки «периода ее расцвета, когда буржуазия была передовым революционным классом» — и «у них надо учиться в первую очередь»⁶⁰.

Келдышем была повторена и так называемая идеологическая платформа ВАПМ (впервые изложенная Л. Лебединским), где намечены «главные враги (так!) — те, кто осели в бывших императорских оперных театрах и консерваториях (“головановщина”). Более гибкая группа “современников”... Наконец, третий и самый опасный из наших врагов — обширная прослойка мелкобуржуазных музыкантов без всяких принципов»⁶¹.

Серия публикаций Келдыша вызвала ответные выпады в его адрес от лица В. Блюма. «Некоторые думают, что современное западное искусство — сплошь упадочное и разлагающее. Это антимарксистский взгляд. Нам нечего огульно опасаться современного искусства»⁶². Со своей стороны, Блюм переводит дискуссию в музыковедческое русло. В реплике «Немножко ясности. Ответ тов. Келдышу» он пишет: «...притязания ВАПМ считать свою музыкальную продукцию уже

музыкой рабочего класса — могут вызвать только улыбку. Полноте, эта в доброй половине эпигонски-народническая и почти всегда унылая, скорбная музыка может считаться музыкой пролетариата, строящего социализм?!»⁶³

Казалось бы, предмет разногласий исчерпан. До конца радиосезона 1929/30 года неутомимый Блюм громит «архаичный», как ему кажется, репертуар хора имени Пятницкого, удивляется популярности Чайковского у рабочего слушателя, считая это «достаточно противоестественным и, конечно, временным явлением»⁶⁴. Имя Келдыша на страницах «Радиослушателя» весной, летом и осенью 1930 года не появляется.

Повторю: к началу сезона 1930/31 года многое на радио изменилось. Ушли (полагаю, были просто уволены) пионеры музыкального радиостроительства — С. М. Чемоданов, Г. А. Поляновский, С. А. Бугославский, К. А. Корчмарёв. Музыкально-концертная редакция (новый руководитель А. А. Острецов) заняла откровенно прораппмовскую позицию. Видимо, в целях демонстрации своей активной политической деятельности, оправдывая мифический тезис «усиления классовой борьбы на музыкальном фронте», 24 декабря 1930 года в радиотеатре был устроен шедший в прямом эфире диспут-концерт «Какая музыка нужна массовому радиослушателю». Вступительное слово держал Острецов: «...музыка должна быть идеологически близкой, объективной, психологически антиэтичной, без индивидуалистического фетишизма, поскольку нет энергетически концентричности»⁶⁵. По мысли устроителей диспута, первую часть программы концерта (Бетховен, Шуберт, Мусоргский, Коваль, Давиденко) должен был «защищать» ее составитель Келдыш. Последний выступить отказался. Также не выступал и Блюм, предложивший во второй части следующий композиторский «расклад»: А. Бородин, А. Онеггер, В. Крюков, Э. Кшенек, Г. Эйслер и С. Прокофьев. Реплики слушателей (так называемые прения) были подготовлены заранее. Некий тов. Нефедов (монтер электротехникума) утверждал, к примеру, что вторая часть Первого скрипичного концерта Прокофьева рассчитана не на рабочего слушателя. Тов. Поспелов (секция общественного контроля) заметил, что «ничего нужного рабочим» в музыке второго отделения нет, за исключением превосходной вещи В. Крюкова «1920 год»⁶⁶. Я. Зайцев, руководитель литературной группы, известный своими рапповскими убеждениями, одобрил «более или менее связную, выдержанную классовую линию, классовый подход к музыкальному искусству» в первой части программы. Резкой критике подверг он мнение Блюма, что «нужно брать, учиться и слушать композиторов, сообразуясь с их мастерством, что Стравинский, Прокофьев, Шостакович, Онеггер, Кшенек потому хороши, что они являются выразителями... последних музыкальных формальных достижений»⁶⁷.

Не имея возможности защитит перед микрофоном свою позицию, Блюм выступил с опровержением в журнале. По его мнению, установка на «понятность» и «доступность» музыки для рабочего класса просто вредна. Здесь критик не соглашался с точкой зрения, утвердившейся на радио практически на столетия. Именно в те глухие рапповские времена возросла господствующая концепция советского музыкального радиовещания, ориентированная на типизированного «среднего слушателя». Культивируемая политика «от имени народа» привела к приоритету идеологической выдержанности материала над его художественной значимостью.

Последний, третий раунд дискуссии вышел за рамки личного обмена мнениями. К этому времени журнал «Говорит Москва»⁶⁸ фактически остался единственным печатным органом, не занимающим по отношению к РАПМ апологетическую позицию. После резких выступлений «Литературной газеты» и «Советского искусства», критикующих радиооперную лабораторию как единственный отдел художественного вещания, имеющий независимую от РАПМ установку, журнал

в серии статей, снабженных редакционной преамбулой, поставил под сомнение эстетическую платформу ассоциации и художественную ценность их «продукции». Пролетарские композиторы и их творчество подлежат такой же критике, как и все прочие... Впрочем, не в “такой же”, а в более суровой, более беспощадной мере... Путь внедрения их творчества в массы лежит, главным образом, через микрофон. Так потрудитесь же, товарищи, считаться с радио!»⁶⁹ И далее в статье В. Блюма, подписанной одним из его псевдонимов — К. Иванчиков, разгрому подверглась «песенка» В. Белого «Пролетарии всех стран, соединяйтесь». Приводя нотные примеры, В. Блюм доказывал, что песня основана на двух заимствованных темах — «Марсельезе» и «Пой, ласточка, пой»: «Грозящая стать массовой, песенка Белого состряпана по очень простой, в сущности, такой распространенной в наши дни формуле: буржуазная музыка плюс мешанская музыка — “пролетарская” халтура. Вся эта красная агит-макулатура издана Музгизом в 15 000 экземплярах — как это могло случиться?!»⁷⁰ Эпиграфом к статье была взята фраза А. Н. Островского: «На словах-то вы патриот, а на деле яблоки воруете». Следующий материал, подписанный псевдонимом «Свой»⁷¹, посвящен «Первомайской пионерской» А. Давиденко, в музыкальном материале которой автор нашел сходство с неаполитанской песенкой Э. Куртиса «Вернись в Сорренто» («Torna a Surriento»).

Чувствительный удар РАПМ был нанесен в достаточно спокойной по тону и объективной по содержанию статье Флорестана⁷². Опираясь на слова Сталина «Нам осталось немного: изучить технику, овладеть наукой», Флорестан обвинил членов ассоциации в отсутствии способностей создать крупные симфонические формы. В статье В. Харламова рассказывалось о том, что осенью 1930 года усилиями РАПМовцев был организован театр рабочей оперы (ТРОП): сочинены громогласные декларации, объявлена война мешанству и оппортунизму в оперном искусстве, создан коллектив оперы в количестве 60 человек, получена правительственная субсидия в 80 000 рублей. В результате А. Давиденко написал всего один акт оперы «Под откос». Над этим фрагментом коллектив работал весь сезон 1930/31 года. В июле 1931 состоялся показ сотворенного в клубе завода «Авиаприбор». «Мы не будем делиться своими впечатлениями — нас, пожалуй, можно заподозрить в пристрастности — ограничимся поэтому мнениями других членов ВАПМа, выступавших во время обсуждения спектакля (Лебединский, Белый). По их авторитетным разъяснениям оказалось, что в опере вместо Красной Армии показана “шпана”, с которой выиграть Гражданскую войну невозможно было, и вообще вся идеология оперы никуда не годится». Вывод автора статьи: «“Рабочая опера” заслуживает не художественного разбора, а... внимания РКИ»⁷¹.

Но, пожалуй, самые беспощадные характеристики рапмовской деятельности и творчеству были даны в статье «Под пролетарской вуалью». «Так как РАПМ претендует на роль вождя в музыкальном творчестве СССР, то это обязывает ее к сугубо серьезному отношению к своей работе. <...> И вот что удивительно! Как только автор пробует показать свое самостоятельное лицо, без заимствований материала у “буржуазных” композиторов, так оно у него оказывается кислым и серым. Но как только посторонняя рука какого-нибудь видного мастера начинает водить царапающей каракули рукой автора, то получается некоторое подобие музыкального произведения». Автор приводит в качестве примера «Танец обороны» для баяна Давиденко, списанный, по его мнению, с «Пляски кучеров» из «Петрушки» Стравинского.

[1] Кому принадлежит псевдоним, установить не удалось.

[2] Под этим псевдонимом выступал Давид Абрамович Рабинович (1900–1978) — музыкальный критик, выпускник Московской консерватории. В 1925–1930 гг. — преподаватель МГК. В 1931–1933 гг. — зав. книжной редакцией Музгиза.

«Неужели для того, чтобы стать пролетарским, любое музыкальное произведение должно быть только подписано “пролетарским” композитором? <...> Каковы же итоги творчества “пролетарских” музыкантов? В большей степени это — несамостоятельные произведения, весьма беспомощные и жалкие, маленькие вещицы в две, три страницы. <...> На симфонические сочинения и оперы у них не хватает ни сил, ни знаний. <...> Своего стиля и лица у “пролетарских” творцов нет, зато есть способности к крикливой саморекламе, доходящей до преследования, до настоящей травли всех тех, кто не удовлетворяется их сочинениями и не принимает их продукцию. Ассоциация по существу является административным центром всего музыкального творчества СССР. Она рассылает циркулярные письма по всем своим углам и инструктирует — как следует относиться и какую вести линию по отношению ко всей другой музыке, ибо всякая “другая” музыка есть “буржуазная”. Администрирование является их наиболее действенным оружием»⁷².

Отголоски поднявшегося шума докатились до Парижа. Отвлекаясь от репетиций своего балета «На Днепре» в Grand Opera, 9 ноября 1931 года Прокофьев спрашивал Мясковского: «Чем кончилась атака, которую повела “Говорит Москва” против Ассоциации пролетарских музыкантов?»⁷³ У Прокофьева в том интересе была своя корысть, ведь именно рапмовцы приложили немало усилий, чтобы сорвать намечавшуюся было постановку «Стального скока» в Большом театре. В ответном письме 15 ноября Мясковский сообщил: «Атака “Говорит Москва” кончилась... полным разгромом Радицентра»⁷⁴.

Осенью 1931 года вновь было смещено все руководство радио. 10 сентября ЦК ВКП(б) принял постановление о создании при Наркомпочтеле Всесоюзного комитета по радиовещанию (ВКР). Первым его председателем стал Ф. Я. Кон. Вновь изменилось и название принадлежащего радицентру журнала^[1]. В первом номере «Говорит СССР» «пройденный этап музыкального вещания» был «охарактеризован, как господство в эфире оппортунистической теории и практики»⁷⁵. По мнению нового заведующего сектором художественного вещания (объединившего литературную, музыкальную и детскую редакции), «серьезное место в вещании должна занять художественно-воспитательная работа и пропаганда массовой пролетарской песни»⁷⁶.

Однако публичное сопротивление рапмовскому диктату в музыкантской среде было продолжено.

1931-й: «Декларация девяти». Пленум Совета Всероскомдрама. Письмо М. Ф. Гнесина И. В. Сталину

Новых особенно ярких композиторов — нет. Но музыкальное массовое движение за пролетарскую музыку очень сильно и убедительно. Это колоссальное по размаху и по значению движение, в сущности, главная тема нашей музыкальной жизни.

Из письма Б. В. Асафьева

А. П. Ваулину. 9 ноября 1931 года

Что есть 1931 год в отечественном музыкальном искусстве?

— Предвосхищение 1932-го, вошедшего в историю русской музыки как год апрельского постановления.

— «Первая репетиция» 1948-го...

[1] Журнал «Говорит Москва» стал именоваться «Говорит СССР».

К началу 1930-х годов вопросы руководства музыкальной жизнью страны АППО отдал на полный откуп РАПМ. Именно РАПМ была провозглашена той единственной, до конца идеологически правоверной, коммунистически мыслящей организацией, которая способна, по представлению власти, вести «несознательную массу попутничества» к построению новой пролетарской музыкальной культуры. Сам термин «попутничество», достаточно оскорбительный по вкладываемому в него смыслу, начал применяться с конца 1920-х — начала 1930-х годов для той части интеллигенции, которая стала «перестраиваться», принимать рапмовские лозунги и работать в указанном направлении. Но окончательное решение проблемы «попутничества» выдвинулось «идеологами» РАПМ Л. Лебединским, В. Белым, Ю. Келдышем, Д. Житомирским в переносе вопросов из сферы эстетических дискуссий в область политической борьбы. Называя этих молодых людей «идеологами», я лишь повторяю те определения, которые дало им время. В силу своего юного возраста и недостаточной образованности, в силу того, что приоритетность политических идей в искусстве выдавалась за аксиому и разделялась и их старшими товарищами по «музыкальной идеологии», такими, например, как А. Авраамов, эти молодые люди претендовали на обладание каким-то особым «классово музыкальным» знанием и не гнушались учить своих консерваторских педагогов, как правильно писать «идеологически верную музыку».

Так, 6 декабря 1931 года М. Коваль, не завершивший курс обучения в классе Н. Я. Мясковского, рекомендовал последнему в качестве «темы» симфонического сочинения следующий сюжет: «от тяжелого индивидуального хозяйства к коллективизации. Мне кажется, что это одна из основных тем, которые встали перед художниками Советского Союза. Задача в том, чтобы развить ее в том преломлении, которое близко и понятно массам. Я думаю, что здесь без Ленина и Сталина никак не обойдешься: прежде всего, придется продумать, а главное творчески проникнуться тем, что было написано ими о деревне. Речь Сталина на 14 парт[ийном] съезде особенно много здесь поможет. <...> Бойтесь тех, кто говорит неясным языком. Маркс и Ленин умели излагать самые глубокие теории понятным и ясным языком. С исключительной ясностью излагает теорию тов. Сталин. Этому должны мы учиться. <...> Итак, первое в разрешении этой темы — правильное философское толкование при максимальной ясности изложения»⁷⁷.

Более того, недоучившиеся, но политически подкованные вчерашние студенты^[1] претендовали на занятие профессорских мест в бывшей консерватории, ставшей ВМШ имени Ф. Кона. Основные постулаты собственной «политической» платформы — представление об искусстве как об одном из отделов АППО — остались неизменными. В 1930 году была прекращена деятельность Общества еврейской музыки. Весной 1931-го, на волне «успехов» в противоборстве с журналом «Говорит Москва», актив РАПМ приступил к шельмованию руководства композиторской секцией Всероскомдрама, единственной организации, которая выказывала открытое сопротивление позиции РАПМ. Весной 1931 года РАПМ провела два «производственных совещания» — новой, введенной рапмовцами в музыкальную жизнь формы музыкальной работы. На таких «совещаниях» обсуждению и критике с позиций идеологического соответствия современному

[1] 24 января 1932 г. Коваль в письме жалуется учителю: «Контрапунктизм мой на весьма низком уровне развития (мне даже трудно запомнить наизусть фуги Баха). Над этим придется поработать много. Оркестр — органически чувствую к нему тяготение, чувствую в себе оркестровый дар, но здесь просто безграмотен».

времени подвергались произведения самых разных времен и стилей. Первое такое «совещание» было посвящено творчеству Васильева-Буглая, другое, состоявшееся 23 марта, — М. Ф. Гнесина. В прессе того времени данная акция была названа «Судом над творчеством М. Ф. Гнесина». Произведения композитора подвергли «коммунистической» критике Давиденко, кстати, числившийся аспирантом Гнесина, С. Бугославский, Белый, Чемберджи, Я. Эшпай. Посетивший «производственное совещание» А. Зикс сказал: «Когда я пришел сюда с некоторым опозданием, то услышал такие слова: “...Мне кажется, что эти произведения надо пощадить”. На меня это произвело такое впечатление, что целый ряд произведений тов. Гнесина действительно убиты. Товарищи, речь идет о творчестве известного композитора... это творчество очень ценно, потому что оно представляет собой целую эпоху»⁷⁸.

2 октября 1931 года во Всероскомдраме состоялось еще одно совещание композиторов, на котором исключительно острую речь произнес В. Я. Шебалин. Стенограмма его выступления пока не обнаружена. Некоторые впечатления о характере его высказываний создают отдельные цитаты, приведенные В. А. Белым в изданной им брошюре^[1] «Факты и цифры против очередной клеветы на РАПМ»⁷⁹. По-видимому, особенно подробно Шебалин остановился на ситуации, сложившейся в Музгизе: «...установка Музгиза, возглавляемого РАПМ, такова, что попутчикам трудно даже и нос совать туда: печатается только то, что не вызывает сомнений, а если какое-нибудь сомнение появилось — вещь с торжеством проваливается. О том, кто является судьями, я буду говорить потом. <...> Есть целый ряд композиторов-“лишенцев”. Это значит, что они никогда не будут допущены в Музгиз, потому, что так хотят наши товарищи рапмовцы: Белый (так же, соответственно желанию Белого, хочет зав. Музгизом Верхотурский). Таковы товарищи: Фейнберг, Щербачёв, Половинкин, Шеншин, Крюков, Мосолов, Попов Гавриил и целый ряд имен еще можно назвать. <...> Теперь ряд композиторов находится, если так можно выразиться, в музгизовском изоляторе. <...> В таком положении вся продукция ленинградцев, в частности, Шостаковича. Ничего не печатается <...> печатаются только пролетарские музыканты, а все остальные композиторы медленно, но верно разгоняются. <...> Почему-то выходит, что писать инструментальную музыку нельзя. Уже наблюдается самый настоящий голод...»

Не менее острыми были высказывания Шебалина и по другим вопросам: «Ни для кого не секрет, что композиторы РАПМ проявляют большой интерес к материальной стороне дела. Это делается так <...> скажем, Давиденко пишет песню, несет ее на радио — там получает гонорар, дальше идет в ГОМЭЦ — тоже получает гонорар, дальше — Музгиз, издает в колоссальном тираже и получает удивительный гонорар». «Композиторы Белый и Давиденко, не умея оркестровать написанную свою музыку, вынуждены прибегать к наемному труду, т. е. заказывать оркестровку ученикам некоторых из присутствующих здесь мастеров по сходной цене. <...> Мои ученики, которые учились у Шехтера, они мне приносят, скажем, три-четыре такта какой-нибудь корявой мелодии, и начинается дискуссия: отражают ли эти три-четыре такта какие-нибудь переживания пролетариата во время Кронштадтского восстания. Это просто идиотская игра в фразеологию»⁸⁰.

[1] Брошюра с весьма характерным названием написана по поручению секретариата РАПМ и содержит достаточно прозрачный намек на близость АППО и проводимой им политике. Для наглядности сравним с аналогичными изданиями «Факты и цифры против демагогии и измышления оппозиции» (М.; Л.: Агитпроп ЦК и МК ВКП(б), 1927); «Факты и цифры против ликвидаторов и перерожденцев» (К внутрипартийным разногласиям) (Сборник АППО. Л., 1927).

Однако уже 21 ноября на состоявшемся заседании секретариата РАПМ группа композиторов-«попутчиков» сообщила о своей желаниии «в тесном контакте с РАПМ работать по линии своего идеологического перевооружения, овладения методом диалектического материализма в творчестве»⁸¹. «Новое творческое объединение» — так девять московских композиторов назвали свою организацию — предоставили редакции «Пролетарского музыканта» «Декларацию», которую в прессе того времени назвали «Декларацией девяти». Основными формами своей деятельности «композиторы-попутчики» объявили массовую песню, советскую эстраду. Как приоритетные были выделены жанры оперы и симфонии. «Декларацию» подписали девять композиторов, по большей части вышедшие из класса Н. Я. Мясковского: В. Я. Шебалин, Н. Я. Мясковский, В. Н. Крюков, М. Л. Старокадомский, В. Н. Кочетов, Н. Н. Крюков, Д. Б. Кабалевский, В. П. Ширинский, А. А. Шеншин.

Имя Шебалина стоит первым не случайно. Сопоставляя события бурной осени 1931 года, можно предположить, что именно он и стал инициатором появления данного документа.

Напряженная борьба пролетариата в союзе с трудовым крестьянством, под руководством коммунистической партии, на фронте индустриализации и коллективизации, за досрочное выполнение пятилетнего плана, обязывает каждого советского композитора к активному участию в социалистическом строительстве, к включению в русло пролетарского музыкального движения. Перед каждым советским художником, музыкантом стоит задача отразить в своем творчестве мощные процессы социалистического строительства, сдвиги, происходящие в сознании миллионных масс трудящихся, широчайшее разнообразие подлинно социалистических форм труда и непримиримую борьбу с классовым врагом пролетариата.

Осуществление этих громадных задач, стоящих перед каждым композитором-попутчиком, желающим быть подлинным союзником пролетариата в деле построения его классовой музыкальной культуры, выдвигает ряд практических требований, важнейшими из которых являются:

1) борьба за овладение марксистско-ленинской методологией в своей творческой практике и теоретической работе, без чего невозможна перестройка творческого мышления;

2) активное включение в русло массового пролетарского движения, участие в массовой музыкальной работе, постоянный тесный контакт с массовым слушателем, с пролетарской музыкальной ответственностью.

Выполнение этих основных требований, скорейшее преодоление имеющихся на данном пути трудностей может и должно быть обеспечено только коллективными формами работы самих композиторов при активной помощи со стороны музыкальной и литературной общественности, в первую очередь со стороны РАПМ и РАПП.

Настоящим письмом мы заявляем об организации нами объединения композиторов-попутчиков, основной задачей которого является объединение передовых попутнических сил под лозунгом перехода к подлинному союзничеству, активное включение в русло пролетарского музыкального движения.

В своей трудовой деятельности объединение ставит себе целью — работу над массовыми инструментальными и вокальными сочи-

нениями, как в малых (массовая песня, советская эстрада), так и в крупных формах (опера, симфония), считая создание последних основной задачей объединения.

В. Шебалин, Н. Мясковский, В. Крюков,
М. Старокадомский, В. Кочетов, Н. Крюков,
Д. Кабалецкий, В. Ширинский, А. Шеншин⁸²

Напомню, что во второй половине 1931 — начале 1932 года ведущие члены «Нового творческого объединения» работали над следующими «массовыми» сочинениями, осуществляя свою «идейную» перестройку.

Н. Я. Мясковский — Двенадцатая симфония: «...висит на шее с контрактом и сиречь — с известной содержательной установкой, что особенно затрудняет дело»⁸³.

В. Шебалин — драматическая симфония «Ленин» для чтеца, солистов, хора и оркестра по поэме В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин».

М. Старокадомский — выполняя заказ литературной редакции радио, написал музыку к композиции «Емельян Пугачёв» по одноименной поэме В. Каменского; также завершена оратория для чтеца, солиста, хора и симфонического оркестра «Семен Проссаков» на слова Н. Асеева.

Д. Кабалецкий — 20 августа 1931 года окончил в партитуре «Галицийскую жакерию», музыку к радиоконпозиции для оркестра, хора и солистов-чтецов по одноименной поэме Б. Ясенского. Фактически «Жакерия» стала эскизом к «Кола Брюньону»; 6 ноября оркестр радио под управлением Б. Хайкина впервые исполнил его «Поэму борьбы» для симфонического оркестра и хора (на слова А. Жарова). Следующий крупный замысел — Первая симфония, посвященная 15-летию революции и программно связанная со стихотворением В. Гусева «1917». Назову также «Три песни для низкого голоса и фортепиано» (ор. 16, следующий после «Жакерии»). В фонде Старокадомского в РГАЛИ сохранилась отпечатанная типографским способом программа концерта, состоявшегося на радио 7 января 1933 года, с авторскими комментариями композиторов. О своих «Трех песнях» Кабалецкий написал: «1. *Солдатская песня*. Текст Жарова. Песня солдата капиталистического мира. Кончается песня призывом к гражданской войне. 2. *Тюрьмы*. Текст Жарова (из Э. Мюзама). Песня рабочих капиталистического мира “Тюремщикам всех тюрем готовим мы тюрьму”. 3. *Морская песня*. Текст А. Суркова. Песня советских моряков. “Мы никогда не хмурим бровь, снимаясь с якорей, — завоеватели ветров — ударники морей”». Пояснения Мясковского (в радиоконцерте прозвучал его Струнный квартет без указания тональности и *opus*’а, а также песня «Ленинская» на слова Суркова) в программе отсутствуют.

Все перечисленные сочинения написаны по заказам Музгиза и радио и по завершению работы были исполнены. Кстати, и Вторая симфония Шостаковича «Посвящение Октябрю» — также заказная работа Агитационного отдела Музгиза к 10-летию революции. Заказы, деньги — тот простой материальный фактор, который лучше и вернее всего способствовал повороту композиторов на путь создания агитационной музыки.

Однако *что-то* произошло в период со 2 октября по 21 ноября 1931 года. Иначе чем объяснить, что после разгромной речи, в которой Шебалин разносил РАПМ, он дважды публично опроверг себя: уже упоминавшейся «Декларацией» и личным заявлением, зачитанным тогда же, 21 ноября 1931 года, на секретариате РАПМ. В нем есть, в частности, следующие симптоматичные строки:

Прежде всего, я считаю ошибочным свое выступление на упомянутом совещании композиторов, как по установке, так и по фактическому материалу, в той мере, в какой он был получен мною из непроверенных источников. Я признаю, что мое выступление явилось рупором для тех музыкально-общественных группировок, которые, собственно говоря, к моей творческой и общественной деятельности никакого отношения не имеют. Я согласен с тем, что в моем выступлении я скатился к той бульварной шумихе, которая велась против РАПМ на страницах журнала «Говорит Москва». Я говорю это совершенно откровенно, потому что не боюсь признать свои ошибки. Если я их признаю, — не в порядке платонического, а для того, чтобы исправлять эти ошибки на деле. <...> Совершенно ясно, что по целому ряду принципиальных вопросов между той частью попутничества, к которой я принадлежу, и РАПМ не во всем есть согласие. Есть ряд теоретических разногласий — есть и разногласия творческие, необходимо обратить сугубое внимание на то обстоятельство, что до сих пор у нас никогда не было между собой прямых отношений и никогда не шли друг другу навстречу, чтобы совместно выяснить наши расхождения. Я выражаю уверенность в том, что мое выступление на Всероском-драмовском заседании 2 октября является в этом отношении кризисным и вряд ли когда-либо в будущем окажется возможным подобное выступление со стороны той части попутничества, к которой я принадлежу.

Я должен всячески приветствовать и ту откровенность, с которой говорили сегодня о недавних событиях гг. Лебединский и Белый. Эта откровенность послужит залогом того, что мы в ближайшем будущем пойдем всемерно друг другу навстречу и будем бороться против всяких попыток помешать нашей совместной работе. Все это тем более необходимо здесь подчеркнуть, что объединение, членом которого я являюсь, поставило себе целью найти общий язык в работе с РАПМ. Я надеюсь, что лучшим моим ответом на выступление тов. Белого явится мое обещание всячески содействовать укреплению связи той группы, которую я представляю, с передовым отрядом на музыкальном фронте — РАПМ⁸⁴.

Публичное отречение Шебалина от своей позиции вызвало гнев у Шостаковича. В письме от 29 декабря 1931 года Шостакович писал Шебалину:

С Новым годом, дорогой перевооруженец... Без удовольствия и с гневом прочел во 2-й раз твою покаянную речь, вызвавшую аплодисменты... Всем тем, кому дорого музыкальное искусство, вернее, лучшим его представителям, к каковым я причисляю тебя, а также (извини за чванливость) и меня, советую в ихней среде (в среде лучших представителей) развивать сильнейшую самокритику, но ни в коем случае не критиковать друг друга в присутствии негодяев, неучей и демагогов⁸⁵.

На декабрьском пленуме Совета Всероскомдрама Шебалин не присутствовал. Его заявление, вызвавшее возмущение Шостаковича, зачитывал В. Белый. Данный факт, как представляется, первый в ряду публичных саморазоблачений, ставших впоследствии нормой, начиная с серии дискуссий о формализме, вызванных известными статьями в «Правде» о творчестве Шостаковича. 1948 год воспринимается в данном контексте как логическое продолжение тенденций, намеченных в 1931 году.

Приятие навязываемого стиля жизнеповедения означало также и сознательное растворение индивидуального языка в общепринятой лексике. Нормативность отдельной творческой концепции, регламентированный комплекс общественного ожидания, связанный с ее реализацией, ставил художника перед дилеммой: работать «на злобу дня», угадывая эти ожидания, либо, войдя с ними в

конфликт, изначально обречь произведение на трудную судьбу. Был, правда, еще и третий путь. Индивидуальный, «оппозиционный» замысел зашифровывался в общераспространенную стилистическую модель.

* * *

Но вернусь к хронике событий 1931 года.

18, 19, 20 и 21 декабря состоялся пленум Совета Всероскомдрама. Музыкальным вопросам, ввиду их важности, отводилось два дня — 18 и 19 декабря. Октябрьское наступление Шебалина на РАПМ было продолжено руководством композиторской секции — М. Ф. Гнесиным, Л. Т. Атовмьяном, ленинградским критиком Ледогоровым^[1]. К ним присоединился и Шостакович. В прессе того времени публикаций, отражающих происходящие события, не обнаружено. Впрочем, это и неудивительно. К концу 1931 года у музыкантов осталось всего два специальных журнала. И оба — «Пролетарский музыкант» и «За пролетарскую музыку» — находились в ведении рапмовцев^[2].

18 декабря на дискуссии во Всероскомдраме первым выступил занимавший пост члена бюро композиторской секции М. Ф. Гнесин:

...Огромное большинство наших композиторов за последние несколько лет, особенно в последние два года, было совершенно лишено возможности услышать свои сочинения. Они совершенно не исполнялись, точно бы совсем не существовали на свете. <...> В отношении различных композиторов установлены штампованные характеристики, в силу чего концертные организации уже заранее не решаются исполнять одно или другое произведение. Мало этого, музыкальная критика, или музыкальная публицистика, или научное музыковедение так опасно относятся к целым категориям творчества, что вследствие этого концертные учреждения отказываются в своих программах от всех этого рода произведений. Дело дошло до того, что и концертные программы ученических вечеров в школе, в консерватории свелись почти ни к чему. В конце концов, не только произведения наших советских композиторов «дискуссионного» или потенциально дискуссионного характера стали выпадать из программы, но выпали и произведения классиков и романтиков. В сущности, почти вся музыкальная литература выпала из программ концертов вообще и программ музыкальных школ в частности. Так что в последние годы просто произошло исчезновение [в] советской музыкальной жизни всей мировой музыкальной культуры⁸⁶.

Годом ранее (30.03.1930) Н. Я. Мясковский писал С. С. Прокофьеву: «У нас здесь дела совсем омертвели. Концертной жизни почти нет. Симфонических концертов не бывает: Персимфанс при последнем издыхании, Софил — так перестраивается, что ему не до концертов; в нем теперь засели Ваши “друзья” — пролетарские музыканты... и современной музыке едва ли дадут ходу (кроме своей, конечно)»⁸⁷.

В событиях 1931 года исключительно активную роль играл Д. Д. Шостакович. Еще до вышеупомянутого пленума Всероскомдрама он выступил в печати

[1] Не удалось найти информации об этом критике. Однако публикаций за подписью «И. Ледогоров» на рубеже 1920–1930-х годов можно встретить достаточно. Он активно высказывался по музыкально-театральным вопросам в журнале «Современный театр».

[2] Члены редакционной коллегии журнала «Пролетарский музыкант»: В. Белый, Д. Гачев, Ю. Келдыш, М. Коваль, Л. Лебединский, Б. Штейнпресс. Члены редакционной коллегии журнала «За пролетарскую музыку»: Н. Вржосова, А. Давиденко, Д. Житомирский, М. Коваль, Н. Макеев, Б. Штейнпресс.

со своей особой, четко сформулированной позицией в статье «Декларация обязанностей композитора», опубликованной ленинградским журналом «Рабочий и театр». «Декларация» стала поворотным этапом его творческой биографии. Роман с «утилитарной» музыкой завершился. Концепция пролетарского искусства для Шостаковича доказала свою полную несостоятельность.

С начала 1929 года и по конец 1931 года, всего три года, я работаю в качестве “прикладного” композитора. Писал музыку к драматическим спектаклям и для кино. Сделал в этой области очень много: «Новый Вавилон» (ФЭКСы), «Клоп» (театр Мейерхольда), «Выстрел», «Целина», «Правь, Британия!» (Ленинградский ТРАМ), «Одна» (ФЭКСы), «Златые горы» (Юткевич), «Условно убитый» (Музик-холл)... За это время мною, помимо вышеперечисленных работ, написаны два балета («Золотой век» и «Болт») и «Первомайская симфония». Единственно, что может, по моему мнению, претендовать на «занятие места» в развитии советской музыкальной культуры, — это только «Первомайская симфония», несмотря на ряд недостатков этого сочинения. Я не хочу сказать, что все остальное, мною написанное, никуда не годится. Но все остальное не имеет самостоятельного хождения⁸⁸.

Далее Шостакович остановился на общей ситуации в музыкальной жизни:

Ни для кого не секрет, что к Четырнадцатой годовщине Октябрьской революции на музыкальном фронте положение катастрофическое. За положение на музыкальном фронте отвечаем мы, композиторы. И я глубоко убежден, что именно поголовное бегство композиторов в театр и создало такое тяжелое положение.

Статья заканчивалась следующими выводами:

Суммирую! За ведущую роль музыки в музыкальном театре! Долой композиторскую обезличку! Дальше от драматического театра и звукового кино! Дальше от музыкального театра в деле создания советского музыкального спектакля!.. Я не в силах больше «обезличиваться» и штамповаться. Таким образом я расчищаю себе дорогу к большой симфонии, посвященной пятнадцатилетию Октябрьской революции⁸⁹.

Основные положения своей «Декларации» Шостакович повторил, правда, в несколько более сумбурном виде, на декабрьском пленуме Совета Всероскомдрама. Тезис об основополагающем значении в музыкальном творчестве крупных форм для него основной:

В заключение нужно призвать композиторов не забывать такой важный фронт, как симфония. Нужно создать симфонию, нужно инструментальную музыку и т. д. На этом фронте у нас колоссальнейший прорыв. Этот прорыв композиторы обязаны ликвидировать и не прятаться в угол за театр и отписываться, что, мол, мы сочинили музыку к тому-то, а больше ничего не получается. С этим пора закончить (*аплодисменты*)⁹⁰.

Необходимо пояснить, почему Шостакович так решительно протестовал против активного сотрудничества композитора с театром в процессе создания сценического произведения. После майского теасовещания 1927 года произошло резкое ужесточение требований, предъявляемых к новым спектаклям. На одном

из регулярных в те годы совещаний с композиторами, устроенном руководством Большого театра, высказывались следующие мысли: «Музыка советской оперы должна быть простой, доступной и понятной массовому слушателю и непосредственно проникающей в его сознание... Музыка новой оперы должна звучать красиво¹¹, сюжет в основе своей должен быть близок современности в историческом ее разрезе. Для этого можно будет взять эпизоды из революционной борьбы пролетариата в истекшем десятилетии. Вполне приемлем бытовой сюжет, в котором нашло бы себе яркое отражение наше социалистическое строительство, индустриализация страны и т. д. ... сюжеты, отражающие моменты глубокого психологизма, декаденщины, фантастики, мистики, легенды и т. д., должны быть сразу же решительно отвергнуты»⁹¹.

Правда, административные усилия руководства советских театров не находили особой поддержки в композиторской среде. Так, 1 августа 1930 года Мясковский писал Прокофьеву:

...Заказы могли бы сыпаться со всех сторон, — главным образом, на оперы, конечно. Правда, впрочем, все предлагаемые сюжеты в большинстве — полное надругательство над здравым смыслом...⁹²

В своей же статье Шостакович по этому поводу писал:

Что касается советского музыкального спектакля, то здесь мы видим совершенно безобразные методы их создания («Красный мак», «Лед и сталь», «Черный яр», «Болт», «Золотой век»). Надо заметить, что все эти спектакли создавались в полной связи с театром. А результат — позорный⁹³.

Как видим, в обоих выступлениях — и в печатном, и в устном — Шостакович подверг сомнению творческую состоятельность рапмовской теории пролетарского искусства. Не касаясь околмузыкальных вопросов, он заострил внимание на главном. Шостакович отстаивал традиционную точку зрения на художественное произведение, отдавая предпочтение концепционной уникальности перед политической злободневностью. В данном контексте законченная в следующем — 1932 — году опера «Леди Макбет Мценского уезда» стала в определенном смысле продолжением полемики на творческом уровне. Шебалин примерно тогда же работал над драматической симфонией «Ленин», Мясковский — над Двенадцатой, «Колхозной». Кабалевский, как уже говорилось выше, писал Первую симфонию, посвященную пятнадцатилетию революции и программно связанную со стихотворением В. Гусева «1917»¹²¹.

Вопрос о содержательном наполнении произведений музыкального искусства был одним из основных и в выступлении В. Белого на декабрьском пленуме Всероскомдрама.

Товарищи, я думаю, что самый основной и совершенно конкретный вопрос, который стоит перед ВРКД в области музыкальной работы, — это вопрос о том, как сделать из композиторской секции тот идейный центр композиторской общественности, который мог бы помочь процессу дифференциации попутничества, который сейчас, несомненно, имеет место. <...> Возьмем такого композитора,

[1] Поразительное совпадение с основными тезисами известного ждановского доклада на совещании с композиторами в январе 1948 г.

[2] Аналогичная симфония Шостаковича, посвященная революционному юбилею, осталась в стадии замысла.

как [Анатолий] Александров, который до 1930 года не создал ни одного произведения, хотя сколько-нибудь значительного, связанного с советской тематикой. Одним из наиболее значительных его произведений были «Александрийские песни» на слова декадентского поэта Кузмина. Это было одно из значительных произведений, которое весьма характеризовало идейные и творческие позиции Александрова. С чего начал перестройку композитор Александров? С того, что первым, относительно крупным произведением его советской тематики явилась песенка об утиле. От «Александрийских песен» в бочку с утилем — вот эволюция композитора Александрова¹¹.

С места: А песни?

Белый: Да, написал он несколько песен, которые, на взгляд ассоциации, вряд ли могут собой знаменовать какой-то значительный этап в перестройке Александрова⁹⁴.

Впоследствии Александров вспоминал: «Перед Седьмой сонатой [1932] я долгое время не писал — выбили рапмовцы из рабочего состояния... Теории рапмовцев вызывали рассуждения, что писать, как писать, запутался, не зная, что делать»⁹⁵.

В псевдоидеологической галиматье, которую пропагандировали молодые апостолы коммунистической веры в музыке, действительно трудно было сохранить присутствие духа и способность к индивидуальному творческому поиску. Видимо, могла спасти лишь исключительная одаренность (как у Шостаковича), разносторонняя образованность (как у Гнесина) или здоровый цинизм (как у Атовмяна).

Вот как комментировал В. Белый случай контрактации А. А. Крейна композиторской секцией Всероскомдрама.

...Композитору предлагается такая тема — написать симфонию «Маркс, Ленин, Сталин».

С места: Кто это?

Белый: Это композитор Крейн.

Во всяком случае, кто бы ни давал эту тему Крейну, факт остается фактом, что существуют очень нездоровые тенденции в перестройке композиторов, только лишь сейчас начинающих подходить к перестройке. Такая тема представляет собой как бы «противоположность» теме об утиле. Но никакого реального значения в перестройке она не имеет, потому что без осознания композитором практики советской действительности такая абстрактная тема, требующая колоссального обобщения практического опыта революционной борьбы, только ложно направит композитора в его попытках приблизиться к советской тематике.

Возникает много других вопросов <...> я возьму, к примеру, Шостаковича. Он в Ленинграде в журнале «Рабочий и театр» выступил с «Декларацией», в которой как бы синтезирует свой творческий путь и намечает пути преодоления тех противоречий, в которых он оказался. Но в этой «Декларации» нет ни одного слова об идейной перестройке, перестройке мировоззрения⁹⁶. <...>

Я рассматриваю «Декларацию» как объективную попытку замазать противоречия, в которых находится Шостакович. Нужно посоветовать ему для того,

[1] Из «Александрийских песен» М. Кузмина для голоса и фортепиано, тетрадь I (ор. 8, 1915); тетрадь II (ор. 20, 1922); тетрадь III (ор. 25, 1924-1925). «Рассказ об утиле» (ор. 36, № 2) на слова А. д'Актиля написан в апреле 1930 г.; издан Музгизом в 1931-м под грифом «Советская эстрада». В тексте — речь о Коле-пионере, собирающем «старые коробки», «брошенные пробки»: «Вы дороже всех валют нам, / Потому за вас пришлют нам / Хлопотуньи сеялки, Стрекотуньи веялки».

чтобы он лично мог добиться положительных результатов, пересмотреть эту позицию. Задача композиторской общественности — помочь Шостаковичу, и не ему одному, а целому ряду композиторов, которые находятся в известной идейной растерянности от тех задач, которые стоят перед ними.

Для нас совершенно недвусмысленным является факт, что Гнесин в настоящий момент стоит на реакционной формалистской позиции. Является ли это случайным? Нет, это не является случайным по прошлой творческой и теоретической деятельности его. Ввиду того что нам часто делают упрек, что мы говорим по его словам, но не по его делам, я позволю себе процитировать несколько оценок творчества Гнесина, данных вовсе не пролетарскими музыкантами — даже наоборот — в различных органах печати, изданных, в частности, Обществом еврейской музыки, где одним из руководителей был Гнесин. Вот какая оценка дается творчеству Гнесина историком Сабаневым. Он одно время был советским историком, «пытался» приблизиться к марксистской позиции, сейчас он как будто эмигрантствует^[1]. Его критику вряд ли мы можем считать «пристрастной». Он пишет: «С революционной эпохой его контакт проблематичен: правда, в эту эпоху он нашел свое национальное лицо, но нашел его едва ли не исходя из предреволюционных настроений. Весь погруженный в миры библейские, Гнесин не современен...»⁹⁷ Возьмем последние его высказывания... Гнесину не нравится в области искусства, что техника соединена с идеологией, и он, фактически борясь за буржуазное содержание, которое выражено при помощи соответствующей техники, стоит на формалистических позициях. Вспомним оценку в 1931 году Гнесиным своих прошлых вещей, которые являются выражением упадочного и декадентского периода развития музыки, связанного с творчеством К. Бальмонта, И. Северянина и т. д., — как «передовых» произведений. В своем выступлении он говорит по поводу своего творчества: «Старые мои вещи лежат, и о многих я забыл, но это мое прошлое, в которое я не брошу камень, потому что эти вещи были передовыми для своего времени». Совершенно недвусмысленная, совершенно отчетливая позиция. Или же его известные высказывания о марксистской критике...⁹⁸

В 1930 году В. Набоков, с изумленным возмущением следивший за развитием литературного процесса в советской стране, писал об «обезумевших от благонамеренности пролетарских критиках, там и сям выскабливающих ересь»⁹⁹. Именно в тот период сложилась особая каста «теоретиков» разного вида искусств, которые, находясь на коротком поводке у властных структур, в течение всей жизни занимались тем, что поучали, воспитывали, наставляли художников, в какую сторону идти и как писать.

В середине 1940-х годов Шебалин, являясь директором Московской консерватории, давал по долгу службы характеристику Ю. В. Келдышу. Первое, что отметил руководитель в характеристике, — это идейный облик профессора истории русской музыки. В 1931 году на том самом пленуме Всероскомдрама Келдыш говорил:

Относительно Бетховена и Мусоргского. Верно ли, что в определенный период мы выдвигали лозунг учебы у Мусоргского, а спустя пять месяцев ухватились за Бетховена? Это, конечно, сплошная выдумка. Но, конечно, вполне возможно, что на определенном этапе для пролетарского композитора особенно важно учиться у одного, а не другого из художников прошлого. <...> Было ли у нас уклонение

[1] Как известно, Сабанев уехал из страны в 1926 г.

в дебординщину^[1], отрыв от диалектики, от материализма? Прочитую то, что я говорил на первой конференции РАПМ: «Наша эпоха характеризуется как раз борьбой за диалектику во всех областях жизни; в теоретической работе, в вопросах политической жизни и также в искусстве. Диалектический метод не может быть оторван от материалистической основы: эти два момента представляют собой по существу единство, ибо только диалектический материализм есть последовательный материализм, который может преодолеть все противоречия идеалистического мировоззрения и открыть путь к объективному познанию и преодолению действительности; с другой стороны, только материалистическая диалектика есть подлинная и последовательная диалектика, вскрывающая и объясняющая полностью реальные отношения». <...> Нигде о Бетховене как о законченном диалектике не говорилось. Мы говорили, что Бетховен был диалектик. Да, он был диалектик в той же мере, в какой мог быть и Гегель и в какой это вообще доступно идеалисту. Но если бы вы прочитали дальше мою статью, то вы нашли бы указания на схематизм Бетховена, который вытекает из идеалистического характера его мировоззрения. Например, следующее место: «...Говоря об основной ставке на Бетховена, нельзя упускать из виду тех элементов идеалистического рационализма, которые были ему свойственны. Так, например, сонатная схема, значительно расширенная и обогащенная Бетховеном по сравнению с его предшественниками, но все-таки не преодоленная им, несомненно имеет общие корни с попыткой построения абстрактно-рационалистических систем в философии».

Где же тут речь о законченном диалектике? Мы говорим о необходимости изучения Бетховена, но если вы не умеете разобрать эти два понятия — канонизация и учеба, то это указывает лишь, насколько слаба ваша способность к диалектическому мышлению, и это уже не наша вина¹⁰⁰. <...>

Действительно ли мы защищаем только Мусоргского и Бетховена? Сошлюсь на доклад тов. Лебединского о концертной работе, где названо несколько десятков имен композиторов, произведения которых необходимо пропагандировать и говорилось даже о необходимости критического показа некоторых композиторов-упадочников. Это было написано в начале 1929 года. <...> У нас наблюдается сейчас на музыкальном фронте процесс резкого расслоения и дифференциации, в связи с чем и находится последнее выступление Гнесина. Гнесин говорит, что он боролся за реорганизацию консерватории, но Гнесин стоял на позициях буржуазного либерализма, стремясь направить по этому руслу консерваторию. Когда он увидел, что консерватория идет не по этому пути, а по пути пролетаризации, то он занял враждебные по отношению к нам позиции, борясь против той реорганизации, которая проводится сейчас. До сих пор все разговоры о перестройке композиторской секции Всероскомдрама остаются в плоскости благих пожеланий. Для того, чтобы создать здоровую обстановку, чтобы композиторская секция Всероскомдрама могла вести плодотворную воспитательную работу, необходимо покончить с существующим до сих пор положением, необходимо дать решительный отпор всем реакционным тенденциям, живущим еще в секции. Надо искоренить реакцию, буржуазный либерализм, троцкизм...¹⁰¹

[1] Деборин (Иоффе) Абрам Моисеевич (1881-1963) — философ. В конце 1920-х — начале 1930-х годов был ответственным редактором журнала «Под знаменем марксизма», по которому 25 января 1931 г. вышло постановление ЦК ВКП (б), где, в частности, говорилось: «Журнал "Под знаменем марксизма" исходил из совершенно ошибочной установки, вытекающей из непонимания ленинского этапа как новой ступени в развитии философии марксизма...» Деборину принадлежит работа «Ленин как мыслитель» (1924), где он называет Ленина учеником Плеханова в философии, что и послужило поводом к обвинению его в «недооценке ленинского этапа марксизма».

Я специально привела столь пространную цитату из выступления Ю. В. Келдыша, в которой он «с марксистских позиций» клеймил своих оппонентов, навешивая на них политические ярлыки. В 1931 году Келдыш выступил в «Пролетарском музыканте» с двумя статьями, по которым велась дискуссия, — «Мусоргский и проблема наследства прошлого» (№ 5) и «О творческих принципах пролетарской музыки» (№ 3–4). По убеждению Келдыша, «метод диалектического материализма» должен был стать основным творческим методом советских композиторов. Замечу, что способ механистического переноса философских вопросов в область изучения художественных процессов был характерен для «Литфронта» («Литературного фронта»), так называемой левой оппозиции внутри РАПП (А. Безыменский, С. Родов и другие). «Литфронт» был распущен в 1930 году. Впоследствии методология будет меняться. Будет защищаться «метод социалистического реализма», народность, партийность и национальность станут основными критериями принадлежности к советскому музыкальному искусству. Неизменным останется лишь одно: за «классово выдержанными речами» в поступках и действиях «идеологов» рапповской доктрины, ставших затем музыковедами-коммунистами, сквозило желание — подавив сопротивление музыкантов, добиться полной и безоговорочной власти.

От Проколла на пленуме Всероскомдрама выступил и композитор В. Г. Фере^[1].

Товарищи! Совершенно несомненно, что классовая борьба на музыкальном фронте вступает сейчас в новую фазу. И [в] расстановке классовых сил на музыкальном фронте за последнее время произошли большие передвижки и изменения. Те реакционные силы, которые выступали до сих пор в качестве открытых врагов пролетарского движения, сейчас, в основном, как это указывал в своем выступлении товарищ Белый, разгромлены. Но, потерпев поражение в открытом бою и вынужденные в силу новых условий замолчать, эти силы используют в качестве рупора своих идей новые силы и новых людей, которые, маскируясь в качестве друзей и дружеских критиков пролетарского музыкального движения, начинают новые атаки на все движение в целом^[2].

В. Фере требовал «идейной гегемонии, какую должна иметь в такой работе Ассоциация пролетарских музыкантов», называл членов бюро композиторской секции Всероскомдрама «испуганными обывателями» и «эклектиками» и настаивал на переизбрании руководства композиторской секции Всероскомдрама.

Затем вновь взял слово Шостакович.

Я хотел сказать, что РАПМ в настоящее время становится уже организацией массовой. АПМ должна быть на музыкальном фронте ведущей организацией. К АПМ у нас, композиторов, внимание очень большое. Мы внимательно следим за творческими достижениями, за теоретическими статьями и т. д. и т. д. <...> Я считаю, что нужно также затронуть и творческие вопросы, потому что в последнее время в журналах «Пролетарский музыкант» и «За пролетарскую музыку» пишется об отставании РАПМ от темпов нашей жизни. Мне хочется отметить, что тут не отставание, а стояние на месте. Я беру вопрос техники. <...> Уже подверглась достаточно серьезной критике «Песня о красном знамени» Ковалева в журнале «За пролетарскую

[1] Фере Владимир Георгиевич (1902–1971) — композитор, принимал активное участие в противостоянии РАПМ со здравомыслящими музыкантами. Опубликовал в журнале «Пролетарский музыкант» (1931. № 1. С. 37–38) статью «Об одном оппортунистическом документе».

музыку». Действительно, произведение совершенно беспомощное. Затем произведение Давиденко «Под откос»^[1] тоже... технически совершенно беспомощное. Нужно жестоко критиковать РАПМ за то, что эти беспомощные, безграмотные вещи пошли в печать и получили широкое распространение. РАПМ должна отвечать за продукцию своих членов и не выпускать на свет макулатуру вроде оперы «Под откос»... Я не вижу у пролетарских композиторов сдвигов в их творчестве. Как сочинял Коваль три года тому назад, так и сочиняет и сейчас. Как Давиденко сочинял три года тому назад, так и сейчас сочиняет, может быть, местами даже и хуже. <...> Поэтому я считаю, что в дальнейшем задача Всероскомдрама — развернуть широчайшую творческую дискуссию, которая нам необходима как воздух, потому что то, что мы сейчас говорим, то, что я сейчас говорю, может быть, это неправильно, может быть, разоблачает эту мою ошибку и, может быть, я не прав, называя оперу Давиденко «Под откос» безграмотно-детским сочинением. <...> Значит — за творческую дискуссию. Это, по-моему, самая основная и первая задача Всероскомдрама в дальнейшем¹⁰³.

Шостакович имел в виду статью о сочинении Ковалья «Песня о красном знамени», где песня называлась «в целом — художественно неубедительным, местами банальным произведением»^[2].

Наиболее аргументированно выступил на пленуме ответственный секретарь композиторской секции, член партии Л. Т. Атовмян.

...Я намерен сказать несколько по поводу отказа Шебалина от своего выступления и по поводу письма творческого объединения^[3]. Для меня нет никакого сомнения, что это письмо лицемерное. Мне достаточно известен состав объединения, и поэтому с такой уверенностью характеризую это письмо как лицемерное. Это заявление маскирует деятельность, а не обнажает ее <...> заявление, в котором отдельные элементы объединения хотят сделать так, чтобы их «не трогали». На пленуме, в частной беседе ряд композиторов так и говорили: «Зачем выступать, нас не трогают», «пусть делают, что хотят». <...> Перехожу к брошюре «Цифры и факты...» На четвертой странице этой брошюры приведены цифры, чьи произведения печатает Музгиз. Напомню товарищам о том, что на совещании говорилось, что основное внимание Музгиза обращено на определенную группу композиторов (пролетариев плюс Хачатурян, Компанеец и других), а на долю остальных композиторов падает очень мало произведений.

Белый: Это неверно.

Атовмян: Сейчас проверим. <...>

В Музгизе, как вам известно, существует концертная группа, охватывающая основную массу композиторов, и массовый отдел, охватывающий максимум десять композиторов. Так вот, за сентябрь месяц [листаж] по концертной группе составляет 571 000, из коих на издание новых произведений пошло всего 31 000, то есть около 5%, а на переиздание старых (включая сюда Бетховена, Шуберта и прочих «не советских» композиторов) 540 000, то есть 95%. По массовому отделу явление совершенно обратное. Там же — 738 000: пошло на издание новых произведений 706 000, то есть около 95%, а на переиздание старых 32 000, то есть 5%... Таким образом, на одного композитора по массовому отделу (где работает, как я уже говорил выше, около 10 композиторов) приходится новых произведе-

[1] В историю советской музыки опера вошла под названием «1919».

[2] Статья о Ковале была опубликована под инициалами Д. В. См.: Д. В. М. Коваль «Песня о красном знамени» // За пролетарскую музыку. 1931. № 19. С. 29.

[3] «Декларация девяти».

ний свыше 70 000 листажа, а на одного композитора по концертной группе (а их минимально 50 человек) приходится значительно менее чем 1000.

Вот, товарищ Белый, добросовестная партийная постановка вопроса, и так нужно было подходить к анализу цифр, а не то, что вы делали. Ведь речь идет не о том, что Музгиз вовсе ничего не выпускает в свет, а о том, что новые произведения советских композиторов (я имею в виду концертно-эстрадную группу) издаются в очень и очень слабой степени.

Белый: Слабоумный дилетант.

Председатель: Призываю к порядку; не мешайте тов. Атовмьяну говорить. Продолжайте.

Атовмьян: К сведению тов. Белого, я воздерживаюсь называть вещи своими именами, но для каждого очевидно, что приведенная выше справка из знаменитой брошюры «Факты и цифры...» просто-напросто подлог. Товарищи, почему я так неохотно оперирую цифрами и ограничиваюсь только одной справкой, хотя их и достаточно. Да просто потому, что я считаю это бесполезным. Мы приводим одни данные, опровергающие данные РАПМ. РАПМ приводит свои данные, опровергая наши. Необходимо серьезное вмешательство авторитетной организации, хотя бы в лице Рабоче-крестьянской инспекции, которую надлежит попросить серьезно обследовать Музгиз, ГОМЭЦ, консерваторию, проверить факты, сделать соответствующие выводы, и тем самым избавить нас от необходимости полемизировать с тов. Белым и слушать его реплики.

Несколько слов по вопросу о «наследстве прошлого». <...> Еще в 1929 году... в своем докладе [«Концертная работа в рабочей аудитории»] на методической секции Главискусства тов. Лебединский говорил: «Наиболее приемлемым для нас является творчество Бетховена и Мусоргского, которое, за очень малым исключением (последние опусы камерных и фортепианных произведений Бетховена, цикл “Без солнца” и примыкающие к нему по характеру произведения Мусоргского), можно постоянно вводить в репертуар, насаждая таким образом это творчество среди рабочей аудитории. Частично можно насаждать Даргомыжского, за исключением явно устаревших по стилю романсов или трудных по своей фактуре произведений (например, “Каменный гость”), симфонического, а отчасти и оперного Римского-Корсакова (например, “Шехеразада”, “Испанское каприччио”, сюиты, “Царская невеста”, “Золотой петушок”, “Ночь перед Рождеством” и т. д.), некоторые вокальные произведения Бородина и его оперу.

Обращаясь к западной музыке, кроме Бетховена, безусловно, можно насаждать значительнейшую часть творчества Шуберта (песни, мелкие фортепианные произведения, некоторые камерные ансамбли), частично Листа (некоторые рапсодии, кое-что из транскрипций), многое из вокальных произведений Шумана, частично — Вагнера (например, “Мастера пения”), оперы Моцарта (в концертном исполнении), Россини (“Севильский цирюльник” и “Вильгельм Тель”) и — за малыми исключениями — Бизе и Грига. Перечисленными авторами или отдельными произведениями можно ограничить круг репертуара, который необходимо насаждать, пропагандировать в рабочей аудитории. Но это не значит, что всю оставшуюся музыку мы не должны, не можем исполнять. Это лишь означает, что костяк программы, основа ее, естественно, всегда должны быть из произведений перечисленных авторов. <...> Кроме того, необходимо помнить, что целый ряд произведений мы можем исполнять в качестве чрезвычайно интересных и ярких, но явно враждебных или чуждых нам произведений. Если принять во внимание это обстоятельство — естественно, показ отдельных произведений Прокофьева, Стравинского совершенно необходим. Из

современной западной музыки в таком плане возможен показ таких во многих отношениях интересных произведений, как «Пасифик...» Онеггера, некоторых произведений Штрауса и даже Шёнберга».

Тов. Белый не понял существа постановки вопроса. Дело идет не только в плоскости того, что все наследство прошлого ограничивается, суживается Бетховеном и Мусоргским. Речь идет также об «узости» в самой постановке вопроса. Вместо марксистско-ленинской оценки наследства прошлого, РАПМ идет по пути рецептуры («кое-что из Бородина, частично Вагнера» и т. д.)... Следовательно, речь идет о политической «узости» в постановке вопроса о музыкальном наследстве прошлого.

С места: Контрреволюция.

Атовмьян: Это хорошо. До сих пор были два эпитета: эклектизм и троцкизм, которыми рапмовцы чрезвычайно злоупотребляют на всех совещаниях. <...>

Мы должны с особенной четкостью поставить сегодня вопрос о том перспективном развитии, которое мы должны проводить.

Возьмем, в частности, вопрос об организации творческих группировок, где мы совершенно четко и ясно поставили перед собой задачу превращения секции в федерацию советских композиторов. Мы считаем, что Всероскомдрам не должен просто организовывать группировки и сделать эти группировки своей опорой, но он должен предусмотреть сложные взаимоотношения между ними, дать руководящие установки в их развитии и обеспечить руководящую роль пролетарских группировок. Нужно сказать, что мы до сих пор не сумели создать правильных здоровых взаимоотношений между группировками...

Аналогичного порядка недостатки существуют и в части контрактации, при помощи которой мы должны воспитать творческие наши кадры <...> ибо в этой части наши творческие кадры, особенно композиторы, работали в ужаснейших условиях. Я хотел бы привести маленький пример, какие творческие установки даются композиторам, хотя бы тем же Музгизом. Передо мной тематический план на декабрь месяц. Я не делаю никакого выбора и цитирую подряд первые две-три темы:

1. Песня ко дню Красной Армии — песня о реорганизации Красной Армии на основе технического перевооружения и овладения техникой.
2. «Великий канун» — песня о Парижской коммуне, погибшей под натиском буржуазии и оставившей неумирающую память о себе.
3. Песня о 8 Марта — песня о Лидии Коварской, ударнице фабрики Мос-трикотаж.
4. Песня о МОПре — песня о кровавом бешенстве агонизирующего капитала.

Как видите, в первом случае мы имеем путаницу между идеей произведения и материалом, на котором развивается идея, во втором случае какая-то лубочная формулировка. В целом все это называется у Музгиза тематическим планом и дается композитору для руководства в его творческой работе. <...>

Последний вопрос — о взаимоотношениях между РАПМ и нами... Отношения нездоровые, совершенно правильно. Отношения возмутительные. <...> Белый говорил здесь, что им не дают руководить, что во Всероскомдраме создана такая обстановка, при которой их работа становится невозможной. Видите ли, «слабоумный дилетант» Атовмьян не дает им руководить, создал такую обстановку, при которой ни Белый, ни Шехтер, ни даже Давиденко не могут работать. Наивность постановки вопроса сама собой очевидна. Но если б даже было и так, то разве это избавляло их от необходимости борьбы за руководство, разве оправдывает это их попытки уйти от работы в секции композиторов...

На каких позициях мы стоим? (Я в данном случае говорю от своего имени, а не от имени бюро.) Совершенно очевидно, что РАПМ должен быть руководящей организацией, что за РАПМ должно быть руководство в секции композиторов, но это руководство, повторяю, будет не в виде мандата, выданного РАПМ Всероскомдрамом или Наркомпросом, а только на основе глубокой и полной творческой перестройки РАПМ в свете новых задач (*ап-лодисменты*)¹⁰⁴.

* * *

Наиболее последовательно и активно выступал против рапмовского за- салья в музыке М. Ф. Гнесин. В описываемое время он занимал посты декана педагогического факультета Московской консерватории, члена бюро компо- зиторской секции Всероскомдрама, часто выступал с лекциями и докладами, консультировал в Наркомпросе, участвовал в крупных политических акциях. В 1927 году, к примеру, вместе с Н. Брюсовой, В. Виноградовым, И. Саволеем и В. Белым он был включен от консерватории в правительственную комис- сию по музыкальному оформлению Октябрьских торжеств. 23 мая на спе- циальной конференции с высоким представительствующим составом читал развернутый доклад, взятый за основу при работе над оформлением Красной площади. И везде и всюду он проповедовал принципы «новой музыкальной школы» — так называл он «Могучую кучку». Везде и всюду декларировал свою приверженность идеалам демократического искусства, обращенного к широ- ким массам. Более того. В каком-то смысле он считал себя родоначальником тех идей массового музыкального просвещения, которые целиком присвоили себе рапмовские деятели. В начале 1930 года в композиторской среде родился очередной проект — на сей раз организации Всероссийского общества совре- менной музыки (ВОСМ). В ответном письме композитору М. Старокадомско- му на приглашение о вступление в его состав Гнесин обосновал свою позицию по наиболее важным вопросам.

Обращаясь к делам и декларации «Всеросс[ийского] Общества», хочу сказать следующее:

1) Я не верю в то, что Общество, взяв на себя какие-либо заботы в направлении формирования «массовой» музыкальной куль- туры, действительно сможет в этом направлении что-либо сделать. Общество не сможет ограничить свой репертуар произведениями, изо- бражающими паровозы и заводы. Другие же мотивы западной культуры отчасти будут оставаться чуждыми и непонятными массовому слушателю (равно как и усложненная система оформления), отчасти же будут вызывать определенные протесты.

2) Подчеркивание сугубой политической созвучности сво- ей платформы задачам советского социалистического строительства естественно должно будет приводить к отстранению «эстетских и реакционно-упадочных тенденций» в виде «экзотизма, примитивизма, неоклассицизма и фокстротизма», и, следовательно, к уничтожению почти всего современного творчества, переполненного всеми эти- ми элементами; ведь опора на ранних классиков, на фокстрот и на технические приемы также не одобряемой обществом «Могучей кучки», — это и есть пути современного искусства.

3) Единственно здоровой платформой для общества явилось бы концертное исполнение выдающихся по формальным достоинствам или

по новизне приемов западных и наших произведений, имеющее целью поддерживать мастерство наших композиторов, дирижеров и артистов — солистов, оркестрантов и хоровиков на европейской высоте и одновременно ознакомление представителей других искусств — поэтов и драматургов, художников, а также и исследователей искусства и критиков с достижениями музыкального искусства, могущими оказать воздействие на них в их области и способными расширить их кругозор. Далее, по решению специального «жюри», часть из этих произведений могла бы исполняться на концертах, рассчитанных на более широкие круги посетителей, вплоть до отдельных концертов для специально рабочей публики, если, по мнению жюри (в составе которого должны иметься и рабочие представители) окажутся подходящие для этого произведения.

Совершенно так же как при наличии популярных лекций по различным вопросам науки, при общей направленности науки в сторону разрешения жизненно насущных вопросов, существуют и должны существовать такого рода научные собрания, где участники — сами специалисты слушают специальные доклады со специальной терминологией, недоступные для лиц неподготовленных и непосещаемые ими, так же и для музыкантов могут и должны существовать подобные собрания. Я не сомневаюсь в том, что эту позицию можно со всей искренностью обосновать и политически, не беря на себя заданий, которые не будут выполнены. Совершенно ясно, что Общество при такой постановке вопроса взяло бы на себя относительно узкие задания, но задания важные и выполнимые.

На самом деле, между Обществом и Ассоциацией Пролетарских Музыкантов не должно было бы быть никакого антагонизма. Члены каждой из Ассоциаций непременно должны были бы поддерживать и другую! Помехами к этому сотрудничеству является то, что Ассоциация Пролетарских Музыкантов, делающая важную, нужную, чрезвычайно полезную и достойную всяческого уважения и творческой помощи работу по созданию доступного широчайшим массам возможно доброкачественного музыкального репертуара, сделалась одновременно официальным цензором всего музыкального искусства и музыкально-политической нравственности и, усердствуя на этом пути, перестает интересоваться изучением, а также, пребывая в отрыве от остальных музыкальных сил и в чрезмерной спайке между своими, начинает проявлять заметную близорукость, не замечая ни расслоения у себя, ни достижений у других.

Со стороны же Общества Современной Музыки новым тормозом к содружеству явилось бы провозглашение музыкально-политических лозунгов, еще более громких, чем у Ассоциации, и не обещающих быть достаточно оправданными на практике. При этих условиях Общество в самом лучшем случае (я даже и в это не очень верю) смогло бы вырвать у Ассоциации победу в партийном мнении на два-три месяца. Вот мои мысли — может быть, я и ошибаюсь!

Позволю себе несколько слов по личному поводу: не стремясь в настоящее время попасть в Ассоц[иацию] Прол[етарских] Муз[ыкантов] по причине ее слишком широких полномочий, едва ли полезных ей самой, да еще по причине личной неспособности подчиняться столь суровой кружковой дисциплине, я все же не мог бы

быть членом Общества, «политически» противопоставляющего себя. Основные идеи Ассоциации проповедовались мною с 1910 г[ода] (см. вступ[ительную] статью к сборнику литературных сочин[ений] Римского-Корсакова)¹⁰⁵. <...>

Написал больше, чем рассчитывал.

С приветом

Мих. Гнесин

25 января 1930¹⁰⁶

Позиция, высказанная в этом документе, заявлена со всей прямоотой и решительностью. Эстетическая ограниченность, определенный кружковый догматизм названных творческих объединений, отчетливый привкус политической борьбы, повсеместно разлитый в музыкальной атмосфере, претили Гнесину. По большому счету, письмо это носит программный характер. Мысли, в нем содержащиеся, Гнесин защищал на протяжении всей жизни с редким упорством и вызывающим уважение постоянством. Но, как известно, ничто не рождает и большего раздражения в людях, чем свобода и прямота в отстаивании своего личного мнения, независимого от групповых пристрастий. Горячо и искренне сочувствующий пролетарским идеалам, европейски образованный музыкант оказался в конфликте со временем.

Публикуемые ниже документы извлечены из архивной папки «1931 год», хранящейся в РГАЛИ, в фонде композитора. Их историческая ценность несомненна. Здесь содержатся стенограмма «производственного совещания», посвященного творчеству Гнесина; «Открытое письмо» композитора в редакцию журнала «Пролетарский музыкант»; письмо Сталину, найденное среди разрозненных карандашных черновиков. К письму, по-видимому, прилагались развернутые тезисы «Острые вопросы музыкального фронта» и «Пояснительная записка» к ним^[1]. После каждого из «Острых вопросов...» есть карандашная пометка, какие страницы «Пояснительной записки» ему соответствуют. Для удобства чтения фрагменты обеих рукописей соединены. «Пояснительная записка» публикуется со значительными сокращениями. Как представляется, над данными документами Гнесин работал в самый напряженный период противостояния, сложившегося между руководством музыкальной секции Всероскомдрама и РАПМ. В отечественной музыкальной истории данное противоборство в советский период не находило никакого отражения. Сам факт существования и активной позиции музыкальной секции Всероскомдрама в борьбе с РАПМ всячески замалчивался. Личный вклад Гнесина в этой борьбе оставался известным лишь немногим посвященным.

Тов. Сталину

От Заслуж[енного] деятеля искусств [нрзб]

Михаила Гнесина¹⁰⁷

На протяжении многих лет я стремился высказаться по острым вопросам, связанным с положением дел у нас в области музыки. Имея репутацию одного из борцов за пролетарское музыкальное искусство, я имел надежды быть принятым Вами, но стеснялся отнимать Ваше время для беседы по делам относительно — не таким уж важным. В этом

[1] «Пояснительная записка» представляет собой 16 страниц машинописного, напечатанного с обеих сторон, текста, содержащего развернутые комментарии к данным тезисам.

году после выступлений в Наркомпросе на совещании по вопросам высшего музык[ального] образования и дважды в Всероскомдраме я объявлен некоторыми кругами (не Наркомпросом и не Всероскомдрамом) идеологом и «вождем реакции на музыкальном фронте», «обскурантом», «клеветником», «классовым врагом» и даже «контрреволюционером». В журналах, издаваемых РАПМ, мне смело приписываются слова, которых я не говорил, побуждения, которые глубоко враждебны всему моему существу. Мне же не предоставляется возможность отвечать и опровергать^[1]. В поход против меня двинута музыкальная общественность. В связи с этим в продолжение уже двух месяцев я не в состоянии сосредоточиться для продолжения моей творческой работы (а я выполняю две крупные срочные работы к 15-лет[ию] Октябрьской революции). И я решаюсь теперь обратиться к Вам, но не с просьбой содействовать прекращению преследования по моему адресу. Меня такого рода распоряжения не удовлетворили бы. Участвуя много лет в борьбе за будущее пролетарского искусства, я не могу удовлетвориться снисхождением к моим ошибкам — во имя композиторской деятельности. Я все-таки передаю Вам на рассмотрение список вопросов, остро стоящих в музыкальной жизни, а в настоящий момент требующих авторитетного разрешения. За постановку этих вопросов и попытку в них разобраться я и объявлен сейчас «классовым врагом». Если я не прав, то пусть меня и продолжают «травить», значит, я заслужил это. Но если хоть в части вопросов правда на моей стороне, то значит, музыкальное руководство нуждается в значительных переменах. И если мои мысли будут приняты во внимание (частично в применении к высш[ему] муз[ыкальному] образов[анию] они уже проводятся в жизнь Наркомпросом), то это и будет величайшим для меня удовлетворением. К списку вопросов приложена пояснительная записка (по неизбежности подробная). Михаил Гнесин

Собачья Площадка, 5 № 1 тел. 2-12-30

Острые вопросы музыкального фронта.

Музыкальная педагогика и музыковедение.

Практика Музгиза

1. Целесообразно ли — в условиях отсутствия у пролетариата длительного творческого опыта в музыке и отсутствия технических достижений, могущих служить базой для обучения новых кадров специалистов, — отрицание технических музыкальных дисциплин, выросших на почве искусства прошлых веков, как «отравленных» влияниями феодальными (у классиков) и буржуазными (у более поздних авторов); целесообразно ли техническую учебу в области музыкальной композиции базировать на технических достижениях композиторов РАПМ, насильственно удерживая развитие мастерства у новых кадров учащихся на том невысоком уровне, на котором оно стоит у композиторов РАПМ; целесообразен ли отказ от издания технических руководств все по той же причине («феодальный» и «буржуазный» характер старой техники и отсутствие материалов — для новой); самое установление знака равенства между техникой и идеологией в искус-

[1] М. Ф. Гнесин подразумевает «Открытое письмо», посланное им в редакцию журнала «Пролетарский музыкант». Письмо опубликовано не было.

стве не есть ли ошибка, при которой произведение искусства рассматривается только как идеологический продукт, но отрицается при этом его существование как материальной вещи, сделанной человеком и требующей мастерства в выработке, при которой спутывают представление об исторической характеристике предмета и самом предмете; целесообразно ли искоренение самого представления о «форме» — из опасения, что раз мы отдельно от «содержания» говорим о форме, значит, мы «формалисты»?

[Из «Пояснительной записки»]

Выводы ясны: все те же, классового характера наблюдения, которые делают наши музыковеды, изучая образцы мирового музыкального творчества, включая и первые попытки творчества пролетарского, должны быть относимы к трудам по истории технологии в музыке (истории гармонии, полифонии, оркестровки); на сочинении и издании такого рода трудов надлежит настаивать и поощрять таковые; учебные же руководства по самим вышеуказанным дисциплинам на ближайшее время не могут и не должны ставить своей задачей научить классовой гармонии или классовому контрапункту или оркестровке. <...>

То же можно сказать о музыкально-педагогической литературе для отдельных инструментов. <...> Овладение техникой какого-нибудь инструмента требует упражнения в известных приемах. Для этого существуют этюды или небольшие пьесы, имеющие определенное техническое назначение. Настаивать, чтобы такого рода пьески (октавные, триольные и т. п. этюды) писались на советскую тематику, это значит, открыть путь к приспособленчеству в совершенно неприкрытой форме и к дискредитированию классовой установки в искусстве. Учащиеся будут смеяться, когда этюды на «ломанные октавы» или «двойные терции» будут носить претенциозные названия: «Ударник Сормовского завода за станком» или «Снятие паранджи с женщины Узбекистана», такие сюжеты хороши для произведений, имеющих задания художественные; малоценно будет и если этого рода литература будет по неизбежности чисто механически отражать паровозы, тракторы и т. д.

2. Целесообразно ли игнорировать снижение качества во имя осуществления быстрых темпов в работах молодых композиторов, обучающихся в специальной школе?

3. Целесообразно ли фетишизирование отдельных элементов искусства (мелодических отрывков, аккордов), самих по себе будто бы «классово враждебных» и опасных — при недоучете многоплановости музыкального искусства, при котором взаимодействие и взаимодействие отдельных элементов (мелодия, гармония, оркестровка и т. п.) именно и дает выразительную силу художественному целому? Одновременное предложение рецептуры классово созвучного творчества (мелочные и непроверенные замечания о движении мелодии вверх или вниз) в обстановке скептицизма в отношении техники в искусстве — не является ли чем-то вроде деревенского знахарства и лечения болезней путем заговоров?

4. Могут ли наше музыковедение и музыкальная критика успешно бороться с формалистическими теориями без серьезной исторической и теоретической проработки их представителями основных

проблем искусства (техника и выразительная сила, пути биологического и социологического воздействия и т. д.); не является ли борьба с формалистами, если ее ведут слабо подготовленные научные работники, осуществляющие свой «марксизм» в попытках классового истолкования отдельных частных, или в априорных характеристиках произведений на основе их принадлежности к той или иной эпохе — действительно, борьбой знахарей с отлично образованными (в своей области) врачами?

5. Отличает ли разумный и внимательный подход к музыке та точка зрения, которая царит в Музгизе (находящемся полностью под влиянием РАПМ) и выражаемая следующими высказываниями заведующего: «Ведь для нас самое главное — текст!»; «Как можем мы в феврале приниматься за музыку для первомайских торжеств, когда мы еще не знаем, какие будут лозунги в мае?»; «Музыкальное произведение — то же, что политическая брошюра, которая устаревает, чуть ли к моменту выхода в свет?»

Творческий метод

6. Имеются ли достаточные основания к тому, чтобы считать малоценной для пролетариата инструментальную музыку, учитывая любовь к ней у рабочих масс, ее исключительную организующую силу и способность стимулировать труд; учитывая неизбежное захирение музыки в условиях обязательной вокальности (инструментальность и вокальность — как две ноги у человека!); учитывая, наконец, необходимость в существовании монументальных композиций, сколько-нибудь достойных великого строительства в СССР.

Признание в последнее время на словах представителями РАПМ нужности инструментальной музыки находится в противоречии со всей их практикой. В связи с пренебрежением к инструментализму находится и невнимание к особенно актуальной форме произведений, в которых объединились бы коллективы профессиональных исполнителей с представителями самодеятельного искусства.

7. Сведение типов пролетарской песни почти исключительно к военно-боевым не грозит ли возвращением к староармейским песенным образцам, даже в красноармейских песнях нежелательным?

Организационные мероприятия и общие организационные вопросы

8. Целесообразно ли оставлять пролетариат (включая группы специалистов) в неведении относительно всего буржуазного наследства в музыкальном искусстве (за вычетом творчества идеологически оправданных Бетховена и Мусоргского)?

9. Целесообразно ли ограничивать репертуар полупрофессиональных рабочих хоров одними лишь сочинениями РАПМовцев — рискуя распадом этих хоров?

10. Целесообразно ли требовать от рабочих исполнения ими песен РАПМовцев, если эти песни их совершенно не удовлетворяют и — в период столь напряженной работы на заводах и фабриках — раздражать их этими требованиями?

11. Целесообразно ли заставлять народных певцов и композиторов нацреспублик (Грузии, Армении, Узбекистана и т. п.) руководствоваться в своей практике указаниями теоретиков РАПМ, принимая

на веру (или как предписание) их теоретические [домыслы] относительно «классовых категорий» в народном песнотворчестве, наметки, не связанные со знанием в какой-нибудь степени музыки всех этих народностей?

12. Целесообразно ли то, что жизнь искусства в СССР не планируется, что в методах обслуживания социалистического строительства в искусстве царит подлинная «уровниловка», что социалистическое соревнование в различных искусствах происходит лишь в форме простого копирования одним искусством – того, что делается в другом, и – состязания в количестве?

[Из «Пояснительной записки»]

Вопрос о планировании в области искусств, как мне думается, важнейший вопрос методического и организационного порядка – и он еще не поднимался у нас. Искусство продолжает жить жизнью чисто стихийной. Его лишь пытаются обуздать и заставить не отвлекаться от служения пролетариату, но делается это (силами и административного воздействия РАПМ – применительно к музыке) без понимания и знания природы искусств, и потому без достаточного результата. Стимулирующие темп работы методы ударничества и соцсоревнования в области музыки более, чем где-либо, проводятся в обстановке столь осуждаемых «обезлички» и «уровниловки». Если сделано столько-то плакатов на тему о прогулах на таком-то заводе, значит, должно быть написано не меньшее число стихотворений на эту тему и по крайней мере столько же музыкальных произведений. Между тем мы не имеем никаких доказательств тому, что музыка может быть здесь столь же полезна, сколь плакат – что отклик со стороны музыкального искусства должен быть именно в этой форме, а не иной, что если, скажем, проводится кампания за подписку на заем, то песня со словами «Дашь заем – даем, даем!», что такая песня способна будет оказать не меньшее воздействие, чем реалистическая речь оратора, призывающего привести при этом целый ряд серьезных аргументов. <...>

Я хочу сказать, что в жизни каждого искусства не следует идти путем простого копирования того, что делается в другом искусстве или за пределами искусства. Твердо помня о том, что и музыка – на службе у диктатуры пролетариата, нужно, однако, выяснить наиболее ценные способы ее исполнения. А то получается соцсоревнование в таком роде, как если бы мы пожелали на одном квадратном метре земли где-нибудь на Дону получить не меньшее количество сотен или тысяч арбузов, чем, сколько ягод земляники можно собрать с одного квадратного метра под Москвой; или если бы захотели, скажем, считая необходимым увеличить урожай апельсинов, засадить ими всю северную тундру, а, кстати, засеять клюквой район Батума. Проблема качества в практике РАПМ по неизбежности сводится к оголенной тенденциозности, так как росту мастерства мешает скептицизм в отношении к технике; рецепты же, выработанные РАПМ на основе весьма недостаточного кружкового опыта и кустарных исследований, приблизительно так же способны помочь пролетаризации искусства и его качественному росту, как могут помочь при разных заболеваниях практикуемые в деревне заговоры (от зубной боли, от укуса змей и т. д.). <...>

Музыкальный голод пролетариата в этих условиях должен быть изжит путем насыщения (по способу Иисуса Христа) пятью хлебами — сочинениями пяти РАПМовских композиторов — Давиденко, Ковалева, Белого, Шехтера и Чемберджи. <...>

13. Есть ли основания считать, что РАПМ — при нынешнем составе его музыковедческих сил (и на нынешней ступени их развития) — может полностью руководить музыкальной жизнью: помогая переключаться старым композиторским кадрам и формируя новые, группировать около себя попутнические объединения — не на бумаге, а всерьез — и, независимо от этого, целесообразна ли подмена государственного и партийного руководства жизнью искусства (в методической и административной части) руководством кружковым (РАПМ) (хотя бы в составе кружка и находятся служащие гос[ударственных] учреждений, партийцы и музыканты)?

[Из «Пояснительной записки»]

До настоящего момента жизнь всей страны находится у нас как бы в ведении РАПМ; почти все государственные учреждения, с которыми сталкивается музыкальная жизнь, состоят, собственно говоря, под ее руководством. Но не выясняется ли из всего здесь высказанного, что РАПМ (при своих несомненных заслугах в работе на музыкальном фронте) не в силах справиться с заданием — руководить музыкальной жизнью страны? Разве не безусловными являются их ошибки во всех областях музыкальной жизни, разве не очевидна крайняя слабость их творчества — в музыкальной теории и практике?

Чем скорее они сами откажутся от многих своих заблуждений и чем больше станут сами над собой работать, тем лучше будет для собственного их творчества и вместе с тем для будущего пролетарского искусства. Требовать же до этого времени подчинения советской музыкальной жизни их руководству — неправомерно с их стороны и вредно для культурного хозяйства СССР. В частности, нелепо именно добиваться, чтобы композиторы-«попутчики» пошли в учебу к музыкантам нимало ими не ценимым и не вызвавшим к себе доверия даже со стороны их пролетарской идеологии, тщательно оберегающим себя от критики и прикрывающимся особым положением художников — от станка — в то время как ни один из них ни за каким станком никогда не работал! Напрасно руководство РАПМ так оспаривает то обстоятельство, что оно ведет именно административную работу в стране, являясь как бы своего рода «музыкальным правительством».

Сам генеральный секретарь Ассоциации Л. Лебединский проговаривается иной раз относительно характера работы своих адептов: радио «зачастую целиком заполняет свои программы произведениями пролетарских композиторов, совершенно не считаясь с тем, что в числе этих произведений есть ряд слабых, а иногда и просто идеологически невыдержанных»; «некоторые произведения исполняют до тошноты часто, иногда по несколько раз в день»; «ряд организаций выпускает списки рекомендуемой музыкальной литературы; сплошь заполненные произведениями пролетарских композиторов»; «...прибегают к методам административного запрещения»; «выдвигается новая серьезная опасность: подмена воспитательной работы чиновничьим администрированием»¹⁰⁸. И т. д. Но эти покаянные высказывания за истекшие

полгода не смогли ничего изменить в практике РАПМ. Кое-что изменилось на некоторых участках — под нажимом Наркомпроса. Зато на других — административное влияние РАПМ еще усилилось. <...>

Надо признать, что немалая энергия была потрачена РАПМ, чтобы поставить себя в такие небывало благоприятные условия: каждый домysel, вышедший из лаборатории РАПМ, сейчас же признается достижением марксистского искусствоведения, которое, проходя через исследовательские институты, сейчас же претворяется в практику; каждый самохвalebный отзыв о произведении члена РАПМ — уже готовый ярлык, с которым данная вещь получает массовое распространение через Музгиз (сотни тысяч экземпляров) и радио (по многу раз в день); репертуарные теории РАПМ — тотчас же превращаются в списки декретируемых к исполнению или подлежащих изъятию из обращения произведений искусства. Рабочие хоры — по желанию РАПМ — ограничивают свой репертуар исполнением одних РАПМовских композиций; следовать указаниям РАПМовских теоретиков и подражать их композиторам обязуются даже музыканты национальных автономных республик; каждый, пытающийся критически подойти к работе РАПМ — для ее же блага и во имя будущего пролетарского музыкального искусства, объявляется сейчас же классовым врагом чуть ли не всей музыкальной общественностью. Лишь заполнив все учреждения, прикосновенные к музыке, членами РАПМ и связав их дисциплиной в отношении к руководству РАПМ и его «генеральной линии», оказалось возможным непосредственное проведение в жизнь всех пожеланий РАПМ, так как все лица, с которыми приходится сталкиваться этой организации в разных инстанциях для достижения своих целей — это они же сами.

Но должны ли государственные учреждения претворять в революционное действие или протаскивать в жизнь кустарные кружковые домыслы и таковые же музыкальные произведения? Полагаю, что не должны, что возможность систематической подмены государственного и партийного руководства в области музыкальной жизни руководством кружковым, то есть руководством РАПМ, должна быть у него отнята.

Михаил Гнесин
ноябрь [1931] — январь 1932¹⁰⁹

* * *

В настоящее время мы не располагаем документальными свидетельствами о том, что процитированные документы, в которых исключительно подробно и доказательно описана сложившаяся в музыке катастрофическая ситуация, стали причиной существенных изменений, которые вскоре начались в музыкальной жизни страны. Однако простое сопоставление даты появления на свет обращения Гнесина к Сталину с началом нового этапа в общественно-музыкальной жизни совершенно очевидно.

Очевидно также и другое. В то время как социальное «реагирование» утверждалось в качестве приоритетного направления советской музыкальной культуры, заявляло о себе и другое течение (не столь мощное в количественном, сколь в результативном уровне) — преемственности традиций мирового и русского искусства и нового их развития. Иначе состояние отечественной культуры в середине 1950-х годов можно было бы уподобить «пейзажу после битвы».

В заключение — о некоторых иллюзиях, стойко удерживающихся в музыкальной среде. К примеру, вся тяжесть вины за то, что, как писал Гнесин, «в последние годы просто произошло исчезновение в советской музыкальной жизни всей мировой музыкальной культуры», возлагалась, отчасти и до сего времени, на РАПМ. Наивно полагать, что столь бесперспективная в творческом отношении группа молодых людей за столь короткий срок собственными силами смогла бы проникнуть во все поры музыкальной жизни. РАПМ блестяще сыграла возлагавшуюся на нее роль, став первым орудием повиновения, «хлыстом», с помощью которого власть подгоняла интеллигенцию в нужном направлении. Неожиданно быстро прошел и подготовительный этап формирования «попутнической» пролойки. С принятием постановления 1932 года была произведена лишь некоторая косметическая рокировка. Идеологи РАПМ составили ядро сформированного Союза композиторов. Впоследствии В. Белый, Ю. Келдыш, занимая ответственные посты, играли важную роль в музыкальной жизни страны. И судя по их дальнейшей деятельности, годы юности стали определяющими в формировании их мировоззренческих установок.

Весьма стойким было также заблуждение относительно того, что все перекосы в репертуарной политике связаны с деятельностью РАПМ. Нет сомнений, что возлагаемая на РАПМ ответственность за состояние музыкальной культуры была выгодна правящим структурам. В начале 1930-х годов действия, предпринимаемые властями, расценивались как решения строгого, но справедливого судьи. В послесталинские же времена аналогичная упрощенная оценка РАПМ как бы заранее исключала возможность построения полифоничной картины прошлого, что, в свою очередь, не давало повода для возникновения аналогий с современностью.

Вывод, к которому мы приходим: 1929—1931 годы в истории отечественного музыкального искусства в целом — период колоссальной психологической ломки художественного сознания, сравнимый по своим разрушительным последствиям лишь с концом 1940-х — началом 1950-х годов. С того времени художник должен был работать, сообразуясь с установками Главреперткома, текущими политическими лозунгами и собственным «классовым сознанием». Тогда же, в рассматриваемое время, была совершена первая попытка полного утверждения такой художественной системы, в которой идеологические постулаты играли бы определяющую роль.

1932 – 1936-й:

«ВТОРАЯ РЕПЕТИЦИЯ» 1948 ГОДА

Союз советских композиторов: первые годы существования (1932–1934)

Не там где-то за перевалом, за войной, за революцией, наше счастье, наше дело, наша подлинная жизнь, а здесь – и дальше идти некуда. Туда, куда мы пришли и куда мы так долго шли, ты и должен строить свой дом... Лучшее разовьется из того, что есть, что под ногами, и вырастет из-под ног, как трава.

М. Пришвин

О первых годах существования Союза композиторов сохранились крайне скудные сведения. В разрозненных фактах нетрудно заметить множество противоречий. И не всегда они сходятся, чаще картина прошлого оказывается весьма размытой.

Союз советских композиторов (ССК — именно так организация первоначально называлась) был создан вскоре после опубликования Постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций».

Административные усилия к коренному изменению драматической ситуации, сложившейся к концу 1931 года, в частности, в музыке, прилагали не только сами музыканты, но и новые появившиеся в руководстве культурой лица. В первую очередь следует назвать нового заведующего сектором искусств и члена коллегии Наркомпроса РСФСР Михаила Павловича Аркадьева (1896–1937). Член ВКП(б) с 1917-го, Аркадьев с 1921 по 1924 год находился на дипломатической работе за рубежом. Вернувшись, руководил кадровыми вопросами в Наркомате иностранных дел. По специальности театровед, имел дружеские отношения с В. И. Немировичем-Данченко, К. С. Станиславским, Вс. Э. Мейерхольдом. В конце декабря 1931 года назначен на весьма хлопотную должность, на которой должен был выполнять новые директивы партии. Именно Аркадь-

ев, одновременно с выполнением обязанностей в Наркомпросе, являясь ответственным секретарем газеты «Советское искусство», стал также и первым председателем Союза композиторов. Сведения об этом факте в течение советского периода всячески затушевывались, вероятно, по следующей причине. В сентябре 1933 года, после упразднения сектора искусств в системе Наркомпроса, Аркадьев перемещен на должность начальника Управления театральными и зрелищными предприятиями. Приблизительно тогда же он стал директором МХАТа. Однако в июне 1936 года снят с этих постов, несколько позднее арестован и расстрелян по первой категории 15 сентября 1937 года. Арестный список, в который входила фамилия Аркадьева, был подписан лично Сталиным.

Сейчас же можно с уверенностью утверждать, что первые шаги в административном строительстве творческих союзов осуществлялись под руководством Аркадьева. Более того, первый председатель композиторского союза собирал не только организацию, но и вел активную политику по укреплению ее кадрового состава. Именно он сыграл важную роль в возвращении Прокофьева в страну.

Ситуация в музыке к концу 1931 года была такова. Две современнические ассоциации (московская и ленинградская) прекратили свое существование. Однако продолжали свою работу более мелкие разрозненные музыкальные организации. К тому же общим правилом (сегодня это трудно представить, но историческая действительность оказывается много полифоничней, чем кажется) было одновременное «существование» одного композитора в самых разных, иногда противоположных по творческим программам группировках. Так, например, Д. Б. Кабалевский — в 1928 году активный член Проколла. И он же входил в московскую АСМ. Известно также, что в 1926 году Д. Д. Шостакович принимал участие в работе ленинградского Кружка новой музыки. Позднее он был задействован в акциях ленинградского ТРАМ, близкого по своей программе рапмовским установкам^[1]. Только во Всероскомдраме, одной из самых многочисленных творческих организаций того времени, в секции композиторов в начале 1932 года я насчитала шесть (!) композиторских творческих объединений^[2]. Данные организации вели в основном филармоническую политику, не задаваясь вопросами идеологического порядка и не претендуя на занятие командных позиций в музыкальной жизни.

Напротив, объединения так называемого пролетарского направления в искусстве (РАПМ, подчиненный ей Проколл), как уже указывалось, продолжали организационно, финансово, административно, естественно при полной поддержке тогдашнего председателя Главискусства Наркомпроса РСФСР Ф. Я. Кона и заведующего секцией музыки Б. С. Пшибышевского, укреплять свое лидирующее положение. Добавлю, что и Н. К. Крупская лично оказывала всяческое содействие пролетарской молодежи. Ее позиции в Наркомпросе в то время были весьма крепки. Крупская занимала пост первого заместителя нарко-

[1] ТРАМ — Театр рабочей молодежи (ТРАМ), кстати, как и ленинградское издательство «Тритон», функционировал как добровольное общество. Подобные организации имели регистрацию, устав, фиксированный количественный состав участников.

[2] Членом правления от композиторов во Всероскомдраме был Р. М. Глиэр, общество имело свой бланк и юридический адрес: Москва, Тверской бульвар, 25, телефон для справок: 5-44-43. Баланс Всероскомдрама на 1 января 1931 г. составлял 896 114 рублей 61 коп. с убытком в сумме 57 873 рублей 25 коп. К примеру, в Третье творческое объединение Всероскомдрама входили: Л. А. Половинкин, Д. М. Мелких, Н. П. Иванов-Радкевич, В. В. Держановский, Абель, Н. П. Раков, Шишаков, Е. К. Голубев, Ю. С. Вирюков, А. Ф. Козловский. Удалось также установить, что членами Первого творческого объединения были, в частности, В. Я. Шебалин, М. М. Черёмухин и Ан. Н. Александров.

ма просвещения А. С. Бубнова, имела свой секретариат. Собственно, с инициативами преданных Крупской работников Наркомпроса и их ставленников, в частности Н. Я. Брюсовой в консерватории, и следует связывать многие перекосы в художественной жизни, происходившие в конце 1920-х — начале 1930-х годов. Замечу, что «выдвиженцы»^[1] лишь повторяли действия, осуществлявшиеся в литературном процессе пролетарскими писателями, о которых сложилось общераспространенное мнение: «Весь РАПП держится войной и существует врагом (разоблачает и тем самоутверждается); свое ничто, если оно кого-нибудь уничтожает, превращается в нечто»².

В начале января 1932 года в Москве открылся съезд работников искусств (РАБИС). С развернутым докладом на нем об итогах, с которыми пришли деятели искусства к четвертому году культурной пятилетки, выступил председатель ЦК РАБИС Я. И. Боярский. С высокой трибуны было признано, что наибольших достижений советское искусство достигло в театральной драматургии: создан советский драматический репертуар. Однако музыка, по мнению докладчика, оказалась в отстающих областях искусства. Боярский заметил, что «наибольшей остроты достигла борьба на музыкальном фронте». В докладе был поставлен вопрос о преодолении «левацких загибов» в искусстве. Под «левацкими загибами» подразумевались: полное игнорирование РАПМ классического наследия, отрицание исторически сложившейся системы театрально-филармонических жанров, яростная, демагогическая критика тех новых сочинений, которые не вписывались в шкалу пролетарских ценностей. «Не надо закрывать глаза на то, что имеются ряд городов, где Шопен совершенно исключен из концертных программ, и что с ленинградской радиостанции Шопен квалифицируется как “малахольный композитор”», — констатировал Боярский. Это была *первая публичная, изложенная официальным лицом критика перегибов, осуществлявшихся в музыкальном искусстве*. Практически это был первый сигнал к наступающим переменам. Вскоре последовали и другие. В прессе стали появляться статьи с резкой критикой политики РАПМ. Публикации давали косвенные свидетельства о том, что в Наркомпросе идет активная административная работа, вырабатывается новая линия руководства культурой.

23 апреля (в день принятия постановления) «Правда» опубликовала большую статью за подписью П. Юдина «Против извращения ленинского учения о культурной революции критиков Авербаха, Селивановского, Ермилова и деборинского учения о культуре»^[2]. Рапмовцев «Правда» не тронула, занимаясь большими «литературными братьями».

И в том был свой резон. В отличие от литераторов ни один из пролетарских композиторов никогда не имел столь безусловных публичных успехов, какие были у литераторов, например у В. Киршона, создателя «Города ветров»^[3]. (Кстати, опера Л. К. Книппера «Северный ветер», поставленная в 1930 году, написана на этот сюжет.) Не случайно именно Киршон в 1930 году от имени писателей, выражавших мнение всех деятелей культуры, обращался с приветствием к VI съезду

[1] «Выдвиженцы» — общераспространенный в 1920-х годах термин. Применительно к музыкальной жизни введен Н. Я. Брюсовой для характеристики социально и политически активного студенчества, по ее соображениям, будущего «костяка» пролетарской интеллигенции.

[2] Авербах Леопольд Леонидович (1903–1939) — литературный критик, один из лидеров литературной группы «На посту», родственник Я. М. Свердлову, шурин Г. Г. Ягоды, репрессирован в 1937 г. Селивановский Алексей Павлович (1900–1938) — литературный критик, один из лидеров РАППа, репрессирован в 1937 г. Ермилов Владимир Владимирович (1904–1965) — литературный критик.

[3] Киршон Владимир Михайлович (1902–1938) — драматург, репрессирован в 1937 г.

ВКП(б). И разве можно было даже сопоставить одобрительную, но с оговорками, публичную критическую реакцию на коллективный монтаж проколловцев «Путь Октября» с безусловным общепризнанным успехом индифферентного к политическим лозунгам и действиям, но исключительно авторитетного в профессиональных кругах создателя балета «Красный мак»?!

Коллективные ученические потуги проколловцев в дальнейшем были объявлены историками, вышедшими из их же круга, «первой советской ораторией». Но исторически значимую, яркую и насыщенную творческую атмосферу времени создавали все же иные художественные акции и другие имена. В частности, одним из самых значительных событий музыкальной жизни конца 1920-х годов стал приезд Прокофьева на родину с большой гастрольной поездкой в начале 1927 года.

«Сейчас у нас в Москве Прокофьев. Я был в симфоническом концерте Персимфанса, и Прокофьев имеет такой успех, какой дай Бог добиться композитору к концу жизни. В этом отношении большего ему желать нечего и дальше идти некуда»³, — писал Глиэр, балет которого шел во всех ведущих музыкальных театрах страны, а также в Риге и Чехословакии. Не случайно Глиэр в конце 1920-х годов состоял членом Президиума правления Всероскомдрама, представляя композиторов в организации. А с 1939 года, когда был создан Оргкомитет по подготовке первого композиторского съезда, его возглавил опять-таки Глиэр. Помимо Глиэра устойчивые творческие позиции в музыкальном искусстве занимали Н. Я. Мясковский, М. Ф. Гнесин, А. А. Крейн, М. О. Штейнберг, В. В. Щербачёв. В конце 1920-х годов с яркими премьерами, имеющими международный резонанс, выступили представители молодого поколения: Д. Д. Шостакович, Г. Н. Попов, А. В. Мосолов, Ю. А. Шапорин, В. Я. Шебалин. На творческом счету рапмовцев значились преимущественно песенные и хоровые миниатюры, обработки песен каторги и ссылки, неудачные попытки создания коллективной «клубной оперы» и исключительно активная, порой доходящая до фанатичной жертвенности работа в художественной самодеятельности.

Как событие большого исторического значения оценили Постановление от 23 апреля профессиональные музыканты. Впервые после октябрьских событий 1917 года партия в своем директивном документе призвала под свои знамена художественную интеллигенцию. Впервые «гражданин в шляпе» (излюбленный персонаж массовых агиток 1920-х годов) оказался облечен «политическим доверием, которое оказывает партия творческим силам литературной и художественной интеллигенции, — писала газета “Советское искусство” в редакционной статье, помещенной рядом с публикуемым текстом постановления. — ЦК партии постановил создать по каждому виду искусства единые союзы. Таким образом мы будем иметь в ближайшем будущем союз советских писателей, союз советских музыкантов, союз советских художников и т. п.»⁴.

Обратим внимание — представление о том, какими быть творческим союзам, отличалось достаточной неопределенностью. Будущий композиторский союз в цитируемой статье назван союзом музыкантов. На самом деле дискутировалась и реально обсуждалась идея объединения всех профессиональных музыкальных сил без организационного выделения композиторов. Смутное представление существовало и о структурных принципах создаваемых союзов. Первоначально победила концепция объединения организационно независимых структурных единиц. Таковыми могли быть как областные, так краевые и республиканские организации. Принципы их соподчиненности в течение долгого времени никак не регламентировались. Социальная и политическая аморфность профессиональных композиторов создала предпосылки для возникновения уникальной ситуации. Областные,

краевые и республиканские союзы существовали достаточно изолированно, без особой (за исключением финансовой) отчетности центру, который также особо не был обозначен.

Показательно, что еще в ноябре 1932 года Б. Н. Лятошинский в письме спрашивает Р. М. Глиэра: «Об организации какого “Союза композиторов” Вы пишете? Это на манер отдельного профсоюза? Не понимаю. У нас пока ВСЕУКОМДРАМА^[1], никакой другой композиторской организации нет». Месяцем позднее, продолжая тему: «Союза композиторов у нас пока еще не существует, но, по-видимому, уже скоро начнется эта история»⁵.

Конкретная дата организационного оформления московского Союза композиторов пока не обнаружена. Фонды архива Наркомпроса РСФСР, которому непосредственно подчинялась создаваемая организация, именно за данный период (1931–1932 годы) крайне неполны. Можно лишь приблизительно — по газетным статьям, письмам и другим историческим свидетельствам — выстроить картину происходящих событий. В конце июня 1932 года состоялось собрание московских композиторов, на котором выступил М. П. Аркадьев. Он определил основные задачи формирующихся при его непосредственном участии «областных отделов». Они заключались в том, чтобы содействовать формированию и укреплению разнообразных творческих группировок «под крышей» Союза композиторов. «Разнообразие творческих направлений и их соревнование надо приветствовать при том условии, разумеется, что они борются за социалистическое содержание творчества»⁶.

Данное обстоятельство представляется исключительно важным. *Первоначально Союз композиторов мыслился как объединение самых разнообразных художественных группировок, представляющих множество творческих позиций. И РАПМ в том числе должна была, самоликвидировавшись, войти в создаваемую структуру.* 27 июня 1932 года в газете «Советское искусство» напечатана краткая заметка «О ликвидации РАПМ»:

Правление Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ) объявляет Ассоциацию ликвидированной. Журналы, денежные средства и имущество РАПМ — передать оргкомитету Союза советских композиторов.

Секретариат РАПМ:
Лебединский, Гачев, Белый.

Примечательно, что головная структура — Оргкомитет ССК был сформирован много позднее, в 1939 году. В первые годы функцию управляющей взяла на себя московская организация.

«Создан Союз советских композиторов» — под таким названием 3 июля 1932 года вышла статья в газете «Советское искусство». Автор ее, скрывавшийся за псевдонимом А. Кут, сообщал:

На днях на общемосковском собрании музыкантов избрано правление московского областного отдела Союза советских композиторов. На собрании был заслушан большой доклад зав. сектором искусств Наркомпроса тов. М. П. Аркадьева о постановлении ЦК партии от 23 апреля и о тех выводах, какие вытекают из него применительно к фронту музыки. Тов. Аркадьев остановился и на задачах вновь

[1] ВСЕУКОМДРАМА — Всероссийское украинское общество композиторов и драматургов.

организуемого Союза советских композиторов^[1]. Основная задача Союза — бороться за музыку, которая была бы созвучной эпохе социалистического строительства. <...> Новый Союз должен широко поставить вопрос о творческих группировках и творческом соревновании; огромное внимание должно быть уделено организации творческих смотров, широкому их обсуждению и т. д.

В докладе Аркадьева впервые за все годы советской власти ставился вопрос об организации «бытового обслуживания музыкальных работников». Заработная плата музыкантов была крайне низка, должностные ставки профессорско-преподавательского состава ведущих музыкальных учебных заведений находились на неподобающе низком уровне. Композиторы вынуждены были браться за любую работу. Получить заказ на звуковое оформление фильмов считалось большой удачей. «Имел место недоучет всей важности бытового обслуживания — Союз должен с этим покончить, недочеты должны быть исправлены». Аркадьев также поставил вопрос об организации музыкального журнала создаваемого союза, таковым и стал выпускаемый с начала 1933 года журнал «Советская музыка».

В обсуждении доклада Аркадьева приняли участие В. В. Держановский, В. Я. Шебалин, А. Б. Гольденвейзер. Последний выступил с идеей организации техникумов для особо одаренной творческой молодежи — фактически ставился вопрос о создании ЦМШ. Собрание завершили выборы правления Союза. В него вошли: М. П. Аркадьев (председатель, от Наркомпроса), Б. А. Гольденвейзер (товарищ председателя), В. М. Городинский (секретарь, от газеты «Советское искусство»), Я. И. Боярский (от РАБИСа), Н. Я. Мясковский, С. Н. Василенко, Ан. Н. Александров, С. Е. Фейнберг, А. А. Крейн, М. М. Ипполитов-Иванов, В. Я. Шебалин, Б. С. Шехтер, П. Ф. Вейс, В. А. Белый, Б. С. Пшибышевский, Р. М. Глиэр, А. Ф. Гедике, К. Н. Игумнов. На данном собрании присутствовали члены всех правлений ранее существовавших обществ, которые и избрали единое правление Союза композиторов.

Хочу подчеркнуть следующее обстоятельство. За предшествующие описываемым событиям годы советской власти было создано и самораспустилось такое значительное количество союзов и добровольных обществ, что *возникновение Союза композиторов не воспринималось современниками как акция чрезвычайно важного политического значения, как проявление партийной диктатуры, как нивелирование художественной инициативы в сфере художественного творчества* — такую оценку событию дали историки много позднее.

Замечу, что добровольное общество «Союз композиторов» возникло в Советской России еще в 1918 году и не просуществовало и года. Параллельно с новым Союзом композиторов продолжали свою деятельность и АКМ (Ассоциация камерной музыки), и другие общества. Особенно экзотически с современных позиций звучит название такого объединения, как «Горком композиторов», фактически являвшийся профсоюзом (в него, в частности, входили П. А. Ламм, В. В. Нечаев и С. С. Прокофьев). Причем никакой политической подоплеки данное название не имело: параллельно музыкальному существовал и «Горком изработников». В ходу были такие устойчивые словосочетания, как культурмейцы, просвещенцы, пятилетка искусств. А уж пресловутый музыкальный фронт, в свое время изрядно напугавший исследователей, сделавших на его основе в 1980-е годы совершенно фантастические выводы, встречается в лексике времени повсеместно.

[1] Фраза о «вновь организуемом Союзе композиторов» высказана не случайно. Ранее на себя эту функцию брал Всероскомдрам, объединявший литераторов, драматургов и композиторов в единой структуре. Идея собрать «под одной крышей» деятелей разных видов искусства себя не оправдала. Пришло время организационно оформить музыкантов и художников. Замечу, что Всероскомдрам просуществовал с 1930 по 1933 г.

1 августа 1932 года в Ленинграде прошло композиторское собрание, на котором был организован Ленинградский союз советских композиторов (ЛССК). Его возглавил В. Е. Иохельсон. К следующему — 1933 — году созданы Киевский, Харьковский композиторские областные отделы, а также республиканские организации — Армянская, Белорусская, Грузинская. В 1934 году к ним добавилась Азербайджанская.

В начале октября 1932 года — по результатам деятельности коллегии Наркомпроса — было выпущено постановление, целиком посвященное музыкальным вопросам. Наркомпрос предложил целый комплекс мер по укреплению социального и материального положения композиторов в обществе. Государственным филармониям предложено включить в свой план регулярные циклы концертов из произведений лучших советских композиторов. Был создан специальный фонд для премирования лучших произведений. Музгизу поручено забронировать для издания произведений советских композиторов определенное количество гравировальных досок и бумаги, которые, как почти все в стране, распределялись по лимитам. Были определены и нормы оплаты (полистная за 300 знаков вместо применяющейся ранее потактовой) за сочинение. Всемерно расширялась и практика контрактации и длительного авансирования композиторского труда.

Приведу лишь некоторые цифры, характеризующие положительную динамику государственного субсидирования композиторских организаций. Так, в 1934 году Ленинградский союз советских композиторов насчитывал 122 человека. 85% его членов составляли композиторы. Музыковедов и критиков насчитывалось 10%, 5% приходилось на долю исполнителей. Начатая еще бюро секции композиторов Всероскомдрама контрактация (т. е. договорная система между композитором и организацией на создание произведения) в 1931 году предусматривала создание 10 сочинений на сумму 15 000 рублей. В последующие годы цифры по Ленинграду выглядели следующим образом:

1932 год: 15 композиторов — 30 000 рублей;

1933 год: 33 композитора — 52 000 рублей;

1934 год: 85 композиторов — 106 000 рублей.

Нетрудно посчитать, что к 1934 году законтрактованными были 75% от общего композиторского состава Ленинградского союза. Приведенные данные охватывают период первых шести месяцев 1934 года. Общая сумма сметы на этот год составляла 206 000 рублей. Согласно условиям подписанных договоров, ожидалось создание 170 сочинений, преимущественно на советскую тематику. В 1934 году ленинградские композиторы работали над следующими сочинениями:

Б. А. Арапов писал музыку к фильму «Памир»,

В. М. Богданов-Березовский работал над Концертом для фортепиано,

Б. В. Асафьев завершил работу над балетом «Бахчисарайский фонтан»,

И. И. Дзержинский закончил оперу «Тихий Дон»,

М. А. Мильнер дописывал оперу «Новый путь»,

Г. Н. Попов трудился над созданием музыки к фильму «Чапаев»,

Д. Д. Шостакович писал музыку к фильму «Сказка о попе и работнике его Балде»,

В. В. Щербачёв закончил сюиту из музыки к фильму «Гроза», Четвертую симфонию и приступил к сочинению оперы «Анна Колосова».

Хроника свидетельствовала также, что Д. Д. Шостакович начал Четвертую симфонию, а Ю. А. Шапорин завершал оперу «Декабристы». Нередко при-



Ленинградские композиторы. 1934 г. Шарж Н. Э. Радлова.

Слева направо: 1-й ряд. Г. Я. Юдин. Музыковед и дирижер исполняет органную Пассакалию и фугу Х. С. Кушнера, который ему ассистирует. Музыку к производственной мелодраме «Рельсы» наигрывает ее автор В. М. Дешевов. В. В. Асафьев, уже закончивший очередной балет «Бахчисарайский фонтан», беседует со своим двойником И. Глебовым. Недавние выпускники композиторского класса В. В. Щербачёва М. И. Чулаки и В. В. Волошинов осваивают критическую деятельность в журнале «Музыкальная самодеятельность». Ответственный секретарь ЛССС В. Е. Исхельсон дирижирует оркестром ленинградских композиторов. 2-й ряд. В. В. Щербачёв «пилит» свой «агитационный заказ» — Четвертую симфонию «Ижорский завод», его ученик Г. Н. Попов занимается изготовлением партитуры современного варианта «Медного всадника», музыкой к кинофильму «Чапаев». Большой барабан А. П. Гладковского напоминает о его опере «За Красный Петроград» (совм. с Е. Пруссакom). Рядом с ним примостился теоретик Ю. Н. Телин. За фисгармонией-кассой сидит композитор А. А. Ашкенази. За большим томом спрятался от всех Р. И. Грубер. Второй дирижер ленинградского композиторского оркестра — руководитель в то время художественной части Ленинградской филармонии А. В. Оссовский. 3-й ряд. М. О. Штейнберг дует в свою «флейту-симфонию» № 4 «Турксиб». За ним Б. А. Арапов, И. И. Соллертинский, погибший в первый год войны композитор В. В. Фризе и Ю. А. Шапорин, исполняющий увертюру оперы «Декабристы». На переднем плане (за роялем) Д. Д. Шостакович и мальчик в коротких штанишках И. И. Дзербинский.

водимая отчетность не соответствовала действительности. Так, например, к написанию той Четвертой симфонии, которую мы знаем, Шостакович обратился лишь в 1935 году.

Для сравнения: в первой половине 1934 года творческий сектор Московского союза советских композиторов заключил 75 договоров на сумму 128 000 рублей. Массовый (в который входили по преимуществу бывшие рапповцы) — 75 — на сумму 45 000 рублей. В целом контрактационными обязательствами были охвачены 120 московских авторов. Сумма заключенных договоров — 173 000 рублей. В итоге выдерживался единый принцип материального стимулирования композиторов. Именно этот принцип, более действенный, чем любая агитационная форма воздействия, определял тематику и стиль создаваемых произведений. Самое важное из сказанного выше заключалось в том, что Союз брал на себя обязательства по продвиганию законтракованных сочинений к исполнению и публикации. В первые годы наиболее исполняемыми авторами по статистике значились Глиэр, Прокофьев, Ипполитов-Иванов, Давиденко, Коваль, Белый, Н. М. Стрельников, Шебалин и Шостакович. Соответственно, данные композиторы были и наиболее обеспеченными из всей музыкантской массы.

Современникам были очевидны положительные сдвиги, произошедшие в музыкальной жизни страны со времени принятия апрельского постановления. 1 июня 1932 года в исключительно торжественной обстановке прошел концерт в Большом театре. Силами оркестра (дирижер А. Коутс) осуществлена премьера Двенадцатой симфонии Н. Я. Мясковского. В концерте исполнялась также сюита из балета Д. Д. Шостаковича «Болт». Общественный резонанс премьеры симфонии Мясковского можно сравнить разве что с атмосферой первого исполнения его Шестой, состоявшейся в 1924 году в том же Большом театре. К этому времени дирекция Большого и редакция газеты «Комсомольская правда» объявили первый в советской истории публичный конкурс на создание симфонического произведения, посвященного 15-летию революции. Композиторы оценили это событие как знак общественной реабилитации со стороны руководства культурой публично третируемого в предыдущие годы такого серьезного академического жанра, как симфония.

Вскоре после принятия апрельского постановления, осенью 1932 года, Прокофьев посетил СССР (в предыдущем году Мясковский отговорил его от визита в страну). Композитор вел активные переговоры с руководством Наркомпроса о возможности своего трудоустройства в качестве профессора-консультанта по композиции в Московской консерватории. Уже в мае 1933 года, вновь находясь в Москве, Прокофьев оставляет записи в своем дневнике: «Каждый день от двенадцати до двух часов молодые композиторы». Студенты-консерваторцы оказались слишком неподготовленными для всемирно признанного мастера, и руководство Наркомпроса предложило ему консультировать членов Союза композиторов. «...Занятия с учениками и некоторые их неловкие попытки написать что-либо современное, такие же неудачные попытки пролетарских музыкантов (попытки на простоту, которая без техники не давалась) и некоторые намеки, что я пишу слишком сложную для масс музыку — дали мне идеи о том, что именно надо сейчас делать, чтобы было и для масс, и в то же время оставалось хорошей музыкой. Мои предыдущие работы над мелодикой и поиски “новой простоты” порядочно подготовили меня для этого».

5 мая 1933 года Прокофьев фиксирует в дневнике результаты своей встречи с Аркадьевым: «Я сделал ему доклад о моих заграничных работах, показал пачку интервью. Он мельком заметил, что на одной дискуссии отмечалось, что я в своих сочинениях разрешаю сложнейшие технические задачи, но хотелось бы, чтобы я подумал о музыке для масс. Я ответил, что я как раз об этом и думаю и многое уже придумал»⁷.

В начале ноября 1932 года Президиум правления Союза советских композиторов утвердил структуру Московского союза, были организованы следующие отделы: организационный, производственно-творческий, культурно-массовый и финансово-правовой. Создана и комиссия по приему в члены союза в составе: Гольденвейзер, Мясковский, Глиэр, В. М. Городинский и Шебалин. В дальнейшем структура Союза неоднократно менялась. В 1934 году была создана группа связи с границей. В нее вошли А. М. Веприк, Н. Я. Мясковский, Ф. Сабо^[1], С. Е. Фейнберг и Б. С. Шехтер. Стали активно работать детская секция (Ан. Александров, Белый, Кабалевский). За музыковедческую секцию отвечали Городинский, И. Я. Рыжкин, Л. В. Кулаковский. В оборонной работали Н. К. Чемберджи, Л. К. Книппер, А. Г. Новиков. В исполнительской — А. Б. Гольденвейзер, Г. М. Коган, Д. А. Рабинович.

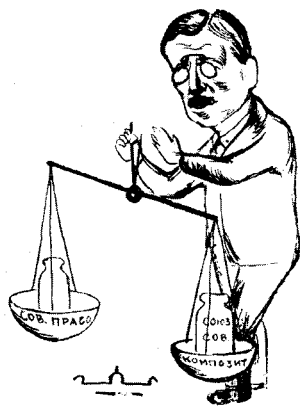
[1] Сабо Ференц (1902–1969) — венгерский композитор. Член ВКП(б) с 1927 г. Ученик Л. Вейнера и Э. Кодая. В 1932–1945 гг. жил в СССР, писал преимущественно хоревые композиции на революционную тему. В СССР занимался работой по пропаганде советской музыки за рубежом.

В 1933 и 1934 годах активно укрепляется материально-техническая и правовая база Союза. 20 ноября 1933 года ВЦИК и Совнарком РСФСР приняли решение: распространить постановление ВЦИК и Совнаркома РСФСР от 20 августа 1933 года «О жилищных правах научных работников» на членов республиканских, краевых и областных союзов советских композиторов, находящихся в ведении Наркомпроса РСФСР». Согласно этому постановлению, за членами Союза законодательно закреплялась большая норма жилой площади, по сравнению с другими группами населения. Постепенно быть членом ССК становилось все более почетным и, главное, материально «интересным».

В 1934 году в журнале «Советская музыка» опубликован фельетон «Универсальная мелодия». Речь в нем шла о некоем композиторе Конабееце (в нем читатель без труда узнавал З. Л. Компанейца), который, раз изобрел некую мелодию, продавал ее под разными названиями («Русский парный танец», «Круговой азербайджанский танец») в Радиоцентре, Музгизе, в ГОМЭЦ^[1].

Между тем в системе управления художественными организациями не прекращались структурные и кадровые перестановки. Осенью 1933 года в Наркомпросе ликвидирован сектор искусства. Вместо Аркадьева «на Союз композиторов» назначен Н. И. Челябинов. По образованию юрист, академик, директор Института советского строительства и права, так же как и его предшественник, к музыкальным проблемам не имел профессионального отношения. В 1937 году Челябинов был арестован и 8 января 1938 года расстрелян по 58-й статье. Однако именно Челябинов обязан был реализовывать на практике собственную, предложенную им руководству страны концепцию работы композиторской организации, согласно которой творческий союз должен функционировать не как предполагалось сначала в качестве некоего высшего органа, стоящего над разными творческими группировками, а как организация, объединяющая композиторов по секциям, сформированным по жанровым признакам: тогда главной оборонной, колхозной, песенной, симфонической, оперной и другой музыки.

После Челябинова, до осени 1941 года, пост председателя Московского союза занимал В. Я. Шибалин, а его заместителями были С. С. Прокофьев и Н. К. Чемберджи. В мае 1942 года, в связи с массовой эвакуацией музыкантов из Москвы, Московский союз композиторов самораспустился.



Из цикла «Знаки зодиака».
Н. И. Челябинов.
Созвездие «Весы».
«Как тут мне быть — не знаю, право.
Хочу быть с Музами, но —
Право
Мне не дает на это права...»
(Челяпову досадно, право!..).

М. Ф. Гнесин.
Созвездие «Козерог».
Традиций Римских ученик,
В дискуссиях бодлив и строг,
«На высях» «Мотеля» воздвиг
«Монументальный» Козерог^[2].

[1] ГОМЭЦ — Государственное объединение музыкальных, эстрадных и цирковых предприятий НКП РСФСР.

[2] Намек на сочинения Гнесина — «На высях», «Песнь о рыжем Мотеле» и «Симфонический монумент».

В первый период существования Союза советских композиторов, 23 февраля 1934 года, был принят устав, положениями которого композиторы руководствовались вплоть до 1948 года, до Первого съезда композиторов. Согласно уставу организация именовалась как Всероссийское добровольное общество со следующими задачами:

- сплотить работников музыкального творчества, стоящих на платформе советской власти, в целях активного участия их в социалистическом строительстве Союза ССР и в содействии укреплению обороны страны;
- содействовать всестороннему развитию советского музыкального творчества;
- вести научно-исследовательскую разработку теоретических и практических вопросов музыки и связанных с нею проблем;
- пропагандировать и популяризировать музыкальные знания среди широких масс трудящихся и содействовать развитию музыкальной самодеятельности;
- бороться за повышение общего культурно-политического развития и технических знаний массы музыкально-творческих работников;
- оказывать практическую помощь государственным и общественным организациям в работах, требующих привлечения музыкально-творческих и теоретических сил;
- содействовать улучшению бытовых условий музыкально-творческих работников и охранять их авторско-правовые интересы;
- содействовать критическому усвоению иностранного опыта и музыкального наследия прошлого работниками советской музыки;
- способствовать росту и выдвижению молодых композиторских кадров с заводов, фабрик, колхозов.

Идея Союза как **добровольного общества**, несомненно, была унаследована от 1910–1920-х годов, как уже отмечалось, характеризующихся огромным числом функционирования самых различных союзов и обществ, например таких, как Коломенское общество правильной игры на народных инструментах, Московское общество квартетного пения или Научно-музыкальное общество генетического изучения музыкальных профессий в Ленинграде. Устав регламентировал состав

композиторского Союза. Его членами могли быть «творчески проявившие себя композиторы, музыкально-теоретические работники и руководящие работники музыкальных организаций (в отдельных случаях высококвалифицированные музыканты-исполнители)».

Структура управления композиторской организацией была заимствована у писателей. Союзом руководил Президиум. Последний, в свою очередь, избирал правление из председателя и трех его заместителей.

Права членов Союза заключались в наличии «решающего голоса на съездах и в общих собраниях». Кроме того, члены



М. Чулаки, Л. Кулаковский и И. Рыжкин

Союза пользовались на льготных условиях «учебными пособиями, консультациями, библиотеками». Решения на съездах и общих собраниях принимались простым большинством голосов и открытым голосованием. Средства Союза складывались из доходов от принадлежащего ему имущества и других поступлений.

В 1934 году появилось первое постановление СНК СССР, относящееся к деятельности Союза композиторов. Роль этого документа в укреплении материально-правовой базы организации и социального статуса композиторов трудно переоценить. Фактически с принятием данного постановления завершился первый, организационный период деятельности ССК.

**Постановление
СОВЕТА НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ СССР
Москва — Кремль**

№ 2278

28 сентября 1934 г.

Об улучшении условий творчества
советских композиторов

Совет народных комиссаров Союза ССР постановляет:

1. Предложить ЦК Рабис, Музгизу и Радиокomiteту совместно с Союзом советских композиторов пересмотреть ставки авторского гонорара за музыкальные произведения, исходя из следующего размера оплаты основных форм музыкальных произведений: опера от 10 до 12 тыс. руб., симфония от 6 до 8 тыс. руб., камерные произведения — квартеты, трио, квинтеты от 3 до 5 тыс. руб., массовая песня от 500 до 1000 руб., с дифференциацией оплаты в зависимости от качества произведения.

Оплата произведений, издаваемых частично, должна производиться, исходя из норм оплаты соответствующей формы музыкального произведения и объема печатаемой части.

2. В целях улучшения и дальнейшего развития организационно-творческой работы Союзов советских композиторов (заказы композиторам музыкальных произведений, организация концертов и т. п.) — отпустить Московскому союзу композиторов дополнительно на 1934 г. 300 000 руб. и Ленинградскому союзу композиторов 100 000 руб. из резервного фонда СНК СССР.

3. Для рассмотрения вопросов, связанных с уточнением авторского права, для лучшего обеспечения и охраны авторских прав композиторов, а также вопросов социального страхования композиторов и определения постоянных источников финансирования Союза советских композиторов образовать комиссию в следующем составе: председатель т. Сулимов, с заменой т. Лебедь, члены: тт. Гринько, Шверник, Бубнов, Керженцев, Челябинов.

Комиссии в месячный срок внести свои предложения на утверждение СНК СССР.

4. Поручить Наркомату местной промышленности РСФСР в месячный срок, по согласованию с Госпланом СССР, внести на утверждение СНК СССР предложения по развитию производства высококачественных музыкальных инструментов, удовлетворяющих запросы квалифицированных исполнителей, оркестров и учащихся музыкальных школ.

5. Поручить т. Бубнову, т. Аросеву (ВОКС) и т. Челяпову (Союз советских композиторов) обсудить вопрос о мероприятиях по организации распространения и исполнения произведений советских композиторов, представив в месячный срок свои предложения на утверждение СНК СССР.

6. Предложить председателю Моссовета т. Булганину не позднее 1 декабря сего года предоставить правлению Союза советских композиторов помещение, как для аппарата так и для клуба Союза.

7. Поручить СНК РСФСР в месячный срок рассмотреть ходатайства Московского и Ленинградского союзов композиторов о передаче в собственность композиторов, находящихся у них в прокате инструментов Мостреста и Мосторга и разрешить этот вопрос.

8. Тов. Вейцеру в двухдекадный срок рассмотреть ходатайства Московского и Ленинградского союзов композиторов об улучшении снабжения композиторов и внести свои предложения на утверждение СНК СССР.

9. Госплану Союза ССР и Наркомфину СССР в двухдекадный срок рассмотреть ходатайства Московского и Ленинградского союзов композиторов о жилищном строительстве, проводимом союзами композиторов.

Зам. председателя Совета
народных комиссаров СССР

В. Межлис

Управляющий делами

Совета народных комиссаров СССР Н. Мирошников

Добавлю, что в 1930-е годы Союз советских композиторов не имел своей парторганизации — подавляющее большинство его членов были беспартийными. Это накладывало отпечаток на *функционирование* Союза, затрудняло возможность прямого идеологического давления на «аполитичных композиторов».

В деятельности Союза советских композиторов в первые годы его существования можно выделить следующие основополагающие тенденции. Союз, основанный как добровольное общественное объединение, переживал этап организационного и структурного становления. Бесконечные системные и кадровые реорганизации, происходящие в руководящих союзом органах государственно-партийного аппарата, отражались и на его работе. С одной стороны, данное обстоятельство вносило в деятельность объединения моменты хаотичности. С другой, как это ни парадоксально может звучать, давало возможность автономности в решении творческих вопросов. Как во всякой формирующейся общественной структуре, на практике сталкивались различные концепции. Уникальность рассматриваемого периода заключалась в одновременном сосуществовании разнонаправленных тенденций. Сам факт возникновения Союза свидетельствовал о наличии центростремительной тенденции по объединению композиторских сил. Однако отсутствие головного аппарата, обладающего всей полнотой административного и материального ресурсов и активно его использующего (созданный в 1939 году Оргкомитет в силу ряда причин последнюю функцию не выполнял), подтверждал факт непреодоленных центробежных сил. Автономия областных, городских и республиканских организаций от центра была ликвидирована лишь после событий 1948 года, после создания так называемого «нового Союза».

Для того чтобы образование комитетов по делам искусств на местах не превратилось лишь в перекрашивание старых вывесок и в механическую передачу в нашу систему замшелых наркомпросовских кадров, которые до сих пор в основном сидели на этом деле, я прошу ЦК ВКП(б) дать по партийной линии специальные указания.

П. М. Керженцев — Сталину и Молотову.

15.01.1936⁹

10 апреля 1935 года в Москве проходило совещание писателей, композиторов, художников и работников кино с А. М. Горьким. Совещание было создано по инициативе ЦК ВКП(б). Председательствовал на нем зав. отделом культурно-просветительской работы ЦК ВКП(б) А. С. Щербаков. Опуская подробности разговора о проблемах литературы, кино и живописи, обратим внимание на мнение А. М. Горького, которого Щербаков назвал «руководителем всего фронта искусств», в частности, о музыке. «Мы мало, мне кажется, ценим те успехи, которых достигла музыка за это время»⁹.

От Союза композиторов на совещании присутствовал и выступал второй руководитель Московского союза Н. И. Челяпов. «Мне очень приятно слышать, — заметил Челяпов, — и при этом во второй раз — сегодня устно, а некоторое время тому назад письменно, подчеркивание Алексеем Максимовичем того, что мы часто недооцениваем достижения советской музыки»¹⁰. При этом из всех композиторских имен на совещании Челяпов назвал только одно — «талантливейшего композитора Шостаковича»¹¹.

Действительно, 1935 год в творческой биографии Шостаковича — один из кульминационных. В крупнейших театрах страны с успехом идут его произведения. Весной в составе делегации известных советских артистов и музыкантов он совершает месячное турне по Турции. Идет работа над фильмом Л. Арнштама «Подруги» с его музыкой. С осени — начала зимы 1935 года балет «Светлый ручей» и опера «Леди Макбет Мценского уезда», работа над которой была приостановлена с начала 1930-х годов, готовятся к постановке в Большом театре¹¹. В январе 1935 года была отправлена на пенсию многолетний руководитель Большого театра Е. К. Малиновская¹² и его директором назначен кадровый военный, член ВКП(б) с 1918 года, 40-летний бригадный комиссар



Из цикла «Знаки зодиака».
Д. Д. Шостакович.
Созвездие «Телец».

Се — истинно златой телец.
Спешите доить его, ГОМЭЦ.
Он НОС с ужимкою покажет,
Таити-трот сВОИЩает в раже,
Симфоньей удивит и даже —
Шекспира самого накажет.

[1] Премьера «Светлого ручья» в Большом театре состоялась 30 ноября 1935 г., премьера «Леди Макбет Мценского уезда» — 26 декабря того же года.

[2] Малиновская Елена Константиновна (1875-1942) — советский общественный и театральный деятель, член РСДРП с 1905 г. После революции — комиссар московских театров, с 1918 г. управляющая московскими государственными театрами. В 1920-1924 и 1930-1935 гг. — директор Большого театра.

В. И. Мутных¹¹. До данного назначения Мутных руководил Центральным Домом Красной армии (ЦДКА), следовательно, имел большие связи с высшим военным руководством страны, в том числе с инспектором кавалерии РККА С. М. Будённым и заместителем наркома обороны М. Н. Тухачевским, частыми гостями и консультантами новых постановок Большого театра в этот период. С приходом нового директора репертуарная политика театра была значительно скорректирована. До назначения Мутных акцент в репертуарной политике театра делался на произведениях преимущественно XIX столетия, и именно данное обстоятельство ставилось в вину предыдущему директору. Перед Мутных была поставлена цель — наполнить репертуар новыми советскими сочинениями. В 1935 году в числе приоритетных текущих премьер, помимо сочинений Шостаковича, значились «Декабристы» Ю. А. Шапорина, «Тихий Дон» И. И. Дзержинского и «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева. Премьерным спектаклям уделялось исключительное внимание. Особый статус Большого театра и подчиненность его непосредственно Центральному исполнительному комитету Союза ССР давали практически безграничные возможности для решения этих задач. Композиторы, заключившие договор с Большим театром, находились в привилегированном положении. К примеру, Ю. А. Шапорин по половине календарного года жил в Клину, в Доме-музее П. И. Чайковского, который в то время находился в непосредственном административном подчинении дирекции Большого театра.

Приведу письмо, посланное Мутных 9 марта 1935 года председателю Ленсовета Кадацкому:

Дирекцией ГАБТ Союза ССР на композитора Ю. А. Шапорина возложена большая и ответственная работа по срочному окончанию его оперы «Декабристы». Для выполнения этой работы тов. Шапорину Ю. А. нужна абсолютно спокойная обстановка, вместе с тем ему должна быть обеспечена непосредственная связь с Москвой, в частности, с Дирекцией театра. В силу этого Дирекцией ему предоставлено право жить и работать в музее им. Чайковского, находящемся в г. Клину¹².

Письмо это показательно еще по одной причине: факт любого передвижения каждого гражданина советского государства из города в город должен был иметь документальное подтверждение: страна жила в положении военного лагеря. Еще в январе 1924 года рассматривалось постановление ВЦИК и СНК «Об ограничении въезда в Москву и о порядке высылки из Москвы нежелательного элемента». Документы свидетельствуют, что в 1935 году, в связи с постановками двух своих произведений, Шостакович подолгу жил в Москве, где по брони театра останавливался в гостинице «Савой».

Театр брал на себя обязательства по устройству труда и отдыха «своих» композиторов и членов их семей. В 1935 году дирекция Большого театра ходатайствовала перед иностранным отделом Мособлисполкома о предоставлении советского паспорта жене Прокофьева, Лине Ивановне. Сохранились и другие показательные свидетельства взаимоотношения театра с высшими государственными органами.

[1] Мутных Владимир Иванович (1895-1937) — бригадный комиссар, член ВКП(б) с 1918 г. В 1935-1937 гг. — директор Большого театра. Арестован 20 апреля 1937 г., расстрелян 26 ноября 1937 г.

14 сентября
в Хозяйственное управление ЦИК Союза ССР

Дирекция ГАБТ просит предоставить путевку на 1 месяц в д/о «Ривьера» в Сочи композитору Ю. А. Шапорину. Шапорин пишет оперу по заказу Большого театра и в настоящее время, по состоянию своего здоровья, нуждается в отдыхе и лечении в Мацесте.

зам. директора Большого театра Арканов
упр. делами Биндлер

23 января 1936 г.
В Хозяйственное управление ЦИК Союза СССР

Дирекция ГАБТ Союза ССР просит не отказать в предоставлении путевки в Дом отдыха «Астафьево» с 1 февраля с. г. на 2 недели композитору Д. Д. Шостаковичу, нуждающемуся в отдыхе после напряженной творческой работы.

директор Мутных
управ. делами Биндлер¹³

Понятно, что Шостакович не смог воспользоваться путевкой, о которой хлопотала для него дирекция театра. С февраля 1936 года он становится главным фигурантом кампании по борьбе с формализмом. Его личное дело в Большом театре было закрыто. Закрыта навсегда и театральная карьера композитора. Нас не должна вводить в заблуждение впоследствии изредка появляющаяся в советской прессе информация о том, что композитор работал над операми «Молодая гвардия», «Октябрь» или «Тихий Дон». Его работа заключалась в том, что он пользовался щедро раздаваемыми театром денежными авансами, которые засчитывались в счет того, что брались новые. Последние впоследствии иногда возвращались, но чаще списывались с композитора.

Во времена директорства Мутных была значительно активизирована ранее уже опробованная форма общения с рабочим и крестьянским зрителем — практика предпремьерного и послепремьерного обсуждения новых спектаклей. При том, что половина билетов театра стала продаваться на золотые советские рубли (то есть фактически театр зарабатывал для государства твердую валюту), слушательский актив имел привилегии в посещении спектаклей. Нередко Мутных сам вел подобные обсуждения, где выступал в роли театрального агитатора. Так, перед премьерой «Светлого ручья» театр провел два таких обсуждения — 17 ноября и 27 ноября, последнее непосредственно после генеральной репетиции спектакля.

Впечатления зрительского актива можно суммировать следующим образом:

Я бы хотела, если это можно, показать в балете руководство партийной или комсомольской организации колхоза, а не наделять затейницу-массовичку всеми качествами парт- или профорганизатора... Такие служащие, как Модест Петрович, давно вычищены из колхозов, теперь таких людей в колхозах нет — это неправильно... Хорошо бы на заднем плане сцены поставить накрытые столы, ведь после праздника его участники всегда закусывают.

Глядитейн, шлифовальный цех завода «Шарикоподшипник»

Некоторые товарищи, выступавшие здесь, хотят заранее похоронить этот замечательный балет: нет, мол, в нем роли партии, комсомола, нет колхоза. Это преждевременно и напрасно... Заслуга и композитора, и постановщиков, и театра в том, что «Светлый ручей» — первый балет на колхозную тему, и несмотря на отмеченные здесь справедливые недостатки, балет очень хороший.

Йоч, редакция газеты «За советский подшпник»

Музыка балета очень хороша, но часто мое внимание отвлекалось от музыки тем, что происходило на сцене... На вопрос, понравился ли этот балет рабочим зрителям, я считаю (все присутствующие единодушно поддерживают), что это, пожалуй, первый балет в Большом театре, который будет понятен и интересен рабочим, на него все пойдут с большой охотой.

Белова, завод «Динамо»

Самое замечательное в этом балете — это музыка, от которой я в восторге!

*Данилов, сборочный цех,
завод «Шарикоподшпник»¹⁴*

Как видим, рабочие зрители назвали «Светлый ручей» первым колхозным балетом на советскую тему, предрекая ему долгую сценическую жизнь.

Следует заметить, что не все новые спектакли Большого театра пользовались такой безоговорочной поддержкой рабочего зрительского актива. Иное впечатление произвела премьера оперы «Садко», которая была поставлена в Большом поистине с бродвейским размахом и также прошла обсуждение рабочего зрительского актива.

Во время подготовки спектакля к премьере и в первые премьерные дни в Большом театре разворачивался еще один параллельный сюжет — шла активная постановочная работа над оперой «Тихий Дон». По инициативе М. А. Шолохова (И. И. Дзержинский впоследствии вспоминал, что писателю хотелось, чтобы в опере звучали настоящие казачьи песни) 30 ноября, в день премьеры «Светлого ручья», в Москву приехала большая группа из 38 человек, лично отобранных Шолоховым колхозников, исполнителей старинных и современных казачьих песен.

Сохранилась подробная докладная записка научного работника музея Большого театра Нетти Абрамовны Рой, которая зафиксировала для руководства театра подробности пребывания в столице донских казаков с 30 ноября по 10 декабря 1935 года. Согласно ей, Шолохов привез в Москву «лучших песенников и плясунов (33 мужчины и 5 женщин), отобранных из 14 колхозов Вешенского района Азово-Черноморского края». На время пребывания колхозников в Москве была составлена исключительно напряженная программа, так называемый календарный план. В него входили:

1. Знакомство и поездки на метро.
2. Беседы о ГАБТе.
3. Посещение зоопарка, цирка.
4. Посещение звукового кино.
5. Знакомство с руководством ГАБТа.
6. Беседа об опере «Мазепа» и прослушивание ее в театре.
7. Обязательная ежедневная читка газет и политчас.
8. Беседа о спектакле «Светлый ручей» и коллективный просмотр спектакля.
9. Выступление хора на радио перед микрофоном в студии имени Коминтерна.
10. Запись на грампластинки 4 народных песен.

11. Знакомство с советскими писателями.
12. Посещение планетария.
13. Беседа и просмотр оперы «Садко».

Все пункты этой программы были выполнены, о чем свидетельствует докладная записка, подробно фиксирующая детали пребывания колхозников в столице. Но одна страница этого документа привлекает особое внимание:

Неизгладимое и самое сильное впечатление оставила у колхозников случайная встреча с т. Сталиным. 3 декабря спектакль «Светлый ручей» смотрели т.т. Сталин, Каганович и Микоян, и колхозники-вешенцы, сидевшие в артистической ложе, не отрываясь, смотрели на великого вождя трудящихся всего мира — тов. Сталина и его славных соратников т.т. Кагановича и Микояна... «В этот день — 3 декабря, я увидел ПЕРВОГО ДЛЯ МЕНЯ ЧЕЛОВЕКА — это был тов. Сталин, который сидел напротив нашей ложи» (Ф. П. Овчаров, колхоз «Серп и Молот»). «...Главное, что видели и что нам не забыть до гроба, это то, что нам пришлось своими глазами увидеть нашего великого вождя...» (С. И. Шматов, колхоз «Серп и молот»). «А вечером, 3 числа декабря, мы были в самом большом театре города Москвы. Тот театр раньше существовал только для царей, князей, буржуазии, а ноне мы видели — в нем полно рабочих. И среди них сидит сам вождь наш — тов. Сталин. Я, как увидел его, спервоначалу заробел, потом смотрю — он на нас не глядит, а разговаривает с Кагановичем, да смеется, да пальцем ему чего-то грозит. Сам — вождь великий, за ним народ идет, а он сидит да посмеивается, дорогой ты мой человек!»

И. Выпряжкин, МТС Вешенского сельсовета¹⁵

Из четырех спектаклей, с которыми познакомились колхозники (последним были репетиции «Тихого Дона», на которых крестьяне демонстрировали артистам, какие песни поют в их станицах, как донские казачки подвязывают платки), самое сильное впечатление оставил балет «Светлый ручей».

Веселый народ — плясуны в Большом театре, хорошо пляшут и хоть молчат, не играют песен, а все понятно, что они в колхозе живут и после уборки урожая веселятся.

П. С. Солдатов, колхоз им. Второй пятилетки...

«Как же это люди так плясать научились, да так прыгают, как птицы... Нет ли у них пружин каких-нибудь в туфлях? — спрашивала Хоря Мартынова (колхоз «Серп и молот»), вздыхая и замирая во время исполнения сложных пируэтов в «Светлом ручье»¹⁶, — тщательно фиксировала Н. А. Рой переживания колхозников.

Страна в то время жила скудно, убого и голодно. Директор Большого театра за каждой мелочью вынужден был обращаться в Хозяйственное управление Центрального исполнительного комитета СССР. Для премирования своих сотрудников Мутных просит то два радиоприемника, то три велосипеда и отрез на платье. 5 декабря — обращение в ЦИК с просьбой в Горвнудорге «дать возможность колхозникам по твердым ценам купить обувь, галоши, детское пальто, мануфактуру и прочее за наличный расчет»¹⁷.

Сохранилось и письмо благодарных донских казаков, вернувшихся на родину. Написанное крупными детскими буквами, черным карандашом, письмо адресовано директору Большого театра:

Дорогой товарищ Владимир Иванович!

По Вашему приглашению и просьбе нашего Донского писателя Михаила Александровича Шолохова мы, 38 колхозников, строителей колхозов на Дону, собранные из разных станиц и колхозов Вешенского района, приехали в Москву с нашими немудреными донскими песнями. <...> И мы просим, очень просим вас лично, дорогой Владимир Иванович, когда будет такой случай, что тов. Сталин придет в Большой театр передать ему, что 3 декабря 1935 года мы, колхозники Вешенского района никогда не забудем, потому что в этот счастливый день мы увидели нашего самого дорогого друга, нашего великого вождя тов. Сталина¹⁶.

Премьерные спектакли «Светлого ручья» в Большом театре¹¹ состоялись 30 ноября и 3 декабря¹⁹. Сталин присутствовал на спектакле, где Зину танцевала О. Лепешинская, классического танцовщика — А. Мессерер. Судя по контрольной книге по репертуару Большого театра, «Светлый ручей» шел до февраля 1936 года со следующей периодичностью: 6, 12, 21, 27 декабря. На 21 декабря — день рождения Сталина! — следует обратить особое внимание, так как обычно афиша «особого дня, дня рождения вождя» тщательно отбиралась. Обычно готовились и музыкальные «подарки» вождю. В 1937 году с 16 по 21 декабря, например, по заказу Белорусской филармонии было создано «Письмо товарищу Сталину от белорусского народа». Музыка «Письма» создавали композиторы В. С. Золотарёв, А. Е. Туренков, Н. И. Аладов и Е. К. Тикоцкий. Постановка, включающая в себя партию чтеца, сольное пение, симфонический и оркестр народных инструментов, была повторена несколько раз и вызывала, как докладывал Керженцев Молотову, «огромный подъем у слушателей». Примерно такое же «Письмо» сочинили в столице Чувашии Чебоксарах. Премьера «Здравницы» Прокофьева также состоялась именно 21 декабря 1939 года, в день официального празднования 60-летнего юбилея Сталина. Возвращаясь к истории балета «Светлый ручей» — далее в январе спектакль шел 3, 9, 22 и, что особенно показательно, 29 января — на следующий день после появления в «Правде» статьи «Сумбур вместо музыки». Последний спектакль «Светлого ручья» в Большом театре состоялся 3 февраля 1936 года.

История посещения Сталиным балета «Светлый ручей» до настоящего времени нигде не была зафиксирована. Один из широко известных вариантов изложения событий преподносится следующим образом: «Совершенно очевидно, что Сталин заранее решил подвергнуть создателей “Светлого ручья” порке. Когда он смотрел спектакль, то только искал, к чему бы придраться»²⁰. В свете вышеизложенного данное суждение оказывается несостоятельным.

[1] Премьерный спектакль 30 ноября танцевали: З. Васильева (Зина), П. Гусев (Петр — студент-практикант, агроном), С. Мессерер (классическая танцовщица), А. Ермолаев (классический танцовщик), соло на скрипке С. Калининский, соло на виолончели С. Кнушевицкий, дирижер Ю. Файер. Спектакль шел с 19.32 до 22.13 с двумя антрактами. 3 декабря произошли изменения в составе действующих лиц: Зину танцевала О. Лепешинская, партию классического танцовщика — А. Мессерер. 6 декабря партии солистов исполнял первый состав, участвующий в спектакле 30 ноября. В дальнейшем на роль классической танцовщицы была введена С. Головкина (12 декабря), в партии Петра выступил В. Голубин (27 декабря), классического танцовщика — А. Жуков (22 января).

Обнаруженные новые исторические факты дают все основания высказать следующие предположения. Очевидно, что Сталину балет если не понравился, то, во всяком случае, увиденное не вызвало его раздражения, что кажется вполне естественным. Как справедливо заметили рабочие зрители, это был первый балет на колхозную тему, своего рода «Кубанские казаки» в балетном театре. Спектакль работал на создание тщательно культивируемого мифа об обильной, сытой и просвещенной жизни в советской колхозной деревне. Показательно, что во время подготовки премьеры балета и в декабрьские дни в Москве разворачивался близкий социальный сюжет. 17 ноября на Первом всесоюзном совещании стахановцев промышленности и транспорта Сталин произнес свои знаменитые слова: «Жить стало лучше, товарищи. Жить стало веселее». А с 1 по 20 декабря столица принимала участников совещания передовиков урожайности по зерну, трактористов и машинистов молотилок с руководителями партии и правительства. В историю оно вошло под названием «совещание сталинских питомцев». 200 трактористов и трактористок съехались в Москву. Ежедневно «Правда» публиковала подробные стенографические отчеты совещания. Накануне дня рождения Сталина и очередного спектакля «Светлого ручья» в Большом театре, 20 декабря, «Правда» опубликовала речь бригадира женской тракторной бригады Старобешевской МТС Донецкой области, знаменитой в то время Паши Ангелиной. Речь ее вызвала бурный восторг присутствующих тем, что трактористка исполнила сочиненные ею частушки:

От конторы до полей
утопаны дорожки.
Кто дорожки утопал?
Тракториста ножки.

Не любила тракториста —
Трактористкой не была.
Полюбила тракториста —
Трактористкой стала я.
(Смех. Бурные аплодисменты.)

— Наши девушки работают и веселятся, товарищ Сталин.
Сейчас у нас всё вместе — и работа, и культурная жизнь.
Сталин: Хорошо!²¹

Прочитую для сравнения заключительные строки либретто балета «Светлый ручей»:

Петр видит, что его скромная жена оказывается не только прекрасной работницей, но и замечательной, блестящей танцовщицей. Пляска захватывает всех участников праздника. Колхозная молодежь и старики вместе с приезжими артистами празднуют день урожая²².

Как видим, появление балета оказалось удивительно созвучно тому ощущению времени, которое целенаправленно пропагандировалось с самых высоких трибун. Из уст первого человека страны звучали зажигательные слова об изобилии продуктов и предметов потребления, о зажиточной и культурной жизни всех членов общества.

Накануне премьеры, 29 ноября 1935 года, за подписью директора Большого театра В. И. Мутных в редакции газет «Правда», «Известия», «Вечерняя Москва», «Рабочая Москва», «Советское искусство», в журнал «Огонек» было послано письмо:

Уважаемый тов. редактор!

30 ноября и 3 декабря в Большом театре состоятся первые спектакли балета «Светлый ручей». Направляя Вам пригласительные билеты на оба спектакля, дирекция ГАБТ Союза ССР просит в оценке постановки учесть оба состава исполнителей, для чего крайне желательно, чтобы отчеты в прессе появились после второго спектакля по обоим составам исполнителей²³.

Особенно показательна в связи с дальнейшими событиями рецензия на спектакль, помещенная в номере «Правды» от 2 декабря за подписью А. Эрлиха. Балет был назван «жизнерадостным, увлекательным, музыкально-танцевальным дивертисментом... Без преувеличения можно сказать, что Д. Шостакович написал множество замечательных музыкальных номеров, которые Ф. Лопухов и Б. Мордвинов талантливо поставили, а балерины и танцовщики большого театра исполнили с блеском, достойным советского балета. Оба адажио, эти важнейшие лирическо-танцевальные номера в каждом балете, вальс перед вторым актом, почти все вариации и шуточные, полные лирического юмора и уморительного задора танцы написаны Д. Шостаковичем с большим мастерством. В упрек ему можно поставить лишь недостаточно выраженную колоритность национальных кавказских и узбекских мотивов, вследствие чего танцы эти носят абстрактно-восточный характер... Высоко оценивая с музыкальной и хореографической сторон новый спектакль Большого театра, удачно оформленный художником В. Дмитриевым, приходится выразить сожаление, что Д. Шостаковичу снова не повезло с либреттистами... Талантливый композитор обещает в четвертый раз «взяться» за «сочинение советского балета». Пожелаем ему счастливой встречи с достойными его мастерами сюжета»²⁴.

Я позволила себе привести столь протяженную цитату, чтобы акцентировать внимание читателя на исключительно доброжелательном тоне рецензии, помещенной в «Правде». Причем ранее, 6 июня 1935 года, та же «Правда» откликнулась на премьеру балета Шостаковича в ленинградском Малом театре. Газета зафиксировала успех нового спектакля, внимание к нему, проявленное со стороны зарубежных гостей международного музыкального фестиваля, в рамках которого проходила премьера: «Евгений Моравский, директор Варшавской консерватории, и Леопольд Годовский, пианист с мировым именем, чехословацкий профессор Неедлы и ряд других иностранцев бурно выражали свои восторги, зараженные общим энтузиазмом зала». Автор статьи — авторитетный музыкальный критик Г. Поляновский назвал Шостаковича «молодым, но чудесным мастером жизнерадостной, острой танцевальной музыки, побеждающей своим упругим, четким ритмом... Язык оркестра Шостаковича всегда заразительно юный, сочный, задорный, обрел ряд красочных бытовых черт». В заключении, по всем правилам критического жанра, автор рецензии увидел в новом сочинении «лучшие традиции классической танцевальной музыки от Штрауса до Глазунова, ясность и четкость замысла, прекрасную мелодичность»²⁵.

С первых премьерных спектаклей в Большом театре «Светлый ручей» претендует на то, чтобы стать визитной карточкой демонстрации успехов советского балетного искусства. Спектакль 12 декабря посетил бывший премьер-министр Монголии Гендун, оставивший запись в книге почетных посетителей театра.

15 декабря 1935 г.
директору ГАБТ Союза ССР В. И. Мутных

Препровождаю перевод записи, сделанной премьер-министром МНР 12 декабря на спектакле балета «Светлый ручей» в книге посетителей ГАБТ СССР.

Инспектор сцены Дарский.

Просмотрев новый балет «Веселый ручей» (так!) в постановке Большого театра Советского Союза, отмечаю, что данный балет произвел на меня весьма сильное впечатление, как чрезвычайно высокое художественное творчество.

В отличие от старого русского балета, пользующегося мировой известностью, балет «Веселый ручей» отражает в высоко художественной форме хозяйственную и культурную жизнь современной Советской деревни и говорит о чрезвычайно высоком культурном уровне Советского театра и огромном росте театральных кадров.

Поздравляя Вас с успехом, горячо приветствую славное руководство и выдающиеся и все растущие кадры Вашего театра.

Гендун²⁶.

В заключение остается только предложить свою версию неожиданно катастрофического завершения, казалось, столь счастливо и многообещающе начавшейся сценической истории балета Шостаковича «Светлый ручей».

В декабре 1935 года в системе управления культурой произошли серьезные структурные изменения. Был создан новый управленческий орган — Комитет по делам искусств при Совете народных комиссаров СССР. Фактически это был один из решающих ударов по сформировавшейся еще при Ленине системе управления культурой — Народному комиссариату просвещения (Наркомпросу). Вполне можно допустить, что удар был направлен в сторону Крупской, остававшейся и после смещения Луначарского заместителем наркома просвещения. Ей сохранен лишь декоративный секретариат. Вся реальная власть окончательно перешла к новому управляющему органу.

17 января 1936 года Сталин посетил последний гастрольный спектакль ленинградского Малого оперного на сцене Большого театра — оперу И. И. Держинского «Тихий Дон». 18 января постановление о создании Комитета по делам искусств было опубликовано. Показательно, что многие не поняли важность совершившихся перемен. Пять главных театров страны — Большой, Малый, МХАТ, Кировский и Малый оперный — были выведены из прямого подчинения ЦИК, а фактически Политбюро. Новый начальник Комитета П. М. Керженцев предпринял, как представляется, естественные для любого чиновника вновь созданной структуры действия, которые могли бы привлечь к ней общественное внимание. В начале своего существования Комитет по делам искусств имел всего лишь одну комнатку на Петровке, д. 18. Только неожиданные аппаратные шаги могли вызвать внимание к вновь созданной структуре. Уже 20 января Керженцев направляет запрос Мутных о репертуаре Большого театра на текущий сезон. 26 января Сталин посетил идущую уже ровно месяц (с 26 декабря) в филиале Большого театра оперу Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». Сравнение явно вышло в пользу опуса Держинского, студента-второкурсника, выгнанного из Ленинградской консерватории

за неуспеваемость. Автора, который в течение всей своей профессиональной жизни так и не смог написать ни одной полноценной оркестровой партитуры. Статьи «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь», как это теперь точно доказано Е. Б. Ефимовым, были написаны Давидом Заславским, «признанным “первым пером” сталинской журналистики, мастером жанра “политического фельетона”»²⁷. Искать здесь следы критической рецензии по меньшей мере странно. Заславский напрямую был связан с Керженцевым. Последний давал ему характеристику в кандидаты партии в 1934 году. И Заславский постарался. Все остальные его статьи после «Сумбура...» (28 января, «Правда») и «Балетной фальши» (6 февраля, «Правда») — «Мечты и звуки М. Шагинян» (28 февраля, «Правда», напечатана под псевдонимом *Д. Осинов*), а также «О художниках-пачкунах» (1 марта, «Правда») — свидетельствовали о начале широкой спланированной кампании в музыке, литературе, театре и живописи, несущей специфические «воспитательные» цели для представителей искусства. А кроме того, громко заявлял о себе новый контрольный орган по наблюдению за культурой — недавно созданный Комитет по делам искусств. К концу весны 1936 года поставленная задача была выполнена, и кампания по борьбе с формализмом завершилась без всяких организационных и репрессивных последствий для ее фигурантов. Подобных широких наступлений на культуру в течение сталинского периода было немало.

На одном из многочисленных собраний в Большом театре, проходивших во время кампании по «борьбе с формализмом», директор театра В. И. Мутных однажды просто проговорился: «Тот факт, что роль партии в области руководства искусством повышается, свидетельствует также решение правительства о создании специального наркомата для руководства всем фронтом искусства — Всесоюзного Комитета по делам искусства»²⁸. Через год театр был награжден орденом Ленина. Настоящий дождь государственных наград — почетные звания, ордена, правительственные грамоты, денежные премии — пролился на его артистов и служащих. Так закончилась одна из самых постыдных историй в советском искусстве. «Нас по-настоящему любят, и поэтому так сильно бьют», — весной 1936 года пытался объяснить произошедшее своим не понимающим, что происходит, артистам комиссар-директор В. И. Мутных, репрессированный в 1937-м²⁹.

Катастрофическая история, связанная с премьерами двух последних созданных Шостаковичем сочинений для музыкального театра — оперы «Леди Макбет Мценского уезда» и балета «Светлый ручей», одна из самых часто тиражируемых в трудах современных исследователей, занимающихся историей сталинского периода. Гипотез на данную тему изложено множество. Приведенные документальные свидетельства, как представляется, несколько корректируют сложившиеся оценочные стереотипы известных исторических событий, которые рассматриваются в связи с современным им социально-общественным контекстом. В результате появляются новые возможности для осмысления, казалось бы, уже хрестоматийных фактов.

Одна из характерных особенностей рассматриваемого исторического времени — структурная и кадровая изменчивость в управлении культурой. В конце 1920-х — начале 1930-х годов система находилась в стадии становления. Создавались, опробовались и отбрасывались многие варианты регулирования творческого процесса. Данная ситуация наблюдается при анализе любого звена сталинского бюрократического аппарата. Не стала исключением и деятельность Большого театра, одного из самых привилегированных структурных подразделений в области музыкального искусства на протяжении всего сталинского периода.

Мы не знаем автора этих статей, но в то же время мы знаем его; автор этих статей — партия... Эти документы нужно начать изучать, по-многу раз вчитываться и вдумываться в них, буквально в каждую фразу статей, воспитывать на них и наших критиков, и наших композиторов.

*Л. Н. Лебединский. Из выступления на собрании
московских композиторов. 10.02.1936³⁰*

Это безобразие — писать как закон то, что хочешь чья-то левая нога. И потому ужасно печально, что могут так расправляться с людьми.

С. Городецкий³¹

Комитет по делу искусства
учинил Самосуд над Головановым.

Николай Голованов. Из Записок

10 февраля 1935 года в Москве проходило совещание «Об итогах и перспективах музыкальной драматургии». От Большого театра выступил заведующий его музыкальной частью А. Н. Юровский (1882—1952):

Товарищи, вам должно быть понятно, что Большой театр, являющийся нашей гордостью, Большой театр, имеющий мировое значение, вместе с тем представляет собою крупнейший политический фактор и вопрос о том, что ставить в Большом театре и что не ставить, имеет большое политическое значение, гораздо большее, чем вопрос относительно того, что ставить и чего не ставить в других театрах. С этой точки зрения мы, работники театра, и смотрим на разрешение вопроса внутри этого театра, и я думаю, что с этой точки зрения смотрят на разрешение вопроса — что ставить и чего не ставить в Большом театре — и партия, и правительство. <...> У нас имеются крупнейшие достижения в этой области, которыми мы можем гордиться, возьмем, например, «Леди Макбет» Шостаковича³².

Анализируя репертуар и контрольные книги по операм и балетам Большого театра, нетрудно посчитать периодичность выхода спектаклей с музыкой Шостаковича до появления редакционных статей «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь». Так, в декабре 1935 года в первый месяц после премьеры прошло пять спектаклей «Светлый ручей» и два «Леди Макбет» — соответственно 3, 6, 12, 21, 26, 27, 29 числа; в январе 1936-го — 2, 3, 9, 26, 29 и 31-го. В феврале (уже после опубликования статьи «Сумбур вместо музыки») произведения Шостаковича шли 3 и 4 числа. Лишь последний спектакль «Леди Макбет» был отменен: «Сегодня 10 февраля в филиале ГАБТ СССР (ввиду болезни артистов Бутениной и Леонтьевой. — Затем зачеркнуто. — Е. В.) вместо объявленной по репертуару оперы «Леди Макбет Мценского уезда» пойдет опера «Мазепа»³³. Замечу, кстати, что К. Мейер в своей монографии о Шостаковиче приводит неточные сведения, указывая, что спектакль 10 февраля состоялся.

В целом 6—7 спектаклей в месяц с периодичностью в среднем через 4—5 дней — такого «присутствия» в главном театре страны не имел в то время ни один

из композиторов-классиков. Чем, как не знаком высшего официального признания творчества еще не достигшего 30-летия композитора, следует оценить данное обстоятельство?

Косвенное подтверждение сказанному, а также прямой намек на то, что ответственными за провальные действия в репертуарной политике главного театра страны следует считать в том числе и руководство Правительственной комиссии, Отдела пропаганды и агитации ЦК ВКП(б), Комитета по делам искусств, а также Большого театра, можно найти в передовой газеты «Советское искусство», опубликованной 11 февраля 1936 года, через пять дней после выхода второй статьи «Балетная фальшь». «Можно ли сказать, что всю вину за отдельные неудачи нашего искусства следует возложить на одних только художников? Разве не ясно, что в этом повинны также и наши критики и те художественные руководители, которые не поняли всей опасности отрыва художников от действительности, не помогли этот отрыв преодолеть»³⁴. В данном контексте вполне вероятно допустить, что ход развернутой кампании по борьбе с формализмом, охватывающей практически все области искусства, масштабность и ожесточенный ее накал объясняются в том числе и чисто конъюнктурными причинами — именно таким простым и грязным способом избежать наказания за неэффективное с точки зрения вышестоящих инстанций руководство творческим процессом. Резкий окрик «Правды» на намек газеты «Советское искусство», издаваемой Наркомпросом РСФСР и находящейся в ведомственной оппозиции к Комитету по делам искусств и лично П. М. Керженцеву, последовал 19 февраля в анонимной заметке «Услуживые медведи»³⁵.

Между тем выход в свет статей «Сумбур вместо музыки», а затем «Балетной фальши» не смог сразу остановить инерцию публичного официального успеха творчества Шостаковича. Как уже указывалось, Большой театр еще продолжает ставить его спектакли. Понадобилось около двух недель, чтобы колеса громоздкой пропагандистской машины завертели в противоположном направлении.

«Сталин пошел на оперу “Катерина Измайлова”, и музыка его рассердила... Срочно собрали композиторов, музыкантов, и все они осудили Шостаковича за “кривлянье”, даже за “цинизм”. С музыки легко перешли на литературу, живопись, театр, кино» — такова общепринятая версия событий тех дней, сформулированная И. Эренбургом в книге воспоминаний «Люди, годы, жизнь»³⁶.

Эренбург, как, впрочем, и другие современники, составил свое впечатление о событиях тех драматических дней по предложенной той же властью интерпретации — многочисленным публичным свидетельствам — прежде всего, статьям в газетах и журналах. Достаточно перелистать собрания газетных вырезок, которые хранятся в архиве Шостаковича и Шебалина, чтобы принять эту версию.

Однако общая методологическая сложность изучения сталинского, шире — советского, периода заключается в том, что каждый предложенный тем временем печатный источник требует многократной проверки. Сопоставления, сомнения, поиски включены в непреходящий атрибут аппарата современного историка, бредущего по минному полю исторических свидетельств.

Перечитывая оригинальные тексты стенограмм дискуссии 1936 года по борьбе с формализмом, можно обнаружить следующие легко фиксируемые моменты:

- Значительные несоответствия опубликованных версий происходящих событий с обязательными тогда подробными о них стенографическими отчетами.
- Искажение (чаще всего в сторону усиления критической направленности) публично цитируемых мнений.

- Исключение из общественного климата времени целых эпизодов, как правило, оппозиционного характера.
- Отсутствие в оригинальных исторических документах текстов, которые представлены публичными их версиями, то есть подразумевается, видимо, более позднее изъятие (с целью сокрытия от потомков?) документов-компроматов на известных личностей, обеспокоенных своей последующей исторической репутацией.

Принимая во внимание вышеизложенное, попытаемся взглянуть на драматически кульминационную точку истории отечественного музыкального искусства XX века, чем, безусловно, является 1936 год. При этом рассмотрим отношение к проблеме, сформулированное через оценку событий композиторами, писателями, критиками, в том числе и выдающимися творческими личностями, такими, как Густав Нейгауз и Борис Пастернак.

Собрание Союза композиторов Москвы началось через четыре дня после опубликования второй редакционной статьи и уложилось в три дня — 10, 13 и 15 февраля. И это, и более поздние собрания по обсуждению статей, напечатанных в «Правде», были акциями принудительного со стороны партийно-государственных структур характера. Каждая творческая организация в обязательном порядке должна была «реагировать» на события. К примеру, писательская организация всячески тянула с проведением такого собрания, и только после окрика в прессе «инженеры человеческих душ» в марте начали обсуждение редакционных статей «Правды». Кампания по борьбе с формализмом имела организованный и массовый характер. Так, обсуждение статей в «Правде» проходило в композиторских организациях Баку, Минска, Харькова и других городах. Музыканты Грузии по примеру Москвы устроили трехдневное собрание, состоявшееся 13, 14 и 15 марта. Другое дело, что навязываемого выступления при очень сильном желании все-таки можно было избежать. К примеру, в московском хоре голосов 1936 года мы не найдем партий Шебалина и Мясковского. По тем временам это были большого нравственного содержания поступки. Они не остались незамеченными. Не осталось незамеченным и отсутствие на московском, а затем и на ленинградском собраниях Шостаковича.

«Товарищи! Я до последней минуты, до последнего совещания ждал, что многоуважаемый композитор Шостакович придет. Он не приехал. — Единственным, кто публично подчеркнул факт отсутствия Шостаковича, был тогда студент Московской консерватории В. Мурадели. — Я думаю, он должен был заинтересоваться Москвой (говорят, он в Ленинграде), потому что в Москве шла его опера, его балет. Нас очень интересует точка зрения Шостаковича, как он думает перестроиться. К сожалению, его здесь не было. Надеюсь, что он выскажется в печати»³⁷.

Как известно, Шостакович не оправдал надежд Мурадели. В 1936 году публичного покаяния не последовало. Нравственную силу и мужественность этого поступка трудно переоценить. Игнорирование обсуждений и стойкое молчание Шостаковича в публичной атмосфере культивируемых покаяний воспринимались как немой — может, оттого более значимый — протест, как акция поразительной стойкости.

Г. Нейгауз в то время занимал пост директора Московской консерватории. Консерватория предоставила для проведения собрания свой Малый зал. Нейгауз в силу занимаемого им официального положения должен был публично высказаться. Он выступил в первый день собрания, 10 февраля. Выступление Нейгауза, авторитетного музыканта, которого аудитория встретила аплодисментами, едва

он поднялся на сцену («Товарищи, я не собираюсь играть. Зачем же вы встречаете меня аплодисментами?»³⁸), в 1936 году широко цитировалось в печати. В определенном отношении оно стало эталонным. Именно в таком направлении должен был, как считалось, мыслить советский гражданин и художник.

Первый тезис выступления Нейгауза ставил под сомнение не только значительность дарования Шостаковича, но и шире — практически все творческие достижения советской музыки. Кажется поразительным, но Нейгауз фактически подхватил мысль выступавшего в тот же день перед ним бывшего рапмовца Л. Н. Лебединского. Последний, в частности, решительно перечеркнув все завоевания и заметив, что «с хвастовством нужно покончить, нужно смотреть правде в глаза», выдвинул в качестве эталона для подражания сочинения Давиденко. «Давайте говорить конкретно: что мы сделали в области оперы? Чрезвычайно мало. Что мы сделали в области симфонии? Чрезвычайно мало. Две-три симфонии сможем назвать: фортепианных произведений почти нет. <...> Некоторые из крупных полотен Давиденко, это та советская классика, которая будет жить века. Это совершенная законченная форма»³⁹. Замечу, что крупной формой была названа хоровая миниатюра «Улица волнуется». Особо не церемонясь, Лебединский назвал критиков, «превозносивших Шостаковича», «трупам, часто не прибранными, разлагающимися и наполняющими своим зловонием воздух»⁴⁰. Подобный воскрешающий рапмовские времена стиль публичного «профессионального» общения был для Лебединского не внове. Не случайно выступления бывших главных «идеологов РАПМ» Лебединского, Белого и Келдыша, испортивших свою репутацию в драматический для советской музыки 1931 год, в свете разворачивающейся кампании по борьбе с формализмом многие восприняли как возвращение к тягостному времени рапмовской «опричнины».

Нейгауз же сказал следующее:

Как-то группа музыкантов, в том числе и я, были на даче у Горького, где имели удовольствие разговаривать с Р. Ролланом. На мою долю выпало долго с ним беседовать (просто потому, что я владею лучше французским языком, чем другие)... Р. Роллан заметил, что музыка обычно позднее выражает то, что происходит в истории. Это доказано фактами. Мы пожаловались друг другу на то, что французская революция воплотилась лет через 30 в музыкальных произведениях. А хотелось бы, чтобы сейчас это было, чтобы как можно скорее. Мысли возбуждены, в истории уже все есть, а в музыке еще нет. Мне кажется, что такой великий переворот, который произошел 18 лет назад, в истории еще не был. Я чувствую, что все согласится с этим (*аплодисменты*), и поэтому желал бы, чтобы искусство так быстро могло справиться со своей задачей и отразить это событие в музыке. <...> Нельзя сравнить ни Шостаковича, ни Мясковского ни с Бахом, ни с Чайковским. Это еще не та линия. В частных беседах я позволял себе не раз говорить такие вещи: когда же ЦК партии скажет о нашем хвастовстве; мне казалось, что такой момент будет, и он пришел. Я расцениваю статьи «Правды» как удар по хвастовству; удар, который пришелся на голову Шостаковича, я делю на все наши головы, в том числе и на свою. Попросту говоря: по голове получило все наше музыкантское поголовье (*аплодисменты*). Вместе с тем статьи эти — радостное явление. Статьи «Правды» не только не ставят крест над Шостаковичем, но, напротив, должны пробудить его к новой жизни. <...> Шостакович — человек высоко даровитый и умный. Этого никто не будет отрицать. Если так, он должен быть благодарен, рад и счастлив. Это на него должно оказать прекрасное влияние⁴¹.

Нейгауз выразил здесь неизбывный «комплекс вины», мучающий интеллигента, живущего в советском обществе, тот комплекс, о котором на всю страну заявил два года назад на первом писательском съезде Юрий Олеша:

Теперь я живу никому не нужный, пошлый и ничтожный. Что же мне делать? И я становлюсь нищим. Стою на ступеньках в аптеке, прошу милостыню, и у меня кличка «Писатель»⁴².

Еще определеннее на собрании по обсуждению статей газеты «Правда» в писательской организации в марте 1936 года высказался поэт Н. Асеев.

Когда я прочел в первый раз рецензию о Шостаковиче, меня очень больно задело, когда так говорилось о таком большом мастере. <...> Не может быть, чтобы я был прав, или, как говорил Шкловский, я шагал в ногу, а вся остальная армия шагает не в ногу⁴³.

Получалось, что художник, писатель, композитор должны быть «благодарны, рады и счастливы» за то, что им грубо, что называется, по-пролетарски прямодушно «в морду» указывают, как писать и жить.

Спустя тридцать лет после выхода статьи «Сумбур вместо музыки» Эренбург не забыл и точно воспроизвел в своих мемуарах один из главных упреков в адрес Шостаковича о «циничности» его оперы. В статье «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь» много неожиданных эпитетов и метафор. Однако слово «цинизм» не присутствует. Оно вошло в лексику времени с подачи Нейгауза:

Я был полтора месяца назад на опере Шостаковича, но ушел после второго действия. Я почувствовал, что мне становится скучно. В последнем акте еще есть сильные вещи, которые искупают то, что раньше было. Расхождение «Леди Макбет» Шостаковича с «Леди Макбет» Лескова очень велико, не знаю, стоит ли о нем говорить. <...> Сказываются разные художники. «Леди Макбет» Лескова написана «кровью сердца». Чувствуется, что человек потрясен жутким видением. Отсюда невероятная мощь, невероятная сила языка, поэтические образы. Это жуткая трагедия. У Шостаковича это теряется. Теряется из-за преобладания скепсиса, а местами даже цинизма. Цинизм в искусстве недопустим⁴⁴.

В газете «За коммунистическое просвещение» стараниями журналиста критический запал речи Нейгауза был еще более усилен: «...те чувства и страсти, которые изображены в “Леди Макбет”, совершенно мелки и ничтожны. Эта музыка груба и цинична»⁴⁵. Еще более развязно, в стиле советской журналистики тех лет, с применением заштампованных речевых оборотов, речь Нейгауза была исключительно вольно и очень далеко от оригинальной версии трактована в «Советском искусстве»^[1]:

«Правда» в своих статьях, глубоко всколыхнувших всю музыкальную и вообще творческую общественность нашей страны, указала: «А ведь король-то гол!» Восторгаться композиторскими вывертами в «Леди Макбет» и приспособленческими пейзажисты-

[1] Данная статья — классический образец того, как искажалась, огрублялась публично высказанная мысль в печатном первоисточнике. Как часто от имени известного общественного деятеля с газетных и журнальных страниц выдавалась заведомо ложная, политически в данный момент актуальная декларация. Позднее сам Шостакович не раз оказывался в аналогичном положении.

ми «нумерами» в «Светлом ручье» ни к чему. Но жестоко ошибаются и те, кто думает, что эти статьи в «Правде» призывают к тому, чтобы сбросить Шостаковича вообще «с корабля нашей современности». Нет, они знаменуют только начало борьбы для Шостаковича, за то подлинное и настоящее, что есть в нем, а не за то второстепенное и наносное, что в нем усиленно культивировали «горе-друзья» и «горе-критики» и от чего он должен и для своей пользы и для пользы всей музыки поскорее отрешиться⁴⁶.

Выступление Нейгауза вызвало протест у многих, в том числе и у композиторов, присутствовавших на собрании. Ведь Нейгауз, вместе с Шостаковичем, оперу которого он, по всей вероятности, для себя не принял, перечеркнул и все, что было создано советскими композиторами. Композитор А. М. Веприк возразил Нейгаузу:

Разумеется, отвратительным и недопустимым является хвостовство. Гималаи наши еще не созданы. <...> Но в то же время не следует недооценивать то, что уже сделано советскими композиторами. Дело в том, что композиторы находятся в несколько иных условиях, нежели исполнители⁴⁷.

В том, что Нейгауз не принял для себя оперу, нет ничего удивительного. Эстетических оппонентов сочинению Шостаковича было немало не только в описываемые времена. Нелестные характеристики «Леди Макбет» можно найти и в дневниковых записях Г. В. Свиридова, относящихся к 1976 году:

В этой «уездной» драме неуместен и нелеп гигантский оркестр вагнеровского (экспрессионистского) типа. Его преувеличенные, грохочущие, ревушие звучности с обилием медных инструментов скорее подошли бы для изображения картинного, декоративного ада типа фресок Синьорелли. <...> Поистине ужасающее впечатление производит язык оперы, совершенно невозможно представить себе русских людей прошлого века, говорящих на столь чудовищном волапюке⁴⁸.

Примерно в то же время писал свои воспоминания о Шостаковиче и Ан. Н. Александров, причем дистанция прожитых лет не сгладила негативного впечатления, сохранившегося от премьерных показов сочинения в 1934 году:

Катерина не вызывала никакого сочувствия. Она оказывалась почти так же противна, как и остальные, откровенно-отвратительные персонажи. Натуралистическое изображение музыкой порки и грубого полового акта, истерически-темпераментное и злое — показалось мне какой-то пощечиной публике за не то терпение, не то удовольствие, которое она испытывает от такой смелости. <...> Когда клавири оперы появился в печати, я занялся его изучением, но больше двух страниц подряд сыграть не мог, до того музыка показалась мне противной. Я заставил себя, впрочем, все проиграть, но кроме нескольких мест, ярко изобретательных или насыщенных выразительных, я не нашел там музыки, которая вызвала бы мое восхищение. Кроме того, при близком знакомстве обращала на себя внимание нелепая декламация, т. е. совершенно невразумительная последовательность высотностей в словах и фразах, которая на сцене смягчается плохой дикцией певцов⁴⁹.

Как видим, данные характеристики весьма незначительно отличаются от лексики текста статьи «Сумбур вместо музыки». Неудивительно также, что воспринимаящиеся сегодня как далекие от профессионального осмысления, неуклюжие и нелепые ее фразы противники оперы в 1936 году оценили как публичную

поддержку собственным негативным оценкам сочинения. Причем, что вполне вероятно, многие не поняли масштаб разворачивающейся подлой идеологической кампании, затронувшей все без исключения области искусства — живопись, театр, кино, литературу, эстраду и даже цирк. Вполне вероятно, не понял драматизма ситуации и Нейгауз. А воистину «услужливые медведи», бдительные борцы идеологического «фронта» оставили несмываемое пятно на его репутации.

Через два года Нейгауз опубликовал в газете «Вечерняя Москва» положительную рецензию о московской премьере Пятой симфонии Шостаковича⁵⁰.

Говорят, что Шостакович не забыл и не простил Нейгаузу его выступление. Равно как и оценил молчаливую поддержку со стороны Мясковского, игнорировавшего все дни московской дискуссии. Прокофьев же, которого никогда не отличала особая любовь к творчеству Шостаковича, с тех «сумбурных» дней в своих интервью стал с поразительной регулярностью перечислять успехи у зарубежной публики сочинений Шостаковича. И это при том, что, зная Прокофьева, особенности его эстетики и стиля, можно представить, насколько чуждым по духу был ему трагедийный психологизм оперы «Леди Макбет».

Выступление Нейгауза придавало респектабельность и академический шарм сторонникам чистоты социалистического стиля в искусстве, воспринявшим кампанию 1936 года как реванш после Постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года. Однако у Нейгауза в самый разгар аниформалистической кампании появился неожиданно сильный оппонент. 10 марта писатели, по указанию вышестоящих инстанций, начали шестидневный марафон кампании по борьбе с формализмом и натурализмом: собрание проходило шесть дней — 10, 13, 16, 19, 23, 31 марта. Во второй день писательской дискуссии Нейгаузу фактически ответил Борис Пастернак.

Положение Пастернака в литературной среде было в чем-то близким положению Шостаковича в 1935 году — в музыкальной. На первом писательском съезде Бухарин объявил поэта «первым поэтом современности». Пастернак был одним из любимых поэтов в то время председателя Совета народных комиссаров СССР В. М. Молотова. Именно он посмел предложить в телефонном разговоре со Сталиным обсудить проблему жизни и смерти. Правда, Сталин повесил трубку. Но стихи поэта (А в те же дни на расстоянии / За древней каменной стеной / Живет не человек, — деянье: / Поступок ростом с шар земной) в новогоднем номере газеты «Известия», завершающем 1935-й, напечатать позволил.

В марте 1936 года Пастернак выступал дважды: во второй и третий день дискуссии. Ни разу не назвал он фамилии Шостаковича. Но то, о чем он говорил, позволило агентам в донесении о дискуссии в Союзе писателей сделать следующее заключение:

Пастернак перешел к отрицанию правомерности самой дискуссии, и, развивая эту мысль, пришел к антисоветским, по существу, выводам⁵¹.

В отличие от широко цитируемого в прессе выступления Нейгауза речи Пастернака не были преданы гласности. Широкая общественность о них не узнала. Открытой дискуссии не получилось, что с 1930-х годов вошло в незыблемое правило советской публичной жизни. Но информация наверх стекалась с разных сторон. Л. Мехлис¹¹ послал Сталину тексты выступлений Пастернака. Сталин, читая, своим любимым красным карандашом делал на полях пометы: «Это важно».

[1] Мехлис Лев Захарович (1889–1953) — в 1930-е годы заведующий Отделом печати ЦК ВКП(б) и член редколлегии «Правды». В 1937–1940 гг. — начальник Главного политического управления РККА.

В противоположность Нейгаузу, который закончил свое выступление бодрым финалом:

Статьи в «Правде» я расцениваю, прежде всего, как призыв к большому искусству. Появление их, несмотря на их резкость, несмотря на то что они больно ударили по всему нашему музыкантскому сословию, явлению радостное, жизнеутверждающее⁵², —

Пастернак избрал другую тональность для высказывания:

Ужасна судьба этих разговоров, потому что, несомненно, они исходят из каких-то повелительных убеждений... Подумайте — вдруг бы завтра сказали — а не формалистичен ли народ, поищите. И мы сунулись бы в поговорки и начали бы выискивать: «Не моим носом рябину клевать»... «На воре шапка горит», «Не суйся суконным рылом в калашный ряд» и т. д. Ведь в этом красочность языка. Могут сказать: зачем так сложно выражаться — «на воре шапка горит», — когда можно сказать так просто: «Раз ты украл, то брось думать о том, что ты скроешься». (Смех.) Что же останется не только от нас, но и от человечества, при таких поисках?... (Смех, аплодисменты) Нужно как-то серьезно отнестись к этому, осмыслить? Может быть, где-то в руководящих инстанциях было что-то сказано. Мы этого не знаем. Это попало в чьи-то руки. Эти руки скверно с этим справляются⁵³.

Пастернак был единственным среди московских музыкантов и писателей, кто позволил себе абсолютно неприкрытую публичную свободу в выражении собственного мнения. Такая позиция большинство завораживала. В меньшинстве вызвала откровенную злобу и раздражение, провоцирующие на прямые оскорбления. Так, А. Гидаш окрестил Пастернака «средним поэтом», а писательница Адалис^[1] решила прилюдно его пожалеть и назвала его выступление «отвратительным»⁵⁴.

Аналогично высказывались и некоторые музыканты по отношению к Шостаковичу. «Сумбур и конструктивные изыски “Леди Макбет”, крикливое убожество музыки “Светлого ручья” в одинаковой мере дают искаженный фальшивый образ действительности», — говорил В. Белый⁵⁵.

На московском композиторском собрании записывались и выступали многие ораторы. У каждого была своя тайная причина к публичному высказыванию. У музыковедов такой причиной были статьи или книги, в которых ранее, до опубликования разгромных статей «Правды», выражалась позитивная оценка оперы Шостаковича. Теперь же приходилось признавать свои ошибки. Более свободны в суждениях были композиторы. Однако и здесь все обстояло далеко не просто. Резко критически выступил Д. Б. Кабалевский. К моменту выхода статей он руководил главной — творческой — секцией Союза композиторов. 29 января, на следующий день после выхода «Сумбура» в «Правде», статью перепечата-ла еженедельная газета «Советское искусство». И в том же номере был помещен готовившийся, видимо, заблаговременно материал композитора В. Я. Шебалина «В Союзе композиторов»⁵⁶. Статья та имела остро критическое содержание, опять же весьма типичное для описываемого времени. Шебалин писал о том, что композиторы вынуждены ради заработка заниматься «поденщиной», то есть работать для кино и театра.

[1] Адалис (псевд.) Аделина Ефимовна (1900–1969) — писательница, поэтесса, ученица В. Я. Брюсова.

Из рук вон плохо работает творческая секция Союза. <...> А между тем Московскому союзу следовало бы многому поучиться у Ленинградского союза композиторов. Наши ленинградские товарищи обеспечили т. Шостаковичу такую возможность спокойной, плодотворной работы, которой в Москве не имеют ни Мясковский, ни другие.

Статья была опубликована совсем несвоевременно. Сравнения деятельности двух — Московского и Ленинградского — союзов прозвучали не в лад с текущим моментом. В результате Шебакин был назван после Шостаковича формалистом № 2. На собрании присутствовал, но не выступал, как говорили, «отмолчался». А Кабалевский, обороняясь, атаковал.

Шостакович человек очень талантливый. Но атмосфера поклонения, созданная вокруг него, привела к тому, что он стал писать такие вещи, про которые, если бы не знать автора их, можно сказать, что они принадлежат почти бездарному композитору. Я имею в виду его фортепианный концерт и 24 прелюдии, виолончельную сонату. Несомненно, что эти прелюдии считаются чуть ли не гениальным сочинением только благодаря тому, что на них стоит фамилия Шостакович. Возьмите последнее, что написано Шостаковичем — это музыка к фильму «Подруги». Позорная музыка!^[1]

Итак, все последние сочинения, созданные Шостаковичем к началу 1936 года, Кабалевский, не сделав ни одного конкретного замечания, заклеил позором.

Надо заметить, что некоторые выступающие в выражениях не стеснялись. Кладбищенскую тему продолжил на московской дискуссии композитор Л. К. Книппер. В стенограмме московского собрания его речь звучала так:

Нельзя сбрасывать со счета советской музыки Шостаковича, нельзя Шостаковича забивать в гроб. Однажды, уже много лет назад, по отношению к Шостаковичу, который уже тогда стоял на неправильном пути, вместо того чтобы помочь ему исправить ошибки, эти же люди его так же ругали. <...> Вместо того чтобы помочь Дмитрию Дмитриевичу, РАПМ его била и била. Шостакович — человек страшно самолюбивый, он немедленно завернулся в тогу оскорбленного самолюбия, зажался в себе. «Я емь Шостакович, и моя музыка сильнее всех вас. Вы умрете, моя музыка переживет вас». И результаты политики РАПМ, с одной стороны, и критика «Соллертинского и К°» — с другой, сделали Шостаковича, я бы сказал «центропупом». Но вот РАПМ ликвидирована. Стало быть, все враги РАПМ стали героями <...> и с этого момента влияние Шостаковича катастрофически растет. <...> Сейчас наша задача по отношению к Шостаковичу — очень крепко и по-товарищески ему помочь, не бить и не ругать его <...> но дать ему возможность выправить и дать в ближайшее время настоящие большевистские вещи, в чем я ни одного мгновения не сомневаюсь⁵⁷.

Приходится так много цитировать Книппера потому, что он, автор любимой народом песни «Полюшко-поле», записан весьма популярным на Западе мемуаристом, певцом Сергеем Радамским в антигерои 1936 года. В версии «преследуемого тенора» (так романтически назвал он свои воспоминания, опублико-

[1] Напомню, что премьера фильма состоялась всего за несколько дней до этого — 11 февраля, тем самым удар должен быть еще более чувствительным!

ванные в Мюнхене в 1972 году и часто цитируемые западными исследователями) вышеизложенные события происходили так:

Было общеизвестно, что Книппер завидовал успеху Шостаковича, поэтому никто не ожидал, что он станет его хвалить. Но никто не мог предвидеть и того, что он обвинит Шостаковича в антинародной позиции: это было самое тяжкое обвинение, которое в то время можно было выдвинуть. Однако Книппер сделал это, а в подтверждение рассказал о происшествии, которое имело место, когда однажды ленинградских композиторов попросили выступить перед моряками. Все приехали вовремя, кроме Дмитрия, который появился с пятнадцатиминутным опозданием и вдобавок не вполне трезвым. В этот момент по залу прошел глухой шум. Книппер сделал короткую паузу, после чего добавил:

— Но ведь мы пришли сюда не для того, чтобы вбить последний гвоздь в гроб Шостаковича...

Услышав это, я выкрикнул:

— Подлец!¹⁵⁸

Трудно судить, чем вызвана очевидная ложь С. Радамского. Может быть, желанием выставить себя борцом с тоталитаризмом, а заодно оклеветать за что-то современника? Сейчас это уже невозможно установить. Очевидно лишь, что фамилии Радамского нет ни на одной странице текста стенограммы московского собрания. И реплика «Подлец» — плод вольного воображения автора.

Через месяц после публикации статьи «Сумбур вместо музыки», тем самым весьма своеобразно отметив маленький юбилей «основополагающего» для советской музыки директивного документа, Кабалевский в той же «Правде» повторил свои обвинения в адрес Шостаковича:

Часто мы слышим в кино музыку, ничего общего не имеющую с общим замыслом и содержанием фильма. Такова почти вся музыка Шостаковича к «Подругам». Что в самом деле «выражает» увертюра в виде скерцо-этиюд для скрипки с фортепиано или абстрактная изломанная музыка для органа в том же фильме? Ничего. В какой степени fuga для органа в «Златых горах» (музыка Шостаковича), абстрактная по своему содержанию, соответствует показанному в это время на экране эпизоду рабочего движения?¹⁵⁹

Стоит заметить, что именно эти реплики тиражировались временем, именно они, многократно повторенные в многочисленных печатных изданиях, создавали искаженный цензурой, фальшивый психологический образ времени.

В документах, извлеченных из спецхранилищ, которые становятся известными лишь сейчас, публикуются поистине бесценные свидетельства иного, отличного от официального, отношения к рассматриваемым событиям, иные, отличные от когда-то общепринятых, оценки антиформалистической кампании и одного из главных ее фигурантов:

...Разнесли Шостаковича... И что значит фраза, что «мелкобуржуазное новаторство» нам вообще не нужно. Очень легкомысленно написано.

В. Шкловский

...Вдруг такой анонимный разнос. Ясно, что кто-то из весьма сильных случайно зашел в театр, послушал, ничего в музыке не понимая, и разнос.

А. Платонов

Народ смеется навзрыд, так как оказалось, что партийцы не знают, что сказать о композиторах.

В. Держановский

Я опасуюсь, что сейчас в музыке может воцариться убогость и примитивность.

*Н. Мясковский*⁶⁰

Примерно в то же время, которое фиксируют доносители в своих докладных записках в НКВД, Пастернак вопрошал с трибуны писательского собрания:

...Если обязательно орать в статьях, то нельзя ли орать на разные голоса? (*Алло-дисменты, смех.*) <...> Тогда будет все-таки понятней, потому что когда орут на один голос — ничего не понятно. Может быть, можно вообще не орать — это тогда будет совсем замечательно, а может быть, можно пишем эти статьи даже и думать, тогда мы может быть что-нибудь и поймем. <...>

А почему мы — несчастные читатели статей не вправе требовать, чтобы их писали понятно? И потом — это уж очень выпирает, — формализм, натурализм, натурализм, формализм. <...> Я не поверю, что это пишется от чистого разума, что каждый пишущий так и дома разговаривает, в семье и т. д. Это неправда (*аллодисменты*).

Ставский^[1]: Ты о каких статьях говоришь?

— О всяких статьях.

Ставский: Статья — статье рознь, надо все-таки разграничивать.

— Я говорю о духе, о каком-то втором плане или третьем плане, которые до нас доходят в совершенно истуканьем виде.

Что страшно в этих статьях? То, что я за ними не чувствую любви к искусству. <...> Но нет этого, есть только радость, что попался чудесный объект и можно его препарировать. <...> Тут страшно в смысле перспектив⁶¹.

40% присутствующих на писательском собрании, как отчитывалась агентура (стало быть, не меньше 60% в действительности), поддержали Пастернака в его критике «лакеев» из «Правды»^[2]. Однако одно принципиально важное положение, им высказанное, оказалось большинству недоступным.

Мы всё воспринимаем как-то идилично. Мы уподобляемся тем фотографам, которым самое важное, чтобы хорошенькое личико получилось. Не торопитесь, подождите, вы увидите, что это очень спокойная мысль, и может быть допустимой. По-моему из искусства напрасно упустили дух трагизма. Я считаю, что без духа трагизма все-таки искусство не осмысленно. Что же я понимаю под трагизмом? Я вам скажу, товарищи. Я без трагизма даже пейзажа не понимаю. <...> Почему могло так случиться, что мы расстались с этой, если не основной, то с одной из [самых важных категорий] искусства? <...> Трагизм присутствует в радостях, трагизм — это достоинство человека и серьезность его, его полный рост, его способность, находясь в природе, побеждать ее.

Голос: Совершенно неверно. (*Шум.*)⁶²

[1] Ставский Владимир Петрович (наст. фамилия Кирпичников, 1900-1943) — секретарь РАПП (1928-1932), ответственный секретарь правления Союза писателей СССР (1936-1939), редактор журнала «Новый мир» (1937-1941), депутат Верховного Совета СССР 1-го созыва. Погиб на фронте.

[2] Выражение Б. Пастернака.

Фактически не упоминая о Шостаковиче, не называя оперу «Леди Макбет», Пастернак выразил один из основных, сущностных конфликтов художника в социалистическом времени, в котором трагическая концепция как одна из важнейших в искусстве была практически из него насильственно устранена. «Ах! Отчего это жизнь наша такая темная, страшная? Разве для такой жизни рожден человек?» — допишет позднее Шостакович главные финальные слова своей многострадальной музыкальной трагедии, оперы, в которой время в лице Нейгауза нашло лишь «преобладание скепсиса и даже цинизма».

К лету накал антиформалистической кампании несколько ослабел. Осенью музыкальная общественность переключилась на разворачивающуюся на страницах газет дискуссии о классовой природе советского джаза. Что же касается композиторов, то в результате партийной проверки в конце 1936 года работа Московского союза композиторов была признана неудовлетворительной, проведенная в феврале дискуссия недостаточной и не достигшей своей цели. Председатель союза Н. И. Челябинов в 1937 году был арестован и расстрелян 8 января 1938-го по 58-й статье.

На дискуссии 1936 года практически в самом начале своего выступления Пастернак обронил следующие слова: «Я это говорю от избытка ощущений свободы, которую я испытываю»⁶³. Все они — Б. Пастернак, В. Шкловский, А. Платонов, Н. Мясковский, В. Держановский и, конечно, Д. Шостакович были по-настоящему свободны тем ощущением личностной тайной свободы, над которой не властвуют внешние обстоятельства. Живя в Советской России, они были внутренне свободны от тиранической власти. Напротив, она, казалось, всесильная, диктаторская, эта власть во многом зависела от их художнического слова.

В дневниках Г. Свиридова, в частых мысленных возвращениях к личности и творчеству, в подчас резких и несправедливых оценках фигуры великого учителя есть примечательные строки, которые Свиридов писал, когда готовил свое выступление на гражданской панихиде Шостаковича 14 августа 1975 года в Большом зале Московской консерватории: «Говоря о его прекрасных человеческих качествах, я хотел бы прежде всего сказать о его непреклонном мужестве, вызывающем глубочайшее уважение. Мягкий, уступчивый, нерешительный подчас в бытовых делах — этот человек в главном своем, в сокровенной сущности своей был тверд как камень»⁶⁴.

Демокрит когда-то писал, что свободен тот, кто ни на что не надеется. После 1936 года Шостакович познал цену именно такой свободы.

* * *

Одним из итогов развернувшейся в 1936 году кампании по борьбе с формализмом стал эпизод увольнения из Большого театра его главного дирижера Н. С. Голованова. Замечу, что Голованов в этой истории оказался в положении хрестоматийного «мальчика для битья». Он не имел никакого практического отношения к постановкам сочинений Шостаковича. Оперой «Леди Макбет», которая была поставлена в филиале театра, на камерной сцене, предназначенной для театральных экспериментов, дирижировал молодой А. Ш. Мелик-Пашаев. Балет «Светлый ручей» по традиции вел Ю. Ф. Файер. Голованов же в тот период работал над оркестровой редакцией оперы Держановского «Тихий Дон», точнее будет выразиться — писал новую ее партитуру, отличную от того варианта, который шел в бывшем Михайловском театре (так тогда называли еще Малегот). «С партитурой же получился конфуз. Когда ее доставили, Голованов долго и внимательно на нее смотрел. Потом передал ее мне и спросил: “Ну а ты

что думаешь?» Я посмотрел и ужаснулся. Такого дилетантизма мне не приходилось видеть даже в партитурах студентов 1 курса ВМШ»⁶⁵, — вспоминал дирижер А. Ковалёв, «лечивший» произведение Держинского вместе с Головановым вплоть до премьеры.

Как говорил баритон Д. Д. Головин на собрании в театре 13 февраля 1936 года, «Голованов сколько рубашек и джемперов сменил, но я всегда вижу его трудящимся над этой оперой»⁶⁶. Показ «Тихого Дона» (7 марта 1936 года) в Большом театре прошел и одобрен высшим руководством. Однако вопрос с Головановым, видимо, был уже решен. В событиях начала 1936 года Голованов вел себя очень независимо. Имел свою позицию, которая не претерпевала изменений вместе со сменой политической конъюнктуры.

3 февраля 1936 года в Большом театре состоялось собрание по обсуждению первой редакционной статьи в «Правде». Заместитель Мутных Б. С. Арканов заметил, что «партия признала линию работы Михайловского театра правильной. <...> Он действительно выполняет функции лаборатории советской оперы»⁶⁷. Затем Арканов стал критиковать репертуарную политику Большого театра, в частности все оказавшиеся неудачными постановки советских произведений.

После постановки какой-либо из этих опер-однодневок неизменно наступала полоса, когда репертуарная политика театра базировалась исключительно на старых произведениях. Чем неудачнее был опыт работы над новым произведением, тем длительнее был интервал до нового опыта. Так театр докатился до «Вышек Октября»⁶⁸.

«Вышка Октября» стала в устах постоянно меняющегося руководства Большого театра, как говорится, настоящей притчей во языцех. Сей опус был изготовлен театром в 1931 году. Музыка писал Б. Л. Яворский, текст творения принадлежал поэту И. П. Уткину. Действие происходило в Чечне. Речь в нем шла о чеченской нефти. Перечислю по дирижерскому экземпляру клавира действующих лиц этого творения: Ударница Дерн, Директор, Старый рабочий, Рабочий, Молодой рабочий, два Муэдзина, Комсомолец и Комсомолка, два Прогульщика и Вредитель.

Тексты опуса прелестны в своей идеологической неприхотливости. Например, Директор (бас, которого должен был петь А. Пирогов) имел такую реплику:

Мы скажем республике:
Строй и не дрейфь.
Мы кровь перегоним
В рабочую нефть.

Есть и тема Комсомолки, по вероисповеданию мусульманки, бросающей (с ребенком) своего мужа ради «Вышки Октября». Есть и вечерняя молитва двух муэдзинов «Аллах Акбар». Есть и частушки рабочего-прогульщика:



Н. С. Голованов.
Первая половина 1930-х годов.
Нег. № 30410. ГЦММК
им. М. И. Глинки

Хорошо на горке жить,
трудно подниматься.
Хорошо двоих любить —
нелегко справляться.

Примерно в то самое время, когда создавался этот опус, В. В. Набоков писал в 1930 году в своей опубликованной в Берлине статье: «...светлые личности, никогда не темнеющие, и темные личности, обреченные на беспросветность, все эти старые наши знакомые — резонеры, злодеи, праведные грубияны и коварные льстецы — опять теснятся на страницах советской книги»⁶⁹. Добавим — и советской оперы, видимо, шокировавшей неприкрытой идеологической наготой своего содержания даже своих заинтересованных заказчиков.

Далее Арканов подверг критике музыкальное руководство Большого театра, остановившись на вопросе затягивания премьеры оперы Шапорина «Декабристы».

Композитор работает над ней уже несколько лет. Общеизвестно, что Шапорин в большой мере наделен теми свойствами, которые присущи Обломову. И все же, мне думается, что «Декабристы» при всей «обломовщине» Шапорина, если бы он был связан в своей работе не с Мариинским театром и не с нами, а с таким театром, как Михайловский, были бы уже поставлены. Дирекция, что могла, делала для того, чтобы обеспечить доведение этой работы до конца. Мы переписывали договор, обуславливали новые сроки, выдавали авансы, но творческой помощи композитору оказать не могли, потому что не являемся специалистами в вопросах композиции. Музыканты же наши ему мало помогали. <...> Пока наши художественные руководители, дирижеры, помимо частной работы в театре над той или другой постановкой, не будут работать еще и с композиторами во время их творческой работы над произведением, нужных результатов мы не получим. Коли этого у нас не делают, то, значит, не делают полностью того, что должны делать. К сожалению, это относится к значительному количеству художественных руководителей оперы.

Голованов: Ко всем, кроме Вас?

Арканов: По линии создания советской оперы дирекция делает больше, чем Николай Семенович Голованов. <...> Произведения нужно создавать, а не ограничиваться постановкой уже написанного. Содружество с композитором в творческой работе — одно из основных условий, без которого нового репертуара нам не создать и линии театра не выправить⁷⁰.

На том же собрании 3 февраля Голованов выступил со следующей речью:

Я буду откровенен в отношении Шостаковича. Я не хочу попасть в те кумушки, которые сейчас говорят: «А что я говорила?»... Шостаковича я считаю одним из самых талантливых композиторов Советского Союза. То, что он пишет плохие оперы — это его частное дело, а что театр ставит — это дело общественное.

Мое отношение к Шостаковичу: еще раз повторяю, что я его считаю самым талантливым композитором. Я сознательно отношусь к этому Большому человеку. Шостаковича я ничего не исполнял. До сих пор этот человек находится в периоде творческого брожения. Он необычайно талантливый, но вместе с тем из всего написанного им я считаю Первую симфонию здоровой и очень хорошей. В «Леде Макбет» он встал на настоящий путь. Этот человек, в силу своего таланта, делает эволюцию, он создает искусство, на котором мы будем учиться.

Я хочу разобраться в этом самостоятельно — искусство декретов не создает. Можно сказать, что Шостакович не нужен — это другое дело. Шостакович должен писать, но для нашей страны на сегодняшний день нужны не ананасы в шампанском, а гречневая каша с хорошим сливочным маслом⁷¹.

Далее дирижер рассказал о работе над «Тихим Доном» Держинского, о том, что в третьем акте были написаны новые песни, переделана шестая картина, значительно изменен сюжет.

Молодые музыканты провели колоссальную работу... Мы его творчеству [Держинского] придаем настоящую европейскую форму⁷².

В апреле 1936 года в Большом театре прошла премьера «Тихого Дона» Держинского. Во время ее подготовки 1 апреля на имя Сталина и Молотова поступила секретная бумага от председателя КДИ П. Керженцева «О мероприятиях по Большому театру». В ней признавалось, что «несмотря на исключительно благоприятные условия, в том числе и материальные, созданные для развития Большого театра, последний не завоевал положения ведущего оперного театра в стране. <...> Крупнейшей причиной отставания Большого театра необходимо считать отсутствие художественного руководства театром <...> в художественной работе театра восторжествовал курс на “помпезную” оперу, обставленную с максимальной пышностью и громкостью. В репертуаре преобладала русская классика при явном пренебрежении к мировой классике, в частности, к Моцарту и Россини <...> работа над созданием советской оперы не только не поощрялась, но отвергалась, как заранее обреченная на неудачу».

Керженцев также указывал, что директор Большого театра В. И. Мутных «категорически настаивает на снятии Голованова». В качестве мер оздоровления работы театра Керженцев предложил:

1) снять из репертуара четыре оперы «Сказание о невидимом граде Китеже», «Лоэнгрин», «Демон» (три эти названия были обведены кружком и на полях бумаги Керженцева сохранилась реплика — Сталина, Молотова? — «Зачем снимать?») и «Четыре деспота»;

2) снять с должности главного дирижера Н. С. Голованова;

3) ввести в Большом театре должность художественного руководителя, «являющегося одновременно первым заместителем директора. Все вопросы художественного порядка: репертуар, назначение исполнителей, работа с композиторами и прочее должны быть сосредоточены в руках этого руководителя»⁷³;

4) назначить на эту должность С. А. Самосуа.

И последний документ, который хотелось в этой связи процитировать, — донос заместителя П. М. Керженцева Я. И. Боярского, посланный 9 апреля 1936 года на имя Сталина и Молотова, в котором он, как указывает, почти дословно переданы реплики Голованова:

Секретно
тов. Сталину, тов. Молотову

Считаю необходимым сообщить содержание беседы с Н. С. Головановым. 8 апреля днем Голованов дирижировал оперой «Тихий Дон», поэтому я встречу с ним назначил на 8 часов вечера. Я сообщил ему о состо-

явшемся постановлении комитета о назначении Самосуда и об освобождении его, Голованова, от работы в Большом театре. <...>

Голованов начал сразу с вопроса: – Скажите прямо – за что меня прогоняют? Ваши мотивы меня не убеждают. Я хочу знать истинную причину моего увольнения. <...> Когда я выгоняю свою прислугу, я ей объясняю, за что я выгоняю. Почему именно я отвечаю за линию Большого театра: я не был ни директором, ни художественным руководителем; в конце концов, я только рядовой работник Большого театра. <...> Я удивляюсь: ряд членов политбюро мне лично говорили, что я лучший дирижер в стране. А теперь я вдруг оказался негоден. <...> Если не будет указана причина моего увольнения, мне остается только одно: бросить окончательно художественную работу и сделатьсь шофером, или покончить с собой. <...> Я напишу в правительстве протест с просьбой отпустить меня за границу, раз меня не могут использовать в СССР. <...> Я покончу с собой и оставлю такое письмо, которое заставит Вас призадуматься. Пусть в Европе знают, как у нас обращаются с художниками. <...> В «Тихом Доне» я доказал, что хочу и могу работать над советской оперой⁷⁴.

Далее Боярский докладывал, что беседа длилась полтора часа, шесть раз Голованов повторил свою угрозу о самоубийстве.

В конце он заговорил о том, что дирекция ему не доплатила 5 тысяч рублей за инструментовку «Тихого Дона», и то, что рассчитывает получить жалованье до конца сезона⁷⁵.

Почему после 1936 года за рубежом не ставили опер Шостаковича?

Известно, что после триумфальной премьеры в Ленинграде и в Москве в январе 1934 года опера Д. Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» начала многообещающую исполнительскую жизнь за рубежом. В течение 1934 и 1935 годов произведение прозвучало в США, Аргентине, Великобритании, Чехословакии, Швеции, Югославии, Швейцарии, Дании. Однако после публикации редакционных статей «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь» в газете «Правда», выразивших мнение руководства культурными процессами в стране, после развернувшейся в отечественной прессе широкой кампании по борьбе с формализмом, которая продолжалась до лета 1936 года, западные музыкальные театры на протяжении многих лет не обращались к опальному произведению композитора. Возникает естественный вопрос: с чем были связаны подобные действия?

Трудно предположить, что данная ситуация была продиктована политическими причинами, в частности желанием таким образом солидаризироваться с культурной политикой Советского государства. Трудно представить, что мнение, высказанное в статье «Сумбур вместо музыки», находило и за рубежом своих авторитетных сторонников, в результате чего опера, столь блистательно начавшая свою исполнительскую жизнь, на долгие десятилетия исчезла с афиш крупнейших музыкальных театров мира.

Некоторые разъяснения, проливающие свет на эту проблему, дает история неудавшейся постановки «Леди Макбет Мценского уезда» в Римской опере, зафиксированная в документах, которые полностью публикуются впервые.

В начале 1938 года в полпредстве СССР в Италии состоялся разговор посла Б. Штейна^[1] с известным дирижером В. Ферреро. Суть его изложена в письме, направленном секретной почтой в Москву.

Полпредство СССР в Италии секретно № 71с

19 января 1938 года

Председателю Всесоюзного Комитета
по делам искусств при СНК СССР

Уважаемый товарищ!

Известный дирижер Вилли Ферреро обратился ко мне со следующей просьбой: главный дирижер королевской оперы в Риме Туллио Серафин очень хочет поставить «Катерину Измайлову» Шостаковича. Через Вилли Ферреро он обращается ко мне с просьбой достать партитуру и получить разрешение на постановку. Вилли Ферреро был как раз в Москве в тот момент, когда «Катерина Измайлова» была снята с нашего репертуара, и он прекрасно осведомлен относительно нашего отношения к этой опере. Тем не менее он ставит передо мной этот вопрос и просит выяснить: нельзя ли было бы все же эту оперу поставить здесь. Естественно, я не мог дать ему никакого ответа, но обещал выяснить этот вопрос. Я высказал лишь сомнение, захочет ли сам Шостакович, чтобы была поставлена его опера, вызвавшая такую критику.

Ввиду того что Вилли Ферреро является одним из немногих представителей итальянских культурных кругов, поддерживающих отношения с полпредством, я бы Вас очень просил, независимо от характера Вашего решения, сообщить мне, что следует ответить Ферреро и, в случае отказа, какую наиболее удобную версию отказа ему дать.

С товарищеским приветом

Б. Штейн⁷⁶

Можно предположить, что данное письмо с просьбой о постановке в Италии оперы Шостаковича не случайно появилось именно в январе 1938 года. Обратим внимание: Штейн уже знал о снятии с должности в первые дни года председателя Комитета по делам искусств П. М. Керженцева. Вполне можно допустить, что разговоры о возможности постановки оперы происходили между послом и итальянскими музыкантами и ранее. Опытный дипломат и влиятельный чиновник, Штейн отдавал себе отчет в том, что смена руководства Комитета по делам искусств означала и некую смену курса в управлении культурой. К тому же следовало учитывать и определенную либерализацию официального отношения к композитору после триумфальной премьеры его Пятой симфонии, последовавшей в ноябре 1937-го.

«Когда исполнялась впервые (21 ноября 1937 года) Пятая симфония Шостаковича — это был просто триумф. Дмитрия Дмитриевича столько раз вызывали, что это стало почти демонстрацией — после “Сумбура” и прочего...», —

[1] Штейн Борис Ефимович (1892–1961) — советский дипломат. В 1932–1934 гг. был полпредом в Финляндии, в 1934–1939-м — в Италии. С 1945 г. советник МИДа в ранге посла. В 1952 г. арестован. Освобожден после смерти Сталина.

вспоминал Д. В. Шебалин⁷⁷. Событие это получило широкое освещение в отечественной и зарубежной прессе. И еще не зная имени нового руководителя Комитета («Уважаемый товарищ!»), Штейн спешит выполнить просьбу итальянских музыкантов. Обратим внимание на близость дат вышеназванных событий. 21 ноября — премьера Пятой симфонии в Ленинграде, 5 января — осуществление проекта Г. М. Маленкова о снятии Керженцева с поста председателя КДИ, и, наконец, письмо Б. Штейна от 19 января секретной почтой в Москву. Трудно поверить, что между перечисленными датами нет внутренней связи. Римская опера и ее директор, авторитетнейший дирижер, блестящий музыкант Т. Серафин, ранее руководивший La Scala и Metropolitan Opera, были крайне заинтересованы первыми возобновить прерванную исполнительскую историю оперы Шостаковича, осуществить ее итальянскую премьеру.

Весьма показательны в этом плане мемуары Артура Рубинштейна, в которых он фиксирует невероятный интерес к опере Шостаковича, продемонстрированный сразу после премьеры Артуром Родзинским и другими известными дирижерами⁷⁸. Добавлю, что отношение к новым сочинениям композитора, близкое к сенсационному, особенно ярко проявилось в первые годы Второй мировой войны. Так, например, за право осуществить американскую премьеру Седьмой симфонии боролись лучшие симфонические коллективы, и, как свидетельствовала американская пресса, выиграл тот, кто больше заплатил, то есть А. Тосканини и его оркестр.

Однако в 1938 году ответ в Италию Комитет по делам искусств дал лишь через два месяца. В январе 1938 года прошла череда новых кадровых назначений. Председателем Комитета по делам искусств был назначен ранее занимавший пост заместителя отдела печати ЦК ВКП(б) А. И. Назаров¹¹. Его заместителем в ранге исполняющего обязанности стал М. Б. Храпченко¹².

Письмо в Италию было отправлено за подписью не председателя и даже не его заместителя⁷⁹. На чиновничьем языке это значило, что, по мнению вышестоящих инстанций, предмет обсуждения не следовало столь акцентировать, и руководство Комитетом по делам искусств переводило диалог на более низкий уровень.

22 марта 1938

№ 99с

Полпреду СССР в Италии тов. Штейну

На Ваше письмо от 19 января с. г. № 71/с о постановке «Катерины Измайловой» Шостаковича в Риме, сообщаю, что по приезде Шостаковича в Москву (он постоянно проживает в Ленинграде) мы договоримся с ним по этому вопросу и о его решении сообщим Вам для ответа Вилли Ферреро.

Зав. Международного Бюро
Канишевский¹³

Очевидно, что данное письмо, посланное с двухмесячной задержкой, являлось не чем иным, как обычной бюрократической отпиской. Ссылка на то обстоятельство, что Шостакович проживал в Ленинграде и, следовательно, воз-

[1] Назаров Алексей Иванович (1905–1938) — в описываемое время председатель Комитета по делам искусств.

[2] Храпченко Михаил Борисович (1904–1986) — с 1938-го заместитель председателя, а с 1939 по январь 1948 г. председатель Комитета по делам искусств.

[3] Канишевский Иван Васильевич — в описываемое время и. о. зав. международного бюро Комитета по делам искусств.

никали трудности общения с композитором, была смехотворна. Шостакович довольно часто посещал в Москву, где обычно останавливался у В. Я. Шебалина. В первой половине 1938 года он был в столице по крайней мере однажды, в конце мая, приехав специально на футбольный матч ленинградского «Динамо» и московского «Торпедо» и уведомив об этом предварительно своего друга. Помимо того, существовали и другие способы связи — почта, телефон. Составители письма, посланного в Италию, питали надежду, что всемерное затягивание ответа приведет к тому, что возникшая проблема исчезнет сама собой: у руководства Римской оперой появятся новые репертуарные планы.

Однако настойчивость итальянцев грозила вывести ситуацию из-под контроля.

16 августа 1938 г. № 177с
Председателю Всесоюзного Комитета по делам искусств при СНК
Полпредство СССР в Италии
Секретно

В начале этого года мы обратились в Комитет (наше письмо от 19 января за № 71(с) с просьбой сообщить, можно ли получить партитуру оперы Шостаковича «Катерина Измайлова» для постановки в Римском оперном театре. С такой просьбой обратился в полпредство руководитель театра, и мы, естественно, должны ему дать какой-нибудь ответ. Через два месяца — 22 марта за подписью Зав. Международного Бюро Комитета (письмо №99(с)) — нам было отвечено, что Шостакович проживает в Ленинграде и что о получении партитуры с ним можно будет договориться в один из очередных приездов композитора в Москву. После этого прошло почти 6 месяцев. И комитет, видимо, обещанной беседы с Шостаковичем не имел.

Поскольку мы не можем больше тянуть с ответом руководителям Римской оперы, прошу в срочном порядке распорядиться о выяснении с Шостаковичем возможности получения партитуры и сообщить нам результат.

Сотрудник Полпредства Л. Гельфанд⁸⁰

26 августа письмо было зарегистрировано Комитетом по делам искусств. Далее ситуация развивалась следующим образом: Канишевский отправил докладную записку на имя М. Б. Храпченко.

14.09.

Нам напоминает Полпредство СССР в Италии о просьбе директора Римского оперного театра послать им партитуру «Катерины Измайловой» Шостаковича. Прошу Ваших указаний^[1]. Мы считаем посылку в Италию «Катерины Измайловой» как произведения, осужденного за формализм, нецелесообразной.

Канишевский⁸¹

На тексте фиолетовыми чернилами подпись и резолюция Храпченко: «т. Л. Гельфанду 15.09 М. Храпченко».

[1] Данное предложение перечеркнуто красным карандашом.

Обратим внимание: мнение о судьбе зарубежной постановки оперы после ряда согласований партийными чиновниками сформулировано. Оставалось выразить его от имени автора.

Следующий документ, фиксирующий развитие данной истории, принадлежит Шостаковичу. Это автограф композитора, написанный синими чернилами на листке из обычной ученической тетради в линейку:

В Управление музыкальных учреждений

7 сентября тов. М. А. Гринберг^[1] сообщил мне, что в фашистской Италии хотят ставить мою оперу «Леди Макбет Мценского уезда». Я категорически возражаю против постановки этого произведения и прошу никаких материалов не высылать.

27 сентября 1938

Д. Шостакович⁸²

Внизу листа приписка фиолетовыми чернилами: «*хранить этот документ*». Подпись: *Гринберг*.

Приписка, как видим, весьма характерна. Цель ее — зафиксировать подтверждение того, что отказ исходит от композитора, а не от тюремщиков поруганного произведения.

Известно, как исключительно высоко ценил композитор свое детище. В апреле 1936 года, в самый разгар кампании по борьбе с формализмом, он писал грузинскому композитору А. Баланчивадзе: «Я за это время много пережил и передумал. Пока додумался до следующего: “Леди Макбет”, при всех ее больших недостатках, является для меня таким сочинением, которому я никак не могу перегрызть горло. Вполне возможно, что я неправ, и что у меня не хватает просто на это мужества. Но мне кажется, что надо иметь мужество не только на убийство своих вещей, но и на их защиту. Так как второе сейчас невозможно и бесполезно, то я и ничего не предпринимаю в этой области»⁸³.

Известно также, как страстно желал Шостакович возобновления сценической жизни «Леди Макбет», считая оперу одним из лучших своих произведений. Возможность постановки оперы в одном из знаменитых европейских театров под руководством великого интерпретатора итальянской классики значило для композитора только одно — блестящее возрождение своего поруганного произведения.

Нельзя оставить без комментария и использованный в записке Шостаковича эпитет «фашистский». Очевидцы приезда Вилли Ферреро в СССР в том самом драматичном для Шостаковича 1936 году свидетельствовали, что дирижер выходил на сцену Большого зала консерватории, имея на лацкане концертного фрака значок фашистской итальянской партии, что не помешало ему приехать и концерттировать в стране. Пресса также оставила данное обстоятельство без комментариев. Впрочем, в следующий свой приезд в СССР, уже в 1951 году, значок на лацкане артиста был иной — коммунистической партии Италии. Тем не менее в 1938 году повод — не пустить музыку Шостаковича на Запад — был грубо мотивирован таким откровенно агитационно-пропагандистским образом. В следующие годы для запрета от поездок Шостаковича на Запад и исполнения им своей музыки находились другие, не менее топорные причины и их объяснения.

[1] Гринберг Моисей Абрамович (1904-1968) — в описываемое время начальник Музыкального управления Комитета по делам искусств.

Однако в 1938-м история развивалась следующим образом: к процитированной бумаге приложена еще одна, объясняющая суть происходящего: [Записка Гринберга (фиолетовые чернила)]

Направляю Вам Заявление Д. Д. Шостаковича.

Нужно на этом основании составить ответ о том, что автор отказывается от присылки материалов и возражает против постановки его оперы.

По-видимому, в период с 26 августа по начало октября происходили активные согласования между Комитетом по делам искусств и Агитпропом, как, с какой мотивацией ответить итальянцам. Соответственно, изложенный Шостаковичем текст, вероятно, был сформулирован не им, вполне возможно, что и надиктован композитору. Практически без изменения данная формулировка повторяется в письме за подписью председателя Комитета по делам искусств М. Храпченко, отправленном в Италию:

17 октября 1938

секретно

полпредство СССР в Италии

По поводу обращения к Вам руководителя Римского оперного театра о предоставлении партитуры оперы Шостаковича «Катерина Измайлова», сообщаем, что Комитет по делам искусств передал просьбу Римского оперного театра композитору Шостаковичу. Д. Шостакович заявил, что он категорически возражает против постановки этого произведения в фашистской Италии и просил Комитет никаких материалов Римскому оперному театру не высылать.

Зам. Председателя комитета
по делам искусств при СНК СССР
Храпченко³⁴

Более посол Б. Штейн по вопросу о постановке «Леди Макбет» в Италии Комитет по делам искусств не беспокоил. Отказ от имени Шостаковича, изложенный в оскорбительной для итальянских музыкантов форме, поставил точку в этой истории. А в 1942 году Т. Серафин осуществил итальянскую премьеру в Римской опере «Воццека» А. Берга.

«Поразительно и непостижимо то, что вскоре после статьи в “Правде” “Леди Макбет” исчезла и со сцен зарубежных оперных театров»⁸⁵, — писал в 1996 году в буклете, посвященном исполнению первой редакции «Леди Макбет Мценского уезда», авторитетнейший исследователь творчества Шостаковича М. А. Якубов. Непосвященному трудно представить, сколь иезуитски изощренно работала сталинская бюрократическая система. Действительно, казалось, что может быть убедительнее, чем отказ, переданный от имени художника. Причем отказ, имеющий четкую политическую мотивацию. В дальнейшем такая практика отказов «от имени» Шостаковича и не только его одного применялась неоднократно. От имени Шостаковича в военное время сочинялись телеграммы, в которых он якобы отказывался от поездок на длительные зарубежные гастроли.

Приведу в качестве примера еще один образец работы сталинской бюрократической машины. В 1943 году, в ответ на приглашение, посланное Шоста-

ковичу из США, 25 сентября, в день его рождения, в недрах ЦК ВКП(б) сначала родился первый вариант ответа «от имени Шостаковича». По-видимому, он не устроил руководство страны. «Проект № 2» — так назывался следующий документ — был одобрен секретарем ЦК А. С. Щербаковым:

Благодарю Вас за приглашение посетить Америку и желание сделать приятным и плодотворным мое пребывание у Вас.

Сейчас, когда моя Родина, защищая идеалы культуры всего человечества, продолжает нести основную тяжесть борьбы против гитлеризма, я считаю, что мое место художника и патриота в Советском Союзе.

Д. Шостакович⁸⁶

На этом варианте ответа — виза Молотова от 14 октября: «Согласен. Молотов».

Такой ответ был послан на приглашение, подписанное в том числе Ч. Чаплином, У. Синклером, Ф. Рейнером, Дж. Говардом, С. Кусевичким, Д. Эллингтоном, А. Коутсом, А. Коплендом.

Г-н Шостакович будет абсолютно свободен в выборе программы своих действий, а мы в нашей стране будем руководствоваться всецело его собственными вкусами — захочет ли он писать музыку для кино, концертировать или дирижировать...⁸⁷

Вряд ли отдавали себе отчет авторы приглашения, сколь издевательски звучала эта в высшей степени любезная фраза для любого из тех, кто жил в сталинской стране. Впрочем, думаю, что Шостакович об этом приглашении ничего не узнал.

В 1946 году Шебалин как директор Московской консерватории посетил Италию, где встречался со многими музыкантами. По возвращении в докладной записке, посланной в ЦК ВКП(б), он писал: «Везде, где мы были, приходилось слышать жалобы на полное отсутствие нотного и журнального материала, который мог бы дать хотя бы частичное представление о музыкальной жизни Советского Союза. Дирижеры жалуются на невозможность получить оркестровые голоса тех произведений, которыми они хотели бы продирижировать»⁸⁸.

Отказ от предоставления нотного материала оперы «Леди Макбет Мценского уезда» для постановки оперы в Италии, думаю, имел далеко идущие последствия.

Т. Серафин, имеющий большие международные связи, естественно, не оставил в тайне историю с неудавшейся постановкой произведения Шостаковича. Для зарубежных музыкантов это был знак того, что опера запрещена к исполнению не только в собственной стране, но и за ее пределами. Этим обстоятельством и объясняется отсутствие сценической жизни оперы на Западе в течение долгих десятилетий.

Формулировка отказа, крайне грубо повторяющая пропагандистские штампы советской прессы, создавала мифический образ Шостаковича, верного слуги сталинского режима. Образ, привлекательный для западной музыкальной журналистики и до настоящего времени.

В современных трудах, посвященных истории русского искусства сталинского времени, один из актуальных вопросов — «железный занавес», который закрыл от отечественной культуры достижения мирового художественного процесса. Оценим проблему несколько с иной стороны — невозможности знакомства западной аудитории с выдающимися творческими достижениями, созданными в СССР в рассматриваемый период. Не только наша страна, но и художественная атмосфера мира бесконечно проиграли от этого пагубного для культуры насильственно внедренного порядка. И сегодня нам приходится заниматься лишь фиксацией невозполнимых взаимных потерь.

СОВЕТСКИЕ КОМПОЗИТОРЫ В ГОДЫ ВОЙНЫ

Народы мира ожидают теперь от советской интеллигенции столько же, сколько они получили от Красной Армии. Это немалая задача!.. Вы не имеете права разочаровывать.

Жан Ришар Блок

К проблеме композиторского мастерства в советской музыке 1940-х годов. Неизвестный пленум ССК

В настоящее время существуют крайне скудные и отрывочные представления о музыкальной жизни страны в годы, предшествовавшие Постановлению ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели». Военный период представляется как время прерванного течения естественного хода событий, нарушенных творческих связей. Театры, филармонии, крупнейшие учебные заведения были эвакуированы. Журнал «Советская музыка» стал альманахом с весьма нерегулярной периодичностью выпусков. Крупнейшие деятели культуры уже в начале августа 1941 года были отправлены в различные города страны, подальше от линии фронта. Однако уже с 1943 года культурная жизнь начинает возрождаться. В Москву возвращаются музыканты; как несомненные достижения оцениваются творческие итоги, с которыми приходят к концу военного периода композиторы.

Сочинения Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна, Мясковского, Глиэра, исполняемые за рубежом, имели на современников поразительное и — что особенно важно — пропагандистское воздействие. Институты власти не могли с данным обстоятельством не считаться. Официальное положение крупнейших отечественных композиторов в данное время было как никогда прочным. Практическое руководство деятельностью Союза композиторов осуществлялось следующим образом. Председателем Оргкомитета был Р. М. Глиэр, в силу преклонного возраста фактически возложивший повседневную работу на своего заместителя А. И. Хачатуряна. До войны, с 1939 года, секцией композиторов и музыкантов в ВОКС (Всесоюзном обществе культурной связи с заграницей) руководил С. С. Прокофьев. С 1943 года, после возвращения институтов управления культурой в Москву и восстановления прерванной работы, Президиум

Музыкальной секции ВОКС Комитета по делам искусств возглавил Н. Я. Мялковский. Его заместителями стали С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович и А. И. Хачатурян. В предвоенные годы руководство Московским союзом композиторов осуществлял В. Я. Шебалин. С осени 1942 года он занял пост директора Московской консерватории. Во главе Ленинградского союза с 1944 года по 1948-й стоял бывший асмовец В. В. Щербачёв. Как видим, крупнейшие и авторитетнейшие композиторы руководили музыкальным процессом — ситуация уникальная для советской музыкальной культуры. И здесь было бы неправильным не воздать должное председателю ВКДИ СНК СССР Михаилу Борисовичу Храпченко. Блестящий расцвет советской музыкальной культуры в 1940-е годы, убеждена, связан с периодом его руководства искусством.

Конечно, главной обязанностью Оргкомитета, созданного в 1939 году, была подготовка первого композиторского съезда. Съезд должен был состояться после празднования юбилея С. С. Прокофьева, намеченного на осень 1941 года. Однако после начала войны вопрос о проведении съезда был отложен на неопределенное время. Так нарушался один из пунктов устава ССК, принятого в 1934 году, согласно которому съезд «созывается не реже одного раза в два года с предварительного разрешения Наркомпроса РСФСР»¹. Функции последнего с января 1936 года стал выполнять Комитет по делам искусств СНК СССР. Не имея этого «предварительного разрешения», композиторы проводили пленумы — в мае 1941-го, в 1944 и 1946 годах.

Если пленум 1946 года частично, хотя и искаженно, в соответствии с законами жесткого цензурирования материалов в сталинский период, отражен на страницах вновь начавшего после войны выходить журнала «Советская музыка», то результаты майского пленума 1941 года, проходившего в Ленинграде и посвященного вопросам симфонизма, до сего времени неизвестны. В июне началась война, и проблемы советского симфонизма оказались неактуальными. К тому же и роль журнала «Советская музыка» в военные годы выполняли Информационные сборники ССК СССР, печатавшиеся крайне нерегулярно и имевшие микроскопический тираж, иногда доходивший до 100 экземпляров. Однако пленум 1944 года в одном из таких сборников частично был отражен².

Позднее, уже в послевоенный период, новое руководство Союза композиторов предпринимало все, чтобы полные действительные события тех лет не стали достоянием общественности. В 1975 году в журнале «Советская музыка» был опубликован доклад Д. Д. Шостаковича, сделанный им на пленуме 1944 года. Цензурному изъятию подвергся фрагмент с резкой критикой оперного творчества Д. Б. Кабалевского³. Годом ранее в сборнике «Виссарион Яковлевич Шебалин. Литературное наследие» напечатан его доклад «О композиторском мастерстве», с которым он выступил на пленуме 1944 года после Шостаковича. В опубликованном варианте также были сняты все критические высказывания в адрес произведений Т. Н. Хренникова и И. И. Держинского⁴. Уже много позднее, в 1990 году, М. Рахмановой удалось опубликовать выступление С. С. Прокофьева, произнесенное им на том пленуме в прениях⁵. Указанные случаи типичны и весьма характерны для того времени. Не боясь преувеличений, можно с уверенностью утверждать, что все опубликованные тогда исторические материалы, посвященные советскому периоду, — статьи, письма, публичные выступления — подвергались жесткому редактированию, так как после 1948 года на руководящих постах Союза композиторов и фактически его подразделений находились люди, лично в том заинтересованные. Огромное же число событий — пленумов, конференций, дискуссий — все по той же причине в советский период в печатном виде было просто не зафиксировано. Изъято

из времени. К такой практически забытой странице истории советской музыки относится и пленум Оргкомитета Союза советских композиторов 1944 года.

Пленум проходил 12 дней: с 27 марта по 7 апреля 1944 года в Москве, в Союзе композиторов, в Доме на Миусах. Настроение у присутствующих было приподнятое. Советская армия подошла к государственной границе страны. Композиторское «войско» также отличилось на «музыкальном фронте». Осенью 1943 года было успешно выполнено «важное правительственное задание» по созданию государственного гимна. Правительство щедро расплатилось с участниками конкурса. Композиторам было выплачено 988 000 рублей, поэтам — 224 000 рублей. Всего конкурс на создание нового гимна обошелся государству в 1 212 000 рублей — сумма, превышающая затраты на постановку нового оперного спектакля в Большом театре.

По тому, как оплачивался композиторский труд, можно составить по меньшей мере приблизительное впечатление о негласной иерархии, существовавшей в его оценке. В конкурсе принимали участие и музыковеды, и даже артисты-исполнители. По 4000 рублей получили 116 сочинителей, среди них: Ан. Н. Александров, Б. В. Асафьев, М. В. Бражников, Е. Г. Брусиловский, С. А. Бугославский, С. Н. Василенко, А. М. Веприк, В. А. Власов, И. И. Дзержинский, С. А. Кац, Л. К. Книппер, К. А. Корчмарёв, М. И. Красев, Б. С. Майзель, З. П. Палиашвили, Л. А. Половинкин, Л. Н. Ревуцкий, Ш. М. Тактакишвили, С. С. Туликов, Ю. Н. Тюлин, О. С. Чижко, Б. С. Шехтер, В. П. Ширинский, В. М. Юровский.

27 участникам была выплачена сумма по 8000 рублей. В эту группу вошли такие музыканты, как А. М. Баланчивадзе, А. Ф. Гедике, Р. М. Глиэр, Ю. А. Левитин, В. И. Мурадели, В. А. Оранский, А. В. Свешников, В. Г. Фере, Н. К. Чемберджи, А. Н. Цфасман, Ю. А. Шапорин. 10 человек — Б. А. Александров, М. И. Блантер, Д. С. Васильев-Буглай, В. Г. Захаров, Н. П. Иванов-Радкевич, М. Коваль, Н. В. Макарова, А. В. Мосолов, С. С. Прокофьев, И. П. Шишов — получили по 12 000 рублей. Четверым была выделена сумма по 16 000 рублей: В. И. Анпилову, А. Г. Новикову, И. И. Туския и С. А. Чернецкому. По 20 000 рублей получили В. А. Белый и Т. Н. Хренников. 24 000 рублей выделены В. Я. Кручинину. 28 000 рублей — А. И. Хачатуряну. Самой большой суммы удостоился Д. Д. Шостакович, получивший 32 000 рублей. Потому как приведенные источники хранятся в фонде Молотова, полагаю, что вопрос о распределении сумм решался непосредственно Сталиным и Молотовым.

Руководство Союза композиторов, имея полную поддержку в Агитпропе в лице его куратора, секретаря ЦК ВКП(б) А. С. Щербакова, согласовало с ЦК тему пленума. На обсуждение выносился главный, насущный для организации вопрос — о профессиональном мастерстве советских композиторов.

Уже сама постановка темы свидетельствовала о том, что в длительной, начавшейся еще в конце 1920-х годов полемике с «композиторами демократического направления»^[1] пленум должен был, казалось, поставить точку, тем самым закрыв тему. Можно предположить, что проблематика пленума была определена не без помощи И. И. Соллертинского. Известно, что в начале 1944 года он был отозван в Москву из Новосибирска, где находился в эвакуации с Ленинградской филармонией, художественным руководителем которой состоял. Соллертинский получил приглашение занять пост профессора Московской консерватории, думается, не без влияния на В. Я. Шебалина Д. Д. Шостаковича, самого его близкого друга. Однако, вернувшись в Новосибирск, в ночь с 11 на 12 февраля ученый скорпостижно скончался.

Именно И. И. Соллертинский в мае 1941 года на довоенном ленинградском пленуме по симфонизму сделал блестящий доклад «Мировая симфоническая

[1] Определение И. И. Дзержинского.

культура и советский симфонизм», где, среди прочего, подверг уничтожающей критике «гипертрофию неполноценной лирики» в советской музыке с обилием «дивергентных песен» «о соколе, о березоньке, о зяблике, об осинушке», зацепив в том числе и показанную на пленуме четвертую картину оперы Т. Хренникова «В бурю»⁶. Кстати, замечу, что в стенограмме ленинградского пленума 1941 года, хранящейся в фонде композиторов в РГАЛИ, текст доклада И. И. Соллертинского изъят. Точно так же отсутствуют выступления Т. Хренникова и Ю. Келдыша на московской дискуссии 1936 года, посвященной обсуждению статей «Правды» «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь». В этой связи нельзя не согласиться с мнением историка, утверждающего, что «значительная часть документов того времени подвергалась уничтожению и фальсификациям». Ж. Медведев, занимающийся изучением истории сталинского времени, утверждает, что «эта же практика продолжалась в течение многих лет после смерти Сталина. Все руководители СССР, от Хрущёва до Андропова, давали директивы о ликвидации архивных документов, которые могли перед судом истории компрометировать политику советского правительства, КПСС и их собственные действия»⁷.

Кстати, основной доклад «О проблемах советского симфонизма» на ленинградском пленуме сделал музыковед и композитор В. М. Богданов-Березовский. Тогда он поднял проблему «утверждения индивидуального стиля художника»: «За последние годы “творческая обезличка” давала себя сильно знать в оперном жанре. Дзержинский — и в этом, безусловно, сказалась сила его индивидуальности — едва достигнув творческого “совершеннолетия”, а может быть, даже и не вполне его достигнув, породил множество эпигонов. “Мать” Желобинского, “Мятеж” и “Семья” Ходжа-Эйнатова, “В бурю” Хренникова — все это оперы, где сильно притушено индивидуальное начало и на первый план выступает начало серийное, имеющее “маркой” приемы “Тихого Дона” и “Поднятой целины”»⁸. Докладчик выделил главные качества советского композитора — «одаренность, культура, мастерство плюс талантливость»⁹.

Обращает на себя внимание тот факт, что основными действующими лицами в названных событиях были композиторы и музыковеды из близкого окружения Шостаковича. Богданов-Березовский в 1920-е годы являлся одним из его друзей. Дружба с Шебалиным продолжалась, начиная с 1920-х годов, в течение всей жизни. Влияние Соллертинского на Шостаковича — факт общеизвестный. Однако и «круг Прокофьева», к которому относились Мясковский, тот же Шебалин и Хачатурян — как ученики Мясковского, был всемерно заинтересован в такого рода развитии событий. Еще в 1934 году Прокофьев публично, выступив в газете «Известия» с программной статьей «Пути советской музыки», сформировал свои взгляды на ее развитие: «Музыку, прежде всего, надо сочинять большую, то есть такую, где и замысел, и техническое выполнение соответствовали бы размаху эпохи. Такая музыка должна, прежде всего, двигать нас самих по путям дальнейшего развития музыкальных форм: она и за границей покажет наше подлинное лицо. Опасность опрощения для современных советских композиторов, к сожалению, весьма реальна»¹⁰.

Детские годы
Ивана И. Дзержинского



И. Дзержинский и Т. Хренников.

Их критиков залпы сломить не смогли —
Храбры партизаны с тамбовской земли!

Прокофьев, прекрасно информированный о принципах развития современной западной музыки, лишь повторял критику советских композиторов, хоровиков и песенников, их европейскими коллегами. В том же, 1934 году журнал «Советская музыка» в рубрике «Трибуна зарубежных композиторов» опубликовал выдержки из писем к советским музыкантам В. Неедлы, А. Хабы, Ф. Райнера, Г. Кауэлла. На вопрос, что А. Хаба думает о культуре Запада и СССР, корреспондент получил следующий ответ: «Могу сказать, что советские товарищи-композиторы лучших — в художественном отношении — массовых песен не пишут»¹¹. Еще определеннее высказался американский композитор Г. Кауэлл: «Мы считаем, что музыка старого типа и новая музыка, написанная по старым канонам, исполняемая на концертах перед рабочей аудиторией, ведет назад — к психологии мелкой буржуазии. <...> Я не могу поверить, что революционные идеи могут быть выражены совершенно нереволлюционной музыкой»¹².

Тезис Прокофьева о «провинциальности» советской музыки вызвал бурю эмоций, не утихавших долгое время. В феврале 1936 года на общем собрании московских композиторов, посвященном обсуждению редакционных статей газеты «Правда» «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь», музыковед Ю. В. Келдыш заявил: «Мы заражены провинциализмом. Это проявляется не в том, что наша музыка недостаточно похожа на западноевропейскую, а в том, что мы чересчур прислушиваемся к тому, что говорят в западной Европе. Мы боимся не быть похожими на них»¹³. На ленинградском пленуме 1941 года украинский композитор К. Данькевич продолжил тему и обвинил в «дилетантизме» уже и доклад Богданова-Березовского — за то, что последний выступил «с фугасной критикой», с упреками в дилетантизме одного из товарищей, обладающего большим талантом, — Мариана Коваля. «В моем и в сознании товарищей, беседовавших со мной, ассоциативно вновь всплыли оскверняющие душу разговоры о “провинциализме” русской музыкальной школы», — с пафосом восклицал Данькевич¹⁴.

Позицию композиторов «демократического направления» поддерживали члены Союза, имеющие за плечами рапмовское прошлое: М. В. Коваль, В. Г. Захаров, В. А. Белый, В. М. Городинский, Л. Н. Лебединский, Ю. В. Келдыш, Б. С. Штейнпресс. В середине 1930-х и начале 1940-х годов к ним примкнули представители национальных республик — К. Данькевич, У. Гаджибеков, О. Тактакишвили — и активная в общественном смысле молодежь — И. Держинский, В. Мурадели, Т. Хренников. Названные композиторы обладали весьма скромными творческими возможностями, но большими личными амбициями, поддержанными атмосферой неуместных восхвалений их первых опусов. Музыковеды В. М. Городинский, Л. Н. Лебединский, Ю. В. Келдыш, Б. С. Штейнпресс, формирование которых пришлось на рубеж 20–30-х годов, в течение всей профессиональной жизни на всех занимаемых постах сохранили приверженность идеалам «реалистической русской музыки», понимаемым с точки зрения далеких от проблем искусства партийных догм.

Но вернемся к событиям весны 1944 года. Основной доклад «Творческие итоги 1943 года»^[1] 28 марта, в первый день работы пленума, делал Д. Д. Шостакович. Это было важное, о многом говорящее событие. Прежде всего потому, что в сталинский и постсталинский периоды общественная творческая жизнь жестко регламентировалась. И если кандидатура Шостаковича, выступающего на пленуме с основным докладом, была одобрена Агитпропом ЦК ВКП(б), то для присутствующих данное обстоятельство свидетельствовало о полной поддержке автора всемирно известной Ленинградской симфонии на самом верху. Обратим на этот

[1] Доклад Шостаковича на пленуме имел именно такое название: «Советская музыка в дни войны» — вариант журнальной публикации 1975 г.

факт особое внимание. Для сравнения — в 1948 году на 1-м Всесоюзном съезде композиторов с основным докладом должен был выступить Б. В. Асафьев, кандидатура которого как председателя Союза уже была за несколько месяцев до того утверждена Политбюро. Для Шостаковича же доклад 1944 года стал единственным примером столь важного официального выступления вплоть до 1960 года, когда он был избран первым секретарем тогда учрежденного Союза композиторов РСФСР.

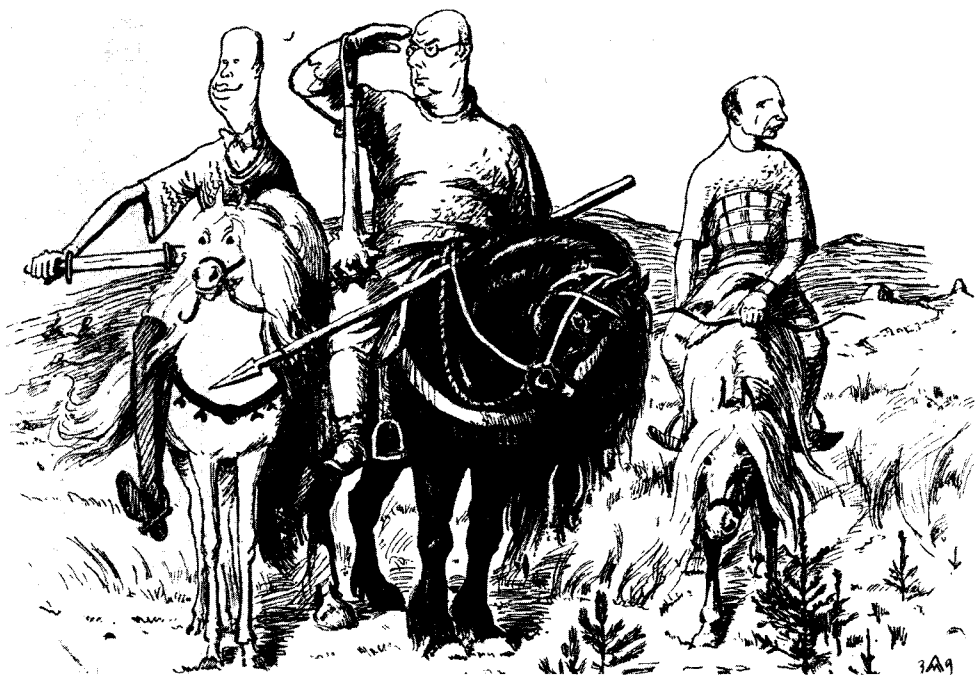
Нельзя не оценить ответственность, с которой подошел Шостакович к своему развернутому 45-минутному выступлению. Оно отвечает всем конструктивным нормам того времени: сначала оценка главного, как считалось, жанра времени — песни. Затем — анализ современного симфонического, далее — оперного творчества. Не были забыты автором и вопросы музыкального языка, его национальной основы. Большое внимание уделено проблемам критики. Вместе с тем в каждой строке доклада ощущается личное отношение автора к любой из названных тем. Говоря о «производственном творческом подъеме» у композиторов, вызванном началом войны, Шостакович подчеркнул, что на многих из создаваемых тогда песен «были следы явной спешки, торопливости, недоделанности и невысокого качества. <...> К сожалению, много было плохих песен — следует отметить это обстоятельство. Редко, редко попадались тогда хорошие песни»¹⁵.

Отметив уход из жизни в 1911 году крупнейшего симфониста Г. Малера, Шостакович заметил, что «с ним вместе ушел в могилу западный симфонизм». Развитие симфонического творчества в XX веке он выстроил как линию преемственности от традиций Чайковского и Малера к советскому симфонизму. «В этом отношении огромны заслуги Мясковского. Он на своих плечах несет львиную долю симфонической нагрузки. (Это предложение Шостакович из машинописного варианта своего доклада вычеркнул. — *Е. В.*) Он создал школу советского симфонизма. Он — автор двадцати четырех симфоний, из которых целый ряд является просто шедеврами симфонического искусства».

Вместе с тем известно, что Шостакович достаточно скептически относился к творчеству Мясковского, что чувствуется в следующем высказывании: «Бывают люди биологически очень одаренные, которые сочиняют потому, что они не могут не сочинять, сочинение необходимо им как воздух. Для Мясковского сочинение не является такой биологической потребностью. Но у Мясковского очень ценны глубина и серьезность мыслей, лежащих в основе творчества, интересное и оригинальное оформление этих мыслей».

Доклад Шостаковича содержал много резких критических суждений. Однако следует заметить, что на этот раз публичная критика была направлена по адресу лишь тех, кого он считал настоящими композиторами, — Мясковского, Прокофьева, Шапорина, Попова, Кабалевского. Об оратории М. Ковалья «Емельян Пугачёв» Шостакович не сказал ни слова, ограничившись лишь фактом ее существования. В разговорах с коллегами и учениками он был откровеннее. Достаточно сослаться на опубликованный дневник одного из первых его студентов в Московской консерватории Е. П. Макарова: «...заговорили о хорах Ковалья, которые сегодня передавались по радио и очень мне не понравились. “Дерьмо, — с некоторым раздражением отрезал Дм. Дм. — В полотеры надо идти, а не музыку писать. Коваль и Дзержинский — неспособные люди” [запись от 6 января 1946 года]»¹⁶.

Как представляется, смысл пленума 1944 года был направлен именно против таких членов композиторского союза, которых в организации насчитывалось немало и которые болезненно и остро восприняли укрепление официаль-



«Боратыри». К исполнению «Александра Невского» С. Прокофьева, «На поле Куликовом» Ю. Шапорина, «Емельяна Пугачёва» М. Ковалея. Рис. М. Алексича.

ной позиции ведущих композиторов, о чем в высшей степени откровенно высказался на пленуме В. А. Белый: «Обстановка в самом деле очень изменилась. После Седьмой симфонии Шостаковича, “Александра Невского” Прокофьева, Двадцать первой симфонии Мясковского, произведений Хачатуряна, которые представляют различные типы советского демократического искусства — можно ли говорить о каком-то особенном демократическом направлении, которое противостояло бы названным творческим явлениям?»¹⁷

Острокритическое выступление Шостаковича надолго осталось в памяти у присутствующих, у многих же вызвало реакцию долго не проходившего шока. Если Шостакович прилюдно обвинял в дилетантизме Шапорина и Попова за медлительность творческого процесса, то что говорить о других, менее именитых композиторах, весь «творческий багаж» которых исчерпывался несколькими песнями! Уже в 1948 году на московском собрании Союза композиторов по обсуждению постановления «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели» композитор-песенник Д. С. Васильев-Буглай вспоминал: «Здесь на одном из пленумов вышло, я не помню о чем вопрос дебатировался. Досталось Ю. А. Шапорину. Его упрекали в том, что у него консервативный язык и т. д. Что все его образы как-то застыли и т. д. И Д. Д. Шостакович подошел к роялю, извинился, но назвал Юрия Александровича дилетантом, сказал, что он так усиленно работает не только над всем произведением, но над каждым аккордом. Садится за рояль, берет аккорд до мажор и не знает, как лучше его взять — в октаве, терции, квинте. Сейчас [мы вспоминаем] кто был прав — формалист Шостакович или Ю. Шапорин. Да, иногда приходится сидеть над одним тактом, мы знаем муки творчества, иногда мучаешься 10 дней. Мы знаем, что формалист Прокофьев удивительно работоспособный: в одно время может писать симфонию, в одно время может писать фокстрот западный, может писать хор и т. д. Мы же знаем,

что творчество это без мук не дается. <...> Я считаю, что в этом споре был прав тов. Шапорин, а не формалист Шостакович»¹⁸.

Сам Шостакович в течение всей своей творческой жизни стремился к публичной оценке коллегами своих новых сочинений. Он считал, что профессиональное заинтересованное мнение лишь помогает художнику. Так композитор воспитывал и своих учеников. И в своем докладе призывал коллег к тому же.

Как уже отмечалось, в опубликованном варианте доклада Шостаковича на пленуме 1944 года снята его критика оперы «В огне» Д. Б. Кабалевского. Что, как представляется, сильно исказило смысл всего выступления. Между тем о новом оперном произведении Шостакович высказался очень резко. «Кабалевский, очевидно, мало разбирается в вопросах театральной драматургии, очень мало понимает или ничего в ней не понимает. Он не знает вообще, что такое драматургия, что такое искусство оперного спектакля. Он в этом, без сомнения, не разбирается, судя по его печальной творческой практике в области оперы. <...> Неудачи на этом фронте коренятся в таком глубоком (именно не поверхностном, а глубоком) дилетантизме, который грызет даже такого талантливому мастера, как Дмитрий Кабалевский».

В этой связи вспоминаются строки из популярной монографии К. Мейера о Д. Д. Шостаковиче. Композитор, согласно К. Мейеру, «из принципа никогда никого не критиковал публично»¹⁹. Создается впечатление, что психологический портрет Шостаковича как очень сильной личности (и разве могло быть иначе? кто еще мог пережить такие удары судьбы и так творчески выстоять?!), настоящего борца за свои художественные убеждения неизвестен Мейеру, следовательно явно не владеет существом вопроса. А между тем среди уже ушедшего поколения композиторов легендами обросло и выступление Шостаковича в 1935 году на дискуссии о симфонизме. «Д. Д. Шостакович произнес горячую тираду против “теории”, которая требует от композиторов, чтобы они “пели как птицы” (эту “теорию” высказал ленинградский композитор Гладковский). Тов. Шостакович — за музыку, насыщенную глубокой мыслью. Вместе с тем он предлагает композиторам задуматься и над музыкальным языком, над его простотой, чистотой и выразительностью. <...> Д. Д. Шостакович выступил против попыток возвести Третью и Пятую симфонии Л. К. Книппера в разряд “ведущих произведений” советского симфонизма, расценивать их как отправные точки для развития советской музыки. Сама задача создания песенной симфонии хороша, но в произведениях Книппера много примитивности и “торгиновской” оркестровки (“много меди, золота, олова, серебра и т. д.”, как говорит т. Шостакович)», — писала газета «Советское искусство»²⁰.

Можно вспомнить также и выступление Шостаковича на Учредительном Первом съезде Союза композиторов РСФСР в 1960 году, где разгромной критике подверглось песенное творчество М. Коваля.

Примеров острой неллицеприятной публичной критики на самом деле в творческой жизни Шостаковича предостаточно. Но, оставив в стороне личностные характеристики, обратим внимание на постоянство принципиальных ее эстетических положений. Доклад 1944 года в этом смысле весьма показателен. «Бывает равнодушная звукопись вместо горячей, напряженной, окрашенной живой мыслью музыки. <...> Равнодушие в любой области очень опасно, оно опасно и в жизни, и в науке. Нельзя жить и работать без горячности, без темперамента, без любви и ненависти. Я, как и всякий слушатель, требую от композитора, чтобы он говорил горячим, темпераментным языком, чтобы мысли его были глубоко продуманны и искренни. Композитор должен переболеть своим произведением, переболеть своим творчеством».

Весьма показательны и отношения Шостаковича к понятию народности, далекое от тогда общепринятого. Народное, в его понимании, не сводится к цитированию фольклорных источников или музыкально-бытовых интонаций. Для композитора подобная трактовка понятия есть его вульгаризация. «Народность — это органическая связь со всей классической музыкальной культурой нашего народа, вплоть до самых высоких ее достижений в русском симфонизме [и] в русской опере».

Эстетический спор о сути народного в русской музыке не утихал в течение долгого времени. Уже после пленума, в ноябре (28-го) того же 1944 года, Ю. Шапорин в газете «Советское искусство» опубликовал статью «Новое в творчестве Шостаковича»^[1], в которой упрекал композитора за то, что он игнорирует традицию обращения к русскому фольклору в своих последних сочинениях — Восьмой симфонии, Втором и Третьем квартетах. На самом же пленуме тезис Шостаковича о понятии народного подвергся бурному обсуждению, граничащему с осуждением.

Наиболее ярко суть претензий к Шостаковичу сформировал композитор Г. Крейтнер. Не совсем корректно сравнив музыкальный язык Хачатуряна и автора недавно прозвучавшей Восьмой симфонии, он сделал весьма показательный вывод о том, что «генезис» творчества армянского художника — «яркая брызжущая жизнерадостность», свойственная «природе советского человека». В то время как Шостакович эту «природу» выражает «западноевропейскими формами выражения» (по Крейтнеру — среди «музыкальных отцов» Шостаковича нет русских «предков», а есть Малер, Хиндемит, что для докладчика все едино). Главная суть претензий в том, что «в творчестве Шостаковича преобладает не мелос (именно мелос и является наиболее типичным для русской музыки), а сложная комбинация различного рода музыкальных элементов — изысканная гармония, тембры и т. д. Получается, что при одинаковой технической изощренности, при огромной музыкальной культуре, свойственной обоим художникам, у Хачатуряна мы обнаруживаем гораздо большую доступность миллионам масс советских слушателей, чем у Д. Д. Шостаковича». Признал докладчик и существование в Союзе композиторов точки зрения о том, что «Шостакович не русский художник», поскольку в его музыке отсутствуют приемы прямого цитирования народных тем. Следовательно, для Крейтнера понятны и закономерны «причины столь большой популярности музыки Шостаковича за рубежом. Это именно потому и происходит, что «генезис его творчества западноевропейский»²¹.

Фактически проблематика выступления Крейтнера (и не только его одного, а и других композиторов, имена которых сегодня прочно забыты, в том числе С. А. Кондратьева, М. С. Брук) подготавливала эстетическую доктрину 1948 года, запечатленную в известном постановлении 1948 года «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели», согласно которой творчество композиторов «формалистического направления» «сильно отдало духом современной модернистической буржуазной музыки Европы и Америки, отражающей маразм буржуазной культуры»²². Это было продолжение полемики о путях развития советской музыки, начавшейся, как уже упоминалось ранее, задолго до 1944 года. Тот же К. Данькевич в 1941 году призывал писать музыку так, чтобы «чувствовалось пение ваших симфоний, а не зубной скрежет, диссонанс Шекспира, чтобы пела душа»²³. Еще ранее, на оперной конференции 1940 года, украинский певец И. С. Паторжинский, говоря об опере «Семен Котко» Прокофьева, заметил, что «композитор, либреттист и постановщик сильно обидели украинский народ, обидели его песню и обидели его

[1] О данной статье Е. Мравинский оставил запись в своем дневнике: «Сво- лочная статья Шапорина в “Советском искусстве” о Шостаковиче» (Мравин- ский Е. А. Записки на память: Дневники. 1918–1987 / Текстол. подготовка, сост., вступ. ст. А. М. Вавилиной–Мравинской. СПб., 2004. С. 62.).

язык <...> изучайте манеру письма наших классиков, создайте такие произведения, в которых мы бы пели, а не мелодекламировали, и пели бы полным голосом о простых, скромных и живых людях нашей сталинской эпохи, и тем самым выполнили указание тов. Сталина о создании нашей советской классической оперы»²⁴.

На пленуме 1944 года в качестве основных было заявлено три доклада: помимо Шостаковича — В. Я. Шебалина и Б. В. Асафьева. Доклад Асафьева «Советская музыка и музыкальная культура — опыт выведения основных принципов» по его поручению был зачитан Г. Б. Бернандтом. Это был классический образец асафьевской велеречивости и туманной расплывчатости формулировок. Уже первое предложение сражало наповал: «То основное “процессуальное” в музыке, что делает ее одним из видов познания действительности, было в свое время “дознано” греческой философией и, судя по указаниям, почти намекам у Аристотеля и Платона — первоисточником истинного понимания музыкального был гений Тераклита»²⁵. В качестве образца советского музыкального творчества в своем полуторачасовом докладе Асафьев привел примеры только лишь из собственного композиторского опыта. В частности, о балете «Пламя Парижа» было сказано следующее: «Мне удавалось динамизировать звукообразы, сохраняя колорит эпохи, но насыщая ситуации напряженным пафосом наших дней и чувственным (от чувство, а не чувственность) тоном нашей революции»²⁶.

Весной 1944 года Асафьев занимал пост председателя музыковедческой секции Московского союза, что, по-видимому, ущемляло его сочинительские амбиции. Творческая продуктивность Асафьева в те годы впечатляет: балеты «Кавказский пленник», «Граф Нулин», «Барышня-крестьянка», опера «Минин и Пожарский», не выдержавшая конкуренции с новой редакцией «Жизни за царя» Глинки. В Большом театре постоянно шли два его балета «Бахчисарайский фонтан» и «Пламя Парижа». Однако среди современников отношение к произведениям Асафьева было весьма критичным. «Что до музыки, то вся она — функционально и драматургически — великолепна, являя прекраснейшие образчики “формы” (понимая сие синтетически). Не хватает лишь... подлинного таланта создавать материал», — писал в том же 1944 году о музыке Асафьева в своем дневнике Е. А. Мравинский²⁷.

С основным докладом «О композиторском мастерстве» выступил занимавший пост директора Московской консерватории В. Я. Шебалин. Складывается впечатление, что Шостакович и Шебалин в 1944 году вспомнили события тринадцатилетней давности и свои прошлые яростные словесные бои с рапмовцами В. Белым, Д. Житомирским, Ю. Келдышем, М. Ковалем и А. Давиденко. Во всяком случае, таких исключительно острых критических речей в творческой жизни Шебалина более не припоминается. Для современников следующие высказывания Шебалина звучали как вполне понятные адресные послания: «Значительной является опасность того дилетантизма, который часто можно наблюдать в нашей творческой практике и который принимает иногда даже воинствующую, так сказать, “принципиально” обоснованную форму»²⁸. «Иногда в композиторской среде приходится слышать о ненужности профессионального образования для композитора. Тема эта не нова и возникала не один раз. В наше время чаще всего этой теорией пытаются обосновать наличие собственных недостаточных познаний и навыков в области композиторской практики». Присутствующим на пленуме было ясно, что речь шла о М. Ковале, исключенном из Московской консерватории, о И. Держинском, тщетно пытавшемся в нее поступить и не завершившем курс обучения в Ленинградской консерватории.

Именно Держинскому, а также в большей степени Хренникову особо досталось от Шебалина на пленуме. Не случайно в прениях В. Белый заметил, что авторы опер «Тихий Дон» и «В бурю» стали композиторами, «в отношении которых на этом пленуме раздавались если не совсем “последние” слова, то во

всяком случае “предпоследние”»²⁹. Шебалин приводил многочисленные примеры элементарной музыкальной неграмотности. «В конце концов, никому же не придет в голову слово “корова” писать через “а” или “у”, и если человек будет писать таким образом, то его будут считать человеком неграмотным, но, к сожалению, такого рода неграмотности достаточно часто встречаются на страницах музыкальных произведений в наше время. Почему, спрашивается, к примеру, мы должны вводный тон фа минора изображать при помощи *фа-бемоля*? А между тем это имеет место — хотя бы на стр. 60-й клавира “Тихого Дона”»³⁰.

Свой доклад Шебалин сопровождал многочисленными музыкальными примерами. Продемонстрировав мелодическую линию из романсов Хренникова на стихи Р. Бёрнса, докладчик сопроводил ее следующими замечаниями: «Это в интонационном отношении чересчур примитивно, и когда вспоминаешь русскую романсную лирику предшествующих поколений, то становится обидно за Хренникова, который пишет такие, в сущности, легковесные мелодии»³¹.

«Чрезмерная примитивность», «просто плохое голосоведение», «автор, очевидно, поторопился с опубликованием этого произведения», «дурно понятая декоративность» — это далеко не все характеристики, данные Шебалиным таким сочинениям, как романсы Хренникова, его «Песня о Москве». «Я потому цитирую Хренникова, товарищи, что он окончил с отличием МГК, а потому с него можно больше и спросить...

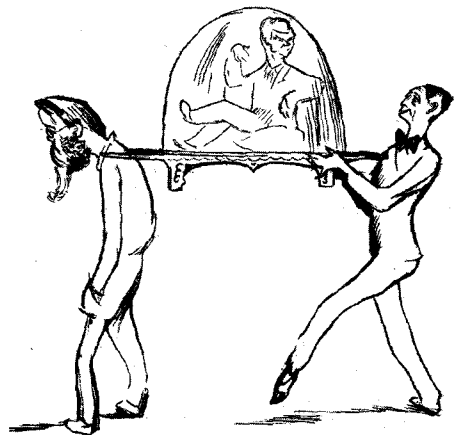
С места: У кого он кончил?

Шебалин: Он у меня учился. (Смех)»³².

Шебалин выступал на пленуме дважды. Второй раз — в последний его день, 7 апреля, взяв слово в прениях. «Прежде всего остается совершенно ясным, что в целом ряде случаев технологические навыки членов Союза не стоят на должной высоте. <...> Если бы, скажем, мы устроили экзамен по музыкальной литературе для членов Союза, то не знаю, чем бы это закончилось. Пожалуй, примерно тем же, чем это иногда кончается у нас в консерватории»³³.

Вполне естественно, что публичный позор, который пришлось испытать раскритикованным композитором, остался в памяти. Такое не забывается и не

прощается. Именно ситуацией психологического реванша в свете изложенного становятся для критикуемых события 1948 года. В первый же день совещания деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) 10 января 1948 года Хренников пустил в ход определение о четырех-пяти ведущих «композиторах-сановниках», «корифеях», недосыгаемых для критики. «Я могу персонально говорить о наших композиторах-сановниках, потому что я абсолютно доброжелательно к ним настроен, и откровенность — самая лучшая черта, характеризующая дружбу между людьми»³⁴. Обратим внимание: количественно уже определены четыре-пять имен: Шостакович и Шебалин, в 1944 году выступившие крайне решительно, Хачатурян — председательствовавший на пленуме 1944 года, Прокофьев — критически высказывав-



Т. Хренников.
Дружеский шарж М. Алексича.
«Советская музыка». 1936. № 1. С. 88.
О Тихоне любитель моды
мне говорил: «В такие годы —
Так известен. Благие всходы
Пожнет он, баловень природы».

шийся о первых композиторских опытах Хренникова. В свете вышеизложенного постановление 1948 года с шестью известными его фигурантами воспринимается как один из раундов в длительной, изматывающей борьбе «композиторов-формалистов» с композиторами «демократического направления».

Однако в 1944 году официальная поддержка была на стороне руководства Оргкомитета ССК. В этой связи весьма показательным представляется выступление в прениях руководителя Музыкального управления Комитета по делам искусств В. Н. Сурина. Высоко оценив творческие достижения в первые годы войны («советские композиторы проявили себя как подлинные патриоты»), докладчик особо остановился на Восьмой симфонии Шостаковича. «Некоторые выступавшие здесь утверждали, что музыкальный язык Шостаковича чужд советскому слушателю и что, якобы, по этой причине Шостакович имеет широкое признание за границей. Это утверждение глубоко ошибочное. Выражая свою неудовлетворенность некоторыми чертами музыкального стиля Шостаковича, языком его музыки, часто абстрактным и потому не всегда доступным широким массам слушателей, мы не должны забывать, что успех его Пятой симфонии и Седьмой, так называемой “Ленинградской симфонии” — это успех не только самого Шостаковича, но и всей нашей советской музыки. И именно так это воспринималось за границей. И поэтому несправедливо подвергать огульной критике творчество одного из крупнейших советских композиторов. Нельзя также забывать, что его Седьмая симфония и Фортепианный квинтет не только получили широкое признание, но были удостоены высокой правительственной награды — Сталинской премии. Неверно было бы определять национальный или ненациональный характер музыки того или иного произведения, особенно симфонического, в котором даже самое построение тем должно заключать в себе момент обобщения, — наличием или отсутствием в нем народных песен или народнопесенных попевок»³⁵.

Характерно, что и творчество Прокофьева получило на том пленуме высокую оценку из уст С. И. Шлифштейна, занимавшего в то время официальный пост консультанта по вопросам музыки в Комитете по делам искусств. Его содоклад назывался «Творчество Прокофьева в дни войны». В этой связи показательным само распределение тем содокладов. Ведущим композиторам были посвящены тематические выступления, о менее значительных высказывались суждения об отдельных произведениях в общих докладах. Так, Кабалевский прочитал содоклад «24-я симфония, поэма-кантата “Киров с нами” и Девятый квартет Мясковского», Н. Тимофеев посвятил свое выступление теме «Проблема симфонизма Шостаковича и Восьмая симфония». О «Второй симфонии и сюите “Гаянэ” А. Хачатуряна» говорил Г. Хубов, Г. Бернандт делился впечатлениями о «Балете Юровского “Алые паруса”, Д. Житомирский назвал свое выступление «Опера Д. Кабалевского “В огне” и вопросы оперного творчества». Остальные содоклады строились по жанровому принципу: о романсе рассказывала В. Васина-Гроссман, И. Мартынов — о квартетах, М. Пекелис — о кантатах и ораториях, И. Дунаевский — о песнях.

Показательно выступление С. Шлифштейна. Проницательное и тонкое по проникновению в глубинную суть творческой позиции великого автора «Ромео и Джульетты», оно и сегодня воспринимается как исключительно актуальное. Этот доклад еще и потому обращает на себя внимание, что в нем, пожалуй, впервые за все время пребывания Прокофьева в Советском Союзе он безоговорочно был назван «великим талантом» и «великим мастером». Заметив, что музыку Прокофьева нередко называют «сухой, стучашей, способной лишь “бить по черепу”», Шлифштейн подчеркнул, что «в нем просто проглядели лирика». С сожалением докладчик констатировал: «В лирическом даровании Прокофьеву отказывали и продолжают отказывать даже многие из тех, кто причисляет себя к почитателям

его таланта. В Прокофьеве многие склонны видеть лишь непревзойденного мастера иронии и сарказма, художника, лишенного способности выражать глубокие человеческие переживания». Несмотря на «Ромео и Джульетту» и «Александра Невского», критики говорили, что «каждый раз когда Прокофьеву приходится “говорить о настоящей любви” или живописать настоящих людей, он должен якобы сам переживать это как “измену” своим же творческим идеалам».

Впервые было обращено внимание на то, что при создании Второго, так называемого Кабардино-балкарского квартета «Прокофьев идет здесь по пути продолжения той глубоко оригинальной системы творческого преломления восточного мелоса, которая характерна для русской ориентальной традиции и которую мы находим в произведениях Глинки, Римского-Корсакова, Мусоргского, Бородина». Найдя эпическое начало уже в «Скифской сюите», докладчик заключил: «В тяжеловесной поступи его музыки, в равномерном биении ее железных ритмов, в неуклонности ее движения возникают образы необоримой силы и стихийной неукротимости — образы скифства, пришедшие в музыку Прокофьева от глинкинского “Руслана” и богатырского эпоса Бородина, а сегодня вновь ожившие с большой силой в его искусстве». Отметив, что мир Прокофьева — исключительно широкий мир — от «классических по своей ясности» образов Сонаты для флейты и фортепиано, от так называемого «скарлаттианства», замеченного в связи с «любовью Прокофьева к быстрым темпам», Шлифштейн выделил

грандиозность замысла оперы «Война и мир», в котором удалось соединить народно-эпическую и лирико-психологическую темы в одном сочинении³⁶.

Я вспоминаю, как в конце июля — начале августа 1941 года, за несколько дней до отъезда в Нальчик с группой виднейших мастеров искусства ко мне в Комитет пришел Сергей Сергеевич и поделился своим желанием писать оперу «Война и мир». Это было время, когда обстановка жизни, казалось бы, исключала возможность работы над крупными произведениями искусства, требующими длительного кабинетного вынашивания и большого сосредоточения творческих сил. И то, что Прокофьев уже тогда в дни тягчайших испытаний народа смог мобилизовать себя на выполнение такого большого творческого дела, говорит не только о его личных человеческих качествах; оно свидетельствует о высоком морально-этическом облике нашего искусства и его людей³⁷.

Выступление Л. А. Мазеля состоялось под занавес пленума, 5 апреля, в прениях. В определенной степени оно носило обобщающий характер, и многие

его положения прозвучали как своего рода ответ на высказанные острые критические суждения. Причем не только изложенные в дискуссии на указанном пленуме, но и более ранние по времени. Фактически на обоих пленумах — 1941 и 1944 годов — поднимались основополагающие вопросы о путях развития советской композиторской школы³⁸. Кстати, само понятие «школа», так же как и другое — «единый советский композиторский стиль», впервые было выдвинуто именно в выступлении Л. А. Мазеля.

Крайне осторожно, но для присутствующих на пленуме очевидно Мазель высказался о господствующих в 1930-е годы в советской музыке эстетических доктринах, поставив под сомнение



Первые годы существования ССК: Л. Мазель, Д. Кабалевский и С. Гинзбург. Шарж А. Костомолоцкого (1935).

их художественную состоятельность: «Мне кажется также, что прежние, более элементарные, представления о песенности, мелодичности, напевности сейчас уже недостаточны для создания крупного произведения высокого искусства, отражающего явления нашей жизни». Справедливости ради надо заметить, что в 1941 году на ленинградском пленуме по симфонизму идею «монументализации массовой песни» как противоречащую симфоническому методу подверг резкой критике В. М. Богданов-Березовский^[1].

Мазель осуществил также попытку придать более высокий уровень дискуссии, тем самым сгладив противоречия, возникшие в публичном обмене острокритическими мнениями, резком столкновении позиций, в том числе Д. Д. Шостаковича, раскритиковавшего в своем докладе военные произведения С. С. Прокофьева, в частности сюиту «1941 год» и «Балладу о мальчике, оставшемся неизвестным», за их «ленточное» развитие: «...попоеет, попоеет хор; поиграет, поиграет оркестр; попоеет, попоеет солист; попоеет солистка; потом все вместе попоют, поиграют; потом опять в отдельности, и потом сочинение кончается. При таком методе, мне кажется, невозможно создать произведение крупного масштаба»³⁹.

Соответственно Прокофьев, как и многие на пленуме, выступил 3 апреля, в прениях с критикой Восьмой симфонии: «Если взглянуть на мелодический материал Восьмой симфонии с точки зрения, скажем, железнодорожного строителя^[2], то он отметил бы, что профиль полотна недостаточно интересен. Профиль мелодий Восьмой симфонии Шостаковича, как бы ни рыдал Тимофеев^[3] над его темой английского рожка, скорее напоминает средний голос из четырехголосного сложения, чем тему для большой симфонии»⁴⁰.

Данные высказывания, прежде всего, дают возможность воссоздать психологическую атмосферу пленума, отличающуюся исключительным демократизмом: никто из присутствующих не был застрахован от критики, и создается впечатление, что каждый из выступавших своим правом воспользовался сполна. Кроме того, вышеприведенные мнения послужили основанием для утверждений Мазеля об особенностях музыкального языка Прокофьева и Шостаковича. В частности, в противоположность Шостаковичу, ученый выделил отличительную черту лирики Прокофьева, определяющую и необычность, и новизну формообразующих приципов в его сочинениях: «если уж дается широкое мелодическое развитие, оно очень часто строится не на повторности, не на повторном развитии одного мотива, а на сцеплении, родственных, но все же различных мотивов. И это не создает в лучших образцах ощущения импровизационного нанизывания: это логичное мелодическое развертывание».

Особое внимание в выступлении Мазеля было отведено Шостаковичу и его Восьмой симфонии. Творчество Шостаковича — одна из главных определяющих тем на протяжении всей жизни ученого. С течением времени менялись некоторые акценты в его восприятии «мира Шостаковича», приходило новое понимание тех

[1] В частности, В. М. Богданов-Березовский высказал мнение, что «фрагментские установки в применении к крупной форме» развил Л. Книппер в Третьей и Четвертой симфониях. Констатируя успех симфоний при первых их исполнениях, докладчик заметил, что «тем не менее эти опыты Книппера не оказались плодотворными для эволюционного процесса становления советского симфонизма. Почему? Прежде всего потому, что композитор игнорировал специфику, самую сущность симфонизма. Он сводил свою задачу к монументализации массовой песни. <...> Заметьте: популярность приобрела не симфония, а песня» (РГАЛИ. Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 42, л. 59-60).

[2] Курсивом выделены ранее не публиковавшиеся фрагменты текста выступления С. С. Прокофьева.

[3] Н. Тимофеев посвятил свой достаточно сумбурно изложенный содоклад теме «Проблема симфонизма Шостаковича и Восьмая симфония».

сочинений, которые ранее воспринимались как экспериментальные. Приходило и обогащенное опытом длительных размышлений осознание места Шостаковича в современном художественном процессе. «Восьмая симфония Шостаковича — одно из чудес мирового искусства. По логике и единству цикла с ней стоит в одном ряду только Пятая Бетховена», — напишет Л. Мазель в середине 1970-х, завершая очерком о симфонии один из основополагающих своих трудов «Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики»⁴¹.

Значительную часть своего выступления на пленуме 1944 года Мазель посвятил именно Восьмой симфонии. Историческую значимость этого выступления ученого трудно переоценить. Мазель стал одним из немногих музыкантов, сразу решительно и безоговорочно воспринявших Восьмую как целостную, новаторскую, художественно совершенную концепцию. Его мнение резко контрастировало суждениям многих, в том числе Прокофьева, о надуманности мелодических линий и затянутости формы симфонии, вступало в противоречие с убеждением композитора Г. Крейтнера о специфике музыкального языка в творчестве Шостаковича: «Для меня вполне закономерны и вполне понятны причины столь большой популярности музыки Шостаковича за рубежом. Это именно потому и происходит, что генезис его творчества западноевропейский. <...> Что же национального у Шостаковича? Мелодический дар в творчестве Шостаковича представлен слабее, чем другие проявления музыкальной талантливости. Отражения классического русского стиля в музыке Шостаковича точно так же нет, ибо я лично не вижу среди музыкальных “отцов” Шостаковича русских предков»⁴².

Спустя многие годы Л. Мазель вспоминал о событиях 1944 года: «В дискуссиях тех лет нередко говорилось, что положительное, жизнеутверждающее начало выражено в симфонии слишком робко, что ей недостает победного, праздничного заключения»⁴³. Не только В. Белый, но и А. Хачатурян, обычно безоговорочно поддерживающий каждое новое сочинение Шостаковича, разделяли данную точку зрения. Именно тогда, в заключительном слове Хачатуряна, который в качестве заместителя председателя Оргкомитета Союза композиторов вел все заседания пленума, родилась известная «теория» о Восьмой как части симфонической триады⁽¹⁾, завершением которой должна стать победная Девятая симфония⁴⁴.

Тогда же Хачатурян высказался следующим образом: «Если дозволено предьявить Шостаковичу претензию как композитору, то надо сделать это в отношении его тем, его мелодий. Неверно говорить, что у Шостаковича мелодии неяркие, неинтересные. Я не помню, Сергей Сергеевич, вы говорили о средних голосах в отношении Восьмой симфонии или вообще?

Прокофьев: Восьмой.

Хачатурян: Я считаю, что это несправедливо. Взять, скажем, финал Пятой симфонии Шостаковича, где есть яркая мелодическая линия, упругий ритм. Это очень характерно для Шостаковича. Никто не скажет, что это плохая мелодия, не западающая в сознание. Но мне кажется, что Шостакович не умеет сочинять медленных тем. Может быть, я ошибаюсь, но когда у него медленная мелодия, то обычно начинаются белые ноты, очень протяжные, аморфный ритм и нет яркости»⁴⁵.

Выступление Мазеля на пленуме выделялось из общего тона дискуссии своей спокойной доказательностью, аргументированностью выдвинутых им положений о том, что сочинения великого мастера неизбежно расширяют привычные представления об эстетически совершенном. Художественный ряд, в который вписал ученый Восьмую симфонию («Фауст» Гёте, «Война и мир» Толстого), также вы-

[1] «По-видимому Седьмая, Восьмая и Девятая симфонии Шостаковича — это задуманная трилогия. Девятой мы пока еще не знаем, но в Девятой симфонии Д. Д. Шостакович должен сказать очень многое».

звал публичное неприятие, в частности, В. Белого: «В интереснейшем выступлении тов. Мазеля — самое уязвимое его место — фаталистическая позиция в отношении мелосу советских композиторов. <...> Нам рано еще идеализировать мелос наших советских композиторов, нам надо осторожнее делать обобщения, ибо многое еще находится в периоде поисков и брожения, и уж совсем опасно — фаталистически признавать сущее за уже найденное, поиски — за уже достигнутое»⁴⁶.

Ряд публично высказанных на пленуме положений вскоре в развернутом виде были изложены Мазелем в отдельной статье «Заметки о музыкальном языке Шостаковича», законченной в 1945 году и предполагавшейся к изданию в первом томе «Ученых записок Московской консерватории». Однако события, произошедшие в советском искусстве в начале 1948 года, привели не только к тому, что книга, сигнальный экземпляр которой был уже напечатан, не вышла в свет. Драматические изменения произошли и в жизни ученого. Увлечение творчеством «первого формалиста» Шостаковича, интерес к искусству ведущих советских композиторов не остались для Мазеля, как и для некоторых других музыковедов, безнаказанными.

В советский период принято было считать, что война, тягостные ее события обеспечили в силу высоких патриотических качеств, проявленных отечественными композиторами, блестящий расцвет музыкального искусства. С подобным мнением трудно не согласиться, если принять во внимание следующий факт. Никогда, ни десятилетием ранее, ни тем более позднее, ведущие наши мастера не имели такой безусловной официальной поддержки, как в годы войны. Международный триумф новых сочинений Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна, Мясковского, Глиэра заставил политическое руководство страны серьезно считаться с данным обстоятельством. Весьма характерно начал свою речь на пленуме руководитель Музыкального управления Комитета по делам искусств В. Н. Сурин: «Вряд ли уместно здесь доказывать значение и роль музыки как фактора, реально воздействующего на психику человека, поднимающего моральный и боевой дух армии. Известен также и ответ великого русского полководца Александра Суворова некоему генералу, предложившему однажды, в трудную минуту во время боя поставить в строй с оружием в руках музыкантов и песенные команды. Суворов со свойственной ему резкостью ответил: “Глупости вы изволите говорить, милостивый государь мой. Прибытку большого от сего не выйдет, а ущерб немалый, ибо музыка и песни дух армии умножают дважды и трижды”»⁴⁷.

Вот почему альянс власти и большой музыки в те годы был исключительно прочен. И объяснялся он прежде всего интересами большой политики. В той политике временно не оставалось места «композиторам демократического направления». Но только временно.

Жизнь и творчество советских композиторов глазами американских музыкальных критиков.

Э. Сигмейстер в СССР

Мы жаждем, чтобы нам рассказали как можно больше о советской стране.

*Дж. Пристли. Англо-советское единство*⁴⁸

В ночь на 6 июня 1944 года крупнейшей десантной операцией под кодовым названием «Оверлорд», осуществленной США и Великобританией в Нормандии, был открыт долгожданный второй фронт. Начался последний, почти годовой этап войны. Советская музыка в это время была в Америке необычайно популяр-

ной. Сводки с фронтов перемежались с информацией о музыкальных премьерах. 2 апреля 1944 года в Carnegie Hall оркестр Нью-Йоркской филармонии под управлением А. Родзинского осуществил американскую премьеру Восьмой симфонии Шостаковича. На концерте было зачитано сочиненное в недрах Агитпропа ответственное письмо Родзинскому, подписанное Шостаковичем:

В эти дни испытаний — музыка, искусство, которое мы все любим, является средством усиления дружбы и взаимопонимания между нашими великими народами. Она вдохновляет народы в их героической борьбе против фашистских варваров, за цивилизацию и демократию. С дружеским рукопожатием желаю вам всяческих удач и успехов⁴⁹.

Радиокомпания Columbia заплатила 10 000 долларов за право трансляции концерта, который передавался для 15 миллионов слушателей. На премьеру откликнулись все влиятельные американские газеты.

Американцы очень внимательно относились к важным событиям в жизни советского государства. Дата трехлетия нападения Германии на Советский Союз была отмечена концертом в Carnegie Hall. 23 июня оркестр Нью-Йоркской филармонии под управлением Фрица Райнера исполнил фрагменты из оперы «Борис Годунов» Мусоргского в оркестровой редакции Шостаковича. Это была одна из последних по времени создания работ композитора. Он завершил ее в 1940 году. После американских премьер Седьмой, а затем и Восьмой симфоний американцы, пожалуй, хотели знать всё, что выходило из-под пера «сенсационного молодого русского композитора», как назвала его газета *New York Post*. Впрочем, не меньшим был интерес и к Прокофьеву. 21 июня в программе, посвященной той же дате, в фортепианном вечере пианистки Веры Бродской впервые в Америке прозвучал вальс из оперы Прокофьева «Война и мир». Были исполнены и шесть песен Шостаковича на стихи английских поэтов (солировал певец Кипнис). Июньский выпуск журнала *Musical Courier* сообщал, что вскоре состоится премьера Интермеццо А. Цфасмана для кларнета с джаз-оркестром, посвященного Б. Гудмену.

Повседневная жизнь советских композиторов и их взаимоотношения с государством являлись предметом острого внимания их заокеанских коллег. 14 мая 1944 года критик Г. Д. Гэнн в газете *Washington Times* писал: «Россия, ведущая славную войну, все же находит время и деньги для продвижения и поощрения музыки Шостаковича и Кабалевского. <...> Она обеспечивает композиторов и пропагандирует их за границей на общественные средства. <...> Отчисления авторам за исполнения в Америке произведений Шостаковича и Кабалевского, без сомнения, в какой-то мере вознаграждают советское правительство, но помимо возврата денег, советское искусство приобретает огромный престиж, который нельзя измерить в денежных знаках»⁵⁰. 13 августа ему вторил Дж. Розенфильд в газете *News*: «В советской России обращаются с композитором как с чем-то особенным. Им заказывают произведения и щедро оплачивают. Композиторы пользуются в высшей степени буржуазной системой гонораров. Заболевшие композиторы пользуются бесплатным лечением. Государство израсходовало 2 500 000 руб. на постройку в Москве Дома композиторов с концертным залом, библиотекой и ресторанами. В звуконепроницаемых квартирах живут 150 музыкантов»⁵¹.

Критик газеты *News* не так был далек от правды, когда писал о сложившейся к середине 1940-х годов системе привилегий для советских композиторов. Сын автора «симфонии гудков» вспоминал о первых, самых трудных

и самых страшных месяцах войны, когда все большие и маленькие Авраамовы остались в опустевшей Москве. «Нас как многодетное семейство поселяют в компози- торском доме на 3-й Миусской в квартире музыковеда Беляева. Там рояль, старинная мебель. В подвале дома приличное бомбоубежище, там же и правление Союза композиторов, с маленьким залом, бильярдной и даже буфетом»⁵².

Летом 1944 года с визитом от Национального со- вета американо-советской дружбы, активно работающе- го в годы Великой Отечественной войны, в Советский Союз приехал композитор, фольклорист и педагог, уче- ник Н. Буланже Э. Сигмейстер (*Sigmeister*). Сигмейстер происходил из семьи минских евреев. Они покинули Россию еще до революции. В 1934 году по убеждениям левый радикал, член Американской секции Междуна- родного бюро Международного объединения револю- ционных театров (МОРТ) Сигмейстер побывал в СССР с длительным визитом. Видимо, через 10 лет деятели нашего Агитпропа вновь о нем вспомнили. По возвращении в Нью-Йорк 18 ноября 1944 года Сигмейстер выступил с докладом «Жизнь и творчество советских композиторов» на музыкальной секции советско- американской конференции. Трудно точно сказать, как русская версия доклада попала в документы ВОКС. Вполне возможно, что та самая конференция готови- лась при содействии ВОКС. Никакой сопутствующей информации цитируемый ниже текст не имеет⁵³.



Э. Сигмейстер.
Рис. художника
И. Вржлина.

Я полагаю, что любой из присутствующих на этом докладе знаком с произведениями хотя бы нескольких современных советских компо- зиторов. Советская музыка исполнялась в нашей стране чаще, чем современная музыка любой другой нации и такие произведения, как «Петя и волк», а также Первая и Пятая симфонии Шостаковича поль- зуются все время по всей стране большим успехом. <...>

Во время войны советская музыка приобрела для нас особен- ное значение и драматический смысл, и на всех нас произвели сильное впечатление некоторые произведения — особенно песни Красной Армии и Седьмая симфония Шостаковича, написанная во время осады Ленингра- да, которые показывают нам, как тесно советские музыканты связаны с жизнью и борьбой их народа. <...> В течение всей войны, несмотря на то что половина страны была опустошена, что миллионы людей были без крова, умирали от голода и что государственные финансы были очень подорваны, правительство продолжало ассигновать ежегодно значитель- ные суммы денег на оплату заказываемых новых симфоний, опер и кон- цертов и на организацию концертов классической и современной музы- ки. <...> Правительство не разрешило никому из композиторов вступать в армию, понимая, что не следует рисковать их жизнью — хотя многие из них записались добровольцами в Красную Армию. <...>

Тем не менее американцы имеют лишь общее и смутное пред- ставление о том, как советский композитор изо дня в день работает и живет, каким образом он зарабатывает на жизнь? <...> Получает ли он указания, какую музыку он должен писать? Стоит ли за спиной Прокофьева комиссар, проверяющий каждое утро, что он делает?

В большинстве других стран даже известные композиторы из-за тяжелых экономических условий тратят много времени в поисках заработка в качестве преподавателей, музыкальных критиков, аранжировщиков, концертных исполнителей и тому подобное. Музыку же они пишут в свободное время. Советское правительство уже с первых дней своего существования решило, что композитор должен все свое время посвящать писанию музыки, и государство взяло на себя обязанность создать необходимые для этого экономические условия.

Советская музыка организована в виде подсекции Всесоюзного комитета по делам искусства, который представляет собой нечто вроде Министерства в нашей стране. <...> Союз состоит из 900 профессиональных композиторов как серьезной, так и популярной музыки. Для того чтобы быть принятым в члены [Союза], Вы пишете письмо Глиэру, являющемуся председателем этого Союза. <...> Союз располагает громадным фондом — Музфондом, и использует его для заказов новых произведений. В прошлом году этот фонд составлял 6 миллионов рублей (по официальному курсу 1 200 200 долларов). <...> Срок написания симфонии обычно составляет шесть месяцев и стипендия варьируется от 8000 до 16 000 рублей (1600–3200 долларов). Иногда она несколько больше. Хачатурян получил за свою Вторую симфонию 18 000 рублей (3600 долларов) и закончил ее в течение трех месяцев. Кроме того, если произведение оказывается хорошим, Союз после первого исполнения выделяет дополнительное вознаграждение в размере 50%. Эта выплата не является авансом и не имеет никакого отношения к другому вознаграждению, которое композитор может получить за свое произведение. <...>

Издательский договор дает композитору за его произведение дополнительную сумму. Хачатурян, получивший 3600 долларов от Союза за написание Второй симфонии, получил еще 4000 за издание, и таким образом, за свой трехмесячный труд он получил 7600 долларов. Не плохо и для нашей страны.

Второй договор композитор подписывает с Радиокomiteетом и с каждым оркестром и оперным театром, передавая им право исполнять его музыку. За каждое исполнение он получает не менее 40, но более 10 долларов. Если вы учтете, что в различных городах СССР имеется 70 оркестров, которые регулярно исполняют произведения современных советских композиторов, вы поймете, что советские композиторы относятся к числу самых богатых людей в Советском Союзе; они, например, зарабатывают значительно больше, чем директор автомобильного завода или руководитель железнодорожной компании. Когда я был в СССР, я за один день заработал достаточно денег, чтобы жить шесть недель.

К числу других услуг, которые Союз оказывает своим членам, относится предоставление квартир, снабжение фортепиано и другими музыкальными инструментами, направление в [их] распоряжение в случае необходимости настройщиков фортепиано и рабочих для перестановки инструмента. Союз имеет бюро переписки, в котором композитору может быть бесплатно приготовлена копия его партитуры или отдельные музыкальные партии. <...> Кроме того, Союз имеет специальные магазины, в которых только композиторы могут купить

по существующим ли даже более низким ценам одежду, обувь, продукты питания, и специальную поликлинику, в которой они, а также их жены и дети, если у них такие имеются, получают бесплатное лечение. Наконец, композитор сохраняет пожизненное право на свои сочинения, а его наследники — на 15 лет после его смерти.



Далее Сигмейстер рассказал о своей беседе с Р. М. Глиэром.

Последний благодаря своему балету «Красный мак» который регулярно исполняется перед 10-тысячной аудиторией в Большом театре^[1] в Москве и в 20 других оперных театрах по всей стране, считается одним из самых богатых людей в стране. Глиэр говорил: «У меня есть рояль Bechstein, который мне так хотелось иметь, и я пожертвовал Красной Армии аэроплан». <...> Недавно Хачатуряну была присвоена Сталинская премия в 100 000 рублей. Он вернул деньги Сталину и просил построить на них танк⁵⁴.

И. О. Дунаевский

Композиторы относятся к числу наиболее уважаемых людей в Советском Союзе; имена Глиэра, Мясковского, Кабалевского, Прокофьева, Хачатуряна и Шостаковича известны не только любителям музыки, но и десяткам миллионов людей, которые поют и играют их музыку в любительских музыкальных кружках, разбросанных по всей стране. <...>

Во время истекшего сезона Прокофьев был занят репетициями своей грандиозной оперы «Война и мир»; он дирижировал премьерой своей Пятой симфонии (которую доктор Кусевицкий исполнял здесь на этой неделе); через несколько дней после этого был первый показ кинокартины [С.] Эйзенштейна «Иван Грозный», музыка к которой написана Прокофьевым. Наконец, он принимал участие в репетициях его большого многоактного балета «Золушка». По словам Дж. Гарсея, Прокофьев был занят сочинением новой сонаты для скрипки и говорил о своих планах сочинения Шестой симфонии. <...> Благоприятные условия жизни не только не препятствуют, но, наоборот, содействуют развитию его деятельности. Его одаренность не только не пострадала, а, наоборот, еще больше расцвела с тех пор, как он вернулся в Советский Союз и продолжил свою деятельность в качестве одного из 900 членов Союза советских композиторов. <...>

Девять лет тому назад здесь долго обсуждался вопрос о том, как критиковали и дебатировали музыку Шостаковича в его собственной стране. Однако все признают, что за эти девять лет после того, как критиковали его работу, Шостакович чрезвычайно вырос⁵⁵.



А. Э. Спадавекиа

[1] В зрительном зале Большого театра 1207 мест.

Последнее, о чем говорил докладчик, это о стилевом разнообразии музыки советских композиторов:

Вы найдете среди них консерваторов и модернистов <...> в одном вопросе все советские композиторы единодушны: это в их оппозиции к так называемому формализму — к такому роду музыки, которой наслаждается только сам композитор и несколько его друзей. Гедике относится к тем композиторам, которых мы в нашей стране называем академистами. Крейн и Веприк пишут на еврейские темы, их музыка больше похожа на музыку некоторых американских композиторов, чем на музыку Мясковского, Глиэра или Шостаковича.

Докладчик назвал И. Дунаевского «русским И. Берлином», упомянув о

простой по стилю квадратной оперной музыке Дзержинского или оперы Ковалея, Белого или Шапорина, музыкальный язык которых в [техническом] отношении традиционен. <...>

Я думаю, что большинство из нас согласится с тем, что лучшая современная советская музыка содержит много того, что русские называют душой⁵⁶.

По-видимому, доклад Э. Сигмейстера произвел впечатление на собравшуюся аудиторию. Про особенности советской пропаганды и «загадочную русскую душу» можно было почитать и в других публикациях, например в *Times Gerald*.

В наших концертных залах очень популярны Шостакович, Прокофьев, Кабалевский и другие современные композиторы. Музыка их хороша, а то бы мы ее не слушали. Но то, что нам представляется возможность ее слышать, не является делом случая. Это — результат продуманной и хорошо организованной пропаганды и умелых деловых методов. <...> Ежедневные газеты и музыкальные журналы наполнены рассказами об этих композиторах, об условиях их жизни, об их стиле и об их успехах на родине. <...>

В то же время нашим дирижерам предоставлена возможность достать ноты. Им бесплатно посылаются партитуры и голоса для исполнения. Приобрести ноты можно по недорогой цене, за прокат назначаются более низкие расценки, чем за произведения современных американских композиторов (или даже за репертуарные классические произведения) — все это способствует распространению этих произведений. <...>

Современные русские тщательно хранят национальные элементы музыки, будучи достаточно умными, чтобы понимать, что национальный характер является основой всех удачных произведений искусства. Вот в чем объяснение того господствующего положения, которое занимает в нашей концертной жизни русская музыка: национальное выражение, хорошая реклама, доступность, репутация и экономия. <...>

В настоящее время они противопоставляют Шостаковича Гитлеру для того, чтобы их народ мог бороться и умом, и душой, а не только военной силой страны. <...>

Доктор Г. Киндлер [дирижер Национального оркестра] рассказывал мне, что он собирался исполнить новую симфонию С. Барбера из Пенсильвании, но ему пришлось отказаться от своего намерения, так как имелась всего лишь одна партитура и один набор голосов, которые были нужны для записи.

Это более или менее ясно обрисовывает положение американского композитора, пишущего серьезную музыку. Ему приходится конкурировать не только с легким жанром, с киномузыкой и музыкальными автоматами — врагами культуры, но и с финансовыми ресурсами и организацией чужих великих держав.

Музыка, вероятно, имеет политическую и общественную ценность, которую мы недопонимаем⁵⁷.

Американский критик не преувеличивал, рассуждая о хорошо представленной рекламе новых произведений советских композиторов. Премьере Седьмой симфонии Шостаковича сопутствовала поистине беспрецедентная пропагандистская кампания. В начале 1942 года Комитет по делам искусств совместно с ССП начал выпускать еженедельную газету «Литература и искусство» (вместо «Литературной газеты» и «Советского искусства», на время прекративших свое издание, видимо в целях экономии средств). В течение января 1942 года в каждом номере газеты публиковались статьи Д. Рабиновича и С. Шлифштейна о еще неизвестной и неисполненной симфонии композитора. При этом симфонии давались исключительно восторженные характеристики. «Грандиозные масштабы замысла, благородство и чистота чувств, необыкновенная “физическая” красота музыки, совершенство формы — они покоряли нас в Пятой и Шестой симфониях, в Квintете, они привлекают и в новом его создании», — писали зав. музыкальным отделом газеты «Советское искусство» (какую должность занимал он в «Литературе и искусстве» — мне неизвестно) Д. А. Рабинович и старший консультант по творческим вопросам КДИ С. И. Шлифштейн. «Музыка победы — она рождается не сразу, еще нужно пройти путь, на котором есть и размышление, и страдание, и борьба. Но когда в самом конце финала, на фоне мощного, торжественного звучания всего оркестра вновь появляется гордая в своей красоте, мужественная начальная тема симфонии, образ победы встает перед нами. Вот она — желанная, достигнутая, завоеванная! Вот оно, завоеванное счастье простых советских людей. Седьмая симфония Шостаковича — крупнейшее художественное явление наших дней. Самый факт ее создания вызывает чувство гордости, ибо страна, художник которой способен в суровое время войны создать произведение такой красоты и величия духа, такая страна непобедима!»⁵⁸ В следующем номере, от 19 января 1942 года, был помещен портрет Д. Д. Шостаковича Н. Соколова и информация «Новые произведения»: «Д. Д. Шостакович закончил Седьмую симфонию — программное произведение, посвященное образам Великой Отечественной войны советского народа с фашистами». Через неделю, в очередном номере газеты — от 26 января, все те же Рабинович и Шлифштейн вышли со статьей «Правда искусства», назвав симфонию «монументальным оркестровым полотном, воплощающим один из самых грандиозных замыслов в мировой симфонической литературе <...> есть самое важное и самое дорогое — правда. Художественная правда, отражающая великую жизненную правду. Правду, во имя которой советский народ борется с гитлеризмом»⁵⁹.

Несомненно, оба критика получили командировку от Комитета по делам искусств в Куйбышев, где Шостакович находился в эвакуации. Оба имели задание как можно значительнее и масштабнее представить его Седьмую симфонию. Вряд ли они задумывались над тем, какие «добрые» чувства рождает такое громогласное публичное представление нового сочинения недавно еще опального композитора в среде его завистливых коллег, вряд ли полагали, как им аукнется в 1948–1949 годах добросовестно выполненная работа. Справедливости ради следует добавить, что информация о новых сочинениях других со-

ветских композиторов также находила себе место на страницах газеты. В уже цитированной заметке «Правда искусства» нашлось место и для хора «Песнь гнева» (на слова черногорского поэта Р. Стименского в переводе М. Голодного) В. А. Белого: «Седьмая симфония и “Песнь гнева” различны по характеру, жанру, масштабам. Но есть у них одно общее свойство: их нельзя слушать равнодушно»⁶⁰. Рассказывала газета и о новой (Двадцать второй) симфонии Н. Я. Мясковского и об очередном его Девятом квартете, а также об оркестровой сюите Прокофьева «1941 год» и о том, что композитор завершил два акта оперы «Война и мир».

Тем не менее Комитет по делам искусств безукоризненно провел пиар-кампанию Седьмой. «Политической и общественной ценности музыки», как писал критик *Times Gerald*, в советском Агитпропе знали цену всегда.

ИСТОРИЯ «ВЕЛИКОЙ ДРУЖБЫ»

В поисках классической советской оперы: идеология и деньги

Трамваи сейчас в Москве ходят! Народ суетится!
Весело!

В Большом театре сейчас утренник.

В буфете давка! Там сейчас антракт!

М. А. Булгаков. Блаженство

В так называемые сталинские декабрьские дни, когда страна отмечала день рождения вождя, наблюдалось усиление общественного пульса в жизни государства. На эти дни намечались декады, встречи, смотры. Собравшиеся принимали единодушные решения, брали обязательства и посылали вождю коллективные поздравительные письма. В 1946 году 19, 20 и 21 декабря Комитет по делам искусств и ССК проводили Всесоюзное совещание по опере и балету. Последний, третий, день попадал как раз на день рождения Сталина.

Предметом для обсуждения собравшихся директоров и художественных руководителей ведущих оперных театров страны был один вопрос — состояние современного советского музыкального репертуара. Тема сложилась как прямой результат вышедшего 26 августа 1946 года Постановления ЦК ВКП(б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению». Литераторы уже ответили на появление партийного документа своим совещанием, на котором с докладом выступил К. М. Симонов. Музыканты — как всегда — запаздывали.

Надо заметить, что забота о появлении нового театрального репертуара была предметом внимания органов власти на протяжении всего советского периода, за исключением первых послереволюционных лет, когда вопрос стоял о выживании государства. С завидной периодичностью собирались совещания по вопросам репертуара, устраивались всесоюзные конкурсы на создание опер и балетов. Не забывали и о том, чтобы поощрять композиторов материально. Ставки гонораров за создание оперных и балетных произведений постоянно росли. Кроме того, те авторы, кто писал для главного театра страны — Большого, имели в композиторском сообществе самый высокий общественный и материальный

статус. Так, например, в 1935 году Д. Д. Шостакович, так же как и С. С. Прокофьев и Ю. А. Шапорин, состоял в штате Большого театра «композитором по договору»; должность предполагала некие особые бытовые условия: оплачиваемый проезд и проживание в лучших гостиницах, курортное обслуживание по лимитам ЦК. В феврале 1936-го Шостакович был этой привилегии лишен.

Несколько ранее в докладной записке члену Политбюро ЦК ВКП(б) К. Е. Ворошилову, курирующему от Правительственной комиссии Большой театр, его директор Е. К. Малиновская сообщала:

С марта 1931 года выплачивается постоянное месячное содержание композитору Шапорину, творческая ценность которого безусловна. Этим путем ему дана возможность, не отвлекаясь на побочные работы с целью заработка, сосредоточиться на заказах Большого театра. Один из этих заказов — симфония — композитором уже сдан, другой — опера «Декабристы»^[1] — находится в окончательной доработке¹.

Несмотря на постоянное и исключительное государственное внимание к проблеме создания образцовых театрально-музыкальных произведений, практические результаты оказывались весьма скромными. В 1940 году начальник Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г. Ф. Александров и его заместитель Д. А. Поликарпов обратились с докладной запиской «О репертуаре театров» к секретарям ЦК А. А. Андресву, А. А. Жданову и Г. М. Маленкову:

В Комитете по делам искусств при СНК СССР и Управлениях при Совнаркомсах союзных республик установилась неправильная и вредная практика невмешательства в репертуарные дела театров. <...> В наиболее трудном положении с репертуаром оказались оперные театры, в силу того что ни Комитет по делам искусств, ни Оргкомитет ССК не сумели организовать композиторов для работы над созданием новых опер на современные темы. <...> В драме, опере и кино идут произведения на одни и те же темы, созданные теми же авторами, с одним и тем же сюжетом, текстом, действующими лицами. <...> Писатель Вирта переделал свой роман «Одиночество» в пьесу «Земля», написал либретто для оперы «В бурю». <...> В. Катаев переделывает свои повести на все лады. По мотивам повести «Шел солдат с фронта» написана пьеса с таким же названием, поставлена кинокартина и создана опера^[2]. <...> Однообразие постановок в драме, опере и кино и низкий идейный и художественный уровень спектаклей являются главной причиной плохой посещаемости театров. <...> Спектакли оперы «В бурю» в театре Немировича-Данченко и оперы «Семен Котко» в театре Станиславского проходят часто почти при пустом зале, присутствуют 100-150 человек при наличии в театре 1400 мест. <...> Комитет,

[1] Оперу «Декабристы» в частных беседах Шостакович именовал «Марксисты».

[2] Нередкой была и практика одновременной продажи композитором своего произведения сразу в несколько оперных театров. Так, в 1946 г. И. И. Держинский, помимо театра имени С. М. Кирова, предложил (и театр ее принял) оперу «Князь-Озеро» Московскому музыкальному театру имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Особое возмущение директоров театров вызвал тот факт, что композитор предоставил не партитуру, а клавиш. Оркестровку в театрах делали разные музыканты, и результат также оказывался разным. Кстати, похожая история произошла и с «Тихим Доном». В постановке Малегота оркестровую версию сочинения помогал делать Шостакович. В версии Большого театра, относящейся к 1936 г., партитуру собирал и улучшал Н. С. Голованов.

как это видно из практики его работы, склонен скрывать и замалчивать сложившееся положение с репертуаром и посещаемостью театров. Управление пропаганды и агитации просит ЦК заслушать доклад тов. Храпченко о положении дел с репертуаром и посещаемостью театров, а также мероприятиях по коренному улучшению работы театров².

Декабрьское совещание по репертуару 1946 года было посвящено той же, затронутой в 1940 году, теме. Председатель Комитета по делам искусств М. Б. Храпченко, выступивший первым, заметил, что «оперное творчество и работа оперных театров по постановке современных спектаклей являются одним из наиболее отсталых участков советского искусства. Всем очевидно, что необходимы серьезные усилия для решительного улучшения, для коренного изменения того положения, которое сейчас существует»³.

Шло время. Ставились изредка новые оперы. На каждую следующую возлагались большие надежды. Затрачивались значительные материальные и людские ресурсы. Однако ни одно из поставленных оперных произведений долго не задерживалось в репертуаре. И вот уже стали раздаваться голоса о том, что социалистический реализм и оперный жанр — явления принципиально не сочетаемые. «Ни для кого не секрет, что среди некоторых музыкальных деятелей, да и среди театральных работников существует “теория” о том, что якобы оперный жанр является по своей природе весьма условным видом искусства. И поэтому он наименее способен выражать передовые идеи нашей современности»⁴. Храпченко полемизировал с укрепляющимся в среде художественной интеллигенции мнением о том, что развитие советского искусства в рамках «метода социалистического реализма» не приведет культуру к очевидным художественным достижениям.

С основным докладом «О состоянии репертуара театров оперы и балета и мероприятиях по его улучшению» выступил начальник Главного управления музыкальными учреждениями (ГУМУ) Комитета по делам искусств Владимир Николаевич Сурин^[1]. Доклад отличался жесткостью оценок и резкостью формулировок. Пожалуй, как никогда ранее, выступавший исключительно откровенно нарисовал перед собравшимися картину неутешительного, с точки зрения руководящих органов, положения в области музыкального театрального искусства.

Помимо Большого и ленинградских (имени Кирова и Малого оперного) театров, в стране к тому времени работали 28 коллективов. Семь театров имела Российская Федерация — московский имени Станиславского и Немировича-Данченко, театры в Горьком, Куйбышеве, Новосибирске, Молотове, Саратове, Свердловске. Пять оперных театров находились на территории Украинской Республики: Киевский, Харьковский, Одесский, Львовский и в городе Сталино. Каждая из трех прибалтийских республик имела свой театр: Рижский, Вильнюсский и Таллинский. И наконец, остальные 13 находились в Казани, Уфе, Улан-Удэ, Минске, Баку, Ереване, Тбилиси, Алма-Ате, Фрунзе, Сталинабаде, Мары (Туркмения) и два в Ташкенте. Все перечисленные театры работали в дотационном режиме. Наибольшая сумма дотаций (в два раза выше по сравнению с театрами РСФСР) приходилась на три прибалтийские республики и Тбилисский театр оперы и балета.

[1] Сурин Владимир Николаевич (1906– ?). Как было сказано в его характеристике, «начинал монтером и токарем». В 1931–1935 гг. учился в Музыкальном техникуме в Ростове-на-Дону. В 1937–1938 гг. артист ГСО. С февраля 1938-го зам. начальника Главного управления музыкальными учреждениями Комитета по делам искусств, а с ноября 1939-го по январь 1948-го — начальник этого главка.

Однако в 1946 году на все русские музыкальные театры страны имелись всего пять новых оперных спектаклей: «Война и мир» и «Дуэнья» С. С. Прокофьева в Ленинграде, «Фома Гордеев» (1946) А. А. Касьянова в Горьком, «Севастопольцы» М. В. Коваля в Молотове и «Бэла» Ан. Н. Александрова в Большом театре. С 1938 года, с того времени, когда в ГАБТе была осуществлена неудачная постановка оперы В. В. Желобинского «Мать», театр поставил на сцене своего филиала всего одну оперу советского композитора — «В огне» (1943) Д. Б. Кабалевского^[1]. «...Она по существу была одной из первых серьезных попыток воплотить на оперной сцене непосредственные события из великой эпохи борьбы советского народа с фашистским зверьем. И, несмотря на это, театр ничего не сделал, чтобы удержать эту оперу в репертуаре»⁵. Аналогичная ситуация сложилась и в жанре балета. После постановки «Светланы» (1938) Д. Л. Клебанова Большой театр не обращался к советской теме.

Постановка «Бэлы» была осуществлена 10 декабря 1946 года, непосредственно перед совещанием по репертуару. Опера, как и все сценические проекты в сталинском обществе, шла на сцену мучительно долго. Дирижер К. П. Кондрашин сообщил, что спектакль был готов уже в июне и почти полгода не допускался к премьере. Кроме того, ни один из 86 музыковедов, входивших в состав секции критиков Московского союза, не дал согласия на то, чтобы написать рецензию на постановку. Так велик был страх перед возможными публичными репрессиями!

В своих воспоминаниях композитор Ан. Н. Александров описывал обстоятельства подготовки спектакля:

Театральным отделом Комитета Искусств была предпринята тщательная проверка всех деталей и общего плана постановки. Старались догадаться, на что может быть обращена правительственная критика, и консультантами театрального отдела задавались постановочной группе самые глупые вопросы. К нам, например, был прислан лермонтовед Бродский, который спрашивал, между прочим: «почему Бэла так многозначительно и упорно подчеркивает, что Печорин “слишком бледен”. Русский офицер на Кавказе летом, конечно же должен быть загорелым!..» В театральном отделе Комитета Искусств было устроено совещание, на которое была приглашена вся постановочная группа. Заведующий театральным отделом А. И. Анисимов, впоследствии директор Большого театра, обратился к нам с взволнованной речью. С растерянным видом он говорил: «Товарищи! Поймите, я Ваш друг! И я прошу Вас обратить внимание на некоторые вопросы, например, какие национальности представлены в опере?» Режиссер Покровский сказал: «Да ведь у Лермонтова в опере все называются “татары”». «То у Лермонтова, — возразил Анисимов, — а у нас на Кавказе много национальностей (он назвал число). Скажите, есть у вас ингуши, чеченцы? Песни каких национальностей представлены в музыке оперы?» Я слукавил: «У меня там только кабардинские». Я знал, что ингуши и чеченцы в опале. У меня были там и такие, но кто же будет проверять?.. Опять было много наугад ставившихся вопросов, так как не было точно известно, что же будет можно и чего нельзя⁶.

Еще одна показательная история оперной постановки 1940-х годов — «Емельян Пугачёв» М. В. Коваля в театре имени С. М. Кирова, за которую композитор и дирижер постановки А. М. Пазовский^[2] получили в 1943 году Сталинскую

[1] Премьера оперы Д. Б. Кабалевского «Под Москвой» («В огне») состоялась 19 сентября 1943 г.

[2] Пазовский Арий Моисеевич (1887–1953) — дирижер театра оперы и балета имени С. М. Кирова, художественный руководитель постановки оперы «Емельян Пугачёв».

премию. История подготовки премьеры была типичной для советского музыкального театра. Центральный комитет партии, Агитпроп и Комитет по делам искусств осуществляли практику постоянного жесткого давления на руководство театральными коллективами. Директора театров предпринимали отчаянные усилия по расширению своей репертуарной афиши. До войны М. В. Коваль написал ораторию «Емельян Пугачёв» (1939), которую Кировский театр, находившийся в эвакуации в Перми, предложил переделать в оперу. Коваль не обладал профессиональными навыками, необходимыми для того, чтобы написать полноценную оперную партитуру. Не умел он толком и оркестровать. Следуя традициям времени, руководство Кировского театра пригласило для оркестровки оперы профессионального оркестратора Д. Р. Рогаль-Левицкого.

Пишу я партитуру совершенно заново и всю целиком по собственному усмотрению. У автора сделано не больше одной трети всей оперы, и ни о какой редакции нет давно и речи. Пазовский, вообще, запретил мне заглядывать в авторскую партитуру, чего я, кстати сказать, и не делал, полагает, что я сам сделаю лучше, чем два таких автора, как Коваль⁷.

Такая практика профессионального оформления чужих дилетантских намерений была в то время типичной. Можно привести в пример Д. Д. Шостаковича, доводившего до премьеры оперу И. И. Держинского «Тихий Дон» (1935). Аналогично развивалась ситуация с балетом В. П. Соловьёва-Седого «Тарас Бульба» (1940). Лаборатория советской оперы, существовавшая в конце 1930-х годов в стенах Большого театра, создавалась именно для таких целей — доводить до премьеры несовершенные оперные проекты.

Подобная практика рождения оперных спектаклей не способствовала естественному и полноценному развитию музыкально-театрального искусства. И В. Н. Сурин откровенно признавался: «Мы не имеем ни одного оперного произведения, которое могло бы претендовать на широкое признание и популярность»⁸. Он привел следующие показательные сведения по деятельности Большого театра и театра Н. Н. Солодовникова (в послереволюционный период филиал ГАБТа). С 1900 по 1910 год оба коллектива поставили 55 новых опер, в том числе 36 русских авторов и 19 иностранных. 22 оперные премьеры принадлежали современным композиторам. К тому же в Большом театре ежегодно шли 22–24 оперных названия и 10–12 балетных, в Мариинском — до 24 оперных и до 36 балетных названий в год, что составляло около 60 названий в сезон. В послевоенный период на все театры страны приходилось 13 наименований русских и зарубежных балетных спектаклей. Для сравнения — в Большом театре в сезоне 1946/47 года шло восемь балетных спектаклей, оперных премьер в год давалось одна-две, в Кировском — девять-десять балетов. С операми была аналогичная ситуация. Причем Кировский театр традиционно показывал самые лучшие в стране результаты по репертуару. В республиканских театрах афиша имела, как правило, два спектакля: обязательное «Лебединое озеро» и постановку из национального репертуара. В Тбилиси это был «Сердце гор» (1936) А. М. Баланчивадзе, в Ереване — «Хандут» А. А. Спендиарова, в Свердловске, помимо «Лебединого озера», шла «Жизель». С оперой дело обстояло еще хуже.

Сравнительно недавняя премьера Большого театра — постановка «Бориса Годунова» (20 июня 1946 г.) — также была подвергнута критике. Опера недопустимо долго шла к зрителю. Были названы следующие цифры: количество корректурных репетиций — 55, сценических под рояль — 62, оркестровых — 14, оркестровых сценических — 27, генеральных — четыре. Всего 162 репетиции. Общее количест-



Первая киргизская национальная опера «Айчурек» («Лунная красавица», 1939). Авторы В. Власов, А. Малдыбаев, В. Фере. Семетей — артист Д. Салыков.

ку «Кармен» 384 000 рублей. Особенно отличился Киргизский оперный театр. На постановку «Манаса» В. А. Власова, В. Г. Фере и А. Малдыбаева израсходовано почти 1 500 000 рублей. Больше, чем на «Бориса Годунова» в Большом!

Проблема функционирования оперной и балетной культуры в национальных республиках носила прежде всего политический характер. Особенно большие трудности испытывало руководство Комитетом по делам искусств в Средней Азии. Опера и балет, как, впрочем, и симфоническая культура, были жанрами, извне привнесенными, и насчитывали 10–12 лет существования. Начальный этап внедрения западноевропейской музыкальной культуры на национальную почву предполагал некий облегченный вариант музыкального спектакля с ограниченным певческим диапазоном, обязательным дублированием вокальных партий оркестром, в котором инструментовка была написана в унисонном составе, либо была весьма — до примитивности — простой. Как достижение воспринималось то обстоятельство, что казахский, киргизский и туркменский театры освоили «Евгения Онегина»^[1]. Замечу, что «Лебединое озеро» республики постигали еще в довоенный период. Спротивление оказывал Узбекистан. Его музыкальное руководство старалось доказать, что «надо создавать свою “особую” вокальную узбекскую школу пения. <...> Все это чушь. Такие разговоры мне напоминают возникавшую когда-то идею создания государственного узбекского симфонического оркестра. Как будто существуют специальные составы французских, американских или русских симфонических оркестров»⁹, — возмущался В. Н. Сурин.

Как ни старалось руководство страны привить европейское музыкальное искусство к национальным окраинам бывшей российской империи, процесс этот носил во многом искусственный характер, воспринимался как посягательство на национальную идентичность собственной культуры. Показательный факт: после Постановления 1948 года, когда все республиканские организации должны были рапортовать о наличии у них формалистических тенденций, в ЦК ВКП(б) подавались списки, содержащие исключительно русские фамилии тех музыкантов, которые приехали помогать развивать среднеазиатские культурные институты.

Полная стагнация оперного репертуара привела к закономерным последствиям — катастрофическому падению уровня профессиональной певческой

[1] В Киргизии впервые исполнил Ленского композитор Абдылас Малдыбаевич Малдыбаев (1906–1978), получивший звание Народного артиста СССР в 1939 г. за создание так называемой первой киргизской оперы (совместно с В. А. Власовым и В. Г. Фере) «Лунная красавица» (1939). Замечу, что Д. Д. Шостакович получил звание Народного артиста СССР уже после смерти Сталина. Хренников стал народным уже в хрущевские времена. Так руководство страны на протяжении всего советского периода заигрывало с национальными кадрами.

культуры, в том числе и у певцов, солистов лучших театров страны. Бесконечные требования к композиторам — писать такую музыку, которую певцам было бы удобно петь — привели к ситуации, подмеченной докладчиком: «Говоря примитивно, надо чисто петь и хорошо играть, а этого как раз нам и не хватает. <...> Если иногда на нашей оперной сцене появятся вдруг Моцарт или Доницетти или Вагнер, то эти постановки не пользуются успехом у публики, потому что наши певцы уже давно отвыкли от этих стилей, требующих большой культуры и опыта и поют их нестерпимо плохо и скучно»¹⁰.

В конце 1920-х годов в репертуарном списке А. В. Неждановой значилось 37 партий, среди которых была и Нинетта из оперы Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». В 1930 году А. С. Пирогов имел 11 партий в своем репертуаре, в 1946-м он исполнял Галицкого в «Князе Игоре» и короля Рене в опере «Иоланта». И. С. Козловский в 1930 году исполнял 10 партий, спустя 16 лет — лишь две: Владимира Игоревича из «Князя Игоря» и Ленского. За истекший 1946 год из годовой нормы в 49 спектаклей П. Г. Лисициан спел 14, Нэлепп — 10 из запланированных 57, тот же Козловский — 12 из 36, М. Ф. Бутенина — 10 из 51, А. А. Иванова — всего пять из 95 спектаклей. В конце 1940-х годов в Большом театре более трех ролей никто из оперных солистов не имел. «Если учитывать, что солист в основном получает около 25 тысяч в год, то в таком случае каждое выступление этих артистов обходится государству в 10–12 тысяч. Это намного больше, чем получал в свое время Шаляпин, а ряд артистов получают зарплату в театрах просто как пенсию, ничего не делая»¹¹, — подвел неутешительный итог выступающий.

Сурин не сказал еще и о том, что большая часть певческого, как его тогда называли, «золотого фонда» страны занималась откровенной концертной халтурой, очень часто предпочитая выступления в коммерческих сборных концертах плановому выходу на сцену. Подобная практика наблюдалась даже в годы войны. 14 августа 1944 года заместитель председателя комиссии партийного контроля при ЦК ВКП(б) М. Ф. Шкирятов в служебной записке, посланной на имя Г. М. Маленкова, приводил следующие факты:

Бывший Уполномоченный КПК по Ивановской области тов. Татаринцев перед отъездом на работу в Узбекистан рассказал мне, что за концерты в г. Иваново артистам Козловскому, Лемешеву, Батурину и другим были заплачены большие суммы денег, о чем знали областные партийно-советские руководители. Я попросил зам. Уполномоченного КПК по Ивановской области т. Симанова проверить указанные факты и прислать справку.

Справку эту Вам посылаю¹².

Джазу N. за проведенные в июне 1944 года 6 концертов уплачено 108 тыс. рублей, тогда как по государственной ставке за 6 концертов он должен был получить 54 тыс. рублей. Артистка N. за проведенные 12 концертов должна получить 35 294 рубля, а фактически ей уплачено 109 773 рубля или переплата составила 74 479 рублей. Подобные переплаты были артистам: N. — 50 301 руб., N. — 26 531 руб., N. — 13 934 рубля и др. <...> За каждый из 10 концертов [с 23 по 27 июня] артист N. получал 17 тыс. рублей, тогда как максимальная ставка 1575 руб. за концерт. За 10 концертных выступлений N. получил 154 250 рублей. Необходимо заметить, что в своих выступлениях N. находился на сцене не более 30–40 минут, исполнял 6–7 произведений, а остальное время концерта зритель видел менее квалифицированных артистов. N. переполучил

с филармонии 87 тыс. рублей, вместо положенных 10 450 рублей. <...> Приезжающие на гастроли артисты из театров г. Москвы получают в большом количестве талоны на промышленные товары, которые предназначены для выдачи трудящимся г. Иваново. Н. выдано 25 талонов на 150 метров, Н. 32 талона — на 18 метров хлопчатобумажной и 9 метров шелковой ткани¹³.

В справке сообщалось также, что артистка Н. «купила лучшую молочную племенную корову» из колхозного стада и вывезла ее на грузовике на свою подмосковную дачу¹⁴.

В конце войны, когда советские войска вышли за пределы государственной границы и в боях продвигались по европейским странам, весьма популярными среди артистов и композиторов-песенников стали поездки в действующую армию, из которых чемоданами привозились столь дефицитные в обществе предметы роскоши. Подобными действиями занимались некоторые всеми любимые народные артисты. Жизнь их весьма отличалась от голодного и оборванного быта большинства советских людей.

Декабрьское совещание 1946 года созывалось к 10-летию со времени знаменательной встречи Сталина с композитором и постановщиками спектакля «Тихий Дон», состоявшейся 17 января 1936 года. Поставленная им тогда задача создать советскую оперную классику в послевоенный период обрела новый смысл. «Мы подошли сейчас к решающему этапу воплощения в жизнь призыва товарища Сталина»¹⁵, — завершил свою речь В. Н. Сурин.

Результатом декабрьского совещания по музыкальному репертуару стало появление Приказа № 40 от 23 января 1947 года, подготовленного Комитетом по делам искусств, «О повышении ставок оплаты авторов и композиторов за создание новых произведений по договорам с ведущими театрами оперы и балета»:

В настоящее время репертуар театров оперы и балета находится в неудовлетворительном состоянии. За последние пять лет в Большом театре была поставлена только одна опера советского композитора на современную тему — «В огне» Кабалевского, быстро сошедшая с репертуара. В репертуаре Московского театра имени Станиславского и Немировича-Данченко сейчас совершенно отсутствуют оперы советских композиторов. <...> В настоящее время современная тема почти полностью вытеснена из текущего репертуара театров. <...> Балетов на советскую тематику не имеется в репертуаре театров...

В приказе также говорилось, что в сочинениях, созданных для музыкального театра, преобладает историческая и эпико-сказочная тематика. Документ приказывал:

...Обязать все театры оперы и балета в 1947 году осуществить выпуск не менее одного оперного и одного балетного спектакля на современные советские темы и в дальнейшем ежегодно ставить не менее двух оперных спектаклей и одного балета на советские темы...

При этом вводились новые ставки за создание опер и балетов: за музыку оперы — до 60 000 рублей, за либретто к опере — до 25 000 рублей; за музыку бале-

та — до 40 000 рублей, за либретто балета — до 8000 рублей. Причем высшие ставки предполагались за создание опер и балетов на современные советские темы¹⁶.

В январские дни нового, 1947 года, когда КДИ готовил свой Приказ № 40, состоялось заседание партбюро Союза советских композиторов. Без сомнения, КДИ требовал от Союза композиторов как подведомственной ему структуры отчет в том, как продвигается работа над театральными жанрами. Доклад о деятельности оперной комиссии подготовил ее председатель В. Г. Фере. Сказав, что «современная тема может и должна главенствовать в советской опере», он отчитался перед присутствующими списком сочинений, над которыми в данный момент работали «композиторы-оперники» (так по аналогии с композиторами-песенниками стали называть авторов, работающих для музыкального театра). Были названы следующие имена и темы:

Оперы

- Д. Д. Шостакович. «Молодая гвардия» (либретто Л. О. Арнштама)
- А. Ф. Пашенко. «Молодая гвардия» (либретто С. Д. Спасского)
- Ю. С. Мейтус. «Молодая гвардия»
- Д. Б. Кабалевский. «Непокоренные» (либретто С. А. Ценина)
- Д. С. Васильев-Буглай. «Непокоренные» (собственное либретто)
- В. Н. Трамбицкий. «Дни и ночи» (либретто Л. О. Арнштама)
- В. И. Мурадели. «Чрезвычайный комиссар» (либретто Г. Д. Мдивани)
- Н. В. Макарова. «Мужество» и «Сказки о правде» (либретто М. И. Алигер)
- И. И. Дзержинский. «Князь-Озеро» (второе название «Люди с чистой совестью» по повести П. П. Вершигоры, либретто Л. И. Дзержинского)
- В. А. Власов — В. Г. Фере. Новый вариант «За счастье народа» (либретто В. В. Винникова)
- А. А. Зильбер^[1]. «Капитан Гастелло» (собственное либретто)

Балеты

- С. Н. Василенко. «Всю-то я вселенную проехал» (либретто П. Ф. Аболимова)
- А. А. Крейн. «Татьяна»
- А. М. Баланчивадзе. «Жизнь»
- В. Г. Степанов. «Гвардейцы» (собственное либретто)
- В. А. Дехтерев. О героях Великой Отечественной войны
- А. В. Мосолов. О дружбе башкирского и русского народов
- Б. В. Асафьев. «Павел Корчагин»
- Б. С. Шехтер. Опера на современную тему
- М. И. Чулаки. Балет на современную тему

Исторические темы

- Г. Н. Попов. «Александр Невский»
- В. Н. Крюков. «Дмитрий Донской»
- И. П. Шишов. «Петр I»
- Ю. А. Шапорин. «Декабристы»
- Т. Н. Хренников. «Фрол Скобеев»
- А. А. Зильбер. «Василий Темный»
- С. С. Богатырёв. «Надежда Дурова»
- В. П. Степанов. «Иван Болотников»
- Л. К. Книппер. «На Байкале»

[1] Композитор выступал под псевдонимом Ручьев.

На сюжеты из русской литературной классики

М. В. Коваль. «Граф Нулин»

Ю. С. Бирюков. «Барышня-крестьянка»

А. Б. Гольденвейзер. «Вешние воды»

В. М. Юровский. «Нунча» (по М. Горькому)

Очевидна приблизительность списка и явная поспешность в его составлении. Не все из названных авторов имели на тот момент договоры и зафиксированные обязательства по работе над сценическими произведениями. Не у всех наличествовали даже либретто. До премьеры были доведены «Молодая гвардия» А. Ф. Пашенко (1947) и Ю. С. Мейтуса (1947), «Непокоренные» Д. Б. Кабалевского, «Дни и ночи» В. Н. Трамбицкого, «Князь-Озеро» И. И. Дзержинского.

Такие формулировки, как опера «о дружбе башкирского и русского народов», являлись просто отписками. Однако они демонстрируют тенденцию времени — акцент на политически верном содержательном наполнении создаваемых спектаклей. Не вызывал смущения ни у композиторов, ни у театров и факт повторяемости сюжетов. В условиях жесткой цензуры выбор официально одобренных тем был крайне скуден.

В списке не присутствует еще один оперный замысел, относящийся к 1947 году, правда ко второй его половине. Летом С. С. Прокофьев начал работу над своей последней оперой «Повесть о настоящем человеке». 28 июня, как свидетельствует в своих воспоминаниях М. А. Мендельсон-Прокофьева, композитор получил письмо от главного дирижера и художественного руководителя театра имени С. М. Кирова Б. Хайкина с предложением о создании сочинения на сюжет трилогии А. Н. Толстого «Хождение по мукам». Однако «ему хотелось сначала написать оперу на более современный сюжет»¹⁷. Совершенно естественной представляется связь между вышеизложенными событиями 1946 года и стремлением композитора выполнить заказ времени. На его плечах была забота о двух семьях и невыплаченная ссуда за приобретенную на Николиной Горе дачу. В то же самое время Д. Б. Кабалевский для музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко уже оркестровал оперу «Семья Тараса». Композитор и театр планировали постановку на 7 ноября 1947 года, день 30-летнего юбилея революции¹⁸. К этой дате была также приурочена работа Большого театра. Коллектив готовил главную премьеру года — оперу «Великая дружба».

История «Великой дружбы»

Памазов: Сюда приехал Сталин. Он шутить не любит. Все может обернуться против нас.

В. Мурадели. Великая дружба (5-я картина)

История оперы В. Мурадели «Великая дружба» исключительно показательна для жизни искусства сталинского периода. Начало ее восходит еще к довоенному времени. В советские годы художественные «продукты», на которые было нацелено пристальное государственное внимание, как правило, создавались эпически долго — иногда на протяжении десятилетий.

Варианты названия «Великая дружба», «Дружба народов» традиционны для того времени и объясняются следующим образом. В 1936 году была принята кон-

[17] Премьера оперы «Семья Тараса» (по повести В. Горбатова «Непокоренные», либретто С. Ценина) состоялась позже, 7 ноября 1950 г., в Ленинграде, в Театре оперы и балета имени С. М. Кирова.

ституция советского государства, установлен новый праздник День конституции (5 декабря). В 1939 году появился новый литературно-публицистический журнал «Дружба народов», существующий и поныне. В том же, 1939-м была открыта Всесоюзная сельскохозяйственная выставка (ВСХВ^[1]), которая должна была стать олицетворением союза народов, счастливого живущих под солнцем сталинской конституции. Двумя годами позднее, в 1941-м, написана часто в те времена исполняемая симфоническая увертюра Р. М. Глиэра «Дружба народов», посвященная той же теме. Под тем же названием в военный период была написана и симфоническая сюита А. С. Ленского, создателя так называемого первого таджикского балета «Две розы» (1941). В кантате Кабалевского «Родина великая», также написанной в годы войны, один из номеров имеет название «Расти, наша дружба». Спустя год после смерти Сталина на ВСХВ открылся знаменитый фонтан «Дружба народов», который по первоначальному проекту следовало установить перед статуей вождя. Как видим, данные словосочетания — «великая дружба», «дружба народов» — имели устойчивый, часто повторяемый, пропагандистский смысл. В создаваемом в первый год войны фильме И. Пырьева «Свинарка и пастух» та же тема «великой дружбы» трактована как история любви дагестанского пастуха и свинарки из Волгограда, встречающихся на ВСХВ. Замысел оперы Мурадели относится к тому же времени. Правда, тогда, еще до войны, сочинение имело иное название — «Чрезвычайный комиссар», и написана была в клавире всего одна первая картина.



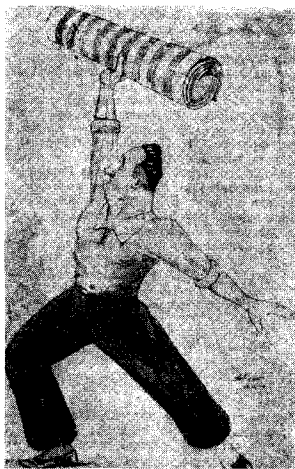
В. И. Мурадели. 1939 год. В тот год 60-летия Сталина журнал «Советская музыка» опубликовал фрагмент из поэмы Мурадели для хора, солистов и оркестра (текст народный, пер. с грузинского) с симпатичным названием «Орел».

Мурадян-Мурадов-Мурадели Ованес-Вано Ильич

Идея создать сочинение, главным героем которого являлся соратник Сталина, революционер, член Политбюро Г. К. Орджоникидзе (псевдоним Серго), принадлежала 32-летнему выпускнику Московской консерватории, армянину по происхождению Ованесу Ильичу Мурадян (1908–1970). Он родился в Грузии, в родном городе Сталина Гори. Вано Мурадели — его композиторский псевдоним. С ним он вошел в историю, поменяв свою национальность, с тем чтобы быть поближе к вождю.

Проучившись год в Тифлисской консерватории, которая тогда называлась Музыкальным институтом и по качеству образования была не выше училища весьма среднего уровня, Мурадян-Мурадов (еще один, русифицированный вариант фамилии будущего композитора), по-видимому, оставил учение и начал работать как композитор и актер в Тифлисском драматическом театре. Одновременно подвизался и в Грузинском театре рабочей молодежи (ТРАМ). Получив путевку на продолжение образования, перебрался в Москву. Консерваторию он окончил в 1938-м. Чиновничья карьера Мурадели развивалась бурно. В 1940 году, спустя год после формирования Музфонда СССР, он стал его председателем, продержавшись на этом посту до событий 1948 года. С начала войны в составе фронтовых

[1] С 1958 г. стала называться Выставкой достижений народного хозяйства (ВДНХ).



В. И. Мурадели

концертных бригад обслуживал части действующей армии. В 1942 году вступил в ВКП(б). Тогда же стал начальником и художественным руководителем Центрального ансамбля песни и пляски Военно-морского флота СССР с присвоением звания подполковника береговой службы. Наконец, уже после второго композиторского съезда — с момента формирования Московской композиторской организации — в 1959 году занял должность председателя ее правления.

Мурадели — один из типичных советских художественных деятелей, посвятивших все свое творчество пропаганде социалистического образа жизни. Главная тема его сочинений — идеологизированное мифологическое представление о борьбе советского героя — революционера, солдата, комсомольца, металлурга, покорителя целины, космонавта и др. — за светлое будущее страны и человечества. «Я хочу писать большими, громкими, как зов народа, словами», — говорил в 1963 году композитор¹⁸. Помимо «Великой дружбы» он создал еще одну оперу — «Октябрь» (либретто В. А. Луговского, 1961), которая также посвящена событиям 1917 года¹⁹. На этот раз в роли народного вождя композитор вывел Ленина и был горд тем, что осуществил «первую попытку решить в оперном произведении образ Ленина²⁰ вокальными средствами»¹⁹. Опера «Октябрь» поставлена в день рождения Ленина 22 апреля 1964 года на сцене Кремлевского дворца съездов²¹.

Две симфонии композитора также имеют революционно-патриотические программы. Первая — «Памяти Сергея Мироновича Кирова» — написана в 1938-м, в год окончания консерватории. За вторую — «Победную» — Мурадели получил в 1946 году свою первую Сталинскую премию. Вторая была присуждена в 1950 году за песни «Гимн Москве» и «Песня борцов за мир». И это естественно, потому что Мурадели имел природный дар — писать яркие запоминающиеся мелодии. По складу дарования он принадлежал к композиторам-песенникам, которые активно работали, помимо песни, в жанре театральной и киномузыки. Его мелодии военного («Мы фашистов разобьем!» на слова С. Алымова) и послевоенного («Гимн Международного союза студентов» на слова Л. Ошанина, «Партия — наш рулевой» на слова С. Михалкова, «Бухенвальдский набат» на слова А. Соболева, «И на Марсе будут яблони цвести» на слова Е. Долматовского и др.) периодов, его театральная музыка, в том числе к «Бане» В. В. Маяковского в Театре сатиры (режиссеры Н. В. Петров, В. Н. Плучек, С. И. Юткевич, 1953), сделали имя композитора популярным. Впрочем, таких, как Мурадели, композиторов-песенников в советском искусстве было немало. Он же вошел в историю прежде всего как автор оперы «Великая дружба».

18 февраля 1937 года Г. К. Орджоникидзе погиб. Никто, кроме нескольких лиц в государстве, не знал, что Серго, выстрелив в себя, покончил счеты с жизнью. Его брат был арестован по приказу Сталина, и в отчаянии Серго при-

[1] Первоначально заказ на создание оперы «Октябрь» на либретто В. А. Луговского получил Д. Д. Шостакович.

[2] На самом деле первым, правда в исполнении непоющего актера, образ Ленина на оперной сцене вывел Т. Н. Хренников в опере «В бурю». Однако С. С. Прокофьев опередил всех. Его кантата «К 20-летию Октября» написана в 1937 г., в VI части «Революция» партия Ленина отдана теще (с микрофоном), декламирующего «Апрельские тезисы».

[3] Дирижер Е. Ф. Светланов, режиссер-постановщик И. М. Туманов, художник В. Ф. Рындин. Партию Ленина исполнил А. А. Эйзен.

нял крайнее решение. По официальной версии — смерть наступила от «паралича сердца». Орджоникидзе был исключительно популярным лидером партии, «обладал волей, мужеством, твердостью характера и дружелюбием»²⁰ — так отзывался о нем Молотов. По происхождению дворянин, с молодых лет, оставив занятия медициной, он примкнул к революционному движению. Был сослан, бежал. Жил в эмиграции. Вновь вернулся в Россию, где его ждал арест. Из очередной ссылки его освободила революция. Он был назначен чрезвычайным комиссаром юга России. Вместе со Сталиным они устанавливали там советскую власть. Именно Серго не раз использовал кулаки, таким нехитрым способом принуждая грузинских сепаратистов к подчинению московскому управлению. За это в Грузии его прозвали «сталинским ишаком», что неудивительно: в массовом сознании в те годы Орджоникидзе был теснейшим образом связан со Сталиным. И посвящать Серго хвалебную песню значило также воспевать и «кавказского Ленина» — так тогда именовали Иосифа Джугашвили.

Орджоникидзе был с почетом похоронен на Красной площади у Кремлевской стены. После смерти комиссара установился, по обычаям описываемого времени, культ его имени. Еще при его жизни появился город Орджоникидзе (ранее и в настоящее время Владикавказ). В конце 1930-х годов выходила газета «Путь Серго». Два своих опуса посвятил Орджоникидзе композитор Б. Шехтер. В 1937-м, непосредственно после его смерти, он написал «Песню о Серго» на слова С. Третьякова. Через два года появилась еще одна — теперь на слова Г. Лахути. Поэтому вполне естественным казалось желание студента Московской консерватории, кавказца по происхождению, обратиться к сочинению оперы, посвященной «пламенному революционеру».

Писать произведения, главными героями которых являлись большевистские лидеры, в те времена считалось делом обычным. В 1947 году, к примеру, также к 30-летию Октябрьской революции, была создана опера В. Власова и В. Фере на либретто В. Винникова «Сын народа». Главным ее героем стал М. В. Фрунзе. Опера была поставлена в Киргизском театре оперы и балета. Тот же Б. Шехтер и здесь внес свой вклад в серию «пламенных революционеров» — и у него есть «Песня о Фрунзе» на слова С. Алымова.

О том, насколько современникам была непонятной истинная причина происходивших в 1948 году в советской музыке событий, свидетельствует и еще один исторический факт. Уже после Постановления, в котором опера «Великая дружба» была названа формалистическим произведением, в репертуарном плане Большого театра, относящемся к 1949 году, в числе прочих заказов на советскую тему значилось либретто с названием «Горный орел» — «героико-романтическая опера о преданности народов Северного Кавказа Советской власти и ее посланцу в годы Гражданской войны Серго Орджоникидзе. Автор текста В. Брагин, композитор не определен»²¹. Данный проект кем-то вычеркнут черным карандашом.

В 1941 году опера «Чрезвычайный комиссар» Мурадели уже находилась в репертуарном плане Большого театра. Название ее вызывало прямую ассоциацию с Орджоникидзе. Звание «комиссар» в послереволюционные годы имело широкое хождение. Народные комиссариаты заменили министерства, а наркомы — министров. В воен-



Г. К. Орджоникидзе

ной среде комиссар соответствовал генеральскому чину, который в Красной армии, отказавшейся от знаков различий царской системы, отсутствовал (Декретом от 7 мая 1940 года генералы вновь появились в советской военной лексике). До 1940 года комиссары были, в частности, бригадные и генеральные, последнее звание соответствовало современному маршалу. Так, назначенный директором Большого театра в начале 1935 года и репрессированный в 1937-м В. И. Мутных имел чин «бригадный комиссар».

Замысел оперы принадлежал композитору. В 1921 году, на исходе Гражданской войны, 13-летним мальчиком он присутствовал в Гори на митинге, на котором выступал чрезвычайный комиссар товарищ Серго. Яркое впечатление детства легло в основу оперного замысла «о замечательном большевике, отдавшем свою жизнь беззаветному служению Родине»²². При создании либретто сочинители оперы опирались и на книгу самого Г. К. Орджоникидзе «Путь большевика», в которой рассказывалось о старинной вражде казаков и горцев между собой.

В 1946 году — по предложению руководства Комитета по делам искусств и Большого театра — работа над оперой была продолжена. По замыслу постановщиков опера «Чрезвычайный комиссар» должна была стать главным музыкальным событием, которым страна отметила 30-летнюю годовщину Октябрьской революции. Сочинение Мурадели планировалось к постановке во всех 28 оперных театрах страны, и клавиры оперы был разослан КДИ по театрам. Первое исполнение сочинения состоялось 28 сентября 1947 года в городе Сталино (ныне Донецк, Украина). Опера была поставлена также в Ленинграде, Горьком, Новосибирске, Перми, Саратове, Свердловске, Риге, Вильнюсе, Ереване, Алма-Ате, Фрунзе, Улан-Удэ. В Киеве сочинение прозвучало по радио в концертном исполнении.

О премьере оперы в Ереване сообщается в документах Комитета по делам искусств. «Великая дружба» была единственной оперной постановкой, осуществленной в театре имени Спендиарова в 1947 году. Над спектаклем работали главный дирижер и художественный руководитель театра М. Тавризиан, постановщик В. Аджемян, художник В. Иванов, хормейстер А. Бельский. Партию Комиссара исполнил В. Я. Савельев-Демулин, в роли Муртаза выступил Ф. Р. Оганьян, Галину спела В. Егиазарова. В подготовке премьеры активно участвовал и композитор. Сохранился и его далекий от того, чтобы назвать скромным, отзыв на первую постановку:

С огромным волнением слушал я первый спектакль «Великой дружбы» в театре оперы и балета имени Спендиарова. Спектакль превзошел все мои ожидания. <...> Неотступно буду я стремиться жить и работать так, чтобы быть достойным сыном родного мне армянского народа. <...> Этой своей работой театр сделал огромный шаг вперед и стал в первом ряду вместе с лучшими театрами Союза²³.

Сохранилось и разрешение, и отзыв на постановку политредактора реперткома Армянской ССР некоего тов. Э. Ходжика:

Я думаю, что эта опера В. Мурадели — первая советская опера, правильно решающая основной вопрос... эта опера, прежде всего, является высокохудожественным произведением, в котором мелодия играет господствующую и всепобеждающую роль²⁴.

Конечно, опера стала главным художественным проектом 1947 года не только потому, что ее постановку готовил главный музыкальный театр страны. Масштабность осуществляемой акции свидетельствовала о том, что ее планировал Агитпроп. То есть ведомство, курируемое непосредственно А. А. Ждановым.

Директор Большого театра Федор Пименович Бондаренко (1903— ?) назначен на должность в первых числах 1944 года. В предвоенное время он руководил Ленинградским театром оперы и балета имени С. М. Кирова. В 1941-м получил повышение, возглавив Главное управление театрами в Комитете по делам искусств. В 1944-м, уже директором Большого, возвращал театр из эвакуации. При нем была осуществлена новая постановка «Ивана Сусанина» (10 января 1945 г.), которой придавалось исключительное политическое значение. В годы его директорства осуществлены новые сценические версии «Евгения Онегина», «Раймонды». Поставлены «Ромео и Джульетта» и «Золушка». Обе последние работы были отмечены Сталинскими премиями. На Сталинскую премию театр шел, готовя к премьере и оперу «Чрезвычайный комиссар».

В репертуарном плане Большого театра на 1947 год значились следующие работы. Так, к 30-летию революции на основной сцене готовилось, помимо оперы Мурадели, «капитальное возобновление» (как говорили в театре) балета «Пламя Парижа» (дирижер Ю. Ф. Файер, балетмейстер В. И. Вайнонен, художник В. В. Дмитриев). Автор его, Б. В. Асафьев, уже в ранге академика руководил музыкальной частью театра. Спектакль планировалось поставить в мае. Помимо него работа шла над балетом «Жизнь» А. М. Баланчивадзе и новой постановкой «Руслана и Людмилы». В филиале были запланированы «Демон» и «Дочь народа» — балет А. А. Крейна, работа над которым началась еще во время войны и эвакуации театра в Куйбышеве.

Опера «Чрезвычайный комиссар» была исключительно важна для руководства театра прежде всего потому, что Комитет по делам искусств требовал расширения сценического репертуара посредством включения в него произведений на современную тему. В 1946 году вышли два постановления по вопросам искусства, Большой театр должен был реагировать на происходящее. «Радостно сознавать, что мы шли в ногу со своим временем, что мы уже можем откликнуться на призыв партии произведением, выношенным и прочувствованным в течение многих лет», — писал Мурадели²⁵.

Первоначально оперу должна была ставить следующая постановочная бригада: дирижер А. Ш. Мелик-Пашаев, режиссер Л. В. Баратов, художник Ф. Ф. Федоровский. Тема оперы определялась как «борьба за морально-политическое единство советского народа в годы Гражданской войны»²⁶. Постановщики хотели сделать очень красивый, зрелищный спектакль. «На сцене все должно быть овеяно дыханием жизни — и люди, и природа. Смена цветов, света и теней, гроза, огни на склонах гор, утро. <...> Создать горячий, насыщенный спектакль — сложная и интересная задача для художников и осветителей. Костюмы требуют особого внимания», — говорили они²⁷.

В опере были задействованы лучшие исполнительские силы: П. Г. Лисициан исполнял партию Комиссара, Г. М. Нэлепп и Г. Ф. Большаков — Муртаза, М. Д. Михайлов — казака Федора, К. А. Рачевская пела Мейрану, А. И. Орфенов — пастуха Джемала.

В конце мая состоялся прогон оперы для цензурных органов. С этого времени, по-видимому, принято коллективное решение поменять название на «Великую дружбу». Были осуществлены и изменения в постановочном коллективе. К режиссеру Баратову добавлен Е. Соковнин. Однако в середине лета руководство постановкой осуществлял уже Б. А. Покровский. Он же доводил спектакль до премьеры. Тогда же к постановочной бригаде для создания стихотворных текстов агитационно-политического содержания был прикреплен



А. Ш. Мелик-Пашаев.

Погода пуше свирепела;
Нева вздувалась и ревела,
Котлом клочкоца и клубясь, —
И вдруг, как зверь
остервеняясь,
На город кинулась. Пред нею,
В бессильном страхе коленя,
Спят несчастные певцы.
Осада! Приступ! Злые волны,
Как воры лезут в окна. Полный
Смятенья, ужаса, народ
Зрит божий гнев и казни ждет...
Но духом тверд, тревог не чая,
Ведет оркестр Мелик-Пашаев.

порой к виду, в корне отличавшемуся от первоначального. В конечном счете авторство музыки оставалось фактом номинальным, малозначимым. Против этого стиля отношений с композитором еще в начале 1930-х годов публично выступал Шостакович, настаивая на том, чтобы опера или балет создавались вне стен театра. И именно потому, что Шостакович защищал главенство авторской воли, неизбежность творческой концепции, он в сталинское время — вне музыкального театра. Театра, где сложилась диктатура не творца, художника, а диктатура многоголовой гидры — проверяющей инстанции, — у которой одна голова нередко опровергала другую.

Главная причина претензий, предъявляемых к театру при постановке «Великой дружбы», заключалась в «укрупнении политической линии» спектакля. «Нам нужно показать в художественном произведении правду жизни; ведь не все казачество было контрреволюционно; среди казаков были и большевики, — оправдывался А. Ш. Мелик-Пашаев. — Для этого введен в оперу образ казака-большевика Михаила^[2], друга комиссара, связанного с ним подпольной революционной работой. Дополнительно вставлено Ариозо Федора, в котором раскрываются его колебания, его сочувствие революционному движению. Фе-

Ю. Стремин. Чехарда с переназначениями режиссеров была связана с большими претензиями проверяющих органов, которые находили все новые и новые огрехи в либретто. В начале лета Баратов и Соковнин признавались, что «внесены значительные изменения в текст и драматургию отдельных кусков»²⁸; кроме того, финал оперы был переделан полностью. Певцы протестовали. М. Д. Михайлов негодовал, что на музыку прежнего любовного объяснения Муртаза дается новый политический текст.

Ситуация с постановкой опуса Мурадели — бесконечное вторжение в авторский текст, перелицовка на ходу либретто и подгонка под него музыкального материала, введение новых действующих лиц, переписывание (за недостатком времени — коллективное, с привлечением дирижера и других штатных театральными оркестраторов вроде Б. М. Погребова^[1]) отдельных кусков произведения — была типичной для музыкального театра в сталинский период. Опера или балет в те времена, как правило, создание коллективного театрального разума. Каждое новое произведение рождалось в стенах театра в постановочных муках. Бесконечные оглядки на проверяющие органы приводили литературную основу сочинения

[1] Погребов Б. М. (раскрыть инициалы и установить годы жизни не удалось) — артист оркестра Большого театра, личность, в свое время известная своими оркестровыми «улучшениями» партитур балетов С. С. Прокофьева и не только его одного. Цитирую информацию из газеты Большого театра «Советский артист»: «Хореографическое училище показало “Снегурочку” Чайковского в музыкальной редакции и инструментовке Б. М. Погребова» (от 9 апреля 1947 г.).

[2] В первоначальной редакции упоминается одно имя Михаил, о котором известно лишь то, что он убит нечаянной пулей Муртаза, спешащего на свидание с Галиной («Кого убили? — Михаила. — О, горе матери его!»).

дора смущает, что казаки идут друг против друга. <...> “Всю жизнь был я воин и в честном бою открыто я шел на врага-супостата. А нынче, громя бедняков по аулам, за что поднимаете руку на брата?”»²⁹

Здесь мы вплотную сталкиваемся с важнейшей проблемой, стоявшей перед искусством на протяжении всего сталинского периода. Одно из требований, предъявляемых к художнику, заключалось в том, чтобы создаваемое произведение обладало документальными качествами, «отражало жизнь». Но эта самая жизнь и расставляемые в ней политические акценты менялись, порой — кардинально. Отслеживать их и соответствовать им для искусства было задачей непосильной, насильственно ему навязываемой и для него нехарактерной. Часто сочинение, едва родившись, по политическим характеристикам уже устаревало. Так, во время работы над постановкой «Семена Котко» произошло изменение внешнеполитического курса страны: 23 августа 1939 года советское правительство заключило с нацистской Германией пакт Молотова — Риббентропа. Следовательно, показывать в опере немецких солдат, жгущих и грабящих в 1918 году Украину, было уже, как принято говорить, «политически некорректно».

В опере Мурадели действие происходит в 1919 году. Во время Гражданской войны казачество выказало активное сопротивление большевистской власти, и создатели оперы не погрешили здесь против исторической правды. Однако в середине 1930-х годов началась социальная реабилитация казачества. Оно было восстановлено в гражданских правах Постановлением ЦИК СССР от 20 апреля 1936 года. К тому же казаки доблестно сражались во время Великой Отечественной войны. И в конце 1940-х годов казачество следовало изображать исключительно в выгодном социальном свете. В первоначальном замысле оперы Помазов был казак и денкинский офицер. К осени, за месяц до премьеры, он оказался и не казаком, и не русским, а скрывающимся князем Джафаровым, «восточным человеком», занимающимся разжиганием национальной розни русских и горцев^[1].

Запутаться в хитросплетениях либретто этой, да и многих других советских опер очень легко. Политические реверансы здесь следуют один за другим. По сути, все эти тексты бесконечно далеки от решения собственно художественных задач и являются великолепными иллюстрациями переживаемых страной на тот момент социальных и национальных проблем.

27 сентября 1947 года в газете «Советское искусство» была опубликована статья А. Ш. Мелик-Пашаева, в которой дирижер признавал сложность существующих перед постановочным коллективом задач^[2]. Единственное, что, по его мнению, не могло быть подвергнуто сомнению, — это музыка оперы, мелодическая и национально характерная. В этот период репетиции оперы шли ежедневно. В театре были отменены все выходные дни. Постановочный коллектив работал над сочинением с большим энтузиазмом. Опера была поставлена роскошно. Декорации и костюмы поражали воображение. Оркестранты объявили социалистическое соревнование на лучшее знание своих партий. В спектакле были задействованы лучшие исполнительские силы театра. Премьера оперы прошла 7 ноября, в пятницу, в день празднования 30-летия революции. В первом спектакле, который начался в 19 часов 30 минут, участвовали:

[1] В процессе работы изменению подвергалось даже написание фамилии главного злодея оперы. Вначале он был Помазовым, в рецензии Хохловкиной он уже Памазов. В опубликованном Музфондом клавире фамилия не имеет постоянного написания.

[2] Статья А. Ш. Мелик-Пашаева «Героика наших дней. Опера Вано Мурадели “Великая дружба”» практически полностью была повторена в тексте, опубликованном дирижером 4 октября в газете «Советский артист».

Комиссар — народный артист Грузинской ССР Д. А. Гамрекели
Муртаз — народный артист РСФСР, лауреат Сталинской премии Г. М. Нэлепп
Галина — заслуженная артистка РСФСР Н. С. Чубенко
Федор — народный артист СССР, лауреат Сталинской премии М. Д. Михайлов
Измаил — заслуженный артист Грузинской ССР Д. С. Мchedели
Мейрана — Г. В. Белоусова-Шевченко
Михаил — И. М. Скобцов
Помазов (князь Джафаров) — народный артист РСФСР, лауреат Сталинской премии А. П. Иванов
Джемал, старый пастух — заслуженный артист РСФСР А. И. Орфенов
Ахмет, пастух — М. В. Сказин
Юсуп, пастух — В. А. Гаврюшов
Старый казак — И. Г. Синаев
Сулейман — В. И. Якушенко
Гонец — Г. Б. Коротков
Часовой — И. М. Ионов
в танцах участвовали заслуженный артист РСФСР С. Г. Корень, В. В. Кудряшов, Г. К. Тарабанов
дирижер — народный артист РСФСР, лауреат Сталинской премии А. Ш. Мелик-Пашаев
режиссер — заслуженный артист БССР, лауреат Сталинской премии Б. А. Покровский
художник — народный артист РСФСР, лауреат Сталинской премии Ф. Ф. Федоровский
главный хормейстер — М. Ю. Шорин
хормейстер — А. Б. Хазанов
танцы поставлены С. Г. Корень
декорации под руководством Л. А. Фёдорова и Н. А. Коровина

8 ноября в Большом театре шел балет «Пламя Парижа».

Второй раз опера была показана в воскресенье 9 ноября в следующем составе:

Комиссар — П. Г. Лисициан
Муртаз — Г. Ф. Большаков
Галина — Н. С. Чубенко
Федор — Н. Ф. Шегольков
Исмаил — М. А. Соловьёв
Мейрана — И. И. Масленникова
Михаил — И. М. Скобцов
Помазов (князь Джафаров) — В. Н. Прокошев
Джемал — А. И. Орфенов
Ахмет, Юсуп — М. В. Сказин, В. А. Гаврюшов
Старый казак — А. П. Любимов
Сулейман — Ф. М. Головкин
Гонец — Г. Б. Коротков
Часовой — Н. М. Тарабанов

После двух премьерных спектаклей в газете «Советское искусство» появилась рецензия А. А. Хохловкиной на премьеру оперы. Рецензент назвала постановку «событием большого общественного и творческого значения», отметив

прежде всего музыку, «ее большое дыхание», «полноту вокального выражения, благородную красоту мелодических линий». «В опере много пения, настоящей вокальной напевности, широко развитых вокальных эпизодов». В числе немногих недостатков критик выделила преимущественно восточный колорит музыки, даже в «казачьих сценах». В целом постановка была определена как «значительный творческий успех коллектива Большого театра на трудном пути создания советской оперы»³⁰. Показательно, что на этом все критические отклики на постановку оперу заканчиваются. Гробовое молчание центральной прессы через три месяца после описываемых событий прервала «Правда» публикацией известного постановления.

Надо добавить, что «Великая дружба» исполнялась в Большом театре в течение трех вечеров. Последний — третий — спектакль состоялся 5 января 1948 года. Помимо участников первого состава, в этом исполнении были задействованы следующие артисты:

Комиссар — П. Г. Лисициан
Муртаз — Г. Ф. Большаков
Галина — А. А. Иванова
Федор — Н. Ф. Шегольков
Исмаил — М. А. Соловьёв
Мейрана — И. И. Масленникова
Джемал — С. Я. Лемешев
Сулейман — Ф. М. Головкин

На этом исполнительская жизнь произведения в Большом театре была закончена^[1].

На следующий день, 6 января, в ЦК ВКП(б) состоялось совещание с постановщиками и участниками спектакля, которое проводил секретарь ЦК ВКП(б), курирующий Управление пропаганды и агитации ЦК ВКП(б), А. А. Жданов. Позицию руководства страны он сформулировал следующим образом: «Мнение ЦК и правительства таково, что опера не удалась»³¹. Признавая значительность проделанной Большим театром работы, Агитпроп возложил основную вину за политически невыдержанный спектакль на либреттиста и композитора, а также на музыкальную общественность — Комитет по делам искусств, Союз композиторов, руководство Московской консерваторией и музыкальных критиков. Так началась кампания по борьбе с формализмом.

Опера Мурадели

Так что же представляет собой эта опера, появление которой послужило причиной столь кардинальных изменений в музыкальной жизни страны?

К написанию либретто были привлечены литераторы, немало поднатревшие на создании идеологически проходных сюжетов. Первоначально над текстом работал грузинский драматург и киносценарист Георгий Давидович Мдивани (1905–1981). К моменту начала работы над оперой он уже был автором

[1] Премьера второй редакции (так назвал ее композитор, — полагаю, что все изменения заключались лишь в том, чтобы имя Сталина поменять на имя Ленина) оперы «Великая дружба» прошла в день 100-летней годовщины со дня рождения Ленина, 22 апреля 1970 г., на сцене Северо-Осетинского музыкально-драматического театра г. Орджоникидзе (муз. рук. и дир. П. Ядых, дир. П. Панасян, реж. Ю. Лекон, худ. Г. Раглов).

пьесы «Альказар» (1936) и двух поставленных киносценариев «Моя бабушка» (1929) и «Американка» (1930). Карьера Мдивани и после 1948 года развивалась довольно успешно. 18 фильмов, среди которых «Рядовой Александр Матросов» (1947) и особенно «Солдат Бровкин» (1955) и «Солдат Бровкин на целине» (1958), сделали имя Мдивани известным в советских кинематографических и литературных кругах. Особую популярность имела пьеса «День рождения Терезы» (1961), которая с неизменным кассовым успехом шла в Театре сатиры. В 1945 году по инициативе Комитета по делам искусств к работе над стихотворными текстами к Мдивани для усиления политической линии спектакля был подключен Юрий Стремин, фигура, также обладающая немалым литературным весом. К тому времени Стремин зарекомендовал себя как либреттист поставленной в Большом театре оперы Ан. Н. Александрова «Бэла» (1946). Он же написал текст кантаты А. Б. Гольденвейзера «Путь Октября» (1948). В тексте оперы Мурадели Стремину принадлежат в том числе и новые слова арии Комиссара из третьей картины:

Когда к Москве упорно рвался белый враг,
Мы насмерть дрались в сталинских рядах.
Прославленный народ Руси великой
Сегодня вновь на помощь к нам идет,
Нас кровь борьбы спаяла как присяга,
Зажгла сердца и грозные клинки.
В лучах зари, под краснокрылым стягом
К победе нас ведут большевики.

Новый текст получила и заключительная, пятая картина праздника дружбы народов.

В целом либретто оперы состоит из четырех действий и пяти картин. Названия их таковы:

- I. Долина реки Терек
- II. Хата казака Федора
- III. Горный аул
- IV. Пещера — жилище пастухов
- V. У подножия Казбека

Обращает на себя внимание ужасающее качество литературного текста, представляющего собой причудливую смесь из самого дурного пошиба оперной вампуки с набором заштампованных советских политических лозунгов. Главные герои — лезгин Муртаз и казачка Галина. По замыслу авторов оперы и постановщиков спектакля старинная вражда горцев и казаков преодолена силой их любви (национальный — в духе социалистической «дружбы народов» — вариант истории Монтечки и Капулетти). Муртаз и Галина изъясняются между собой, как типичные оперные герои-любовники:

Мне все равно,
Мой жребий одинаков:
Погибнуть пред тобой?..
Жить без твоей любви?..
Я знаю, гибну я,
Но гибну я, любя.

Таковы слова первой арии Муртаза, в которой Муртаз описывает свои чувства от встречи с казачкой Галиной. Далее, в том же номере, лезгин вдруг переходит на язык, в котором любой любитель оперы узнает неуклюжее подражание «Демону» А. Г. Рубинштейна:

Клянусь тебе восточных зорь святыней,
Клянусь заоблачной твердыней льда!
Отныне ты моя. Я твой отныне!
И если буду жив, к тебе вернусь сюда!

Подобных оперных реминисценций в тексте «Великой дружбы» немало. В «Дуэте Галины и Муртаза» лезгин вдруг почти цитирует Германа из «Пиковой дамы»:

Что ты сказала? Жалеешь меня!..

Мало чем отличается и текст Галины:

Свет очей моих. Я жду тебя, приди ко мне!

Простая казачка в разговоре с отцом, казаком Федором, произносит речи, более подходящие обитательнице провинциальных романтических литературных салонов:

Отец, убей меня. Он мой возлюбленный!

Образ Помазова словно списан с ампула оперного злодея. Текст его арии, в котором белый офицер вспоминает о вольной жизни казаков при царской власти, удивительным образом напоминает Арию Галицкого «Только б мне дожидаться чести» из «Князя Игоря».

Где древней вольницы забавы?
Гульба с зари и до зари?
Бывало, нет на нас управы.
Что приглянулось — все бери!

Таких ситуативных повторов в опере можно обнаружить немало. Эkleктизм — главное качество либретто, скроенного по подобию лоскутного одеяла из набора узнаваемых сценических ситуаций, списанных из классических оперных текстов.

Второй содержательный план текста оперы связан со сложившейся в сталинский период устойчивой мифологической системой, согласно которой образы большевистских вождей часто трактовались как герои, богатыри, сверхчеловеки. Они отличались от обычных людей всеми качествами: и умом, и ростом, и физической силой. Первый приходящий в голову пример — это образ Вождя в плакате «Про Ленина» А. Давиденко (1925), текст которого написал бывший футурист А. Кручёных:

Был у Ленина лоб огромный...
Был у Ленина голос громовой...

В опере «Великая дружба» чертами былинного героя наделяют необычайного комиссара другие действующие лица. Мистическим образом его не берет



Народный поэт Казахстана
орденоносец Джамбул.

Я молод и горд, я, проживший сто лет,
Я, выросший в бурях, народный поэт —
Несу свои песни и думы и чувства —
Любимому Сталину — солнцу искусства!

Перевод П. Кузнецова

(из заключительной части «новой поэмы
об искусстве, написанной великим акы-
ном Казахстана Джамбулом — по просьбе
редакции журнала «Советская музыка»,
1938. № 2. С. 13).

принадлежит «Поэма о Серго Орджоникидзе, любимом сподвижнике и друге великого Сталина», написанная к 50-летию революционера. Поэма построена как сказание о герое-богатыре с неоднократно повторяющимся рефреном. Этот же композиционный прием использован и при создании четвертой картины оперы.

В третьей картине хор девушек создает атмосферу ожидания:

Кто идет? Откуда?
Из России, из далекой Москвы — наш друг,
наш красный комиссар!

Сопрано: Как он красив! Какой он смелый!
Счастье и радость
Он несет лезгинам!

Далее приветственный (смешанный) хор интонирует следующий текст:

- [1] *Стальский Сулейман* (псевдоним, наст. фамилия Гасанбеков) (1868–1937) — народный поэт Дагестана, переводы его стихов на русский язык печатались в газетах «Правда» и «Известия». Посмертная его поэма о Сталине имеет название «Сыну» (1937).
- [2] *Джамбаев Джамбул* (казахский вариант — Жамбыл Жабаев) (1846–1945) — казахский народный поэт-акын, известен искусством импровизации на домре. Его произведения: «Ленин и Сталин» (1936), песни о богатырях «Аксакалу Калинину» (1936), «Баллада о наркоче Ежове» (1937), «Наш Киров» (1939), «Великий сталинский закон» (1936, о сталинской конституции).

пуля, которую послал в него Муртаз. Косвенная характеристика Комиссара содержится в третьей и четвертой картинах.

Четвертая картина, действие которой происходит в пещере пастухов, словно списана с «Баллады Финна» из «Руслана и Людмилы». Основу сценического действия составляет «Рассказ пастуха Джемала». По замыслу либреттистов пастух — столетнего возраста, лирический тенор, «седой как лунь, самый древний, самый величественный, весь пропитанный душевной теплотой» (у М. И. Глинки «добрый волшебник») ³². Рассказ о герое, победившем дракона (как аллегорическое толкование истории революционного движения, одолевшего царский режим!), перемежается с репликами двух более молодых пастухов о комиссаре, который «врагов и козней не страшится», «...могуч он и приветлив».

При создании этой картины либреттисты опирались также на творчество народных поэтов лезгина Сулеймана Стальского ^[1] и казаха Джамбула ^[2] (в опере — Джемал!), воспевающих сталинский режим.

Стальского, в частности, Горький назвал «Гомером XX века». Стальскому

назвал «Гомером XX века». Стальскому

Знаю я, ты, смелый сокол,
Послан соколиной стаей!
Учишь нас парить высоко,
Сердце выковать из стали!

Сокол, орел — устойчивая в те времена метафора Сталина. В исполнении Ирмы Яунзем радио беспрестанно транслировало песню М. Коваля на слова М. Исаковского «Два сокола» («Первый сокол Ленин, второй сокол Сталин»). Свой вариант песни имел в репертуаре и хор имени Пятницкого. Наконец, руководитель этого хора В. Г. Захаров написал еще один вариант «Двух соколов», за что и получил в 1942 году свою Сталинскую премию. Добавлю, что «соколиная» тема была освоена и художниками.

Драматургия, основанная на сцеплении узнаваемых, штампованных образов, в определенном смысле следовала законам развития сюжета, характерного для сказочных или мифологических повествований. Главное свойство такого разворота событий заключалось не в их новизне или оригинальности. Такая задача изначально не могла ставиться — она состояла совсем в другом — в том, чтобы оправдать ожидания слушателя, зрителя на счастливый конец, в котором герои побеждают, пусть ценой своей жизни, и правое дело торжествует. В опере жертвоприношение идее великой дружбы совершалось героической смертью Муртаза, заслонившего собой комиссара от пули белого офицера, злодея Помазова.

В такой концепции произведения изначально отвергается идея поиска и новаторства, и на обочину времени выталкиваются сочинения, в которых ставятся эти, казалось, столь естественные для искусства задачи. В такой концепции произведения его создатели собирают целое методом эклектического заимствования из множества существующих и одобренных временем художественных текстов (в данном случае текстов классических репертуарных опер).

Жанр своего произведения Мурадели определил как лирико-героическую оперу. Композитор подчеркивал, что не ставил своей целью выписывать индивидуальные биографические детали в характеристике героев, а стремился рассказать в своем сочинении «о людях и делах нашей эпохи: такая же простота и возвышенная образность народного языка, такая же вдохновенность и целомудренная сдержанность строя речи, такое же ощущение величия описываемых событий», — отзывался о сочинении за месяц до премьеры его дирижер А. Ш. Мелик-Пашаев³³.

Современники называли оперу Мурадели эпическим сказанием, «в котором события показаны как бы в облике уже складывающейся легенды, глазами народа»³⁴. Ключевое значение имела четвертая картина «Пещера — жилище пастухов». «Рассказ пастуха Джемала», написанный в форме рондо, задумывался в этом плане как смысловое ядро оперы и являлся предметом немалой гордости создателей спектакля.

Наибольшее единодушие среди современников вызвала оценка мелодической стороны сочинения. Все без исключения артисты, участвовавшие в спектакле, отмечали вокальное удобство и простоту певческого материала. «... Как никогда до сих пор, мне пришлось по душе музыка новой советской оперы — напевная и мелодичная. Так и хочется ее петь, — рассказывал исполнитель роли Муртаза Г. Большаков. Я уверен, что музыка Мурадели будет с таким же воодушевлением принята нашими слушателями. Даже речитативы, хотя их и мало в опере, певучи, построены на мелодиях. Национальная кавказская мелодика, так богато использованная автором музыки — одно из самых больших достоинств оперы»³⁵. Исполнитель партии казака Федора певец М. Михайлов

с ним соглашался: «Музыка партии напевная и не трудна для певца»³⁶. А. Иванова (казачка Галина) добавляла: «Вокальная часть очень мелодична и выразительна»³⁷. А. Ш. Мелик-Пашаев называл Мурадели «знатоком человеческого голоса и искусства пения»³⁸.

На самом деле композитор не прибегал к использованию цитатного материала. «Казачья песня» (первая картина) написана в стилистике походных солдатских песен. Задействованы традиционные средства из арсенала батальной театральной музыки — темп марша, куплетная форма, переключки групп мужского хора, имитирующие звуки военных фанфар:

Пример № 1

Tempo marciale

p

Льет - ся пес - ня у - ла - ла - я в даль не - ко - ше - ных лу -

гов. Е - дет сог - ня бо - е - ва - я сме - лых тер - ских ка - за - ков.

Пожалуй, это единственный номер в опере, в котором не присутствует условный восточный ориентальный колорит, свойственный даже партии казачки Галины. Не случайно сам автор назвал свое произведение «русской оперой с кавказским акцентом»³⁹. Авторского происхождения и «Танец юношей» (третья картина). По-видимому, балетмейстерами он был поставлен как лезгинка.

Пример № 2

Tempo marciale

f



Именно эта непритязательная музыка, отличающаяся лишь тем, что сочинена самим автором, вызвала впоследствии разгромную критику. Видимо, к данным страницам оперы относятся слова из Постановления о «погоне за ложной “оригинальностью”». Эту мысль, которую конспективно для себя изложил В. Я. Шебалин, А. А. Жданов почти дословно повторил 24 февраля 1948 года на открытом партийном собрании в МГК: «Лезгинка — претензия на оригинальность»⁴⁰. Остается добавить, что не столько музыка, сколько «сиятельная» ее критика стала поводом к созданию фрагмента из «Антиформалистического райка» Д. Д. Шостаковича: «В кавказских операх лезгинка, она должна быть настоящей».

Композитор использовал номерную структуру для оформления музыкального материала. Отсутствует в опере и увертюра. Несмотря на громкие заявления Мелик-Пашаева о Мурадели как композиторе-симфонисте, никаких иных, кроме весьма скромных по размерам «Танца девушек» и «Танца юношей», кратких симфонических эпизодов мы в опере не найдем.

Финал оперы впечатляет не качеством музыкального материала, а постановочным размахом.

На сцену выходят торжественным шагом лезгины. Старики и юноши, вооруженные воины, несколько групп лезгинских девушек и женщин. За ними выходят одна за другой группы различных горных народностей и племен в праздничных нарядах с различными тканями, значками, оружием. Юноши и мужи — вооружены. Девушки и подростки с цветами, музыкальными инструментами. Наконец выходят отряды казаков и красноармейцев. Общее торжественное ожидание. <...> На белом коне, в белой папаше с откинутым на спину башлыком выезжает на сцену красный комиссар. Общий гул восторженных приветствий встречает его.

В процессе подготовки к премьере к этой задействованной в последней сцене массе народа были добавлены еще и моряки.

В экземпляре «постановочного» клавира, хранящегося в нотной библиотеке Большого театра, карандашом зафиксированы изменения, осуществленные в заключительных тактах произведения. После того как умирает Муртаз со словами прощания, обращенными к Галине, звучит куций хорик, написанный в ре мажоре (Maestoso), со следующими плохо рифмующимися, неуклюжими словами:

Русский народ нам дал советов зная,
В дружбе навеки он скрепил всех нас.
Ленин великий озаряет нам путь.
Сталин сквозь грозы нас ведет на бой с врагом.
Сталин в бой нас ведет.

Казалось, сделано было все, чтобы «Великая дружба» стала образцовым советским оперным произведением. Однако история постановки оперы завершилась не тем финалом, на который рассчитывали все, кто был к ней причастен.

После премьеры

Постановка оперы «Великая дружба» являлась, по мнению Сталина, крупной политической ошибкой. Естественно, что в первую очередь ответственность за нее должно было нести Управление пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) и его куратор со стороны ЦК партии, второй после Сталина секретарь ЦК А. А. Жданов. Это понимали все, кто знал обстоятельства постановки оперы и обладал способностью к оценке фактов. В по-военному организованной и исключительно заформализованной структуре сталинского государства, где даже порядок обычного передвижения граждан по стране был бюрократизирован, где каждая строка печатной продукции сопровождалась многочисленными визирующими инструкциями, где репертуарный план театров неоднократно рассматривался, согласовывался и утверждался цензурными органами, в такой стране запланированное исполнение оперы *во всех музыкальных театрах* не могло осуществляться без одобрения самого высокого руководства. Фактически история оперы «Великая дружба» свидетельствовала о катастрофическом провале музыкальной политики Агитпропа и лично А. А. Жданова.

В 1960 году Шостакович писал: «Я не считаю, что “Великая дружба” Мурадели провалилась в Большом театре. Спектакль был хороший, как по музыкальному исполнению, так и по театральному разрешению»⁴¹. Шостакович выказывал прямое несогласие с текстом Постановления, содержащего разгромную критику оперы. Действительно, музыка Мурадели была подчеркнута мелодичной, несложной в вокальном отношении. Ее оглядка на русскую оперную традицию носила почти вызывающий характер. Это приглашенное в стилистическом отношении произведение не имело даже намека на фантазию и оригинальность и было сделано по лекалам многократно опробованных оперных форм. Музыканты не могли этого не понимать.

Не случайно в конспекте, который 10 января на совещании в ЦК ВКП(б) сделал Шебалин, зафиксирована следующая фраза Жданова: «ЦК не был осведомлен о подготовке работы над оперой»⁴². В данное утверждение трудно поверить. Это была очевидная, столь характерная для чиновничьего стиля поведения чудовищная ложь и извечное стремление переложить с себя ответственность, найти «стрелочника». Большой театр, «священную корову» сталинского режима, никогда ни при каких обстоятельствах трогать было нельзя. Коллектив не потревожили ни в 1936-м (хотя и «Леди Макбет», и «Светлый ручей» шли на его сцене), ни в 1948-м, ни позднее, в 1951-м, после постановки оперы Г. Л. Жуковского «От всего сердца» и редакционной статьи о ней в «Правде». В 1948-м в виновные были определены представители руководства Комитета по делам искусств, Московской консерватории и Оргкомитета Союза композиторов. К тому же регулярная профилактическая промывка мозгов интеллигенции была, как, видимо, полагало руководство страны, только полезной. И с этой точки зрения 1948 год в музыке

следует оценивать как блестяще проведенную бюрократическую кампанию, ничем по стилю не отличающуюся от многих других, осуществленных в литературе, кинематографе, театре и науке^[1].

Через четыре дня после последнего, третьего спектакля «Великой дружбы» в Большом театре 9 января 1948 года Д. Т. Шепилов^[2] отослал на имя А. А. Жданова объяснительную записку следующего содержания:

Предлагаемый проект записки на Ваше имя был подготовлен отделом искусств Управления пропаганды (т. Лебедевым) и представлен т. Александрову. Как видно из текста, проект записки, подготовленный т. Лебедевым, не раскрывал до конца политически ошибочного^[3] содержания оперы «Чрезвычайный комиссар» («Великая дружба») и коренных недостатков ее музыкально-вокальных форм. Однако, в проекте записки опера характеризовалась как порочная и из этой оценки делались соответствующие выводы. Как выяснилось теперь, эта записка т. Александровым Вам послана не была и по поставленным в ней вопросам о запрещении работы над оперой и изъятии изданных клавиров оперы мер принято не было^[4].

В Агипропе нашли «крайнего» — к этому времени уже смещенного со своего поста начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г. Ф. Александрова. Жданов, прикрываясь нижеследующей бумагой, указывает: «разослать т. Сталину И. В., т. Молотову В. М., т. Берия Л. П., т. Микояну А. И., т. Маленкову Г. М., т. Вознесенскому Н. А».

По указанию Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР издательством Музфонда СССР выпущен в свет в количестве 400 экземпляров^[4] клавир (либретто и музыка) оперы В. Мурадели «Чрезвычайный комиссар» (либретто Г. Мдивани). Постановку этой оперы готовят в настоящее время около 20 оперных театров страны, в том числе Большой театр Союза ССР. Эта опера будет основным произведением, поставленным в оперных театрах к тридцатилетию Октябрьской Социалистической Революции.

Управление пропаганды ознакомилось с содержанием этой оперы, и считает ее порочной, дающей искаженное представление о борьбе большевиков на Северном Кавказе в 1919–1920 годах и революционной деятельности тов. Орджоникидзе в эти годы. Содержание оперы вкратце следующее: молодой лезгин Муртаз и казачка Галина при первой встрече влюбляются друг в друга. Пробираясь в стани-

[1] Могу предложить еще одну, никак не документированную, версию такого, как он случился, разворота событий. В описываемое время дочь Сталина Светлана была замужем за сыном Жданова Юрием. И вполне вероятно, особенно трогать свата по такому поводу, как какая-то неудачная опера, Сталину не хотелось. Однако эта история изрядно потрепала здоровье и ускорила смерть Жданова, страдавшего сердечным заболеванием. Как известно, 31 августа 1948 г. он умер.

[2] Шепилов Дмитрий Трофимович (1905–1995) — экономист, в 1947–1948 гг. первый заместитель начальника Агитпропа ЦК ВКП(б), с июля 1948 по июль 1949 г. — заведующий Агитпропом ЦК, затем инспектор ЦК ВКП(б), председатель Постоянной комиссии по идеологическим вопросам ЦК КПСС, в 1952–1956 гг. — главный редактор газеты «Правда».

[3] Подчеркнутые слова в оригинале выделены синим карандашом.

[4] Неточные преувеличенные сведения. На самом деле клавир был выпущен тиражом 100 экземпляров.

цу на свидание с Галиной, Муртаз убивает часового и скрывается в доме Галины. В хате появляются казаки во главе с белогвардейским офицером Помазовым. Они ищут Муртаза и выражают ненависть к горцам, поднявшимся по зову Орджоникидзе на защиту советской власти. Помазов призывает к борьбе против горцев и убийству Орджоникидзе (чрезвычайного комиссара). Мать Галины случайно обнаруживает в хате Муртаза. Разъяренный отец Галины — Федор — и остальные казаки набрасываются на Муртаза. Однако Помазов, узнав о любви Муртаза к Галине, предлагает Муртазу убить Орджоникидзе, за что обещает устроить его свадьбу с Галиной. Вся сцена (хор, оркестр) создает искаженное представление, будто все казачество выступает монолитной реакционной массой против советской власти.

Муртаз отправляется в горы, где в сакле своего отца встречается с Орджоникидзе, призывающим горцев к восстанию. В противоположность предыдущей картине, горские народы показаны в этой сцене единой революционной массой. Никакой классовой дифференциации у горцев авторы оперы не показывают. И если в предыдущей картине все русские охваченные мрачным чувством мести, изображены одной черной краской, то все горцы показаны в идиллических тонах, как носители светлого, прогрессивного начала.

Ночью отец Муртаза поручает проводить Орджоникидзе из аула. Дорогой Муртаз стреляет в Орджоникидзе, но неудачно. Неожиданно для Муртаза Орджоникидзе протягивает ему руку со словами: «У тебя, товарищ, рука крепкая, но бьет неверно». После беседы с горцами Орджоникидзе лег спать, демонстративно повернувшись спиной к Муртазу. В следующей картине Муртаз раскаивается и приходит к Галине. По непонятным причинам отец Галины радостно встречает Муртаза, из его арии мы узнаем о неожиданном переходе его на сторону Орджоникидзе. Помазов же требует убить Орджоникидзе, обещая в случае чего расправиться с Галиной. Заключительная сцена изображает «Сход народов», в котором основной массой показаны джигиты горцы, а также группа казаков и красноармейцев, неизвестно откуда взявшихся. Все приветствуют Орджоникидзе. Помазов стреляет в Орджоникидзе. Сам Муртаз, заслонив Орджоникидзе, гибнет от пули Помазова.

И в этой заключительной сцене авторы показывают, что ведущей революционной силой является не русский народ, а горцы (лезгинцы-осетины). За исключением Галины мы не встречаем ни одного русского положительного персонажа. Орджоникидзе выведен лишь вождем горцев. При этом в ряде арий его упоминается, что он является посланцем Ленина и Сталина.

Следует отметить также, что если музыка, характеризующая комиссара и горцев, широко использует национальные мелодии и в целом удачна, то музыкальная характеристика русских лишена национального колорита, бледна, часто в ней звучат чуждые ей восточные интонации^[1].

[1] Представленный мною документ из РГАСПИ имеет сокращенный вариант, по сравнению с ранее опубликованным; выделенные жирным слова, относящиеся к положительной характеристике музыки Мурадели, в нем не содержатся. Кроме того, в данном варианте произведены небольшие редакционные изменения. Из этого следует, что документ редактировался, вполне вероятно, что и Ждановым, прежде чем был отослан названным членам ЦК.

Со своей стороны, считал бы необходимым изъять изданные клавиры оперы и дать указание Комитету по делам искусств (т. Храпченко) запретить работу над оперой по изданному клавиру⁴⁴.

По-видимому, этот извлеченный из архивов Агитпропа документ, которым Жданов прикрывал провальную работу курируемого им аппарата, давал основание начать кампанию по борьбе с формализмом. На следующий день, 10 января, Агитпроп запланировал всем известное совещание с музыкальными деятелями, стенограмма которого в виде отдельной книги опубликована в редакции и правке самого Жданова (машинописный вариант с его правками хранится в РГАСПИ). Так начиналась и набирала обороты кампания по борьбе с формализмом. Хочу только обратить внимание на то обстоятельство, что в цитированном документе оперный персонаж Комиссар просто и без затей назван Орджоникидзе. Документалистика и мифотворчество смешивались в самых невероятных комбинациях в этой истории.

Следует заметить, что 1948 год в музыке исключительно урожаен на документы. Чиновники работали с полным рвением и отдачей. Нижеследующий документ появился не ранее января 1948 года, был подписан Рюриковым (тем самым, который вошел в историю музыки как Срюриков, персонаж «Антиформалистического райка» Д. Д. Шостаковича) и адресован Михаилу Алексеевичу Суслову, начальнику Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б).

О деятельности К-та по делам искусств
и о Художественном Совете комитета по делам искусств

Председатель Комитета вел дело единолично, часто не советуясь даже со своими заместителями. Нередко заместители не знали о решениях председателя Комитета. <...>

Показательным является обсуждение оперы Мурадели «Великая дружба» на заседании Художественного совета. Это порочное, антихудожественное произведение было участниками заседания объявлено великим достижением советской музыки. Так, т. Шостакович говорил об опере: «Что касается музыкальной части, то это на большом, высоком уровне, это очень талантливо <...> если и можно автора в чем-либо упрекнуть, то, может быть, только большим знатокам...» Хвалили оперу и Хачатурян, и Барсова, и критик Городинский. Т. Храпченко, сделавший несколько критических замечаний, дал, однако, такую итоговую оценку: «В общем, я положительно оцениваю эту работу и композитора, и либреттиста, мне либретто тоже нравится». Таким образом, постановку, требующую резкой и принципиальной критики, Художественный совет расхвалил и поднял на щит. <...>

В состав Совета должны быть включены, кроме деятелей искусства, политические работники, литераторы, критики и люди, не зависящие от Комитета по делам искусств. Совет должен быть не совещательным органом при председателе Комитета по делам искусств, а органом, имеющим контрольные функции, имеющим возможности принимать действенные меры в борьбе с идеологическим и художественным браком⁴⁵.

Опера «Великая дружба» оказалась, наверное, самым дорогостоящим музыкальным проектом сталинского правления. В речи А. А. Жданова на со-

вещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) приводится сумма 600 000 рублей, которая значительно ниже действительной. Точную сумму, затраченную на постановку оперы во всех музыкальных театрах страны, подсчитать оказывается делом недостижимым. Однако можно прикинуть примерный масштаб затрат на основании документа, адресованного 19 января 1949 года товарищу Сталину.

Докладываю о результатах произведенной по Вашему указанию проверки затрат денежных средств на постановку оперы «Великая дружба».

Министерство финансов СССР ежегодно, при рассмотрении бюджета, определяет общую сумму доходов и расходов в целом по Комитету. При этом расходы, связанные с новыми постановками, также определяются по Комитету в целом.

Средняя стоимость одной постановки по плану на 1947 год составляла по оперным театрам – 437 тысяч рублей, и по драматическим – 169 тысяч рублей. По проекту плана на 1948 год средняя стоимость одной музыкальной постановки определена в 400 тысяч рублей^[1]. По финансовому плану Большого театра на 1947 год затраты <...> на новые постановки установлены в 4500 тысяч рублей, в том числе по опере «Великая дружба». <...>^[2] Руководители театра сверх утвержденной сметы самочинно израсходовали еще 66 тысяч рублей. Таким образом, постановка оперы «Великая дружба» обошлась в 766 тысяч рублей.

композитору уплачено 67,5 тысяч рублей
Мдивани и Фейнбергу^[3] за либретто 25 тысяч рублей
художнику Федоровскому 24 тысячи
режиссеру Соковнину дирижеру Мелик-Пашаеву и балетмейстеру Корень 31 тысяча рублей
мастерским за изготовление декораций 364 тысячи рублей
костюмы 170 тысяч рублей
за написание нот и другие расходы театра 84,5 тысяч рублей
всего 766 тысяч рублей

Приказом Председателя КДИ тов. Храпченко от 13.03.1945 № 126 оплата за написание музыки опер установлена в размере от 30 до 60 тыс. рублей. Между тем зам. председателя Комитета тов. Солодовников разрешил уплатить композитору Мурадели за написание музыки оперы «Великая дружба» 67,5 тысяч рублей. <...>

Необходимо отметить, что композитор Мурадели, как это выявлено при ревизии музыкального фонда, на постановку оперы «Великая дружба», кроме Большого театра, заключил договоры с 17 театрами страны, которые уже уплатили по этим договорам 281 тысячу рублей. Из этой суммы Мурадели получает 171 300 рублей, Мдивани и Фейнберг – 92 200 рублей.

Чрезмерные и напрасные затраты театров на новые постановки свидетельствуют о попустительстве и растранижении государственных средств со стороны руководителей Управления по делам искусств и Большого театра.

[1] Молотов на полях делаает пометку ручкой: «Во всех городах одинаково?»

[2] Автор докладной записки указывает, что с разрешения Храпченко лимит затрат на «Великую дружбу» увеличен до 700 000 рублей.

[3] Стремин Юрий – псевдоним литератора Леонида Евгеньевича Фейнберга.

Проверка министерства финансов говорит, что проводится документальная ревизия финансово-хозяйственной деятельности Большого театра и КДИ⁴⁶.

Документ подписан министром финансов А. Г. Зверевым.

Можно подсчитать приблизительную сумму, затраченную Большим театром на постановку оперы, и размер авторского гонорара, выплаченного ее создателям в театрах страны. Затрачено 1 047 000 рублей, без учета израсходованных средств на постановку оперы вне стен Большого театра (с учетом постановки «Великой дружбы» в г. Сталино, в Ереванском театре и т. д. общая сумма затрат ориентировочно приближалась к 2 000 000 рублей). Сталину было от чего прийти в ярость. Мурадели было от чего бесконечно показательно каяться. Жданову было от чего раскрутить беспрецедентную кампанию, от которой музыкальное искусство понесло такие ужасающие потери...

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

1948 ГОД И ЕГО ПОСЛЕДСТВИЯ

АППАРАТНАЯ ПОДГОТОВКА ПОСТАНОВЛЕНИЯ

Жданов сказал, что очередь дошла и до нас...

*Из выступления В. Г. Захарова
на закрытом партийном собрании
в ССК. 10 февраля 1948 года¹*

Письма музыкантов в ЦК ВКП(б) о положении в советской музыке

Нельзя сказать, что музыканты много писали руководству страны. Нельзя утверждать, что они так же много жаловались, как писатели, и при этом называли имена своих коллег. В архивах партийных учреждений хранится сравнительно небольшое количество так называемых компроматов, писем-доносов, содержащих прямые адресные обвинения, исходящие от имени известных музыкантов. (Разумеется, я не беру во внимание пока закрытые архивы; вполне вероятно, ситуация при их изучении в будущем окажется совсем другой.) Тем не менее события 1948 года способствовали появлению нескольких таких примечательных документов. При их чтении складывается впечатление, что они были инициированы сотрудниками Агитпропа. Представляется, что данные письма стали фактологической основой февральского постановления. Круг вопросов, в них поднимаемых, называемые персоналии, их характеристики имеют прямые соответствия с его текстом. Впрочем, точно доказать что-либо подобное сейчас вряд ли возможно. Остается констатировать существующее положение дел и делать предположения.

Все приведенные ниже документы написаны в январе 1948 года. Дата первого из них обращает на себя внимание — 1 января. В первый день нового, 1948 года доктор искусствоведения, профессор Т. Н. Ливанова отправила развернутое письмо (11 страниц машинописного текста) на имя секретаря ЦК ВКП(б) А. А. Жданова. Приведу те фрагменты письма, которые выделены на полях синим карандашом читающего это письмо адресата.

Прошу Вас помочь не только мне, советскому ученому-коммунисту, но всему нашему делу, которое я не могу в данное время вести так, как велит мне долг. Более года тому назад со мной произошло со-

бытие, после которого очень сильные, стоящие у руководства люди всеми доступными им способами лишают меня реальных возможностей работы и, в сущности, «выживают» из науки.

В ноябре 1946 года мне довелось выступить с весьма резкой критической оценкой книги профессора Р. И. Грубера «История музыкальной культуры», невзирая на то что председатель Всесоюзного Комитета по делам искусств М. В. Храпченко недавно представлял ее на Сталинскую премию. Разобравшись в этом громадном по объему, очень запутанном и тяжело изложенном труде, не трудно понять, что он является глубоко порочным^[1]. Я резко осудила три основных недостатка книги. Она претендует на «мировую концепцию», посвящена всему земному шару, но из нее исключено все о народах нашей страны^[2]. Книга проф. Грубера укладывает всю историю музыкального искусства в механическую схему всеобщезакономерных «стадий». Согласно этой схеме, получается, что многие народы СССР стоят ныне на уровне германских варваров «раннего средневековья» и, во всяком случае — много ниже англичан XV века. Наконец, в книге этой (ее издание завершено в 1942 году в осажденном Ленинграде) содержится более ста двадцати безоговорочных ссылок на издания фашистской Германии. Почти все эти ссылки (за единичными исключениями) — положительные, выражающие согласие с источником! Вообще ссылки на иностранные источники даются без надобности сотнями. А ссылки на известные советские сводные труды по данной теме — совсем не даются. Книга допущена как пособие для советских студентов^[3].

Доклад мой, в котором я критиковала книгу проф. Грубера, состоялся 12 ноября 1946 года на заседании Ученого Совета Института истории Искусств академии Наук СССР, в присутствии М. В. Храпченко. Я выступала как член Совета, руководитель сектора истории музыки в Институте.

После названного доклада в Союзе Советских Композиторов состоялась дискуссия по книге проф. Грубера. Усилиями тов. Храпченко, через близких ему людей, «осторожных» специалистов, подхалимов, усилиями академика Грабаря было сделано все, чтобы «потушить» дело, смягчить, замазать критику книги. Супруга М. В. Храпченко — ассистент проф. Грубера, чего никто не мог позабыть во время дискуссии!.. Дискуссия прошла не на высоком принципиальном уровне, а в атмосфере любезных расшаркиваний. Меня исключили даже из комиссии по составлению резолюции. <...> В итоговой статье Ю. В. Келдыша (газета «Советское искусство», 28 марта 1947 года) стыдливо отмечалось, что в книге проф. Грубера местами «воспроизводится концепция немецких реакционно-националистических историков»².

Далее Ливанова сетовала о «расправе над ней» и «кошмарных нападках» со стороны директора Института академика И. Э. Грабаря.

Академик Грабарь систематически преследует меня <...> во время аттестации в мою характеристику Грабарь лично вставил фразу

[1] На полях ремарка Ливановой: «фашистская концепция проф. Грубера».

[2] Подчеркнуто автором письма.

[3] На полях ремарка Ливановой: «Вредное пособие».

о том, что я, к сожалению, проявляю склонность к излишне резким критическим выступлениям и в особом письме потребовал снять меня с занимаемой должности, на которую он желал назначить академика Б. В. Асафьева (тяжело больного, лежавшего тогда в параличе)... На днях он объявил, что его решение вытеснить меня «окончательно», ибо я дискредитировала институт своим критическим выступлением³.

Методы действий Грабаря Ливанова назвала напоминающими «частника-кулака», сетовала она и о том, что директор института притесняет ее докторантов, в частности Б. М. Ярустовского, «не желает дать работу секретарю партийной организации С. Н. Питиной», не опубликовал книгу «Советская музыкальная культура за 30 лет»^[1].

К письму Ливановой приложены следующие о ней сведения:

Ливанова (по мужу Ферман) Тамара Николаевна.

С октября 1946 года кандидат ВКП(б), кандидатская карточка № 8603747. В декабре 1947 года принята в число членов ВКП(б). В 1935 году защитила докторскую диссертацию, в 1939 году утверждена профессором по кафедре истории музыки. Общий стаж работы в вузе – более 15 лет.

Домашний адрес:

Москва, 9, Собиновский 3, кв. 21,
тел. К-5-26-74.

Служебный адрес:

Волхонка 14, Институт Истории искусств
академии наук СССР

Заместитель заведующего Отделом искусств Управления пропаганды и агитации Б. С. Рюриков^[2] ответил на запрос секретариата Жданова:

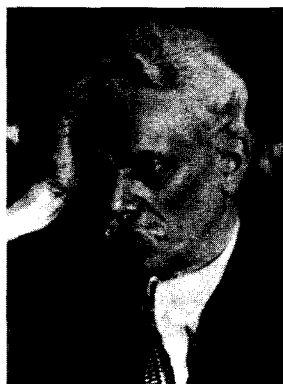
Данные, сообщаемые тов. Ливановой, о вредной направленности книги проф. Грубера сильно преувеличены. Весной 1947 года книга тов. Грубера была детально и всесторонне обсуждена советской музыкальной общественностью, автору было указано на ряд крупных пороков книги и в настоящее время они уже им исправлены⁴.

Хотя цитируемое письмо Ливановой и не спровоцировало последующие ответные действия руководящих структур, косвенное отношение к разворачивающимся событиям оно все же имело. Прежде всего, подчеркнутым дальнейшим вниманием к вопросам музыковедческой науки, а также подозрительным восприятием научных проблем, выходящих за рамки демагогически трактуемых тем национального, народного и партийного в современном искусстве. Вошла в практику и система фиксации количества зарубежных источников в музыко-

[1] Данные об издании этой книги не обнаружены.

[2] Рюриков Борис Сергеевич (1909-1969) – с 1946 г. заместитель заведующего отделом, с 1948 г. заведующий сектором искусства Управления (отдела) пропаганды и агитации ЦК ВКП(б), в марте 1949 г. освобожден от работы в аппарате ЦК за покровительство «антипатриотической группе театральных критиков». Ответственный секретарь, зам. главного редактора, главный редактор «Литературной газеты» в 1950-1955 гг.; заместитель заведующего Отделом культуры ЦК КПСС с октября 1955 г. Напомню, Рюриков – один из персонажей «Антиформалистического райка» Д. Д. Шостаковича, выведенный им во вступительном тексте к сочинению под именем «Срюриков».

ведческих трудах. Это давало в руки демагогически настроенных критиков оружие для обвинений в «западничестве». Система цитирования стала выстраиваться таким образом, чтобы соблудности негласно утвердившиеся пропорции между классиками марксизма-ленинизма (которых по любому поводу и без повода следовало упоминать в обязательном порядке), русскими и зарубежными источниками. Последние не должны были превалировать в научном тексте. Подобная практика не способствовала естественному развитию музыковедческой науки, создавала искусственные барьеры между русским и западным научным сообществом. Постепенно выработался и следующий поведенческий тип научного сообщения — писать о западной музыке, употребляя в качестве защиты притупляющие бдительность ретивых цензоров заголовки о «кризисе буржуазного творчества». Под такой идеологической «крышей» можно было «протаскивать» интересные сведения, вводить в научный оборот новинки западного искусства. В качестве образца этого рода научной тактики можно привести труды Г. М. Шнеерсона. И не только его. Практика двойных смыслов утвердилась в советском музыковедении именно с этого времени и использовалась до тех пор, пока советское государство не перестало существовать.



А. Б. Гольденвейзер.
1930-е годы

Но вернусь к теме музыкантских эпистолярных посланий, адресованных в высокие инстанции.

8 января на имя М. А. Сулова^[1] в ЦК ВКП(б) поступила докладная записка А. Б. Гольденвейзера о положении в области вокального искусства.

Это не первый обнаруженный документ, посланный музыкантом руководству страны. Так, в январе 1936 года Гольденвейзер писал в Совет народных комиссаров докладную записку о постановке музыкального образования в СССР. По данному вопросу он публично высказывался неоднократно и ранее. Например, блестяще аргументированная статья авторитетного музыканта «Об основных задачах музыкального воспитания», опубликованная в 1934 году⁵, в свое время сыграла свою положительную роль, способствуя исправлению перекосов в учебном процессе и совершенствованию подготовки профессиональных музыкантов. 24 мая 1941 года, за месяц до начала войны, в качестве директора МГК Гольденвейзер писал на имя Сталина, прося разрешить празднование 75-летнего юбилея консерватории в сентябре как «праздника советской музыкальной культуры». Подписался он следующим образом: «бесконечно преданный Вам А. Гольденвейзер»⁶.

По всей вероятности, история появления на свет документа 1948 года связана со следующими событиями. Весной 1947 года по направлению КДИ и ЦК ВКП(б) в длительную командировку в Италию были отправлены директор Московской консерватории В. Я. Шебалин и дирижер Н. С. Голованов. Поездку вызвало крайне неудовлетворительное состояние дел в области вокального искусства и вокальной педагогики. Музыкантам было делегировано право приглашения в СССР педагогов-вокалистов из Италии, что широко практиковалось в деятельности дореволюционных консерваторий. Поездка была длительной. По возвращении Голованов и Шебалин составили обширную докладную записку

[1] Сулов Михаил Андреевич (1902–1982) — с 1947 г. секретарь ЦК ВКП(б), заведующий Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б), в 1949–1950 гг. — главный редактор газеты «Правда».

в ЦК, заключили ряд предварительных соглашений с несколькими ведущими итальянскими педагогами по вокалу. Докладная записка Гольденвейзера была составлена в духе, перечеркивающим все существующие договоренности и нивелирующем достижения. Видимо, острокритическая направленность документа, а также характер выступления Гольденвейзера на состоявшемся спустя два дня совещании в Кремле оказались созвучными требованиям времени. К тому же Гольденвейзер имел личные оппозиционные настроения по отношению к директору Московской консерватории В. Я. Шебалину, полагая, что так называемая группировка Шебалина, Мяскового и Шостаковича в консерватории способствовала его смещению с поста руководителя МГК. О том, что это было совсем не так, свидетельствует документ, относящийся еще к 1942 году и затрагивающий национальную политику ЦК ВКП(б) в области искусства.

22 августа 1942 года, в самый разгар Сталинградской битвы, когда не был ясен ее исход, начальник Агитпропа Александров направил докладную записку секретарям ЦК ВКП(б) А. А. Андрееву, Г. М. Маленкову, А. С. Щербакову, которая имела название «О подборе и выдвижении кадров в искусстве». Появление этого документа в тяжелый для страны период свидетельствовало о том, что ее руководство подобного рода вопросы считало предметом своего постоянного внимания и неусыпного контроля. В этой связи антиеврейская кампания, начавшаяся в 1948 году с убийства С. Михоэлса, воспринимается как следствие происходящих в стране процессов. Кроме того, данный документ не является чем-то исключительным. Кадровая фильтрация по национальным признакам происходила в советском государстве permanently и затрагивала все области искусства.

В течение ряда лет во всех отраслях искусства извращалась национальная политика партии. <...> В управлениях комитета по делам искусств и во главе многих учреждений русского искусства оказались нерусские люди (преимущественно евреи). <...> Комитет по делам искусств целиком передоверил этим людям, нередко чуждым русскому искусству, подбор и выдвижение кадров. В результате во многих учреждениях русского искусства русские люди оказались в нацменьшинстве.

В Большом театре Союза СССР <...> руководящий состав целиком нерусский: и. о. директора Большого театра — Леонтьев — еврей, главный режиссер и дирижер Самосуд — еврей, дирижер Файер — еврей. <...>

Дело подготовки и выдвижения музыкальных кадров в высших учебных заведениях также почти полностью находится в руках нерусских людей. Так, в Московской государственной консерватории директор Гольденвейзер — еврей, его заместитель — Столяров — еврей. Все основные кафедры в консерватории (фортепиано, скрипка, пение, история музыки) находятся в руках евреев: Гольденвейзера, Файнберга, Цейтлина, Ямпольского, Мострас, Дорлиак, Гедике, Пекелиса и других.

В Ленинградской государственной консерватории директор Серебряков (русский), заместитель директора — Островский (еврей), руководители ведущих кафедр — евреи (Штейнберг, Эйдлин, Гинзбург и другие). Не случайно поэтому, что в консерваториях учащимся не прививается любовь к русской музыке, к русской народной песне и большинство наших известных музыкантов и вокалистов (Ойстрах,

Э. Гилельс, Флиэр, Л. Гилельс^[1], Фихтенгольц, Гинзбург, Пантофель-Нечецкая и другие) имеют в своем репертуаре и исполняют в концертах главным образом произведения западноевропейских композиторов. Оканчивающие консерваторию вокалисты и музыканты не знают совсем русских народных песен. <...>

На выдвижение и воспитание музыкальных кадров большое влияние оказывает музыкальная критика. Преобладание среди критиков также нерусских (наиболее активно в печати выступают Шлифштейн, Рабинович, Гринберг, Коган, Альшванг, Гольденвейзер, Житомирский, Мазель, Цуккерман, Хубов, Долгополов, Келдыш, Глебов) нередко приводит к неправильному, тенденциозному, однобокому освещению в печати вопросов музыки. <...>

Этому в значительной мере способствует то обстоятельство, что во главе отделов литературы и искусства наших центральных газет также стоят нерусские. <...> Это положение с кадрами в искусстве требует немедленного вмешательства и принятия решительных мер уже в ближайшее время.

Управление пропаганды считает необходимым проведение следующих мероприятий. <...>

Обязать Комитет по делам искусств:

1. Разработать мероприятия по подготовке и выдвижению русских кадров (музыкантов-исполнителей, вокалистов, режиссеров, критиков и руководителей состава учреждений искусств)
2. Провести уже сейчас частичное обновление руководящих кадров в ряде учреждений искусства (филармония, консерватория, управления Комитета и т. д.).

Александров и
зав. Отделом Управления Зуева⁷

19 сентября Комитет по делам искусств отреагировал на докладную записку.

Тов. Андрееву, Маленкову, Щербакову

Комитет по делам искусств при СНК СССР вносит предложение освободить Гольденвейзера А. Б. от работы директора Московской консерватории. <...> В течение длительного времени тов. Гольденвейзер А. Б. был оторван от учебной жизни Московской государственной консерватории, эвакуированной в г. Саратов. Осуществлять руководство Московской консерваторией в условиях военного времени тов. Гольденвейзер, имеющий преклонный возраст, — не может.

Комитет по делам искусств при СНК СССР вносит предложение назначить директором Московской консерватории тов. Шебалина Виссариона Яковлевича.

[1] Лиза Гилельс — Гилельс Елизавета Григорьевна (1919–2008) — скрипачка, педагог, заслуженная артистка РСФСР. Сестра Э. Г. Гилельса. Ученица П. С. Столярского и А. И. Ямпольского. В 1943–1968 гг. солистка Московской филармонии. Гастролировала за рубежом. Вторая премия на Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей (1935). Третья премия на Международном конкурсе скрипачей им. Э. Изаи (Брюссель, 1937). С 1966-го преподавала в Московской консерватории (с 1987-го — профессор).

Тов. Шебалин В. Я. — 1902 года рождения, русский, беспартийный, доктор искусствоведения — один из видных советских композиторов, автор ряда крупных музыкальных произведений. <...>

Резолюция
за — Андреев, не возражаю,
но надо спросить Маленкова, Щербакова⁸

Вполне естественно, что А. Б. Гольденвейзер не подозревал о подобной мотивации своего смещения с поста директора Московской консерватории и возлагал всю ответственность за это на В. Я. Шебалина. Данное обстоятельство следует учитывать, размышляя над причинами столь активного сотрудничества Гольденвейзера с ЦК ВКП(б) в весьма щекотливом в нравственном смысле деле, каким представляются события начала 1948 года.

У руководства Агитпропа возникло желание расширить обвинительную проблематику и углубить критику послания Гольденвейзера. И 20 января, уже после совещания с композиторами в Кремле, в ЦК появился новый документ, отправленный на имя Жданова и подписанный «лауреатом Сталинской премии народным артистом СССР, доктором искусствоведческих наук [так!] профессором А. Б. Гольденвейзером». По сути, это была обширная статья, изложенная на 25 страницах машинописного текста и имеющая название «Вопросы музыкального фронта». Документ сопровождался запиской Гольденвейзера на имя Жданова: «Глубокоуважаемый Андрей Александрович! Посылаю Вам записку по всем важнейшим вопросам, затронутым на совещании». На тексте Гольденвейзера имеется резолюция Жданова от 21 января 1948 года: «Секретарям ЦК тов. Шепилову, Поспелову, Лебедеву для сведения — Жданов»⁹.

Считаю необходимым подробно остановиться на документе, представляющем необычайно важным для понимания происходящих в то время драматических событий. К тому же наличие сопроводительной записки, адресованной Жданову, как представляется, является косвенным доказательством выполнения порученного Гольденвейзеру задания.

За последние годы я часто высказывал свое отрицательное отношение к тому пути, по которому пошло большинство советских композиторов во главе со своими корифеями. Мои слова встречались в лучшем случае со снисходительной улыбкой: Старик. Если не выжил из ума, то, во всяком случае, потерял способность воспринимать новое. <...> Наши ведущие композиторы — имена их всем известны — нередко идут по пути, чуждому советскому слушателю. <...> В произведениях русских композиторов песенное начало, песенность были всегда их основой. В музыке Глинки, Бородина, Римского-Корсакова, Мусоргского, Чайковского пела душа народа, их музыка была результатом — по слову Пушкина — их «лирического волнения»¹⁰. <...> На Западе произошел обратный процесс: после смерти последних гениальных немецких композиторов — Вагнера и Брамса, после смерти Берлиоза, Франка, Сен-Санса, Гуно и более поздних Равеля и Дебюсси во Франции, после смерти Верди и, пожалуй, Пуччини в Италии, музыкальное искусство всецело захватили «модернисты» — порождение вырождающейся культуры капиталистического общества. <...> С легкой руки западных модернистов — законы эти (гармонии)

нарушены. Все можно соединить с чем угодно. Вместо диссонанса царит какофония, вместо свободы — произвол.

А сейчас я устал от фальшивых нот. Та музыка, которую зачастую пишут наши ведущие, а за ними и большинство остальных композиторов, нарушает ту гармонию, которая диктуется естественным музыкальным слухом. Чувство диссонанса, то есть напряжения, стремящегося в каком-то направлении к своему разрешению — утрачено. Одновременно звучит совершенно несовместимое — вне всякой гармонической логики. Когда я слушаю грохочущие фальшивые сочетания современных симфоний и сонат, я с ужасом чувствую, страшно сказать, что этим звукам более свойственно выражать идеологию вырождающейся культуры Запада, вплоть до фашизма, чем здоровую природу русского, советского человека. К сожалению, человек ко всему привыкает. В Киеве, говорят, готовят на касторовом масле. Однако нам следует как можно скорее отвыкнуть от гармонического сумбура и фальши в музыке.

Наша композиторская молодежь не получает воспитания на великих образцах западной и русской музыки. Она этой музыки не знает, не любит и не хочет слушать <...> для написания ткани современного сочинения особого мастерства не требуется. Несмотря на кажущуюся сложность, эти сочинения гораздо грубее и примитивнее любого сочинения Бетховена, Шопена, Глинки, Римского-Корсакова, Чайковского¹¹.

В качестве примера пагубного влияния на молодые дарования Гольденвейзер назвал «мальчика Мишу Мееровича».

Когда Миша стал учиться композиции, никто не постарался обратить его на путь истинный. И в настоящее время он пишет такую музыку, которой пугаются даже в Союзе композиторов¹².

Гольденвейзер резко отзывался о сочинениях Вайнберга, Кабалевского, Прокофьева. Вайнберг, по его мнению,

учился за границей и впитал там в себя все тенденции музыкального модернизма. Однако это его извращенное направление не только не встретило со стороны педагогов и Союза отпора, но, наоборот, всяческое восхваление и похвалы вплоть до выдвигания его сочинений на Сталинскую премию.

Вызвала у докладчика раздражение и опера «Война и мир».

...Язык этой музыки чрезвычайно далек от склада песен русского народа. Даже Платон Каратаев поет на интернациональном музыкально-модернистическом «воляпюке»¹³.

Вся логика развернутого доклада Гольденвейзера была призвана создать чувство полной катастрофы в современной музыкальной жизни. Не были забыты и подвергнуты обстоятельной уничтожающей критике все области общественной деятельности: композиторское творчество, издательский процесс, состояние критической мысли, работа Комитета по делам искусств, филармоническая практика, педагогика.

Для написания ткани современного сочинения особого мастерства не требуется. Несмотря на кажущуюся сложность, эти сочинения гораздо грубее и примитивнее любого сочинения Бетховена, Шопена, Глинки, Римского-Корсакова, Чайковского¹⁴.

В записке Гольденвейзер оперировал такими терминами, как «песенное начало произведений русских композиторов», «поющая душа русского народа». О западном искусстве известный почитатель Л. Толстого отзывался как о «порождении вырождающейся культуры капиталистического общества». Современную советскую оперу — один из основных поднимавшихся на совещании в ЦК вопросов — Гольденвейзер классифицировал по трем типам.

...Наши ведущие мастера в своих операх говорят на том же «модернистическом» языке, который в опере еще более, чем в инструментальной музыке, не доходит и не может дойти до широкого слушателя. Вокальные партии в этих операх лишены ясного мелодического рисунка — не напевны. Певцы поют звуки, не сливающиеся в живую мелодическую линию и дающие вместе с сопровождением оркестра такие звуковые сочетания, которые противоречат естественному гармоническому чувству слушателя, не отравленного извращениями упадочного музыкального языка. Нагромождения инструментовки часто просто мешают голосам звучать и не вызваны происходящим на сцене. Я недавно слушал одну советскую оперу, в которой самый низкий медный духовой инструмент, туба, играет почти не умолкая, в течение всей оперы. <...> Другой тип опер: талантливый композитор использует несколько хороших народных песен, неплохо изложит их в хоре. Эти номера имеют заслуженный успех. В остальном автор оказывается беспомощным: он не владеет ни техникой голосоведения, ни гармонией, ни умением развить тематический материал, не умеет сочинять живой естественный мелодический речитатив, наконец, беспомощен в инструментовке, которую нередко не может сделать сам. <...> В результате несколько песен имеют заслуженный успех, а оперы не получается, и она не может долго удержаться на сцене. <...> Наконец, третий тип: нет особенных гармонических изысканностей, технически все более или менее благополучно, но нет самого маленького <...> у композитора нет своего языка, своей творческой физиономии, нет достаточного таланта, чтобы создать живое музыкально-драматическое произведение — оперу¹⁵.

Назвав «заправилами Союза» руководство композиторской организации, Гольденвейзер обвинил его в келейности:

В Союзе всем руководит замкнутая группа из нескольких композиторов, оторванная от всей композиторской массы. <...> Так же обстоит дело и при распределении материальных благ...¹⁶

Вспомним второе выступление Жданова на совещании в ЦК, где он сравнивал руководство Союза с монастырем или генералитетом без армии. Нетрудно найти в данных характеристиках причинно-следственные связи. Видимо, система обвинения строилась на близких параметрах. Но совершенно очевидно, что Жданов в такого рода «фактах» находил почву для своих измышлений.

Еще более развернутое послание в ЦК (50 страниц машинописного текста!) с претенциозным названием «О советском музыкальном творчестве» отправил в ЦК 13 января 1948 года Н. С. Шерман¹⁷. Николай (Ной) Самойлович Шерман, с 1896 года, как явствует сопроводительная записка, член ВКП(б), в свое время был активным деятелем РАПМ, сотрудничал с журналами ассоциации «За пролетарскую музыку» и «Пролетарский музыкант». Напомню, что еще в начале 1920-х годов он стал активным участником фракции красной профессуры и боролся за «пролетаризацию» Московской консерватории, являясь в 1924–1932 годах зав. отделом массовой музыкальной работы МГК. В 1936–1939 годах Шерман заведовал отделом учебных заведений Комитета по делам искусств. Данные объяснения необходимы для того, чтобы оказались более понятными мотивация и содержание докладной записки Шермана.

Уже в первом разделе своего послания, который имел название «Общественное влияние советской музыки», Шерман обнаружил вопиющую профессиональную некомпетентность. Воздавая должное советской песне и обрушиваясь с критикой на советское симфоническое творчество, он ошибся в счете, приписав Шостаковичу десять симфоний, Прокофьеву же — всего пять¹¹. Подверг он сомнению и работу Комитета по Сталинским премиям:

К числу произведений, не получивших признания широкой аудитории и вследствие этого не занявших видного места в нашей музыкальной жизни, принадлежат симфонические и камерные произведения, удостоенные Сталинской премии. Например, 21-я симфония Мясковского, премированная в 1941 году, его же 9-й квартет, за который композитор получил премию 1943–1944 года, 5-я симфония Прокофьева, получившая премию этого же года и другие¹⁸.

Шерман писал, что «подавляющее большинство симфонических и камерных произведений, после одного-двух исполнений отправились на полки библиотек или в портфели авторов», что дело в «непонятности этой музыки», тогда как основной принцип советского искусства «быть всегда с народом, работать на народ»¹⁹. «...Наш народ в настоящее время идет не по пути некоторых новаторов, а за Глинкой, Чайковским, Мусоргским и другими нашими национальными гениями»²⁰.

Особенно пристальное внимание уделил Шерман композитору, которого как-то не принято было особенно критиковать и который обладал безупречной художественной репутацией.

В настоящее время Мясковский — самый влиятельный и авторитетный композитор в советской музыкальной среде. Но это влияние не основывается на общем всенародном принятии его творчества. Наоборот, его музыка признается только очень ограниченным кругом музыкантов, правда, имеющих большое влияние на деятельность наших музыкальных учреждений и прессы. Влияние и авторитет Мясковского основываются на том, что он, руководя с 1921 года обучением композиторов в Московской консерватории, за 27 лет своей педагогической деятельности воспитал несколько десятков композиторов разных поколений. Но не только на педагогическом таланте основывается влияние Мясковского. Основой влияния Мясковского являются крупные организаторские способности, которые позволили ему объединить

[1] Как известно, Десятую симфонию Шостакович написал в 1953-м, премьера Шестой симфонии Прокофьева состоялась в 1947 г.

вокруг себя нужных людей, поддерживать среди них четкую дисциплину, расставить их на нужные места и непрестанно направлять их деятельность, умея при этом оставаться в тени²¹.

Вышеизложенные соображения претендовали на то, чтобы стать основой для обвинений в создании некой группы, сплоченной наличием общих целей. А здесь уже было недалеко до политической мотивации совершающихся действий.

Обвиняя композиторов в «музыкальном интеллектуализме»^[1], Шерман пришел к следующему выводу:

...подобные воззрения привели некоторых наших композиторов, и среди них такого крупного, как Шостакович, к своеобразному «дуализму», когда один и тот же композитор пишет общедоступную массовую песню в стиле «музыкального просторечия», а сложные симфонии и другие произведения большой формы в изысканном «интеллектуальном стиле», предназначенном только для узкого круга ценителей сложных формальных построений²².

«Социальные корни “музыкального интеллектуализма”» Шерман нашел в деятельности Ассоциации современной музыки.

Члены АСМ – Мясковский, Асафьев, Шапорин, Анатолий Александров, Шебалин, Шостакович и другие – были сплочены идейным убеждением, что искусство «чистое», «свободное» больше и значительнее таких событий, как борьба против эксплуатации человека человеком и построение общества на новых социалистических основах <...> после назначения Шебалина директором МГК возникли новые возможности для осуществления идейно-художественных принципов музыкантов, входивших в АСМ. <...> Основное ядро АСМ сохраняло общность и близость, оказывало друг другу серьезную поддержку, постоянно выделяя своих от чужих, особенно тех музыкантов, которые боролись против «теории и практики» членов АСМ. Организационные таланты Мясковского, неизменно сохранявшего главенствующее руководство за собой, и умение Шебалина позволили распространить влияние этой группы на все основные учреждения в области музыки. Используя свое руководящее отношение в музыкальных кругах, Мясковский и Шебалин всюду расставили «своих» и отовсюду изгнали «чужих». За последние годы со всех постов в Комитете искусств сняты лица, в прошлом выступавшие против АСМ²³.

Аналогичные продуманные действия усмотрел автор послания и в кадровой политике руководства консерватории и других музыкальных организаций.

На все руководящие должности в консерватории были поставлены члены АСМ. Заместителем директора по научной части был назначен бывший руководитель харьковской группы АСМ профессор Богатырёв.

[1] Термин позаимствован автором послания у Б. В. Асафьева. Согласно Шерману «музыкальный интеллектуализм» – это «одно из проявлений музыкального феодализма, находящегося в полном противоречии с основными принципами социалистического искусства» (РГАСПИ, ф. 17, оп. 125, ед. хр. 636, л. 57).

Деканами факультетов были назначены также бывшие члены АСМ или им близкие люди. На руководящие места в других учреждениях также были рекомендованы члены этой группы и их сторонники: главным редактором музыкального издательства – И. Бэлза, в Комитете искусств – Николаев. В газете «Советское искусство» тот же Бэлза <...> когда декан теоретико-композиторского факультета консерватории Способин не справился с работой, на его место был назначен основной теоретик АСМ В. Беляев <...> когда композитор Д. Кабалевский начал проявлять в качестве редактора «Советской музыки» явную склонность к выступлению против практики Мясковского – Шебалина, его заменили И. Мартыновым – ярым сторонником АСМ. Все основные издания, программы, учебники пишутся или редактируются только лицами, связанными с этой группой. <...> В настоящее время буквально все основные вопросы музыкального руководства в основном решаются не руководящими работниками Комитета по делам искусств, а ведущими композиторами, входившими в АСМ – Мясковским, Шостаковичем, Прокофьевым и Шебалиным²⁴.

Комментировать данную систему аргументаций, основанную на передергиваниях и искажениях фактов, преувеличениях, замешанных на плохо скрываемых чувствах ненависти, зависти, оскорбленных амбициях, вряд ли возможно.

На следующий момент хотелось бы обратить внимание. Стремление представить АСМ как организацию, обладающую единой и выстроенной теоретической платформой, было явной натяжкой и искажением исторической правды. В конце 1920-х годов в том преуспела РАПМ, активно занимавшаяся поиском «политических врагов». Шерман лишь повторял — правда, на новом жизненном материале — те подзабытые за двадцать лет речи, которые вновь оказались уместными. Так, вспомнил он свою рапмовскую юность. Длинные уши доноса Шермана о деятельности АСМ торчат и в постановлении 1948 года, и в докладе Хренникова на 1-м Всесоюзном съезде композиторов.

Наконец, не забыл Шерман и педагогический процесс. В разделе своей докладной записки, озаглавленном «Как учат и воспитывают молодых советских композиторов», он отметил:

...Все наши консерватории в своей подготовке композиторских кадров следуют по путям, указываемым из основного музыкального центра страны — Московской консерватории ее ведущими композиторами — Мясковским, Шебалиным, Шостаковичем. <...> Под лозунгом дальнейшего развития музыкального языка, по существу, у нас проводится отказ от творческого пути композиторов-реалистов и раблепное следование декадентскому творчеству Стравинского, Малера и неуклонное выполнение творческих приемов наших композиторов-«интеллектуалистов» — Мясковского, Шебалина и Шостаковича²⁵.

Вся застарелая ненависть к современному искусству проявилась у автора письма в его характеристике Стравинского как

вождя наиболее крайних течений музыкального формализма <...> человека, предавшего свою родину, композитора, стремящегося оглушить разлагающуюся буржуазию разнообразием острых наркотических средств, не гнушающегося отдавать русское народное искусство на потеху верхушки

капиталистического общества и для этого напяливающего на это искусство шутовские наряды — этого музыканта ныне, как и прежде, провозглашают одним из главных руководителей новаторского творчества²⁶.

В завершении Шерман предложил шесть мер оздоровления «советского музыкального фронта», в том числе всемерное обличение формализма, укрепление руководства Комитетом по делам искусств, Союза композиторов, Музгиза и консерватории.

Докладная записка Шермана была внимательнейшим образом изучена в Управлении пропаганды и агитации ЦК ВКП(б). 19 января зав. Отделом искусств Управления Лебедев отослал в секретариат Жданова заключение, где отметил, в частности, следующее:

...Тов. Шерман затронул серьезные вопросы развития советской музыки. Тов. Шерман правильно критикует деятельность Комитета по делам искусств и Оргкомитета Союза советских композиторов, заведших музыку в тупик. Тов. Шерману по телефону сообщено, что в ближайшее время положение в Оргкомитете Союза советских композиторов будет исправлено²⁷.

В тот же день, 13 января, помимо докладной записки Шермана в ЦК на имя А. А. Жданова поступило еще одно послание — от начальника Управления музыкального радиовещания Всесоюзного радиокомитета Моисея Абрамовича Гринберга. В 1960 году именно он, будучи художественным руководителем Московской филармонии, подсказал К. П. Кондрашину мысль о том, чтобы исполнить забытую Четвертую симфонию Д. Д. Шостаковича. В 1948 году он писал о Шостаковиче несколько в ином духе. А. А. Жданов внимательно изучил письмо Гринберга, делая в нем пометы красным карандашом. Затем, по сложившемуся в Политбюро обычаю, отослал письмо для ознакомления Шепилову, Суслову и тогда еще занимавшему пост начальника отдела искусств Агитпропа П. Лебедеву. В начале февраля 1948 года Лебедев за «успешно проведенную работу по подготовке Постановления», пошел на повышение, сменив М. Б. Храпченко на посту председателя Комитета по делам искусств.

В письме Гринберга, посланном Жданову, обращает на себя внимание следующая заключительная его фраза:

Хорошо зная советскую музыку, надеюсь, что прилагаемая записка будет содействовать более полному освещению вопроса²⁸.

Получается, что руководство Агитпропа негласно выразило желание того, чтобы некоторые «проверенные» музыкальные деятели изложили свои критические замечания по современному состоянию музыкальной жизни.

Первое, что обращает на себя внимание, — это неожиданная для музыкального сообщества резко негативная оценка ЦК оперы «Великая дружба».

...К музыкальному языку оперы Мурадели, к средствам ее музыкального выражения мы все отнесли как к явлению очень умеренному, отстоящему на огромную дистанцию от признанного в композиторской среде языка современной советской, так называемой «серьезной» музыки <...> никто из нас не оценивал оперу как явление модернистского порядка, отражающее влияния современной западной музыки.

Почему так получилось?

Потому что за последние 7-8 лет все композиторы, критики и очень многие музыканты-исполнители привыкли к иным звучаниям. К другому, несравнимо более острому, резкому, лишенному мелодического начала «музыкальному языку»; привыкли находить, вернее, искать или выискивать, во что бы то ни стало (понять рассудочно, а не сердцем) красоту, пластичность, эмоциональные начала в «признанной сегодня» музыке основной группы наших композиторов, очень часто независимо от подлинных качеств этой музыки»^[1]. Как мы пришли к такому положению? Что в действительности происходит с советской оперой, симфонической и камерной музыкой? Как развивалась она за последние годы, после статей «Правды» об опере и балете Шостаковича?

Нельзя не признать, что указания партии о крупных творческих ошибках Шостаковича нашли очень горячий отклик в композиторской среде, заставили очень многих композиторов переоценить свои суждения о музыке и ее задачах. <...> В результате вмешательства Партии в сферу музыкального творчества появилось много ценных новых произведений²⁹.

Такими «ценными» произведениями, созданными в довоенный период, Гринберг назвал Пятую симфонию Шостаковича, симфонию № 21 Мясковского, оперу «Кола Брюньон» Кабалевского, оперы «В бурю» Хренникова и «Поднятую целину» Дзержинского, Фортепианный и Скрипичный концерты Хачатуряна, Первую симфонию Мурадели, советские массовые песни, кантату «Александр Невский» и балет «Ромео и Джульетта» Прокофьева. Правда, о «Ледовом побоище» он сказал, что «музыку слушать невозможно»³⁰. Но в целом «это была очень хорошая пора — яркого подъема и в нужном направлении»³¹.

1939 год и особенно 1940-е годы Гринберг обозначил как «перелом в основных тенденциях развития нашей музыки <...> вокруг крупнейших композиторов создается нездоровая обстановка преклонения»³².

Прежде всего как показательный пример поворота советской музыки на «вредный» путь Гринберг назвал дискуссию 1939 года, развернувшуюся после премьеры оперы Хренникова «В бурю»^[2].

...Защитники опер Дзержинского и Хренникова опирались на здоровые, демократические тенденции авторов, подчеркивали их стремление отразить явления современности яркими, мелодичными, понятными и близкими народу музыкальными средствами. А противники этих опер объявляли их порочными, мещанскими, выдвигали на первый план недостатки профессионального мастерства авторов. <...> **Одновременно они захлебывались в похвалах другой опере «Семен Котко» Прокофьева, страдавшей вреднейшими недостатками модернистского характера и очень далекой от народных устремлений, независимо от многих блестящих «находок» композитора»³³.**

[1] Жирным курсивом здесь и далее выделены фразы, подчеркнутые Ждановым красным карандашом.

[2] Хотя практика стенографирования была в те времена общепринятой, никаких материалов данной дискуссии (имеются в виду стенограммы) в архивных хранилищах автору этой книги после долгих поисков обнаружить не удалось.

Далее Гринберг писал о том, что, «к сожалению, в дискуссии взяли верх» критики, защищающие оперу «Семен Котко», — Кабалевский, Шавердян, Шлифштейн, Рабинович и Городинский, «заявившие к тому времени “командные позиции” в газете “Советское искусство”, а затем — и в журнале “Советская музыка”»³⁴. Как показательный пример неоправданных «восторженных излияний», не соответствующих действительности, Гринберг привел статью Шавердяна о Фортепианном квинтете Д. Д. Шостаковича, помещенную в газете «Правда»³⁵. Сам факт публикации хвалебной статьи о произведении Шостаковича в главной газете страны свидетельствовал, как можно понять, о полной общественной реабилитации композитора и завершении для него в тот период общественной опалы, которая сложилась после публикации «Сумбура вместо музыки». Однако Гринберг высказывал иное мнение о произведении:

На мой взгляд квинтет Шостаковича — произведение с крупными недостатками — во многом надуманное, холодное, имеющее очень слабое отношение к русской национальной школе. *Захлебываясь перед «обаянием таланта», [А. Шавердян] возводит Шостаковича в своей статье в «Правде» в ранг «неоклассика» и устанавливает прямые связи этого квинтета с традициями Бетховена и Шуберта*³⁶.

В военный период, по мнению Гринберга, был создан ряд удачных произведений — прежде всего, Седьмая симфония Шостаковича, «которая, особенно в первой части, является редчайшей удачей не только автора, но и всей нашей культуры»³⁷. Против этих слов, которые Жданов выделил, он же поставил знак вопроса! Далее — как художественные достижения — автор письма назвал «Здравицу» Прокофьева, Вторую симфонию М. Чулаки, ораторию Шапорина «Сказание о битве за русскую землю», фортепианные прелюдии Кабалевского на темы народных песен, оперу Хренникова. «Надо также учесть большие достижения музыкальных культур ряда союзных республик»³⁸.

Однако особенно показательна характеристика, данная Гринбергом неудавшимся, по его мнению, операм.

Укажу на несколько произведений ошибочных и вредных. Вот, к примеру, опера «Война и мир» Прокофьева. Она не обсуждалась. Поставили ее только в Ленинграде и удостоили показом в концертном исполнении в Москве³⁹.

Помимо неудачной трактовки образа Кутузова нелестные слова получило все произведение.

Музыка этой оперы чужда советскому народу. <...> Не могу понять, как трудящиеся Ленинграда терпят эту оперу⁴⁰.

Радиокомитет устроил трансляцию сочинения Прокофьева. И Гринберг, опережая возможные упреки в пропаганде формалистических произведений по советскому радиоэфиру, писал:

К нам пришло более 60 писем от самых разнообразных категорий слушателей — от рабочих до профессоров... возмущение, протест советских людей против диких звучаний и искажения великого произведения Толстого.

К сожалению должен назвать еще одно сочинение Прокофьева — его Восьмую фортепианную сонату. Это сплошная кокофония⁴¹, а ее отмечают, принимают. Когда видишь в зале людей, шумно аплодирующих такому сочинению, невольно хочется воскликнуть: «А король-то голый». Я считаю плохим, вредным сочинением 8-ю симфонию Шостаковича. Ее содержание — сплошной мрак, пустыня⁴¹.

Бранными словами был «награжден» и Фортепианный квинтет Лятошинского — как образец формализма, удостоенный Сталинской премии. Нелестных слов были достойны и сочинения Шебалина, в том числе кантата «Москва» и «Славянский квартет».

Приемы письма в этом квартете далеки от традиций русской классики. Произведение неяркое и безусловно плохого «новаторского» толка⁴².

В числе главных конкретных виновников происходящих «безобразий» помимо композиторов и музыкальных критиков Шлифштейна, Рабиновича, Бэлзы Гринберг назвал руководителей Комитета по делам искусств.

Храпченко и Сурия помогли предоставлять к премированию многие произведения ошибочные и вредные⁴³.

Храпченко же был охарактеризован «снобистом западного толка». Приближалось к откровенному политическому доносу заявление о том, что в симфонии Бэлзы эпиграфом к траурному маршу стала фраза «Памяти конквистадора», заимствованная у Гумилёва, «белогвардейца, расстрелянного советской властью в годы Гражданской войны»⁴⁴.

Заключительная фраза письма была выдержана в оптимистическом ключе.

Я убежден в том, что начавшееся рассмотрение Центральным Комитетом вопросов музыкального творчества принесет великие плоды, ибо при правильном направлении творчества наших композиторов, среди которых есть замечательные таланты, можно быстро достичь новых, весьма крупных, успехов⁴⁵.

Известно, что инициатива информировать руководство страны со стороны Гольденвейзера была добровольной. Вполне логично предположить, что и докладные записки Ливановой и Шермана — акции того же рода. Но вряд ли является простым совпадением тот факт, что все вышеперечисленные послания руководству страны появились почти синхронно во времени. Все перечисленные документы содержатся в РГАСПИ в одной папке, следовательно, работа с ними осуществлялась в близкое время. Содержательная сторона вышеупомянутых посланий Ливановой, Гольденвейзера, Шермана и Гринберга охватывала практически все стороны функционирования музыкальной жизни. Красным карандашом Жданова буквально испещрены все тексты. «Фактологический материал» для оргвыводов наличествовал в избытке. Оставалось соотнести данную информацию с зафиксированными стенограммой настроениями интеллигенции на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б), которое, как известно, состоялось 10, 11 и 13 января 1948 года⁴⁶.

[1] В тексте письма так!

Стенограмма совещания деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) — один из тех документов описываемого времени, который никогда не был тайной для историков. Опубликована данная стенограмма оперативно быстро: подписана в печать 8 марта 1948 года, а уже 21 марта газета «Культура и жизнь» сообщала о выходе в свет книги «Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б)»⁴⁷. Сборник был подготовлен издательством газеты «Правда», его тираж составил 50 000 экземпляров⁴⁸. Стенограмма готовилась в сжатые сроки потому, что была фактически партийным документом, руководством к повсеместному изучению. В работах, посвященных данному периоду советской музыкальной истории, это один из наиболее часто цитируемых источников. Книгу готовил к печати лично А. А. Жданов. В фондах РГАСПИ находится машинописный экземпляр стенограммы, правленный его рукой. При сравнении известного опубликованного и первоначального вариантов обнаруживается некоторое их несоответствие. Наиболее наглядны расхождения, наблюдающиеся в публикации текстов, произнесенных Шостаковичем.

Как известно, Шостакович выступил на совещании дважды — в первый (10 января) и в последний (13 января) дни его проведения. И здесь хотелось бы обратить внимание на одно обстоятельство. Как правило, при цитировании текстов Шостаковича, высказанных им в официальной обстановке, исследователи не принимают во внимание следующий важный момент — редактирование, а фактически цензурирование высказанной мысли, типичное для советской действительности. Подчеркну, что в данном случае речь идет о текстах, произнесенных Шостаковичем, зафиксированных в стенографических отчетах, тщательно выправленных и затем напечатанных.

При сравнении неправленной стенограммы выступлений Шостаковича на совещании с опубликованным вариантом обнаруживаются существенные их различия⁴⁹. Сравним для примера стенограмму текста второго выступления, состоявшегося 13 января на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) с опубликованным его вариантом¹¹.

Я прошу извинения всех собравшихся, что вторично задерживаю ваше внимание, но решился пойти на это отчасти потому, что я прошлый раз говорил, не используя своего регламента, и поэтому решил попросить слово вторично.

Я не хочу, как говорят, дипломаты, дезавуировать¹² свое прошлое выступление, потому что я сказал, с моей точки зрения, в общем, то, что думал, я хочу лишь его продолжить. Это мое выступление служит продолжением [*предыдущего*].

Дело в том, что я, так сказать, несколько подготовился, у меня была стенографистка, я ей наговорил массу разных мыслей по этому поводу, но кое-что придется сократить, потому что было уже сказано. В частности, я сокращаю свои критические замечания к опере Ванно Мурадели. Однако мне хотелось бы сказать следующее о причинах неудачи Мурадели. Мне кажется, что ему не хватило мастерства, для того чтобы справиться с такой задачей, как написание оперы. Тут оказывается то, что мало соединить большое количество тактов хорошей музыки. Эту музыку надо разработать, ее надо совместить с мыслью, с идеей композитора. Мне кажется, что неудача Мурадели состоит в том, что ему не хватило умения выра-

[11] Обращу внимание читателя: курсивом в сносках либо в основном тексте в квадратных скобках — слова, не принадлежащие Шостаковичу.

[12] В стенограмме — дезавуализировать.

зять то, что он хотел выразить. И композиторское искусство Мурадели вызывает еще неудачи^[1]. Опера справедливо упрекалась в отсутствии мелодии. Что же такое мелодия? Мелодия — это не только набор звуков разной высоты и разной длительности. Такое определение есть у кого-то из старых музыковедов, я не помню, у кого, но я слышал такое нелепое определение. Мелодия — гораздо больше. Это мысль, это движение, это душа музыкального произведения. Подобрать несколько звуков не так уж трудно, но сделать мелодию очень трудно. Для этого требуется, помимо таланта, еще очень большое умение.

Мне хотелось бы сказать несколько слов об языке оперы Мурадели. В опере встречаются герои разных национальностей. Опера пытается трактовать тему о национальной дружбе. Казалось бы, сам смысл этой оперы требует национального музыкального языка. Гениальным примером этого может служить «Руслан и Людмила» Глинки. Причем это не значит, что Мурадели должен целиком и полностью взять подлинные песни разных народов. Есть и другой путь, указанный тем же Глинкой. Глинка в своей опере «Иван Сусанин» не претендовал ни на одну подлинно народную песню, однако народный характер оперы совершенно очевиден^[2]. Глинка так глубоко верил [*проник*] в самую душу народа, так напоил всю ткань своей оперы этим народным духом, что опера стала народной в самом глубоком понимании этого слова.

Возможен и другой путь, путь обработки материалов фольклора, как это делал великий Римский-Корсаков. Во всяком случае, для оперы, трактующей многонациональный сюжет, необходимо было избрать тот или другой путь обязательно, но ни того, ни другого не произошло. Вместе с тем, преобладают в опере восточный колорит и музыкальная схема по образцу итальянско-французской музыки типа Тома, Массне, Пуччини и им подобных^[3]. Я не думаю, что Мурадели не понимал стоящих перед ним задач. Ему опять^[4] не хватило умения для разрешения этой задачи. Легче всего пойти по общим местам средней оперы и прикрыть [*внешними*] ухищрениями, как говорил Глинка. Неловкости и неуравновешенность [*и*] оркестровки также являются следствием неумения^[5].

[1] В опубликованном варианте последнее предложение снято, за два предложения перед ним: «Я выскажу свои замечания об опере Вано Мурадели. Мне кажется, что ему не хватило мастерства, для того чтобы справиться с такой задачей, как написание оперы. Тут говорится то, что мало сочинить два, три, десять и большее число тактов хорошей музыки. Эту музыку надо уметь развить, обработать, привести к цельности общего, а главное, уметь через музыку довести до слушателя-зрителя мысль, идеи композитора».

[2] В опубликованном варианте: «...однако его народные хоры, гениальное "Ставья" совершенно оригинальны».

[3] Опубликовано: «Вместо этого в опере преобладает общевосточный колорит или музыка, похожая на итало-французскую музыку типа Тома, Массне, Пуччини и им подобных».

[4] В опубликованном варианте это слово снято.

[5] Шостакович не случайно так много внимания уделил опере Мурадели. По-видимому, его возмутило выступление последнего 6 января 1948 г. на совещании Жданова с авторами и исполнителями оперы «Великая дружба». В нем вину за провал своей оперы Мурадели фактически возложил на Шостаковича, консерваторию и руководство Союза композиторов: «Я пришел в Московскую консерваторию в 1934 г. Первое, что я увидел в Москве из новинок, — это "Леди Макбет" Шостаковича. Мне не понравилась эта опера, в ней не было человеческого пения, человеческого чувств. Но все вокруг меня восхитались оперой. Считали ее гениальной, а меня называли отсталым человеком. В консерватории нас заставляли учиться по "современным образцам", ругали за "традиционализм". Если мы возьмем последнее поколение советских композиторов, то среди них широко распространено стремление к так называемому "тонкому искусству", "искусству для искусства". Ко всякого рода виртуозным блескам, фейерверкам без огня, без чувств — вспыхнуло и пропало» (Хренников Т. Так это было. М., 1994. С. 199).

Я думаю [немножко] поговорить об ответственности композитора за свою работу. Мне этот пункт понравился в речи товарища Кабалеvского, когда он говорил критически о своей новой опере и говорил о том, что он предполагает заняться переработкой этой оперы, но что к своим учителям он чувствует благодарность за то, что они его учили.

Я очень доволен тем, что тов. Мурадели осознал свои недостатки и свои ошибки. Но мне кажется, что он немножко слишком сваливал на общую обстановку нашего музыкального фронта. Конечно, мы должны обсуждать и общие недостатки нашей музыкальной жизни и критиковать их и выкорчевывать. Но мне бы не хотелось, чтобы все разошлось с мыслью, что товарищ Мурадели, зная, как нужно написать оперу, однако написал что-то не то. Обстановка была такая. Как можно композитору написать что-то не то, если обстановка была такова и он вынужден был это делать. Кроме Союза советских композиторов есть государство, партия и народ, к которым товарищ Мурадели должен был апеллировать раньше, чем показать постановку. Если так рассуждать, так это значит виноват не я, а виновата консерватория, виноват не я, а виноват Союз композиторов, виноват не я, а виноват Комитет по делам искусства. Я думаю, что мы должны отмечать недостатки организации и нашего музыкального фронта, но композиторы должны более серьезнее отвечать за свои неудачи, нежели сделал это товарищ Мурадели^[1].

Мне кажется, наша музыка при большом количестве недостатков и неудачных произведений все-таки двигается вперед и идет широким фронтом. Это — жанровая симфоническая, ораториальная, камерная, песенная, романсовая и так далее. Я не знаю [притоминую] такого хода широким фронтом музыкального искусства в других странах, за рубежом нашего отечества. Нет этого там. Это возможно только у нас вот такое замечательное движение вперед^[2]. Я думал перечислить некоторые удачные произведения, написанные нашими композиторами, но тут это делалось. Я не буду повторяться. Должен сказать, что симфоническое, ораториальное искусство не только в пределах Москвы, Ленинграда, но и двигается вперед в наших республиках. Я имею в виду Шалву Мшвелидзе и Андрея Баланчивадзе, отличные симфонии Кара Караева, который нынче работает на родине, в Баку, и работает не плохо^[3]. Мало говорили о достижениях нашей музыки в

[1] Этот абзац, начиная с 3-го предложения, в печатной версии: «Мурадели говорил, что он как бы сознательно написал плохую оперу. Он, дескать, знает, как надо писать оперы, но его учили писать не так, а кроме того, обстановка на музыкальном фронте такова, что он не мог писать так, как ему хотелось бы и как он умеет. Такие рассуждения могут породить чувство безответственности у композиторов. Один будет говорить, что в его неудаче виноват Комитет по делам искусств, другой — что консерватория, третий — что Союз советских композиторов. Я же считаю, что за свои неудачи должен в первую очередь отвечать сам композитор. Тем не менее мы обязаны критически изучать и общую обстановку на музыкальном фронте и работу организаций, связанных с музыкой, чтобы выкорчевывать недостатки в работе этих организаций. Наше совещание пошло именно по этому правильному пути». Здесь мысль Шостаковича искажена (отмечено жирным). В его лексике словосочетание «чувство безответственности» не встречается. В обыденной речи Шостакович этим грубым идеологическим оборотом не пользовался. Еще более нелепо звучит приписанный Шостаковичу пассаж о «правильном пути, по которому пошло совещание».

[2] Мысль о движении вперед в напечатанном варианте снята. Естественно, фактическое признание расцвета отечественной композиторской школы из уст ее выдающегося представителя звучало в полном несоответствии с навязываемым тезисом о господстве формализма в нашей музыке, о «музыкальных олигархах» и «музыкальных сановниках».

[3] В напечатанном варианте данная мысль изложена следующим образом: «Хороши симфонии Шалвы Мшвелидзе и Андрея Баланчивадзе. И молодые азербайджанские композиторы, еще недавно питомцы Московской консерватории, Кара Караев, Джемдет Гаджиев написали отличные симфонии. Композиторы других республик также работают над симфониями».

области песни. Здесь многое сделал покойный Александров, автор государственного гимна, Соловьёв-Седой [Кручинин и Мокроусов], Хренников, Захаров, Кац и другие, работающие сейчас.

К сожалению, на всех наших совещаниях выпадает несколько наша музыка драмтеатров и кино, и особенно, я бы сказал, в кино. Кино, мне кажется, может сыграть большую роль как пропагандист советской музыки.

Можно было бы выпускать фильмы с лучшими произведениями о советской классической музыке. И таким образом необъятная наша страна имела бы возможность больше заслушивать музыку, не имея возможности пойти в Большой зал консерватории или в Дом союзов^[1].

Много было плохого создано за последнее время нашими композиторами. Наряду с великими операми^[2] Мясковскому удалось некоторые произведения хуже. Я считаю, что хорошо работал Шапорин в области ораторий, но некоторые произведения превращаются в подражание^[3]. Композиторской неудачей является последняя симфоническая поэма Хачатуряна и 6-я симфония Прокофьева, которую я имел возможность послушать недавно^[4].

Теперь я хочу сказать несколько слов о самом отстающем участке нашей музыкальной культуры — об опере. С оперой дело обстоит неважно. Опера — самый отстающий участок нашего музыкального движения. Я боюсь, что не сумею проанализировать полностью, в чем тут дело, так как по этому поводу много ценнейших мыслей для дальнейшего размышления дал Андрей Александрович Жданов. Но на некоторые причины мне бы хотелось указать.

На сцене Большого театра, который обязан ставить классические оперы, не идут следующие оперы: «Руслан и Людмила» Глинки, «Сорочинская ярмарка», «Золотой петушок», «Орлеанская дева», «Каменный гость», «Борис Годунов» [*Хованщина*], «Сказка о царе Салтане», «Сказание о граде Китеже», «Кашей бессмертной», «Моцарт и Сальери», «Орлеанская дева» и другие]^[5].

Наша композиторская молодежь не имеет возможности прослушать эти произведения в реальном звучании, конечно, можно взять партитуры в библиотеке и ознакомиться с ними, но это не то. Руководство Большим театром должно подумать и расширить репертуар русской оперной классики.

Ни в одной консерватории мира не преподается искусство работы над оперой. Нет такого курса, нет такого класса. Нет его и в Московской, и в Ленинградской консерваториях. По классу композиции у нас проходят малые или большие формы вокального искусства, но что такое опера, не только не все [неко-

[1] Мысль Шостаковича в данном абзаце искажена — вместо пожелания выпускать больше фильмов, посвященных классической музыке, особенно для тех, кто не имеет возможности пойти в концертные залы, получился такой вариант: «Можно было бы выпускать звуковые записи лучших произведений классической и советской музыки, и, таким образом, вся необъятная наша страна имела бы возможность больше слушать музыку».

[2] Видимо, оговорка, — подразумевались симфонии, так как Мясковский не писал опер.

[3] Опубликовано далее фраза, не принадлежащая Шостаковичу: «...но его романсы в большинстве слабы и салонны».

[4] В опубликованном варианте добавлено: «Эти неудачи тем более досадны, что Прокофьев и Хачатурян являются обладателями большого композиторского таланта». Последнее предложение, как видим, Шостаковичу не принадлежит. Вообще, Шостакович так и такими лексическими оборотами не изъяснялся. Здесь же для непосвященных необходимо заметить, что профессиональная критика из уст композитора в адрес своих коллег была для него естественным, обычным делом. Ранее в композиторской среде так было принято, и сам он всегда ждал конструктивной критики.

[5] Из названия «Сказание о невидимом граде Китеже» в опубликованном варианте выпало слово «невидимый».

торые] дипломники, но даже и взрослые композиторы далеко не понимают, ибо большие^[1] попытки наши в этой области потерпели [*часто терпели*] жесточайшее фиаско. Настало время обобщить огромную оперную практику прошлого и создать, если можно так выразиться, курс обучения оперы, курс сочинения оперы. Это долг наших музыковедов и педагогов. В этой области была попытка со стороны Ярустовского, и я думаю, что к его попытке надо вернуться. Если его работы в этой области были неудачны, то надо попробовать и сделать их хорошими^[2].

При Московской и Ленинградской консерваториях имеются оперные студии. В правилах этих оперных студий работать не только с оперными артистами, но и с композиторами. На практике с композиторами там не работают, они занимаются только подготовкой оперных артистов, а оперные композиторы выпали из поля зрения этих студий.

Вот все, что мне хотелось добавить к своему предыдущему выступлению^[3]. В заключение я хочу сказать о себе. Критика, прозвучавшая по моему адресу, правильная и я буду всячески стараться работать больше и лучше.

Я в течение своей композиторской практики все время стараюсь и думать, и работать так, чтобы это было нужно для нашего великого народа, который меня воспитал и вспоил. И я призываю в наших музыкальных организациях к самому широкому развитию критики и самокритики. Так как я уже и в прошлый раз говорил, что критика помогает двигаться вперед, помогает изживать недостатки, а обсуждение критики в лучшем случае этому мешает, а не помогает.

Я думаю, что наше совещание после трехдневной работы принесет нам огромную пользу, особенно, если мы тщательно... Мне хотелось бы, как, думаю, и другим, получить экземпляр того выступления, который сделал товарищ Жданов. Знакомство с этим замечательным документом может нам дать очень много в нашей работе.

Опубликованный вариант последних двух, очень важных абзацев выступления Шостаковича выглядит следующим образом:

В заключение я хочу сказать немного о себе. В моей работе было много неудач и серьезных срывов, хотя я в течение всей своей композиторской деятельности думаю о народе, слушателе моей музыки, о народе, который меня вырастил, воспитал и вспоил, и всегда стремлюсь к тому, чтобы народ принял мою музыку. Я всегда прислушивался к критике, звучавшей по моему адресу, и всячески старался работать больше и лучше. Прислушиваюсь и сейчас, буду прислушиваться и впредь, буду принимать критические указания. И я призываю наши музыкальные организации к самому широкому развитию критики и самокритики – так, как я уже говорил. Критика помогает двигаться вперед, помогает изживать недостатки, а отсутствие критики, в лучшем случае, этому не помогает, а, правильное сказать, мешает.

Я думаю, что наше совещание после трехдневной работы принесет нам огромную пользу, особенно если мы тщательно изучим выступление тов. Жданова... Мне хотелось бы – так же как, наверное, и дру-

[1] Это слово в опубликованном варианте снято.

[2] Шостакович здесь отвечал на высказанные на совещании обвинения о недостатках педагогического процесса в Московской консерватории, в частности, отсутствии внимания со стороны педагогов к обучению оперным формам.

[3] В опубликованном варианте это предложение отсутствует.

гим, — получить текст выступления тов. Жданова. Знакомство с этим замечательным документом может нам дать очень много в нашей работе.

Как видим, выступление Шостаковича отличалось подчеркнуто конструктивным характером. Также настойчиво проводилась в нем мысль о неправомерности жестокой критики советской музыкальной культуры, о наличии в ней ряда огромных достижений. Весьма важны и выразительны оговорки, лексические и стилистические неточности, паузы в речи. Особенно показателен в этом плане последний абзац данного выступления. Очевидно, что Шостакович через силу проговорил обязательные дежурные слова в адрес Жданова. Несомненно, он «тщательно» познакомился с «этим замечательным документом», о чем, как мы теперь знаем, свидетельствует написанный им текст «Антиформалистического райка».

Очевидно также, что редакторская ретушь сказанного Шостаковичем приглушила критический настрой его выступления. Очевидно, что специальный сравнительный анализ публичных текстов Шостаковича — отдельная исследовательская задача, которая еще ждет своего разрешения. Добавлю только, что долговременное и систематическое изучение официальных текстов (опубликованных в тот период стенограмм различного рода совещаний, заседаний и обсуждений, тех же стенограмм, которые опубликованы в виде газетных и журнальных статей), принадлежащих сталинскому периоду, показало, что данный вид информации обнаруживает ярко выраженную политическую тенденциозность. И потому не может быть безоговорочно взят историком на вооружение. Более того, публикуемые варианты произнесенных слов нередко компрометируют ораторов в мнении последующих поколений. В качестве подобного примера сошлюсь на выступление Г. Г. Нейгауза в 1936 году во время кампании по борьбе с формализмом. Только сопоставление разных источников и тщательный их анализ — единственный путь для современного историка при условии его неангажированного *a priori* подхода к исследуемому времени.

Три варианта постановления ЦК ВКП(б) о музыке

Общеизвестен последний, третий вариант, датированный 10 февраля 1948 года. Общеизвестны и шесть упомянутых в нем персон: Д. Д. Шостакович, С. С. Прокофьев, А. И. Хачатурян, В. Я. Шебалин, Г. Н. Попов, Н. Я. Мясковский, помимо В. И. Мурадели, опера которого стала поводом для появления документа, и М. Б. Храпченко, поплатившегося постом председателя Комитета по делам искусств за неудачную премьеру, осуществленную к 30-летию Октября. Однако факты свидетельствуют о том, что были и другие варианты развития событий. В Управлении по пропаганде и агитации в то время работали разные люди. Курировал Управление со стороны ЦК ВКП(б) А. А. Жданов. Пост начальника Управления занимал М. А. Суслов, старавшийся не проявлять инициативу и державшийся в тени. Его заместителем был Д. Т. Шепилов, который вспоминал о событиях тех лет так: «...мы начали готовить в отделе Агитпропа серьезный, но спокойный документ. <...> Совершенно искренне говорю (к чему мне сейчас лукавить!): там не было даже признаков того, что потом прозвучало — антинародность и т. п. И никаких оскорблений в чей-либо адрес! Больше того: я вообще не припоминаю там каких-нибудь фамилий»⁵⁰.

Шепилов действительно не лукавил. В фондах Агитпропа под грифом «Совершенно секретно» хранится проект данного варианта, утвержденного 24 января 1948 года на заседании Политбюро.

Проект
Постановление ЦК ВКП(б)

Вопросы Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР
и Оргкомитета Союза советских композиторов СССР

1. Освободить т. Храпченко М. Б. от обязанностей председателя Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР как не обеспечившего правильного руководства Комитета по делам искусств.

2. Утвердить т. Лебедева П. И. председателем Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР. Обязать т. Лебедева представить на утверждение ЦК ВКП(б) новый состав Комитета по делам искусств при Совете министров СССР.

3. Обязать т. Храпченко М. Б. в 7-дневный срок сдать, а т. Лебедева П. И. принять дела Комитета по делам искусств при участии комиссии в составе: т.т. Суслова М. А. (председатель), Ворошилова К. Е., Лебедева П. И., Емельянова С. Г., Кафтanova С. В., Посконова А. А.

4. Оргкомитет Союза советских композиторов проводил в корне неправильную линию в области советской музыки. Вместо того чтобы развивать советскую музыку в духе социалистического реализма, высокой идейности и народности и совершенствовать художественное мастерство советских композиторов, Оргкомитет превратился в рассадник осужденного партией формалистического, антинародного направления в современной музыке, чем нанесен серьезный ущерб ее развитию. Оргкомитет не только не способствовал развертыванию творческих дискуссий, критики и самокритики в среде советских композиторов, а, наоборот, культивировал чуждые советской общест-венности нравы зажима критики и самокритики и содействовал безудержному восхвалению произведений небольшой группы композиторов в угоду приятельским отношениям. Ввиду вышеизложенного Оргкомитет советских композиторов и его президиум распустить.

5. Освободить от руководящей работы в Союзе советских композиторов т.т. Хачатуряна А. И., Мурадели В. И., Атовмьяна Л. Т.

6. Образовать новый Оргкомитет Союза советских композиторов в составе 11 человек.

Утвердить председателем Оргкомитета Союза советских композиторов т. Асафьева Б. В.

Образовать секретариат Оргкомитета Союза советских композиторов в составе т.т. Хренникова Т. Н. (генерального секретаря), Ковалева М. В., Захарова В. Г.

Поручить Секретариату ЦК ВКП(б) совместно с т.т. Асафьевым, Хренниковым, Ковалем и Захаровым представить на рассмотрение ЦК ВКП(б) новый состав Оргкомитета Союза советских композиторов СССР.

7. Утвердить новый состав музыкальной секции Комитета по Сталинским премиям: т.т. Асафьев Б. В. (председатель), Хренников Т. Н. (заместитель председателя), Гольденвейзер А. В., Захаров В. Г., Держинская К. Т., Голованов Н. С., Ливанова Т. Н., Штогаренко А. Я., Новиков А. Г., Шапорин Ю. А., Свешников А. В. Считать необходимым включить в состав музыкальной секции Комитета по Сталинским премиям дополнительно деятелей музыки от Белорусской ССР, Латвийской ССР, Армянской ССР, Узбекской ССР⁵¹.

Документ сопровождался запиской.

Тов. Сталину

Направляем на Ваше рассмотрение проект постановления ЦК ВКП(б) об укреплении руководства Комитета по делам искусств и Оргкомитета Союза советских композиторов и просим его утвердить.

А. Жданов

М. Суслов

24 января 1948 г.⁵²

Синим карандашом Сталина (видимо, так выражалось полное одобрение) подчеркнут весь текст, после которого следовала краткая резолюция: «за» — И. Сталин. Далее проголосовали «за» Н. А. Вознесенский, Л. П. Берия, Г. М. Маленков, К. Е. Ворошилов, В. М. Молотов, А. И. Микоян, Л. М. Каганович.

Как видим, приведенный документ является образцом спокойного бюрократического стиля сталинского времени, пестрит канцеляризмами типа «освободить», «утвердить», «обязать», «назначить», «рассмотреть», «поручить», «образовать»...

26 января датирован, как теперь известно, окончательный вариант данного постановления⁵³, представляющий, при сравнении первоначального и окончательного вариантов, точную копию проекта от 24 января.

На обороте проекта имеется, как представляется, важная приписка, сделанная карандашом: «О положении на музыкальном фронте...» Видимо, данную тему следовало обосновать в новом варианте. Не случайными кажутся и названия писем, а фактически докладных записок, посланных музыкантами в ЦК. Документ А. Б. Гольденвейзера озаглавлен им «Вопросы музыкального фронта». Документ Н. С. Шермана имеет название «О советском музыкальном творчестве». Однако в заключение автор, как приводилось выше, предлагает «шесть мер оздоровления советского музыкального фронта».

Спустя 13 дней, 6 февраля, А. А. Жданов пишет:

Тов. Сталину

Направляю Вам переработанный проект постановления ЦК ВКП(б) об опере Мурадели⁵⁴.

Слово «переработанный» наталкивает на размышления о том, что вариант от 24 (26) января руководство не совсем устроило. В нем, как и указывал Шепилов, не было композиторских персоналий. Отсутствовала и тема осуждения оперы Мурадели.

Представленный Ждановым Сталину вариант от 6 февраля был еще более зубодробительным, чем известный окончательный, третий. Он содержал несколько выводов и обобщений, которые тем же синим карандашом (Сталина?) были вычеркнуты и в окончательный вариант не попали. Некоторые формулировки смягчены. Кое-что было дополнено. В представленной ниже таблице в левом столбце жирным шрифтом выделен текст, отсутствующий в окончательном варианте. В правом столбце жирный шрифт показывает отличие данного окончательного варианта от второго. А кое-где и появление нового расширенного варианта текста.

Второй «ждановский» проект	Третий окончательный вариант
В чем состоят основные недостатки оперы В. Мурадели? Основные недостатки оперы коренятся...	Основные недостатки оперы коренятся...
Ведущее положение в советском музыкальном искусстве занимают композиторы, придерживающиеся формалистического, антинародного направления.	Речь идет о композиторах, придерживающихся формалистического, антинародного направления.
...отказ от таких важнейших основ музыкального произведения, какой является мелодия, увлечение сумбурными, невропатическими сочинениями, превращающими музыку в какофонию, в хаотическое нагромождение натуралистических звуков.	...отказ от таких важнейших основ музыкального произведения, какой является мелодия, увлечение сумбурными, невропатическими сочинениями, превращающими музыку в какофонию, в хаотическое нагромождение звуков. Эта музыка сильно отдаёт духом современной модернистической буржуазии – музыки Европы и Америки, отражающей маразм буржуазной культуры, полное отрицание музыкального искусства, его тупик.
...многие ведущие советские композиторы, в погоне за ложно понятым новаторством, оторвались в своей музыке от запросов и художественного вкуса советского народа...	...многие советские композиторы, в погоне за ложно понятым новаторством, оторвались в своей музыке от запросов и художественного вкуса советского народа...
...до сих пор не создано ни одной советской оперы, стоящей на уровне русской оперной классики.	...за последнее время не создано ни одной советской оперы, стоящей на уровне русской оперной классики.
Все это означает, что среди части советских композиторов еще не изжиты пережитки буржуазной идеологии, питаемые влияниями современной упадочной западноевропейской и американской музыки; что имеется отрыв ряда деятелей советской музыки от жизни партии, советского государства и советского народа. Как могли укорениться на фронте советской музыки эти чуждые социалистическому реализму принципы и установки? Чем объяснить столь неблагоприятное положение в области советской музыки, в особенности в творческой работе многих советских композиторов?	Все это означает, что среди части советских композиторов еще не изжиты пережитки буржуазной идеологии, питаемые влияниями современной упадочной западноевропейской и американской музыки.
ЦК ВКП(б) считает, что это неблагоприятное положение на фронте советской музыки создано в результате той в корне неправильной линии в области советской музыки...	ЦК ВКП(б) считает, что это неблагоприятное положение на фронте советской музыки создано в результате той неправильной линии в области советской музыки...
2. Обязать Управление пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) и Комитет по делам искусств добиться исправления положения в советской музыке...	2. Предложить Управлению пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) и Комитету по делам искусств добиться исправления положения в советской музыке...
	4. Одобрить организационные мероприятия соответствующих партийных и советских органов, направленные на улучшение музыкального дела.

10 февраля А. А. Кузнецов, в секретариате которого документ, видимо, обрел свой окончательный вид, пишет Жданову:

Возвращаю оригинал (черновой и чистой) и 1 экземпляр копии, сделанной у нас. Нашлось несколько пропусков запятых. Я их исправил и для «Правды», и для ТАСС. В копии помечены галочками.

В таком виде постановление 11 февраля (в среду) было опубликовано в газете «Правда».

Представленные документы позволяют высказать предположение о том, что первый вариант (от 26 января) выполнял своего рода «рабочую функцию». Это была инструкция к практическому действию. На обороте документа карандашом сделаны следующие пометы: Чаадаеву — 1, 2, 3, 7; Кафтанову — 1, 2, 3, 7; Храпченко — 1, 2, 3; Емельянову — 1, 2, 3; Посконову — 1, 2, 3; Фадееву — 7. То есть каждому из ответственных лиц были отосланы те пункты постановления, которые их непосредственно касались. Важно подчеркнуть, что данный документ не был опубликован. В постановлении от 10 февраля о его содержании есть достаточно туманный намек в пункте 4-м, приписанном, видимо, Сталиным. Анализ документов того времени подтверждает, что подобная двойная практика — для внешнего пропагандистского и для внутреннего бюрократического пользования — была достаточно типичной.

Много позднее в своей книге воспоминаний Д. Т. Шепилов написал о роли А. А. Жданова в ходе событий тех драматичных дней: «Андрей Александрович имени [агитпроповскими документами по музыке] не воспользовался. Он счел их академическими». Он подготовил все сам, со своими ближайшими помощниками и привлеченными консультантами. В результате появились известная речь Жданова на совещании деятелей советской музыки и Постановление ЦК партии об опере «Великая дружба»...»⁵⁵

В фондах ЦК ВКП(б) хранятся документы, из которых явствует: в период с 24 января по 6 февраля 1948 года (от даты проекта первого постановления до появления второго) работа над документом шла сразу во всех направлениях музыкальной жизни — деятельности Комитета по делам искусств, Большого театра, филармонии, Музгиза и консерватории.

6 февраля 1948 года, за пять дней до того, как Постановление было опубликовано в «Правде», на имя секретаря ЦК ВКП(б) А. А. Жданова поступило письмо, подписанное директором Государственного симфонического оркестра Е. Сущенко и секретарем партбюро Московской государственной филармонии, артистом оркестра А. И. Ратнером.

Коллектив Государственного симфонического оркестра СССР с большим удовлетворением узнал о том особом внимании, которое в настоящее время уделяется ЦК ВКП(б) вопросам творчества советских композиторов. <...> Коллектив оркестра считает, что большая часть исполненных симфонических произведений ни в коей мере не отражает величие нашей эпохи, не связана с народным музыкальным творчеством и не продолжает линии великого наследия русской музыкальной творческой мысли. Убожество подлинной творческой мысли прикрывается сложностью гармонического рисунка, ритмическими выкрутасами, неоправданным увеличением количества исполнителей в оркестре и т. п. Разве не позорным фактом для Союза советских композиторов, и для ведущих композиторов, в частно-

сти, является то обстоятельство, что на торжественных концертах в революционные праздничные дни, происходящих в Большом театре, не исполняются советские симфонические произведения, а все то, что подготавливается к исполнению, бракуется просмотровой комиссией. Разве Союз композиторов не обязан был обратить внимание на пустые концертные залы на концертах советской музыки? <...> Не идут, потому что не понимают, не доходит музыка, в которой нет подлинного творчества, нет намека на запоминающуюся мелодическую линию; не доходит и та «грамотная» музыка, в которой господствует подлинный пессимизм⁵⁶.

В то время оркестром руководил К. Иванов. Напомню, что именно ГСО осуществил в предыдущие годы московские премьеры Восьмой и Девятой симфоний Д. Д. Шостаковича. Следовательно, в изменившейся общественной обстановке надо было как-то оправдаться за исполнение объявленных формалистическими сочинений. К тому же тремя неделями ранее, 19 января, в письме, направленном в ЦК, главный дирижер просил уравнивать ставки своего коллектива с оркестром Большого театра, в котором заработанная плата была в 3,5 раза выше, чем у ГСО. Артисты оркестра получали от 650 до 1200 рублей, в то время как оркестр Большого театра имел ставки от 2000 до 5000 рублей.

Письмо не осталось без ответа. 12 февраля заместитель зав. сектора искусств Управления Б. Рюриков дал следующую резолюцию: «Вопросы, поставленные в письме, полностью разрешены постановлением ЦК ВКП (б) “Об опере ‘Великая дружба’ В. Мурадели”»⁵⁷.

Примерно в то же время Жданову отправлено письмо и от руководителя балетной труппы ГАБТа М. Габовича.

Судя по впечатлениям товарищей, беседовавших с Вами, очевидно ЦК ВКП (б) обобщит этот материал и опубликует его в соответствующей форме. Таким образом, появится документ. <...> Не был поставлен вопрос о состоянии и перспективах развития нашего советского хореографического искусства. А между тем необходимость в постановке этого вопроса крайне назрела, тем более что развитие балета всегда было тесно связано с судьбами музыкально-оперного театра.

Балет <...> в советскую эпоху <...> приобрел новые качества: появление героической темы, более содержательная драматургия, влияние народного танца, очищение классического танца от налета манерности и мещанской сусальности и т. д.

Я думаю, что выражаю горячее желание всех работников советской хореографии, если обращусь с просьбой, чтобы в подготовляемом решении по вопросам музыкального и оперного творчества было уделено место и развитию нашего хореографического искусства⁵⁸.

Сразу после январского совещания в ЦК ВКП (б) началась проверка работы Московской консерватории. В отчете о проверке, составленном инспектором Агитпропа Е. Логиновой на имя М. Суслова, и датированном 2 февраля 1948 года, консерватория была названа

питомником формалистующих молодых композиторов и музыковедов. <...> Воспитание молодых композиторов, отданное на откуп Шостакови-

чу, Шебалину, Ан. Александрову, принимало все более формалистический характер. Ряд воспитанников консерватории, уже подвизавшихся на композиторском поприще, выступил с формалистическими произведениями (И. Болдырев, М. Меерович, Р. Бунин)⁵⁹.

Основное внимание в отчете было уделено Шостаковичу и Шебалину, не были обойдены вниманием и ведущие советские музыканты.

Творчество значительной части студентов-композиторов несет отпечаток нездоровой атмосферы на композиторском факультете: отгороженность от жизни, замкнутость в кругу технических, формальных задач, абстрактность и схоластичность музыкального языка, крайний индивидуализм, при обостренном интересе к западноевропейской модернистической музыке и при явно выраженном пренебрежении к демократическим музыкальным средствам и жанрам (ученики Д. Шостаковича — Б. Чайковский, Г. Гальнин, А. Чугаев и многие другие). Ни директор консерватории Шебалин, ни, тем более, педагог Шостакович даже не пытались предотвратить эти вредные увлечения вверенной им молодежи. Шостакович расточал безудержные похвалы своим ученикам, выступая с дифирамбами «маленьким шостаковичам» даже на страницах газеты «Советское искусство». Шебалин упорно добивался исключения политэкономи и философии из учебного плана композиторского отделения «как излишних для музыкантов», член парткома Д. Ойстрах постоянно выступает против обучения пианистов и скрипачей основам марксизма-ленинизма. Профессора Нежданова, Козолупов, Юдина говорят своим студентам: «Меньше занимайтесь марксизмом, это — прикладная дисциплина, за нее можно браться в последнюю очередь». Многие педагоги консерватории не ходят на собрания. Газет не читают, в политике не разбираются⁶⁰.

В эти же дни аналогичная проверка шла в Музгизе. Готовил к сдаче дела и М. Б. Храпченко. Уже 30 января, через шесть дней после обсуждения первого постановления (Храпченко уложился в рекомендованный ему для сдачи дел семидневный срок!), состоялось рабочее совещание начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) М. А. Сулова, на которое М. Б. Храпченко был приглашен уже в качестве бывшего председателя Комитета по делам искусств⁶¹. А 3 февраля в секретариат Сулова поступил «Отчет т. Храпченко М. Б. о работе Комитета по делам искусств в связи с окончанием работы Комиссии по сдаче и приему дел Комитета по делам искусств и принятием постановления ЦК ВКП(б)». То есть события развивались в полном соответствии с предписанным 24 января планом.

Отчет Храпченко вызывает интерес прежде всего тем, что в нем были названы именно те имена «композиторов-формалистов», впервые собранные вместе и озвученные Ждановым в его выступлении в последний, третий день совещания деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). Жданов не воспользовался подготовленным вариантом текста. Его выступление итожило обвинения, высказанные в адрес выдающихся композиторов их коллегами. В те январские дни всем действующим лицам ужасающего спектакля, разыграншегося в стенах ЦК, была предоставлена возможность для импровизации. Фамилии, вошедшие затем в текст известного постановления, определялись «демократическим большинством».

вом», «голосом народа». Их вписала в постановление музыкальная общественность, а отнюдь не Жданов, не ЦК, не Сталин.

Впервые в документах Агитпропа эти фамилии появляются лишь в отчете Храпченко.

Сравним для наглядности эти тексты:

<p>13 января 1948 г. Речь А. Жданова на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б)</p>	<p>3 февраля 1948 г. Отчет М. Храпченко о работе Комитета по делам искусств</p>	<p>10 февраля 1948 г. Окончательный вариант Постановления</p>
<p>Речь идет о т.т. Шостаковиче, Прокофьеве, Мясковском, Хачатуряне, Попове, Кабалевском, Шебалине. Кого вам угодно будет присоединить к этим товарищам? Голос с места: Шапорина. Жданов: <...> Будем считать именно этих товарищей основными ведущими фигурами формалистического направления в музыке.</p>	<p>Главенствующее место в области музыки – при попустительстве Комитета – заняли композиторы формалистического направления – Шостакович, Прокофьев, Мясковский, Хачатурян, Шебалин, Кабалевский и другие. Творческая практика этих композиторов показывает их полный отрыв от народа, от удовлетворения его культурных запросов. Идеи опустошенность, формалистическое трюкачество и выверты сделали их произведения глубоко чуждыми советскому народу. Порывая с традициями русской классической музыки, с народным творчеством, эти композиторы продолжали одновременно с тем «традиции» бужуазно-модернистической музыки⁶².</p>	<p>Речь идет о композиторах, придерживающихся формалистического, антинародного направления. Это направление нашло свое наиболее полное выражение в произведениях таких композиторов, как т.т. Д. Шостакович, С. Прокофьев, А. Хачатурян, В. Шебалин, Г. Попов, Н. Мясковский и др., в творчестве которых особенно наглядно представлены формалистические извращения, антидемократические тенденции в музыке, чуждые советскому народу и его вкусам.</p>

Характерно, что Жданов, читая отчет Храпченко, карандашом выделил именно этот фрагмент, который, как легко убедиться, имеет отдельные текстологические совпадения с историческим документом. И еще один аспект отчета Храпченко важен — демонстрация «политической благонадежности». В качестве аргументов приведены следующие соображения:

Комитет отмечал ошибки и пороки в творчестве отдельных композиторов формалистического направления. Так, например, мною были опротестованы решения Комитета по Сталинским премиям о присуждении Сталинских премий Шостаковичу за 8-ю и 9-ю симфонии. В письме Комитета по делам искусств в Правительство о невозможности присуждения премии за 8-ю симфонию было сказано: «Нарочитая усложненность, отсутствие ясных мелодий делают Симфонию № 8 непонятной для широких слоев слушателей. В этом произведении Шостакович повторяет те формалистические ошибки, которые были свойственны ряду его прежних произведений». Точно так же мною было послано в Правительство письмо о невозможности присуждения Сталинской премии Шостаковичу и за его Симфонию № 9»⁶³.

В отчете Храпченко зафиксировано изменение официальной оценки творчества Шостаковича, произошедшее в течение немногим более месяца.

Еще 13 декабря 1947 года в докладной записке Агитпропа (которую составлял аппарат Шепилова и Лебедева — тот самый «спокойный вариант» развития событий) «О недостатках в развитии советской музыки» отмечены как «большие достижения», выдвинувшие «советскую симфоническую музыку по праву на первое место в мире», такие сочинения, как Пятая, Седьмая симфонии Шостаковича, его Фортепианный квинтет⁶⁴.

Ровно через месяц, 13 января, начальник Всесоюзного радиокомитета М. А. Гринберг в докладной записке на имя Жданова, написанной как текст своего выступления на совещании деятелей советской музыки, на которое его не пригласили, выделил среди наиболее значительных произведений последних лет «Гаяне» Хачатуряна и Седьмую симфонию Шостаковича, «которая, особенно в первой части, является редчайшей удачей не только автора, но и всей нашей культуры». Последние слова Жданов подчеркнул дважды и поставил против них на полях большой знак вопроса⁶⁵.

Как видим, Жданов не понимал и не любил творчество Шостаковича. Даже всемирно признанной «Ленинградской» симфонии он отказывал в эстетической значимости. И, видимо, разделял шокировавший многих присутствующих на совещании деятелей советской музыки пассаж В. Г. Захарова о том, что, во время ленинградской блокады, «когда люди умирали на заводах, около станков, эти люди просили завести им пластинки с народными песнями, а не с Седьмой симфонией Шостаковича¹¹»⁶⁶.

Судя по документам, хранящимся в архиве Агитпропа, Жданов не воспринимал не только искусство Шостаковича. Он, вероятно, считал, что современный творческий процесс развивался не так, как ему бы того хотелось. В отчете Храпченко Жданову есть одно из любопытных свидетельств констатации данного факта.

В своей практической работе Комитет оказывал поддержку передовым советским композиторам — Ю. Шапорину, В. Захарову, В. Соловьеву, Седому, М. Ковалю, А. Новикову и другим⁶⁷.

На полях данное утверждение сопровождается знаком вопроса, который красным карандашом поставил Жданов.

Здесь еще характерен следующий момент. Уже обозначен и назван ряд «передовых советских композиторов». Соответственно, определен и другой ряд — «формалистов» и «антинародников». Фактически это был переворот, совершенный в отечественной музыке. Силовая акция, которая привела к руководству союзом «хоровиков» и «песенников». Однако в тот же Агитпроп стали поступать сведения, согласно которым данное действие ЦК ВКП(б) не находило поддержки. Более того, изменение официальной позиции по отношению к твор-

[1] В январе 2004 г. автору этих строк довелось разговаривать с пожилой женщиной, коренной ленинградкой, девочкой пережившей блокаду. Эта простая женщина, Л. М. Котельникова, не относится к поклонникам классического музыкального искусства. Но как только она слышит первые такты Седьмой симфонии, картины прошлого одолевают ее. «Так и вижу заснеженные улицы, медленно бредут люди — кто за водой, кто на саночках своего покойника везет. Но вот из репродукторов зазвучала музыка Шостаковича, и у всех приподнимаются головы. Значит, еще не конец, еще можно надеяться! Это моя симфония, с первой ноты Шостакович вселил в нас надежду, он совершил подвиг». Так, в отличие от Захарова, «простые ленинградцы» воспринимали великое сочинение Шостаковича.

честву Шостаковича было столь резким, что вызвало полный разброд во многих головах, а зачастую и скрытый протест против происходящего.

Уже 3 февраля 1948 года, за восемь дней до опубликования постановления, зав. Музыкальным отделом Литмузагентства ВОКС Г. М. Шнеерсон отправил на имя Д. Т. Шепилова сообщение, которое в те времена именовалось «Из дневника». Такого рода сообщения входили в должностные обязанности официальных лиц, работающих с интеллигенцией. Однако трудно судить, с какой целью Шнеерсон так подробно описывал произошедшее. Возможно, он упреждал «доброжелателей», которые могли истолковать случившееся в нежелательном для него виде. Ведь и Шнеерсон, так же как и упомянутый ранее Гринберг, потерял свою должность в те драматические дни. А может быть, то была закамуфлированная форма высказывания оппозиционного мнения, что, как мы увидим далее, было весьма характерно для описываемых времен. Обратим внимание на дату происходящего.

31 января болгарский композитор Панчо Владигеров был в гостях у И. Г. Эренбурга (они знакомы еще со времени посещения Эренбургом Болгарии). После этой встречи Владигеров стал задавать мне вопросы, касающиеся перемен на музыкальном фронте, в частности, он спросил у меня: верно ли, что сняли весь Оргкомитет Союза композиторов и что вместо Хачатуряна теперь Хренников. Я спросил — откуда ему это известно. Владигеров сослался на Эренбурга.

Затем он, опять-таки ссылаясь на Эренбурга, стал говорить о резкой критике, которой сейчас подвергается творчество Шостаковича. Причем, как говорит Владигеров, Эренбург решительно выступает в защиту Шостаковича против этой критики. Он считает Шостаковича гениальным композитором и не понимает, как может государство вмешиваться в творчество композитора и предписывать ему тот или иной стиль. Владигеров заявил, что он согласен с позицией Эренбурга⁶⁸.

Вскоре после опубликования постановления в ЦК стала поступать информация о реакции на это событие в кругах художественной интеллигенции.

Секретарь Ленинградского обкома и горкома ВКП(б) Попков, сигнализируя в Агитпроп о реакции на постановление, докладывал:

...Задается много вопросов: Почему такая формалистическая опера, как «Великая дружба», была поставлена на сцене Большого театра, к тому же в такую торжественную Дату, как 30-летие Великой Октябрьской Социалистической Революции? Почему Шостакович, выступая за границей, имел успех? В постановлении не указано о 7-й симфонии Шостаковича, созданной им в Ленинграде. Как ее нужно рассматривать? Почему композиторы формалистического направления ранее были награждены и получили звание Сталинских лауреатов? Есть ли у нас сейчас композиторы реалистического направления? Что такое конструктивизм, формализм, субъективизм?⁶⁹

Сама постановка данных вопросов была достаточно провокационна. Фактически это была завуалированная форма несогласия с культурной политикой партии.

ХРОНИКА ОБЩЕСТВЕННЫХ ОБСУЖДЕНИЙ
ПОСТАНОВЛЕНИЯ

Партийная организация Союза композиторов

...Хочу сообщить Вам, что сейчас ожидается серьезный поворот в музыкально-творческих делах, что будет провозглашена борьба за простоту языка...

*Из письма Л. А. Мазеля К. А. Караеву.
11 января 1948 года*

Мария Павловна: Запишись в партию, халтурщик!

Евгений: Оставь меня.

Мария Павловна: Нет, не оставлю! <...>

Евгений: Я не понимаю, в конце концов, разве я держу тебя? Кто, собственно, мешает тебе вступить в эту живую жизнь? вступи в партию. Ходи с портфелем. Поезжай на Беломорско-Балтийский канал. И прочее.

М. А. Булгаков. Блаженство

Слухи о грядущих изменениях в руководстве музыкальной жизнью страны начали распространяться с начала января нового, 1948 года, хотя еще в декабре 1947-го такого рода информация не являлась секретной. Изменений ждали. 20 декабря газета «Советское искусство» вышла с целым разворотом, имеющим общий заголовок «Перед Всесоюзным съездом советских композиторов». Сообщалось, что с 26 февраля по 3 марта 1948 года в Москве состоится Первый всесоюзный съезд советских композиторов. Публиковалась также его повестка. Руководством страны был уже утвержден тот общий порядок музыкантского собрания, который практически без изменений использован после смены власти новым составом КДИ и ССК в апреле, в дни композиторского форума, прошедшего с опозданием против ранее намеченного срока — с 19 по 25 апреля.

- Количество дней съезда — семь (с учетом того, что 1948 год был високосным — и добавлялось 29 февраля).
- Повестка дня, в которую входили: доклад «Развитие советской музыки за 30 лет и ее задачи» и содоклады «Развитие музыкального творчества союзных республик», «Советская инструментальная музыка», «Советские опера и балет», «Советская песня», «Советская оперетта, музыка в кино и в театре». Отдельный доклад должен быть посвящен задачам советского музыкознания и критики.
- Готовился к утверждению устав Союза советских композиторов.

Определено было уже и количество делегатов — 500 человек.

Съезд готовили Комитет по делам искусств и руководство Союза композиторов. Правда, вряд ли М. Б. Храпченко, А. И. Хачатурян и Л. Т. Атовмьян предполагали, что вся долготелная их работа по проведению этого мероприятия будет присвоена другими.

Музыкальное сообщество настораживала и статья Б. В. Асафьева «Музыка для миллионов», помещенная рядом с опубликованной повесткой дня грядущего съезда. «Композиторам, непреклонно и сурово борющимся за резкие индивидуальные принципы и вкусы, за свой “отстой” в изобретении, чтобы в стремлении не повторяться и не походить ни на кого, говорить только на своем диалекте, пора подумать о будущем своего творческого развития. Страна дышит всеобъединяющими чувствами и лозунгами — в этом гигантское торжество советской демократии!» — писал единственный академик по музыке¹.

Надо полагать, что тем из композиторов, которые прямо были обвинены в «суровой борьбе» за свои «резкие индивидуальные вкусы», вряд ли могли показаться случайными адресованные им обвинения, исходящие от автора «Пламени Парижа», сочинения, которое, как всем было известно, отнюдь не претендовало на так называемый «отстой в изобретении». Эту статью Асафьева — как оружие при наступлении на вражескую крепость — использовал позднее Хренников — и не только он — в 1948 году в «священной борьбе» против «формалистов».

После состоявшегося 6 января совещания А. А. Жданова с коллективом Большого театра, после того как в ЦК ВКП(б) было проведено трехдневное совещание с музыкальными деятелями, напряжение в музыкантском сообществе лишь нарастало.

11 января профессор Московской консерватории Л. А. Мазель отвечал на письмо К. А. Караева, молодого выпускника из класса Д. Д. Шостаковича:

Уважаемый тов. Караев!

(простите, что обращаюсь не по имени и отчеству, надеюсь, Вы мне его сообщите) Вы напрасно скромничаете, когда высказываете предположение, будто мне пришлось бы «напрягать память», вспоминая, кто Вы такой. Я даже немножко обиделся: как это так Вы хотите, чтобы я был Вашим консультантом и одновременно предполагаете, что я такой пустоголовый. Чтобы отомстить Вам и показать наличие у меня некоторой памяти, напомним, что «последний раз я видел Вас так близко» (как поется в одном романсе Вертинского) на Вашем госэкзамене по Основам Марксизма, что в тот же день было опубликовано сообщение о присуждении Вам Сталинской премии^[1] и что Ваши экзаменаторы, еще не прочитавшие газет, не приняли во внимание этого смягчающего вину обстоятельства и спрашивали Вас довольно сурово.

[1] Кара Караев стал лауреатом Сталинской премии в 1946 г.

Теперь о существе дела. Я охотно соглашусь давать Вам консультации, и, разумеется, ничего не имею против намеченной Вами темы. Хочу лишь сказать, что чем больше и шире материал диссертации, тем меньшие требования предъявляются к кругозору диссертанта, и наоборот — чем уже тема, тем шире должен быть кругозор. Поэтому диссертация о Седьмой симфонии должна быть не только углубленной, детальной, но и широкой — должно разрабатывать эту тему в связи с проблемами советского симфонизма и стиля Шостаковича в целом. В связи с этим, к тем аспектам, о которых Вы писали, нужно было бы добавить вопрос о месте^[1] этой симфонии в творчестве Шостаковича. Нужно также иметь в виду, что в любом — даже самом совершенном — явлении есть какие-то противоречия, есть борьба «старого и нового», есть ведущая, прогрессивная тенденция и есть то, что ей мешает, с чем она борется. Все это должен раскрыть глубокий анализ.

В заключение хочу сообщить Вам, что сейчас ожидается серьезный поворот в музыкально-творческих делах, что будет провозглашена борьба за простоту языка и т. д. В первую очередь это касается оперы, но также всей музыки в целом. Дмитрию Дмитриевичу, вероятно, напомнят старые грехи и, возможно, найдут некоторые новые. Я очень надеюсь, что Ваша тема все же не перестанет быть актуальной, и не советовал бы Вам легко отказываться от нее, но, во всяком случае, нужно внимательно следить за ходом событий.

С приветом
Л. Мазель

С течением времени количество откликов на происходящие в музыкальной жизни изменения с открытием личных архивных документов будет лишь возрастать. Будут выясняться и уточняться новые подробности и детали случившихся событий. Причем надо учесть нормы организации публичной жизни исследуемого времени. Каждый трудовой коллектив обязан был реагировать на появление важных партийных документов организованным их обсуждением.

Попробую восстановить в хронологической последовательности лишь наиболее значимые для общественной атмосферы события, случившиеся уже после публикации Постановления и ему посвященные. Исследование газетной периодики показывает, что страна будто бы захлебнулась от заседаний и всеобщих обсуждений Постановления. Идеологическая машина работала на полную мощь. Словно никто не работал, и народ — от рабочих до представителей интеллигенции — дружно клеймил и обличал «затаившихся ранее» формалистов.

10–13 февраля — закрытое партийное собрание московских композиторов

17, 18, 19, 21, 23, 25 февраля — общее собрание композиторов Москвы

19–21 февраля — собрание коллектива Большого театра

24–26 февраля — открытое партийное собрание в Московской консерватории

1–3 марта — общее собрание членов Ленинградского союза советских композиторов

19–25 апреля — 1-й Всесоюзный съезд советских композиторов СССР

26, 27 апреля — первый пленум вновь избранного правления Союза советских композиторов СССР

председатель — академик Б. В. Асафьев

генеральный секретарь — Т. Н. Хренников

секретари правления — М. В. Коваль, В. Г. Захаров, М. И. Чулаки, А. Я. Штогаренко

[1] Подчеркнуто Л. А. Мазелем.

Некоторые из названных публичных мероприятий, как общее собрание композиторов Москвы, первый композиторский съезд, широко освещались в прессе. Некоторые упоминались лишь частично. Но были и такие, как закрытое партийное собрание московских композиторов, которые достоянием общественности становятся лишь теперь.

* * *

В настоящее время исследователь располагает достаточно скудными сведениями о времени создания партийной организации Союза советских композиторов СССР. По косвенным данным, партийная ячейка Союза в силу ее малочисленности не имела самостоятельности и входила в свердловскую районную организацию, которая работала вплоть до 14 октября 1941 года. Как можно предположить, документы о ее деятельности были ликвидированы во время отступления советских войск от Москвы и паники 16 октября 1941 года.

В 1920–1930-е годы прием в партию представителей интеллигенции осуществлялся выборочно. Были времена, когда партия как общественный институт ориентировалась на другие слои населения. Так, вскоре после смерти Ленина решением пленума РКП(б) прием в партию должен был производиться «исключительно рабочих от станков»³. Это был знаменитый «ленинский призыв». За полтора месяца заявления о приеме подали 203 865 человек. Интеллигенцию, которая в большинстве своем не поддержала революцию, в партию не звали. Отношение к ней, как уже говорилось, сложилось крайне настороженное. На XIII съезде РКП(б), проходящем в мае 1924 года, с докладом о партстроительстве выступил В. М. Молотов. Докладчик призвал ужесточить и без того жесткие условия приема. В частности, на тот период в партию можно было вступить при условии наличия пяти рекомендаций от коммунистов, чей собственный партстаж превышал пять лет. Молотов выступил против данного положения: «...прием интеллигентов и служащих будет ограничен очень небольшим количеством. Будут приниматься, главным образом, прошедшие школу комсомола и имеющие достаточно хорошую политподготовку <...> мы должны проявить большую жесткость при приеме нерабочих элементов»⁴.

По состоянию на 1 января 1932 года в списках членов Всероскомдрама по секции композиторов значилось всего два члена партии — Л. Т. Атовмян и Л. Н. Лебединский. Остальные 237 московских композиторов были беспартийными. Можно смело утверждать, что к началу 1930-х годов музыкальная общественность не была приобщена к решению актуальных политических задач. Известная консервативность взглядов выгодно отличала ее от литературного сообщества. Ситуация принципиально не изменилась и в 1930-е годы. Партийная прослойка в композиторской среде была столь мала, что не могла оказывать никакого влияния на повседневную музыкальную жизнь. К тому же попасть в партию для многих представителей художественной интеллигенции иногда было непреодолимым препятствием. Жесткость требований, предъявляемых к кандидатам, кажется с трудом поддающейся разумному объяснению.

Приведу в качестве примера письмо Н. Брюсовой, адресованное Крупской, с просьбой дать рекомендацию в партию:

Надежда Константиновна, я подала заявление в партию. Решила я это сделать уже давно, больше года назад. <...> Я не знаю, что Вы сейчас думаете обо мне, время, когда Вы знали мою работу, было очень давно. Но у меня, как, вероятно, у многих, осталось представление, что с Вами можно говорить обо всем, даже самом трудном⁵.

Письмо написано 28 апреля 1930 года. Брюсова же напоминала Крупской о своей работе в первые послереволюционные годы в Наркомпросе под руководством А. В. Луначарского.

Ответ Крупской показателен:

Я с большим интересом прочла Вашу автобиографию. В ней виден путь, приближающий Вас к партии. Но я очень далека от кругов, работающих по искусству, и не знаю той внутренней борьбы, которая идет среди них, не знаю, насколько эта борьба связана с партийными вопросами, как она отражает вопросы, связанные с борьбой внутри партии. Вообще автобиография очень хорошо выявила Ваше лицо как общественника, но совершенно в тени осталось Ваше лицо как партийца. <...> Крепко жму руку

Н. Крупская⁶.

Так Крупская ответила «непримиримой» коммунистической радикалке Брюсовой, которая была основательницей фракции красной профессуры в Московской консерватории, которая так усердно занималась «пролетаризацией» учебного заведения, так активно поддерживала проколовцев, что вконец испортила себе репутацию среди академически настроенных музыкантов. Если уж Брюсова, которую за ее общественную активность не переносили Мясковский и Шебалин, испытывала серьезные трудности во вступлении, что тогда говорить о других?..

По предлагаемому к сведению историков свидетельствам, содержащимся в материалах партархивов, организационное собрание коммунистов Союза композиторов прошло 12 февраля 1942 года. В первичной партийке состояли на тот момент В. А. Белый, И. И. Дзержинский, Д. Б. Кабалевский, М. В. Коваль, В. И. Мурадели. К марту 1943 года в организации числилось уже 15 коммунистов: Атовмян, Белый, Кабалевский, Коваль, Ланге, Лившиц, Мурадели, Рабинович, Степанов, Поляновский, Хачатурян, Чемберджи, Шехтер, Даненберг. В партию были приняты Хачатурян и Поляновский. Секретарем партийной организации тогда же стала Н. Ф. Теплинская, которая проработала в этой должности до 1946 года.

К тому времени от ССК на фронте находились 36 композиторов и три сотрудника Союза. Из них 12 человек погибли. Члены Союза работали в госпиталях, организовали в июне 1942 года агитколлектив, который возглавлял Рабинович. За заслуги перед фронтом Н. П. Чаплыгин, Н. П. Будашкин, Ю. М. Слонов и М. Г. Фрадкин получили в том же 1942 году ордена¹¹. В 1943 году в войсках активно работали Новиков, Васильев-Буглай, Чулаки и Фрадкин. Остальные члены Московского союза находились в Москве. Причем количественно союзная



Н. Я. Брюсова.

Из цикла «Знаки зодиака».
Созвездие «Дева».
Пела я ладовый ритм,
Шествую гордо налево,
Ныне умолкла и я — Брюсова,
Музыка дева.

[1] Орденосцы имели привилегию отоваривать продуктовые карточки без очереди.

организация к концу войны существенно возросла. В столицу, добываясь всеми правдами и неправдами пропуска на возвращение, ехали из эвакуации москвичи, стекались и члены других городских и республиканских отделений. В конце марта 1945 года в Москве насчитывалось уже 270 человек, состоящих членами ССК, служащих аппарата — 64. Возросло и количество членов ВКП(б) — 30 человек и два кандидата в партию.

Партийная деятельность очень тесно переплеталась с повседневной жизнью Союза композиторов. Вопросы обеспечения композиторов едой, одеждой стояли очень остро. Во время войны для членов организации и сотрудников работала столовая, где членам Союза полагался бесплатный обед (жены и дети такой привилегией не обладали, и нередко отцы семейств брали с собой детей, чтобы поделиться нехитрой едой). Стоял вопрос об открытии парикмахерской, мастерской по ремонту одежды и обуви. Союз композиторов имел подсобное хозяйство, снабжавшее столовую продуктами. Положение московских композиторов было достаточно сносным, в то время как композиторы на периферии просто голодали. Уже в 1943 году Оргкомитет активно прорабатывал вопрос об открытии в Иванове Дома творчества композиторов. Партячейка активно поддерживала коллег в этом вопросе.

Как и все другие первичные организации, композиторская организовывала изучение книги Сталина «О Великой Отечественной войне Советского Союза», основу которой составили его речи, в том числе выступление 3 июля 1941 года по радио. Участвовали музыканты в обслуживании строителей четвертой очереди московского метро. Сдавали деньги на военные займы. В 1943 году московские композиторы собрали 364 000 рублей при норме 248 000, в 1944 году обязательная сумма была повышена — 358 000 рублей. В 1946-м норма Государственного займа восстановления и развития народного хозяйства СССР для Союза композиторов уже составляла 540 000 рублей. Свои отдельные нормы обязательных сумм существовали и для членов Музфонда. В 1945 году 150 000 рублей Л. Т. Атовмян от Музфонда должен был собрать за один день.

Примечательным свойством деятельности партийной организации ССК в 1940-е годы была ее сосредоточенность на творческих вопросах. Документальные материалы дают немало тому доказательств. Более того, складывается впечатление, что до событий 1948 года подобное направление в работе парторганизации было определяющим. Парторганизация активно поддерживала основные направления деятельности Оргкомитета. На открытых партийных собраниях происходило обсуждение важных инициатив. 19 апреля 1942 года Оргкомитет утвердил редакционную комиссию готовящегося к публикации сборника, посвященного 25-летию Октября, в которую вошли Д. Д. Шостакович, Б. В. Асафьев, А. А. Альшванг, Т. Э. Цытович, С. И. Шлифштейн, Д. Б. Кабалевский. Сборник должен был содержать следующие материалы: «Советская опера за 25 лет», «Советская музыка в дни Отечественной войны». На открытом партийном собрании, состоявшемся 20 мая 1942 года, Т. Э. Цытович обещала полностью подготовить к печати рукопись книги уже к 1 августа. И обещание свое выполнила.

В послевоенный период пополнение партийной организации новыми членами стало происходить более активно. Партийные верхи поставили вопрос об усилении коммунистической прослойки в среде интеллигенции. Интеллигенцией стали серьезно заниматься. Преимущество во вступлении в партию начали отдавать молодым, которых можно было «перековать» в нужном партии направлении. 13 октября 1947 года после успешно выдержанного кандидатского срока в партию был единогласно принят Т. Н. Хренников. Знаменательное совпадение:

во время его приема присутствующим на собрании сообщили, что в Большом театре в торжественной обстановке проходит прогон оперы В. И. Мурадели «Великая дружба». Данное известие было встречено собравшимися дружными аплодисментами.

Замечу, что желание стать членом ВКП(б) Т. Н. Хренников публично высказывал еще в 1930-е годы. В 1937 году недавний выпускник Московской консерватории опубликовал в «Правде» статью «В Союзе советских композиторов «неблагополучно»^[1]:

Союз советских композиторов никак не может наладить свою работу. Почему? Основная причина в том, что руководство не справляется с доверенным ему делом. Председатель Союза советских композиторов Н. И. Челябинов, являющийся в то же время директором Института советского строительства и права, так занят в Институте, что для Союза композиторов ему не хватает времени. Композиторы Челябинова не видят, встречи с ним добиваются неделями. <...> Мнение творческого сектора Союза часто базируется не на беспристрастной оценке того или иного сочинения, а, как говорится, «взирая на лица». <...> Такое музыкальное явление, как постановка советской оперы И. И. Держинского «Тихий Дон», не было еще обсуждено в Союзе⁷.

Данная статья опубликована в тот период, когда деятельность председателя Московского союза композиторов Николая Ивановича Челябинова стала подвергаться в прессе резкой критике. По образованию юрист, академик, директор Института советского строительства и права, Н. И. Челябинов к музыкальным проблемам не имел профессионального отношения. В июне 1937 года он был от работы в союзе отстранен, позднее арестован и 8 января 1938 года расстрелян по 55-й статье.

Также Хренников сетовал на то, что Союз не занимается воспитанием молодежи.

Я знаю, что ряд беспартийных композиторов высказывал желание вступить в группу сочувствующих ВКП(б). А парторгу «некогда» заняться этим делом. Группа сочувствующих состоит всего из двух человек⁸.

Много позднее Хренников неоднократно, в статьях и интервью, в своей книге утверждал иное:

...Я никогда не готовился к общественной деятельности <...> был в стороне от каких-либо общественных дел, вообще ото всех дел, которые мешали бы моим музыкальным занятиям⁹.

В конце 1940-х ситуация с приемом в ВКП(б) в ССК изменилась. В январе 1949 года на учете в Московской композиторской организации состояло 49 членов ВКП(б) и три кандидата. В количественном отношении это была все

[1] Замечу, что данную статью Т. Н. Хренникова я обнаружила среди газетных вырезок в личном фонде В. Я. Шебалина, хранящемся в РГАЛИ. Видимо, уже тогда она привлекла к себе внимание Шебалина, у которого Хренников окончил курс специального сочинения в МГК. Кстат, там же помещена и вырезанная из «Советского искусства» от 23 апреля 1937 г. фотография с подписью: «Советские композиторы на канале Москва-Волга (у шлюза № 7). Хренников, Макарова, Чемберджи, Шебалин, Нечаев, Мясковский, Хачатурян, Кабалевский, Белый, В. Кочетов и работники Союза композиторов т.т. Скоблионок и К. Вакс (Вакс Клара Арьяльдовна — жена Т. Н. Хренникова. — Е. В.)».



А. И. Хачатурян. 1939 г.

же небольшая цифра. Однако новый секретариат Оргкомитета ССК, согласно постановлению от 26 января, состоял сплошь из членов ВКП(б) — Т. Н. Хренникова, М. В. Коваля и В. Г. Захарова. Исключение составлял лишь беспартийный Б. В. Асафьев. Но он был тяжело болен и не покидал своей квартиры. И голос партийной организации усилился, вес и значение партийных собраний в жизни ССК резко возросли. Правда, справедливости ради добавлю, что и предыдущее руководство Союзом — Хачатурян, Атовмьян и Мурадели — также было партийным, за исключением Р. М. Глиэра. Казалось, когда-то апробированная схема повторялась. Но были отличия: Хачатурян активно творчески работал и в Союзе не появлялся месяцами. За что, кстати, получал нещадную критику. Атовмьян и Мурадели также не жаловали своим присутствием партийные собрания.

После войны Атовмьян ставил даже вопрос о том, чтобы Музфонд имел свою независимую партийчку, чему композиторы активно воспротивились.

Закрытое партийное собрание московских композиторов по обсуждению январского и февральского постановлений

Что я должен сделать,
чтобы доказать, что я червь?
М. А. Булгаков. *Мольер*

Коммунисты собрались на закрытом партийном собрании 10 февраля. Постановление еще не появилось в печати. Однако Хренников уже выступал (думаю, впервые) как новый руководитель Союза. Суть его речи свелась к пересказу постановления от 26 января. Правда, Хренников, явно с голоса Жданова, добавил, что «советская музыка заражена формалистическим направлением, чуждым советскому народу и осужденным партией, что советская музыка утратила лучшие традиции классического наследия и в особенности традиции русской музыкальной культуры»¹⁰.

Выступивший затем А. И. Хачатурян был немногословен: «Мне трудно сказать, что такое формализм. Всякая музыка эмоциональна. Даже удар по барабану. Принципиальных формалистов нет»¹¹.

Следом взял слово В. Г. Захаров, который заявил, что «искусство должно помогать нашему правительству. А кому помогает Восьмая симфония Шостаковича?» Он поделился перед собравшимися своими впечатлениями от встречи со Ждановым, состоявшейся 8 января, за два дня перед начавшимся совещанием с музыкантами в ЦК ВКП(б). Уже тогда Жданов употребил термин «душегубка» по отношению к прослушанным им новым квартетам Мясковского и Прокофьева, называл достижениями деятельность хора имени М. Е. Пятницкого, который возглавлял как раз В. Г. Захаров, и Краснознаменного имени А. В. Александрова ансамбля песни и пляски. «Мурадели только повод. Сигналы были, но у нас не доходили руки. Мурадели может писать хорошо»¹², — пересказывал

Захаров мнение Жданова. На вопрос Захарова «о консерватории, где уродуют молодежь», Жданов ответил, что «очередь дошла и до нас». Надо полагать, вслед за литераторами, драматургами и кинематографистами, получившими еще в 1946 году по постановлению^[1].

Второй день собрания пришелся на 11 февраля, день публикации Постановления. После того как документ был зачитан присутствующим, слово взял Б. М. Ярустовский. Он привел следующие «вопиющие факты»: обстоятельство государственного заказа ГУМУ КДИ на Четвертую симфонию С. С. Прокофьева, основанную на темах балета «Блудный сын», «который был сочинен за границей и получил глубокое осуждение советской общественности как произведение, во всяком случае, не советское»^[2], а также «то, что многие слышали: в конце 1946 г. тайно от всех т. Атовмьян издает Четвертую симфонию Шостаковича. Эта симфония, безусловно, во многом является своеобразным кредо формализма»^[3].

Можно только восхититься действиями Атовмьяна, осуществившего издание Четвертой симфонии Шостаковича. Кстати, внимательное изучение количества сочинений Прокофьева, напечатанных в советских издательствах, поражает воображение. Создается впечатление, что все, только вышедшее из-под его пера, в невероятно быстрые темпы шло в печать. Даже во время войны, в первый, наиболее тяжелый ее период были найдены средства на издание клавира оперы «Война и мир»^[4]. Так же обстояло дело и с изданием и исполнением произведений других композиторов. Так, Седьмую симфонию Шостаковича — единственное сочинение крупной формы — опубликовало в 1942 году Государственное музыкальное издательство^[5]. И это — несмотря на исключительно тяжелые условия, в которых находилась страна.

Для иллюстрации своих слов приведу сравнительную таблицу количества опубликованных в советских и зарубежных издательствах сочинений Прокофьева, Мясковского, Шостаковича и Хренникова за период с 1939 (года создания Музфонда СССР) по 1949 год^[3]:

	Прокофьев		Мясковский		Шостакович		Хренников	
	сов. изд-ва	зар. изд-ва	сов. изд-ва	зар. изд-ва	сов. изд-ва	зар. изд-ва	сов. изд-ва	зар. изд-ва
1939	10	0	6	0	5	0	2	0
1940	7	0	4	0	2	0	1	0
1941	2	0	8	0	5	0	4	0
1942	3	0	1	0	2	0	22	0
1943	7	0	3	0	4	0	2	0
1944	6	1	6	0	3	0	5	0

[1] Имею в виду следующие постановления ЦК ВКП(б): от 14.08.1946 «О журналах "Звезда" и "Ленинград"», от 26.08.1946 «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению», от 4.09.1946 «О фильме "Большая жизнь"».

[2] «Преступная», по мнению Б. М. Ярустовского, репертуарная политика прежнего руководства КДИ привела к появлению на свет второй редакции Четвертой симфонии С. С. Прокофьева, которой композитор присвоил новый — 127-й — опус и которая прозвучала впервые лишь 5 января 1957 г. (дирижер Г. Н. Рождественский).

[3] Данные приводятся на основании сравнительного исследования генерального каталога Российской государственной библиотеки и каталога нотных изданий Библиотеки имени С. И. Танеева Московской государственной консерватории.

	Прокофьев		Мясковский		Шостакович		Хренников	
	сов. изд-ва	зар. изд-ва	сов. изд-ва	зар. изд-ва	сов. изд-ва	зар. изд-ва	сов. изд-ва	зар. изд-ва
1945	16	0	6	0	9	0	21	0
1946	20	1	14	0	22	0	6	0
1947	49	0	20	0	6	2	3	0
1948	4	1	10	0	6	4	8	0
1949	3	0	5	0	5	1	2	0
общее кол-во	127	3	83	0	69	7	76	0

Как видим, советские музыкальные издательства в сталинский период работали исключительно интенсивно. Практически все сочинения Прокофьева, одобренные к исполнению цензурными органами, печатались с максимальной скоростью^[1]. Общее количество его публикаций за названный период в отечественных издательствах составляет 127 сочинений — больше, чем у любого другого советского композитора^[2]. Для сравнения, в зарубежных издательствах в это время опубликовано всего три наименования сочинений Прокофьева. Причем в 1946 и 1948 годах — это симфоническая сказка «Петя и волк» в американском издательстве Leeds music, в 1944-м — транскрипция для скрипки с фортепиано номера «Свадьба Кижэ» в американском же издательстве Musicus. В то же самое время в годы войны Музфондом, руководимым Атовмяном, опубликованы: помимо «Войны и мира» (осуществленного до премьерного исполнения) в 1944-м — клави́р оперы «Обручение в монастыре»^[3], в 1945-м — клави́р балета «Золушка» (стеклограф). Симфоническая сказка «Петя и волк» опубликована Музгизом гораздо раньше, чем на Западе, — в 1940-м. Причем «Петя и волк» издана была в виде партитуры, с обложкой и титульным листом на русском и французском языках.

Обращу также внимание и на следующий факт: если в публикациях сочинений Прокофьева, Мясковского и Шостаковича академические жанры преобладают и песни появляются преимущественно в военный период, то из 76 наименований произведений Хренникова большую часть составляет киномузыка, музыка из театральных постановок и песни. В 1940 году Государственное музыкальное издательство опубликовало Симфонию опус 4 Хренникова, написанную еще в классе Шебалина в период обучения в Московской консерватории. Также в 1942-м Музфонд напечатал те самые «Пять песен на слова Р. Бёрнса», которые получили разгромную критику на пленуме ССК в 1944 году из уст В. Я. Шебалина. Все остальные публикации указанного периода относятся к многочисленным перепечаткам его песенной продукции. Так, в течение 1942–1949 годов «Песня о Москве» («Хорошо на московском просторе...») из кинофильма «Свинарка и пастух» на слова В. Гусева опубликована восемь раз, «Прощание» («Иди, любимый мой...») на слова Ф. Кравченко — семь. Я специально обращаю внимание на указанные детали, потому что в первые послереволюционные годы в деятельности Музгиза подобное жанровое

[1] Исключение составляет кантата «К XX-летию Октября», заказанная КДИ в 1935 г., не принятая к исполнению в 1937-м и не опубликованная до сего времени(!).

[2] По данным проверки Музфонда, проведенной Управлением пропаганды и агитации: ЦК ВКП(б) в феврале 1948 г., за 1945–1947 гг. были изданы 73 произведения Прокофьева и 47 произведений Шостаковича.

[3] Либретто С. Прокофьева, стихотворные тексты М. Мендельсон. Клави́р Музфонда СССР — несброшюванный стеклограф.

разделение имело свои характеристики. Издательская продукция, ориентированная на академические жанры, выходила под грифом «творческого отдела». Песни и массовые хоры выпускал «агитационный отдел». На базе него и была в 1923 году сформирована Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ). Таким образом, композиторская деятельность Т. Н. Хренникова и новых секретарей Оргкомитета ССК М. В. Ковалья и В. Г. Захарова, ориентированных в своем творчестве преимущественно на создание песенно-хоровой продукции, лишь продолжала в новых временных реалиях то «агитационное» направление, которое сложилось в советском музыкальном искусстве в начале 1920-х годов. Кстати, к этому направлению у композиторов, работающих в академических жанрах, изначально было происходительное отношение. И борьба между АСМ и РАПМ отражала непрерывное на протяжении всего советского периода противостояние «академистов» и «агитационников» (хоровиков и песенников, которые, по большей части, не имели специального композиторского образования, как, например, Коваль и Держинский; многие из них прибегали к услугам наемных оркестраторов, как, например, Новиков и Фрадкин). Собственно говоря, именно это обстоятельство и послужило одной из существенных причин, приведших советскую музыку к цепи тех драматических событий, которые произошли в 1948 году.

Возвращаясь к пересказу хроники февраля 1948 года, замечу, что вышеописанные действия Атовмьяна и бывшего до 1948 года начальником ГУМУ КДИ В. Н. Сурина не остались безнаказанными. По предложению Хренникова летом того же года оба — единственные в 1948 году! — были исключены из Союза композиторов^[1].

Как самый неприятный фактор первого собрания по обсуждению постановления замечу перевод дискуссии из творческого на оскорбительный бытовой уровень.

Все присутствовавшие на закрытом партийном собрании в ССК знали об исключительной роли Л. Т. Атовмьяна в покупке С. С. Прокофьевым в 1946 году дачи на Николиной Горе, ранее принадлежавшей солистке Большого театра Э. В. Барсовой. Знали о весьма непростых обстоятельствах личной жизни композитора, о пережитой им в 1945 году болезни. Обвинение Ярустовского в том, что «Прокофьеву выдали 250 000 рублей возвратной ссуды, которую он не возвратил», в этой связи прозвучало как клеветническое^[2]. Ярустовский публично повторял обвинения о чрезмерности количества выданных Прокофьеву Сталинских премий: «В 1942–1943 годах Прокофьев ничего не получал, а потом начинается вакханалия премий»^[6]. Напомнил он также и то, что в 1946 году Прокофьев получил заказов от Комитета по делам искусств больше, чем все советские композиторы^[3].

Всплыл на том собрании и постыдный эпизод из жизни Союза композиторов. В сентябре 1944 года М. В. Коваль, бывший тогда редактором издаваемой партийной организацией и месткомом стенной газеты ССК «Советский компо-

[1] Атовмьян вскоре был в Союзе восстановлен, относительно Сурина сведений найти не удалось. Замечу, что подобным образом в 1937 г. был исключен из ССК А. В. Мосолов. В начале августа 1941 г., через месяц после начала войны, Мосолов был вновь принят в ССК. Полагаю, что в этом сказалась забота Н. Я. Мясковского о своем ученике. Члены Союза освобождались от несения военной службы.

[2] «Атовмьян и его помощник Арканов горячо откликнулись на просьбу Сережи, выхлопотали большую ссуду через Союз композиторов и Комитет по делам искусств. <...> Я испытываю чувство огромной благодарности к тем, кто помог нам осуществить этот очень-очень важный для Сережи шаг. Ибо дело было отнюдь не в комфорте, а в здоровье». (Мендельсон-Прокофьева М. П. Воспоминания о Сергее Прокофьеве. Фрагмент: 1946–1950 годы // Сергей Прокофьев. Воспоминания, письма, статьи / Ред.-сост. М. П. Рахманова. М., 2004. С. 34).

[3] Восемь.

зитор», опубликовал в ней свою скандальную статью, в которой речь шла о дележе куриных яиц, спущенных для композиторов по разнарядке откуда-то сверху. Наиболее заслуженные композиторы тогда получили тех самых яиц по 100 штук (и среди них был, конечно, автор «Ленинградской» симфонии), тогда как рядовым членам Союза полагалось всего по десятку. История разбиралась на уровне Свердловского райкома ВКП(б). Газету со стены сорвал А. И. Хачатурян; Коваль тогда с поста редактора газеты сняли. А в 1948 году его журналистская карьера получила триумфальное продолжение. Постановлением Политбюро ЦК ВКП(б) борец за равное деление яиц среди заслуженных и простых композиторов оказался на должности редактора главного музыкального журнала «Советская музыка». Такую, получается, имела куриную предьстория печально знаменитая статья М. В. Ковалья «Творческий путь Шостаковича».

«Речь идет о создании музыки, которая развивала бы высокое профессиональное мастерство при простоте произведений, — комментировал Постановление Б. М. Ярустовский. — <...> Если мы возьмем “Войну и мир”, то там просто целые куски игнорируют все законы человеческого голоса, повторяют ряд кусков инструментального письма. <...> Можно привести примеры игнорирования законов формы (Восьмая и Девятая симфонии Шостаковича). В Восьмой симфонии медленная длинная часть противопоставлена недоразвитости формы Девятой симфонии. Это — нарочитое стремление к эксцентрике. Третья симфония Попова^[1] просто является пасквилем на республиканскую Испанию»¹⁷. Также Ярустовский заметил, что «сейчас Стравинский в своей наготе дошел до того, что он сочиняет наряду с мессой музыку для джаза^[2]»¹⁸.

Выступление Ярустовского, занимавшего пост консультанта в Управлении пропаганды и агитации ЦК ВКП(б)^[3], показательно тем, что конкретизировало обвинения в адрес музыкантов со стороны партийных и государственных органов. Ярустовский первым назвал и имена попавших в опалу критиков. Он клеймил позором «апологетические статьи и книги» И. И. Мартынова, Л. А. Мазеля, Д. В. Житомирского и С. И. Шлифштейна.

«Я являлся единственным функционером и руководил практически всей оперативной работой Союза», — заявил В. А. Белый, занимавший в прежнем Оргкомитете должность ответственного секретаря. «В самом деле, если Прокофьев выступает на пленуме Оргкомитета и говорит: “Сочинять — это значит выдумывать,” — ведь это формалистическое кредо художника^[4]. Прокофьев — очень сложившийся и законченный художник, отношение его к своей профессии очень

[1] В 1939 г. композитор задумал написать *Concerto grosso* для струнного оркестра на темы музыки к фильму «Испания». Сочинение было завершено в 1944 г. и посвящено Д. Шостаковичу.

[2] И то, и другое в жанрово и стилистически аскетические времена повергалось публичному охаиванию.

[3] Б. М. Ярустовский после событий зимы и весны 1948 г. шагнул вверх по карьерной лестнице с должности консультанта — на зав. сектором отдела искусства, который был организован в Управлении агитации и пропаганды ЦК ВКП(б) в 1945 г., когда после смерти А. Шербакова Управление вновь стал координировать А. Жданов. Показательно, что композиторский съезд завершился 25 апреля, а уже 6 мая Ярустовский получил новую должность.

[4] Мысль Прокофьева, грубо извлеченная из контекста, в оригинале звучала так: «...мы часто говорим “сочиняет”, но мы не всегда отдаем себе отчет — что значит слово “сочинять”. Сочинять — значит слагать, выдумывать. Я думаю, что мамаша, которая поймала за рукав ребенка и говорит: “Что ты мне тут сочиняешь”, — гораздо ближе подходит к смыслу этого слова, чем многие композиторы, когда они сочиняют симфонии» (Выступление на заседании пленума ЦК ВКП(б) 3 апреля 1944 г. (дата, указанная В. П. Варунцем, не точна. — Е. В. В. в кн.: Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью / Ред.-сост. В. П. Варунец. М., 1991. С. 202).

профессионально, но в нем есть замкнутость, деловитость, я бы сказал, деичество, догматизм. <...> Несмотря на то что Шостаковичу не нравится творчество Шебалина, а Мясковскому не нравится творчество Шостаковича и т. д. — несмотря на это, в решающих вопросах они всегда были едины. Когда нужно было производить что-либо в Сталинском комитете — они были едины. <...> Так что здесь была очень сильная и очень организованная группа. Что же ей противостояло? Ей противостояла группа коммунистов в Оргкомитете, это группа разрозненная, она даже не существовала как группа»¹⁹.

Сказанное сильно смахивало на обвинение в создании некой (политической?) группы, объединенной общими целями. В 1948 году неоднократно звучали такого рода высказывания. Однако дальше них дело не пошло. Подобные инициативы всякий раз гасило руководство страны.

Как коммунист, как автор «Великой дружбы», как Председатель правления Музфонда каялся В. И. Мурадели. Он каялся, что «потерял ощущение мелодии и творческую и идейную бдительность», что ему «не хватило техники». «Я учился в консерватории, я писал песни, а за этот период, когда формализм должен был уйти со сцены, этот формализм постучался в мой дом, и я стал на этот формалистический путь <...> я лично считаю своей целью и своим долгом бороться со всей страстностью советского композитора с этой формалистической группой». Мурадели оправдывался тем, что передоверил свою работу своему заместителю Л. Т. Атовмьяну: «Я не вмешивался в его дела»²⁰.

А. И. Хачатурян должен был выступить и прилюдно покаяться уже как бывший руководитель Оргкомитета ССК. Он взял слово вслед за Мурадели. Речь его, взволнованная и несвязная, перескакивала с одной темы на другую, без особых обоснований и мотиваций. Прежде всего, возражая Ярустовскому, Хачатурян назвал Стравинского «большим композитором»; также он пытался защитить и Прокофьева, которому более всех доставалось в речах выступавших.

Творчество Прокофьева в заграничный период никто у нас не воспринимал. Приехал Прокофьев к нам. Как чуткий и высокоталантливый художник он естественно стал воспринимать нашу действительность. <...> Меня называли армянским композитором, говорили, что я композитор Армении — меня это обижало. <...> Я несу ответственность за свои ошибки. <...> Мне внушали самые серьезные люди, что надо выйти за пределы национального. Я это впитывал и этим совершал ошибку. Я понимал, что моя музыка была недостаточно интеллектуальна. <...> Я должен признать в себе стыдливое отношение к своей демократической музыке. Я в свое время писал свою музыку для «Маскарада» очень искренно, но это — театральная музыка. Я считал, что это второй сорт. <...> Мне говорилось очень уважаемыми людьми, что да, кажется, колхозным дамам нравится этот вальс. <...> Многие говорят, что мне сочувствуют, многие говорят, чтобы я не расстраивался; многие говорят, что я — хороший композитор, что мои произведения нравятся народу, что многие не согласны с тем, что я попал в формалисты. Я решительно отвергаю все сочувствия. <...> Мне очень тяжело, мне больно, я ночи не сплю, но я переживу все это, хотя я и был плохим коммунистом, но жить в атмосфере, что я невинно пострадал — я считаю неправильным»²¹.

Отвечая на многочисленные упреки в плохом руководстве Союзом (в тех упреках часто дело переходило на личностный уровень), Хачатурян продолжал:

Я прошу всех быть очень честными и осторожными. Это очень ответственное собрание, и не стоит меня так добивать. <...> Действительно, я считал, что распре-

деление должно быть неравным, распределение должно быть дифференцированным. Мне кажется, что это был государственный принцип²².

Он ссылаясь также и на то, что Хренников и Коваль не были членами Оргкомитета, а получали ежемесячные лимиты по 500 рублей. Поясню, что в сталинские времена распределение по таким лимитам имели лишь те представители науки и культуры, чей вклад в развитие советского государства признавался как исключительный и требовал особого поощрения. Отоваривание по лимитным (некоммерческим фиксированным) суммам происходило в особых магазинах. что в условиях всеобщего дефицита, голода (в Воронежской области в 1946–1947 годах люди пухли от недостатка хлеба, норма которого была 300–400 граммов в день на работающего и 100–150 граммов на иждивенца; крестьянам вообще не полагалось картошек, и они выживали, как могли) и карточной системы (ее отменили лишь в декабре 1947 года) имело жизненно важное значение. Такой же ежемесячный лимит в 500 рублей имела, например, А. А. Ахматова. В 1946 году после выхода постановления «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» Ахматову было, «как типичную представительницу чуждой нашему народу безыдейной поэзии»²³, лишены данной привилегии. Правда, не прошло и месяца, как ее вновь восстановили, выплатив недостающую разницу в сумме.

Далеко не все коммунисты дружно обличали композиторов, попавших под жернова Постановления. «Я еще не совсем понимаю, что Н. Мясковский — формалист; я должен обдумать еще, чтобы это понять»²⁴, — говорил музыковед А. А. Иконников, выпустивший в 1944 году небольшую книжку «Н. Я. Мясковский», позднее расширенную до размеров обстоятельной и содержащей немало ценных сведений монографии²⁵. А. Э. Спадавеккиа заметил: «Речь идет об очень крупных людях, и мы никому не дадим скинуть их со счетов нашей советской музыки»²⁶.

В декабре 1946 года в ССК начала работу Секция молодых композиторов. председателем Секции стал Н. И. Пейко, его заместителем — Г. С. Фрид. Курировал работу Секции от Оргкомитета В. А. Белый. Большую практическую помощь оказывал Г. И. Литинский, выступавший в роли доброжелательного консультанта новых сочинений. За короткое время Секция наладила работу. На ее собраниях прослушивались новинки западной музыки, в том числе сочинения Стравинского, Шёнберга и Хиндемита. Отдельное заседание было посвящено знакомству со «Всенощной» Рахманинова. Каждое собрание Секции становилось событием в жизни композиторской организации.

Теперь же Фрид должен был публично заниматься самокритикой. «Я вынужден охарактеризовать нашу работу как плохую», — говорил Фрид. Он признавался, что на одном из заседаний собравшиеся прослушивали сонаты Хиндемита.

Реплика с места: Нет, это было не одно собрание.

Однако Фрид был по-молодому настойчив:

В нашей работе был ряд положительных моментов, о которых сейчас, конечно, говорить не имеет смысла, потому что всякая положительная работа должна быть, естественно, но в целом, как я сказал, наша работа была плоха²⁷.

Оправдываясь, Фрид перешел в наступление:

Возьмите оперу Мурадели «Великая дружба». Наша молодежь интересуется, кто что пишет, что об этом говорят. Мы целые полгода слышали, что Мурадели

пишет замечательную оперу. Была такая реклама, которой могла бы поверить любая американская фирма, а музыки еще никто не слышал. <...> Мне не совсем понравилось вчера выступление З. П. Фельдмана, когда он говорил о Прокофьеве в том плане, что Прокофьев не умеет писать для фортепиано. Я считаю, что хотя мы должны подходить очень серьезно к Постановлению Центрального Комитета, все же надо подходить очень осторожно, чтобы не впасть в ошибку. <...> Я считаю, что нельзя так огульно говорить, что он не умеет писать для фортепиано.

Фельдман: Мое мнение о Прокофьеве сложилось в течение 20 лет, а не в последние дни.

Фрид: Я говорю о моральном праве и какой-то честности, которой должны обладать критики, а не менять свои мнения очень легко²⁸.

В целом на этом первом собрании по обсуждению постановления в прениях выступили 48 человек, то есть все коммунисты, на тот момент входящие в партийную организацию Союза. Каждый должен был публично выразить свое отношение к высшему партийному документу. К неудовольствию Хренникова, не все коммунисты высказали свое безоговорочное одобрение происходящему. В своем заключительном слове Хренников заявил:

Мы должны стремиться к тому, чтобы сохранить навсегда живую силу этого документа, который вышел в самые последние дни. <...> Та атмосфера, которая была создана Хачатуряном и всем Оргкомитетом, не имеет ничего общего с той системой руководства, которая принята в наших советских учреждениях. <...> Основная система была построена на нескольких людях, на композиторской головке, которая указывается в этом документе как главари формалистического направления. <...> Мне кажется, что Арам Хачатурян был никуда не годный руководитель Союза композиторов. Это фигура волевая, властолюбивая, могу сказать совершенно открыто. <...> Ведь Хачатурян с нашими делами почти никогда не шел в ЦК. <...> Это же министерство музыки, и нужно было тебе как министру музыки обращаться во все организации и разговаривать достойно со всеми людьми, которые имеют отношение к Союзу советских композиторов²⁹.

Новый 34-летний руководитель нового Союза уже вошел во вкус огромной власти, которой обладал последующие 42 года.

Ленинградская фронда

- Вы Постановление ЦК ВКП(б) читали?
- Имел удовольствие...

Сокращенный отчет с московского собрания композиторов и музыковедов с привлечением цитат из речей выступавших был опубликован на страницах журнала «Советская музыка»³⁰. Сама подборка сведений в публикации материалов собрания — сразу после текста Постановления, двух выступлений А. Жданова на январском совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) — придавала московскому собранию исключительный вес. Именно эти материалы, а также самолично отредактированная А. Ждановым стенограмма январского совещания в ЦК ВКП(б) и книжка тщательно выправленных стенограмм первого съезда композиторов стали основными историческими источниками для исследователей, занимающимися данным периодом в истории советской музыки.

В первых числах марта в ленинградской композиторской организации также прошло аналогичное московскому собрание. Возникают вопросы: как ленинградцы обсудили директиву партии и почему официальный отчет об этом событии не был предан гласности?

Ленинградский союз композиторов до событий 1948 года был практически автономной организацией^[1], так же как, впрочем, Союз композиторов Украины, Белоруссии и других национальных республик. Оргкомитет осуществлял скорее совещательную, но отнюдь не директивную функцию. Центральный служебный аппарат был крайне немногочислен. Бумаготворчеством себя композиторы не утруждали. Перед 1948 годом сложилась парадоксальная ситуация. Учрежденный в 1939 году Музфонд обеспечивал членам композиторских организаций финансовую поддержку. А общественный авторитет имен крупных композиторов, которых Оргкомитет поддерживал, сообщал музыкальной жизни настоящую демократичность. Более того, берусь утверждать, что директивные идеологические указания воспринимались как условия внешние, как социальная атрибутика времени, дававшие простор для естественного творческого высказывания.

Существовала и иерархичность (правда, постоянно меняющаяся) имен в системе эстетических координат. В 1938 году в переписке Комитета по делам искусств с Советом народных комиссаров СССР Мясковский был назван «крупнейшим симфонистом», Прокофьев — «крупным композитором», Дзержинский — «известным композитором»³¹. Шостакович в данном перечне не присутствовал. Через десять лет Шостакович, Прокофьев, Хачатурян — безусловные и официально признанные (количество премьер, наград) лидеры советской музыки.

В этом плане показательна реплика В. Захарова на собрании московских композиторов по обсуждению Постановления. Реплика также не вошла в опубликованный в журнале «Советская музыка» текст: «Вопрос очень серьезный. Идет вопрос не о перемене рельс, а о коренном переломе в области музыкального творчества»³². Вот этот-то «перелом», смысл его музыканты Ленинграда не захотели принять.

Ленинградское собрание началось спустя всего четыре дня после окончания московского и продолжалось с 1 по 3 марта. С основным докладом выступил член правления Ленинградского союза советских композиторов (сокращенно организация называлась ЛССК) М. Чулаки. Следует обратить внимание, что новые руководители «большого», или, как их стали называть, «нового союза», его председатель Б. Асафьев и генеральный секретарь Т. Хренников, а также секретари правления В. Захаров, М. Коваль, М. Чулаки, А. Штогаренко публично были утверждены лишь в апреле, в дни прохождения первого композиторского съезда. Однако все вышеназванные кандидатуры уже в январе были подобраны Управлением агитации и пропаганды ЦК ВКП(б) и утверждены на «самом верху» (все они, казалось, отвечали высоким требованиям, каждый уже хотя бы раз был лауреатом Сталинской премии, а Хренников и Захаров получили ее дважды). Впрочем, полный кадровый контроль за учреждениями культуры — одна из главных особенностей рассматриваемого времени. Показательно, что фигура главного редактора и редакторский состав «Советской музыки», специального журнала, тираж которого в 1948 году составлял всего 5000–5500 экземпляров, также проходили обсуждение и утверждались в ЦК ВКП(б). Так, весной 1948 года Комитет по делам искусств и правление Союза советских композиторов СССР (официальное именование Союза) послали для утверждения в ЦК письмо, в котором помимо М. Ковалю как главного редактора журнала в редакционную коллегию были предложены кандидатуры, и соответ-

[1] Датой его рождения обычно называется 1 августа 1932 г.

ственно анкеты, Б. Асафьева, Н. Брюсовой, Д. Кабалевского («оказывает большую и искреннюю помощь новому руководству журнала и принимает активное участие в перестройке...»), А. Шавердяна, Е. Грошевой³³.

Доклад Чулаки был подготовлен в недрах Агитпропа, по-видимому, Б. М. Ярустовским. Его основная часть полностью повторяла аналогичный, про-антанный Хренниковым несколькими днями ранее в Москве. Так называемый «Ленинградский раздел» также содержал повторяющиеся из московского «установочного» доклада мотивы о «провале» у публики Восьмой и Девятой симфоний Шостаковича, «Оды на окончание войны» Прокофьева, кантаты «Кремль ночью» Мясковского, о «порочных операх» «Нос» и «Леди Макбет» Шостаковича. Были перечислены и другие «формалистические» произведения 1920-х годов: опера «Лед и сталь» В. Дешеева, Фортепианная сюита Г. Попова, Инвенция В. Щербачёва, «Рельсы» В. Дешеева, фортепианные пьесы Шостаковича, Ю. Тюлина, романсы на стихи А. Блока В. Щербачёва и П. Рязанова.

Однако докладчик сделал важный акцент:

...Влияния формализма были особенно сильны именно в 1920-е годы. Можно смело сказать, что в то время Ленинград был центром музыкального формализма. <...> Постепенно Ленинград утратил свое значение как центра музыкального формализма — одни из его апологетов стали перестраиваться, другие выбыли из Ленинграда, третьи вообще перестали подавать признаки творческой жизни³⁴.

По тем временам это было весьма смелое заявление. Так, Чулаки — как ученик Щербачёва, который в 20-е годы считался главой ленинградской композиторской школы, а в 1940-е возглавлял Ленинградский союз, — пытался снять возможное обвинение ленинградской композиторской организации в «формалистической групповщине» и отвести удар от признанных мастеров, сосредоточившись в своем выступлении на композиторской молодежи, критиках и исполнителях.

Надо сказать, что подобная практика переноса акцентов, «размытость критики» была весьма характерна для описываемого времени. Слово не всегда несло прямое, стоящее за ним понятие. Очень часто оно прикрывало, маскировало тайный, ведомый лишь посвященным смысл. Оттого и изучение сталинского и постсталинского времени таит множество загадок, которые вынужден разгадывать распутывающий клубки истории исследователь.

Члены Ленинградского союза отдавали себе отчет, что их собрали главным образом для того, чтобы все они критически высказались по творчеству Шостаковича. Именно он был первой фигурой, названной в Постановлении. Шостакович присутствовал на московском собрании. Известно и его выступление на нем, напечатанное в журнале «Советская музыка». Поразительно, но при сопоставлении опубликованного варианта текста с неправленной стенограммой обнаруживается полная их идентичность. Шостакович действительно прочитал данный ему текст. Он уже не сопротивлялся. Он понял ситуацию. В то время как в январе, на совещании в ЦК ВКП(б), дважды звучал его собственный, а не навязанный ему голос³⁵.

Во время ленинградского совещания Шостакович также был в городе. Но на собраниях в Союзе не присутствовал. Однако при чтении материалов складывается впечатление, что все выступавшие словно оглядываются на него, мысленно с ним общаясь. Так, критикуя Свиридова, Чулаки упомянул и Шостаковича, который был педагогом Свиридова в Ленинградской консерватории.

На показ его произведений всегда приходят любители музыки Шостаковича, которые не посещают показы сочинений других ленинградских композиторов, в том

числе даже Вайнкоп, Друскин и Должанский. Каждое новое произведение Свиридова они объявляют новым словом советской музыки³⁶.

Чулаки повторял то, что знали все: молодые композиторы Ленинграда боготворили Шостаковича.

Его творческие ошибки возводят в идеал, достойный подражания; его искания и заблуждения становятся программой действий. При этом подражают не только музыке Шостаковича, не только заимствуют у него интонации и обороты, но стараются подражать его манере говорить, его почерку и т. д.³⁷

Перечислив поименно всех критиков, входивших в Союз, докладчик обрушился на Вайнкопа, «который любит, видимо, творчество только Шостаковича»³⁸. Назвав «исполнителями-формалистами» М. Юдину, А. Каменского, Ю. Эйдлина, А. Штримера, И. Браудо, В. Дранишникова, Н. Малько и А. Климова, главное обвинение Чулаки выдвинул против художественного руководителя Ленинградской филармонии Е. Мравинского,

который не только сам сочувствовал формализму и пропагандировал формалистические произведения, но и определял своим вкусом музыкальную политику большого и важного музыкального учреждения. Поэтому филармония заслуженно снискала славу цитадели формализма в нашем городе³⁹.

В начавшихся прениях первыми выступили Ф. Рубцов и С. Гинзбург. Они ограничились общими фразами, постаравшись не назвать ни одной фамилии.

Оживление в зале вызвало выступление преподавателя дирижерско-хорового факультета консерватории А. Анисимова, который почти с пролетарской прямоотой заявил о том, что «Центральный Комитет партии не называет Шостаковича врагом советского народа», что существуют «конъюнктурно мыслящие музыканты», которые скатываются до запретов на исполнение произведений Шостаковича. Более того, Анисимов открыто заявил, что критическая оценка оперы «Леди Макбет Мценского уезда» нуждается в коррекции:

...Осмелюсь сказать, что в 4-м акте, где Шостакович говорит о народе, где не имел права уйти от народа, он там ближе всего к народу и дальше от формализма, потому что он там говорит о народе: там вы видите настоящие интонации, понятный язык, отличный от всей оперы. Центральный Комитет партии в этом не будет разбираться детально, но мы должны это видеть⁴⁰.

В выступлениях Л. Круца и Б. Ключнера высказывалась поддержка раскритикованным Чулаки молодым композиторам Б. Арапову, Р. Бунину, А. Котляревскому и особенно Г. Свиридову, который «как композитор еще окончательно не сложился». Ключнер назвал две фортепианные партиты «целиком формалистическим произведением»^[1]. Оба выступавших сошлись во мнении, что Свири-

[1] Две фортепианные партиты были написаны Свиридовым в 1947 г. После Постановления в 1948-м он написал Альбом пьес для детей. В 1950 г. была создана поэма «Страна отцов» на стихи А. Исаакяна. С этого сочинения, как единодушно полагают исследователи, в творчестве композитора начинается расцвет, созданы романсы на стихи Р. Бёрнса (1955), «Поэма памяти С. Есенина» (1956). Правда, никто не связывает события 1948 г. с изменением творческих ориентиров композитора. Они же кажутся очевидными. Камерная вокальная и хоровая музыка, ясная демократичная мелодика, опора на фольклор, городскую песню, простые куплетные формы, преобладание экспозиционного типа изложения над

лову следует, отказавшись от работы в инструментальных жанрах, где он повторяет Шостаковича, возвращаться к работе над вокальными произведениями.

Большинство из выступавших в прениях находили возможность высказать несогласие с теми или иными положениями Постановления. Наиболее ясно и аргументированно протест против происшедшего прозвучал в первый день прений в словах М. Друскина:

В Постановлении сказаны суровые слова, что за последние 12 лет в советской музыке не было никакой перестройки. Правда, там прибавляется, за исключением киномузыки и отчасти песенного жанра. Должен сознаться, что эти слова я наиболее тяжело воспринял, ибо, как и многие из моих коллег музыковедов, мы горячо любим советскую музыку, заинтересованы в ее развитии. <...> Любить советскую музыку — не есть преступление⁴¹.



М. С. Друскин.
Конец 1940-х годов.
Фото из личного архива
М. С. Друскина. Предоставлено
Л. Г. Ковнацкой.

Пожалуй, как никто другой Друскин недвусмысленно ясно выразил охватившее серьезных и думающих музыкантов чувство растерянности и тревоги. Перечерчивались, ставились под сомнение высокие, имеющие международное признание завоевания советской композиторской школы. Именно ленинградцы несли особую ответственность за сложившиеся в профессиональной среде творческие ориентиры. Поскольку именно в Ленинграде в мае 1941 года, накануне войны, на выездном пленуме советских композиторов по поручению Оргкомитета Союза композиторов ленинградские музыковеды В. Богданов-Березовский и И. Соллертинский в двух развернутых установочных докладах, посвященных становлению советского симфонизма, дали широкую панораму советского симфонического творчества, определили высокую шкалу творческих критериев для современного композитора⁴¹. Термины «творческая обезличка» (Хренников), дилетантизм (Коваль), «неоминкулианство» (Асафьев) тогда были применены к тем, кого партия в 1948 году определила в новые руководители Союза. А тогда, весной 1941 года, подлинными новаторами были названы лишь трое — Д. Шостакович, С. Прокофьев и Н. Мясковский. Однако к творчеству последнего в Ленинграде относились достаточно прохладно. В частности, можно сослаться на того же Соллертинского, который на упрек в том, что в своем докладе он мало внимания уделил Мясковскому, заметил, что его симфонии знает не так досконально, как сочинения Шостаковича.

Правда, все же нелегко представить, почему Друскин публично назвал Мясковского «голым королем», который «своими 25 симфониями (а если он и дальше будет писать, то это количество удвоится), всем характером своего творчества звал к интеллигентской, рыхлой, рассудочной и якобы “глубокомысленной”

разработочным — Свиридов на практике творчески претворил заветы РАПМ. В его музыке всегда было больше идеологии («У меня отец крестьянин», «Я последний поэт деревни», «Время, вперед»), чем профессиональной оснащенности («...оркестр — мое горе, мое неумение...» — писал он в «Дневниках»). И потому, может быть, сам того не желая, он стал настоящим официально и народно признанным советским композитором.

[1] Первый общий раздел доклада Соллертинского, подготовленный к печати самим автором и названный им «Исторические типы симфонической драматургии», был опубликован в сборнике: *Соллертинский И. И. Избранные статьи о музыке*. Л.; М., 1946. С. 7-18. Сборник подготовлен к печати М. С. Друскиным, которого связывали с Соллертинским дружеские отношения.

музыке, и влияние Мясковского (не Шостаковича, а Мясковского) мы чувствуем почти на каждом из композиторов». Если это и было продиктовано стремлением отвести удар от Шостаковича, в рассуждении, что «Сумбура...» и «Балетной фальши» на одну творческую жизнь вполне достаточно, а Мясковский все же в Постановлении от 10 февраля последний, шестой, по списку «формалист» и критике его виделась меньшим из зол, то аргументация оказалась неубедительной^[1]. Однако даже не резкий выпад Друскина поражает сейчас. Удивительно, что данной сентенции не нашлось в той аудитории оппонентов. Складывается впечатление, что Друскин лишь выразил мнение многих.

Ленинградский союз (в 1948 году в нем состояло 105 композиторов и 25 музыковедов) сражался за Шостаковича. Шостакович был, наверное, самым ярким символом города, пережившего блокаду. Позднее композитор В. Суслин, которого в симпатиях к великому автору «Ленинградской» симфонии не заподозришь, вспоминал: «Когда я впервые услышал имя Шостаковича в 1948 году, мне было 6 лет... Мне кажется, что уже тогда Шостакович был лишь немногим менее популярен, чем товарищ Сталин, и, несомненно, популярнее Черчилля, Трумена и т. д.»^[2].

И когда Друскин говорил об «отрицательной» роли, которую сыграли Пятая и Седьмая симфонии Шостаковича в развитии советской музыки, он нашел в том

беду большого таланта, который гипнотизирует более слабых своих сторонников. <...>

Шостакович двумя симфониями создал интересную и новую идейную концепцию симфонии... Почему-то другие более молодые сторонники Шостаковича, не прошедшие такой трудный путь развития, который прошел Шостакович до Пятой симфонии, окончившие только школьную скамью, студенты консерватории, тоже говорят о страданиях личности... Образы страшной силы, подавляющие временами наше сознание, проникли в симфоническую музыку других композиторов. Каждый из композиторов, писавший в военное и послевоенное время, мыслил образами Шостаковича. Это мы можем найти во Второй симфонии Хачатуряна, в симфонии «Родина» Попова, вы услышите эти образы и у <...> Прокофьева: в I части Шестой симфонии есть изображение уродливого и страшного, что мы наблюдали в первой части Седьмой симфонии^[3].

Это высказывание звучит открыто полемично с текстом Постановления. Друскин утверждал, что трагическая картина современного мира стала художественным текстом советских композиторов. Он также продолжал настаивать на объективной творческой ценности созданных симфонических произведений:

Мне думается, когда мы соберемся для более детального обсуждения не столько Постановления, не столько выводов из Постановления, сколько для анализа состояния современной советской музыкальной культуры, мы положительные образы возвышенного и красивого сможем найти и у тех композиторов, которых сейчас рассматриваем, как представителей формалистского лагеря. Мы их будем рассматривать диалектически. Мы не будем осуждать их творчество полностью, а будем стремиться обнаружить, что же сквозь шелуху проступает положительного. А если проступает, то эти образы возвышенного сумеем обнаружить и в творчестве Шостаковича^{[2][4]}.

[1] Последовательность имен композиторов-«формалистов» в Постановлении «Ст. опере "Великая дружба" В. Мурадели» была такой: Д. Шостакович, С. Прокофьев, А. Хачатурян, В. Шебалин, Г. Попов, Н. Мясковский и др., что имело особое значение в документах сталинского времени.

[2] В 1938 г. Ленинградская филармония в серии «Путеводитель по концертам», чрезвычайно популярной в то время, выпустила брошюру М. С. Друскина «Первая симфония Дм. Шостаковича», в которой автор обнаружил «пытливый ум мастера».

Последний тезис выступления Друскина также содержал скрытую защиту концепции Девятой симфонии Шостаковича. Известно, что в последние месяцы войны от Шостаковича ждали монументальную симфонию «победы» с хоровым торжественным апофеозом, аналогичную бетховенской Девятой. Однако созданная в августе 1945 года лаконичная пятичастная неоклассицистская Es-dur'ная симфония, с повторяющейся экспозицией в I части, вызвала у критиков чувство недоумения⁴⁵: голосов в защиту Симфонии было не так уж много и до Постановления. И хотя Друскин не говорил прямо, все поняли, о каком сочинении идет речь:

Давно меня уже занимал вопрос: почему наши композиторы хотят во что бы то ни стало быть Бетховеном, я имею в виду большую постановку вопроса в стремлении создать новый план, а почему не хотят удовольствоваться ролью Гайдна? <...> Каждый желает быть мыслителем, размышлять о судьбе человека, а не хочет создать произведений, которые бы близко подходили к нашей советской музыке⁴⁶.

Наиболее негативно оценил Девятую симфонию М. Коваль. В печально прославившейся статье «Творческий путь Д. Шостаковича», которую Коваль сразу после своего назначения на пост главного редактора опубликовал в трех номерах журнала «Советская музыка», он выразился о последней симфонии так:

Девятая, «Победная» симфония Шостаковича явилась полным творческим поражением композитора. <...> Старик Гайдн и заправский американский сержант, неудачно загримированные под Чарли Чаплина, со всевозможными ужимками и кривлянием прогалопировали первую часть симфонии⁴⁷.

Статья та окончательно испортила Ковалю репутацию в музыкальных кругах. На посту главного редактора «Советской музыки» он продержался всего четыре года.

Во второй день собрания язык намеков был отброшен. Все три дня вел дискуссии состоявший членом правления ЛССК И. Дзержинский. 2 марта он открыл прения своими воспоминаниями о том, как 17 января 1936 года он лично встретился с тов. Сталиным^[1]. Свои пять опер, написанных с тех пор («Поднятая целина», «Волочаевские дни», «Кровь народа», «Надежда Светлова», «Князь-Озеро») оратор самокритично признал неудавшимися. Дзержинский поделился с присутствующими планами «в конце концов создать классическую оперу — это цель моей жизни; я приложу все силы к созданию ее и к исполнению указаний тов. Сталина»⁴⁸.

Посчитав, что самокритики в его выступлении достаточно, оратор обратиться к проблемам консерваторского обучения:

Молодежь в большинстве своем там, в консерватории, [группируется] вокруг класса в основном Шостаковича, в какой-то мере Щербачёва. Я возьму хлеб из

Друскин отметил также, что в своем первом масштабном произведении Шостакович выступает уже в качестве блестящего «строителя» большой музыкальной формы». Но самое главное, что было выделено в сочинении 19-летнего композитора, — это «яркое значение симфонии в истории советской музыки» (Указ. изд. С. 7, 8, 4).

[1] Речь идет о гастрольях Малегота в Москве в январе 1936 г., на которых театр показал две свои новые оперные работы — «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича и «Тихий Дон» Дзержинского.

рук других ораторов. Вчера была такая сцена: Д. Толстой и Г. Уствольская ушли с собрания на урок Шостаковича. Когда им тов. Круц заявил, что это неудобно, ведь собрание, что можно договориться и перенести урок, — Толстой сказал: «История еще покажет, кто прав». И ушел в консерваторию. Молодежь заражена формализмом⁴⁹.

Сославшись на мнение Чулаки о том, что Ленинград «исстари был цитаделью формализма», Дзержинский завершил свое выступление.

На собрании присутствовал и выступал художественный руководитель, директор и главный дирижер Ленинградской филармонии Е. Мравинский. В то время Ленинградская филармония занимала центральную позицию в музыкальной жизни страны. Уже потому, что премьеры своих симфонических произведений Д. Д. Шостакович традиционно отдавал Ленинграду, у всех, кто любил музыку, сложилось особое отношение к Ленфилу и его директору.

Сейчас принято считать, что главным музыкальным событием 1947 года, года 30-летия Октября, была постановка оперы «Великая дружба» В. Мурадели. Однако Ленинград весомо откликнулся на юбилей. Со 2 ноября по 13 декабря филармония провела фестиваль советской музыки. «По своим творческим достижениям фестиваль этот явился незаурядным художественным событием, имеющим серьезное значение для всей нашей музыкальной культуры», — писал по следам фестиваля в газете «Ленинградская правда» Ю. Вайнкоп. Практически фестиваль стал акцией главного дирижера филармонии. Из десяти концертов семь Мравинский провел сам (в трех оставшихся программах были задействованы А. Гаук и Э. Грикуров). Причем исполнил четыре (!) симфонии Шостаковича — Первую, Пятую, Седьмую и Восьмую. На концертах побывало 15 000 человек. Кроме сочинений Шостаковича прозвучали опусы Прокофьева, Хачатуряна (все три композитора по количеству исполненных сочинений были безусловными лидерами), две оратории Ю. Левитина, симфонии Н. Мясковского, М. Чулаки, Р. Бунина, симфоническая сюита В. Щербачёва «Гроза», увертюры А. Животова и А. Котляревского, фортепианный концерт Л. Ходжа-Эйнатова. На слушательской конференции выступавшие говорили о том, что «советская симфоническая музыка — это наша гордость», что «Шостакович являет собой триумф симфонического творчества». Слушатели называли «триада» советской музыки искусство Шостаковича, Прокофьева и Хачатуряна. Наконец, Мравинский был удостоен титула «маршала советской музыки»⁵⁰. Если добавить к сказанному, что за десять лет с момента рождения Пятой симфонии Шостаковича Мравинский исполнил ее 26 раз, если вспомнить, что почти все премьеры композитора он традиционно проводил в Ленинграде и только затем повторял в Москве, если сказать, что премьеру Шестой симфонии Прокофьев отдал Мравинскому и Ленинграду (11 и 12 ноября 1947 года), то становится понятным беспокойство Москвы, являвшейся в то время безусловной филармонической провинцией, по сравнению с Ленинградом.

Кстати, уже после событий 1948 года и. о. начальника ГУМУ Комитета по делам искусств К. Саква в качестве методического материала своим приказом рассылал по филармониям страны изданные Ленинградской филармонией путеводители и буклеты к концертам.

Между тем роль Мравинского в событиях 1948 года до настоящего времени не была освещена. В процессе изучения фонда Агитпропа стало известно, что в мае 1948 года вместо Мравинского и его оркестра, приглашенных на фестиваль «Пражская весна», был отправлен К. Иванов. Последний получил в Чехословакии плохую прессу, о чем информировал руководство возглавивший делегацию советских музыкантов Б. Ярустовский. Однако иных репрессивных действий по

отношению к художественному руководителю Ленинградской филармонии пока не обнаружено. Вместе с тем в репертуарном плане Ленинградской филармонии на 1948/49 год (в девятой программе второго абонементa), посланном в Комитет по делам искусств, Мравинским была заявлена к исполнению Пятая симфония Шостаковича⁵¹. И не только заявлена, но и исполнена.

В первую очередь Мравинский как руководитель филармонии, отвечающий за ее репертуарную политику, отреагировал на обвинение в формализме:

Мы все музыканты, все делаем музыку и любим ее в пределах возможности каждого из нас, и смешно предположить, чтобы кто-то, воздействуя каким-то скальпелем, причинял ей вред. Вот почему я восстаю против формулировки филармонии как «цитадели формализма». Что это такое за «цитадель»?

Мы все ошибки делали, делаем и впредь их будем делать в большом количестве, но чувствовать себя комендантом враждебной внутри Советского Союза находящейся крепости я не вижу никаких оснований. <...> Да, мы играли советскую музыку и думаю, что играть и будем. Что же мы, спрашивается, играли? Играли ли мы только формалистическую линию, которая сейчас осуждена или мы действовали шире?

Я утверждаю, что филармония... показывала все направления советского искусства, все характеры, все убеждения в смысле музыкантском и т. д. Достаточно привести небольшой список имен, чтобы в этом убедиться. За последние годы были исполнены произведения Животова, Ходжа-Эйнатова, Чулаки, Держинского, Бунина, Левитина, Шапорина, Дешевова, не говоря уж о том, что мы играли и Прокофьева, и Шостаковича, как это широко известно⁵².

Просчеты филармонии Мравинский обозначил в следующем:

Не надо было исполнять фортепианный концерт Держинского — для меня произведение слабое и несостоятельное во всех отношениях⁵³.

Далее Мравинский затронул проблему соотношения профессиональной техники и доступности, простоты как критериев художественной значимости произведения. Проблему, опасную хотя бы потому, что февральское Постановление, казалось бы, давало ее официальное толкование:

...Высокомерно третируя композиторов, которые пытаются добросовестно осваивать и развивать приемы классической музыки, как сторонников «примитивного традиционализма» и «эпигонства», многие советские композиторы в погоне за ложно понятым новаторством, оторвались в своей музыке от запросов и художественного вкуса советского народа, замкнулись в узком кругу специалистов и музыкальных гурманов...⁵⁴

Мравинский фактически откомментировал Постановление:

Дело в том, если мы сегодня говорим, что произведение, как бы оно ни было высоко профессионально, и даже талантливо, но если оно лишено черт простоты и доходчивости, оно не имеет права на существование и не может быть названо нашим. <...> Беру на себя смелость утверждать и другое. Произведение, наделенное простотой, даже народностью, но лишенное признаков профессиональной высоты, совершенства техники — тоже не имеет права существовать в наше время⁵⁵.

В качестве примера Мравинский привел творчество Дзержинского, которое стало главным объектом критики в его выступлении:

Тут Иван Иванович Дзержинский очень много говорил относительно того, что он никого не допускает оркестровать, что он все делает сам. Я позволю себе в этом усомниться. Интересно было бы посмотреть партитуру «Князь-Озеро» и установить процентное соотношение основных чернил и красных чернил^[1].

Дзержинский: Это ложь! Если вы сомневаетесь — это не значит, что это правда. Я прошу собрание простить меня...

Мравинский: Важно еще следующее, что эта недостаточная профессиональность, которая подчас выдается за истинную народность, всегда является камнем преткновения в том случае, когда вам говорят, что будто вы придираетесь ищите повод к тому, чтобы сказать: произведение непрофессионально, чтобы его закопать. Я должен сказать, что я нежно люблю народную музыку...

Дзержинский: Не верю!..

Мравинский: ...песни Соловьёва-Седого слушаю с большим удовольствием, хор Пятницкого люблю. Но как-то я включил радио (это было незадолго до премьеры «Князь-Озеро»), и не понимал сначала, что передается. Должен вам сказать: я думал, что передается какое-то самодеятельное произведение. И когда я наконец попал в зал Мариинского театра, то увы, мое впечатление укрепило <...> я, в конце концов, позволю себе произнести вслух то, что мы слышим на каждом шагу в кулуарах: я позволю себе, наконец, сказать, что Иван Иванович Дзержинский не только фуги не знает, а он действительно стоит на грани любительщины и самодеятельности. И страшно не то, что не знает фуги, как он однажды сказал Щербачёву, который так и застыл при этом, а дело в том, что человек не желает знать, что у него плохо <...> потому что когда человек начинает говорить, что у него и оркестр, и симфонические пласти, и хор, а я прихожу в зал и слышу жалкий, незвучащий, примитивный оркестр, который не разнотык оркестрован, жалкие подголоски фагота, какой-то хор, который воспроизводит антиголосовую музыку, то я просто огорчен. Я решил это произнести вслух. И это не потому, что я решил воспользоваться, влезть на эту трибуну и «обложить» Ивана Ивановича. Я его очень ценю, он очень талантливый человек, остроумный...

Дзержинский: Может быть, Вы мне посоветуете перейти в эстраду?

Мравинский: Мне часто это приходило в голову. С одной стороны, я вижу прекрасно наши формалистические ошибки, но, с другой стороны, мы видим воинствующий дилетантизм!¹⁶

Выступление Мравинского четырежды прерывалось продолжительными аплодисментами, что зафиксировано в стенограмме. Но все ждали слова Мравинского о Шостаковиче.

Теперь трудный вопрос — это вопрос... (*Тут Мравинский сделал большую паузу. Зал замер.*) Я должен произнести слово «Шостакович», которого здесь ждут. Ну что же? Я его произнесу. Мое положение в этом деле трудное: я с этим человеком был связан не рюмкой водки и не такси, а связан был музыкой. Я считал этого композитора величайшим талантом современности и сейчас считаю так же. И должен вам сказать, что глубоко уверен в том, что с этим огромным талантом у нас должна быть связана убежденность, уверенность в том, что не кто

[1] Опера «Князь-Озеро» Дзержинского была поставлена в Кировском театре в 1947 г.

иной, как он покажет нам в музыке действительно то, что нужно, исправит то, что нужно исправить, и даст нам⁵⁷.

Присутствующие понимали, что термин «воинствующий дилетантизм» относился не только к морально уничтоженному Мравинским Держинскому. В памяти композиторов была сравнительно недавняя скандальная история с Д. Р. Рогаль-Левицким⁵⁸. Последний оркестровал оперу М. Ковалья «Емельян Пугачёв», за которую Коваль в 1943 году получил Сталинскую премию первой степени (в свое время, увлекшись идеями РАПМ, Коваль бросил обучение в Московской консерватории в классе Н. Мясковского). Мравинский открыто говорил о недопустимости создавшегося положения. Это был протест против новой официальной политики в музыке. Это была речь обладающего огромным музыкантским авторитетом абсолютно свободного человека, для которого нравственную суть бытия определяли не законы социального времени. В своих дневниках Мравинский назвал Шостаковича «братом по Дням». И он сражался за это духовное братство прежде всего своими исполнительскими концепциями. Выступление на композиторском совещании 2 марта 1948 года — один из редких случаев, когда Мравинский со всей определенностью высказался публично^[1].

Выступление Мравинского изменило ход событий на совещании. Те, кто должен был каяться и активно поддерживать совершающийся ход событий, перешли в активное наступление. Акт публичного покаяния по предполагаемому сценарию должен был совершить критик Ю. Вайнкоп как «апологет формализма № 1» (по определению Чулаки). Однако вдохновленный Мравинским, Вайнкоп, который после смерти Соллертинского заменил его в качестве лектора симфонических программ филармонии, оказался столь же, если не более, откровенным в речах:

...Вероятно, не так легко будет сразу изменить как-то весь путь. Я представляю себе, что, если машина, идущая полным ходом (а мы работали все полным ходом), поворачивает на 180 градусов, то без аварии обычно не обходится. Поэтому, поворот быстро, если и совершается благополучно, то невольно вызывает некоторое подозрение <...> подозрительно, что некоторые поняли страшно быстро свои ошибки...⁵⁹

Эта фраза дала повод обвинить Вайнкопа в том, что он критиковал политику партии в повороте на 180 градусов. Следующий тезис, за который Вайнкоп вынужден был писать объяснительную записку, не зачитанную в последний день совещания, но приобщенную к стенограмме, состоял в убежденности, что главным «критерием для меня была талантливость композитора, а не идейно-эстетическая направленность, то есть биологический, а не идеологический факт. <...>

Отсюда, естественно, что на первое место в своей деятельности я ставил самого талантливого из советских композиторов, гениального, одаренного Д. Д. Шостаковича, которого я также считал, как говорил Е. А. Мравинский, величайшим

[1] Неудивительно, что в лице Держинского (тоже, кстати, недоучившегося в Ленинградской консерватории) великий дирижер XX столетия получил в дальнейшем злейшего врага. В 1954 г. (22 сентября) Держинский опубликовал в газете «Ленинградская правда» статью «О пропаганде советской симфонической музыки», в которой обвинил Мравинского в том, что его оркестр прилагает недостаточно усилий в этом направлении. В результате, по мнению Держинского, «...советские композиторы стали писать меньше музыки». Мравинский назвал статью «хулиганской» (Мравинский Евгений. Записки на память. Дневники 1918-1987. СПб., 2004. С. 182, 615).

композитором нашего времени, величайшим композитором XX столетия и, естественно, что я его ставил на первое место, потому что меня это волновало, увлекало, и я радовался такому явлению. <...> Я люблю эту музыку и сейчас, и не понимаю, как можно не гордиться таким произведением, как Пятая симфония Шостаковича.⁶⁰

Далее в выступлении оратора прозвучала мысль, которая вызвала аплодисменты присутствующих, а также реплику председателя критической секции, секретаря партийной организации Ленинградского союза Л. Энтелиса:

Я не намерен отдавать ни формализму, ни зарубежному мистицизму ни Хачатуряна, ни Прокофьева, ни Шостаковича. Что они — не могут перестроиться?! Да ведь все-таки они будут создавать лучшие произведения! Если Шостакович создаст оперу «Молодая гвардия» и напишет в свете наших нынешних требований русскую музыку, так разве не ему будет ставить памятник русский народ?! И мы будем гордиться. А эти разговоры — формалист на 30 процентов, на 50 и на 70 — никуда не годятся! (*Аплодисменты.*)

Энтелис: Вы Постановление ЦК читали?

Вайнкоп: Имел удовольствие.

Голос с места: Объясните, к чему этот вопрос?

Председатель (Дзержинский): Этот вопрос задан потому, что идет совещание по вопросу Постановления ЦК...⁶¹

Не был забыт в выступлении Вайнкопа и Дзержинский:

Историческое значение «Тихого Дона» продолжает оставаться, несмотря на то что Иван Иванович так и не переплыл этого «Тихого Дона» до сегодняшнего дня (*аплодисменты*).

Ответная реплика Дзержинского не может не вызывать улыбки:

Почему я не переплыл до сих пор «Тихий Дон»? Я могу ответить, что, видимо, много воды в «Тихом Доне»⁶².



Ю. Я. Вайнкоп. 1947 г.
Архив Санкт-Петербургской
филармонии.

Самое поразительное заключается в том, что правление Ленинградского союза, представители которого должны были выступать в роли обвинителей, чувствовало себя неуверенно, ощущая настроение зала... Вайнкоп выразил общее мнение:

Мне не нравится еще и отсутствие самокритики, и то, что, по-видимому, правление считает себя сейчас оплотом демократических сил в музыкальном искусстве.

Зал поддержал выступавшего продолжительными аплодисментами.

Почему оно считает себя оплотом демократических сил в музыкальном искусстве? Что же за громадные таланты и такие яркие мастера стоят сейчас во главе? Вот, на-

пример, И. И. Дзержинский — давайте говорить начистоту. Вы себя ведете сейчас как хозяин советской музыки. (*Вновь раздалась аплодисменты.*) В филармонии Вы сказали: «Мы вас наказывать не будем, мы вас посечем». Это вообще Ваш стиль.

Дзержинский: Я этого не помню, но это должно быть шутка...

Вайнкоп: Я и понял, что это шутка⁶³.

Все же не все выступавшие были столь откровенны в речах. Директор Ленинградской консерватории П. Серебряков ограничился общими фразами, пожурив, впрочем, Л. Круца за нигилистическое отношение к творчеству И. С. Баха. Член-корреспондент Академии наук А. Оссовский, не назвав ни одной фамилии, рассуждал о народности, идейности, социалистическом реализме, заветах Римского-Корсакова. Композитор О. Чишко сетовал, как трудно в музыке выразить тему повышения производительности труда. Шум в зале вызвало предложение М. Бражникова использовать знаменный распев и его «бесконечное мелодическое богатство» в произведениях советских композиторов. Бражников тут же получил отповедь Л. Энтелиса, который назвал его идею странной: «Любопытно, что на этой кафедре протягивают руки формалисты XX века к формалистам XIV века».

Кстати, Энтелис, первый на ленинградском совещании, обратился к критике творчества Прокофьева. По его мнению, последний в «корне фальшивой» опере «Семен Котко» и в «Войне и мире» «пользовался образами жизни с чужого голоса»⁶⁴. Тут же Энтелис стал сетовать, что за критику «Войны и мира» (««Война и мир» — это клевета на Толстого») он получил жесточайший отпор от Друскина, который сказал: «В прошлые времена за такие вещи вызывали на дуэль. А сейчас бьют в морду»⁶⁵. После этой реплики в зале раздалось выкрики и недовольный гул.

Значительное место в своем выступлении Энтелис отвел творчеству Шостаковича.

...Меня не удовлетворял финал 5-й симфонии. Я считал и считаю его внешним, не отвечающим той концепции, которую Шостакович развивал в трех предыдущих частях. Может быть, в нашем отношении к финалу какую-то минимальную роль играла та интерпретация, которая ныне считается установленной академически, — интерпретация Мравинского, ибо я напомним: когда в прошлом году приезжал дирижер Крипс и ставил 5-ю симфонию Шостаковича, то финал прозвучал по-иному, значительно более человечней и убедительней. Не было той истерической взвинченности, которую, имея достаточные основания от Запада, подхватил и гипертрофировал Мравинский. После 5-й симфонии я знал 6-ю симфонию, к которой отнесся почти безразлично. Я не усмотрел в ней ни нового позитивного зерна (я убежден, что его здесь нет). Это не шаг после 5-й симфонии, ибо это движение либо в сторону, либо вспять. 7-ю симфонию я услышал позже большинства из вас, так как в годы войны я не слышал ее, если не считать крайне неудачного исполнения в радио. Это было очень торжественное, важное и волнующее исполнение, когда в заблокированном Ленинграде Радиокомитет исполнял эту симфонию. Но разобраться в ней тогда было чрезвычайно трудно. То, что говорилось о 7-й симфонии о неуравновешенности двух основных тем — темы нашествия и темы нашего сопротивления и нашей победы, я целиком разделяю. В вопросе о Шостаковиче для меня двух мнений быть не может. Здесь, с этой трибуны раздавались голоса в защиту того или иного произведения. Вопрос сейчас стоит не так. ЦК партии осуждает направление, осуждает формализм как явление в нашей советской жизни...

Я не сомневаюсь в том, что произведения Шостаковича будут исполняться (может быть, не все). Не нам с вами думать, товарищи, а нам надо посмотреть, как их примет народ⁶⁶.

Объявив умершего И. Соллертинского «апостолом формализма», а Друскина «воинствующим формалистом», поддержав Мравинского в его «жесточайшей критике» Держинского, раскритиковав методы преподавания композиции в консерватории («В классе Чулаки тоже в высшей степени неблагополучно»). Энтелис завершил второй день прений⁶⁷.

В третий, последний день работы ленинградского совещания выступили: В. Богданов-Березовский, Л. Финкельштейн, А. Лобковский, А. Должанский, О. Евлахов, В. Соловьёв-Седой, секретарь Ленинградского горкома ВКП(б) Б. Стожилов.

Богданов-Березовский сравнил формализм с раковой опухолью, которая «охватывает собой отдельную часть довольно крепкого музыкального организма и мертвит его ткань». Весь пафос своего выступления докладчик направил против М. Чулаки, заявив, что последний «искал формализм в произведениях двадцатилетней давности». По мнению композитора Финкельштейна, «Постановление больно бьет Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна — самых талантливых композиторов нашей страны»⁶⁸. После перепалки Энтелиса с Вайнкопом и Друскиным, невнятных речей Лобковского, Должанского и Евлахова, предсказуемого доклада партийного чиновника Стожилова, построившего свое слово на сопоставлении цитат из «формалистической» статьи Друскина о Восьмой симфонии Шостаковича с мнением «рядового слушателя», выступил уже назначенный председателем Ленинградского союза Соловьёв-Седой.

Соловьёв-Седой занимал этот пост до 1964 года. Он был из поколения Шостаковича, известность пришла к нему в годы войны за создание лирических песен. До событий 1948 года он получил две сталинские премии (1943, 1947), в то время как Держинский был удостоен ее лишь в 1950 году, вместе с Шостаковичем, для которого премия 1950 года была уже четвертой, впрочем, как и для Хачатуряна. Количество сталинских премий определяло в те годы официальный статус творческого лица, так как Сталин лично контролировал их распределение.

Прежде всего Соловьёв-Седой вспомнил «золотой век» Союза, который, по его мнению, был в 1934–1935 годах.

...Когда мы, ныне сидящие здесь «маститые» композиторы, только закончили консерваторию, и со всей страстностью молодости окунулись в строительство советского искусства. <...> Даже когда появилась известная, инспирированная ЦК, статья о формализме в музыке, касающаяся оперы Шостаковича и его балета, то один из композиторов [Пустыльник] сказал: «Что там за ерунда написана, я не согласен». Вот какие тогда были настроения среди нас, композиторов.

Я не музыковед и не берусь утверждать, что буду говорить абсолютно точно. Но примерно после беседы Держинского с товарищем Сталиным и до появления Пятой симфонии Шостаковича, в газетах, в центральной прессе, фигурировал один Держинский: «Держинский поехал в Куйбышев. Он пишет оперу, подобную “Тихому Дону”», «Держинский улыбнулся Хренникову или Хренников улыбнулся Держинскому, сказав, что мы с тобою братья» и так далее. <...> Все музыковеды плели лавровый венок Держинскому. Потом вдруг появилась Пятая симфония Шостаковича. Помню, что это произвело на всех потрясающее впечатление, потому что вдруг в стенах филармонии <...> этому по-свински загнанному человеку публика устроила овации. <...> И все критики, забыв прежние «заслуги» Шостаковича, распушили на себе

петушиные перья, в которые облакаются апологеты формализма, вновь хлопала крыльями и закричала «виват»! И Шостакович был поднят на шит. К этому времени звезда Дзержинского закатилась.

И вот засверкал Шостакович. Надо сказать, что такое владение оркестром, такое мастерство, такое формальное мастерство, которым обладает Шостакович, несомненно, не имеет ни один композитор в мире. Такое явление я могу, пожалуй, сравнить с областью шахмат. Для Шостаковича оркестр это все равно, что для шахматиста играть со 100 человеками, не глядя на доску. <...>

Шостакович, с моей точки зрения, не представляет для меня лично социального зла. Мне кажется, что трагедия Шостаковича (а он несомненно трагедийный композитор) заключается в его подражателях, его апологетах, его критиках, которые не туда его творчество направляют. Мне кажется, что если бы такому таланту, как Шостакович, был придан не Соллертинский и не Вайнкоп <...> (голоса: *Правильно!*), а если бы был придан настоящий критический человек, если бы советский Стасов или Белинский нашелся для Шостаковича, то Шостакович тогда показал бы жару всем.

Немалую долю своего «труда» вложили подражатели Шостаковича. С моей точки зрения Шостакович — композитор неподражаемый, это уникальное дарование <...> я болею душой за тех молодых композиторов, которые хотят ему подражать. Эти люди канут в вечность, а Шостакович останется. Я в этом несколько не сомневаюсь <...> нельзя брать от него его нутро и его философию, потому что это философия одинокого художника⁶⁹.

Выступление Соловьёва-Седого неоднократно сопровождалось смехом присутствующих и аплодисментами. По его предложению, из заключительной резолюции собрания были сняты все фамилии композиторов и музыковедов-формалистов».

В заключительном слове М. Чулаки, единственный из выступавших, попытался защитить Дзержинского и невольно выразил главное:

Мне хотелось бы сказать несколько слов о конкретных людях, в первую очередь о Дзержинском. Ведь его имя называлось больше, чем какое-либо другое. Имя Шостаковича называлось много меньше, чем имя Дзержинского. Причем это часто принимало форму свержкритики, просто прямых оскорблений⁷⁰.

Естественно, такие результаты обсуждения постановления не моглистроить ни вновь избранное руководство Союза композиторов, ни аппарат ЦК ВКП(б). Ленинградская музыкальная общественность очень сплоченно выступила против изменения музыкального курса страны. Именно потому стенограмма ленинградского мартовского совещания не была предана гласности и весь советский период хранилась в фонде Союза с грифом СС («совершенно секретно»). Но публичная реакция на событие все же была. В опубликованном варианте выступления М. Чулаки на первом съезде композиторов версия вышеизложенных событий выглядела следующим образом:

На собраниях и дискуссиях, проходивших в Ленинграде в связи с Постановлением ЦК ВКП(б) «Об опере "Великая дружба" В. Мурадели», — рассказывал тов. Чулаки, — раздавались и такие голоса: «Давайте, — говорили одни, — сначала отберем все ценное, что было создано Шостаковичем, Прокофьевым и другими, чтобы эти произведения не были незаслуженно раскритикованы, сохраним их

в золотом фонде советской музыки». «Давайте, — говорили другие, — будем бороться сперва против дилетантизма, а уже потом против формализма», и т. п.

Тов. Чулаки справедливо квалифицирует подобные рассуждения как попытку отыскать лазейку, заняться лавированием, и тем самым помешать делу полного разгрома формализма в советском музыкальном искусстве⁷¹.

Московская консерватория и ее директор В. Я. Шебалин

...Все эти Малеры, Шёнберги, Альбамберги,
Хандемиты..

*Из выступления председателя КДИ Лебедева на
собрании в МГК. 24 февраля 1948 года*

В консерватории, например, часто критикуют оперный театр не за то, что там шла «Дуэнья» Прокофьева, а за «Князь-Озеро» Дзержинского. Между тем опера Дзержинского принадлежит к реалистическому направлению, хотя и страдает технологическим несовершенством. Неправильны также попытки объявить главной опасностью воинствующий дилетантизм.

*Из выступления М. Чулаки
на Первом съезде ССК*

В 1948 году, в последний год директорства В. Я. Шебалина, Московская консерватория в структурном и организационном отношении представляла хорошо слаженный и четко работающий коллектив. На теоретико-композиторском факультете (после того как осенью 1942 года Шебалин стал директором, он объединил вместе композиторов и музыковедов) обучались 119 студентов, на оркестровом — 305, на фортепианном — 253, вокалом занимались 92 человека, хоровым дирижированием — 71. Консерваторское училище имело 556 обучающихся, его школа насчитывала 235, ЦМШ — 398 человек. Всего в консерваторском ведении значился 2141 обучающийся с учетом национального отделения, в котором числилось 112 студентов.

Педагогический состав консерватории составлял 312, а с учетом школ — 678 человек. В 1948 году, до выхода Постановления, в консерватории работали 24 сталинских лауреата. В числе преподавателей числились 87 профессоров (из них 28 докторов наук), 80 доцентов (3 доктора и 20 кандидатов наук). Кафедру сочинения, подвергшуюся критике Центрального комитета за деятельность трех ее профессоров, возглавлял С. С. Богатырёв. Он же, имея опыт руководства Харьковской консерваторией, занимал должность заместителя директора консерватории по научной части. Членами кафедры были Ан. Н. Александров, В. А. Белый, Е. К. Голубев, Д. Б. Кабалевский, Е. О. Месснер, Н. Я. Мясковский, Н. И. Пейко, В. Г. Фере, В. Я. Шебалин, Д. Д. Шостакович.

Партийная организация имела 56 коммунистов, комсомольская состояла из 218 человек. В количественном отношении это была сравнительно небольшая цифра, так как в собственно консерватории учились 840 студентов. Лишь каждый четвертый из них был членом ВЛКСМ.

Успешная кадровая политика подкреплялась и творческими достижениями. На Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей, проведенном в 1945 году, выдвинулась группа молодых талантливых артистов^[1]. Причем все они были воспитанниками МГК. Это пианисты С. Т. Рихтер, В. К. Мержанов, Ю. А. Муравлев, скрипач Ю. Г. Ситковецкий, виолончелисты М. Л. Ростропович, Ф. П. Лузанов.

Значительными были и научные достижения консерватории. В годы директорства В. Я. Шебалина начал свою работу Научно-исследовательский кабинет консерватории, руководить которым был приглашен Б. В. Асафьев. Затем на этом посту его сменил Р. И. Грубер. В далеко идущие планы Шебалина входила организация на основе деятельности Кабинета научно-исследовательского института, с большим количеством секций, концентрирующих свою деятельность на разработке проблем источниковедения, фольклористики, современного композиторского процесса и теории музыки. Шебалин, в юности мучительно выбиравший между любимой филологией и композицией, был европейски образованным человеком. Круг его общения включал не только музыкальную среду, но «своим» его считали философы и филологи А. Габричевский, С. Шервинский, В. Нилендер, а также А. А. Шеншин, по образованию филолог-латинист, обретший в композиции свое второе призвание. Шебалин стремился приблизить консерваторское образование к университетским стандартам. И в том всячески ему помогал близкий друг И. И. Соллертинский. По приглашению Шебалина Соллертинский должен был начать читать свой курс. Однако неожиданная смерть Соллертинского оборвала столь далеко идущие совместные планы. Несмотря на это, научная жизнь консерватории существенно продвинулась в своем развитии. С 1944 по 1947 год, согласно отчету В. Я. Шебалина, были подготовлены следующие диссертации на соискание степени доктора искусствоведения: И. В. Способин «Гармония Н. А. Римского-Корсакова», В. А. Цуккерман «Рондо в его историческом развитии», В. О. Берков «Принцип секвенции и его значение в развитии музыкального языка», А. Ф. Мутли «Структура многоголосия и принципы движения голосов», В. В. Протопопов «Русская оперная форма», Б. В. Левик «Мировая роль симфонического творчества Чайковского», Ю. В. Келдыш «Художественное мировоззрение В. В. Стасова» (1946).

Замечу, что из всех перечисленных в этом списке докторантов смог одновременно пройти защиту лишь Ю. В. Келдыш. Докторские исследования В. О. Беркова, А. Ф. Мутли, Б. В. Левики, И. В. Способина остались незащищенными. В. А. Цуккерман защитил диссертацию «Камаринская Глинки и ее традиции в русской музыке» лишь спустя 10 лет после описываемых событий — в 1958 году, В. В. Протопопов «Музыкально-теоретические проблемы оперного искусства М. И. Глинки на основе анализа “Ивана Сусанина”» — в 1960 году. Причем обе работы сконцентрированы вокруг проблематики творчества Глинки,

[1] Подготовка к конкурсу началась со служебной записки, посланной 1 декабря 1944 г. Председателем КДИ М. Б. Храпченко секретарю ЦК ВКП(б) А. С. Шербакову (см.: РГАСПИ, ф. 17, оп. 125, ед. хр. 299, л. 205). В ней, в частности, предлагалось провести конкурс певцов, пианистов, скрипачей и виолончелистов. Первый тур должен был пройти на местах, второй и третий — в Москве. Предполагалось участие 500 человек, во втором и третьем туре — 120–150 человек. Если учесть, что последний Всесоюзный конкурс исполнителей был проведен в 1935 г., а вокальный — в 1939 г., то, безусловно, значение этого мероприятия для развития исполнительского искусства трудно переоценить. 21 февраля 1945 г. начальник Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г. Ф. Александров послал секретарю ЦК ВКП(б) Маленкову служебную записку, в которой поддерживал предложение Храпченко (см. там же, л. 206). В тот же день было принято постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) о проведении всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей.

которое само по себе и в конце 1950-х годов являлось гарантией идеологической чистоты научных намерений ученых.

Приведу также и список выпущенных учебников:

Келдыш Ю. В. История русской музыки. Ч. 2. М.; Л., 1947.

Способин И. В. Музыкальная форма. М.; Л., 1947.

Максимов С. Е. Упражнения по гармонии за фортепиано. Учебное пособие для консерваторий и музыкальных училищ. Ч. 1. М., 1947.

Максимов С. Е. Упражнения по гармонии на фортепиано. Ч. 2. М., 1948.

Мутли А. Ф. Сборник задач по гармонии. М.; Л., 1948.

Птица К. Б. Очерки по технике дирижирования хором. М.; Л., 1948.

Агажанов А. П. Сборник двухголосных диктантов из музыкальной литературы. М.; Л., 1947.

Начальное сольфеджио. Сборник одноголосных упражнений разных авторов. Сост. Вл. Соколов. М.; Л., 1948.

Соколов В. В. Многоголосное сольфеджио. М., 1945.

Хвостенко В. В. Сборник задач и упражнений по элементарной теории. М., 1947.

Учебник гармонии (так называемый бригадный^[1], в соавторстве: И. В. Способин, И. И. Дубовский, С. В. Евсеев, В. В. Соколов). М.; Л., 1947.

Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. М.; Л., 1947.

Козолупов С. М., Гинзбург Л. С. Школа для виолончели К. Ю. Давыдова (редакция и дополнения). М.; Л., 1947.

В то же время Д. В. Житомирский готовил к изданию учебник истории советской музыки, который так и не увидел свет.

За пять с небольшим лет своего директорства Шебалин сумел не просто восстановить в консерватории учебный процесс, но и посредством привлечения к преподаванию лучших музыкальных сил страны (в консерваторию были приглашены Д. Д. Шостакович, В. В. Софроницкий, А. В. Нежданова, С. С. Богатырёв, В. М. Беляев, Е. В. Гиппиус) дать вузу новые возможности для яркого и полноценного развития в трех перспективных направлениях: исполнительском, композиторском и научно-исследовательском. Можно смело утверждать, что именно в годы директорства Шебалина были заложены учебные и методические основы современного преподавательского процесса. Это была маленькая консерваторская революция, и далеко не всех устраивало новое представление о развитии вуза. В начале февраля 1943 года Шебалин писал:

...Людей, на которых можно положиться, здесь мало и во все приходится совать свой нос, тем более что в консерватории приходится строить жизнь на *новых*^[2] началах и в труднейших условиях существования⁷³.

Напомню, что в разгар войны, когда новый директор приступил к работе, здание Большого зала пострадало от бомбежек. Отсутствовало отопление. «Живу я в консерватории и это очень удобно: здесь же я занимаюсь с учениками (в Машковом, на квартире, температура –5)...»⁷⁴ Педагогический и студенческий коллектив был рассеян по стране, большая его часть находилась в Сара-

[1] Сам термин «бригадный» корнями из рубежа 1920–1930-х годов, когда в ВД имени Ф. Я. Кона практиковался так называемый коллективный принцип обучения: игре на фортепиано, скрипке и т. д. Формировались и «бригады» для «обслуживания» рабочих. В архивных хранилищах и сейчас имеются списки бригад с фиксированным репертуаром и членским составом.

[2] Выделено автором письма.

тове, где функционировал филиал вуза. Тогдашний директор консерватории А. Б. Гольденвейзер в первых числах августа 1941 года отправился в эвакуацию в Нальчик, оставив вуз. И 1 сентября 1941 года консерватория начала новый учебный год, пожалуй, самый трудный в ее истории, без капитана, бросившего свой корабль во время шторма. Многих не покидало ощущение, что вуз как целостный жизнеспособный организм перестал работать. «Возникает подозрение, что фактически Московская консерватория в полном ее составе не существует. Она расплылась. Как собрать ее, где, когда и кому?..» — писал К. Н. Игумнов, бывший директор консерватории, болеющий за ее судьбу, осенью 1942 года из эвакуации⁷⁵.

«Будучи назначен в 1942 году директором, В. Я. Шебалин положил много труда и сил для восстановления Московской консерватории, — цитирую строки из характеристики В. Я. Шебалина от 16 ноября 1946 года. — Под его руководством был проведен пересмотр содержания учебной, научно-исследовательской, методической и исполнительской деятельности консерватории, в силу чего консерватория, несомненно, завоевала авторитет и всеобщее признание как ведущего музыкального ВУЗа СССР»⁷⁶.

Заслуги Шебалина перед музыкальным искусством были оценены следующим образом: в 1944 году он был удостоен ордена Трудового Красного Знамени, в 1946-м, в год 80-летия консерватории, получил орден Ленина. Спустя год стал лауреатом Сталинской премии I степени за сочинение кантаты «Москва». Напомню, что это была уже вторая Сталинская премия. Первую (I степени), в 1943 году, он получил за свой Пятый — «Славянский» — квартет. В 1947-м был выдвинут в Верховный Совет РСФСР от Герценского избирательного округа, к которому принадлежала консерватория. На его избирательной афише значилось: «Под руководством В. Я. Шебалина коллектив консерватории добивается серьезных успехов в работе». Наконец, в ноябре 1947 года, как и С. С. Прокофьев, он получает звание Народного артиста РСФСР. Членом Оргкомитета Союза композиторов СССР Шебалин был с момента его основания, с 1939 года, когда занимал пост председателя Московского союза композиторов.

Обсуждение Постановления в консерватории началось 24 февраля на открытом партийном собрании, которое проходило в течение трех дней в Большом зале МГК. За три дня до собрания, 21 февраля, в печатном органе Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) газете «Культура и жизнь» вышла статья Е. Логиновой «О воспитании молодых композиторов». По сути, это была та самая служебная записка, которую Логинова как консультант Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) готовила еще в начале февраля для А. А. Жданова. Автор писала о «еще неокрепших дарованиях» молодых композиторов, которые в своих произведениях «отказываются от мелодии». «Б. Чайковский настолько оторвался от жизненной почвы в своей музыке, что даже обычно либеральная кафедра сочинения Московской консерватории вынуждена была снизить экзаменационную оценку симфонии Б. Чайковского из-за предельной абстрактности и схоластики ее музыкального языка»⁷⁷. Я специально цитирую эти строки, в которых трудно разобраться, чего на самом деле больше — лживости или неграмотности? Или достаточно и того и другого. Яркая индивидуальная лирическая интонация, природное, Богом данное чувство мелодии слышались уже с первых сочинений молодого композитора. Совершенно ясно было с самого начала, что в музыку вошел необычный и оригинально мыслящий художник. Несправедливая критика раздавалась потому, что это был ученик Шостаковича. Стреляли не только по мастерам. Но старались навсегда отбить у учеников охоту быть рядом с учителями в жизни и в творчестве.

Логинова припомнила даже историю 1941 года — выпускной экзамен по специальности у композиторов (вернее, скажу так: услужливые информаторы донесли до нужных инстанций необходимые сведения, правда, в статье кантату окрестили «симфонией»). Тогда, в 1941-м, кантата А. Локшина, написанная по поэме Ш. Бодлера «Цветы зла», не была принята государственной комиссией. И свой диплом ученик Мясковского А. Локшин защищал позднее.

В статье Логиновой Хиндемит и Шёнберг были названы «представителями немецкого декаданса»: «Их произведения изучались в классе чтения партитур и в кабинете музыкальной литературы, и в творческом кружке студентов композиторского факультета. Показательно, что вплоть до последних дней интерес некоторой части студентов обращен на Запад, к изощренным ультраформалистическим партитурам последних произведений Стравинского, в том числе его балета “Игра в карты”». Наконец, досталось в статье и кафедре теории музыки, которая должна нести ответственность за «апологетическую работу Л. Мазеля “О музыкальном языке Шостаковича”». В целом под сомнение была поставлена вся деятельность консерватории за период руководства ею Шебалина. Статья Логиновой носила установочный характер, давала ориентиры на характер и тональность выступлений.

Как указывают документы, на консерваторском собрании присутствовало не менее 500 человек. Важность данному мероприятию в жизни учебного заведения придавало количество и общественный вес высоких гостей, которые заняли места в президиуме.

На собрание прибыл заместитель начальника Управления агитации и пропаганды ЦК ВКП(б) Д. Т. Шепилов, новый председатель Комитета по делам искусств П. И. Лебедев, секретарь Краснопресненского райкома партии П. Н. Самойленко, заместитель министра высшего образования СССР Я. М. Свердлов. В президиуме по традиции находились секретарь парторганизации консерватории А. Г. Семёнов, секретарь комсомольской ячейки К. Молчанов, а также Д. Ф. Ойстрах, Г. З. Апресян, А. П. Агажанов.

Основной доклад перед присутствующими делал П. И. Лебедев. Стенограмма зафиксировала его текст, который, судя по содержанию, заранее для председателя не готовился. Лебедев выступал в консерватории «по-свойски», импровизируя по пунктам опубликованного Постановления. Такие «импровизации на тему Постановления» в те времена, судя по текстам стенограмм, были весьма типичны. Собраний и соответственно обсуждений Постановления наблюдалось такое количество, что новое руководство КДИ едва успевало перемещаться из одного учреждения в другое. Чиновничий аппарат не успевал готовить начальству все новые и новые тексты. Выступление Лебедева в высшей степени примечательно. Прежде всего тем, что после образованного и умного Храпченко перед консерваторским народом предстал совсем другой председатель Комитета по делам искусств. Развязная манера и агрессивнo-невежественный стиль его высказываний свидетельствовали о наступлении нового, тяжелого для искусства времени.

Не вдаваясь в подробности доклада Лебедева, обращу внимание на детали. Председатель Комитета прилюдно сообщил, что «в нашей стране в музыкальной критике господствующее положение занимают враги русской классической музыки», что «в Московской консерватории воспитание и преподавание подчинены тем же интересам небольшой кучки гурманов-формалистов, которые определяли развитие советской музыки и в Комитете по делам искусств, и в Оргкомитете ССК»⁷⁸. Кроме того, Лебедев заявил, что композиторы-формалисты и все сочувствующие им музыкальные критики (к перечисленным Шлифштейну.

Мартынову и Бэлзе добавился Мазель) «говорили неправду, вводили в заблуждение, по-моему — сознательно — советскую общественность. <...> Вы, очевидно, помните, что все эти Малеры, Шёнберги, Альбамберги^[1], Хандемиты и т. д., все они пользовались особо большой популярностью на протяжении всей истории формализма в нашей музыке...»⁷⁹

Вновь был оглашен список формалистических произведений, в том числе: Восьмая и Девятая симфонии Шостаковича, Шестая, Седьмая и Восьмая фортепианные сонаты Прокофьева, Третья симфония Г. Н. Попова, Третий фортепианный концерт С. Фейнберга, Симфония-поэма А. И. Хачатуряна, кантата «Кремль ночью» Н. Я. Мясковского.

В самом деле, Восьмая симфония Шостаковича всегда, у каждого нормального человека вызывала удивление нарочитой растянутостью, медлительностью; она по сути дела пронизана настроениями, ничего общего с настроениями советского народа не имеющими. В этой симфонии чрезвычайно обостренно, я бы сказал, даны настроения трагической опустошенности, страх перед войной, перед всепообеждающей силой немецкого нашествия. <...> Личность человека на фоне всей этой музыки, этого ужасного мирового катаклизма, изображаемого в этой музыке, выглядит растерянной, жалкой, беспомощной.

Спрашивается, откуда Шостакович почерпнул эти настроения и эту музыкальную форму, этот музыкальный язык? Ну, конечно, не из настроений советского народа. <...> Девятая симфония Шостаковича написана после окончания войны. Казалось бы, в этой симфонии композитор должен был показать воодушевление советского народа-победителя. На самом же деле, композитор преподнес нашим слушателям серию маленьких, по преимуществу веселеньких, как бы шутивных зарисовок, снизив, таким образом, великую тему победы советского народа⁸⁰.

В речи нового председателя КДИ сочинениям Прокофьева было уделено не меньшее внимание:

Его Шестая и Седьмая фортепианные сонаты — разве не ясно, что и они проникнуты теми же формалистическими принципами, отличаются резкостью, ошарашивают слух своими нагромождениями. А в Шестой сонате Прокофьев использует рояль, этот чудесный, певучий инструмент как ударный инструмент: он временами ударяет кулаком по роялю. Временами в его музыке появляются проблемски мелодии, но потом автор ор их намеренно обезображивает. <...>

К 30-й годовщине Октябрьской революции Хачатурян, фактический руководитель Оргкомитета Союза композиторов, написал известную, исполнявшуюся здесь Симфонию-поэму. И что же? Как бы желая стоять на уровне современной буржуазной музыки, как бы желая показать, что и он тоже не отстает от современных новаторских достижений в музыке, и он идет по такому же пути чудовищного нагромождения внешних эффектов. В зал несется рев 23 труб[2], используются колоссальные звучности, используется орган. Орган, этот чудесный величественный благородный инструмент, используется наперекор его свойствам⁸¹.

[1] Докладчик по незнанию объединил имя и фамилию Альбана Берга в одно целое, на манер композитора П. Вларамберга.

[2] Докладчик несколько преувеличил с количеством труб. Сочинение издано в 1966 г. как Третья симфония (симфония-поэма) для большого симфонического оркестра, органа и 15 труб (М., 1966).

Особенное впечатление, полагаю, произвело на собравшихся заявление Лебедева об «оплодотворении музыки человеческой мелодией, вокальными песнями [так!]»⁸².

Консерваторская тематика в интерпретации Лебедева прозвучала следующим образом: в числе формалистических были названы «экспрессионистская» «Поэма о луне» И. М. Белорусца, китайские миниатюры и романсы на слова американских поэтов Н. И. Пейко и «пустые безделушки» М. А. Мееровича¹¹. Белорусец и Пейко окончили класс Мясковского. И, критикуя произведения учеников, Лебедев метил в профессора, пользующегося исключительным авторитетом у студентов: «...Николай Яковлевич весь в молодежи, создал школу, окружен обожающими его учениками!» — писал еще до войны Б. В. Асафьев Д. Б. Кабалевскому⁸³.

Имя ученика Ан. Н. Александрова, Р. М. Глиэра и Г. Литинского М. Мееровича склонялось на высоких трибунах в 1948 году неоднократно. Также была подвергнута разгромной невежественной критике и учебная программа по сочинению В. Я. Шебалина:

...Что мы видим в учебной программе курса сочинения, автором которой является В. Я. Шебалин? Цель курса в этой программе определена следующим образом: «воспитание молодых композиторов, владеющих современной техникой музыкальной речи как средством воплощения художественных замыслов и собственных своих эстетических задач»⁸⁴.

Как видим, формулировка программы, под которой сегодня подписался бы каждый профессиональный музыкант, вызвала приступ идеологического негодования у весьма недалекого, как можно судить по его высказываниям, нового начальника над искусством.

Прошелся Лебедев и по учебной программе заведующего кафедрой истории и теории пианизма А. А. Николаева. Он процитировал присутствующим следующий ее фрагмент: «...своеобразие и оригинальность трактовки фортепиано Прокофьева, подчеркивание свойств ударного инструмента, использование сухой токатной звучности в соединении с диссонирующими гармониями и четкой ритмической структурой...» А далее возмущенно попыток: «Как видите, все это дано как положительный фактор в творчестве Прокофьева!»⁸⁵

Кажется, не осталось ни одной стороны учебной жизни консерватории, которую не затронул выступавший. Все вызывало у него сомнение в верности постановки учебного процесса, даже слишком большой, по его мнению, процент отчисления студентов-вокалистов: «...не портят ли голоса наши преподаватели молодым, начинающим певцам?»⁸⁶

В начавшихся прениях первым выступил заместитель Шебалина по научной части, заведующий кафедрой сочинения, профессор С. С. Богатырёв. Прежде всего он заметил, что как заведующий несет полную ответственность за работу кафедры и подверг себя публичной критике. Декан наиболее «провинившегося» теоретико-композиторского факультета В. М. Беляев долго и обстоятельно пересказывал беседу В. И. Ленина с Кларой Цеткин о задачах современного искусства, в лучших научных традициях давая ссылку на источник, место, год и страницу издания: Воспоминания о В. И. Ленине, Москва, 1933 год, страницы 34—35.

[1] «Поэма о луне» на слова В. Линдзи написана Белорусцем в 1945 г., вокальные сочинения Н. И. Пейко «Оборванные строки» (сл. древних китайских поэтов) — в 1944-м и «Звуки ночи Гарлема» на слова Э. Робинсона, К. Сэндберга, Л. Хьюза — также в 1944-м.

Затем он обнародовал следующие сведения. Научно-исследовательский Кабинет консерватории, руководимый профессором Р. И. Грубером, в плане разработки советской тематики содержал исследования о музыке Прокофьева, Шостаковича, Мясковского и Хачатуряна. Результаты научных изысканий, которые «называли правильным творческое направление этих композиторов»⁸⁷, получали применение в лекциях и семинарских занятиях. Этот курс «Истории русской музыки после 1917 года» читал доцент Д. В. Житомирский. В перечне дипломных работ из 19 предложенных тем четыре связаны по тематике с творчеством «лидеров» (так их стали называть после Постановления) советской музыки. Это были работы Н. Николаевой (руководитель Р. И. Грубер) «Фортепианные сонаты Мясковского», И. Терциной (руководитель В. А. Цуккерман) «Концерты Хачатуряна», В. Зелинского (руководитель Л. А. Мазель) «Сонатная форма Шостаковича».

Н. Николаева сумела пройти защиту своей дипломной работы в том же 1948 году. Ее тема была сформулирована так: «Из истории русской фортепианной сонаты XX века». И. Терцина защитила новую дипломную работу «Оперные увертюры и вступления Чайковского». Ученик Мазеля В. Зелинский смог защитить диплом лишь в 1954 году на тему «Методические замечания и сборник задач для общих курсов гармонии в музыкальных училищах (1 год обучения)».

Уже неоднократно упоминалось о роли А. Б. Гольденвейзера в событиях 1948 года. Мнение и голос Гольденвейзера отражали настроения той части музыкальной общественности, которая без колебаний всецело приняла подготовку и появление Постановления. Надо учесть, что Гольденвейзер был не только композитором, но и крупнейшим исполнителем, справедливо претендующим на то, что его профессиональная деятельность останется в истории. Многие крупные музыканты-исполнители не хотели смириться с предложенной руководством страны схемой функционирования музыкальной культуры. Согласно ей, как говорили тогда, «верхушка» управления находилась в руках руководства Союзом композиторов.

На протяжении всего советского периода музыканты-исполнители не раз обращались к руководству страны с просьбой изменить существующее положение. Так, в самый разгар войны, в июне 1943 года, в секретариат В. М. Молотова поступило письмо следующего содержания:

Дорогой Вячеслав Михайлович!

Мы обращаемся к Вам по вопросу, имеющему для нас, музыкантов, огромное значение. В СССР существует ряд творческих союзов: Союз писателей, Союз архитекторов, Союз художников, Всероссийское театральное общество, включающих и по своему названию и по существу творческой работы все компоненты, свойственные данной профессии. К сожалению, в области музыки дело обстоит по-другому. Существует не творческий союз музыкантов, составной частью которого могла бы быть секция композиторов, а союз композиторов, имеющий в своем составе небольшое количество исполнителей и музыкантов-искусствоведов, в то время как композиторы являются очень небольшой частью в огромном и крайне разнородном по своим жанрам творческом коллективе музыкальных работников СССР.

Обращаемся к Вам с большой просьбой — дать указание об организации Оргкомитета Союза Советских музыкантов⁸⁸.

Среди подписавших письмо — В. В. Софроницкого, Д. Ф. Ойстраха, С. М. Козолупова, Л. М. Цейтлина, М. И. Табакова, Н. Г. Райского, К. Н. Дорлиак — был и А. Б. Гольденвейзер.

Документ спущен распоряжением Молотова в секретариат Щербакова, затем 25 января 1944 года списан в архив, а мнение музыкантов проигнорировано.

На собрании в консерватории Гольденвейзер назвал Постановление «важнейшим событием не только в жизни музыкальной общественности. <...> В искусстве можно подражать, но в искусстве нельзя лгать. Можно писать не то, что чувствуешь, но это будут написанные ноты, а не музыка. В искусстве можно быть только искренним, чтобы создать настоящее произведение искусства»⁸⁹.

Гольденвейзер сорвал аплодисменты у части присутствовавших в зале, заметив, что «стиль квартетов Гайдна, его техническое мастерство несравненно выше всех симфоний наших модернистов». Следующую часть своего выступления Гольденвейзер посвятил «атмосфере в консерватории».

Когда я руководил вместе с покойным Шацким¹¹ консерваторией, на один из концертов, который начался в 20.30 и кончился в 24.00, приехали тов. Сталин и Ворошилов и сидели в этой ложе от 20.30 до 24.30. Сейчас мы никогда никого в этой ложе не видим (*смех в зале*)⁹⁰.

«Центральная музыкальная школа находится в упадке», — продолжал Гольденвейзер. Однако у учеников ЦМШ, учившихся в тот период, было другое представление о школе. «Надо сказать, что Шебалин видел в ЦМШ важное звено цепи консерваторского обучения, так сказать, младшую “кузницу кадров”. Дело было поставлено очень серьезно и многое делалось его личными усилиями и благодаря им», — вспоминал в конце 1970-х годов ученик Шебалина композитор Р. С. Леденёв⁹¹.

Во времена директорства Гольденвейзера, по его мнению, все было не так.

Интерес к школе был настолько велик, что после одного из концертов выступавших учащихся школы, товарища Шацкого и меня пригласили к себе товарищи Сталин и Молотов. Этим детям там приветствовали, наградили и выразили радость по поводу их успехов⁹².

Столь частое упоминание имен советских вождей в речи Гольденвейзера привлекает к себе внимание. Пожалуй, кроме него о своих особенных отношениях со Сталиным публично заявлял в музыкантской среде только И. И. Держинский. Гольденвейзер и письменно обращался к Сталину. Весной 1941 года он просил его о том, чтобы правительство предоставило финансовые и иные возможности торжественно отметить приближающийся в сентябре 75-летний юбилей консерватории². 75-летие из-за начавшейся войны отметить не получилось.

[1] Шацкий Станислав Теофилович (1878–1934) — педагог, член ВКП(б) с 1928 г., в 1932–1934 гг. директор Московской консерватории.

[2] Письмо на имя Сталина получено ЦК ВКП(б) 24 мая 1941 г. В нем Гольденвейзер пишет следующее: «1 сентября текущего года исполняется 75 лет со дня основания Московской государственной консерватории. Московская консерватория не праздновала своего 50-летия, так как оно пришлось на разгар мировой войны. Весь последний год мы усиленно готовились к юбилею. Нам были Советом Народных Комиссаров СССР представлены средства для подготовки к юбилею. Но правительственное Постановление о юбилеях лишило нас нашего праздника». Далее Гольденвейзер просил сделать для консерватории исключение и разрешить отпраздновать ее юбилей как праздник советской музыкальной культуры. «Позволю себе напомнить также, что из сталинских лауреатов-композиторов трое связаны с Московской консерваторией: Мясковский и Шапорин ее профессора, а Хачатурян — ее питомец». Под письмом подпись: «Бесконечно преданный Вам Александр Гольденвейзер» (РГАСПИ, ф. 17, оп. 125, ед. хр. 75, л. 47–48). Для сравнения приведу письмо, посланное на имя В. М. Молотова и датированное 1944 г., когда консерваторией руководил

А вот 80-летний юбилей прошел с размахом. И хлопотала перед правительством о наградах и званиях уже другая, как теперь говорят, команда.

Как выразился Гольденвейзер, это были «печальные перемены» в консерватории. И причиной их стало «усиленное внедрение музыкального модернизма». В 1947 году, к 30-летию революции, в консерватории был объявлен внутренний конкурс на исполнение советской сонаты. В число его участников записался 21 исполнитель. В программу были включены Шестая и Седьмая фортепианные сонаты Прокофьева, Четвертая Мясковского. Конкурс прошел на высоком техническом уровне. Молодые музыканты играли с увлечением. В то же время конкурс на интерпретацию фортепианных сонат Бетховена привлек всего семерых студентов, и уровень его оказался значительно более низким. «Мы слышали замечательный голос правды в Постановлении Центрального Комитета партии», — завершил докладчик свою речь⁹³.

Выступивший затем Ю. В. Келдыш был давним, еще с рапмовских времен, оппонентом В. Я. Шебалина. Вряд ли стоит искать причину их постоянных разногласий в особенностях их личных отношений. Проблема заключалась в принципиальной разнице мировоззренческих установок. И Келдыш, и Шебалин примерно в одно и то же время учились в Московской консерватории. Шебалин начал в ней преподавать в 1928 году, Келдыш — чуть позже, в 1930-м. Оба были свидетелями трудного периода, когда консерватория потеряла свое название. Сейчас трудно представить, но вуз мог потерять тогда и свою суверенность. В конце февраля 1932 года директор Большого театра Е. Малиновская, желая спасти консерваторию от окончательного развала, к которому ее привели действия членов фракции красной профессуры и бывших проколловцев, ставших жожаками РАПМ (в их числе был и Келдыш), обратилась с развернутой докладной запиской в Правительственную комиссию, руководившую в те годы Большим театром^[1]. В пункте «Подготовка новых кадров» содержался следующий текст:

Развал бывшей Московской консерватории, которая оказалась совершенно несостоятельной в ответственном деле подготовки музыкальных и вокальных кадров, создает полнейший кризис. Единственным выходом из создавшегося положения ГАБТ считает передачу бывшей Московской консерватории в ведение Большого театра. Это мероприятие будет рациональным еще и потому, что преподавательский состав консерватории теснейшим образом связан с Большим театром: большинство преподавателей консерватории либо в настоящем, либо в прошлом являются работниками ГАБТ. В случае передачи бывшей

уже Шебалин: «13 сентября 1941 г. исполнилось 75 лет со дня основания Московской государственной консерватории. <...> В целях укрепления авторитета консерватории просим поставить вопрос о правительственной награде как Московской консерватории в целом, так и отдельных выдающихся ее представителей — Гольденвейзера, Мясковского, Шостаковича, Игумнова, Голованова, Нежданова, Цыганова, Оборина, Мостраса, Ойстраха» (РГАСПИ, ф. 17, оп. 125, ед. хр. 234, л. 125).

[1] Правительственная комиссия организована 13 ноября 1930 г. Президиумом ЦИК СССР для общего руководства ГАБТом. В ее состав входили: К. Е. Ворошилов, А. С. Енукидзе, А. П. Смирнов, В. В. Шмидт. Второе название комиссии — «пятерка», так как пятым за заседаниями присутствовал директор ГАБТа. С этого времени ГАБТ получил статус главного, «правительственного» театра; концепция его функционирования была тогда сформулирована директором театра Е. К. Малиновской и утверждена руководством страны. С этого времени начался период особого отношения государства к театру, выразившийся в постоянной и все более увеличивающейся социальной и материальной его поддержке.

Московской консерватории в ведение Большого театра можно с уверенностью гарантировать, что уже на второй год работа ее будет налажена. <...> При этом условии можно будет рассчитывать, что через 4–5 лет удастся выпустить первое пополнение как для Большого театра, так и для других оперных театров Союза ССР²⁴.

Тремя месяцами ранее этой докладной записки на пленуме Всесоюзкомдрама (18–19 декабря) произошла, как уже указывалось, первая публичная стычка Шебалина и Келдыша. Затем отголоски противостояния прочитываются в 1937 году. «Комсомольская правда» реагирует на начавшееся дело «бывших рапмовцев Л. Л. Авербаха, В. М. Киршона и А. П. Селивановского». Публичной критике подвергается и деятельность «младших братьев» рапмовцев, бывших идеологов РАПМ:

Четвертый день в Московском союзе советских композиторов происходит обсуждение деятельности бывшей РАПМ (российской ассоциации пролетарских музыкантов) и ее руководителей. Подвергшиеся жестокой критике бывшие вожаки РАПМ – Л. Лебединский, В. Белый, Ю. Келдыш и др., – в своей теоретической и практической деятельности много позаимствовавшие из арсенала троцкиста Авербаха, были вынуждены признать, что они являлись проводниками троцкистско-авербаховских влияний в музыкальном искусстве. <...> Тревогу вызывает, однако, то, что ряд выступавших композиторов под видом критики РАПМ пытался задним числом реабилитировать музыкальный формализм и использовать трибуну для своих групповых целей. Особенно возмутительно чисто реваншистское выступление композитора Шебалина. Шебалин, хранивший пробное молчание во время дискуссии 1936 года о формализме в музыке, вчера внезапно выступил с защитой своей насквозь фальшивой и неудачной симфонии, раскритикованной «Правдой» в феврале 1937 года. При этом Шебалин позволил себе заявить, что это лучшее его произведение, и он не понимает, какими данными руководствовалась «Правда», критикуя его симфонию^[1]. Шебалин требовал пропаганды в Советском Союзе творчества зарубежных формалистов (Онеггера, Хиндемита и др.), клеветнически утверждая, что «литература с запада к нам не доходит из-за собственных рогаток». Наглая речь Шебалина не получила отпора на собрании и даже была частью собравшихся встречена аплодисментами. Нашлись ораторы, вроде Макарова-Ракитина^[2], назвавшие прошлогодние выступления против формализма «избиением Шостаковича». <...> Надо со всей решительностью предупредить этих людей, что осуждение рапмовщины не есть амнистия формализма, что борьба с превращением музыкального искусства в звуковой сумбуз будет продолжаться с неослабной энергией²⁵.

В 1948 году Келдыш занимал в консерватории должность заведующего кафедрой истории русской музыки. «Образованный марксист, т. Келдыш всегда стремился руководствоваться марксистско-ленинской теорией в своей научной работе. Научная и педагогическая работа Ю. В. Келдыша сочетается с большой и

[1] Симфония № 4 В-dur, op. 24. Посвящена героям Перекопа. Первое исполнение 27 февраля 1936 г. Исполнял оркестр радио, дирижер А. В. Гаук.

[2] Макаров-Ракигин Константин Дмитриевич (1912–1941) – композитор, ученик Н. Я. Мясковского. Погиб на фронте в первый год Великой Отечественной войны.

разнообразной общественной деятельностью» — такие слова содержатся в характеристике Келдыша, подписанной Шебалиным 9 сентября 1947 года⁹⁶.

Келдыш начал с того, что назвал консерваторию

одним из главных опорных пунктов формализма в советской музыке. Особенно ярко этот формализм сказался в деятельности теоретико-композиторского факультета, который в известном смысле определял направление работы консерватории в прошлые годы. <...> Студенты-композиторы сплошь и рядом обнаруживают незнание марксизма-ленинизма. <...> Не случаен например тот факт, что талантливый но сбившийся на формалистический путь композитор Караев весьма слабо отвечал на государственных экзаменах и не мог дать формулировки даже основных положений марксистско-ленинской философии. Этот Караев, между прочим, произвел некоторую сенсацию тем, что он написал симфонию, в которой не было ни одной лиги — не было лиг не по небрежности автора, а потому что сам характер музыки не допускал связывания звуков. <...> Это своего рода музыкальный пунктир⁹⁷.

Далее Келдыш попытался приписать Шебалину пропаганду религиозных идей:

Очень показательно для того, на какие традиции нас и прежде всего учащихся хотели ориентировать — выступление т. Шебалина в 1943 году на пленуме Оргкомитета СК. Он тогда в качестве корифея русской культуры, у которого нужно учиться и которому нужно следовать, назвал ни более, ни менее как протопопа Аввакума. <...> Я думаю это было сказано не просто для красного словца, а это связано было с определенным направлением⁹⁸.

Нельзя оставить данный тезис Ю. В. Келдыша без комментариев. Докладчик ошибся на год. Пленум Оргкомитета ССК, на который он ссылался, состоялся в начале 1944 года. Шебалин, в частности, сказал:

Иконы Андрея Рублёва, обличительное красноречие протопопа Аввакума, величавая мелодика знаменного распева <...> во всем этом биение живой мысли и чувства, пронизанных стремлением <...> дать окружающему художника обществу ответ или отклик на волнующие и жизненно важные вопросы⁹⁹.

Остановившись на «антиобщественной атмосфере в консерватории», посетовав, что «проташили Цытович на доцентское место», Келдыш в заключение сказал об «индивидуальном стиле работы т. Шебалина. Впрочем,

это стиль не индивидуальный, а типичный. Это то самое сановничество, которое имело место в Оргкомитете среди верхушечной группы так называемых ведущих композиторов. <...> Он, правда, катался по Италии — это дело приятное — не знаю, было ли это настолько полезным и продуктивным¹⁰⁰.

Выступление Успенской по характеру не отличалось от обвинений, прозвучавших из уст предыдущего оратора. Сказав, что Шебалин постоянно напоминал Келдышу об его рапмовском прошлом, оратор бросила директору консерватории обвинение в том, что педагог Н. И. Соколов

был исключен из партии за утерю партбилета и за то, что был в плену и не доказал своего права быть восстановленным. Он целый год был под крылышком дирек-

ции и КДИ. Соколов получал полную доцентскую ставку и все, что полагалось доценту в смысле снабжения и фиктивно расписывался в ведомости как педагог

О том, что выступления Келдыша и Успенской явно по характеру выбивались из общей настроенности вынужденных высказываться публично, свидетельствовала пресса: «Резко выступали Келдыш и доцент К. Успенская»¹⁰².

Выступление Келдыша стало достоянием общественности благодаря его публикации в газете «Советское искусство» под заголовком «Порочные методы работы Московской консерватории». Основной тезис статьи заключался в утверждении, что Московская консерватория

стала одним из главных опорных пунктов формализма в советской музыкальной культуре. Особенно яркое выражение формалистические извращения получили в работе теоретико-композиторского факультета. Творчество большинства воспитанников консерватории носит замкнуто-кабинетный, индивидуалистический характер и совершенно оторвано от советской действительности. Тематика сегодняшнего дня почти отсутствует в их произведениях. Писать музыку в массовых общедоступных жанрах — песни, хоры и т. п. — считается здесь «дурным тоном», дешевым ремеслом, недостойным настоящего мастера. Композиторская молодежь тянется за своими учителями — В. Шебалиным, Д. Шостаковичем и др. стараясь сочинять исключительно в крупных формах «чистой» инструментальной музыки, не связанной с текстом или конкретным программным содержанием»¹⁰³.

Эпизод с симфонией К. Караева был интерпретирован таким образом:

В качестве экзаменационной работы Караев представил симфонию, отличающуюся необычайными свойствами. Во всей ее партитуре не было ни одной лиги. Это не случайная небрежность. Самый характер музыки таков, что исключена возможность связывания отдельных звуков в законченные мелодические фразы. Симфония написана в манере, которую можно было бы назвать своего рода «музыкальным пуантелизмом» [так!]. Трудно себе представить нечто более формалистически абсурдное! Здоровая в своей основе творческая натура Караева оказалась искаженной и изуродованной ложной системой воспитания Московской консерватории¹⁰⁴.

В статье Келдыша содержался также и пассаж, прозвучавший на собрании из уст секретаря Комитета ВЛКСМ консерватории студента К. Молчанова. Впоследствии он писал сочинения для музыкального театра и одно время занимал пост директора Большого театра (с 1973 по 1975 год). Молчанов сетовал на то, что в студенческой среде наблюдается культ Шостаковича.

Казаться простым и доступным считается просто тривиальным. <...> Аспирант Ростропович, один из талантливых музыкантов, исполнителей, систематически отказывается выступать в шефских концертах. Недавно он категорически отказался принять участие в шефской поездке с бригадой видных мастеров искусств для обслуживания воинов Советской Армии, находящихся в Германии под тем предлогом, что он-де выступает только в сольных концертах, а в сборных играть отказывается. Поступок, недостойный комсомольца!¹⁰⁵

Молчанов заявил о «страшном отрыве студентов-композиторов от общественной жизни <...> об этом больно думать»¹⁰⁶.

В статье Келдыша эта мысль прозвучала так:

Некоторые из талантливых молодых исполнителей позволяют себе открыто демонстрировать пренебрежение требованиями массового слушателя. Так, аспиранту консерватории, виолончелисту Ростроповичу Комитет по делам искусств предложил принять участие в концертной поездке для выступления в частях Советской Армии, расположенных в советской зоне оккупации в Германии. Ростропович отказался от участия в этой поездке. Он заявил, что может выступать в концерте только один с самостоятельной программой и что в его репертуаре нет популярных вещей, которые подошли бы для красноармейской аудитории¹⁰⁷.

В статье также звучали эпитеты «антиленинские», «антигосударственные дела». Сетую, что его не допустили к обсуждению программы и учебника истории русской музыки и оно происходило «келейно», «конспиративно», Келдыш сообщил, что «они [программы] включали в себя такие “перлы”, как, например, утверждение, что основным моментом русской общественной мысли начала XX века были “религиозные искания”»¹⁰⁸.

Было бы искажением исторической правды вести повествование о консерваторском собрании исключительно в обвинительном ключе. У читающих не должно остаться впечатления, что вся консерваторская молодежь аплодировала Гольденвейзеру и приветствовала прокурорские речи Келдыша и Успенской. Напротив, в студенческой среде тогда родились подпольные клички «Успкелдыш» и «Выкелдыш». Так окрестили консерваторские острословы «дуэт согласия» двух давних соратников по борьбе за идейную чистоту советской музыки.

Студент фортепианного факультета Меркулов поставил в своем выступлении вопрос о массовой песне,

в которой имеется, к глубочайшему сожалению, большое количество произведений, недостойных нашей советской аудитории. Нередки случаи, когда одна песня раскланивается в нескольких названиях, нарядах и под разными фамилиями. <...> Это просто эпигонство или отсутствие совести.

Разве нужно доказывать, что «Солдатский вальс» Богословского является кустарной переделкой старинной допотопной матросской песни «Раскинулось море широко»? А всеми уважаемый композитор Хренников — я приведу в пример его песню «Зимушка-зима» в кинофильме «Свинарка и пастух» и одномотивную песню в кинофильме «В шесть часов вечера после войны». Становится странным: одна и та же музыка в разных фильмах, под разными названиями. Очевидно, и гонорар был им тоже получен не как за одну песню, но это мелочи. <...> Можно ли сказать о той же музыке Хренникова в фильме «В шесть часов вечера после войны», что она не имеет никакого отношения к старинному вальсу «Осенний сон»?

С одной стороны, наш советский слушатель становится в тупик от нашей чересчур сложной музыки, а с другой стороны, у него создается впечатление, что музыку писать легче, чем, скажем, вспахать гектар земли или, попросту говоря, выпить стакан воды¹⁰⁹.

Речь студента Меркулова закончилась бурными аплодисментами зала.

Секретарь парторганизации консерватории А. Г. Семёнов доказывал собравшимся, что «порочный стиль руководства товарища Шебалина и товарища Богатырёва, которые за работу консерватории несут персональную ответствен-

ность, породил, прежде всего, их полный отрыв от масс. Нельзя руководить, не выходя из кабинета». По мнению Семёнова, «заслуги консерватории не являются заслугами ее директора. <...> Дело дошло до того, что у нас есть воспитанники, которые еще не соскочили с аспирантской скамьи, вроде Ростроповича, которые изволят командовать в Комитете по делам искусств. Ему говорят — езжайте за границу, за рубеж обслуживать солдат, которые оторваны от родины, а он говорит — нет, я могу поехать только с сонатами. Так эти сонаты и нужны солдату. Солдат всю жизнь сидит там и мечтает о сонатах Ростроповича»¹¹⁰.

Естественно, собравшиеся ждали выступления директора консерватории. После собрания в Союзе композиторов, которое началось 17 февраля и еще не завершилось, когда приступили к обсуждению деятельности консерватории. Шебалину намекнули, что его раскаяние было неискренним. И он вновь каялся: «Я сознаю свою огромную вину и ответственность перед партией и народом. Я осознаю свою вину тройне — и как композитор, и как один из воспитателей композиторской молодежи, и как директор Московской консерватории». Он назвал формалистическими такие свои произведения, как Третья симфония, посвященная Д. Д. Шостаковичу (1935), кантата «Москва», драматическая симфония «Ленин» и камерные произведения. Он согласился с тем, что отмеченные в статье Логиновой «факты о работе студентов-композиторов полностью соответствуют действительности». Однако категорически возразил против обвинений газеты «Культура и жизнь», которые затем подхватил и Келдыш, в неуважении его к русскому классическому наследию¹¹¹. Действительно, это была прямая и откровенная клевета.

Дар реставрации, блестящее воспроизведение Шебалиным стиля письма русских композиторов XIX века восхищал его современников. Еще в 1931 году Шебалин завершил и инструментовал «Сорочинскую ярмарку» М. П. Мусоргского. Премьера оперы прошла 12 января 1932 года в Театре имени К. С. Станиславского (режиссер Б. Мордвинов, дирижер Г. Столяров). В 1936 году им была завершена и оркестрована «Симфония-увертюра на две русские темы» М. И. Глинки. «Это была адова работа: “Увертюра-симфония” осталась только в набросках, кое-где были обозначены одна-две строчки. Все голосоведение пришлось пересматривать. Никто не смотрел толком эти автографы, и никто себе не представляет, что это была за мучительная, кропотливая работа. Но в аннотации Ю. Келдыша к концерту — первому исполнению симфонии [14 марта 1938 года] мое имя даже не было упомянуто. Вся эта история принесла мне много горечи. Н. Я. Мясковский возмутился и выступил в мою защиту: он написал письмо Келдышу, в котором его упрекал за замолчание моей работы»¹¹², — вспоминал позднее Шебалин.

На консерваторском собрании его негодование выразилось в следующих словах:

Я мог бы напомнить свою работу над «Сорочинской ярмаркой» Мусоргского, приготовленную мною для академического издания в виде партитуры и клавира, мог бы напомнить работу над завершением неоконченной симфонии Глинки и т. д. Вообще, я никогда не скрывал своей особой любви к творчеству Глинки и никакому т. Келдышу не позволю глумиться над этим. (*Бурные аплодисменты.* <...> Однако товарищ Келдыш забывает, что давно прошли «счастливые дни» раповского Аранхуэца и напрасно он взывает к тени Н. Я. Брюсовой — человека, в свое время много вреда причинившего консерватории. Не такими людьми нужно укреплять партийную организацию. <...> Особо я должен остановиться на словах Келдыша о моей, как он сказал, «итальянской прогулке». Товарищ Келдыш не

мальчик и должен понимать, что в наше время никто для собственного удовольствия в Италию не ездит и если он в таких выражениях, какие он допустил, говорит о правительственной командировке, то что это — дешёвая демагогия или застарелая рапмовская злобность? (*Аплодисменты*)¹¹³.

Защищаясь, Шебалин прошёлся по выступлению Успенской и напомнил, что не только он обращался к образу протопота Аввакума, но и «покойный А. Н. Толстой на страницах “Правды” от 7 ноября 1941 года».

Отдельно он говорил о необъективности А. Б. Гольденвейзера.

Я хотел бы напомнить Александру Борисовичу, что наша работа с 1942 года протекала в очень трудных условиях. Целый ряд разделов приходилось строить совершенно заново, и все-таки мы имеем то, что, например, в конкурсе молодых советских исполнителей Московская консерватория заняла все первые места; то же самое в международном конкурсе в Праге. Все первые премии были получены именно Московской консерваторией.

Лебедев: К чему все эти слова, не понимаю. Вы выступаете по решению Центрального Комитета. Скажите, что вы не согласен, что у нас много достижений, много успехов. К чему это? Мы обсуждаем решение ЦК партии, а вы говорите о больших успехах консерватории.

Шебалин: Я хотел сделать некоторые возражения Александру Борисовичу. Я ни одной секунды не собирался говорить в таком духе, который вы мне указываете.

Лебедев: Личный выпад?

Шебалин: Я ответил Александру Борисовичу тем же оружием, какое он применил по отношению ко мне (*бурные аплодисменты*)¹¹⁴.

Так консерваторская общественность поддержала своего директора. Некоторая растерянность высоких гостей собрания просквозила в заключительной реплике председателя КДИ Лебедева. «Нужно, товарищи, сказать, что некоторые выступления и ряд записок, поданных в Президиум, говорят о том, что все-таки в среде работников консерватории имеются еще товарищи, не понявшие решения ЦК и даже, возможно, отрицательно относящиеся к этому решению. К сожалению, эти записки не подписаны или подписаны неразборчиво. Это очень жалко»¹¹⁵.

Секретарь комсомольской организации консерватории К. Молчанов зачитывал проект резолюции собрания, в который был внесен следующий пункт:

Собрание считает неудовлетворительным выступление на собрании директора консерватории товарища Шебалина, не понявшего огромного политического значения постановления ЦК партии. Несамокритичная речь товарища Шебалина может дезориентировать, вместо того чтобы мобилизовать коллектив Московской консерватории на выполнение стоящих перед ней задач¹¹⁶.

В документах отдела пропаганды и агитации Московского городского комитета ВКП(б) сохранился материал справки по работе партбюро консерватории, составленной, как представляется, непосредственно после произошедших событий.

Основным недостатком Шебалина была названа его «аполитичность». Составитель справки слушал и записывал реплики в коридорах консервато-

рии: «Почему обижают так Шостаковича и Шебалина, они же талантливые люди, много работают?»; «Ой, как жалко, что задели Дмитрия Шостаковича!» На собраниях такие настроения проявлялись в бурных аплодисментах залу «пострадавшим». «В оценку Шостаковича и Шебалина внесено очень много личного». «Здесь, видимо, сводятся какие-то личные счеты», — делала вывод часть совсем обывательски настроенных студентов. В частности, выступление на открытом партийном собрании консерватории тов. Келдыша, Назаркина и Успенской в кулуарах истолковывались как «сведение личных счетов, личные склоки».

Присутствующие на собрании осведомители считали даже количество аплодисментов: «Насквозь фальшивое и политически неправильное выступление товарища Шебалина четыре раза прерывалось бурными аплодисментами зала».

Аплодировали также и С. Е. Фейнбергу. Ему пришлось каяться в том, что он начал свою профессиональную деятельность в дореволюционный период. «В моем возрасте трудно по отношению к себе делать прогнозы на будущее. Я все же надеюсь, что мне удастся еще написать сочинение, достойное внимания»¹¹⁷. — завершил свое выступление С. Е. Фейнберг. «Речь Козолупова, который говорил “о перегрузке учебного плана оркестрового факультета и о тесноте студенческого общежития, о недостаточном количестве арф в консерватории” прерывалась шесть раз аплодисментами зала»¹¹⁸.

Осведомитель докладывал, что открытые партийные собрания на факультетах прошли еще хуже, чем общие, что кажется вполне естественным. На них не присутствовали высокие гости, и среди «своих» выражать несогласие с происшедшим было психологически проще. Особенно «отличились» фортепианный и теоретико-композиторский факультеты.

Докладчик на партсобрании фортепианного факультета секретарь факультетской парторганизации товарищ Флиер не сумел построить конкретного и острого доклада и очень осторожно, с поклонами и оговорками отмечал «недостатки» в работе профессоров Софроницкого и Юдиной. Это дало тон и остальным выступлениям. В выступлении декана факультета профессора Нечаева не было ни слова самокритики, но 12 минут уделялось вопросу, как играть Бетховена — с педалью или без педали. Заслуженный деятель искусств профессор Нейгауз использовал трибуну на собрании для восхваления Шостаковича и Прокофьева, заявив о своих глубоких симпатиях к этим композиторам и о том, что он «не позволит шельмовать Шостаковича и Прокофьева — как они пишут, так и будут писать»¹¹⁹. Это заявление было покрыто восторженными аплодисментами аудитории.

На теоретико-композиторском факультете открытое партийное собрание продолжалось три дня, но так же, как и на фортепианном, прошло совершенно неудовлетворительно. Когда профессор Скребков в острой форме поставил вопрос о заведующем кафедрой теории музыки профессоре Способине как об активном проводнике формалистических теорий, аудитория стала шуметь, стучать, шикать и репликами выражать свое сочувствие Способину. <...> Реплика секретаря партбюро товарища Семёнова о творчестве Прокофьева как о формалистическом — вызвала бурный протест зала. (*Не мешайте, перестаньте перебивать!*) При голосовании «за» проголосовало 35, воздержалось 21, в том числе воздержались многие комсомолы.

На следующий день состоялось комсомольское собрание факультета. На нем выступил комсомолец Шантырь, заявивший, что «парторганизация консерватории и ее секретарь Семёнов ничего не поняли в решении ЦК от 10 февраля

и всех обвиняют в формализме, не разобравшись предметно, где и в чем формализм». Он заявил, что худшими выступлениями на общеконсерваторском собрании были выступления членов партии Келдыша и Успенской, которые занялись сведением личных счетов¹²⁰.

Шебалин, единственный из «шестерки» формалистов, публично выражал активное, насколько тогда было возможным, несогласие с принятыми решениями и их мотивациями. Характером он обладал героическим, и это проявилось в его поведении в первые дни войны¹²¹. Загадочным представляется следующий факт: названный в Постановлении формалистом, директор консерватории продолжал выполнять свои обязанности. В протоколах заседаний Секретариата ЦК ВКП(б) обнаружен документ от 30 марта 1948 года:

О т. т. Шебалине В. Я. и Свешникове А. В.

1. Освободить т. Шебалина В. Я. от обязанностей директора Московской государственной консерватории имени Чайковского.
2. Утвердить т. Свешникова А. В. директором Московской государственной консерватории им. Чайковского.
3. Внести на утверждение Политбюро¹²².

Однако еще в июне 1948 года опальный директор консерватории продолжал контролировать ход государственных выпускных экзаменов и готовить вуз к новому приему. Лишь в августе окончательно был решен его вопрос. Шебалин освобожден от обязанностей директора МГК 1 сентября 1948 года приказом КДИ № 493 от 31 июля 1948 и приказом МГК от 7 августа 1948 года. В тот же день (1 сентября) профессор консерватории, проработавший в ней 20 лет (с 1928 года), «освобожден от педагогической работы в МГК на основании приказа КДИ № 522 от 18 августа 1948 и приказа № 159 по МГК от 26 августа 1948»¹²³. Увольнение состоялось спустя полгода после описываемых событий. Будто в руководстве страны не было единодушия по вопросу деятельности директора консерватории. Впрочем, многое еще из событий 1948 года остается неизвестным. Историкам еще долго придется отвечать на поставленные временем вопросы.

В заключение приведу письмо, написанное Шебалиным 28 февраля, спустя три дня после окончания консерваторского собрания. Письмо адресовано заместителю начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Д. Т. Шепилову.

Уважаемый Дмитрий Трофимович!

В № 5 газеты «Культура и жизнь» от 21 02 1948 г. помещена статья Е. Логиновой «О воспитании молодых композиторов».

В этой статье Е. Логинова справедливо критикует недостатки воспитания молодых композиторов в Московской консерватории, отмеченные в Постановлении ЦК ВКП(б) «Об опере "Великая дружба"».

Однако я считаю необходимым категорически протестовать против того места статьи, где Е. Логинова приписывает мне высказывание о М. И. Глинке, на самом деле принадлежащее Н. А. Римскому-Корсакову.

В самом деле, Е. Логинова пишет, что я заметил, что «в Глинке гениальный композитор уживался с дилетантом в отношении

культуры композиторского труда! Что же удивляться неуважению к русской музыкальной классике среди молодых воспитанников т. Шебалина?»

Отбросив первую половину фразы, Е. Логинова не постеснялась таким образом слова Н. А. Римского-Корсакова приписать мне. Я считаю, что такой «метод» цитирования является по меньшей мере недобросовестным, тем более что Е. Логинова работает в аппарате ЦК ВКП(б). Думаю, что тенденциозность подобного цитирования ясна для каждого, знакомого с текстом моего доклада и со статьей Е. Логиновой.

28 февраля
Москва

Процитированное письмо Шебалина возвращает нас к событиям 1944 года, к тому самому пленуму Оргкомитета ССК, на котором композиторы «классического направления» критиковали непрофессиональный метод работы композиторов «демократического направления». Обвинение в неуважении к русской классике было выдвинуто не только против Шебалина. Этот клеветнический по сути навет затрагивал всех перечисленных в Постановлении композиторов И Шебалин, как мог, защищался.

В заключение приведу точную и полную цитату из доклада Шебалина «О композиторском мастерстве», прочитанного им на том пленуме:

В свое время Н. А. Римский-Корсаков скорбел (мы слышали это недавно в воспоминаниях А. И. Оссовского) по поводу Глинки, что в нем гениальный композитор уживался с дилетантом в отношении культуры композиторского труда. Что же сказать о тех советских композиторах, которые, не обладая гением Глинки, позволяют себе публиковать произведения, полные ошибок или всякого рода неряшливостей и небрежностей, более того, возводят в результате большого самолюбия эти небрежности чуть ли не в культ, тем самым проявляя полное неуважение и к своей работе и к советскому слушателю. Мне кажется, что Союз композиторов должен занять совершенно определенную позицию в отношении всех проявлений дилетантизма. Учиться никогда не зазорно, мы учимся всю свою жизнь, и долг каждого советского композитора бороться за высокий профессионализм, за неустанное совершенствование своего искусства¹²⁵.

Как видим, 1948 год стал реваншем за события, произошедшие в Союзе советских композиторов в 1944-м.

ПЕРВЫЙ КОМПОЗИТОРСКИЙ СЪЕЗД
И ПОСЛЕ НЕГО

В двенадцать часов приехал «новый завывающий».

Он вошел и заявил:

— Па иному пути пайдем! Не нады нам больше этой парнографии: «Горе от ума» и «Ревизора». Гоголи. Моголи. Свои пьесы сачиним.

М. А. Булгаков. Записки на манжетах

Б. В. Асафьев в 1948 году

Почему именно Б. В. Асафьев был назначен председателем Союза композиторов СССР? Почему давно и тяжело больной пожилой человек, к тому же перенесший уже не один инсульт, с юных лет невероятно боявшийся малейшего проявления публичности в своей жизни (известно, что он избегал больших собраний, и даже речи Асафьева на всякого рода совещаниях и пленумах читали за него другие), был обречен в последний год своей жизни на эту мучительную и оказавшуюся позорной для его репутации роль?

Асафьев был из тех немногих «товарищей интеллигентов» (В. Я. Брюсов), кто с первых шагов революции безоговорочно ее принял. В начале 1917 года вместе с П. П. Сувчинским он задумал издавать по примеру «Музыки» В. В. Держановского свой журнал. Но после октябрьских событий Сувчинский уехал — Асафьев же остался. Журнал стал альманахом «Мелос». Асафьев активно, с первых дней деятельности формирующегося Наркомпроса, сотрудничал с новой, еще весьма слабой властью. Колоссально много работал в области народного просветительства. В 1919 году, когда из голодного Петрограда убежали все, кто мог это сделать, Музыкальный отдел Наркомпроса издал путеводитель по концертам И. Глебова. Этот «Словарь наиболее необходимых музыкально-технических обозначений»¹, видимо, оказался той «пищей», в которой должен нуждаться страдающий от холода, насекомых и хронического недостатка хлеба пролетариат. Подвижническая просветительская, публицистическая и научная деятельность Асафьева не имеет

аналогов в музыкальной истории прошлого века. Именно он стал родоначальником естественной сегодня для филармонической практики подачи музыкального материала, создав жанр концертной аннотации. Яркие листовки, написанные Асафьевым к многочисленным концертам, хранящиеся в его личном архиве в РГАЛИ, вызывают восхищение точностью формулировок и блеском литературного изложения.

Количество и тематическое разнообразие опубликованных в 1920-е годы работ Асафьева, дававшего своим публицистическим статьям и брошюрам псевдоним Игорь Глебов, поистине поражают. Ф. Шрекер, А. Казелла, группа «Шесть», П. Хиндемит — это с одной стороны. С другой — Римский-Корсаков, русский романс, Прокофьев и Стравинский. В 1922 году издана одна из лучших его музыковедческих работ «Симфонические этюды»². И тогда, и позднее он сочетал исследовательскую и критическую деятельность с композиторским трудом. О его методе композиторской скорописи, установившемся еще в период обучения в Петербургской консерватории, много говорили. «Бахчисарайский фонтан», к примеру, вчерне он написал за 11 дней. Его балет «Пламя Парижа», премьера которого осуществлена в бывшем Мариинском театре в 1932 году, поставил Асафьева в один ряд с Глиэром, назначенным первым руководителем созданного в 1939 году Оргкомитета ССК. С тех пор композиторская работа Асафьева поощряется партийно-государственным руководством. Асафьев входит в число тех немногих избранных советских композиторов, сочинения которых были включены в постоянную репертуарную афишу Большого театра. На сцене Большого поставлены следующие его балеты: «Вечно живые цветы» (1922, с участием других авторов), «Пламя Парижа» — в 1933 году, «Бахчисарайский фонтан» — в 1936-м. «Кавказский пленник» — в 1938-м и в 1946-м — «Барышня-крестьянка».

Было от чего если не возгордиться, то уж точно считать себя состоявшимся композитором.

Однако именно эта сторона его деятельности не находит безоговорочного одобрения у коллег. «Русский песенный диатонизм», как выразился о его темах Мясковский, раздражает, кажется пресноватым. «То, что ЛОСК в течение 10 последних лет отрицал мой композиторский опыт, да еще с ложью, будто я никогда композитором и не был — было горько, но зато избавило меня от педагогичес[еской] работы <...> в декабре 1934 года главки ЛОСКа на большом собрании в лице мне объявили, что я *недостойн голосоваться с композиторами*. Ну я больше и не голосовался, и сейчас я член Союза писателей, где меня любят и ценят»³, — писал Асафьев уже во время войны.

В феврале 1943 года, после переезда в Москву из блокадного Ленинграда, начинается новый этап деятельности Асафьева. Его статьи печатает «Правда», и он выступает в ранее не свойственной ему роли — идеолога русско-советской державности. В опубликованной 15 ноября 1943 года статье, посвященной 50-летию со дня смерти Чайковского, в трех цитируемых предложениях четыре раза использовано слово «русский»: «...прежде всего Чайковского влечет все русское: народ, дети, деревня, природа, быт, язык. <...> Чайковский сочетал в своей музыке русские основы и преобразованный песенный материал с общеевропейскими влияниями, и тем самым оказал сильнейшее русское воздействие на развитие мелодии. Правдивость и искренность его музыки заслужили уважение во всем мире и сильно повысили интерес к русскому симфонизму»⁴.

Через полтора года, в майские победные дни, уже в ранге академика. Асафьев в «Правде» же печатает большую статью-рецензию на премьеру оперы «Иван Сусанин» в Большом театре, где пишет о «дне величайшей симфонии че-



Переза — Н. А. Анисимова. Премьерная постановка балета В. В. Асафьева «Пламя Парижа» («Триумф республики») по мотивам хроники Ф. Гра «Марсельцы». Балетмейстер В. И. Вайнонен, режиссер С. Э. Радлов, художник В. В. Дмитриев, дирижер В. А. Дранишников. Ленинградский театр оперы и балета, быв. Мариинский. Премьера 7 ноября 1932.

Сцена из «Фауста»

*Лаборатория в средневековом стиле;
Круглые неуклюжие приборы для фантастических целей)*

И. Глебов:

Это тут такое?

В. Асафьев (*шепотом*):

Здесь балет творится.

И. Глебов:

А где же затаилось вдохновенье?

Не слишком жарко пламененье для творчества?

В. Асафьев:

Нет, Энгельс, сохрани!

То, прежде в моде бывшее рожденье

Считаем мы за вздор, за униженье!

Пусть этим наслаждается Глиэр.

(Поворачивается к очагу)

Вот пламенеет! Значит, найден путь!

Действительно, надежда есть, что можем,

Коль композиторов две сотни сложим.

Смешаем их, — в смешеньи

здесь вся суть, —

Балета вещество составить,

Его мы в колбе можем переплавить,

Закупорим, возгоним на огне

И так свершим все дело

в тишине!

Чего ж еще желать нам остается?

Готов балет, и речь в нем

раздается!

(Советская музыка.
1933. № 4. С. 171)

В данном тексте пародии подвергся творческий метод Асафьева, который он называл «музыкальным романом» задолго до изобретения термина «полистилистика».

ловческой радости». Так называет он «светлый день 9 мая — день празднования небывалой победы могучей Красной Армии». Рассуждения о «глубоком этическом содержании русского искусства и глубокой патриотической идее, которая вела и насыщала творчество наших великих классиков», приводит его к выводу: «Нужно сказать с полной откровенностью: Глинка дождался исполнения, достойного его мастерства»⁵. На следующий день, 26 мая 1945 года, та же «Правда» помещает редакционную статью «Великий русский народ» — благодарное послание Сталину народу, победившему фашизм.

На совещании Жданова с композиторами 10, 11 и 13 января 1948 года в Кремле Асафьев не присутствовал. Сохранилось письмо музыканта Жданову. Публикация этого документа, как представляется, снимает вероятность предположений о том, что Асафьев вынужденно занял пост председателя Союза ком-

позиторов. Его поступок стал естественным логическим следствием совершаемых в предыдущие годы действий, прежде всего публикаций целой серии статей, многие положения которых давали теоретическое обоснование разработанного в недрах ЦК ВКП(б) февральского Постановления.

Многоуважаемый Андрей Александрович!

Долгом своим считаю высказать Вам в самом сжатом виде несколько скромных соображений моих в связи с донесшимися до меня вестями о проведенном Вами совещании по вопросам родной музыки. К сожалению, я не мог лично присутствовать на нем: 14 мая минувшего года со мной произошла жестокая неприятность — спазм мозговых сосудов и потеря левой руки и ноги. Эта досадная болезнь подготовлялась как гипертония еще с дней осады Ленинграда, а здесь особенно дала о себе знать с января 1947 года. Но мне необходимо было завершить балет на тему о югославских партизанах («Милица») и возродить в новой редакции с необходимыми моими музыкальными дополнениями (V акт особенно) оперу Серова «Вражья сила», с юных лет мною чтимую как образец в корне своем русского демократического музыкально-театрального раскрытия драматургии Островского. («Снегурочка» Чайковского и Римского-Корсакова возникли позже; к тому же это область сказки, а Серов смело ухватил интонации городского быта!) Увлечись работой, я упустил понаблюдать за собой и был жестоко наказан: я двигаюсь теперь, но не могу еще стать вполне жизнедеятельным вне своей квартиры (доктора боятся повторения спазма с худшими последствиями). К счастью, совершенно нетронутым остался мой слух, я продолжаю работать как композитор, идя по намеченной мною и продиктованной мне еще В. В. Стасовым и моим наставником А. Н. [так!] Лядовым и Н. А. Римским-Корсаковым тропе. Из приводимых мною выдержек из последней моей статьи «Музыка для миллионов», напечатанной в газете «Советское искусство» от 20 декабря 1947 года, но написанной несколько ранее к дням великого Тридцатилетия, Вы узнаете, в чем была существенная опасность, вставшая перед родной музыкой. Моя статья лаконична, я еще не мог и не могу еще развить ее во всей полноте как проблему демократизации нашего музыкального языка. Когда до меня донеслись Ваши слова, я услышал, что Вами было сказано все самое главное и верное, и я перестал скорбеть о личной своей (верю, что временной) беспомощности и упадке сил. Разрешите мне Вас поблагодарить за точные и радостные слова, в особенности за прекрасное определение ценности музыки наших великих русских классиков, музыки великого народа. Мне верится, что с этого времени и для нашей современной советской музыки наступит новая эра и все станет в ней здоровым, естественно выразительным, простым, красивым. А великие традиции (а главное — путь от Глинки, славных мастеров балакиревско-стасовского круга новой русской школы и великого Чайковского, гениально умевшего направлять и свой талант, и мастерство, и формы языка музыки в сердца множества людей) заново оживут и внесут и в наши оперы, и в симфонии дыхание весны ее песен.

Москва 16 дек. 1948 г.

Академик В. Асафьев^е.

Дата, проставленная Асафьевым на письме, неверна. В декабре 1948 года он не мог обращаться к Жданову, поскольку последнего уже полгода как не было в живых. К тому же и самому Асафьеву оставалось земного срока совсем немного. 27 января 1949 года он ушел из жизни. Содержание письма свидетельствует о том, что документ был написан в январе 1948 года, через несколько дней после совещания в Кремле. Есть в письме еще одна описка Асафьева — неточно обозначенные инициалы имени его учителя А. К. Лядова.

Думаю, что в те январские дни уже шла интенсивная работа над созданием текста доклада Асафьева, прочитанного директором Московской филармонии композитором В. А. Власовым на 1-м Всесоюзном съезде композиторов. Тема доклада, как уже упоминалось ранее, в декабре 1947 года объявлена КДИ в газете «Советское искусство» и не претерпела изменений. А сам текст, об этом вспоминал позднее лично ответственный за доклад Б. М. Ярустовский, был скомпонован по указанию Асафьева из его статей разных лет «Композиторы, поспешите», «Кризис личного творчества», плюс его статья в «Советской музыке» (1946, № 5), а также работ 1947 года: «Пути развития советской музыки» и «Музыка для миллионов». В доклад вошла во фрагментах в то время неопубликованная статья Асафьева «Композитор и действительность»⁷. Естественно, тот раздел статьи, в котором Асафьев сравнивал Восьмую симфонию Шостаковича, названного им «гениальным мастером-реформатором» русской музыки, с Шестой симфонией Чайковского, «трагической симфонией былой русской интеллигенции», в доклад не вошел. Ярустовский писал позднее, что иногда текст материалов цитировался буквально и Асафьев полностью одобрил подготовленный вариант. Кстати, работал над ним он до последней возможности. На уже отпечатанном экземпляре сохранился как главный для него написанный карандашом и дважды подчеркнутый тезис: «музыка как дело всего народа»⁸.

Назначение Асафьева председателем, а Хренникова — генеральным секретарем «нового» Союза композиторов повторяло схему, уже использованную в 1939 году, когда к авторитетному Р. М. Глиэру был добавлен молодой и энергичный А. И. Хачатурян. Вскоре последний стал членом ВКП(б). В 1948 году повторялась та же, уже апробированная схема. В сталинские времена часто практиковалась схема двойного руководства. К руководителю-специалисту добавлялся заместитель-коммунист. В военном варианте — комиссар. Другое дело, что комиссар заменил безвременно ушедшего из жизни и всецело преданного искусству академика, огромный вклад которого в отечественную культуру еще до конца не оценен.

Съезд в донесениях осведомителей

Исследование документов Управления агитации и пропаганды ЦК ВКПб дает иное, отличное от сложившегося представление и о ходе, а главное, о результатах первого композиторского съезда. За работой съезда наблюдали сотрудники Агитпропа, и каждые два-три дня на стол всех секретарей ЦК отправлялись подробные докладные записки. Как известно, съезд начался 19 апреля. Уже 21 апреля заместитель начальника Управления агитации и пропаганды ЦК ВКП(б) Д. Шепилов информировал свое начальство.

Сообщив, что «первый день прошел в торжественной обстановке», Шепилов отметил неудовлетворительную организацию второго дня:

...В зале, на содокладах, присутствовало 150–200 человек. Остальные делегаты находились либо в фойе, либо вовсе отсутствовали. Большинство содокладов читалось без подъема и слушались они без особого интереса. После окончания заседания было проведено совещание руководителей делегаций, на котором их внимание было обращено на недопустимость подобного отношения к заседаниям съезда. Интерес к прениям, которые начнутся 22 апреля, весьма большой: уже записалось 35 человек, большинство из них композиторы республик. Из композиторов-формалистов пока записался лишь Мурадели.

Следует особо сказать о поведении этой группы. На открытии съезда присутствовали Мурадели, Хачатурян, Попов, Прокофьев (только на докладе Асафьева). На второй день приехал Шостакович (был в Ленинграде, где он ведет занятия в консерватории). На третий день появился Шебалин. Несмотря на острую критику бывших руководителей Оргкомитета, постоянно в зале присутствуют только Мурадели и Шостакович (второй и третий дни). Остальные, особенно Хачатурян и Шебалин, «проявляют активность» главным образом в кулуарах, в зале сидят мало. Много беседуют с отдельными делегатами съезда, часто со своими единомышленниками, например, Шебалин с Вэлзой, с Лятошинским (Украина), Способиным и др. К замечаниям и критике выступающих, как видно, относятся пренебрежительно. По имеющимся сведениям, 21 апреля большая группа композиторов, бывших «асомовцев», была на именинах у Мясковского, который, однако, ссылаясь на болезнь, не был ни на собраниях в Союзе композиторов, ни на заседаниях съезда. 21 апреля в группе участников съезда (в кулуарах) передавались из рук в руки книжки со старыми ошибочными статьями академика Асафьева и говорилось с слабой критике и самокритике его работ в докладах. Состав этих групп, однако, показывает, что это мнение выражалось не принципиальными противниками этих ошибочных положений Асафьева, а большей частью любителями сплетен и сенсаций, группирующихся в кулуарах съезда.

В адрес президиума съезда поступило несколько клеветнических записок. Так, например, Захарову был прислан «пропуск для проезда машины на кладбище»; Хренникову — с критикой его доклада, по поводу отсутствия в нем положительных характеристик некоторых произведений Шостаковича и Прокофьева, из чего делался вывод: «Хренниковы и Ковали проходят, а Шостаковичи и Прокофьевы остаются в истории». Записка была отправлена в открытом виде, очевидно, с расчетом на чтение ее и соответствующую реакцию читающих. На ней оказалось много приписок разного характера, большей частью несогласных с автором записки⁹.

О последних днях работы съезда ЦК информировал работник Агитпропа Л. Ильичёв.

22 и 23 апреля на съезде композиторов шли прения по докладам. Одним из первых выступил композитор В. Мурадели, посвятивший речь своим творческим ошибкам. Помимо Мурадели до конца дня 23 апреля ни один из композиторов-формалистов не выступил, хотя Д. Шостакович постоянно присутствовал в зале, иногда появлялся в зале и Ха-

чатурян. Такое положение вынудило принять меры для более правильного направления прений. Было проведено совещание руководителей делегаций – членов партии, на котором было рекомендовано побеседовать с записавшимися в прениях с целью придать более принципиальный и критический дух их выступлениям, а также высказано мнение о целесообразности обращения в президиум съезда с письмом по поводу «заговора молчания» формалистов. Такое письмо от имени ленинградской организации было оглашено 23 апреля и вызвало сочувственные отклики в зале.

22 апреля в выступлениях делегатов съезда от Новосибирска (т. Новиков), Ростова (т. Сотников) и других было также обращено внимание съезда на недопустимость дальнейшего «молчания» делегатов-формалистов. Приверженцы композиторов-формалистов высказывали в кулуарах недовольство резкой критикой формализма. Так, например, композиторы Гнесин, Шапорин и другие делегаты заявляли о том, что некоторые из выступавших якобы «третируют» композиторов-формалистов, что не правы ораторы, ориентирующие Шостаковича, Мясковского и других не на лучшие произведения в их творчестве, а на произведения композиторов демократического направления. «Мясковский, Шостакович не могут писать иначе – они созревшие художники, и поэтому, желая их творческой перестройки, мы должны ориентировать этих композиторов на прогрессивное в их творчестве», – считает Гнесин. Следует отметить, что выступления товарищей, критиковавших формализм, при передаче их в кулуарах нарочито искажались некоторыми апологетами формалистов. Все дни прений «кулуарная» деятельность «друзей» формалистов не затихала. Они передавали содержание речей «больным» Шебалину, Мясковскому, вели обсуждение прений, освещали соответствующим образом критические замечания по адресу формалистов, стараясь скомпрометировать выступающих против формализма. Целый ряд такого рода «друзей» формализма постоянно находился в фойе, лишь иногда заходя в зал.

Активное общественное требование вызвало 23 апреля выступление Хачатуряна и письмо Шебалина. Последний поспешно заболел и отделался небольшой формальной отпиской в Президиум съезда. <...> В конце прений выступил композитор Шостакович, признавший свои ошибки и рассказавший о своей творческой работе. <...>

25 апреля утром перед совещанием представителей было проведено собеседование с некоторыми руководителями делегаций – коммунистами, для обмена мнениями о составе Правления Союза.

На совещании представителей делегаций представленный на обсуждение состав правления был одобрен. Возражения вызвали лишь кандидатуры Дзержинского И. И., Ливановой Т. Н., Новикова А. Г., Раутио К. Э. (Карело-Финская ССР). <...> На пленарном заседании съезда выдвижение и обсуждение кандидатур прошло с большим оживлением. Был зачитан список кандидатур, рекомендуемый собранием представителей. Дополнительно были выдвинуты кандидатуры Шостаковича, Кабалевского, Хачатуряна, Гольденвейзера, Новикова А. Г., Пергамента (Карело-Финская ССР). По основному списку были сделаны отводы Дзержинскому, Раутио. Однако после голосования эти кандидатуры были оставлены в списке.

Обсуждение кандидатур формалистов проходило весьма бурно. Отвод Шостаковичу, кандидатура которого была выдвинута Штрейхер-Гнесиной, был сделан т. Штогаренко. Однако его выступление не было достаточно принципиальным и убедительным. Сторонники композиторов-формалистов, к которым присоединилось известное число делегатов, удовлетворенных выступлением Шостаковича, продолжали активно требовать включения в список кандидатуры Шостаковича. Тогда с краткой, но убедительной речью выступил композитор подполковник Анисимов (Ленинград): «Думали ли вы, что скажет завтра народ, прочитав в газетах о том, что в составе нового руководства находятся композиторы-формалисты, представители антинародного направления». Это выступление вызвало перелом в настроении многих делегатов, и кандидатура Шостаковича большинством голосов не была включена в список кандидатов. После этого композиторы Кабалевский и Хачатурян заявили самоотводы и их кандидатуры были также сняты. Из дополнительных выдвинутых кандидатур была включена лишь кандидатура А. Гольденвейзера.

После подсчета голосов оказались избранными 51 композитор и музыковед, намеченные в списке, за исключением Гольденвейзера, получившего наименьшее число голосов¹⁰.

Ни один из приведенных фактов не отражен в материалах, ставших доступными общественности. В опубликованном Стенографическом отчете не приведены и результаты голосования¹¹. Из 500 делегатов съезда голосовали 469 человек. Композиторы и музыковеды так называемого демократического направления прошли с наименьшим, по сравнению с другими кандидатами в члены правления, количеством голосов, замыкая список из представленных к голосованию 52 кандидатур. Коваль получил 395 голосов (45-й по списку), Ярустовский — 391 (46-й), Келдыш — 389 (47-й), Шехтер — 389 (48-й), Захаров — 387 (49-й). После них следовали Дзержинский (347) и В. Власов (341), оказавшиеся на последних местах. Гольденвейзеру не простили его доноса в Агитпроп. Он получил 303 голоса и единственный из кандидатов не был избран в правление. Для сравнения — в первую десятку в результате голосования прошли кандидаты — представители национальных республик. Единогласно (469) была принята кандидатура Д. Овезова, видимо, в силу малой осведомленности о его персоне делегатов съезда. Е. Медыньш получил 467, Ю. Таллат-Кялпша — 467, Х. Ахметов — 466, Н. Жиганов — 466, Э. Капп — 466, Д. Аракишвили — 464, З. Шахиди — 464, Г. Гасанов — 463 голоса.

Несмотря на колоссальное давление, в избирательные бюллетени самостоятельно была вписана кандидатура Шостаковича. 13 человек отдали ему свои голоса. Мясковскому также было отдано 6 голосов. Это был тихий бунт, который не остался незамеченным Агитпропом: «Видимо, не осмелившись выступить на съезде, сторонники формалистического направления, главным образом из московской и ленинградской организаций, выразили голосованием свое отношение к кандидатам», — докладывал Ильичёв¹².

Для сведения — Т. Хренников шел 17-м по количеству отданных за него голосов (457), Б. Асафьев — 28-м (449).

Похоже, о результатах голосования на съезде не узнали даже присутствовавшие на нем делегаты. Фактически это был полный провал шумной и грязной кампании против формализма. Победа, которой не насладились победители. По-



Новый Секретариат ССК СССР.

Слева направо: М. Чулаки, А. Штогаренко, М. Коваль, В. Асафьев, Г. Хренников, В. Захаров.

ражение, о котором умолчали побежденные. Отдаленные отголоски тех напряженных дней проскользнули в сообщении Т. Хренникова на пленуме избранного правления, который состоялся на следующий день после съезда. Хренников посчитал недопустимым, что 31 делегат из московской организации не явился на голосование, и предложил исключить данных делегатов из членов Союза и Музфонда сроком до шести месяцев¹³.

Как видим, пропагандистская задача, поставленная идеологами сталинского времени, была выполнена. Современникам представлена картина, весьма, как теперь представляется, далекая от оригинала.

Оргвыводы

Наряду с подготовкой композиторского съезда новое руководство Союзом активно проводило кадровую политику. 2 марта было назначено новое правление Музфонда СССР. В него вошли: председатель — композитор Н. Н. Крюков, его заместитель в должности директора — В. Ф. Ерохин, до 1948 года состоявший секретарем партийной организации ССК. Членами правления стали: А. А. Крейн, Н. П. Чаплыгин, А. А. Иконников, В. Я. Кручинин, Н. С. Речменский. Ерохину было поручено создать комиссию с привлечением товароведа-нотника для изъятия из продажи всех запрещенных к исполнению произведений. 28 июля на заседании секретариата постановили исключить из Союза композиторов и членов Музфонда СССР Л. Т. Атовмяна «ввиду порочной деятельности в Музфонде СССР, дискредитировавшей его перед государственными органами и общественностью». В тот же день был исключен и В. Н. Сурин «как не имеющий никакого отношения к деятельности ССК и Музфонда СССР»¹⁴.

Постановлением секретариата ССК от 30 марта было решено все произведения для печати утверждать сначала на секретариате. До 1948 года для этого было достаточно подписи одного члена Оргкомитета. Такое же правило вводилось и в отношении исполнения новых произведений. В качестве первых рекомендованных опусов «композиторов-формалистов» значились сюита из музыки к кинофильму «Молодая гвардия» и Пятая симфония Шостаковича, симфонии № 5

и № 26^[1], Концерт для виолончели с оркестром Мясковского, «Ромео и Джульетта», Третий фортепианный концерт и отрывки из оперы «Повесть о настоящем человеке» Прокофьева, а также Концерт для скрипки с оркестром Хачатуряна.

Осенью 1948 года была существенно укреплена материальная база ССК. Союз стал брать на себя обязательства по денежной помощи членам семей входящих в Союз композиторов. Право на помощь получили дети до 18 лет, жены и нетрудоспособные родители. Союзу была предоставлена возможность оплачивать помощь во время творческой работы, больничные листы. Оплачивались также курортные путевки. Возросла сумма и предоставляемых возвратных ссуд (до 10 000 рублей). При работе над главным в советское время музыкальным жанром оперой ежемесячное пособие определялось в 3000 рублей. Все другие жанры оценивались меньшей суммой — 2000 рублей. Причем право предоставления таких пособий имел исключительно секретариат. Он же устанавливал и временные сроки в выдаче таких пособий. В результате новое руководство Союза получило самый действенный — материальный — фактор для регулирования всех возможных конфликтных ситуаций в организации. Отныне лояльность к секретариату служила гарантией хорошего куска отламываемого композитору денежного пирога.

Музыкальные вопросы являлись предметом постоянного внимания и Секретариата ЦК ВКП(б). 3 апреля на очередном заседании постановили ввести в номенклатуру ЦК ВКП(б) должность редактора журнала «Советская музыка». В тот же день новым редактором журнала был утвержден «товарищ Ковалёв В. В.»^[2]. П. И. Лебедеву (КДИ) и Т. Н. Хренникову (ССК) поручено представить на утверждение ЦК редакционную коллегию журнала. Также были изысканы средства для увеличения периодичности выхода издания в свет — до 12 номеров в год. Государственная штатная комиссия при Совете министров СССР пересмотрела штаты (на предмет увеличения) и должностные оклады работников журнала. Они были приравнены к нормам, существующим для литературных изданий. Весьма примечательно одно из заседаний секретариата ССК, состоявшееся 28 сентября 1948 года. На нем присутствовали Хренников, Захаров, Коваль, В. Ф. Кухарский, музыковеды и композиторы. Обсуждался журнал «Советская музыка», вернее, пять его номеров, выпущенных уже новым редакционным составом. «Наиболее интересными статьями» в вышедших номерах названы три статьи М. Ковалёва о Шостаковиче и статья Т. Ливановой об Араме Хачатуряне. В целом одобливopus Ливановой, секретариат отметил, что «в статье допущена чрезмерно апологетическая оценка фортепианного концерта Хачатуряна»^[3]. «Большая статья М. Ковалёва о творчестве Шостаковича является первым серьезным критическим обзором пути и заблуждений Шостаковича»^[3]. Однако

[1] Симфонии № 26 был дан гриф «условно».

[2] Согласно характеристике, поданной в ЦК ВКП(б), настоящее имя и фамилия Мариана Ковалёва — Ковалёв Витольд-Мариан Викторович. С 7 февраля, за четыре дня до публикации Постановления, Коваль приступил к работе редактора журнала «Советская музыка». В характеристике его значилось также следующее: год рождения 1907, г. Вознесенск Ленинградской области, русский, социальное положение служащий, член ВКП(б) с 1940 г. Образование незаконченное высшее. Не окончил Московскую консерваторию. Медали «За оборону Москвы», «За доблестный труд в Великой Отечественной войне», заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Сталинской премии I степени. До 1948 г. занимался творческой работой. С 1948 г. — секретарь Союза советских композиторов и ответственный редактор журнала «Советская музыка». Добавлю к данной характеристике следующее: в должности редактора журнала Коваль состоял до 1952 г.

[3] Коваль о Шостаковиче выступил трижды. См.: Советская музыка. Творческий путь Д. Шостаковича (№ 2, с. 47-61; продолжение, № 3, с. 31-43; окончание, № 4, с. 8-19).

«эта статья, имеющая ряд недостатков, является только лишь началом критической разработки вопросов, связанных со вскрытием пороков стиля Шостаковича, и в этом отношении не может претендовать на исчерпывающую полноту»¹⁶. Разносный стиль статьи Коваля, система аргументации, весьма напоминающая политический донос, названа «первым серьезным критическим обзором» творчества композитора. В историю советской музыкальной критической мысли данная статья вошла в качестве хрестоматийного образца демагогического стиля, характерного для общественной жизни сталинского времени. Решение секретариата показательно даже не столько компрометирующей новое руководство Союза реакцией на пасквиль Коваля, сколько установившимся общим принципом регулирования критической мысли в интересном для секретариата направлении. С 1948 года руководство Союза берет на себя функцию высшего цензурного арбитра печатающейся музыковедческой продукции, посвященной проблемам современного творчества. Кстати, и ознакомление в советский период с документами деятельности Союза композиторов, которые хранились в РГАЛИ в открытом доступе, было невозможно без санкции Т. Н. Хренникова. Следовательно, невозможно в принципе.

На уже упомянутом заседании секретариат подчеркнул «недопустимо недостаточное участие» в работе журнала большинства музыковедов, которые «упорно отмалчиваются, проявляют крайнюю идейно-творческую инертность и незаинтересованность в деле развития советской музыкальной культуры»¹⁷. Руководство Союза именно тогда пустило в ход новый термин — «молчалники» — для характеристики таких «несознательных» музыковедов. Тогда же была создана редакционная коллегия журнала, в которую вошли М. В. Коваль, Б. В. Асафьев, Т. Н. Ливанова, И. В. Нестьев и Ю. А. Шапорин.

Со своими инициативами в отношении музыковедов выступило и новое руководство Комитета по делам искусств. 12 марта 1948 года, спустя месяц после опубликования постановления «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели», новый председатель Комитета по делам искусств П. И. Лебедев направил секретарю ЦК ВКП(б) А. А. Жданову проект приказа «Об организации суда чести над музыковедами-формалистами».

В Постановлении ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели» указано на совершенно нетерпимое состояние советской музыкальной критики.

Комитет по делам искусств установил, что музыковеды И. Бэлза, Л. Мазель, И. Мартынов, Д. Житомирский, Г. Шнеерсон, С. Шлифштейн на протяжении ряда лет в печати и в публичных лекциях пропагандировали «идеи» современного упадочного буржуазного музыкознания, проповедовали низкопоклонство перед разлагающейся буржуазной культурой, умаляли роль и значение русской классической музыки, систематически пропагандировали формалистическое направление.

В выступлениях Житомирского, Мартынова, Мазеля неоднократно подчеркивался как весьма положительный факт, что творчество, например, Шостаковича достигло «высокого развития» благодаря влиянию на него современных упадочных композиторов западной Европы. Житомирский писал: «Но часто забываем одну “мелочь”, что эти традиции стилистически обогащены у Шостаковича достижениями Малера, Скрябина, Хиндемита (журнал “Советская музыка”, 1940, № 9, стр. 48)». Мысль, что творчество Шостаковича, Прокофьева

достигло своего «расцвета» в силу благотворного на них влияние современной буржуазной музыки является главной во всех работах музыковедов-формалистов.

Музыкальный критик Мартынов в своих работах о Шостаковиче, вышедших в Государственном Музыкальном издательстве в 1946 и 1947 гг., проявляя низкопоклонство перед извращенным творчеством западноевропейских композиторов Берга и Малера, расценивает как положительное влияние на Шостаковича ренегата без родины Стравинского и немецкого формалиста Хиндемита, оправдывает формалистические вывихи Шостаковича «новизной» мелодического материала, далеко не сразу доходящей до сознания некоторой части музыкантов и не музыкантов. <...>

Музыкальный критик Шнеерсон пропагандировал на страницах советской печати современную упадочную американскую, английскую и французскую музыку, не критически восхваляя ее (как пример, пропаганда Д. Гершвина).

Комитет по делам искусств считал бы целесообразным привлечь к суду чести Житомирского, Мартынова, Бэлзу, Шнеерсона, Мазеля, Шлифштейна, в первую очередь, необходимо было бы судить троих из них, остальные должны фигурировать в ходе суда в качестве свидетелей во время допроса, в речи общественного обвинителя и т. д.

Общественным обвинителем на судебном процессе целесообразно выдвинуть профессора МГК т. Келдыша Ю. В.

ЦК ВКП(б) утвердил состав суда чести при комитете по делам искусств при Совете министров СССР в составе: Сурин В. Н. (председатель), Тарасова А. К., Царёв М. И., Державин М. С., Покровский А. В., Рототаев А. С., Дорохин Н. И.¹⁸

Так называемые общественные суды являлись детищем времени конца 1920-х годов. В 1947 году эта подзабытая практика была возрождена. В июне в центральных газетах страны появились сообщения о том, что в Театре эстрады состоится «суд». Перед «судом» предстали врач-микробиолог, депутат Верховного Совета СССР Н. Г. Ключева, профессор Г. И. Роскин, разработавшие антираковый препарат «КР» (круцин), а также министр здравоохранения СССР Р. Митерев и академик-секретарь Академии медицинских наук В. В. Парин, к тому времени находящийся уже в заключении. Суд проходил при огромном стечении публики. Были выдвинуты «судьи» и «общественные обвинители». Результатом «суда» было общественное порицание «обвиняемых» (В. В. Парин получил 25-летний срок заключения). Действительные события послужили сюжетной канвой созданной в том же году пьесы А. Штейна «Закон чести». По материалам пьесы был снят фильм А. Роома «Суд чести», получивший в 1949 году Сталинскую премию. На аналогичный сюжет К. Симонов написал пьесу «Чужая тень» (1949) об академике — предателе Родины и «заблудших ученых, вставших на скользкий путь стремления к зарубежной славе». К слову, для решения вопроса в 1947 году была создана комиссия под председательством секретаря ЦК ВКП(б) А. А. Жданова.

Однако в случае с музыкальными критиками «инициатива снизу» в ЦК одобрения не получила. 13 марта 1948 года А. А. Жданов карандашом оставил резолюцию на документе, посылая его на рассмотрение Суслову: «*Мнение АПО ЦК: надо обсудить. Дело сомнительное. Жданов.*».

15 марта Суслов синим карандашом сделал свою пометку на документе: «Тов. Лебедев ставит вопрос неправильно. Тов. Лебедеву разъяснено. Суслов»¹⁹. Однако все перечисленные «фигуранты» музыкального «суда чести» в 1948 году потеряли свои должности.

Коренные изменения прошли после Постановления во всех сферах музыкальной жизни страны. Новое руководство Комитета по делам искусств и Союза композиторов проводило своего рода ревизию политики их предшественников. Приведу данные о деятельности Государственного музыкального издательства. Еще в феврале 1948 года консультант Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Логинова послала на имя начальника Управления М. А. Суслова докладную записку «Об издательской деятельности КДИ». Особенно много недостатков было обнаружено в издании музыкальной литературы.

Комитет по делам искусств в течение ряда лет ориентировал музыкальное издательство на преимущественное издание симфонической и камерно-инструментальной музыки советских авторов. По существу Музгиз выпускал литературу лишь для нескольких десятков оркестров. Небольшая группа композиторов-симфонистов, принадлежавших к числу особо поощряемых Комитетом по делам искусств, пользовалась в Музгизе всеми правами «классиков». <...> Игнорировался тот факт, что издававшиеся в огромных количествах симфонические произведения Шостаковича, Прокофьева, Мясковского, Шебалина и их подражателей-симфонистов не включались в широкий концертный репертуар, либо в силу их непопулярности в народе, либо в силу недоступности их для исполнения в малочисленных симфонических оркестрах на местах. <...> Общая сумма стоимости этих «замороженных» произведений — 1 млн 900 тыс. рублей²⁰.

Также Логинова свидетельствовала о широко применяемой практике «выдинок», то есть изъятия по политическим причинам после просмотра цензурными органами некоторых страниц из готовящихся к печати изданий. Изъятые из продажи были уже напечатанная Симфония № 2 И. Ф. Бэлзы на основании того, что у сочинения имелся эпиграф «Памяти конквистадора», взятый из сборника расстрелянного 25 августа 1921 года поэта Н. С. Гумилёва^[1]. Еще одним изъятым сочинением Бэлзы оказался сборник его романсов на стихи А. Ахматовой^[2]. Пострадал и Ан. Н. Александров с песнями «на тексты американских воровских песен»^[3]. Задержаны были издания написанных до революции романсов С. В. Василенко («на стихи поэтов-декадентов»), сборники похоронных маршей Бэлзы^[4].

[1] «Путь конквистадоров» — так назывался первый поэтический сборник Н. С. Гумилёва (1886–1921), которым он заявил о себе как о ярком и самобытном поэте. В мире маркизов и маркизанток, среди руин замков лирическому герою художника было привольно и свободно. Аллюзия композитора оказалась твердолобым партийным догматиком опасным политическим параллелизмом. Однако можно и сейчас оценить по достоинству смелость И. Бэлзы, одним из первых посмевшегося выступить с игрой политических зашифрованных смыслов, — приемом, активно используемым отечественными композиторами начиная с периода «оттепели».

[2] На самом деле в 1944 г. Музгиз выпустил «Мужество», ор. 38 № 1, стихотворение А. Ахматовой для голоса и фортепиано.

[3] В 1946 г. Музгизом был выпущен сборник Александрова «Американские народные песни», соч. 56, для голоса и фортепиано, которые в докладе Логиновой трактовались подобным образом.

[4] Здесь явное преувеличение — И. Ф. Бэлзе принадлежит «Похоронный марш памяти последнего конквистадора», посвященный памяти поэта Н. Гумилёва, изданный в 1928 г. как один из двух ноктюрнов ор. 25 для клавира (Лейпциг, 1928. 7 с.).

Из сборника клавирных пьес И. С. Баха была изъята вступительная статья музыковеда А. Н. Юровского, «восхваляющего “культуру” двора прусского короля Фридриха».

Резкой критике подверглись романсы Бэлзы на стихи Блока^[1], а также Три стихотворения для голоса с фортепиано на сл. И. Бунина, Шекспира и А. Блока «Дикий ветер» (Музгиз, 1946 год), отдельные песни и романсы Шебалина («Дума матери») и многие другие как за выбор неприемлемых текстов, так и за проникнутую унылой меланхолией и пессимизмом музыку²¹.

Среди других нарушений деятельности Музгиза указывался факт неоднократных задержек к печати его изданий, из которых делались «выдирки». Так, из книги М. Ф. Иванова «Русская семиструнная гитара» была изъята глава «Ленин и гитара» (!). В книге А. Д. Алексеева «Русские пианисты» осуществлена «выдирка» афиши концерта С. В. Рахманинова с текстом «Вносите деньги на военный заем США». В начале 1947 года газета «Культура и жизнь» писала о серьезных ошибках издательства Музфонда, выпустившего «упаднические романсы» В. М. Юровского на тексты С. Есенина, ряд дореволюционных «декадентских романсов» Р. М. Глиэра, «декадентские романсы» Н. И. Пейко на тексты американских поэтов. «Музфонд широко издавал клавиры опер, партитуры и клавиры симфонических произведений, камерную инструментальную музыку. Среди них немало безжизненных, абстрактных, формалистических произведений»²². Персональную ответственность за выявленные «нарушения» возлагались на бывших руководителей Музгиза и Музфонда — И. Ф. Бэлзу и Л. Т. Атовмьяна.

Коррекция деятельности Музгиза продолжалась на протяжении всего 1948 года. «В процессе пересмотра плана из него были изъяты порочные произведения композиторов формалистического направления, рекомендованные Музгизу бывшим руководством Оргкомитета Союза композиторов, такие, как Шестая симфония С. Прокофьева, Ария для виолончели и струнного оркестра Г. Н. Попова, Симфония-поэма для оркестра, органа и 15 труб А. И. Хачатуряна»²³. Новый директор издательства А. Большенников докладывал 31 августа 1948 года заместителю председателя Комитета Н. Н. Беспалову о том, что «при отборе произведений советских композиторов в этом году решающим критерием явилась демократическая направленность их творчества. Значительно расширен отдел массовых песен, причем переизданы нашедшие признание в народе лучшие песни А. В. Александрова и Б. А. Александрова, В. Захарова, А. Новикова, М. Блантера и других, а также выпущено 99 новых песен советских композиторов, причем изданы авторские сборники Т. Хренникова, В. Захарова, А. Новикова и поэтов В. Лебедева-Кумача, М. Исаковского, А. Суркова, Л. Ошанина, А. Жарова и подготовлен ряд других. За восемь месяцев 1948 года выпущено 154 массовые песни советских композиторов»²⁴.

Если учесть, что композиторы «демократического направления» как раз и писали произведения на тексты вышеуказанных поэтов, то надо согласиться с тем, что продукция издательства была переориентирована на пропаганду их песенного творчества. Вновь в редакционно-издательской политике возвращались раппомовские времена, вновь подзабытое с 1920-х годов «агитационное» направление получало всемерную поддержку. Также в 1948 году выпущено 168 произ-

[1] Сочинение И. Бэлзы, о котором идет речь, имеет следующее название: Три стихотворения для голоса с фортепиано на слова И. Бунина, У. Шекспира и А. Блока «Дикий ветер» (Музгиз, 1946 г.).

ведений для баяна. Из издательского плана изъяты монографии о «композиторах-формалистах»: И. В. Нестьева о Прокофьеве, Г. Н. Хубова о Хачатуряне^[1], а также книга И. И. Мартынова о советском симфонизме. В 1948 году издательство выпустило следующие книжные издания: Л. В. Данилевича «Музыка на фронтах Отечественной войны», Н. Я. Брюсовой «Русская народная песня в творчестве советских композиторов», Е. М. Орловой «Романсы Чайковского», А. А. Соловцова «Н. А. Римский-Корсаков», а также два тома «Истории русской музыки» Ю. В. Келдыша.

К сентябрю 1948 года в основном была завершена «ревизия» системы музыкального образования. В то время в стране работали 22 консерватории с общим числом обучавшихся 5900 человек, 112 музыкальных училищ, в которых насчитывалось 10 100 студентов. Специальных школ-десятилеток было тогда 19 с общим количеством 5000 учеников. Систему первоначального музыкального образования определяла работа 407 музыкальных школ-семилеток с 71 500 учениками. Общее число постигающих академическую музыку составляло 101 500 человек. В системе музыкального образования произошли сильные кадровые перестановки.

Московская консерватория считалась «рассадником формализма», и этот процесс затронул вуз в первую очередь. Было заменено все руководство консерватории: директор, заместитель директора по учебной работе, ученый секретарь. Освобождены деканы факультетов: профессора В. В. Нечаев (фортепианный факультет), С. М. Козолупов (оркестровый факультет). Освобождены от руководства кафедрами: сочинения — профессор С. С. Богатырёв, теории музыки — профессор И. В. Способин. Уволены из консерватории Д. Д. Шостакович, В. Я. Шебалин, В. А. Белый, Д. В. Житомирский, И. Ф. Бэлза, Х. И. Тиц, М. Л. Переверзева. Вместо них к педагогической работе привлечены композиторы Ю. А. Шапорин, Н. П. Раков, М. И. Чулаки, В. Г. Захаров, Т. Н. Хренников. Кроме того, были пересмотрены учебные репертуарные списки и изъяты из них «формалистические произведения» современных советских композиторов. Партийный проверяющий сетовал, что в программы специальностей кларнета, фагота и тромбона «включены произведения Рихарда Штрауса, патриарха немецкой музыки времен третьей империи»²⁵. Комитет по делам искусств и новое руководство ССК рекомендовали подвергать критическому разбору творческие работы студентов-композиторов. Такого рода обсуждения должны проходить в клубах и в домах культуры при участии широкой общественности. Это было возрождение подзабытой практики 1930-х годов. Тогда рабочие и крестьяне присутствовали на репетициях новых оперных спектаклей, а затем выступали перед постановочным коллективом со своими критическими замечаниями.

В Ленинградской консерватории от преподавания сочинения освобождены Д. Д. Шостакович, Б. А. Арапов, В. В. Щербачёв, курсов теории и истории музыки — В. М. Богданов-Березовский, Г. Г. Тигранов, А. Н. Должанский, Г. П. Таранов. Увольнения затронули 15 преподавателей, «стоящих на формалистических позициях и допускавших грубые идеологические ошибки в педагогической работе»²⁶. В общей сложности по 22 консерваториям заменены 25 деканов, 34 заведующих кафедрами и около 100 педагогов. До 1 сентября 1948 года уволены директора Московской, Саратовской, Харьковской, Кишиневской, Латвийской, Каунасской, Таллинской консерваторий. В сентябре 1948 года еще не были подобраны новые кандидатуры для руководства Алма-Атинской, Горьковской и Белорусской консерваторий. Кадровая чистка затронула и училища, были уволены 64 директора.

[1] Книга Г. Н. Хубова все-таки вышла в свет, но только в 1962 г.

Существенные изменения произошли и в учебных планах консерваторий. Были введены курсы диалектического и исторического материализма, основы марксистско-ленинской эстетики. На теоретико-композиторском факультете добавлен отдельный курс истории философии. Пересмотру также подверглись специальные курсы. Курс истории русской музыки был значительно расширен (564 часа вместо 334), увеличены часы и по разделу русского народного творчества. На всех факультетах введены курсы «Истории советской музыки» и «Музыки народов СССР». Введен курс анализа партитур оркестра народных инструментов. В музыковедческий учебный план добавлен семинар по музыкальной критике. Комитет по делам искусств вышел на правительство (и правительство его инициативу поддержало) с предложением о переезде преподавательского состава музыкальных вузов, училищ и школ, что на деле означало всеобщую кадровую чистку.

Несмотря на вводимые драконовские методы и планы организации учебного процесса, по природе аполитичные музыканты с трудом поддавались идейному «перевоспитанию». Прочитав сегодня воспринимающуюся как дурной анекдот «Справку о проведении занятий по Основам марксизма-ленинизма в консерватории имени Чайковского».

Семинарские занятия преподавателя тов. Бакировой 14 декабря 1948 г. начались с опозданием на 15 минут, так как уборщица заперла аудиторию и ключ унесла с собой, на поиски уборщицы потребовалось 15 минут, за это время студенты бесцельно бродили по коридорам. После начала занятий через полчаса явилась еще одна студентка, а через час пришла другая. Все эти факты свидетельствуют о неудовлетворительной дисциплине и организации учебного процесса. На занятиях разбиралась работа товарища Сталина «Об основах ленинизма» раздел «диктатура пролетариата»²⁷.

Филармоническая деятельность после Постановления 1948 года была значительно скорректирована. В первую очередь решался кадровый вопрос. В 1948 году в стране работали 22 филармонии. От своей должности были освобождены 15 директоров и художественных руководителей филармонических организаций. Главным ориентиром в филармонической практике на 1948 год стал Приказ № 17 Главного управления по контролю за зрелищами и репертуаром КДИ при Совете министров СССР от 14 февраля 1948 года²⁸. Согласно приказу, запрещены к исполнению 42 «формалистических» произведения не только фигурантов Постановления, но и композиторов А. А. Крейна, С. Е. Фейнберга, Л. А. Половинкина, И. Ф. Бэлзы, Н. И. Пейко, Ю. А. Левитина, М. С. Вайнберга.

В сезоне 1948/49 года Московская филармония предлагала в числе новинок советской музыки «Кантату о Сталине» литовского композитора Ю. Таллат-Кялпши (произведение было отмечено Сталинской премией 1948 года). Тематика лекций-конcertов выглядела следующим образом:

- «Постановление 1948 года в музыке»
- «Великие традиции русской классической музыки»
- «Против формализма в советской музыке»
- «Принципы народности и реализма в русской классической музыке»
- «Проблемы советской музыки»
- «Итоги I съезда советских композиторов»
- «Сталин в литературе и в музыке»

К 31-й годовщине революции КДИ предложил руководителям всех концертных организаций провести тематические концерты «Ленин и Сталин в искусстве и литературе», «Я гражданин Советского Союза», «Герои нашего времени». В качестве музыкальных номеров для данных программ были рекомендованы: «Песня о родине» И. О. Дунаевского, «Здравствуй, Россия» Д. Я. Покрасса, «Родная русская земля» В. П. Соловьёва-Седого, «Песня о родине» Б. А. Мокроусова, «Импровизация» для скрипки и фортепиано (соч. 21 № 1) Д. Б. Кабалевского, «Сцена матери и сыновей» из оперы «В бурю» Т. Н. Хренникова, фортепианные прелюдии С. В. Рахманинова, Этюд А. Н. Скрябина, романс Антонида из оперы «Иван Сусанин» М. И. Глинки, сцена Бориса с Шуйским из оперы «Борис Годунов» М. П. Мусоргского. Последний номер предлагался в программе «Мировое значение русской музыкальной культуры».

Для сравнения приведу план концертной работы Московской филармонии, представленный в Комитет по делам искусств в сезоне 1936/37 года. В то время директором ее был Н. Кулябко^[1]. В документах 1938 года он фигурирует уже как «разоблаченный враг народа» и друг М. Тухачевского. Во время директорства Кулябко Московская филармония, как представляется, переживала подлинный расцвет. Премьеры советских композиторов были представлены Концертом для фортепиано с оркестром А. И. Хачатуряна, «Туркменской сюитой» для оркестра Б. С. Шехтера, Четвертой симфонией, отрывками из оперы «Декабристы» В. Я. Шебалина, симфонией № 16 Н. Я. Мясковского, Пятью пьесами для оркестра А. М. Веприка, Четвертой симфонией Д. Д. Шостаковича. Последняя еще только готовилась в Ленинграде, однако уже была запланирована к исполнению в Москве. Такая практика двойных премьер в отношении сочинений Шостаковича сохранялась и далее до конца жизни композитора. Планировались к исполнению также Первая симфония Шостаковича, Симфония Шапорина и Шестая Мясковского. В план были включены авторские концерты Р. М. Глиэра, А. Ф. Гедике, Ан. Н. Александрова, Н. Я. Мясковского, С. Н. Василенко, М. О. Штейнберга, М. Ф. Гнесина, А. А. Крейна, а также С. С. Прокофьева, И. Ф. Стравинского, А. Н. Скрябина, А. К. Глазунова, Р. Вагнера, И. Брамса. В пушкинский цикл запланирована музыка Шостаковича к «Сказке о попе и работнике его Балде». Шостакович должен был дать и свой сольный концерт как исполнитель-инструменталист. Планировались также вечера А. Б. Гольденвейзера, К. Н. Игумнова, Г. Г. Нейгауза, В. В. Софроницкого, Л. Н. Оборина, С. Л. Гинзбурга, С. Е. Фейнберга, М. Б. Полякина, Д. Ф. Ойстраха, Н. Л. Фишмана, Д. М. Цыганова, Я. В. Флиера, Э. Г. Гилельса.

Из числа крупных хоровых композиций готовились к постановке «одна из ораторий» (так уклончиво в обман атеистического времени в плане было обозначено) И. С. Баха, «Самсон» Г. Ф. Генделя, «Ромео и Джульетта» Г. Берлиоза, Реквием Дж. Верди. Большую работу осуществляла филармония и в плане концертных исполнений оперных сочинений. В одном сезоне должны были прозвучать «Фиделио» Бетховена, «Волшебный стрелок» Вебера, «Джамиле», «Фальстаф» Верди и «Каменный гость» Даргомыжского. 180-летие со дня рождения Моцарта отмечалось исполнением пяти его опер: «Так поступают все», «Дон Жуан», «Свадьба Фигаро», «Волшебная флейта», «Похищение из сераля». Каждая из опер демонстрировалась пять раз, что связано было с планом прямых радиотрансляций. Напомню, что запись исполнения на пленку для последующего использования в радиоэфире стала практиковаться гораздо позднее. Единственным запланированным сочине-

[1] К сожалению, более развернутых сведений о директоре Московской филармонии пока найти не удалось.

нием с идеологизированной программой в сезоне 1936/37 года стал «Реквием памяти С. М. Кирова» преподавателя Ленинградской консерватории, композитора М. А. Юдина.

В филармоническом плане 1948/49 года основное внимание было уделено совсем другим — не просветительским и не образовательным — позициям. Репертуарный список складывался из сочинений, рекомендованных Главным управлением по контролю за зрелищами и репертуаром. Тем более что рекомендации были даны вполне конкретные. Приведу список²⁹, составленный ГУКом и имеющий симптоматичное название:

**Лучшие произведения советских композиторов,
написанные до 10 февраля 1948 года^[1]**

I. Симфонические произведения

1. Шапорин Ю. А. Симфония-кантата «На поле Куликовом»
2. Шапорин Ю. А. Оратория «Сказание о битве за русскую землю»
3. Коваль М. В. Оратория «Емельян Пугачёв»
4. Василенко С. Н. «Танцевальная сюита»
5. Хренников Т. Н. Симфония № 1
6. Кабалевский Д. Б. Сюита из оперы «Кола Брюньон»
7. Раков Н. П. Симфония
8. Книппер Л. К. Серенада для струнного оркестра
9. Книппер Л. К. Симфония № 4
10. Глиэр Р. М. Симфоническая поэма «Запорожцы»
11. Глиэр Р. М. Вступление к опере «Шахсенем»
12. Глиэр Р. М. Увертюры «Победа» и «Дружба народов»
13. Будашкин Н. П. «Праздничная увертюра»
14. Шостакович Д. Д. Симфонии № 5 и № 7
15. Мясковский Н. Я. Симфонии № 5, 16, 2, 25
16. Мясковский Н. Я. Кантата «Киров с нами»
17. Прокофьев С. С. Кантата «Александр Невский»
18. Прокофьев С. С. «Здравица»
19. Прокофьев С. С. Сюиты из балета «Ромео и Джульетта»
20. Мурадели В. И. Симфония № 1 («Памяти Кирова»)
21. Хачатурян А. И. «Поэма о Сталине»
22. Хачатурян А. И. Сюита из балета «Гаяне»
23. Шебалин В. Я. Кантата «Москва»
24. Левитин Ю. А. Оратория «Отчизна»
25. Кочетов В. Н. Симфония «Родная земля»
26. Кочетов В. Н. Сюита «По щучьему веленью»
27. Голубев Е. К. Оратория «Герои бессмертны»
28. Караев К. А. Симфоническая поэма «Лейли и Меджнун»
29. Штогаренко А. Я. Симфония-кантата «Украина моя»
30. Юровский В. М. Оратория «Народная война»
31. Мшвелидзе Ш. М. Симфоническая поэма «Звиндаури»
32. Ашрафи М. А. Симфония № 1
33. Брусиловский Е. Г. Оратория «Казахстан»
34. Гуров Л. С. Симфония № 2
35. Таллат-Кялпша Ю. «Кантата о Сталине»

[1] Порядок имен сохранен.

II. Инструментальные произведения

1. Раков Н. П. Концерт для скрипки
2. Хачатурян А. И. Концерт для фортепиано с оркестром
3. Хачатурян А. И. Концерт для скрипки с оркестром
4. Кабалевский Д. Б. 24 прелюдии для фортепиано
5. Глиэр Р. М. Концерт для голоса с оркестром
6. Хренников Т. Н. Концерт для фортепиано с оркестром
7. Голубев Е. К. Концерт для фортепиано с оркестром
8. Александров Ан. Н. Соната для фортепиано
9. Будашкин Н. П. Концерт для домры с оркестром

III. Камерные ансамбли

1. Чемберджи Н. К. Квартет (тема с вариациями)
2. Кабалевский Д. Б. Квартет № 2
3. Глиэр Р. М. Квартет № 4
4. Крюков В. Н. Квартет
5. Шебалин В. Я. «Славянский квартет»
6. Гнесин М. Ф. Фортепианный квартет
7. Мясковский Н. Я. Квартеты № 9, 11
8. Нолинский Н. М. Квартет № 1

IV. Вокальные и хоровые произведения

- Романсы Ю. А. Шапорина, Р. М. Глиэра, С. Н. Василенко, Ю. В. Кочурова, И. И. Держинского и др.
Хоры М. В. Коваля, Д. С. Васильева-Буглая, А. И. Егорова и др.

Данный список был дополнен еще одним³⁰, систематизирующим в порядке идеологической выдержанности сочинения советских композиторов после рубежной даты:

**Лучшие произведения советских композиторов,
написанные после Постановления ЦК ВКП(б)
от 10 февраля 1948 г.**

I. Симфонические произведения

1. Бирюков Ю. С. Сюита «Картины Кремля»
2. Василенко С. Н. Симфония № 5
3. Бунин В. В. Симфония № 2
4. Кочуров Ю. В. Симфония
5. Кочуров Ю. В. Симфоническая сюита для малого оркестра
6. Вайнберг М. С. Симфоническая сюита «Праздник»
7. Александров Ан. Н. «Увертюра на две русские темы»
8. Левитин Ю. А. Кантата «Родная армия»
9. Половинкин Л. А. Увертюра «Забавушка»
10. Мирзоян Э. М. и Арутюнян А. А. Увертюра «Памяти полковника Закияна»

II. Инструментальные произведения

1. Кабалевский Д. Б. Концерт для скрипки с оркестром
2. Майзель Б. С. Концерт для скрипки и фортепиано с оркестром
3. Левитин Ю. А. Дивертисмент для фортепиано с оркестром
4. Вайнберг М. С. Концерт для скрипки с оркестром

III. Камерные ансамбли

1. Левитин Ю. А. Струнный квартет
2. Филиппенко А. Д. Струнный квартет

IV. Вокальные и хоровые произведения

1. Шапорин Ю. А. Романсы на стихи советских поэтов
2. Мурадели В. И. Хоровая сюита
3. Мосолов А. В. Хоровая сюита
4. Попов Г. Н. Романсы

Вышеизложенные два списка «Лучших произведений советских композиторов», созданных до и после Постановления, были подготовлены Комитетом по делам искусств для ЦК ВКП(б). Однако тот же КДИ фиксировал, «какие музыкальные произведения советских композиторов пользуются у слушателей успехом». И этот третий список был гораздо скромнее по своему составу. В него вошли: «Александр Невский» и «Золушка» Прокофьева, Пятая и Седьмая симфонии Шостаковича, Концерт для голоса с оркестром, увертюра «Шахсенем» и Четвертый струнный квартет Глиэра, «Серенада для струнного оркестра» Книппера, Первая симфония и Скрипичный концерт Ракова, романсы Шапорина и две его оратории: «На поле Куликовом» и «Сказание о битве за русскую землю», «Емельян Пугачёв-Ковалёв», «Танцевальная сюита» Василенко, «Праздничная увертюра» Будашкина.

Даже если допустить, что составители последнего списка несколько лукавили и отразили в нем далеко не все пользующиеся слушательскими симпатиями произведения, нельзя не заметить один существенный фактор, характерный для данного исторического времени. Казалось, в списках (первом и третьем) наличествовали произведения «формалистов». Это должно было снять обвинения со времени и с тех, кто в нем выступал в роли прокуроров — что происходило удушение лучших художественных умов. Однако все было совсем не так просто. Прочитированные списки составлены не в алфавитном порядке. Принцип их формирования иной — он отражал положение, которое на тот момент в музыкальной культуре занимал композитор. Прокофьев и Шостакович, Мясковский и Хачатурян. Шебакин и Попов оказывались в тех списках среди сегодня мало кому известных А. Д. Филиппенко, В. Н. Кочетова и Ю. В. Кочурова. Признанных во всем мире лидеров свергли с пьедестала, их сочинения растворились в обстоятельных перечислениях, в которых посредственностей было больше, чем талантов. А гении — с двумя-тремя работами — и вовсе были наперечет. И в этом смысле все написанные впоследствии обстоятельные многотомные «Истории музыки народов СССР», за которые их создатели получали деньги, общественный почет и уважение коллег, оказывались по сути все теми же «Списками лучших произведений советских композиторов». Приветствовалась, поощрялась покровительственная интонация к гению. Рассматривался не его уникальный, только ему присущий в искусстве путь. Считали, сколько ораторий и кантат, симфоний и квартетов написали, — как будто в искусстве все определяет вал. «В одну телегу впрячь не можно коня и трепетную лань», — писал классик. А ведь запрягали и пытались ехать!..

И все-таки ощущение, что не все так уж ладно в «датском королевстве», содержится в документе, подготовленном для ЦК и названном «Характеристика положения на музыкальном фронте после Постановления ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г.». Докладная записка была послана 4 сентября 1948 года.

Преодоление ошибок формалистического направления в советской музыке проходит с положительными явлениями и недостатками. К положительным:

явлениям нужно отнести следующее: музыкальным творчеством занято множество композиторов, создано большое количество произведений в разных жанрах, совершен поворот к программной музыке; новые произведения отличаются мелодизмом, реалистической ясностью, отсутствием формалистических ухищрений. Отдельные композиторы формалистического направления обнаружили серьезные сдвиги к художественному реализму в своих новых произведениях (Шостакович — музыка к кинофильму «Молодая гвардия», Мурадели — «Три русских народных хора») и др.

Однако на пути перестройки обнаруживаются серьезные недостатки. Художественно-профессиональный уровень многих произведений — средний. Качество отстает от количества. Наблюдается тенденция к технологическому и художественному упрощенчеству. Правильное использование традиций русской музыки часто заменяется эпигонским подражанием (в особенности Римскому-Корсакову). <...> В вокальной музыке интерес к массовым песням вытеснил творческую работу в области создания и исполнения советского романса. <...>

После Постановления концертные организации исключили советскую музыку из программ. Позже она лишь в незначительных количествах стала исполняться. Такое же отношение к советской музыке наблюдается и со стороны издательств и грамзаписи³¹.

Пожалуй, господствующим чувством в настроениях большинства советских композиторов в конце 1940-х годов стал страх:

...Несмотря на неоднократные обращения к композиторам лично и через Союз до сего времени не получено согласия работать над важнейшими заказами театрального плана комитета (оратория к 70-летию со дня рождения тов. Сталина, «Песнь о счастье» и др.). Композитор М. Чулаки, заявивший о своем согласии работать над «Победной симфонией», отказался от этой темы, заменив ее работой над «Праздничной увертюрой». Композиторы М. Коваль и А. Штогаренко, зарекомендовавшие себя в жанре оратории, отказались от принятия предложенного им заказа на сочинение оратории к 70-летию со дня рождения тов. И. Сталина³².

1948 год — время абсолютного торжества унылого официозного музыкального стиля. Тематика государственных заказов отличалась крайней скудостью и образной убогостью. Тематическая амплитуда варьировалась незначительно: картины «седой старины», русская литературная классика, Великая Отечественная война и ее герои, мифологизированная символика времени (вождь и народ, революция и национальное освобождение). Список заказанных КДИ сочинений выглядел следующим образом:

- Василенко С. Н. Симфония № 5 (о Великой Отечественной войне)
- Бунин В. В. Симфония № 2 (о советской родине)
- Александров Ан. Н. «Увертюра на две русские народные темы»
- Половинкин Л. А. Русская увертюра «Забавушка»
- Майзель Б. С. Концерт для скрипки с оркестром
- Бирюков Ю. С. Симфоническая сюита «Картины старого Кремля»
- Макаров Е. П. Симфоническая поэма «Сказка о рыбаке и рыбке» (по Пушкину)
- Вайнберг М. С. Симфониетта «Праздник»

Мирзоян Э. М. и Арутюнян А. А. Увертюра «Памяти полковника Закияна»
Мосолов А. В. Кантата «Слава советской армии»

Легко убедиться и в значительной подтасовке фактов. Еще не написанные сочинения (а большинство из них так и остались ненаписанными, деньги же за них были получены) преподносились начальству в ЦК как «лучшие сочинения» уже созданные после Постановления. Надо было создать впечатление огромных успехов, подлинного расцвета, которое наступило со свержением «формализма» в советском музыкальном искусстве.

Как достижение также преподносился факт, что «впервые привлечены к работе над крупными инструментальными сочинениями композиторы Держинский, Мокроусов, Туликов». Песенникам было поручено работать в симфонических жанрах. Была достигнута договоренность о создании Хренниковым симфонии «Молодость». Шехтером — симфонической поэмы «Сталин», Старокадомским — симфонической поэмы «Александр Матросов». Но особенно впечатляюще звучало название творческого дуэта композиторов В. Власова и В. Фере. Проект очередного совместного и «киргизского» опуса назывался так: «Поэма-сказание о восстании киргизского народа против царского самодержавия в 1916 году и о Великой Октябрьской социалистической революции, принесшей освобождение народам Средней Азии»³³.

Воистину, советские композиторы не хуже их собратьев — писателей и драматургов — умели зарабатывать деньги.

Сталинское руководство Большим театром

...Надо принять во внимание, что есть одно музыкальное учреждение в нашей стране, на которое не распространяется административное руководство РАПМ. Это — Большой театр.

М. Ф. Гнесин. 18 декабря 1931 года

...Голованов в частной беседе говорил мне, что у нас в Большом театре трудно делать то, что вы делаете [в Малейоте], у нас ведь Людовики все... Людовики были сумасбродные люди, а он это говорит о нашем правительстве.

С. А. Самосуд [из докладной записки Л. З. Мехлиса В. Молотову, 10 июня 1936 г.]

В декабре 1949 года к приближающемуся 70-летию Сталина от коллектива Большого театра на его имя было послано поздравительное письмо. Помимо обычных произносимых в то время слов, что «с Вашим именем, дорогой Иосиф Виссарионович, трудящиеся нашей страны связывают все свои достижения, успехи и победы на фронтах хозяйственного и культурного строительства», в тексте содержалась следующая фраза:

Ваши указания, данные театру при постановке оперы «Иван Сусанин», а также в связи со спектаклем «Вражья сила» — как и Постановление ЦК ВКП(б) об опере Мурадели «Великая дружба», принятое по Вашей инициативе, имеют огромное значение для развития и процветания искусства сцены Большого театра и всего музыкального искусства нашей страны.

Следуя Вашим указаниям о создании советской классической оперы, коллектив Большого театра дает Вам слово осуществить в 1950 году постановки новых опер Ю. Шапорина «Декабристы» и Г. Жуковского «От всего сердца» на высоком идейном и художественном уровне³⁴.

Помимо прямого свидетельства о том, что непосредственным поводом к появлению февральского Постановления стало недовольство Сталиным новой оперной постановкой труппы Большого, в письме содержится признание факта его личного постоянного контроля и непосредственного влияния на репертуарную и кадровую политику театра. Можно с уверенностью утверждать, что сложившийся к тому времени весьма скудный репертуар отражал вкусовые пристрастия Сталина, а назначения и продвижения солистов, директоров и дирижеров¹¹ осуществлялись по прямому указанию хозяина Кремля. Еще одним документальным доказательством этому служит следующая служебная записка на имя А. С. Енукидзе, относящаяся к более раннему времени:

Солистка балета Вера Васильева, ожидая своей очереди приема у кабинета Малиновской в ложе дирекции невольно подслушала разговор Малиновской с А. Коутс[ом]. Как поняла Васильева, Малиновская разъясняла Коутсу систему управления ГАБТ. По этому объяснению выходило, что роль директора в ГАБТ является весьма незначительной, что фактически ГАБТ управляется Правительственной Комиссией, которая работает, в свою очередь, под руководством самого тов. Сталина.

12 июня 1932 года [подпись неразборчива]³⁵

13 ноября 1930 года состоялось первое заседание созданной постановлением Политбюро³⁶ по инициативе секретаря ЦК ВКП(б) А. С. Енукидзе²¹ Правительственной комиссии, в задачи которой входило прямое, минуя Наркомпрос, управление двумя главными театрами страны — Большим и МХАТом. Точное ее название — Комиссия Президиума ЦИК по руководству Большим и Художественным театрами Союза ССР. В комиссию входили пять (бытовало и другое название — «пятерка») секретарей ЦК. Председательствовал, как правило, А. С. Енукидзе, активно работал и К. Е. Ворошилов; местом собраний комиссии был избран зал заседаний Президиума ЦИК в Кремле. Приглашались, помимо наркома просвещения А. С. Бубнова, и директора Большого театра и МХАТа.

Создание комиссии знаменовало начало нового этапа в деятельности Большого театра, выражающегося, прежде всего, в формировании целой системы привилегий и льгот, обеспечивающей существование коллектива в некоем особом мире, отличном от того, в котором жили другие граждане советской страны. Большой театр стал «государством в государстве». Квартиры, дачи (для ведущих солистов не только в Подмоскowie, но и на Черноморском побережье³¹),

[1] Ведущие солисты в Большом театре по занимаемому ими положению были более значимыми персонами, чем меняющиеся директора и дирижеры.

[2] 5–7 июня 1935 г., в тот момент, когда комиссия еще функционировала (до января 1936 г.), на очередном пленуме ЦК ВКП(б) Енукидзе был выведен из состава ЦК, исключен из партии, а 16 декабря 1937 г. расстрелян.

[3] Ведущие солисты Большого «оценивались» Сталиным выше, чем, например, дирижеры. Так, в 1949 г. ставка гонорара С. Я. Лемешева в грамзаписи составляла 1220 рублей, Е. А. Мравинского — 1110, А. В. Гаука и К. К. Иванова — 900, а молодого К. П. Кондрашина — 700 рублей.

обслуживание путевками в санаториях ЦК ВКП(б), две закрытые столовые, пионерские лагеря для детей сотрудников, ремонтно-пошивочная и обувная мастерские, поликлиника, ежемесячные лимиты солистам на поездки в таксомоторах, закрытые распределители, длительные зарубежные гастрольные поездки ведущих певцов и танцовщиков, наконец, должностные оклады, в несколько раз превышающие аналогичные в других театральном коллективах, привели к такому положению, что уже через год под прямое управление Правительственной комиссии стал проситься (безрезультатно!) и бывший Мариинский театр.

Каждый вопрос, касающийся театра, контролировался лично Сталиным, который чаще всего устно высказывал свою позицию, далее обращающуюся в принятое решение.

5 июня 1933 года
В Правительственную комиссию
по руководству ГАБТом Союза ССР
народного артиста Республики
Леонида Витальевича Собинова
проезд Художественного театра, Б-
кв. 23, т. 3-13-39

Заявление

Ввиду того что здоровье мое настоятельно требует поездки за границу для лечения, обращаюсь с просьбой разрешить мне с женой Ниной Ивановной Собиновой и дочерью Светланой выезд в заграничный отпуск и дать валютную возможность поехать в Латвию и Италию на срок до 15 октября с. г.

народный артист республики Собинов

К письму прилагалась следующая бумага:

резолуция наркома военмор
т. Сталину

К просьбе артиста Собинова присоединяют свою просьбу ряд народных артистов, ходатайствуя о разрешении поездки Собинову за границу и выдачи ему для этого валюты. Полагаю возможным поездку разрешить с выдачей необходимой суммы в инвалюте.

8 июня 1933 г.
Ворошилов

Данное письмо — не единственный документ, свидетельствующий о существовавшей практике отправки на летний отдых за границу ведущих солистов (как правило, со всеми членами семьи) за государственный счет. Ведущие солисты ГАБТа входили в высшую номенклатуру страны, наравне с крупными государственными и партийными чиновниками, пользующимися подобными особыми привилегиями. Напомню, что письмо было написано в то время, когда страна еще находилась в тисках голода, начавшегося осенью 1932 года. В то время как люди умирали из-за куска хлеба, Сталин отпускал валюту на длительный отдых

за границей «священным коровам» режима^[1]. Сложившаяся еще в начале 1920-х годов система жесточайшего неравенства, весьма отличающаяся на деле от выкрикиваемых публично газетных лозунгов, лишь укреплялась с годами, благополучно просуществовав до конца советского периода. В документах, относящихся к исследуемому времени, чиновники нередко сравнивали самые разные показатели работы Большого театра с Императорскими театрами в дореволюционный период. В 1931 году по инициативе директора Большого театра Е. Малиновской возник даже план объединения ГАБТа, бывшего Мариинского театра, бывшего Михайловского (тогда он еще не назывался Малого) и филиала Большого по принципам функционирования Императорских театров, которые бы имели одну дирекцию. Предлагалось распределить репертуар следующим образом:

Большой театр — академическая программа, наш Филиал — экспериментальный — в поисках нового репертуара и новых методов работы; Михайловский — художественная оперетта и легкая опера; Мариинский — академический и революционный репертуар. Второй плюс для Большого театра — это исключительное богатство Мариинского театра, с которым он не справляется. Сейчас от меня ушел директор ленинградских театров тов[арищ] Бухштейн, который очень обижен на меня за то, что ему запрещено «разбазаривать» имущество. Он говорит, что у них столько материальных ценностей, что они не могут учесть их раньше, чем в четыре года, а использовать в течение 8-10 лет. Поэтому они решили «реализовать ликвидное имущество» и продают парчу, которая теперь нигде не выделяется, целыми кусками — штуками, аграманты, позументы и прочее, что сейчас лежит у них и за чем гоняется каждый театр, начиная с Большого. Жемчуг театральный, который тоже нигде не вырабатывается, продается там на вес. Мы посылали своего служащего, который отобрал у них товара для нас на 70 000 рублей и привез цены и образцы. Я показала это Авелю Сафроновичу в присутствии тов[арища] Сталина, и естественно назвала это разбазариванием огромнейших ценностей, в которых они зарылись, и, нуждаясь в деньгах, меняют на сравнительные гроши. Им был нагоняй из Секретариата тов[арища] Сталина, подняли на ноги всех³⁸, —

писала Е. Малиновская К. Е. Ворошилову 22 июня 1931 года. План Малиновской по объединению крупнейших музыкальных театров Москвы и Ленинграда не удался. Самостоятельность ленинградских театров отстоял С. М. Киров. Однако отношение к Большому театру как к парадному культурному фасаду сталинского режима, как к главному императорскому театру сталинской империи сложилось именно в то время и не претерпевало изменений и далее.

Непосредственно после создания Правительственной комиссии произошла существенная коррекция репертуарной политики Большого театра. Главный акцент в постановочных планах был сосредоточен на русском оперном репертуаре. Причем опера «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова

[1] В том же 1933 г. на лечение за границу по просьбе зам. директора ГАБТа Б. С. Арканова была отправлена его жена. В разных архивных собраниях находятся аналогичные письма чиновников и деятелей культуры. В 1930-е годы В. И. Немирович-Данченко и К. С. Станиславский с семьями, а также 10 ведущих артистов МХАТа проводили с семьями на отдыхе за границей по несколько календарных месяцев. Государство оплачивало отдых валютными средствами (Власть и художественная интеллигенция / Сост. А. Артизов и О. Наумов. М., 2002).

шла только в Большом и никаком другом театре страны. «Китеж» для Сталина был таким же любимым спектаклем, как и «Дни Турбиных» М. А. Булгакова, разрешенные для постановки лишь во МХАТе. Современные западные оперы и балеты полностью исчезли из афиши. Еще в начале 1930-х годов Малиновская тщетно хлопотала перед Енукидзе о возвращении на сцену поставленного в 1921 году «Петрушки». В ее планах была также и постановка «Жар-птицы». *Других аналогичных примеров до конца сталинского времени не наблюдалась даже в проекте.* Когда в январе 1936 года был организован Комитет по делам искусств, и театр вошел в сферу его подчинения, создавшееся положение ничуть не изменилось.

13 мая 1948 года на заседании Секретариата ЦК ВКП(б) были осуществлены новые кадровые назначения в Большом театре³⁹. Директор Ф. П. Бондаренко и главный дирижер А. М. Пазовский освобождены от должностей. Новым директором назначен А. В. Солодовников. Пост художественного руководителя Большого театра, появившийся в 1936 году с приходом С. А. Самосуда, упразднен. Новым «старым» главным дирижером вновь после апрельского увольнения 1936 года стал Н. С. Голованов. Комитету по делам искусств при Совете министров СССР поручено совместно с новым руководством в месячный срок разработать предложения об улучшении работы Большого театра. Данные назначения Секретариата ЦК ВКП(б) были оформлены 17 мая Постановлением Политбюро ЦК ВКП(б) «О мерах по улучшению деятельности Большого театра»⁴⁰.

Оперный репертуар Большого театра в 1948 году составлял девять наименований. На основной сцене шли «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила», «Князь Игорь», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Вражья сила», «Иоланта», «Снегурочка» и «Кармен». Ни одной советской оперы в афише театра не значилось. Из зарубежного репертуара исполнялась только «Кармен». Балетный репертуарный список состоял из 11 спектаклей. Это были «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Раймонда», «Конек-Горбунок», «Дон Кихот», «Жизель», «Шопениана», «Бахчисарайский фонтан», «Пламя Парижа», «Золушка» и «Ромео и Джульетта».

В Большом театре по-своему отыграли февральское Постановление. 18 февраля в зрительном зале театра началось открытое партийное собрание для всех работников коллектива, на котором выступил председатель Комитета по делам искусств П. И. Лебедев. Активно на словах соглашаясь с мнением партии и «клея позором» «фальшивую и антихудожественную оперу “Великая дружба”», балетные, как могли, спасали для текущего репертуара сочинения «второго записного формалиста» Прокофьева.

«Наш зритель любит и новые советские балеты, в том числе, например, “Золушку”. Но за что? Меньше всего — за музыку. Мне об этом говорили очень многие зрители и даже зрители-музыканты. Музыку “Золушки” они не понимают, не чувствуют, а некоторых она просто приводит в раздражение. А спектакль очень нравится. <...> Некоторые наши композиторы забыли, что в основе музыки лежит мелодия, а не сумбурная конструкция, гармония, а не хаос»⁴¹, — гудел мудрец Ю. Файер.

В итоге балеты Прокофьева вновь вошли в постоянную афишу уже в апреле 1948 года, во время первого композиторского съезда.

Если балетный репертуар в 1949 году имел четыре постоянных спектакля, осуществленных в советский период, то с оперой наблюдался полный провал. После истории с оперой «Великая дружба» в каждой новой постановке Большого чиновники Агитпропа, перестраховываясь, искали (и находили!) крамолу. Приведу показательную в этом смысле докладную записку Шепилова на имя Жданова о постановке оперы «Руслан и Людмила», готовящейся более года и осуществленной 20 мая 1948 года:

...Постановка оперы не оправдала возлагавшихся на нее надежд; в спектакле неполно раскрывается, а местами искажается гениальное произведение Глинки. Основная и прогрессивная идея оперы — воспевание богатырской силы русского народа, его передовой и освободительной роли для других народов — оказалась недопустимо обедненной. <...> Режиссер А. Мелик-Пашаев хорошо раскрыл лирическую линию музыки оперы, линия же героико-патриотическая звучит у него гораздо слабее. В результате этого идея оперы Глинки оказалась нераскрытой. Людмила в IV акте (в плену у Черномора) (Максакова) показана только как капризная своенравная девушка. <...> Глинка же трактует Людмилу как гордую русскую девушку, которая, если нужно, «сумеет умереть» (слова из ее арии). <...> «Руслан и Людмила» поставлена театром как волшебное, феерическое зрелище; идейное содержание оперы, богатство музыки ее раскрыто недостаточно. После исправления недостатков спектакль будет снова просмотрен во второй половине июня⁴².

Постановку оперы, так же как и ранее «Ивана Сусанина», курировал Б. В. Асафьев, состоявший с 1943 года в должности консультанта Большого театра по музыкальным вопросам. Его авторитет и обоснованность защищаемой художественной позиции не спасли постановку «Руслана» от демагогического идеологического давления.

В 20-х числах февраля 1948 года новое руководство КДИ после нашумевшей истории с затратной постановкой оперы «Великая дружба» начало кампанию по переводу театров на самоокупаемость. Данная кампания имела скрытую цель — ликвидировать неугодные коллективы. Прежде всего, кампания затронула Государственный еврейский театр имени С. М. Михоэлса, — коллективу было предложено перейти на самоокупаемость. Михоэлс 13 января 1948 года был зверски убит в Минске. Заступиться за театр было некому, и уже в конце ноября театр и вовсе закрыли. Государственный оперно-драматический театр имени К. С. Станиславского (ставший таковым из студии в 1946 году) также был переведен на самоокупаемость, а оперная труппа его распущена. Сокращение дотаций затронуло и Тбилисский театр оперы и балета, доселе самый благополучный из национальных театров в финансовом отношении и имеющий первую категорию (то есть финансируемый по высшей шкале)^[1]. В 1947 году его дотация составляла 7 740 000 рублей. В 1948 году театру выделили 5 644 000 рублей. Для сравнения приведу данные о суммах дотаций музыкальных театров РСФСР на тот же период: Горьковский — 1 600 000 рублей, Куйбышевский — 1 300 000 рублей, Молотовский — 1 500 000 рублей, Московский театр имени Станиславского и Немировича-Данченко — 1 650 000 рублей, Саратовский — 1 100 000 рублей, Свердловский — 1 400 000 рублей. Самым дотируемым был Новосибирский театр оперы и балета — 4 700 000 рублей. Однако сумма его дотации все-таки не дотягивала до тбилисского театра.

Республиканские театры всегда финансировались более щедро, нежели театры Российской Федерации. По пяти театрам Украины (Киевскому, Харьков-

[1] Для сравнения — первую категорию по данным на 1937 г., кроме Тбилисского театра оперы и балета, имели Театр оперы и балета имени С. М. Кирова, Киевский театр оперы и балета, Малый оперный в Ленинграде. Вторую — театры в Свердловске, Харькове, Одессе, Баку и Алма-Ате, а также оперный театр К. С. Станиславского и Музыкальный театр В. И. Немировича-Данченко (до начала войны оба театра существовали раздельно, после начала войны труппы объединили в одну). К третьей категории относились все остальные.

скому, Одесскому, Львовскому и в г. Сталино) основная сумма дотации составила 9 050 000 рублей, дополнительная — 4 934 000 рублей. Стабильно финансировались и три прибалтийские республики. Рижский театр получил 2 450 000 рублей, Вильнюсский — 2 850 000 рублей, Таллинский — 3 100 000 рублей. Финансовое ущемление центральных областей страны, явное предпочтение, отдаваемое развитию национальных республиканских культур, сохранялось в течение всего изучаемого времени. Финансирование Большого театра шло, минуя общие правила по особому, не афишируемому счету. Две постановки в Большом театре перекрывали сумму, направляемую из бюджета на годовую работу одного музыкального театра Российской Федерации.

Председатель КДИ проявил чиновничье рвение, подыгрывая Сталину в его критике Большого театра за расхищение государственных средств при постановке новых спектаклей. Публичному его разносу подверглись даже постановки уже получившие Сталинские премии, в том числе «Золушка», на которую было израсходовано 701 633 рубля, и «Ромео и Джульетта» — 788 000 рублей. В плане на 1949 год на новые постановки отводились следующие суммы:

- Опера «Садко» — 650 000 рублей
- Балет «Медный всадник» — 670 000 рублей
- Опера «Аида» — 500 000 рублей
- Балет «Три толстяка» — 270 000 рублей
- Балет «Жизнь» — 150 000 рублей
- Филиал:
- Опера «Фауст» — 360 000 рублей
- Опера «Мазепа» — 320 000 рублей
- Балет «Коппелия» — 200 000 рублей
- Балет «Мирандолина» — 300 000 рублей

Откликаясь на начавшуюся кампанию по экономии отпускаемых на творческие коллективы государственных средств, театр начал сокращение штатов. В публикуемой ниже таблице представлена численность персонала ГАБТа в 1940 и в начале 1949 годов:

	1940 год	1949 год
опера	131	95
балет	223	205
оркестр	313	259
хор	236	201
миманс	141	110
итого	1044	870
всего (включая обслуживающий персонал) ⁴³	2158	1897

Для сравнения, на 31 января 1931 года, в период начала деятельности Правительственной комиссии по руководству Большим театром, численность его персонала составляла 2053 человека. На начало 1937 года в Большом театре работали 3033 человека — самый большой по численности штат в рассматриваемый период. В 1948 году, несмотря на сокращение дотаций для других театров страны.

Большой практически не был затронут режимом утверждающейся экономии государственных средств. Все происходящие рокировки носили временный косметический характер и не затрагивали глубинных основ деятельности коллектива, который был на особом счету у высшего руководства государства.

Однако указания Сталина о создании советской классической оперы держали дирекцию и труппу театра в постоянном напряжении, заставляя пробовать все новые и новые формы работы. В 1948 году, уже после Постановления, в чью-то руководящую голову пришла мысль о создании так называемых творческих бригад, формируемых в целях оказания помощи авторам и постановщикам новых спектаклей. Нечто подобное (правда, без такого названия) существовало в 1930-е годы в практике бывшего Михайловского, впоследствии Малегота. Театр при помощи коллективных усилий постановочной группы «доводил» новые оперы до постановки. Против таковой практики в 1931 году как раз и выступал Д. Д. Шостакович и на пленуме Совета Всероскомдрама, и в статье «Декларация обязанностей композитора». Сам термин «бригада» в творческую жизнь вошел в конце 1920-х годов, во времена диктатуры РАПМ. В архиве Н. Я. Брюсовой сохранился список таких бригад, в которые входили и педагоги, и студенты ВМШ имени Ф. Я. Кона.

После завершения кампании по борьбе с формализмом 1936 года в стенах Большого театра была организована творческая мастерская, которую возглавил режиссер В. К. Владимиров. По заказам мастерской началась работа над операми «Емельян Пугачёв» М. Ковалева, «Бэла» Ан. Н. Александрова, «Суворов» С. Н. Василенко и «Серго Орджоникидзе» В. И. Мурадели^[1]. До премьеры театр довел лишь две из названных опер — «Бэлу» (в 1946 году!) и оперу Мурадели (в 1947-м). «Пугачёва» поставил в годы войны Кировский театр, оперу «Суворов» — Московский театр имени Станиславского и Немировича-Данченко в 1942 году.

Однако на сей раз «творческие бригады» закрепляли персональную ответственность назначенных в них сотрудников театра за каждый новый спектакль, готовящийся к постановке. По «Декабристам» Шапорина «бригадиром» назначен дирижер А. Ш. Мелик-Пашаев, в его «бригаду» входили В. А. Давыдова, И. А. Жук, В. Д. Васильев. По опере «Октябрь» Шостаковича к «бригадиру» К. П. Кондрашину приставлены Б. А. Покровский, В. И. Кильчевский, А. К. Турчина и А. А. Трахтенберг. Балетную «бригаду» по новой редакции «Красного мака» Р. М. Глиэра составляли, помимо «бригадира» М. М. Габовича, А. Н. Ермолаев, Я. Л. Каплун, Л. А. Лашилин и А. И. Радунский. В готовящемся спектакле «Каменный цветок» С. Прокофьева «бригадиром» была назначена О. Б. Лепешинская, в ее подчинении находились: Л. М. Лавровский, Ю. Ф. Файер, В. А. Преображенский, Я. Л. Каплун.

Уже осенью 1949 года стало очевидным, что и эта форма работы не дает театру ярких художественных результатов. В своем докладе о работе коллектива Большого театра над созданием советской оперы А. Солодовников сетовал:

Состав многих из бригад был случайным, в них попали люди ленивые, не творческие. <...> А нужна ли такая форма работы в театре? Необходима. Во-первых, потому, что среди наших композиторов очень мало людей, владеющих оперными формами (слова Мурадели)⁴⁴.

Точнее, наперечет профессионалы, истинные композиторы, которые как раз и названы «формалистами». А те, кто стояли у руля Союза после 1948 года,

[1] Именно такое название первоначально имела опера Мурадели.

«оперными формами» не владели. Включенный в репертуарный план спектакль «Севастопольцы» М. Ковалья в 1949 году, по словам Солодовникова, «был снят из-за слабости музыкального материала. В начале года композитор Коваль обратился в театр за помощью. <...> Была создана творческая бригада»⁴⁵. Но и она не помогла довести оперу до премьеры⁴¹.

О работе над балетом «Каменный цветок» Солодовников отзывался следующим образом:

В процессе сочинения балета театру пришлось немало поработать с композитором, помогая ему преодолеть груз формалистических приемов, так прочно вошедших в его творчество. И должен сказать, что в этом направлении театру удалось добиться определенных результатов. Музыка Прокофьева стала более мелодичной, более естественной, гармонический язык стал проще, яснее, в балете использовано много подлинных уральских народно-песенных интонаций. И если рано говорить о полном перерождении С. С. Прокофьева, то, несомненно, что «Каменный цветок» представляет собой явление значительное, как в творчестве Прокофьева, так и в балетном театре. Созданная в помощь композитору творческая бригада участия в работе не принимала, за исключением одного Лавровского, автора и постановщика балета. Театр включает это произведение в репертуарный план 1950 года⁴⁶.

Однако балет был выпущен на сцену лишь в 1954 году, уже после смерти Прокофьева.

Думаю, не преувеличу, если скажу, что каждый работавший в музыкальном театре советский композитор мечтал о том, чтобы его произведение входило в афишу Большого театра. Это был знак высшего официального признания композитора, поэтому советские композиторы правдами и неправдами пытались достичь желанной цели: кто письмами в вышестоящие инстанции, кто использованием своего служебного положения. В 1949 году А. Солодовников сетовал:

У отдельных товарищей вне театра создалось впечатление, что Большой театр не проявляет достаточного интереса к новым операм и балетам, создаваемым советскими композиторами. Эта точка зрения была выражена Т. Н. Хренниковым в его недавнем выступлении на заседании в Комитете по делам искусств⁴⁷.

Хренников, в частности, упрекал руководство Большого театра в том, что в театре не осуществляются постановки «Семьи Тараса» Кабалевского, «Молодой гвардии» Мейтуса, «Морозко» Красева, оперы «Каменный цветок» Молчанова, а также и его оперы «Фрол Скобеев». Солодовников отстоял позицию театра, заметив, что оперы «прослушивались» и были признаны не заслуживающими постановки, кроме «Семьи Тараса»⁴⁸.

[1] Недостаток профессиональной грамотности Коваль компенсировал непомерностью своих амбиций, выражаемых в некорректных формулировках. В письме к председателю КДИ М. Б. Храпченко, написанном в годы войны, он сетовал на невнимание к своим произведениям: «Если прав тов. Иконников, характеризовавший Ковалья как "русского национального композитора", то надо сказать, что судьба этого композитора пока что значительно хуже судьбы композиторов других национальностей» (Деятели русского искусства и М. Б. Храпченко. 1939–1948. Сост. В. В. Перкин. М., 2007. С. 591).

В начале 1949 года правительством был объявлен очередной конкурс на создание современной советской оперы. На деле это означало, что руководство страны в очередной раз выделило деньги в размере 535 000 рублей на создание новых советских опер. По плану театра работа должна была идти над 12 произведениями, оплачиваемыми по высшей ставке, утвержденной еще в приказе КДИ в 1946 году: 60 000 рублей за оперу и 40 000 рублей за балет. К созданию советских опер был подключен Союз писателей, от которого секцией музыкального театра для работы над либретто были назначены В. Луговой, Я. Смеляков, Л. Кассиль, В. Гроссман. От Союза композиторов над новыми советскими операми должны были работать Т. Хренников, Д. Кабалевский, Д. Шостакович, А. Хачатурян.

Замысел оперы, над которой должен был работать Шостакович, представлялся руководству Большого театра в следующем виде (отчет Солодовникова):

Особое место в плане заказов занимает опера о первых днях Великой Октябрьской социалистической революции и о ее вождях «Октябрь». Написание либретто заказано поэту В. Луговскому, который в июне сего года представил расширенную заявку, утвержденную руководством театра и Комитетом по делам искусств. Будущее либретто представляет собой оригинальное решение темы, трактует социальное расслоение в России в первые дни революции 1917 года, в напряженных драматических коллизиях показывает борьбу пролетариата за власть и приход к революции представителей передовой интеллигенции. Отрывки, прочитанные поэтом В. Луговским, представляют самостоятельную литературную ценность и обладают большими поэтическими достоинствами. Договор на создание музыки этой оперы подписан с композитором Д. Д. Шостаковичем, который в своих беседах с театром рассказывал о найденных им любопытных решениях темы. Речь идет об использовании бытующего в те годы народно-революционного мелоса – разумею революционную песню, в творческой интерпретации которой так убедительно зарекомендовал себя Д. Д. Шостакович – вспомним его кинотрилогию о Максиме. Такое содружество, как В. Луговской и Д. Шостакович, как мне кажется, должно принести бесспорно значительные результаты. Либретто должно было быть представлено в театр 15 сентября. В связи с длительной болезнью Луговского срок представления либретто отодвигается на 2–2,5 месяца⁴⁹.

Этот идеологический «шедевр» утвердили Комитет по делам искусств и Большой театр. Такой в разных вариациях виделась музыкальным чиновникам образцовая советская опера.

Другие оперные заказы Большого театра в тот период были сосредоточены на следующих темах:

«Комсомольск» (название условное). Романтическая опера о строителях нового города – воплощение мечты о коммунистическом будущем. Автор либретто Л. Кассиль, композитор Т. Хренников. Срок окончания оперы конец 1950 года.

«Свет». Балет о людях, строителях социалистической деревни, о моральном облике советского молодого человека. Автор либретто Габович, композитор Кабалевский. Срок окончания лето 1950 года.

«Московские зори». Балет на тему о строительстве социалистической Москвы. Автор либретто Л. Кассиль, композитор А. Хачатурян. Срок окончания балета конец 1949 года.

Колхозный балет по мотивам картины «Свинарка и пастух». Автор либретто Л. Радунский, композиторы Т. Хренников и А. Арутюнян. Срок окончания конец 1949 года⁵⁰.

Ни одна из запланированных Большим театром в 1949 году работ не была доведена до постановки, естественным образом скончавшись от художественного малокровия. Однако отпущенные деньги были потрачены на авансы либреттистам и композиторам. Наиболее сообразительные ухитрились, постоянно выкачивая из руководящих органов приличные суммы, благополучно существовать на протяжении десятилетий, переоформляя один идеологически стерильный договор на другой.

В этом смысле весьма показательна история автора оперы «Декабристы» Ю. А. Шапорина, которого досужие острословы из Союза композиторов уже в 1930-е годы называли «дедушка русского аванса» — по аналогии с бытовавшим в то время афоризмом о Брежко-Брежковской, которую окрестили «бабушкой русской революции». Директор Солодовников сетовал в 1949 году:

Идея относится к 1922 году и была выдвинута покойным писателем А. Толстым и историком П. Е. Щёголевым. Существует распространенное мнение, что эта опера давно написана, и театру только стоит получить ее для работы. Считаю необходимым развеять этот миф. <...> Достаточно сказать, что с 1931 года Большим театром с композитором Шапориным было заключено 7 договоров. Настоящее либретто... является восьмым вариантом.. Для консультации по вопросам истории театром привлечен историк, профессор В. Е. Сыроечковский⁵¹.

Как видим, для создания сталинской «советской классической оперы» государство не жалело материальных средств. Казалось, что оперу возможно создать, как построили гидроэлектростанции и заводы, самолеты и танки, новые города и лучшее в мире метро. Советскую оперу «строили» всем миром. Пробовали и изобретали разные формы коллективного, полного энтузиазма труда. Снимали и назначали директоров и главных дирижеров. Перед каждым стояла одна главная, оказавшаяся непосильной задача. Через два месяца после своего назначения на должность художественного руководителя и главного дирижера Большого театра С. А. Самосуд делился своими впечатлениями о Большом театре с Л. З. Мехлисом. Вполне вероятно, в уверенности, что последний передаст содержание их разговора Сталину. Сохранилась подробная докладная записка Мехлиса на имя Мологова, датированная 10 июня 1936 года, представляющая, по сути, конспект речи Самосуда:

Из кого состоит Большой театр?

Если начать с его труппы, она состоит из кучки актеров, вернее, бывших актеров, как Обухова, Держинская, Петров, Савранский и ряд примыкающей молодежи <...> часть из них потеряла и обаяние, и силу, и голос и сейчас уже не влияет. Молодежи там нет, они ее просто не пускали. Очень недурный кордебалет и очень слабые солисты. <...> Оркестр очень хороший персонально, мастера отличные, но его исполнение грубое, трескотня, шум. <...> Оркестр по составу очень

хороший. Хор недурен, может быть, даже лучший в стране. Но он поет по-церковному, и вся его художественная линия построена на этом. <...>

Актеры Норцов и Пирогов, которым предлагали участвовать в «Тихом Доне», отказались. Они считали, что это недостаточно высокое качество, что роль неподходящая. <...> Все повторяют слова Сталина о том, что надо создать советскую классическую оперу, но палец о палец не ударят для этого, за исключением молодежи. Вообще театр черносотенный. В театре не знают, какой я пользуюсь властью, какие я получил указания. <...> Директор Мутных очень славный парень, очень настроен на перестройку, но сил не имеет в этом смысле. <...>

Есть тенор Козловский – необычайный любимец всех женщин, пользуется большим успехом. Он ухитрился в начале сезона в первом спектакле, в котором он участвовал в опере «Риголетто», задержать спектакль на 45 минут, потому что была статья о фестивале «Заносчивый тенор». Заметку ему вечером дали. Он оказался расстроенным и не мог петь. Вызвали другого тенора, который не захотел его заменить из чувства солидарности. Я в этот день дирижировал «Тихим Доном». Меня не хотели волновать и не сказали. Я бы отменил спектакль. <...> Я думал: он придет извиниться перед товарищами, перед комитетом. – Ничего подобного. <...> Я решил его уволить.

Тогда Керженцев говорит: Уволить – много. Давайте дадим строгий выговор с предупреждением.

Я говорю: Его надо уволить.

– Нет, – говорит.

Он уехал, но петь Козловскому [мы] не разрешили. Так он и не поет до сих пор. За этим напряженно следит вся черносотенная головка. <...>

Мне Боярский и Керженцев говорят: Пусть разок попоет.

Я говорю: Или я, или Козловский.

Он и не поет до сих пор. Во всяком случае, Козловский зарабатывает по 85–90 тысяч рублей в месяц. Он у нас числится, жалованье получает, но не поет, потому что художественное руководство не пускает. Мы послали в ЦК, но ответа никакого нет. Я спросил Ангарова. Позвоните, – говорит, – Молотову. Ну, что я буду по таким вопросам – поет или не поет Козловский – звонить Молотову.

В Большом театре есть такие, которые зарабатывают по 60–75 тысяч и в то же время есть балетные девушки, получающие 250–275 рублей в месяц. Им даже на чулки денег не хватает. <...>

«Пиковая дама» написана в три недели, и пять лет будут ее ставить: это же дико. Не случайно, что опера советская родилась в Ленинграде, в Михайловском маленьком театре, потому что я около себя собирал молодых людей и говорил, что если ваши произведения будут неудачны, все равно я их поставлю. Правительство тратит деньги, вы не беспокойтесь – мы их поставим. Была написана тысяча опер, пока были сочинены «Пиковая дама», «Евгений Онегин» и т. д. <...> я говорил, что какова бы ни была советская опера, но, если тематика советская – я поставлю.

Товарищ Киров мне говорил: Ставьте. Безразлично — пусть день или два идет — но ставьте. Пусть будет стимул. Мы были на отлете, за нами никто не следил, и все-таки вышло. Это дало возможность сделать советскую оперу. <...>

Большой театр считается последним оплотом православия и старых монархических тенденций. Например, Голованов и Нежданова бравируют тем, что у них иконы в доме. <...> Голованов в частной беседе говорил мне, что у нас в Большом театре трудно делать то, что вы делаете. У нас ведь Людовики все. <...> Он хотел сказать, что театр к искусству не имел отношения, потому что мешали нашему вкусу правительственные. Людовики были сумасбродные люди, а сн это говорит о нашем правительстве⁵².

За 40 лет (с 1917 по 1956 год) в Большом театре прошли 25 премьер оперных сочинений советских композиторов. Причем две («Леди Макбет Мценского уезда» и «От всего сердца») удостоились разгромных редакционных статей в «Правде». Одна премьера — «Великая дружба» — вызвала появление специального постановления ЦК ВКП(б). В балетном репертуаре за то же время состоялось 25 новых постановок. Одна — «Светлый ручей» — также получила свою редакционную статью в «Правде». Очередность премьер советских опер и балетов в Большом театре представлена нижеследующей таблицей. «Пустые годы» — время Гражданской войны, а также 1932, 1934, 1940, 1944 и 1952 годы.

Из четырех опер Прокофьева, созданных в советский период, ни одна не была поставлена в Большом театре. Прокофьевский музыкальный театр в Большом был представлен тремя его балетами, написанными в СССР. Три балетных работы для Большого театра осуществил и Р. М. Глиэр. Однако абсолютным рекордсменом по количеству постановок в Большом стал Б. В. Асафьев. Четыре его балета — «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник», «Барышня-крестьянка» и фрагменты из коллективного балета «Вечно живые цветы», поставленного в 1922 году, — сделали к концу 1940-х годов Асафьева самым представительным из советских композиторов в мнении Политбюро и обеспечили ему пост руководителя нового композиторского союза.

Премьеры опер и балетов, созданных советскими композиторами в Большом театре за период 1917–1956 годов

	Основная сцена	филиал
1917	балет «Стенька Разин» (музыка симфонической поэмы А. К. Глазунова) ^[1]	
1918		
1919		
1920		
1921		
1922		балет «Вечно живые цветы» (музыка балета Б. В. Асафьева «Белая лилия» с добавлением номеров других авторов)

[1] По другим источникам, данный балет был поставлен в 1918 г.

	Основная сцена	Филиал
1923		
1924		Юрасовский А. И. Опера «Трильби»
1925		Триодин П. Н. Опера «Степан Разин», балет «Теолинда» на музыку Ф. Шуберта в инструментовке Д. Р. Ротгаль-Левицкого Василенко С. Н. Балет «Иосиф Прекрасный»
1926		
1927	Прокофьев С. С. Опера «Любовь к трем апельсинам» Глиэр Р. М. Балет «Красный мак» Бер Б. Балет «Смерч»	Корчмарёв К. А. Опера «Иван-солдат» Цыбин В. Н. Опера-балет «Фленго»
1928		Ипполитов-Иванов М. М. Опера «Оле из Норланда»
1929		Шишов И. П. Опера «Тупейный художник» Василенко С. Н. Опера «Сын солнца»
1930	Крейн А. А. Опера «Загмук» Яворский В. Л. Опера «Вышка Октября» Оранский В. А. Балет «Футболист»	Потоцкий С. Н. Опера «Прорыв» Спендиаров А. А. Опера «Алмаст»
1931	Глиэр Р. М. Балет «Комедианты»	
1932		
1933	Асафьев В. В. Балет «Пламя Парижа»	
1934		
1935	Оранский В. А. Балет «Три толстяка» Шостакович Д. Д. Балет «Светлый ручей»	Шостакович Д. Д. Опера «Леди Макбет Мценского уезда»
1936	Дзержинский И. И. Опера «Тихий Дон» Асафьев В. В. Балет «Бахчисарайский фонтан»	
1937	Дзержинский И. И. Опера «Поднятая целина»	Клебанов Д. Л. Балет «Аистенок»
1938	Чишко О. С. Опера «Броненосец Потемкин» Асафьев В. В. Балет «Кавказский пленник»	
1939	Палиашвили З. П. Опера «Абесалом и Этери»	Желобинский В. В. Опера «Мать» Клебанов Д. Л. Балет «Светлана»
1940		
1941	Соловьёв-Седой В. П. Балет «Тарас Бульба»	
1942	Юровский В. М. Балет «Алые паруса»	
1943		Кабалевский Д. Б. Опера «В огне» Юровский В. М. Балет «Алые паруса»

	Основная сцена	Филиал
1944		
1945		Прокофьев С. С. Балет «Золушка»
1946	Прокофьев С. С. Балет «Ромео и Джульетта»	Александров Ан. Н. Опера «Бела» Асафьев Б. В. Балет «Барышня-крестьянка»
1947	Мурадели В. И. Опера «Великая дружба»	
1948		Клебанов Д. Л. Балет «Аистенок»
1949	Глиэр Р. М. Балет «Медный всадник»	Василенко С. Н. Балет «Мирандолина»
1950		Красев М. И. Опера «Морозко»
1951	Жуковский Г. Л. Опера «От всего сердца»	
1952		
1953	Шапорин Ю. А. Опера «Декабристы»	
1954	Прокофьев С. С. Балет «Сказ о каменном цветке»	
1955	Кабалевский Д. Б. Опера «Никита Вершинин»	Яруллин Ф. З. Балет «Шурале»
1956	Крейн А. А. Балет «Лауренсия»	

В современном западном, зарубежном классическом и русском репертуаре за тот же период были осуществлены следующие значительные премьеры: балет «Петрушка» Стравинского — в 1921 году, когда театром руководила Е. Малиновская, и опера «Саломея» Р. Штрауса — в 1925-м. В последующие 30 лет в афише Большого театра западный современный репертуар не присутствовал. Зарубежная опера (помимо трех опер Верди, «Кармен» Бизе) была представлена следующими операми Вагнера: «Золото Рейна» (1918), «Тангейзер» (1919), «Лоэнгрин» (1923), «Валькирия» (1925), «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1929). «Валькирия» в 1930-е годы исчезла из репертуара и была возобновлена в 1940-м, как представляется, в качестве музыкального «подарка» фашистской Германии после пакта Молотова — Риббентропа^[1]. Моцартовский репертуар присутствовал двумя операми — «Дон Жуаном» и «Свадьбой Фигаро». Небольшое разнообразие «окаменелой» афиши произошло в 1948 году, когда была поставлена «Проданная невеста» Б. Сметаны. В 1949-м театр добавил к ней «Гальку» С. Монюшко.

В русской опере наибольшее внимание было проявлено к наследию Римского-Корсакова. В разные годы театр обращался к девяти из 15 опер ком-

[1] 13 июня 1940 г. на имя В. М. Молотова поступила следующая служебная записка: «Тов[аришу] Молотову В. М.

11 июня с. г. я прослушал в театре имени Станиславского (в закрытом спектакле) оперу С. С. Прокофьева "Семен Котко". Считаю целесообразным внести в либретто изменения, устранив эпизоды с австрийско-германскими оккупантами. Мнение о целесообразности внесения этих изменений поддерживают тов. т.т. Храпченко и Чечановский (отдел печати НКВД), просматривавшие вместе со мной спектакль. С. С. Прокофьев с этими предложениями согласен. Таким образом, вопрос можно считать исчерпанным. А. Вышинский» (РГАСПИ, ф. 1. оп. 2, д. 950, л. 99).

позитора. Творчество Чайковского присутствовало всеми тремя его балетами и следующими операми: «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Иоланта», к которым добавлены «Черевички».

Таким был итог сталинского руководства Большим театром. В заключение замечу, что репертуар Большого для остальных музыкальных театров страны (за исключением ленинградских коллективов, репертуарная политика которых всегда отличалась большей самостоятельностью и независимостью) был образцом для подражания. Специфика деятельности республиканских театров заключалась лишь в факте присутствия на их афише одного обязательного национального произведения. В остальном можно с уверенностью утверждать, что весь музыкально-театральный репертуар страны определялся вкусовыми предпочтениями одного человека, который все же получил совершенный образец идеального оперного произведения своего времени. Им стала советская версия «Жизни за царя». Бывший поэт-акмеист С. М. Городецкий написал тот вариант либретто, который наконец удовлетворил вождя. С 1939 года опера Глинки под новым названием «Иван Сусанин», доселе запрещенная к постановке, становится главным оперным произведением сталинского музыкального театра.

Глава десятая

1949-й: «ДЕЛО МУЗЫКОВЕДОВ»

Кому быть живым и хвалимым,
Кто должен быть мертв и хулим,
Известно у нас подхалимам
Влиятельным только одним.

Не знал бы никто, может статья,
В почете ли Пушкин иль нет,
Без докторских их диссертаций,
На все проливающих свет.

Б. Пастернак. Первый отрывок о Елсе

..Все, что не отвечало канонам музыкальных
«воевод», все это подвергалось неистовому об-
ругиванию или, в лучшем случае, замалчивалось.

*Из Обращения группы ленинградских любителей
музыки ко Второму Всесоюзному съезду
советских композиторов [1956 г.]*

Партийные собрания в Союзе композиторов по обсуждению статьи в «Правде»

1949 год вошел в музыкальную историю прежде всего под знаком «дела музыковедов»^[1].

28 января 1949 года (спустя ровно 13 лет после публикации статьи «Сумбур вместо музыки») «Правда» опубликовала анонимную передовую «Об одной антипатриотической группе театральных критиков». Установлено, что автором статьи, как и ранее «Сумбура вместо музыки» и «Балетной фальши», был журналист Д. И. Заславский, известный в свое время публицист, не без оснований

[1] Написано в 1956 г., опубликовано после смерти поэта — в 1965-м.

[2] Формулировка М. В. Ковалея.

называемый «первым пером сталинской журналистики»^[1]. 30 января газета «Культура и жизнь», издаваемая Отделом пропаганды и агитации ЦК ВКП(б), продолжила заявленную «Правдой» тему публикацией редакционной статьи «На чуждых позициях. О происках антипатриотической группы театральных критиков»². Появление данных статей свидетельствовало о начале очередной политической кампании «борьбы с безродными космополитами». В исследовательской литературе, относящейся к этому времени, в центре внимания оказывались другие события, случившиеся несколько позже: телефонная беседа Сталина и Шостаковича 16 марта 1949 года, собственноручная отмена Сталиным Приказа № 17 Комитета по делам искусств, состоявшаяся в тот же день, и последовавшая затем поездка композитора на Всеамериканский конгресс деятелей науки и культуры в защиту мира. Кампания по борьбе с «безродными космополитами» в музыке в фокус внимания ученых не входила.

Творческие организации обязаны были реагировать на публикацию «Правды» организованными ее обсуждениями. Вполне естественно, отозвался и Союз советских композиторов СССР. Как свидетельствуют архивные документы, партийная организация Союза композиторов готовила на 12 февраля собрание, которое должно было быть посвящено годовщине дня февральского Постановления 1948 года. На состоявшемся 20 января закрытом партийном собрании, которое, как и все другие, проводилось в Центральном Доме композиторов на Миусской, д. 4/6, с критикой нового руководства выступил Д. Б. Кабалевский. Он возражал против этой повестки дня готовящегося открытого собрания, на котором вновь композиторы-формалисты должны быть подвергнуты «профилактической» проработке:

Я как композитор не хочу больше слушать организационных докладов, не хочу перечислений известных имен, я жду доклада о творческих, идейных проблемах³.

Кабалевского поддержал Б. М. Терентьев:

Слишком много времени тратим мы на заседания. К сожалению, у нас очень хорошо высказываются на собраниях, а сами никакой инициативы в работе не проявляют⁴.

Однако новая инициатива руководства страны вынуждала на ходу менять планы. Кампания по борьбе с «музыковедами-антипатриотами» имела следующие хронологические рамки.

16 и 17 февраля состоялось закрытое партийное собрание ССК, главным пунктом повестки которого было знакомство и обсуждение доклада генерального секретаря ССК Т. Н. Хренникова «О состоянии музыкальной критики и музыкальной науки». С этим докладом Хренников должен был выступить на следующий день, уже на открытом партийном собрании для всех членов Московского союза композиторов, которое проходило в течение трех дней — 18, 21 и 22 февраля и имело то же название, что и установочный доклад Хренникова.

[1] Факт авторства Д. И. Заславского документально засвидетельствован Е. В. Ефимовым в книге «Вокруг "сумбура" и одного "маленького журналиста"» (М., 2006). Е. В. Ефимов утверждает также, что статью от 28 января в «Правде», помимо Заславского, писал и А. А. Фадеев. По мнению Ж. А. Медведева, к появлению статьи имели отношение Г. М. Маленков, Д. Т. Шепилов и редактор «Правды» П. Н. Поспелов, которые развили идею А. А. Жданова о «космополитах», добавив определение «безродные».

19 февраля, в то время как в Московском союзе композиторов проходило открытое партийное собрание, газета «Советское искусство» опубликовала в несколько сокращенном виде доклад Хренникова⁵.

20 февраля в газете «Культура и жизнь» вышла публикация за подписью Т. Н. Хренникова и В. Г. Захарова «Буржуазные космополиты в музыкальной критике».

Через неделю, 26 февраля, газета «Советское искусство» вновь обратилась к музыкальной теме. В одном этом номере музыкантам были посвящены две анонимные статьи. В первой, редакционной, — «Решительно очистить советское музыковедение от буржуазных космополитов» (с. 1) — склонялись все те же имена Мазеля, Житомирского, Бэлзы, Оголевца, Шлифштейна, Мартынова, Шнеерсона и Вайнкопа. Вторая публикация — «Против космополитизма в музыкальной теории» (с. 3) — варьировала заданную в редакционной статье тему.

В тот же день, 26 февраля, на закрытом партийном собрании ССК СССР Т. Н. Хренников был рекомендован на пост кандидата в члены Московского комитета ВКП(б).

5 и 6 марта прошло собрание по обсуждению и осуждению деятельности «музыковедов-космополитов» в ленинградской композиторской организации.

Еще одно обращение газеты «Советское искусство» (и вновь без подписи) к теме музыкального космополитизма наблюдается 12 марта⁶.

15 и 17 марта в Московской консерватории состоялось общее собрание профессорско-преподавательского состава, аспирантов, студентов теоретико-композиторского факультета по обсуждению статьи газет «Правда» и «Культура и жизнь». 17 марта в газете «Красный флот» вышла в свет статья Е. А. Прошевой «Разгромить космополитов-антипатриотов в советской музыке».

Наконец, 29 мая секретариат ССК направил в ЦК ВКП(б) письмо с просьбой исключить С. И. Шлифштейна и А. С. Оголевца из членов Союза советских композиторов⁷. Очевидна повторяемость схемы событий, которые происходили в 1948-м.

* * *

Коммунисты ССК (на тот момент в московской партийной организации числилось 49 членов ВКП(б) и три кандидата в партию) первыми выслушали подготовленный доклад и внесли в него уточнения. Доклад Хренникова, как подтвердил он сам, готовили руководитель музыковедческой комиссии Союза композиторов Ю. В. Келдыш и его заместитель, являвшийся также консультантом по репертуару Большого театра, А. И. Шавердян. Объединяло их общее прошлое: оба в конце 1920-х — начале 1930-х были студентами Московской консерватории (учились на одном курсе) и одновременно состояли в РАПМ, оба активно печатались в рапмовских журналах «Пролетарский музыкант» и «За пролетарскую музыку», выступая против художественной позиции, которую занимали М. Ф. Гнесин, В. Я. Шебалин и Д. Д. Шостакович.

По аналогии с «антипатриотами театральными критиками» именно Келдыш и Шавердян организовали в Союзе композиторов так называемое дело музыковедов. «В подготовке материала я не участвовал, а участвовал в составлении своего доклада в окончательном виде и внес в этот доклад свое», — сказал Хренников⁸. И, как доверительно он поделился с «композиторами-коммунистами», в описываемое время Союз композиторов готовил для газеты «Правда» и статью о «музыковедах-антипатриотах».

Кто же был зачислен организаторами «кампаний по борьбе с музыковедами-формалистами» в тот черный список?

В «первой шеренге» музыковедов-формалистов, на «которую должен обраться весь огонь нашей критики», Хренников назвал Л. А. Мазеля, Д. В. Житомирского, И. Ф. Бэлзу, А. С. Оголевца, С. И. Шлифштейна, Ю. Я. Вайнопла и И. И. Мартынова. Напомню в этой связи цитату из книги воспоминаний Т. Н. Хренникова: «...когда в качестве примера борьбы с космополитизмом в Союзе композиторов и назывались отдельные фамилии, среди них меньше всего встречались еврейские фамилии»⁹.

В годы, предшествовавшие появлению постановления «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели», все вышеперечисленные музыковеды занимали лидирующие позиции в науке и музыкальной критике. Кроме того, исключительно высоко оценивали творчество «композиторов-формалистов», и прежде всего Шостаковича, Прокофьева. В 1930–1940-е годы весьма критично высказывались о сочинениях того же Хренникова, а также композиторов-песенников В. Г. Захарова, М. В. Ковалея, вошедших в состав нового руководства Союзом композиторов. Появление редакционной статьи в «Правде» стало еще одним поводом к тому, чтобы вновь, уже после 1948 года, свести давние счеты, окончательно запугать музыковедческое сообщество и отбить у него охоту как публичного одобрения творчества «композиторов-формалистов», так и любого критического высказывания в адрес тех, кто получил власть в новом руководстве Союзом. Надо признаться, что задуманное блестяще удалось воплотить в жизнь.

«До сих пор еще некоторые теоретики-космополиты, казалось бы, уже разоблаченные советской общественностью, не желают сдаваться, пользуясь всяким случаем для того, чтобы оживить, воскресить свои “теоретические системы”, подводящие якобы “научный” фундамент под формалистические издевательства над музыкальным искусством¹⁰, — говорил Хренников в докладе, продолжавшемся более часа. — Вся эта группа музыковедов и музыкальных критиков, потеряв чувство советской национальной гордости, чувство настоящей любви к нашей советской родине, всемерно способствовала созданию формалистических произведений и яростно пропагандировала образцы космополитического творчества, оторванного от родной национальной почвы, оторванного от интересов нашего народа»¹¹.

Первым среди «музыковедов-антипатриотов» в докладе Хренникова был назван Л. А. Мазель.

В 1940 году профессор Мазель на страницах журнала «Советская музыка» открыто декларировал законность и неизбежность отделения науки и педагогики от боевой публицистики, от задач активного служения современному музыкальному строительству¹¹. Лео Мазель оказался в плену космополитических представлений, преклоняясь перед авторитетом немецких музыковедов и недооценивая значение таких выдающихся представителей русской музыкально-теоретической мысли, как Одоевский, Серов, Стасов, Чайковский, Римский-Корсаков¹². И вполне закономерным явился тот факт, что когда Мазель заинтересовался советским музыкальным творчеством, то занял здесь позиции безоговорочной поддержки формалистического направления. Творчество Шостаковича было объявлено им высшим синтезом всех достижений музыкального искусства от Баха до Стравинского и универсальной нормой современности в музыке. Выступая с докладом о Девятой симфонии Шостаковича, Мазель высказал следующие примечательные

[1] Речь идет о статье Л. А. Мазеля «О советском теоретическом музыкознании» (Советская музыка. 1940. № 12. С. 15–29).

[2] Замечу, что тремя годами ранее, в 1946-м, Ю. В. Келдышем была защищена докторская диссертация на тему «Художественное мировоззрение Стасова В. В.». Экспертом ВАКа (Высшей аттестационной комиссии) тогда был именно А. И. Шавердян.



Л. А. Мазель. Фото из личного дела. «В марте 1949 года был освобожден от работы в Московской консерватории в связи с критикой общественностью ошибок в моих работах». Из автобиографии Л. А. Мазеля, уволенного из МГК 19 марта 1949 г. Приказом ГВУЗА № 168. Архив МГК.

мысли: «Я хочу причислить себя к тем “наивным” людям, которые считают многое в музыке Шостаковича нормой современной музыки. В особой яркой индивидуальной форме он концентрирует то типическое для современной музыки, что заложено в современном искусстве»¹².

Не только это проницательное высказывание ученого вызвало резко негативную реакцию многих его коллег. Замечу, что и по поводу Восьмой симфонии Шостаковича, обвиненной большинством современников композитора, в том числе и Хачатуряном, в излишнем интеллектуализме языка, в отсутствии связей с народным искусством, Мазель оставил поразительные по своей глубине размышления: «Ведь когда речь идет о национальном и о народном, нельзя из понятия национального и народного исключать произведения (и наиболее выдающиеся произведения) наиболее выдающихся представителей народа в этой области искусства. Поэтому в будущем

едва ли будут спорить о том, являются ли народными и национальными такие исключительно выдающиеся вещи, как последние симфонии Шостаковича, так же как мы не спорим о Шестой симфонии Чайковского. Такие выдающиеся произведения, если и не вполне соответствуют сейчас нашим сложившимся представлениям о русском национальном, то они расширяют эти представления, ибо “национальное” исторически развивается. Ясно, что влияние этих произведений будет восприниматься в будущем как влияние русской музыки. Я думаю, что если в ближайшие годы появятся еще несколько таких по уровню “не народных”, “не русских” произведений, как последние симфонии Шостаковича, то слава русского народа в области искусства во всем мире и на много лет вперед будет еще больше и ярче, чем сейчас»¹³.

И вот в феврале 1949 года настало время расплаты за те высказывания, которые сегодня кажутся бесспорными и сами собой разумеющимися, время расплаты за свободу и блеск научного мышления, за глубину постижения в суть современного ученому художественного процесса. Как главный «музыковед-антипатриот», Л. А. Мазель первым был обязан публично каяться.

Разрешите остановиться на своих грубейших ошибках. Ошибки эти нашли свое выражение прежде всего в статье 1940 года «О теоретическом музыкознании». Утверждая в этой статье, что «русское музыкальное творчество^[1], во всяком случае, не уступало западноевропейскому и даже во многих отношениях превосходило его», я буквально на той же странице выдвинул порочный и глубоко вредный тезис об отставании русского музыкального знания от западноевропейского¹⁴.

Точно это положение в статье было изложено так: «И тем не менее если предреволюционное русское музыкальное творчество, во всяком случае, не уступало западноевропейскому (и даже во многих отношениях превосходило его), то

[1] Подчеркнуто Л. А. Мазелем.

относительно русского музыковедения этого сказать нельзя: оно весьма отставало от западноевропейского, особенно немецкого музыкознания, уже имевшего прочные научные традиции и опиравшегося не только на консерваторскую, но и на университетскую культуру. Русская музыкально-историческая наука находилась еще в зачаточном состоянии. О плодотворной связи истории и теории музыки не могло быть и речи. Естественно, что упомянутые выше теоретические работы [Римского-Корсакова, Танеева, Чайковского, Яворского, Конюса] носили преимущественно прикладной, технико-композиционный характер»¹⁵.

Вывод, к которому приходил ученый, свидетельствовал о том, что в России отсутствуют «музыковедческие традиции».

Спустя девять лет каждое из высказанных в статье положений требовалось опровергнуть.

Попутно признавая свою недооценку работ Б. В. Асафьева, которые после событий 1948 года были объявлены в некотором роде священными (ранее Мазель настаивал на «спорности ряда построений Асафьева») и, уж во всяком случае, не имеющими позиций, которые можно было бы покритиковать, ученый говорил, что «в военные и послевоенные годы я старался в своей работе исправить эти ошибки»¹⁶. Он утверждал, что стал заниматься столь ценимой в те времена популяризаторской деятельностью и что его брошюра о Шопене, выпущенная в 1947 году Музгизом, была работой такого рода¹⁷. Он пытался обратить внимание присутствующих на то, что его работы о Шостаковиче **не были опубликованы** и, стало быть, не имели такого «вредного» воздействия, какое им приписывалось:

...Формалистические ошибки практически далеко не были мною преодолены и изжиты. И это самым губительным образом сказалось на моих работах и выступлениях о музыке Шостаковича. Эти неопубликованные работы посвящены, главным образом, музыкальному языку и форме и почти не ставят вопроса об идейно-художественном целом, о том, как воспринималась музыка Шостаковича народом, удовлетворяла ли она вкусам народа.

Признавался ученый и в своем

ложном выводе, будто бы творчество Шостаковича, начиная с Пятой симфонии, продолжает и развивает русскую классическую традицию, традицию, которая каким-то непостижимым образом объединяется с искусством современных буржуазных американских художников. <...> Эти мои апологетические формалистические работы принесли свой вред, даже не будучи опубликованными, а в случае опубликования, они могли бы принести еще больший вред.

Хренников: Вы их высказывали здесь, на трибуне в Союзе композиторов, так что многие их слышали.

Мазель: Я и сказал, что они принесли большой вред. Самым порочным я считаю свое высказывание на собрании в полемике по поводу Девятой симфонии Шостаковича, которое сегодня процитировал Тихон Николаевич¹⁸.

За свою «измену» бывшим рапмовским взглядам времен своей молодости, за то, что, возмужав как музыкант и критик, отказался от приоритета идеологического посыла над художественным результатом, каялся и Д. В. Житомирский.

Самой грубой моей ошибкой было то, что на протяжении ряда лет я был одним из тех, кто весьма активно поддерживал и восхвалял творчество композиторов-

формалистов. Я восхвалял большую часть произведений Шостаковича¹⁹, Мясковского, многие произведения Прокофьева, Шебалина, Хачатуряна <...> я обычно освещал произведения композиторов-формалистов как якобы передовые, как якобы наивысшие достижения советской музыки²⁰.

Отдельно заклеил Житомирский и свое «порочное выступление о Девятой симфонии»:

Я решительно осуждаю сейчас свои высказывания о творчестве Шостаковича, Прокофьева, Мясковского, Шебалина, в которых более всего сказались мои ошибочные формалистические установки^[12].

Попутно он просил у собравшихся прощения за свое сотрудничество с М. С. Пекелисом в создании учебника «История русской музыки» и говорил, что несет ответственность за свои космополитические ошибки.



Д. В. Житомирский.
Конец 1940-х годов.
Фото из личного архива.

Но, пожалуй, самую свирепую публичную критику получил И. Ф. Бэлза. До описываемых событий он вел исключительно активную деятельность: работал на посту главного редактора Музгиза, редактора музыкального отдела газеты «Советское искусство», руководителя секции музыкального театра ВТО, профессора Московской консерватории. Помимо того, постоянно сотрудничал с ВОКСом и Информбюро. В качестве штатного представителя Лекционного бюро при Комитете по делам Высшей школы при Совете народных комиссаров СССР блестяще читал публичные лекции, в том числе и в Колонном зале Дома союзов.

Яркий профессиональный и общественный темперамент ученого и музыкального критика вызывал откровенное раздражение некоторых его коллег: «Захватив ряд важнейших участков музыкальной жизни, Бэлза использовал

все свои многочисленные должности для оголтелой пропаганды формализма в своих крайних махровых его проявлениях», — говорилось в докладе Хренникова. Кроме того, Бэлза был назван «одним из самых активных космополитов и плодотворных адвокатов формализма в музыкальной критике». Намек выступавшего присутствующим был ясен. Еще в марте 1948 года Бэлза, единственный из музыковедов, был публично ошельмован персональной редакционной статьей «Адвокат музыкального уродства», помещенной в «Правде» все тем же «сталинским борзописцем» Д. Заславским. Его политический фельетон был адресован книге Бэлзы «Советская музыкальная культура», выпущенной в 1947 году Госмузиздатом к 30-летию революции²². Разумеется, не Заславский был инициатором появления публикации. Он, впрочем, как и всегда, выполнял заказ Агитпропа. Можно даже утверждать о наличии особого по развязности стиля в печатной продукции Заславского, назвавшего книгу Бэлзы «набором неумеренных комплиментов той группе советских композиторов, которые своим знаменем сделали формалистическое трюкачество и лженоваторство. У Игоря Бэлза высшая мера оценки —

[1] В тексте стенограммы собрания данное высказывание выделено самим Д. Житомирским.

это “мировая известность”. Этой мерой он оценивает творчество Шостаковича и Прокофьева, весь советский симфонизм в целом, достижения исполнителей советской музыки. Он захлебывается от умиления при одном только слове “мировая”. <...> Прежде чем бить поклоны заокеанским слушателям Прокофьева, Шостаковича, Мясковского, советскому музыкальному критику и музыковеду не мешало бы прислушаться к мнению народа в советской стране»²³.

В феврале 1949 года Хренников продолжал обвинять все ту же, уже однажды публично разгромленную книгу Бэлзы «Советская музыкальная культура»:

Бэлза поднимает здесь на щит формализм и декадентшину, в свое время уже осужденную советской общественностью. Он пытается задним числом «реабилитировать» оперу «Леди Макбет» Шостаковича¹¹, полемизирует против отдельных критических высказываний о насквозь формалистических Восьмой и Девятой симфониях Шостаковича. В Восьмой симфонии Шостаковича Бэлза видит проявление «трагического пафоса», рожденного «гуманистическими традициями именно русского искусства» и оправдывает отгалкивающую звуковую резкость, гротеск и скрежет оркестра. Поддерживая все самое уродливое и отрицательное в творчестве советских композиторов, стоящих на позициях формалистического направления, Бэлза одновременно с этим возводил чудовищную по своему бесстыдству, клевету на великих русских композиторов прошлого. Творчеству Глинки, Чайковского, Мусоргского, Танеева, Рахманинова он приписывал черты религиозной мистики и идеализма, выхолощивая из их произведений действительно передовое, идейное содержание и демократическую направленность²⁴.

Хренников назвал ученого так называемым специалистом по зарубежной музыке, заметив, что Бэлза «без конца цитирует многочисленные образцы западной литературы, стараясь блеснуть показной “эрудицией”». Походя, иронически прошелся генеральный секретарь и по «так называемым “научным” трудам» критикуемых музыковедов. Ернического тона была удостоена и “музыковедческая” деятельность Бэлзы», являвшаяся «образцом разнузданной аполлогетики, формализма, украшенной цветистой и претенциозной фразеологией.



И. Ф. Бэлза. Фото из личного дела. «Профессор-орденоносец Московской ордена Ленина Государственной консерватории имени П. И. Чайковского Игорь Федорович Бэлза является одним из виднейших, наиболее разносторонних и эрудированных советских музыковедов-историков музыки, а также композитором». 28 декабря 1947 года. И. о. директора Московской консерватории [С. С. Богатырев]. Архив МГК.

[1] Опере «Леди Макбет Мценского уезда» посвящены следующие строки книги: «Самые лучшие страницы в опере — трагический эпизод с хором каторжников “Эх ты, путь, цепями вскопанный” в четвертом акте, где звучат скорбные интонации русской дореволюционной песни, воплотившие образы народного страдания, с которыми остро контрастируют также удавшиеся композитору сатирические картины третьего акта, пародийно высмеивающие лихих полицейских. Но эти страницы не могут искупить порочность произведения в целом и его “грубо натуралистические черты”, как было сказано в статье “Правды”...» (Бэлза И. Ф. Советская музыкальная культура. М., 1947. С. 82). Как видим, желание Бэлзы уйти от огульного очернения текста оперы вызывало начальственный окрик у блюстителей идейной чистоты музыкальных сочинений. Подобным образом была построена вся критика книги «Советская музыкальная культура».

Она не содержит в себе никаких положительных зерен и сыграла глубоко вредную роль, пропагандируя буржуазные космополитические идеи в музыкальной критике и музыкознании»²⁵.

Попутно замечу, что до событий 1948 года И. Ф. Бэлза выпустил две небольшие работы о С. В. Рахманинове, в том числе популярный очерк о композиторе и текст своей лекции «Рахманинов и русская опера». К тому же в серии «Лауреаты Сталинской премии» вышла в свет первая монографическая брошюра Бэлзы о В. Я. Шебалине²⁶.

Выступая в ответ на высказанные обвинения, Бэлза подверг критике собственную «концепцию трагедийного катарсиса».

Хренников: Вы говорите об отдельных ошибках. Надо говорить о порочной деятельности, которую вы проводили. А вы называете свою порочную деятельность отдельными ошибками. Слишком мягко вы говорите.

Бэлза: Я считаю, что из цепи ошибок слагается порочная деятельность. <...> Я поддерживал издание формалистических произведений в Музгизе, я пропагандировал эти произведения в своих многочисленных рецензиях и т. д. — в этом и заключается отчасти тот вред, который я принес.

Хренников: Вашу деятельность порочной называю не только я, но и вся музыкальная общественность. Это, во-первых. Затем, вы уже кончаете свое выступление, а не даете политической характеристики своей вреднейшей работы на музыкальном фронте.

Бэлза: Я осознал порочность своей деятельности. <...> Я должен сказать также, что когда я прочитал редакционную статью «Правды» от 28 января, то эта статья показала мне, что еще надо подумать над очень многим.

Хренников: Вы и подумайте.

Бэлза: Я это и собираюсь делать.

Хренников: В плане вашей последней деятельности многое вызывает удивление. В вашем выступлении в консерватории по поводу западной музыки была абсолютно ясно высказана симпатия в отношении модернистической музыки и главаря современного модернизма Хиндемита. Вы много передумали после постановления ЦК, но на вашей деятельности это не очень заметно.

Бэлза: Я действительно сделал доклад в научно-исследовательском кабинете консерватории. Этот доклад есть при мне, я могу передать его в президиум.

Хренников: У нас он тоже есть. <...> Все ясно. Характерно, что сейчас, когда музыкальная культура запада выражает примеры полного упадка, читается доклад о полифонии западной музыки²⁷.

Следующим в списке музыковедов, над которыми учинялась публичная расправа, значился Ю. Я. Вайнкоп. Его имя по вполне понятным причинам попало в «черный» список «музыковедов-антипатриотов». После смерти И. И. Соллертинского Вайнкоп отвечал в Ленинградской филармонии за лекторскую работу. Всегда исключительно высоко в своих вступительных лекциях оценивал творчество Д. Д. Шостаковича, называя его «великим композитором», что неудивительно. Подобные оценки произведений автора «Ленинградской» симфонии в то время в зарубежной музыкальной критике были повсеместны. Однако после событий 1948 года каждое новое сочинение композитора (впрочем, не только его, но и всех упомянутых в Постановлении «формалистов») должно было страдать в оценке руководства Союза композиторов, а стало быть, и музыковедческой общественности существенными недостатками. Не случайно в 1956 году, уже после описываемых событий, группа ленинградских любителей музыки обратилась к В. М. Молотову:

..Нельзя же не замечать среди наших авторов действительно крупных, а подчас великих музыкантов; нельзя не видеть необычайного таланта С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, Н. Я. Мясковского. <...> А как приятно было прочесть опубликованную в журнале «Советская музыка» статью прогрессивного американского журналиста Финклстайна, где Д. Шостакович назван «великим композитором, служащим не только своему народу, но и всему человечеству». Как приятно вспомнить в аннотации к Десятой симфонии Шостаковича цитату из чешской газеты «Руде право», в которой нашего композитора назвали «великим гуманистом»²⁸.

Как видим, уже в середине 1950-х годов приходилось бороться за возвращение в повседневную музыкальную жизнь естественных художественных норм.

В 1948 году именно Вайнкоп во время кампании по борьбе с формализмом в ленинградской композиторской организации занял, наряду с Е. А. Мравинским, В. И. Соловьёвым-Седым, исключительно мужественную позицию. О чем уже была речь ранее. И вот в 1949 году пришел его черед стать очередной жертвой очередной политической кампании сталинского времени. Активная гражданская позиция музыковеда была Хренниковым отмечена:

Именно активными усилиями критиков, подобных Вайнкопу, формализм широко насаждался в Ленинграде. <...> Но что может пропагандировать и чему может поучать массы этот неразоружившийся безродный космополит, чуждый интересам и задачам советской народно-реалистической музыки?²⁹

На этот вопрос был дан следующий ответ:

Одному из своих кумиров Стравинскому он кадил фимиам при всех обстоятельствах, упорно обходя вопрос об идейно-политическом лице этого убежденного космополита, порвавшего с великой русской национальной культурой и изменившего родине³⁰.

Не были забыты, и 1920-е годы в том числе, усилия Вайнкопа по «импорту таких боевиков, как антиэстетические оперы Кшенека». Попутно в докладе Хренникова была задета Симфония для струнных Свиридова и одобрительное мнение музыковеда о сочинении. Вайнкоп хвалил молодого композитора за то, что тот «отказался от примитивной “доходчивости” своих юношеских творческих опытов»³¹, — и это ставилось критику в вину.

В докладе Хренникова 1949 года речь шла о статье Вайнкопа, помещенной в 1941 году в журнале «Советская музыка»³². Косвенно — через Вайнкопа, Симфонию для струнных Г. В. Свиридова — удар был направлен в Шостаковича. Ведь Свиридов был его учеником — Симфония для струнных высоко оценивалась Учителем. «Когда я играл в Союзе Лен[инградских] комп[озиторов] свою Стр[унную] симфонию, он [Шостакович] выступил на обсуждении и говорил: “Свиридов — это наша надежда”. И еще несколько раз так говорил»³³.

Мне уже приходилось высказывать свое мнение о том, что поворот Свиридова к музыке, связанной со словом, после кампании 1948 года объясним, прежде всего, описываемыми политическими событиями.

В докладе Хренникова С. И. Шлифштейну, по сравнению с другими фигурантами «дела музыковедов», отведено довольно скромное место. Было сказано, что он «нанес немалый вред советскому музыкальному искусству не только

обильным количеством своих формалистических статей, но и практической работой в ряде музыкальных организаций по поощрению и пропаганде антинародного творчества композиторов формалистов»³⁴. Однако именно имя С. И. Шлифштейна, наряду с А. С. Оголевцом, фигурировало в письме в Агитпроп, посланном руководством ССК в мае 1949 года:

Секретариат Союза композиторов считает необходимым, на основании положений Устава Союза советских композиторов, исключить из рядов Союза музыковедов А. С. Оголевца и С. И. Шлифштейна, являющихся ярыми апологетами формалистического направления в советской музыке и музыкальной теории...³⁵

Данное письмо было подписано М. И. Чулаки^[1].

Что же привело в особенное раздражение новое руководство Союза в «практической работе» С. И. Шлифштейна, в том числе и в Комитете по делам искусств?

Прежде всего, его публичная поддержка творчества С. С. Прокофьева³⁶. Занимая в конце 1930-х — начале 1940-х годов пост старшего консультанта по вопросам музыки в Комитете по делам искусств, помимо своей деятельности в газете «Советское искусство», Шлифштейн с пониманием и одобрением относился к творческим инициативам великого композитора.

В покаянном слове на открытом партийном собрании в Союзе композиторов Шлифштейн назвал свое отношение к сочинению Прокофьева «апологетическим». Кроме того, у музыковеда был еще один существенный «грех» — его отношение к оперному творчеству Хренникова.

В конце 1939 года к 60-летию Сталина музыкальный театр В. И. Немировича-Данченко готовил премьеру оперы Т. Хренникова «В бурю». Премьера оперы вызвала неоднозначную реакцию в ССК. 18 ноября 1939 года в творческой организации началась дискуссия, посвященная новому сочинению. За несколько дней до дискуссии газета «Советское искусство» поместила три статьи о новой опере — И. Держинского «Творческая удача», Г. Крейтнера «Новая советская опера» и С. Шлифштейна «Большие идеи и маленькие чувства»³⁷.

В статье Держинского опера Хренникова была названа «плодом искреннего вдохновения большого художника и при всех отдельных недостатках <...> безусловно важным этапом в развитии советского оперного творчества»³⁸.

Г. Крейтнер высказался более осторожно: «В музыке Хренникова есть непосредственность чувства, искренность, юношеская взволнованность. В этом — основанная ценность оперы и причина эмоционального воздействия ее на слушателя, несмотря на некоторые неровности в качестве музыки и чрезмерное использование приевшихся оборотов... его музыка не может претендовать на то, чтобы ей непременно выдали патент на “новое слово” в советском искусстве. Этого нет!»³⁹

[1] Поразителен факт комментирования данного документа, посланного на имя Маленкова от имени секретариата ССК, спустя более чем 40 лет после описываемых событий. В расчете на несведущего читателя Хренников пишет: «Случалось и так, что какие-то разногласия возникали и в руководстве Союза. При всех ситуациях я предпочитал все же не принимать крайних мер». Трудно вообразить в 1949 г. (впрочем, и в течение всего советского периода) разногласия в руководстве Союза композиторов, проявляющиеся в том, что член секретариата (М. Чулаки) мог иметь иное, чем у генерального секретаря, мнение по столь важному вопросу и письменно доводить его до вышестоящих инстанций (Хренников Т. Н. Так это было. С. 131–132. Письмо Маленкову за подписью Чулаки от 29 мая 1949 г.).

Завершала подборку статья заведующего музыкальным отделом газеты «Советское искусство» С. И. Шлифштейна, отражающая мнение редакции: «Опера Хренникова, говорят нам, — глубоко народное произведение; ее музыка доступна, напевна; огромный сложный мир чувств выражен в ней в бесхитростной форме песни. Но, во-первых, народно в искусстве не только то, что непосредственно примыкает к бытовым формам народной музыки. Во-вторых, и это самое главное, разные бывают песни. <...> В узкий мирок чувств и музыкальных образов, нашедших себе место в опере “В бурю”, не вместились, не могли вместиться события и люди, о которых она повествует»⁴⁰.

И вот в 1949 году приходилось произносить совсем другие слова:

Критикуя оперу «В бурю», я весь свой критический пыл направил на выявление стилистических недостатков, слабостей и драматургических просчетов в этой опере, которые действительно в ней были, не разглядев за этими недостатками самого главного в музыке оперы — ее живую, реалистическую интонацию, демократизм ее устремлений⁴¹.

В новой ситуации серьезное порицание вызывали и статьи Шлифштейна о сочинениях Шостаковича. В частности, в начале 1942 года именно Шлифштейн первым выступил в газете «Литература и искусство» о еще неисполненной Седьмой симфонии Шостаковича. В 1945 году, до премьеры Девятой симфонии, вышла в свет его брошюра о сочинении⁴².

Настоящая реабилитация имени А. С. Оголевца еще предстоит нашей науке. В докладе Хренникова была разгромлена теория ученого о 17-звучном строе, согласно которой ресурсы 12-звуковой системы и соответственно основанной на ней «музыкальной классики уже исчерпаны». «Ростки нового, появляющиеся в фактуре музыкальных произведений в силу гениальных прозрений выдающихся композиторов-мыслителей, обычно <...> бывают не поняты современниками», — утверждал Оголевец. И эта теза, как, впрочем, и другие, была выдернута из теоретической системы ученого и публично ошельмована. В частности, Оголевец выступал против «обрусения» национальных музыкальных культур, что дало возможность предъявить ему обвинение в попытке «вести атаку против основ национальной политики партии»⁴³. Попутно высказаны обвинения в том, что ученый отрицал «возможность изучения содержания в музыке», «кощунственно называл Стасова дилетантом и пренебрежительно третирует крупнейшего советского музыковеда Б. В. Асафьева»⁴⁴.

Оголевец: Я переживаю тяжелую драму сознания. Вот моя первая и главная тягчайшая ошибка — отношение к Стравинскому, его пресловутой «Весне священной». Мнимые красоты «Весны священной» заслонили в 1943 году в момент написания книги, от меня ее глубоко чуждую социальную направленность, враждебность, какофоничность.

Хренников: А нам неинтересно это слушать. Скажите, почему вы писали порочные книги?

Оголевец: Если нужно, поговорим после моей самокритики в конце⁴⁵.

Келдыш: Всю книгу пришлось выкинуть. 600 тысяч государственных денег были затрачены на эту книгу. О преступлении перед государством расскажите!¹¹ <...>

[1] В отделе хранения библиотеки Московской консерватории находится единственный экземпляр книги А. С. Оголевца «Структура тональной системы», изданной в 1947 г. (М., 575 с.). Думаю, что книга пострадала от репрессий 1949 г., так как не имеет обложки, титула и первых 16 страниц.

Оголевц: У меня нет никаких преступлений перед государством. У меня есть только ошибки, о них и сказал⁴⁶.



И. И. Мартынов. 1949 г.
Фото из архива В. И. Мартынова.

За свою книгу о Шостаковиче, изданную в 1946 году, вынужден был ответить и И. И. Мартынов^[1]. «Совершенно неограниченным славословием по поводу резко-формалистических произведений Шостаковича отличалась литературно-музыкальная “деятельность” критика Мартынова. В своей книге о Шостаковиче Мартынов дошел даже до недвусмысленной ревизии исторической статьи “Правды” “Сумбур вместо музыки”. “Глубина творчества Шостаковича может раскрываться через многие столетия. <...> Мы еще не овладели нормами его мышления и к ним постепенно привыкаем, и когда привыкнем, все станет простым и ясным” — такими сентенциями испещрены работы Мартынова о Шостаковиче», — говорил Хренников. О деятельности музыковеда было сказано так: «Потерял живое ощущение нашей действительности»⁴⁷.

Оправдываясь, И. И. Мартынов почти дословно повторял слова Хренникова о том, что в своих исследованиях о Шостаковиче «утратил чувство связи с живой нашей действительностью». Опроверг он и свой тезис о том, что мелодика Шостаковича всегда рождается в особом тембровом обличе.

Помимо семи ученых, определенных секретариатом Союза композиторов первой шеренгой «музыковедов-формалистов», резкая критика была высказана в адрес «одного из самых активных пропагандистов западного музыкального модернизма», профессора Ленинградской консерватории С. Л. Гинзбурга, который «в последние годы решил целиком уйти в более “спокойную” область исторического прошлого»⁴⁸. О его книге, посвященной выдающемуся русскому виолончелисту Давыдову⁴⁹, было сказано, что автор ее «докатывается до кощунственного утверждения о том, что идейные установки “Могучей кучки” были близки и в полной мере соответствовали взглядам матерого черносотенца-мракобеса Победоносцева. Главу и организатора “Могучей кучки” Балакирева, сформировавшегося под влиянием взглядов Белинского, Чернышевского и воспитавшего таких композиторов, как Бородин, Мусоргский и Римский-Корсаков, Гинзбург зачисляет в реакционеры-монархисты, зачеркивая передовое историческое значение всей его огромнейшей по масштабу деятельности»⁵⁰.

В «космополитической трактовке русского музыкально-исторического процесса» были обвинены и Т. Н. Ливанова, и ее книга 1930-х годов «Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры»⁵¹. Она, в свою очередь, подверглась критике за то, что сопоставляла пути русской культуры с «ходом музыкального развития в странах немецкого языка»⁵². Демагогическое оружие, которое использовала Ливанова в 1948 году, обвиняя Грубера в чрезмерном цитировании немецких источников и тем самым в пропаганде фашистской идеологии, через год было применено уже против нее. Попутно Ливанова была раскритикована даже за то, что осмелилась (разумеется, с одобрения редакции) напечатать статью о Мясковском в журнале «Советская музыка». Отмечу, что статья Ливано-

[1] Имеется в виду книга И. И. Мартынова «Д. Д. Шостакович», изданная к 40-летию композитора (М.; Л., 1946). В следующем, 1947-м вышла в свет еще одна брошюра Мартынова о Шостаковиче (М.; Л., 1947).

вой была опубликована после февральского Постановления и по тону высказывания выгодно отличалась от печально знаменитых клеветнических потуг М. Ковалю о Д. Д. Шостаковиче. Материал был написан с большой симпатией автора к выдающемуся русскому симфонисту. В нем Ливанова избрала романтическую форму диалога оптимиста и скептика и в иносказательном виде пыталась даже не согласиться с голословными обвинениями Мясковского в формализме⁵³. «Помещение статьи Ливановой о Мясковском в журнале “Советская музыка” считаю ошибкой редакции», — заявил Хренников⁵⁴.

Совсем в ином, «современном» 1949 году тоне выдержана монография Т. Н. Ливановой о Мясковском, выпущенная в свет в 1953 году⁵⁵. Демагогический стиль книги (первой монографии о недавно ушедшем из жизни композиторе!) с возмущением был воспринят Д. Д. Шостаковичем. Вероятно, по взаимной договоренности Кабалевский написал рецензию на книгу, которая и была опубликована в журнале «Советская музыка» за подписью Кабалевского и Шостаковича. В письме к Д. Б. Кабалевскому, которое приводится по публикации М. А. Карачевской, Д. Д. Шостакович благодарил его: «Дорогой Митя! Дня три тому назад получил я 7-й номер “Советской музыки” со статьей о книге Ливановой⁵⁶. Прочитал я эту статью несколько раз и остался очень доволен. Однако следует пожалеть, что:

Эта книга вообще вышла в свет.

Об этой книге написали критическую статью композиторы, а не музыковеды.

Столь малоквалифицированные люди, как Ливанова, занимают столь высокое положение в музыкальном мире.

Говоря об этом с одним музыкантом, занимающим высокое положение, услышал от него следующее:

“Музыковеды ее [Ливанову] боятся и поэтому не решаются критиковать ее ‘труды’”. Все это наводит на грустные размышления. Я, к сожалению, до сих пор стоял довольно далеко от музыковедения. Но все вышеизложенное заставляет меня размышлять о том, что на музыковедческом фронте дела обстоят далеко не благополучно.

Л. В. Николаев (мой учитель) как-то сказал мне: “Танеев не любил музыкальных критиков. Он (Танеев) говорил: ‘Критики — это те, которые в силу ли отсутствия дарования или по каким-либо иным причинам не попали в разряд критикуемых’”.

Тот же Л. В. Николаев так определил музыковедов. На вопрос одного своего ученика, кто такие и что такое музыковеды, он сказал так (Л. В. был добрым человеком и подкармливал своих учеников — беседа шла за яичницей):

“Паша (это домработница) приготовила яичницу. Мы едим эту яичницу. Представь себе, что есть люди, которые не готовят яичницу, не едят ее, а говорят о яичнице. Это будут яичниковеды. Также и в музыке: есть люди, которые не сочиняют музыку, не слушают (точнее, не слышат) ее, а говорят о музыке. Это будут музыковеды”.

Сказано это было хоть и дискуссионно, но с большим чувством. Эти мысли Танеева и Николаева приходят мне в голову, когда читаешь книгу Ливановой⁵⁷.

Бранных слов из уст Хренникова удостоилась и изданная в 1940 году «История русской музыки» под редакцией М. С. Пекелиса⁵⁸: «Эта порочная книга до сих пор продолжает пользоваться в педагогической практике в консерваториях и других музыкальных учебных заведениях, воспитывая нашу молодежь в духе низкопоклонства перед западом и пренебрежительного отношения к своей родной национальной культуре»⁵⁹. Досталось от Хренникова и другим авторам: «Принципиальными пороками страдает и работа профессора Р. И. Грубера “Всеобщая

история музыкальной культуры»⁶⁰, которая полностью игнорирует вклады славянских культур, а также дает нетерпимо упрощенные характеристики народного творчества и обедненно трактует закономерности мелодического стиля»⁶¹. «Политической наивностью» назвал генеральный секретарь Союза композиторов брошюру «Советское пианистическое искусство», которую в 1948 году выпустил Г. М. Коган.

Выступление Ю. В. Келдыша было пространно, в высшей степени примечательно и заслуживает широкого цитирования. Прежде всего, очевидны почти текстологические совпадения его речи и доклада Хренникова, что не удивительно, так как Келдыш к тексту «установочного» доклада имел самое прямое, как уже указывалось, отношение. Выступавший стремился «укрупнить проблему», выявив в происходящем некую закономерность.

Товарищи, в выступлениях всех предыдущих ораторов не была поставлена основная и главная задача, стоящая перед нами. Это вопрос о политическом смысле той борьбы, которая происходит сейчас на фронте искусства <...> надо было не спорить, а разоблачать и изгонять все то, что чуждо нам, что враждебно нашей социалистической действительности⁶².

«Главными носителями антипатриотической тенденции» в музыковедении Келдыш назвал Мазеля и Житомирского. Далее, от лозунгов и политических обвинений, оратор вдруг повернул совсем в другую сторону. И с удивлением можно было услышать, как заговорил человек, решительно не понимающий своего жизненного и профессионального оппонента:

Весь путь Мазеля, начиная со студенческой скамьи и до сегодняшнего дня, прошел на моих глазах, и меня поражала удивительная какая-то противоречивость этого человека.

(Оказывается, можно было думать и работать как-то иначе, чем он сам.)

Как же можно изучать содержание музыки, ее общественную и идейную функцию вне жизни, каким-то кабинетным лабораторным путем? <...> Такой же абстрактной идеалистической была и та теория современности в музыке, которая была выработана и декларировалась Мазелем в ряде его выступлений, начиная с 1943 или с 1944 года. Так, товарищ Мазель говорил о каком-то всеобщем космополитическом критерии современности, который в одинаковой мере относится и к творчеству советских композиторов, и к творчеству зарубежных буржуазных композиторов⁶³.

Как видим, общие нормы художественного совершенства в оценке произведений искусства были, по мнению докладчика, недопустимы. Так как если они едины, то, значит, и не существует особого коммунистического пути и особой правды в том искусстве, которое они, такие, как Келдыш, защищали с юных лет. Нападая на взгляды Мазеля, Келдыш сражался за свое радикальное прошлое и оправдывал категорическое социально детерминированное настоящее. Официальный партийный документ был для него родом приказа, который, не рассуждая, следовало в искусстве выполнять.

Последние партийные указания являются «грозным предупреждением» для каждого из нас и для них в первую очередь. <...> Во всяком случае, сейчас не удастся

«мирно вращаться» из того космополитического болота, в котором они находились, в нашу социалистическую современность⁶⁴.

Норма общественной жизни сталинского периода — отсутствие безусловных авторитетов, кроме одного имени великого вождя. Любой, кто вчера обладал всей полнотой власти или чья деятельность имела высокую общественную оценку, мог быть сегодня унижен и втопан в грязь. Каждый психологически должен был быть готов к тому, чтобы раскаяться и тем очиститься. Раскаивался и сам Келдыш — за свое участие в работе над учебником «История русской музыки» под редакцией М. С. Пекелиса⁶⁵.

К явлениям русской музыки мы подходили с выработавшимися нормами западноевропейских стилистических, жанровых и формальных понятий. Поэтому мы всегда танцевали от этой космополитической печки и, объясняя особенности творчества того или другого русского композитора, чувствовали необходимость обращаться к европейским образцам, которые рассматривались как нечто всеобщее, обязательное и непреложное. В этом именно заключалась космополитическая сущность нашей концепции, в этом и проявлялось то низкопоклонство перед западной культурой, которое так справедливо и резко осуждается сейчас в партийных документах⁶⁶.

Попутно Келдыш выдвинул тезис о «космополитизме в соединении с буржуазным национализмом». К работам такого рода (назвав их «псевдонаучными») он отнес исследования Бэлзы.

По Бэлзе оказывается, что основной путь русской музыки лежал через музыку Мусоргского к «Царю Эдипу», через «Саламбо» к «Орестее» Танеева. Таким образом, отбрасывается вся борьба русских композиторов за национальность, за народность, за реалистическую тематику, почерпнутую из русской действительности. Что это, как не грубейший и наглестий (я позволю себе это выражение) космополитизм в оценке русского классического музыкального искусства?⁶⁷

В 1948 году Келдыш опубликовал статью в трех сборниках статей о Танееве и Рахманинове. Два из них редактировал И. Ф. Бэлза, третий вышел под редакцией Т. Э. Цытович⁶⁸. В своей рецензии Келдыш подверг резкой критике позицию Бэлзы: «В стремлении любой ценой подвести творчество Рахманинова под свою излюбленную концепцию “трагедии рока” И. Бэлза не только утрирует и раздувает слабые, модернистические, стороны этого творчества, но и доходит до геркулесовых столпов пошлости»⁶⁹.

В 1949 году, повторив свои обвинения в адрес Бэлзы, он назвал его концепцию «реакционной, идеалистической и глубочайшим проявлением антипатриотизма»⁷⁰.

Как бы мы ни уважали Рахманинова, как бы высоко ни ценили его творчество, но мы не можем забыть того факта, что он порвал со своей родиной и в течение четверти века не желал поддерживать с ней никакой связи. И вот, оказывается, что именно этот художник является высочайшим выразителем моральных идеалов русского народа⁷¹.

Одно из положений Келдыша, изложенное в его публикации 1948 года, привлекло к себе пристальное общественное внимание и получило неожидан-

ную, крайне неприятную для автора, реакцию. В своей статье, касаясь «Симфонических танцев», Келдыш писал: «Даже неискушенному читателю понятно, что здесь идет речь о кризисе мелодического начала в творчестве Рахманинова и раздроблении единой целостной мелодии широкого дыхания на отдельные частицы. механически соединяемые между собой чисто конструктивным путем»⁷². И это Келдыш назвал «симптомом творческой деградации и оскудения».

После того как в «Советской музыке» был опубликован данный материал Келдыша, на его домашний адрес пришло письмо двух студентов.

Я не хочу называть их фамилии. Я выяснил, что это студенты Музыкального института им. Гнесиных. Это письмо было передано мною в партийную организацию Института⁷³.

Далее оратор процитировал данное письмо: «Мы заявляем, что для вас Рахманинов умер в 1917 году, а для нас, комсомольцев, любящих свою родину не меньше, чем вы, гражданин Келдыш, Рахманинов был близким и живым до последних дней своей жизни»⁷⁴. «Дальше мне делается упрек, что я указываю на распад мелодического мышления Рахманинова в его “Симфонических танцах”. “Если в 3-й симфонии, наряду со слабыми сторонами, вы находите и сильные, то ‘Симфонические танцы’ вы хороните заживо. <...> При нынешнем положении на музыкальном фронте умаление и принижение творчества позднего Рахманинова является величайшим заблуждением (вспомните РАПМ и Чайковского, вспомните вашу деятельность в этот период). Это письмо является нашим долгом по отношению к Рахманинову. За Рахманиновым будущее^[1]”. Товарищам, очевидно, было невдомек, что будущее не за Рахманиновым, а за искусством социалистического реализма», — заключил Келдыш, добавив, что судом общественности следует «судить не их, а тех, кто развратил нашу молодежь»⁷⁵.

В своих публичных высказываниях и статье 1948 года Келдыш предстал преданным защитником доктрины, господствующей в официальном музыковедении на протяжении всего советского периода. Доктрина эта впервые утвердилась в отечественной исторической мысли в конце 1920-х годов. Согласно ей, искусство русской эмиграции было вырожденческим по своей сути. Надо добавить, что и эмиграция, в свою очередь, не воспринимала то, что делалось по эту сторону границы. Вспомним Набокова, утверждавшего, что «...имен нет». И это — при том, что уже был написан роман «Белая гвардия» (который «там» не оценили по достоинству), активно печатался М. Зощенко, громко звучали поэтические голоса О. Мандельштама, А. Ахматовой, Б. Пастернака. Русский художественный мир, расколотый революцией на куски, потерял мировоззренческую целостность, которая не обретаена и поныне. И сегодня, когда, казалось бы, не стало очевидных причин воспринимать художественное произведение согласно критериям, далеким от чисто эстетических норм, конъюнктурная предубежденность нередко обуславливает оценочные характеристики.

Хотя И. В. Нестьев не вошел в число семи музыковедов, критикуемых в первую очередь, его «преступления» перед советской музыкой заключались прежде всего в том, что он писал о новых сочинениях Прокофьева. Выступивший с традиционной покаянной речью (из критикуемых выступали все), Нестьев заклеил свои журнальные статьи и газетные заметки о премьерах сочинений композитора⁷⁶. Но главное его «преступление» заключалось в том, что в 1942 году музыковед передал руководству ВОКС корректуру своей монографии о Про-

[1] Подчеркнуто авторами письма.

кофьеве, подготовленной к печати Музгизом¹¹. Книга была издана за рубежом — и данное обстоятельство серьезно осложняло положение ученого.

Было стремление оправдать все порочное, что продолжало жить в Прокофьеве. <...> Я думаю, что я еще вернусь к Прокофьеву и напишу правильную книгу⁷⁷.

Оправдываясь, Нестьев назвал «оголтелыми космополитами от искусства Стравинского, Дягилева, Сабанеева, Лурье». Также приводил свою критическую статью о Девятой симфонии Д. Д. Шостаковича «Несколько мыслей, вызванных Девятой симфонией», опубликованную в 1946 году⁷⁸. О статье и реакции на нее в зарубежной прессе я уже упоминала ранее. Теперь, отрекаясь от своего прошлого, он считал своей заслугой, что «выступил против Девятой симфонии». Правда, говорил, что «сделал это чересчур деликатно». Он также напомнил, как «Рабинович и другие выступали против опер Держинского, Хренникова». Нестьев читал выдержки из работ И. Ф. Бэлзы и критиковал их. Не обошел он своим вниманием и музыковеда Е. С. Берлянд, которая «не нашла эмоционального отношения к музыке “Тихого Дона”». Не так нужно говорить об этом произведении, составившем поворотный пункт в истории нашей оперы⁷⁹.

Одна из основных целей музыковедческого судилища заключалась в стремлении его организаторов — под лозунгами борьбы за передовое оперное искусство — насильственно внедрить в музыкальное сообщество опрокинутые, далекие от профессиональных и эстетических норм художественного совершенства оценки «Тихого Дона» и «В бурю». Нестьев говорил о «ростках нового реалистического оперного искусства, загубленных формалистами»⁸⁰.

Кампания по борьбе с критиками-космополитами давала повод свести свои счета и, воспользовавшись удобным моментом, публично попинать оппонентов. В выступлении В. Ф. Кухарского была затронута тема общественного просмотра оперы «Повесть о настоящем человеке», проходящего 3 декабря 1948 года и завершившегося полным разгромом творчества автора и его сочинения. «Когда был общественный просмотр оперы Прокофьева, которая по достоинству была раскритикована в Кировском театре, подобные критики вроде Гликмана, Вайнкопа и, к сожалению, к ним примыкающего еще до сих пор Свиридова буквально демонстративно провозглашали свое одобрение по поводу музыки, которая явно формалистична и порочна в своей основе», — возмущался Кухарский⁸¹. Попутно он «ласково» прошелся по заведующему кафедрой теории Ленинградской консерватории А. К. Буцкому, назвав его автором «порочной книжонки».

Разнузданный стиль огульных обвинений установила манера высказывания в докладе генерального секретаря Союза композиторов. Хренников не стеснялся в выражениях. Его разносу подверглись даже музыковеды-«молчальники».

«Молчальничество» в наше время не есть простая пассивность, это преступное равнодушие к нашей действительности, нежелание участвовать в живом строительстве советской музыкальной культуры, саботирование прямых обязанностей советского музыканта-патриота. Целый ряд музыковедов, таких, как В. В. Протопопов, И. Я. Рыжкин, В. А. Цуккерман, В. А. Гроссман, С. Ю. Левик и много-много других, живут вне всякой связи с Союзом композиторов. <...> Перед музыковедами-«молчальниками» возникает серьезная опасность выйти в тираж и оказаться за бортом советской музыки⁸².

[1] Книга была издана в 1946 г. в Нью-Йорке. Это была первая монография о С. Прокофьеве (если не считать брошюры Б. В. Асафьева, написанной в 1927 г.): Sergei Prokofiev. His Musical Life. N. Y., 1946. 193 p.

Как видим, сам факт существования профессии музыковеда — ученого и критика — в 1949 году ставился под сомнение. Оказывалось неважным даже то, о чем писал ученый и писал ли он вообще. Помимо всего прочего, общественные позиции музыковедов были гораздо слабее, нежели у композиторов. В 1948 году музыковеды выступили на защиту композиторов. В 1949-м, когда пришла их очередь, за них не вступился никто. Те, кто мог — Прокофьев, Шостакович, Мясковский, Шебалин, — уже через головы музыковедов вновь подвергались разносной критике.

«Мы переживаем чрезвычайно радостное явление. За один год уже оформилась в основных каких-то вопросах наша музыкальная ленинско-сталинская эстетика. Мы иначе рассуждаем о явлениях искусства: видим и ощущаем иначе», — высказался секретарь правления СК, главный редактор журнала «Советская музыка» М. В. Коваль. В «деле музыковедов» он призвал к борьбе «не на жизнь, а на смерть»⁸³. Замечу, что Хренников первым из выступавших поставил вопрос об исключении семи вышеназванных музыковедов — Л. А. Мазеля, Д. В. Житомирского, И. Ф. Бэлзы, А. С. Оголевца, С. И. Шлифштейна, Ю. Я. Вайнкопа и И. И. Мартынова из Союза композиторов^[1], так как, по его мнению, они «не имеют права называться деятелями советской музыки»⁸⁴. Т. Н. Хренникова поддержали В. Г. Захаров и Ю. В. Келдыш. Последний заявил, что «мы, коммунисты, должны выступить сплоченно. Только в этом случае мы сможем разгромить наших противников»⁸⁵. «Для того чтобы произошло это оздоровление, — говорил В. Г. Захаров, — нужно, чтобы мы отсекали каких-то членов Союза, забрали у них билеты»⁸⁶.

В выступлении К. К. Розеншильда (кстати, дворянина по происхождению, отсюда, по-видимому, постоянное чувство страха в его жизни) подчеркивалась мысль о том, что названные музыковеды действовали группой, и это давало основание предъявлять им обвинения в умышленности и согласованности действий.

Факт группировки критиков-космополитов налицо. Только участники группы упорно молчали об этих фактах. <...> Эта группа объединена также общностью целей^[2]⁸⁷.

17 февраля 1949 года Хренников конкретизировал свое предложение:

Вообще настал такой момент, когда нашему либеральничанью должен прийти конец, мы должны сделать выводы в отношении некоторых товарищей в смысле их пребывания в Союзе композиторов; мы должны будем пересмотреть всю нашу литературу музыковедческую, педагогическую и изъять все те так называемые труды и теоретические писания, в которых есть яд космополитизма, которым отравляли буквально все это время молодежь. Мы все кончали Московскую консерваторию и за весь период обучения в ней ни разу не слышали, чтобы в консерватории изучали Стасова, Серова, всех наших русских классиков критики. Все отравлялось ядом космополитизма, западноевропейскими системами. Сейчас надо изъять из педагогического и рыночного обихода все эти книги и теоретические и музыковедческие труды⁸⁸.

[1] В своей книге «Так это было», вышедшей в свет в 1994 г., Хренников утверждал иное: «...я всегда был против исключения из членов Союза композиторов каких бы то ни было инакомыслящих» (с. 131). Характерно применение термина «инакомыслие», которое заключалось лишь в том, что кто-то имел иные представления о музыкальном искусстве, отличающиеся от мнения руководителя ССК.

[2] Выделено К. К. Розеншильдом.

Надо добавить, что данное предложение Хренникова было исполнено, многие книги из обращения изъяты.

Вполне вероятно, что судьба уберегла Соллертинского, оградив его неожиданным уходом из жизни от неминуемой расправы в 1949 году. На робкое высказывание Е. А. Грошевой, назвавшей Соллертинского «выдающимся деятелем русской музыки», Хренников возмущенно возразил:

Соллертинский — выдающийся деятель русской музыки?! Соллертинский — ярый формалист. <...> В памяти всех Соллертинский остается символом формализма. <...> Это одна компания — Вайнкоп и Друскин, и Соллертинский⁸⁹.

Вновь невозможно обойти давнюю, тянущуюся с конца 1920-х годов, историю конфликта Ю. В. Келдыша и М. В. Коваля с Д. Д. Шостаковичем и В. Я. Шеллиным. Внешне история выглядела как противостояние двух идеологических платформ — агрессивной рапмовской эстетики с художественным мировоззрением, опирающимся на все современные достижения европейской музыкальной культуры. Однако глубинная суть этого конфликта, расколовшего все музыкальное сообщество, определялась извечной борьбой обладающих массой комплексов средних дарований, в данном случае рядившихся в коммунистические одежды, со свободным, незашоренным идеологическими догматами научным и творческим сознанием. Такого рода конфликты вечны в истории. И неистребимы. Сталинский период имеет лишь ту особенность, что агрессивные наскоки посредственностей время от времени поощрялись «рулевыми партии». Когда же «лай» становился слишком оглушительным, чересчур увлекшихся одергивали.

В данном случае борьба эта велась открыто.

«Мне, например, пришлось еще в 1944 году специально разговаривать в Центральном комитете партии; я однажды имел там длительную беседу с т. Лебедевым, который тогда руководил отделом искусства Управления агитации и пропаганды и откровенно ему сказал о моем несогласии с тем направлением, которое признается ведущим в советском музыкальном искусстве, назвав имена Шостаковича, Мясковского, Прокофьева. Эта беседа была зафиксирована», — говорил 16 февраля Ю. В. Келдыш⁹⁰.

«Дело музыковедов» распространялось не только на лиц, названных в докладе Хренникова. Публичному избиению и шельмованию подверглась вся музыковедческая наука. В 1949 году неприкасаемых имен не осталось. Личные неприязненные отношения переводились на уровень идеологических обвинений. В этом плане показательным является выступление аспиранта Московской консерватории, выступавшего от Политуправления Советской армии, П. И. Апостолова. Неграмотному его разносу подверглось «лженаучное теоретизирование», которое, по его мнению, имело место и после «исторической» даты февральского Постановления 1948 года.

Например, космополитическая работа Беркова «Гармония Глинки»^[1]. Как могла появиться на свет такая книга, целиком стоящая на позициях холуйского пресмыкания перед западной музыкой, на служении буржуазии <...> 50 страниц этой работы посвящены идее зависимости Глинки от Запада, и только 3 страницы посвящены в какой-то мере связи Глинки с народом⁹¹.

[1] Имеется в виду книга В. О. Беркова «Гармония Глинки» (М.; Л., 1948). Книга выпущена на основе диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведческих наук, защищенной автором в 1942 г.

Также с подозрением отнесся Апостолов и к книге Д. А. Блюма «Краткий курс инструментоведения»⁹².

На первой же странице — список рекомендательной литературы указывает на иностранцев Гурта [так! Имеется в виду Курт. — Е. В.] Закса, [Э.] Гиро, Видора^[1], [А.] Карса, где-то на последней странице, на предпоследнем месте указывается замечательная работа Римского-Корсакова. Совсем нет Глинки, Чайковского и других русских композиторов⁹³.

Особо следует остановиться на резолюции открытого партийного собрания, принятой 22 февраля, в последний его день, единогласно. В «группу критиков и музыковедов, лишенных чувства советского патриотизма и советской национальной гордости, яростно пропагандировавших образцы формалистического космополитического творчества и охаивавших ростки нового реалистического направления в советской музыке», вошли следующие музыканты:

«активный проповедник космополитической концепции “единого современного музыкального мышления”» Л. А. Мазель;

«пропагандировавший вредную антинародную теорию “мирного вращающегося” модернизма в советскую музыку» Д. В. Житомирский;

«наиболее законченный тип декадентствующего критика-формалиста, низкопоклонствующего перед упадочным западным искусством и клеветнически порочившего передовые демократические идеалы русской музыки» И. Ф. Бэлза; «безродный космополит и мракобес» [так!] А. С. Оголевец⁹⁴.

С. И. Шлифштейн, Ю. Я. Вайнкоп, Г. М. Шнеерсон, И. И. Мартынов нанесли большой вред советскому музыкальному искусству не только обильным количеством своих формалистических статей, но и практической работой в ряде музыкальных организаций. <...> Сурового осуждения также заслуживает деятельность музыковеда И. Нестьева, который в течение ряда лет занимался апологетикой творчества Прокофьева и который совершил антипатриотический поступок, издав в Америке не опубликованную в СССР книгу о Прокофьеве. <...> Г. М. Коган, М. С. Пекелис, Р. И. Грубер не дали должной политической квалификации своим порочным космополитическим работам. Подобный же космополитический взгляд на развитие русской музыки отстаивался Т. Н. Ливановой в книге «Очерки и материалы по истории русской музыки»⁹⁵.

«Порочными книгами, вышедшими уже после постановления», названы в резолюции книги А. К. Буцкого «Структура музыкального образования», В. О. Беркова «Основы гармонии Глинки», Д. А. Блюма «Краткий курс инструментоведения». В число музыковедов, «стоящих в стороне от жизни советского музыкального искусства», определены И. Я. Рыжкин, В. А. Цуккерман, В. В. Протопопов, В. О. Берков, Б. В. Левик, В. А. Васина-Гроссман.

Такие музыковеды, как Т. Э. Цытович, которые в свое время оказывали вредное влияние на направление музыковедения и критики, вовсе не выступили на партийном собрании с критикой своих «деяний»⁹⁶.

[1] Список рекомендованных пособий содержал книгу Ш. М. Видора в переводе и редакции Д. Р. Рогаль-Левецкого «Техника современного оркестра» (М., 1934).

Собрание постановило:

Осудить деятельность Л. А. Мазеля, Д. В. Житомирского, И. Ф. Бэлзы, А. С. Оголевца, Ю. Я. Вайнкопа, С. И. Шлифштейна, Г. М. Шнеерсона, И. И. Мартынова, И. В. Нестьева и других как антипатриотическую, вредную, направленную на подрыв идейных основ советской музыки.

Собрание поручает Секретариату ССК рассмотреть в персональном порядке вопрос о возможности пребывания в рядах членов Союза указанных музыковедов и критиков, полностью дискредитировавших себя, показавших себя ярыми ненавистниками прогрессивного реалистического направления советской музыки и глашатаями воинствующей буржуазной идеологии в музыкальном искусстве. <...>

Секретариату ССК поставить вопрос перед соответствующими организациями об изъятии враждебных советской идеологии музыкально-ведческих работ, пропагандирующих антипатриотические взгляды⁸⁷.

**Статьи Т. Н. Хренникова,
В. Г. Захарова, Е. А. Грошевой в газетах
«Культура и жизнь» и «Красный флот»**

Из всех посвященных кампании по борьбе с «безродными космополитами» публикаций выделю две. 20 февраля газета «Культура и жизнь» вышла со статьей «Буржуазные космополиты в музыкальной критике» за подписью Т. Хренникова и В. Захарова. Список «космополитов», помимо Мазеля, Житомирского, Шлифштейна, Мартынова, Шнеерсона, Бэлзы, Оголевца и Вайнкопа, включал в себя еще несколько человек. Мазель был охарактеризован как «один из обслуживающих» Шостаковича критиков. К уже перечисленным именам были добавлены «присяжные рецензенты» журнала «Советская музыка» Г. М. Коган и И. М. Ямпольский.

Апологет упадочного буржуазного искусства Г. Шнеерсон выпустил в 1945 году брошюру под редакцией Шлифштейна об американской музыке <...> любой продажный писака из американских газетных кампаний мог бы позавидовать усердию Шнеерсона в его стремлении восхвалить упадочную американскую музыку. <...> Большой ошибкой журнала «Советская музыка» надо считать опубликование уже после Постановления ЦК ВКП(б) ряда статей Шнеерсона о зарубежной музыке.

Формализм свил себе уютное гнездышко и под крышей Ленинградской филармонии, где уже в течение долгих лет подвизается апологет и пропагандист западного буржуазного искусства Ю. Вайнкоп. Падкий на все, отдающее гнилью буржуазного распада, воинствующий ненавистник здорового демократического направления в музыке и особенно в русской музыке, Вайнкоп всячески пыгается пропагандировать образцы музыкального формализма. <...> Наглость этого «деятеля» дошла до того, что на собрании ленинградских композиторов, посвященном обсуждению Постановления ЦК ВКП(б) <...> Вайнкоп пытался оспаривать антинародность творчества формалистов⁸⁸.

Статья также содержала уже известный ряд обвинений в адрес педагогического состава Московской консерватории, новых учебников и книг, созданных учеными. «Возмутительной карикатурой на русскую культуру» назван учебник русской музыки под редакцией М. Пекелиса.

Своего рода кульминацией кампании по борьбе с «музыковедами-антипатриотами» стала уже упомянутая статья Е. А. Грошевой, на которую хотелось бы обратить особое внимание.

В свое время Елена Андреевна Грошева (1908–2002) была известна как главный редактор журнала «Советская музыка». Она занимала этот пост девять лет — с 1961 по 1970 год. Вопросы исследования оперы и оперетты были сферой ее профессиональных интересов. Специалистам хорошо известен труд «Ф. И. Шаляпин», вышедший в свет под ее редакцией. Сборник статей и материалов, посвященных Ю. А. Шапорину, также обязан своим появлением Е. А. Грошевой.

Уроженка Баку, Грошева училась в Музыкальном институте Грузии (так в те времена называлась Тбилисская консерватория) по специальности фортепиано, работала «пианистом-музруком». Видимо, проявила себя активной общественной женщиной. В ее личном деле сохранилась справка следующего содержания:

Дана тов. Грошевой в том, что она является организатором и бригадиром первой ударной самодеятельной концертной бригады им. 14-й годовщины Октября, проведшей за 1931/32 учебный год свыше 30 выступлений на предприятиях, в рабочих клубах и красноармейских частях г. Тифлиса⁹⁹.

Не закончив обучения в Тифлисе, в августе 1932 года была делегирована Наркомпросом республики в счет разверстки, предполагаемой для Грузии, в ВМШ имени Ф. Кона на историко-теоретический факультет по специальности «отдел музыкальных редакторов». Поступала она в ВМШ в один год с Т. Н. Хренниковым. Правда, закончила на год позднее, в 1937-м. В том же году Грошева становится сотрудником газеты «Музыка». С начала 1943 года работала в Комитете по делам искусств, сперва в должности инспектора, а через год — старшего инспектора Главного управления музыкальных учреждений. В 1948 году Грошева — кандидат в члены ВКП(б). В партию вступила в 1950-м. Добавлю, что Грошева была женой известного в свое время литературного критика и театроведа, в начале 1930-х годов активного рапповца В. Ф. Залесского. Думаю, что не без его помощи карьера молодого музыковеда развивалась столь стремительно и успешно.

Впервые фамилия Грошевой появляется в документах Агитпропа в 1948 году. Председатель Комитета по делам искусств Лебедев и генеральный секретарь Союза композиторов Хренников обратились с письмом на имя А. А. Жданова, прося ЦК ВКП(б) утвердить ее кандидатуру в числе прочих в качестве члена редколлегии журнала «Советская музыка».

Грошева Елена Андреевна — молодой музыковед-историк. Будучи на работе в Управлении музыкальных учреждений Комитета по делам искусств, в качестве инспектора в течение ряда лет активно критиковала неправильную музыкальную политику руководства Комитета. В своих выступлениях и статьях тов. Грошева настойчиво отстаивала партийную линию в вопросах музыкального искусства.

6 мая 1948 года¹⁰⁰.

Кандидатура Грошевой была поддержана, и она утверждена в этой должности. Статьи за ее подписью и ранее регулярно выходили в газетах «Известия», «Музыка», «Культура и жизнь», «Советское искусство», «Литературная газета». Но одна из ее статей, опубликованных в 1949 году, в высшей степени примечательна

и обращает на себя особое внимание. Напечатана она 17 марта 1949 года в газете Военно-морского флота «Красный флот» под названием «Разгромить космополитов-антипатриотов в советской музыке». Могу предположить, что именно эта статья готовилась для публикации в «Правде», о чем намекал Хренников в самом начале кампании по борьбе с «музыковедами-антипатриотами». Иначе почему именно ее (среди многих своих опубликованных) сохранила Грошева в своем личном архиве, находящемся в настоящее время в РГАЛИ? К тому же и сама газета «Красный флот», казалось, никакого отношения к художественным процессам не имела. Складывается впечатление, что старательно подготовленный материал «не пошел» и, чтобы «не пропал», напечатан в газете, не очень подходящей для освещения проблем искусства.

Публикация написана по следам двух событий: состоявшегося в декабре 1948 года Второго пленума правления Союза композиторов СССР и статьи в «Правде» — «Об одной антипартийной группе театральных критиков». Оценив как исключительно положительное явление недавно заверченный пленум, Грошева выделила как «выдающиеся» следующие прозвучавшие в его концертных программах сочинения: Концерт для скрипки с оркестром Д. Кабалевского, Симфонию В. Бунина, «Кантату о Родине» А. Арутюняна, сочинения Н. Будашкина для оркестра народных инструментов и сюиту Л. Книппера «Солдатские песни». По мнению автора, названные композиторы говорят в своих сочинениях «простым, ясным, доступным языком об идеях и чувствах советской современности».

Однако обосновавшаяся в музыкальной критике и науке группа вредителей-антипатриотов и космополитов всячески стремилась направить советскую музыку по ложному пути буржуазного, формалистического искусства, чуждого советскому народу¹⁰¹.

Выступления «Правды» и «Культуры и жизни», по мнению автора, «помогли и музыкальной общественности разоблачить главарей диверсионной шайки, подтачивающей изнутри советскую музыкальную культуру»¹⁰².

Для музыковедов нашлись еще такие формулировки, как «безродные космополиты, низменные рабские натуры».

Грошева называет в своем материале далеко не всех фигурантов новой антиформалистической кампании. Имена И. В. Нестьева, И. И. Мартынова, например, ею не упомянуты. Правда, для остальных, отобранных, видимо, преимущественно по национальному признаку, она не жалеет бранных слов.

Вот Л. А. Мазель, который в течение долгих лет с высоты профессорской кафедры Московской консерватории открыто проповедовал буржуазно-схоластическую теорию «науки для науки», отрыв науки от задач служения современности и насаждал среди молодежи низкопоклонство перед западным музыковедением. Он же, Мазель, был одним из тех, кто направлял по ложному пути творчество Шостаковича, объявляя «нормой современности» в музыке упалочное, загнивающее «искусство» американских снобов. Под стать Мазелю и Д. В. Житомирский, один из самых последовательных апологетов формалистического уродства в музыке, проливающий слезы унижения перед стандартными изделиями американской кинопромышленности¹⁰³.

В компанию к Мазелю и Житомирскому Грошева добавила С. И. Шлифштейна и Г. М. Шнеерсона. Первый «вел атаки против реалистического направления в советской опере и всячески популяризировал самые издевательские

произведения Прокофьева, искажающие советскую действительность». Второй «специализировался по части пропаганды прославления современного англо-американского музыкального искусства, и прежде всего вождей музыкального модернизма и джазовой музыки».

Самый растленный тип космополита, — человека «без рода, без племени», без всяких морально-этических устоев представляет И. Ф. Бэлза, особенно много и подло навредивший советской музыке. Пользуясь недостаточной бдительностью и легковерием некоторых руководителей музыкальных организаций. Бэлза с упорством и наглостью, открыто и замаскированно, двурушнически сеял вредные семена антипатриотических, космополитических взглядов. Виляя и подхалимствуя перед современным западным музыкальным формализмом. Бэлза в то же время подло клеветал на великих русских композиторов, пытаясь подменить их передовые демократические идеалы реакционными идеалистическими идейками¹⁰⁴.

Не были забыты и мартовские события 1948 года, происшедшие в Ленинграде. Организованный и дружный отпор, который дала музыкальная общественность города кампании по борьбе с формализмом, был коллективным. Свою позицию несогласия с линией партии высказали многие, в том числе М. С. Друскин, В. П. Соловьёв-Седой, Е. А. Мравинский. Однако в статье назван лишь Ю. Я. Вайнкоп.

Антипатриотическая группа музыкальных критиков и музыковедов орудовала и в Ленинграде, пытаясь организованно выступить с восхвалением формалистических произведений даже после Постановления ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба». Один из вожakov этой шайки безродных космополитов — Ю. Вайнкоп — уже более 20 лет подвизается на поприще глашатая самых отвратительных формалистических уродств, пресмыкаясь перед «гением» современной буржуазной музыкальной какофонии Стравинским и ему подобными. На эту растленную гнилую «музыку» Вайнкоп ориентировал советских композиторов и слушателей. подвизаясь в области массово-пропагандистской работы ленинградской филармонии. Воинствующий ненавистник русской музыки, Вайнкоп не брезговал никакими путями, чтобы ослабить и расшатать ряды деятелей прогрессивного советского искусства¹⁰⁵.

Попутно Грошевой была уничтожена теория температуры А. С. Оголевца, раскритикована деятельность «так называемых профессоров Ленинградской консерватории» А. К. Буцкого и С. Л. Гинзбурга. «...Трудно представить полную картину тех бед, которые они [безродные космополиты] натворили, орудуя в музыкальной критике и науке», — итожила сказанное Грошева. В вину названным музыковедам и критикам автор ставила то, что они «развращали музыкальную молодежь и заставляли композиторов сворачивать со столбовой дороги социалистического реализма»¹⁰⁶.

Не были забыты и новые книги и учебные пособия.

Особенно отличается самой беспардонной клеветой на русскую музыку «учебник», написанный коллективом педагогов Московской консерватории под редакцией М. С. Пекелиса. Столь же порочна по своей космополитической сущности книга Т. Н. Ливановой «Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры»¹⁰⁷.

Статья заканчивалась призывом полностью «выкорчевать из своей среды всех носителей и проводников антипатриотической системы взглядов» (вспомним текст Д. Д. Шостаковича из его «Антиформалистического райка»).

Даже если допустить, что статья подверглась столь характерной для всего советского периода бесперомонной редакторской правке, жесткость ее риторики поражает даже того, кто знаком с так называемыми нормами официального газетного сталинского стиля. Складывается впечатление, что для фигурантов этого «образца» журналистского высказывания позднего сталинизма осталось только одно — собрать вещи и ждать стука в дверь.

Собрание в МГК и покаянное письмо Л. А. Мазеля

15 марта в Московской консерватории началось общее собрание профессорско-преподавательского состава, аспирантов и студентов теоретико-композиторского факультета по обсуждению публикаций в газетах «Правда» и «Культура и жизнь» «Об одной антипартийной группе театральных критиков». В президиуме находились: начальник Главного управления музыкальных учреждений Г. А. Орвид, от кафедры марксизма-ленинизма старший преподаватель Г. З. Апресян, секретарь парторганизации консерватории К. В. Успенская, от Союза композиторов В. Г. Фере, секретарь комсомольской организации Ю. С. Корев, заведующий кафедрой теории музыки С. С. Скребков и директор консерватории А. В. Свешников.

Основной доклад сделал Г. А. Орвид. Список «музыковедов-космополитов», представленный им на собрании, включал «группу закоренелых космополитов и апологетов современного буржуазного упадочного искусства»: Л. А. Мазеля, Д. В. Житомирского, И. Ф. Бэлзу, А. С. Оголевца, С. И. Шлифштейна, И. И. Мартынова, Г. М. Шнеерсона, Ю. Я. Вайнкопа, Г. М. Когана, А. К. Буцкого. Как видим, список был несколько расширен по сравнению с представленным Союзом композиторов. В него вошли, помимо уже раскритикованных, Г. Коган и А. Буцкой. Причем Вайнкоп и Буцкой были ленинградцами, что свидетельствовало только о том, что данный список «надиктовывался» консерватории «сверху».

В основных своих положениях сообщение Г. А. Орвида опиралось на доклад Т. Н. Хренникова и в чем-то повторяло его положения. Например, тезис о «ложной космополитической концепции единого современного музыкального мышления, стирающего грань между советской музыкой и упадочным буржуазным империалистическим искусством»¹⁰⁸, созданной Л. А. Мазелем. Или — о «культе почитания и преклонения перед ярым гангликанцем-формалистом Риманом».

Профессора Мазеля ничуть не оскорблял тот факт, что формалист и схоласт Риман, чванливый немец, клеветал на русское национальное искусство и если снисходительно и похваливал Чайковского, то лишь за то, что он, якобы, «усвоил основные достижения немецкой музыкальной культуры»¹⁰⁹.

Уже в который раз была заклеимена привязанность ученого к искусству Шостаковича.

Восторгаясь Девятой симфонией Шостаковича, далекой от жизни советского народа, оторванной от отечественной почвы как по своей идее, так и по языку, он доказывал, что симфония «концентрирует» то типичное для современной музыки, что заложено вообще в современном искусстве¹¹⁰.

Замечу, что в данной кампании докладчики искали и, естественно, находили теоретические обоснования, некую программную заданность «космополитических» идей. В случае с «бывшим доцентом кафедры истории русской музыки» Д. В. Житомирским (он уволен из МГК в 1948 году одним приказом вместе с Д. Шостаковичем и В. Шебалиным) это была «вредная антинародная теория “мирного вставания” модернизма в советскую музыку» и «безудержная пропаганда порочных формалистических произведений Шостаковича, Прокофьева, Шебалина и других» в курсе советской музыки, который Житомирский читал в течение ряда лет¹¹¹.

В случае с учебником истории русской музыки под редакцией М. С. Пекелиса «космополитизм» проявлялся, например, в том, что авторы утверждали:

«В “Иване Сусанине” Глинка следует, в основном, по пути большой французской оперы. Этот жанр был наиболее близок задаче, поставленной перед собой композитором» (с. 360). Какая чушь! Какая клевета на русскую музыку. То же с симфонизмом Берлиоза, который оказал непосредственное влияние на дальнейшее творчество Глинки (с. 341¹¹²).

Такого рода «откровениями» буквально испещрен названный учебник. Авторы которого рьяно доказывали, что русская музыка плетется в хвосте западноевропейского музыкального развития. И удивительно, что и после Постановления ЦК ВКП(б) этот, с позволения сказать, учебник продолжал числиться в списках рекомендованной литературы по истории русской музыки¹¹².

Как видим, любое невинное сравнение исследуемого произведения русских авторов с аналогичными, но принадлежащими к западной композиторской школе давало почву для невероятных, нелепых обвинений. Когда читаешь эти страшные по своей агрессивной невежественности тексты, иногда создается впечатление, что действующие лица находятся в одном большом сумасшедшем доме. Особенно когда Орвид клеймит Бэлзу за то, что он «считал нужным сослаться на английского художника-декадента Бердслея¹²»¹¹³. Или когда упоминается книга В. О. Беркова «Гармония Глинки»:

По Беркову выходит, что русские великие композиторы ставили только каждый свою печать на импортированных «достижениях» европейской музыки.

Или — книга И. В. Способина, «опубликовавшего в 1947 году порочный учебник “Музыкальные формы”, грешащий серьезными космополитическими и формалистическими ошибками». Или когда говорится о Б. В. Левике, анализирующем на лекции «Немецкий реквием» И. Брамса: «Из этой лекции трудно заключить, что слушаешь советского историка, а не католического проповедника¹³»¹¹⁴.

[1] Приведенная цитата некорректно использована, так как ранее автор (М. С. Пекелис) ссылаясь на мнение самого Глинки: «Изучение музыки Берлиоза... привело меня к чрезвычайно важным результатам» (с. 342).

[2] Так, по незнанию, Бердслей стал то ли Берендеем, то ли Вармалеем.

[3] Сейчас эти «откровения» могут восприниматься как скверный анекдот. Однако автор столкнулся с ними в действительности в 1985 г. (!). Работая в то время в Главной музыкальной редакции всесоюзного радиовещания, я проявила инициативу к 300-летию И. С. Баха подготовить полный (18 часов звучания) «День музыки И. С. Баха». И столкнулась с трудностями интерпретации содержания «Страстей по Иоанну». Слово Иисус и в те времена было произнесимо в радиоэфире. Приходилось выкручиваться примерно таким образом: «Он сказал...»

Наконец, так разносил Орвид курс профессора Е. В. Гиппиуса: «Стенограммы своих лекций и программы курсов профессор Гиппиус тщательно скрывает от посторонних взоров. А скрывать есть что!»¹¹⁵

Возмущение докладчика вызвало то обстоятельство, что в списке рекомендуемых авторов по музыкальной фольклористике из 17 работ значились: 14 немецких, одна английского, одна французского и лишь одна работа советского автора — К. В. Квитки. В результате деятельность кафедры русского народного творчества была заклеена как «позиция рака-отшельника».

Затронул докладчик и студенчество:

Студенты старших курсов [Б. А.] Чайковский, [К. С.] Хачатурян, [А. Г.] Чугаев не умеют отражать чувства современного советского человека. <...> Некоторым студентам фортепианного факультета не ясно, есть ли идейность в исполнительстве. <...> Студент 2-го курса теоретико-композиторского факультета Хмара заявил, что «космополитизм — не плохое течение»... Для кого и не плохое, а для нас это ядовитая трава, чертополох, который надо вырвать с корнем!¹¹⁶

Нападки на студентов продолжил и композитор В. Г. Фере, присутствовавший на собрании от Союза композиторов:

Студент [Г. Г.] Галынин, очень талантливый молодой композитор. Пишет произведение на сюжет Сервантеса. Опять-таки, можно ли обратиться советскому композитору к Сервантесу?

Галынин (с места): Можно. Если это музыка к театральному спектаклю. Я писал театральную музыку для испанского спектакля.

Фере: Для нас сейчас как граждан Советского Союза прежде всего с Испанией ассоциируется другой образ: борьба республиканской Испании за свою свободу. <...> Ведь не к этой Испании вы обратились, а к средневековой Испании. И я задаю себе и другой вопрос: почему вы, товарищ Галынин, русский композитор, для своей перестройки избрали не русскую, а испанскую тему?¹¹⁷

Оправдываясь, Галынин заметил, что писал музыку еще три года назад для фронтального театра ВТО. Защищая Галынина (которого от обвинений в космополитизме не спасло даже обращение к мировой классической литературе), заведующий кафедрой композиции Ю. А. Шапорин заметил, что Галынин перевоспитывается.

Одна из главных задач данного собрания в консерватории состояла в том, чтобы публично «отреагировать» на высказанную руководством Союза композиторов критику, в том числе и публичным покаянием тех профессоров консерватории, которые были названы в числе «музыковедов-космополитов» в итоговой резолюции, принятой композиторской организацией. На консерваторском собрании Л. А. Мазель не присутствовал, видимо, уже знал о том, что скоро будет из числа профессоров консерватории исключен^[1]. Собравшимся было зачитано письмо ученого, кающегося и признающего свои «ошибки».

Не имея возможности вследствие болезни присутствовать на собрании, я обращаюсь в президиум с настоящим письмом, которое, если это будет найде-

[1] Увольнение состоялось 19 марта.

но уместным, прошу огласить на собрании <...> с новой глубиной и остротой сознаю и ощущаю всю тяжесть тех ошибок, которые я совершил и которые нанесли урон советской музыкальной культуре. Речь идет, прежде всего, о моей апологетической пропаганде творчества Шостаковича. Мои работы о музыке Шостаковича — и в этом их глубокая порочность — не ставили вопроса о том, как воспринимает эту музыку советский народ. Они были посвящены, главным образом, частностям музыкального языка и формы. Описывая отдельные ладоинтонационные и ритмические обороты, приемы развития и т. д., формально близкие русским классикам, я из этих частных технических наблюдений совершенно неправоммерно делал и многократно подчеркивал общий ложный вывод, будто все творчество Шостаковича после Пятой симфонии продолжает и углубляет русскую классическую традицию. Некоторые музыкальные средства, могущие служить средствами выражения чего-либо необычного, крайнего, я объявлял обычными, естественными, нормальными, оправдывая и пропагандируя тем самым формалистические извращения в музыкальном творчестве. Наконец, я объявил, будто многое в музыкальном языке Шостаковича может служить нормой современного искусства и в высказывании на собрании ССК в 1945 году допустил положительное сравнение приемов [письма] Шостаковича с приемами Чаплина и других современных американских художников. Мне ясна вся нетерпимость подобных сравнений, ибо между советским искусством и творчеством современных буржуазных художников, даже тех, которые, как Чаплин, активно участвовали своим творчеством в антифашистской борьбе, лежит принципиальная грань. Всю свою деятельность по пропаганде творчества Шостаковича я считаю, таким образом, глубоко порочной¹¹⁸.

Ошибочными признавал ученый и свою высокую оценку работ Курта (в 1939 году называл его «талантливым современным музыковедом») и Римана (в 1934 году Мазель писал об этом ученом, что он «не имеет себе равных»).

Будучи не в состоянии вследствие болезни дать в настоящем письме более развернутый анализ этих ошибок, я вынужден ограничиться сказанным и их безоговорочным признанием и самым резким и решительным осуждением¹¹⁹.

«Грубейшей моей ошибкой, — говорила Т. Э. Цытович, — я считаю выступление на октябрьском пленуме 1946 года в Союзе композиторов по поводу статьи о Девятой симфонии Шостаковича, напечатанной в «Культуре и жизни»¹¹¹. В том выступлении я проводила мысль, что нельзя требовать от композитора большой, сложной и многогранной тематики в каждом сочинении, даже если это симфония. Это была в корне порочная точка зрения, вредность которой мною полностью осознана»¹²⁰. Раскритиковала Цытович и все свои статьи о Прокофьеве¹²¹, и свою деятельность как члена редакционной коллегии за содержание сборника статей о советском музыкальном творчестве¹²².

С разоблачением своей профессиональной деятельности выступил и В. А. Цуккерман.

Неверным и противоречивым было мое отношение к творчеству Прокофьева и это сказалось в моей статье 1940 года «Несколько мыслей о советской опере»¹²³. Я аттестовал себя в этой статье беспристрастным слушателем, чуждым

[1] Т. Э. Цытович намекала на статью И. В. Нестьева, содержащую резко критические высказывания в адрес Шостаковича.

как апологетике Прокофьева, так и предвзято отрицательному отношению к Прокофьеву. <...> Я критиковал оперу «Семен Котко» за отсутствие героизма, требуемого сюжетом, писал, что мало шансов на признание оперы широким слушателем; однако я находил в опере целый ряд частных достоинств и не делал решительного вывода о ценности ее, а вместо этого только реанимировал многочисленные за и против. <...> Обратной стороной была недооценка оперы Хренникова «В бурю». За отдельными ошибками я не увидел решающего — демократической и реалистической направленности оперы. <...> В докладе тов. Хренникова я был отнесен к числу «молчалников», против чего не имею права возражать¹²⁴.

В выступлении К. В. Успенской содержался тезис о том, что «Мазель представлен нашей печатью как главный идеолог космополитизма и формализма». Следовательно, одобрение научной позиции Мазеля, высказанное ранее, надо было публично опровергать. Поэтому Цуккерман вынужден был произнести следующие слова:

Непреодоленные мною самим до конца формалистические заблуждения сказались и на моем отношении к ряду работ профессора Мазеля. Я относился к ним недостаточно критически. <...> Я остановлюсь главным образом на том, что справедливо подвергалось наиболее резкой критике из работ профессора Мазеля, написанных им за последние годы — на работах о творчестве Шостаковича. Некоторые отрицательные стороны музыки Шостакович возводил в достоинство — неоправданная пестрота художественных средств, его линейная, далекая от песенности, мелодия, отсутствие прямого выраженного чувства. Не было должной оценки ни срывов Шостаковича в банальность, ни мрачного и болезненного гротеска, ни его искусственного «высокого штиля». Замазывался вопрос о противоречиях между музыкой Шостаковича и русской музыкальной классикой¹²⁵.

С обличением своей научной деятельности выступили Н. В. Туманина, заявившая, что у нее не было правильной оценки творчества С. И. Танеева, а также В. А. Васина-Гроссман, С. С. Скребков и В. В. Протопопов.

С. С. Скребкова как заведующего кафедрой теории музыки «попросили» назвать «работы-пустоцветы». Повторив «формалистический список» из книг Мазеля, Оголевца, Бэлзы, он попросил добавить к нему и собственный труд «Полифонический анализ» (М., 1940).

Присутствовавшие на собрании избрали форму протеста против происходящего, забрасывая президиум анонимными записками.

Музыкальное сообщество знало, что практическое осуществление событий 1948 года и кампании травли «музыковедов-космополитов» проходило при непосредственном участии Келдыша. И 19 марта, через день после окончания консерваторского собрания, газета «Советское искусство» опубликовала статью С. Питиной «С позиций безродного космополита». Это был прямой удар по «группе Келдышике из РАПМ», которая «упорно старалась разрушить «легенду о русской классике»». В статье цитировались работы Келдыша рапповских времен:

Для нас теперь ясно, что «могучая кучка» [так!] представляла собой в значительной степени миф, созданный либерально-националистической восторженной фантазией В. Стасова¹²⁶.

Тремя годами ранее Келдыш защитил докторскую диссертацию по эстетическим воззрениям Стасова, и обнародование данного высказывания ставило под сомнение искренность научной позиции ученого.

«Поистине изуродованной выглядит история по Келдышу! — говорилось в статье. — “Труды” Келдыша разоблачают его как космополита и врага русской культуры. <...> Его упорно поддерживают и выдвигают друзья и соратники»¹²⁷.

Спустя несколько дней после выхода данной статьи Келдыш потерял должность заведующего кафедрой истории русской музыки Московской консерватории, оставшись, правда, ее профессором.

Так консерватория ответила за 1948 и 1949 годы.

В марте 1949 года, непосредственно после описываемых событий, из Московской консерватории были уволены И. Ф. Бэлза, Л. А. Мазель, Б. В. Левик, В. О. Берков, И. М. Ямпольский. Житомирский был изгнан из вуза еще в 1948 году. Из Института имени Гнесиных уволен М. С. Пекелис.

Обращу внимание на то, что схема проведения кампании по борьбе с «музыковедами-антипатриотами» была для сталинского периода традиционной. Собрания-проработки дополняли обличительные статьи. В данном случае ораторы выдвигали **политические обвинения**. В 1948 году подобных выступлений против композиторов не было. В 1949 году ситуация, казалось, должна была разворачиваться по другому, более жесткому, сценарию. Однако уже весной 1949 года кампания стала тормозить и захлебываться.

Документы Д. Д. Шостаковича в архиве В. М. Молотова

16 февраля, в первый день начавшейся в Союзе композиторов кампании по борьбе с «музыковедами-антипатриотами», состоялось очередное заседание Политбюро ЦК ВКП(б). Одним из его пунктов был вопрос «О составе советской делегации на “Конференцию за мир” в США». Можно предположить, что первоначальные ее кандидатуры не удовлетворили организаторов конференции. Американская сторона давно, еще со времен войны, неоднократно приглашала Д. Д. Шостаковича через Национальный совет американо-советской дружбы посетить страну на исключительно привлекательных материальных условиях. Агитпроп неоднократно, даже используя имя композитора, отклонял просьбу американской стороны. Теперь, в 1949 году, возникла реальная возможность увидеть автора «Ленинградской» симфонии на американской земле. В то время как имя Шостаковича, первого и главного «формалиста», бесконечно трепали на собраниях в Союзе композиторов, посвященных «музыковедам-антипатриотам», в аппарате ЦК прорабатывался вопрос о том, чтобы наконец удовлетворить просьбу американской стороны. 5 марта на заседании Политбюро вновь был поднят вопрос «О пополнении состава советской делегации на Конференцию за мир в США». Видимо, тогда было окончательно решено: Шостаковича в Америку послать!

12 марта в одном номере газеты «Советское искусство» соседствовали две публикации на музыкальную тему. Рядом со статьей «Против космополитизма и формализма в музыкальном образовании» была помещена публикация А. Б. Дьякова о новой кинокартине режиссера Г. Александрова «Встреча на Эльбе», в которой имелись следующие строки: «Написанная с настроением и органически включающаяся в фильм музыка Д. Шостаковича, удачная ра-

бота художника А. Уткина текст новых песен Е. Долматовского и В. Лебедева-Кумача умножают достоинства картины»¹²⁸.

В советские времена следовало читать между строк. Из данной статьи, которая появилась спустя день после положительной публикации о фильме писателя Н. М. Грибачева в газете «Культура и жизнь», являвшейся официальным рупором Агитпропа, следовало: в официальном мнении происходит некоторая перестановка акцентов.

На конгресс деятелей науки и культуры США была сформирована следующая делегация: писатели А. А. Фадеев и П. А. Павленко, академик А. И. Опарин, композитор Д. Д. Шостакович, кинорежиссеры С. А. Герасимов и М. Э. Чиаурели и никому не ведомый, представленный общественности как научный сотрудник Академии наук И. Д. Рожанский. Делегация должна была отправиться за океан 20 марта.

В личном архиве В. М. Молотова, хранящемся в Российском государственном архиве социально-политической истории, содержится письмо Д. Д. Шостаковича, относящееся к описываемому времени. Именно в секретариат Молотова 7 марта поступил этот документ. Шостакович адресовал письмо в Управление агитации и пропаганды на имя Л. Ф. Ильичёва^[1]. Последний переправил письмо Молотову. Молотов, ознакомившись, не взял на себя ответственность в разрешении, по-видимому, столь важного вопроса и переслал документ Сталину, сопроводив его следующим кратким письмом:

16 марта 1949 года

Тов. Сталину

Прошу ознакомиться с прилагаемым письмом композитора Д. Шостаковича.

В. Молотов

Снизу письма приписка работника секретариата Молотова:

Копии разосланы товарищам Берия, Маленкову, Микояну, Кагановичу, Булганину, Косыгину.

В тот же день — 16 марта (исключительная оперативность, что свидетельствует о том, насколько значимой для руководства страны являлась планируемая поездка композитора в США), состоялся телефонный разговор Шостаковича со Сталиным. Его содержание известно по воспоминаниям очевидцев событий — И. Д. Гликмана, Е. П. Макарова, Ю. А. Левитина, Л. Т. Атовмьяна. Результатом этого разговора стало следующее событие: Приказ № 17 Главного управления по контролю за зрелищами и репертуаром Комитета по делам искусств при Совете министров СССР от 14 февраля 1948 года был отменен Распоряжением от 16 марта 1949 года № 3179 р. за подписью Сталина^[2].

В архиве В. М. Молотова сохранился еще один документ, объясняющий обстоятельства появления на свет вышеуказанного распоряжения:

[1] Ильичёв Леонид Федорович (1906–1990) — политический деятель, работник Агитпропа, в 1961–1965 гг. секретарь ЦК КПСС.

[2] В личном фонде В. Я. Шебалина (РГАЛИ. Ф. 2012, оп. 3, ед. хр. 172) также хранится Распоряжение от 16 марта 1949 г. за подписью Сталина, отменяющее Приказ № 17. Такое распоряжение было разослано всем композиторам, чьи имена упоминались в том самом приказе. Бюрократическая машина режима работала безукоризненно.

СПРАВКА

После постановления ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года «Об опере "Великая дружба" В. Мурадели» Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР пересмотрел репертуар концертных организаций и снял с исполнения ряд произведений формалистического направления.

В числе запрещенных к исполнению и снятых с репертуара находятся следующие произведения Д. Д. Шостаковича:

Симфония № 6

Симфония № 8

Симфония № 9

Концерт для фортепиано с оркестром

Октет

Соната № 2 для фортепиано, романсы на стихи английских поэтов

«Афоризмы» — цикл пьес для фортепиано.

Произведения эти были сняты приказом Главного управления по контролю за зрелищами и репертуаром от 14.02.1948 года.

Другие сочинения Д. Д. Шостаковича, как-то: два струнных квартета, 2-я и 3-я симфонии, Трио — не запрещены, а его лучшие произведения: Фортепианный квинтет, 1-я, 5-я, 7-я симфонии, музыка к кинофильмам и песни исполняются в концертах.

15 марта 1949 года
зам. председателя КД
при Совете Министров СССР
Н. Беспалов

внизу [карандаш] «В архив 23.09.1949»
рассматривалось 16 марта 1949 года [карандаш]¹²

Шостакович в числе советской делегации выехал в США и выступил на Всеамериканском конгрессе мира. Однако предыстория, некоторый свет на которую проливают публикуемые ниже документы, до сего времени оставалась неизвестной. По всей вероятности, Шостакович испытывал серьезное давление со стороны «высокопоставленных лиц, настоятельно просивших его, несмотря ни на что, отправиться в эту столь непредвиденную командировку»¹³⁰. Шостакович решительно отказывался.

Письмо Л. Ф. Ильичёву лишено обращения к адресату, что крайне не характерно для композитора. Вопрос о запрете на исполнения своих произведений поднят в самом начале послания, следовательно, реакция крайнего удивления, продемонстрированная Сталиным во время телефонного разговора, — хорошо разыгранная сцена. Впрочем, как и следующая тема, обсуждавшаяся во время разговора, — о состоянии здоровья композитора, которое Шостакович недвусмысленно связывает с разыгравшейся после февральского Постановления 1948 года и усилившейся во время новой музыковедческой кампании травлей. Более того, композитор прямо намекает на свое критическое материальное положение. Как известно, фрак композитору не понадобился. Запланированные два концерта, посвященные творчеству Шостаковича, были отменены, и советская делегация вынуждена унижительно скоротечно покинуть США.

7 марта 1949 года, Москва

В ЦК ВКП(б)

тов. Л. Ф. Ильичёву

Мне говорили, что американские дирижеры С. Кусевицкий и А. Тосканини предполагают устроить концерты из моих сочинений, приурочив таковые к моему пребыванию в Америке. Они хотят, чтобы я выступил на этих концертах в качестве солиста. Солистом в симфоническом концерте я могу выступить только со своим фортепианным концертом. Однако этот концерт написан мною очень давно и не является тем сочинением, которое можно сейчас играть. Сама организация симфонических концертов вызывает у меня целый ряд сомнений. В репертуаре дирижера Кусевицкого числятся мои 7-я, 8-я и 9-я симфонии. В репертуаре Тосканини 7-я и, кажется, (мне точно не известно) 5-я симфония. Из этих сочинений 8-я и 9-я симфонии запрещены Главреперткомом. Поэтому мне не ясно, какие симфонические концерты можно будет устроить, в которых я смог бы принять участие в репетиционной работе. Если мое выступление все же необходимо будет устроить, то тогда надо организовать камерный концерт из моих сочинений. Можно будет исполнить мой квинтет и трио с моим участием и сыграть мой квартет (один из трех). Было бы крайне желательно, чтобы для участия в этом концерте со мной выехал бы квартет имени Бетховена. Все мои камерные сочинения ими выучены и неоднократно исполняемы. В противном случае мне придется разучивать свои сочинения с каким-либо камерным ансамблем, и это будет очень трудно, займет много времени и т. п. Всякое публичное выступление для меня является большой трепкой нервов. Ведь я мало выступал и не имею постоянной эстрадной практики. Кроме того, состояние моего здоровья сейчас неважное. Меня все время тошнит. Врачи не могут определить, что это такое. Я сам на это не обращал внимания. Думал, пройдет. Однако это до сих пор не проходит. Поэтому путешествие в Америку, пребывание там, участие в концертах — все это потребует от меня много сил. Я прошу это учесть и помочь мне. Мне будет несравненно легче, если в это сложное и трудное путешествие вместе со мной поедет моя жена, Нина Васильевна Шостакович. Она всегда сопровождает меня в моих поездках и очень облегчает все тяготы путешествия, приготовления к концертам, в быту и т. п. Кроме того, мне, если в Америке придется выступать в концертах, необходимо сшить фрак.

Д. Шостакович

Письмо Шостаковича сохранилось в машинописной копии, так же как и письмо Молотова Сталину¹³¹.

Помимо представленных в фонде Молотова находится еще один документ, связанный с описываемыми событиями. Через два дня после телефонного разговора Сталина с Шостаковичем и положительного решения вопроса о поездке Шостаковича в Америку Молотову пишет председатель правления ВОКСА А. И. Денисов¹³¹.

[1] Денисов Андрей Иванович — юрист, в 1948–1956 гг. председатель правления ВОКСА.

18 марта 1949 года, Москва

По сообщению МИД СССР, известные американские дирижеры Тосканини и Кузевицкий обратились к организаторам Конгресса деятелей культуры в защиту мира, который созывается 25 марта с. г. в Нью-Йорке, с предложением организовать в Нью-Йорке и Вашингтоне с участием в них в качестве автора-пианиста, члена Советской делегации на упомянутом Конгрессе композитора Д. Шостаковича.

Правление ВОКС считает целесообразным выступление тов. Шостаковича в концертах в США в качестве автора-пианиста. Однако, учитывая, что, по имеющимся сведениям, композитор не исполняет сольные фортепианные партии в своих симфонических произведениях, существует возможность его выступления в качестве солиста лишь при исполнении камерных произведений, а именно: Трио для фортепиано, скрипки и виолончели, Фортепианного квинтета, Сонаты № 2 для фортепиано и Сонаты для виолончели^[1].

Правление ВОКС считает весьма желательным, чтобы организатором концертов Шостаковича выступил Национальный Совет Американско-Советской дружбы.

В этом случае выступления тов. Шостаковича, помимо их большого пропагандистского значения, будут также содействовать повышению престижа Национального Совета Американско-Советской дружбы и помогут ему улучшить свое материальное положение. Правление ВОКС просит Вашего решения.

Председатель правления ВОКС

А. Денисов

Письмо Денисова за № 774-с напечатано на бланке Всесоюзного общества культурной связи с заграницей [Москва, 5б, Б. Грузинская, 17; тел. Д2-03-24; Д2-07-26]. Поверх письма содержится резолюция Молотова, начертанная простым карандашом: *В архив. Вопрос отложен*¹³².

Известно по крайней мере три телефонных разговора с деятелями культуры, инициатива которых принадлежала Сталину. Помимо Шостаковича — с М. А. Булгаковым и с Б. Л. Пастернаком. Прочитую донесение в НКВД о том, как литературная общественность оценивала факт телефонного разговора вождя и автора «Дней Турбиных»:

...Говорят о том, что Сталин совсем ни при чем в разрухе. Он ведет правильную линию. Но кругом него сволочь. Эта сволочь и затравила Булгакова, одного из самых талантливых советских писателей. На травле Булгакова делали карьеру разные литературные негодяи, и теперь Сталин дал им шелчок по носу¹³³.

В литературе, посвященной литераторам, исследователи фиксировали последствия данных «доверительных» телефонных общений в виде получения не-

[1] Пассажа о том, что «композитор не исполняет сольные фортепианные партии в своих симфонических произведениях», свидетельствует о крайней степени музыкального невежества руководства ВОКСа. Однако композитор все-таки исполнил в США Скерцо из своей Пятой симфонии.

коего особого статуса собеседников Сталина. Конфидентам становилось многое «можно». Думаю, аналогично развивались события и в случае с Шостаковичем. Его «избранничество» заключалось не только в том, что он был удостоен чести говорить с вождем. Но и по личной воле Сталина представлять советских деятелей культуры в Америке. Логично предположить, что все эти действия способствовали и тихому, незаметному прекращению травли «формалистов». Стало быть, Шостакович, сам, может быть, того не подозревая, высказав в беседе с вождем свое возмущение относительно появления «запретительного» приказа, способствовал и закрытию «дела музыковедов».

31 марта «Культура и жизнь» сообщала читателям о том, как принимали советских художников в Америке: «Горячо было встречено на заседании секции выступление советского композитора Д. Шостаковича, рассказавшего об успехах советской культуры и искусства». Сам же «рассказ», точнее, написанный в недрах Агитпропа текст опубликован двумя днями позднее, в субботу 2 апреля в газете «Советское искусство»¹³⁴.

В свете развернувшихся событий свирепые наскоки на музыковедов, вся «вина» которых заключалась в том, что они ответственно, ярко, честно выполняли свой профессиональный долг, оказывались неуместными. Хренников действительно был великим, но — чиновником. Недаром он родом из приказчиков. Главная заслуга этого рода господ заключается в умении подлаживаться под хозяина, не забывая о своей выгоде. И уже в сентябре 1949 года, почуствовав изменение «политического ветра», Хренников послал в ЦК ВКП(б) письмо с просьбой отменить предыдущее послание руководства Союза об исключении музыковедов А. С. Оголевца и С. И. Шлифштейна из композиторской организации¹³⁵.

Однако политика всемерного «задавливания», тихого удушения всего талантливого и яркого, а часто и просто замалчивания или, если не получалось замолчать, временного затягивания проводилась руководством Союза композиторов и в последующем.

Как известно, в августе 1949 года Шостакович завершил ораторию «Песнь о лесах». Это было первое его крупное сочинение, завершенное после Постановления 1948 года. Причем написанное по заказу Комитета по делам искусств. Год создания оратории — 1949-й — налагал на автора особые обязательства. Это был год 70-летия Сталина. «Песнь о лесах» стала его «здравицей», родом коронационной кантаты. Никому не приходит в голову упрекать П. И. Чайковского за создание кантаты «Москва» на случай коронации императора Александра III или А. К. Глазунова за «Коронационную кантату», посвященную восшествию на престол последнего императора дома Романовых Николая II. «Песнь о лесах» написана в традициях этого столь общественно значимого в дореволюционной России жанра славильной музыки.

Кстати здесь напомнить, что такая традиция была подхвачена в советский период. Летом 1939 года руководство Музгиза посылало ведущим композиторам отпечатанное на бланке КДИ СНК СССР типовое письмо, в которое лишь вписывалась от руки фамилия адресата. Такое письмо было послано и Прокофьеву:

Уважаемый тов. Прокофьев С. С.

В связи с предстоящим в декабре с[его] г[ода] шестидесятилетием со дня рождения тов. Сталина редакция Музгиза предполагает выпустить в свет ряд произведений, посвященных вождю народов тов. Сталину. Обращаемся к Вам с просьбой принять участие в работе по созданию музыкальных сочинений (независимо от формы и жанра их).

Если в Вашем творческом плане задумана та или иная работа, посвященная этой теме, просим сообщить в Издательство.

Директор Музгиза Лундин [?]
Главный редактор Шишов [И. П.]¹³⁷.

Аналогичные письма были разосланы Р. М. Глиэру, Д. Д. Шостаковичу и другим советским композиторам. В 1939-м Шостакович уклонился от выполнения специфического социального заказа, написав Шестую симфонию. В 1949-м сам факт появления славильной кантаты свидетельствовал о том, что композитор посылал генералиссимусу свое «музыкальное приношение».

Однако премьера сочинения откладывалась. 2 ноября на собрании в Союзе композитор Триодин выступил с критикой руководства СК: «Такая вещь, как оратория Шостаковича, была показана в августе, и она с августа ждет до конца ноября, а могла бы быть исполнена еще в сентябре»¹³⁷.

Оратория была исполнена сначала 15 ноября в Ленинграде, а затем 26 ноября в Москве на концерте-открытии Третьего пленума Союза композиторов СССР¹¹. С этого вечера началась активная исполнительская жизнь сочинения. В начале 1950-х годов «Песнь о лесах» исполнялась столь же часто, как «Здравница» Прокофьева. Уже в 1949 году 22 декабря (на следующий день после официально отмечаемого дня рождения Сталина) «Песнь о лесах» открывала сессию Академии наук в Колонном зале Дома союзов. А 23 декабря оратория впервые была транслирована по радио.

14 декабря 1949 года состоялось закрытое партийное собрание по обсуждению итогов Третьего пленума ССК. Т. Н. Хренников констатировал его успех, однако заметил и рецидивы формализма в показанных сочинениях. В выступлении В. М. Городинского отмечалось, что «первое ораториальное сочинение Шостаковича поразило нас ужасным поэтическим материалом. Надо поставить вопрос так, что отвечает за это и композитор»¹³⁸.

Через неделю произошло событие, на которое следует обратить особое внимание. 1 января 1950 года в главной газете страны «Правде» была опубликована статья за подписью Д. Д. Шостаковича «Год больших творческих успехов». От творческих итогов Союза композиторов, в том числе и о результатах завершившегося пленума ССК, отчитывался не генеральный секретарь, а несколько месяцев назад нещадно критикуемый «первый композитор-формалист». Присуждение Сталинской премии I степени весной 1950 года за ораторию «Песнь о лесах» и музыку к кинофильму «Падение Берлина» лишь подтвердило факт благополучного завершения для Шостаковича кампании по борьбе с формализмом.

19 января 1950 года на закрытом партийном собрании в Союзе композиторов выступил «композитор-коммунист» Ю. А. Левитин, посвятивший свою речь разного рода кривотолкам, которые наблюдаются в музыкальной среде.

Я имею в виду распоряжение Совета министров, подписанное товарищем Сталиным о признании незаконным распоряжения Реперткома о запрещении музыкальных произведений целого ряда композиторов. Как известно, такое письмо получил и я, и, естественно, большинство композиторов, получивших и не получивших такие письма, были глубоко взволнованы и по-настоящему тронуты. Это доказывает, что товарищ Сталин лично признал неправильным решение Ре-

[1] В московской премьере участвовали: Государственный хор русской песни и хор мальчиков Государственного хорового училища, Государственный симфонический оркестр. Солисты В. В. Ивановский, И. Тяттов; дирижер Е. А. Мравинский.

перткома, придавал очень большое значение этому вопросу и вот этот исторический документ не был доведен до сведения композиторской общественности. Секретариат должен был пресечь эти разговоры, тем более что Секретариат ответствен за это распоряжение Реперткома¹³⁹.

В высказывании Левитина, кстати, одного из учеников Шостаковича, вина за появление данного приказа возложена на руководство Союза композиторов. Признаюсь, ранее я полагала, что инициатива исходила от нового руководства Комитета по делам искусств, в частности от его председателя П. И. Лебедева.

Наконец, заслуживает внимания и статья Д. Д. Шостаковича «Выдающийся педагог», помещенная 3 июня 1950 года в газете «Советское искусство». Статья была посвящена 50-летию со дня рождения и 25-летию педагогической деятельности И. В. Способина. Впервые после событий прошлого — 1949 — года музыковеду, профессору Московской консерватории, были адресованы приветственные слова:

В читаемых им курсах за лаконичными, очень точными и ясными формулировками теоретических положений всегда чувствуются живое ощущение музыкального искусства и безупречный вкус.

Творческая и научная жизнь понемногу возвращалась в свое русло.

В заключение приведу список работ отечественных музыковедов, попавших под жернова кампании борьбы с «безродными космополитами».

КНИГИ

Беляев В. М. С. В. Рахманинов (брошюра). М., 1924.

Берков В. О. Гармония Глинки. М.; Л., 1948.

Блюм Д. А. Краткий курс инструментоведения. М.; Л., 1947.

Буцкой А. К. Структура музыкального произведения. Теоретические основы анализа музыкальных произведений. М.; Л., 1948.

Бэлза И. Ф. Советская музыкальная культура. Краткий очерк. М.; Л., 1947.

Бэлза И. Ф. С. В. Рахманинов и русская опера. М., 1947.

Бэлза И. Ф. Рахманинов. Популярный очерк. М.; Л., 1946.

Бэлза И. Ф. В. Я. Шебалин. М.; Л., 1945.

Гинзбург С. Л. К. Ю. Давыдов (Глава из истории русской музыкальной культуры и методической мысли). Л., 1936.

Груббер Р. И. История музыкальной культуры. Учебное пособие для историко-теоретических факультетов консерваторий. В 2 ч. М.; Л., 1941.

Житомирский Д. В. Дмитрий Шостакович. М., 1947.

История русской музыки / Под ред. проф. М. С. Пекелиса. В 2 т. М.; Л., 1940.

Коган Г. М. Советское пианистическое искусство и русские художественные традиции. М., 1948.

Ливанова Т. Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. Вып. I. М., 1938.

Мазель Л. А., Рыжкин И. Я. Очерки по истории теоретического музыкознания. Вып. I. Классическая теория (Ж.-Ф. Рамо), традиционная школа, функциональная школа (Г. Риман). М., 1934.; Вып. II. М.; Л., 1939^[1].

Мазель Л. А. Фантазия фа минор Шопена: опыт анализа. М., 1937.

Мазель Л. А. Ф. Шопен. М.; Л., 1947. (Из серии «Классики мировой музыки».)

1] Авторы называли свою книгу первой посвященной истории теоретического музыкознания.

Мазель Л. А. Введение в курс анализа музыкальных произведений (неопубликованная книга).

Мартынов И. И. Дмитрий Шостакович. М.; Л., 1946.

Мартынов И. И. Д. Д. Шостакович. М.; Л., 1947.

(Нестьев И. В.) Nestiev I. Sergei Prokofiev. His Musical Life. N. Y., 1946.

Оголевец А. С. Основы гармонического языка. М.; Л., 1941.

Оголевец А. С. Введение в современное музыкальное мышление. М.; Л., 1946.

Оголевец А. С. Структура тональной системы. М., 1947.

Очерки советского музыкального творчества / Отв. ред. Т. Э. Цытович. Т. 1. М.: Л., 1947.

С. В. Рахманинов и русская опера. Сборник статей. Труды государственного Музея музыкальной культуры / Под ред. проф. И. Ф. Бэлзы. М., 1947.

С. В. Рахманинов. Сборник статей и материалов / Под ред. Т. Э. Цытович. М.; Л., 1947.

С. И. Танеев и русская опера. Сборник статей / Под ред. проф. И. Ф. Бэлзы. М., 1946.

Скробков С. С. Полифонический анализ. М., 1940.

Способин И. В. Музыкальная форма. Учебник общего курса анализа. М.; Л., 1947.

Шлифштейн С. И. Шостакович. Девятая симфония оп. 70 (к первым исполнениям в Москве, 20 и 22 ноября 1945). М., 1945.

Шнеерсон Г. М. Современная американская музыка. М., 1945.

Шнеерсон Г. М. Современная английская музыка. М., 1945.

СТАТЬИ

Вайнкоп Ю. Я. Две симфонии // Советская музыка. 1941. № 5.

Должанский А. Н. О ладовой основе сочинений Шостаковича // Советская музыка. 1947. № 4.

Житомирский Д. В. К истории «современничества» // Советская музыка. 1940. № 9.

Ливанова Т. Н. Спор о Мясковском // Советская музыка. 1948. № 9.

Мазель Л. А. О советском теоретическом музыкознании // Советская музыка. 1940. № 12.

Нестьев И. В. «Александр Невский» Прокофьева // Советское искусство. 1939. 27 мая.

Нестьев И. В. «Семен Котко» С. Прокофьева // Советская музыка. 1940. № 9.

Нестьев И. В. О стиле Прокофьева // Советская музыка. 1946. № 4.

Нестьев И. В. Шестая симфония С. Прокофьева // Советское искусство. 1947. 18 октября.

Цуккерман В. А. Несколько мыслей о советской опере // Советская музыка. 1940. № 12.

Цытович Т. Э. Новый балет С. Прокофьева // Советское искусство. 1945. 25 декабря.

Цытович Т. Э. «Золушка», балет С. Прокофьева // Советская музыка. 1946. № 8–9.

Шлифштейн С. И. Большие идеи и маленькие чувства // Советское искусство. 1929. 14 ноября.

Шлифштейн С. И. С. С. Прокофьев. Заметки о творчестве в годы Великой Отечественной войны // Советская музыка. 1946. Пятый сборник статей.

Шнеерсон Г. М. Порги и Бесс // Советская музыка. 1946. № 5–6.

ВЫСТУПЛЕНИЯ (устные)

Гиппиус Е. В. Курс лекций.

Левик Б. В. Курс лекций.

Мазель Л. А. О Шостаковиче (на пленуме ССК 1944 года).

Цытович Т. Э. О Девятой симфонии Шостаковича (на пленуме ССК 1946 года).

Шлифштейн С. И. О С. С. Прокофьеве (на пленуме ССК 1944 года).

Хочу обратить внимание также на следующее обстоятельство. Не чем иным, как попыткой собственной общественной реабилитации, нельзя объяснить появление в 1948-м — начале 1950-х годов весьма специфических работ, принадлежащих тем из музыковедов, кто в то время подвергся столь унижительной и ломающей профессиональную судьбу расправе. Именно на этих музыковедов было обращено пристальное общественное внимание, от них «ждали» подобного рода работ. Происходит резкое изменение в профессиональных вкусах. Появляются книги, статьи, возникновение которых в иных обстоятельствах было бы невозможным. Соавтор Л. А. Мазеля в научных трудах 1930-х годов И. Рыжкин выступил в 1949 году в журнале «Советская музыка» (№ 8) со статьей «Арнольд Шёнберг — ликвидатор музыки». В 1948 году И. Ф. Бэлза написал доклад «Упадок полифонии современного запада». Но даже это дикое название не спасло ученого от травли в следующем 1949 году.

Иной вариант «общественной реабилитации» заключался в том, чтобы напомнить композиторскому сообществу о других направлениях своей профессиональной деятельности. Под грифом Союза советских композиторов в 1949 году Д. В. Житомирский выпустил книгу «Песенное и хоровое творчество советских композиторов (20-е годы)». В следующем, 1950 году была опубликована небольшая работа И. И. Мартынова, посвященная хору имени Пятницкого и его художественному руководителю М. В. Ковалю¹⁴⁰. На критику «откликнулась» и Т. Н. Ливанова серией из двух своих публикаций: «Критическая деятельность русских композиторов классиков» (М.; Л., 1950) и «Педагогическая деятельность русских композиторов-классиков» (М.; Л., 1951).

Нетрудно убедиться, что основной акцент в кампании по борьбе с «музыковедами-космополитами» был сделан на работах, посвященных Рахманинову, Прокофьеву, Шостаковичу и Мясковскому. Особый цинизм данной акции заключался в том, что все они (кроме книги Беркова и статьи Ливановой) принадлежали к другому времени — были опубликованы до рубежа, которым стал в советской музыке 1948 год. Во время кампании по борьбе с формализмом эти работы уже были подвергнуты критике. Известное правило юридической практики — дважды не судить за одно преступление — и здесь было нарушено. Публичное унижение и требование покаяния, запрет на изданные и даже неизданные статьи и книги отдавали варварством, возвращением средневековья в се-



И. Г. Райскин. 1956 г. «Долгие годы творчество Бриттена и Малера оставалось для нас абсолютно неизвестным, ибо узенький, причесанный "реализм" хрестоматийного толка не вмещал в себя таких выдающихся новаторов. А все, что не отвечало канонам музыкальных "воевод", все это подвергалось неистовому обругиванию или, в лучшем случае, замалчивалось. <...> Непосредственным поводом, ускорившим написание этого обращения, явилась статья Т. Н. Хренникова в номере "Правда" от 2 апреля 1956 года. Статья эта производит тяжелое впечатление. Не следует забывать о том, что на страницах "Советской музыки" перед этим раздавались трезвые голоса о необходимости изгнать твердолобые догматики из искусства <...> нарочито старомодный тон Т. Н. Хренникова воспринимается как вызов времени». Из «Обращения группы ленинградских любителей музыки ко Второму Всесоюзному съезду советских композиторов». Под «Обращением», посланным в секретариат Молотова, 123 подписи. Первая из них — инициатора создания документа, Иосифа Генриховича Райскина, в то время студента ЛЭТИ. Июль 1956 г. РГАСПИ, ф. 82, оп. 2, д. 1019, л. 7, 19, 26.

редине XX века. Можно лишь улыбнуться в ответ на сетования некоторых современных наших коллег, композиторов и музыковедов, уверяющих себя и других в неких особенных гонениях, которые за свое новаторство им пришлось испытать.

В 1956 году на имя В. М. Молотова поступило «Обращение группы ленинградских любителей музыки ко 2-му Всесоюзному съезду советских композиторов». Не имея возможности представить многие его положения, процитирую лишь некоторые:

Подавляющее большинство статей и работ о советской музыке, вне зависимости от их общего направления — парадного или нигилистического, — заканчиваются неизменной формулой: «Советские композиторы в долгу перед народом»... Широкие массы слушателей почерпнули из газетных передовиц и рецензий твердое убеждение, что советские композиторы и по сей день сидят в «долговой яме»^[1]. <...> Хорошую песню народ принимает сразу и поет ее повсюду. Но только невежественный человек может на этом основании объявить наших выдающихся песенников — Дунаевского, Соловьёва-Седого, Захарова, Хренникова и других мастеров массовой песни — единственно заслуживающими народного признания. А между тем у народа сложилось и всячески поддерживается именно такое мнение. <...> О целом ряде даже значительнейших произведений вообще нельзя достать никакой критической литературы. Вот пример: прослушав Шестую симфонию Д. Шостаковича, один из слушателей захотел прочитать отзывы о ней. В музыкальной библиотеке ему ответили: «Литературу, вышедшую до Постановления “Об опере ‘Великая дружба’ В. Мурадели”, читателям не выдаем; новой литературы на эту тему еще к нам не поступало». <...> Среди многочисленных писаний, принадлежащих вульгаризаторам постановления ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года, выделяется коллективный сборник статей «Пути развития советской музыки» под редакцией А. И. Шавердяна. Это законченное кредо сторонников «большой дубины» в нашей критической литературе. <...> Небезынтересно, что в основу этого «критического» опуса легли тезисы доклада Т. Н. Хренникова на Первом Всесоюзном съезде композиторов»^[41].

Подытоживая вышеизложенное, замечу, что 1949 год стал для отечественной музыковедческой науки временем ее сокрушительного разгрома. Многие ученые именно после этого катастрофического рубежа переключили свои профессиональные интересы в безопасную область изучения русского музыкального наследия. Причем стали писать и говорить с оглядкой, редактируя сами себя. Сложился и особый психологический тип музыковеда-конформиста, обслуживающего интересы лиц, стоящих во главе Союза композиторов. Советская музыка на протяжении нескольких лет стала сферой научного высказывания для тех исследователей, кто доказал свою многолетнюю лояльность руководству Союза композиторов. Издание семитомной «Истории музыки народов СССР» (ответственный редактор Ю. В. Келдыш) является логическим следствием той концепции советской музыки, которая была определена в феврале 1948 — марте 1949 года. И которая — к удивлению — не опровергнута и поныне. Соглашусь с исследователем: «Комментировать здесь особенно нечего, дискутировать бессмысленно, но одну вещь стоит заметить: литературный РАПП (имеется в виду музыкальный РАПМ. — Е. В.), как он себя ни называй и в какие одежды ни рядись, — штука неистребимая»^[42].

[1] Эти фразы выделены Молотовым на полях красным карандашом.

Правительственные концерты как реализация идеи «великой дружбы»

Слушая «Прорыв», вспоминаю оперу
Чайсоргского-Римсакова «Евгений Годунов»...

И. И. Соллертинский

Музыка играла в жизни руководителей советского государства важную роль. О том, насколько она была значительной, свидетельствует постоянное внимание, которое проявляли сталинские вожди музыкальным вопросам. Внимание это выражалось в серии известных редакционных статей, в факте специального «музыкального» постановления 1948 года, в практике курирования деятельности Большого театра, а также в особом, сложившемся в сталинские времена жанре правительственных концертов, в которых участвовали, как правило, лучшие художественные силы страны.

Музыкальные вкусы членов Политбюро напрямую определялись фактом их происхождения и образования. Сталин с отличием окончил Горийское духовное училище. Поступил в Тифлисскую духовную семинарию и был исключен со второго курса за революционную деятельность. Как вспоминал позднее В. М. Молотов, «его дооктябрьская биография уместалась между семью арестами и пятью побегам из тюрем и ссылок». Духовное образование в дооктябрьские времена было наиболее демократичным, доступным для выходцев из низов, так как не требовало платы за обучение, но в то же время разносторонним и качественным. Большое внимание в нем уделялось музыкальному развитию. О сталинских музыкальных вкусах оставили свои воспоминания его партийные соратники. Тот же Молотов говорил, что Сталин, «выпивши, был веселый, обязательно заводил патефон. Ставил всякие штуки. Много пластинок было... Русские народные песни очень любил, потом некоторые комические вещи ставил, грузинские песни... Очень хорошие пластинки... Сталин неплохо пел... Ворошилов пел. У него хороший слух. Все мы трое пели “Да исправится молитва моя”»¹. По воспоминаниям поэта С. Михалкова, любил вождь петь под аккомпанемент Жданова и частушки. Жданов играл на рояле. «Барабанил ничего. По-настоящему он не играл. Но способный. Видно, что на рояле он чувствовал себя свободно. Умел подобрать вещь»².

Известно также, что Сталин в своих предпочтениях в области музыкального театра жаловал оперу (быть может, потому в Большом театре ставки оперных солистов в сталинские времена всегда были выше, чем балетных).

Сам Молотов (настоящая фамилия Скрябин) по происхождению был из мещан. Завершив курс Казанского реального училища, который давал право поступления в высшее учебное заведение, поехал в Петербург, где и поступил в Политехнический институт. Обучение было платным — 50 рублей в семестр, немалые в те годы деньги. Однако Вячеслав Скрябин имел стипендию от земства. 200 рублей в год. К тому же молодой человек, увлекающийся игрой на скрипке и мандолине, подрабатывал в ресторанах, за что впоследствии его упрекал Сталин тем, что «играл перед пьяными купцами, и они ему морду горчицей мазали»³. О музыкальных вкусах Молотова оставил свидетельство его внук: «Дед с юных лет почему-то недолюбливал Чайковского, но очень ценил Мусоргского, Глинку и особенно Бетховена, который стал его первым детским кумиром. Именно портрет Бетховена висел над Вечной кроватью в Казани: «Бетховен без шапки. руки назад, идет навстречу грозе и буре». Любил лед и русские народные песни. мотивы которых часто мурлыкал себе под нос»⁴.

Так вот, оказывается, откуда Мусоргский и Бетховен! Как видим, вкусовые предпочтения Молотова не что иное, как готовая рапмовская программа. Ушлые чиновники из отдела пропаганды ЦК хорошо знали вкусы вождей и транслировали их молодым «пролетарским» адептам. Добавлю, что Молотов обожал пьесы А. Н. Островского и совсем не понимал режиссерского театра Вс. Э. Мейерхольда — революционные поиски последнего в сфере театрального искусства приводили Молотова в сильное раздражение.

Что касается других политических деятелей, то их социальное происхождение и эстетические вкусы были весьма пестры. К примеру, Л. М. Каганович вышел из социальных «низов». Родился в еврейском местечке под Киевом в семье прасола, поставщика скота на бойню. Не имел даже школьного образования. Сменил множество рабочих профессий — от сапожника до кондитера. В то же время Г. М. Маленков и Г. К. Орджоникидзе оба были родом из дворянских семей. В. В. Куйбышев — сын кадрового офицера, выпускник Омского кадетского корпуса — подался в революцию, прервав обучение в Военно-медицинской академии в Петербурге. Пожалуй, лишь Троцкий на фоне сталинских сподвижников явно выделялся в смысле своих вкусовых предпочтений. Однако уже в 1926 году он был лишен своего бывшего влияния.

Как видим, при всем разнообразии социального статуса руководителей партии и государства их художественные предпочтения не отличались особой изысканностью и утонченностью. Что естественным образом не могло не сказаться на диктуемых обществу эстетических доктринах и, соответственно, на репертуарных особенностях правительственных концертов. Проводились они, как правило, в Москве по нескольким адресам: в Большом зале консерватории, в бывшем Дворянском собрании, в Доме культуры имени Свердлова, который ранее находился на территории Кремля, для узкого круга избранных — в Георгиевском зале Кремля. Но чаще всего — в Большом театре.

Уже в первые послереволюционные годы сложилась устойчивая практика: красные даты революционного календаря и другие торжественные мероприятия отмечать либо в зале бывшего Дворянского собрания, либо в Большом театре. Как правило, в таких программах исполнялись революционные песни, звучал финал Девятой симфонии Бетховена. Концерт обычно завершался пением «Интернационала» всеми присутствующими. Однако с течением времени программа становится более разработанной; в ней появляются сочинения, созданные уже в советский период. Особенно выделяется в этом плане программа торжественного концерта, состоявшегося в Большом театре 6 ноября 1932 года и посвященного 15-летию Октябрьской революции. В первом отделении прозвуч-

чала I часть симфонии «Ленин» В. Я. Шебалина, написанной по одноименной поэме В. В. Маяковского. Обратим на данное обстоятельство особое внимание. Впервые столь важное торжественное мероприятие открывало новое сочинение в симфоническом жанре. Симфония была премирована на конкурсе, объявленном Большим театром и редакцией газеты «Комсомольская правда». В премьер-участовали лучшие артистические силы страны — солисты Большого театра К. Г. Держинская, В. А. Давыдова, А. И. Алексеев, В. Р. Сливинский. Партию чтеца исполнял ведущий артист МХАТа-2, инициатор создания симфонии, автор ее «либретто» А. Н. Глумов. Хором и оркестром Большого театра дирижировал А. Ш. Мелик-Пашаев. В тот вечер была исполнена I часть сочинения, три последующие композитор не успел к тому времени сочинить. Во втором отделении концерта было исполнено еще одно новое сочинение — третий акт балета Б. В. Асафьева «Пламя Парижа», написанного на либретто Н. Н. Волкова и В. В. Дмитриева по мотивам хроники Ф. Гра «Марсельцы». Примечательно, что в тот же вечер, 6 ноября, полная премьера балета состоялась на сцене бывшего Мариинского театра. Вечер завершило третье отделение, впоследствии ставшее традиционным по набору составляющих его номеров. Артисты балета исполнили украинский, таджикский и грузинский танцы. Затем выступили солисты оперы: Е. А. Степанова с песней Гретхен «Гремят барабаны» из музыки к драме И. В. Гёте «Эгмонт», М. О. Рейзен — с «Вакхической песней» А. К. Глазунова, Д. Д. Головин — с арией Кленова из оперы «Прорыв» С. И. Потоцкого. Торжественный вечер завершала хоровая обработка А. К. Глазунова народной песни «Эй, ухнем», которая прозвучала в исполнении всех баритонов и басов Большого театра⁵.

Программа этого концерта демонстрирует тенденцию к созданию нового советского — оперного, балетного и симфонического — репертуара. В то же время она выделяется из других подобных программ своей сложностью. Первая часть симфонии «Ленин» Шебалина протяженна по времени — фактически это самостоятельное сочинение, состоящее из трех крупных разделов. «Политически выдержанный» сюжет этой части, сформулированный композитором как «история рабочего движения до рождения Ленина»⁶, изложен композитором в форме романтической программной композиции, состоящей из следующих эпизодов: оркестровое вступление — две арии и хор — квартет солистов и fuga.

Подчеркну, что программа данного вечера уникальна тем, что в нем представлено две премьеры — два «необкатанных» на других концертных и сценических площадках сочинения. Безусловно, это была инициатива директора Большого театра Е. К. Малиновской. Как правило, правительственные концерты составлялись из уже многократно проверенного репертуарного списка, отражающего вкусовые пристрастия руководителей государства. В этом смысле весьма показателен сценарный вариант выступления хора ГАБТа (хормейстер А. В. Рыбнов) в торжественном концерте, состоявшемся в Большом театре в ноябрьские праздники 1935 года, в пору директорства в нем В. И. Мутных.

Мужской хор: «Эй, ухнем», «Ноченька» из оперы «Демон» А. Рубинштейна, «Забайкальская» Ан. Александрова, «Тише...» из оперы «Риголетто» Дж. Верди, «Песня про Котовского» А. Новикова, украинская народная песня «Распрягайте, хлопцы, коней» и заключительный хор из оперы И. Держинского «Тихий Дон».

Женский хор: «Девушки, красавицы» из оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского, «Песня о девушке-партизанке» В. Белого.

Смешанный хор: «Саламанка» У. Авранека, «Уж как по мосту, мосточку» из оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского, первый хор из оперы И. Держинского «Тихий Дон», «Нет, нет тут мосточку» из оперы «Мазепа» П. Чайковского, «Полюшко-поле» Л. Книппера^[1].

Прочитую для сравнения посланный зам. начальника ВКДИ СНК СССР Н. Н. Рабичевым на утверждение В. М. Молотову сценарный план концерта, который должен был состояться в Кремле 23 августа 1937 года. Замечу, что попытки найти объяснение в проведении концерта именно в этот день ни к чему не привели. Известно лишь, что 21 августа Сталин и Чан Кайши подписали пакт о ненападении между СССР и Китаем сроком на пять лет. Концерт проводился в самый разгар начавшегося с августа 1937 года массового террора. Предложенный Рабичевым сценарный план Молотов одобрил резолюцией: «Не возражаю. В. Молотов».

Первое отделение

Паганини – Крейслер «Кампанелла»

Брамс – Крейслер «Венгерский танец»

Исп. лауреат Всесоюзного и Международного конкурсов скрипачей Д. Ойстрах

Россини «Тарантелла»

Ипполитов-Иванов «Романсеро»

Исп. солист ГАБТа засл. артист РСФСР С. Лемешев

Варламов «Вдоль по улице метелица метет»

Делиб «Болеро»

Исп. солистка ГАБТа засл. артистка РСФСР Е. Д. Кругликова

Чайковский «Ария Елецкого» из оперы «Пиковая дама»

Россини «Ария Фигаро» из оперы «Севильский цирюльник»

Исп. засл. артист РСФСР П. М. Норцов

Даргомыжский «Ария мельника» из оперы «Русалка»

Чайковский «Ария Гремина» из оперы «Евгений Онегин»

Исп. засл. артист РСФСР М. Д. Михайлов

Мусоргский «Гопак»

Русская народная песня «Ах ты, Ванька»

Исп. солистка ГАБТа засл. артистка РСФСР В. А. Давыдова

Ильф и Петров «Докладчик»

Исп. засл. артист РСФСР С. В. Образцов

Россини «Ария Розины» из оперы «Севильский цирюльник»

Лекок «Гавот» из оперы [так!] «Дочь мадам Анго»

Исп. солистка ГАБТа народная артистка СССР В. В. Барсова

[1] «Полюшко-поле» Книппера исполнялось в день торжественного входа советских войск в Прагу, в победные дни мая 1945 г. Эта песня в годы войны в мире стала символом победоносной Красной армии.

Краснознаменный ансамбль красноармейской песни и пляски
Руководитель народный артист СССР, профессор А. В. Александров

Программу ведет Я. Л. Леонтьев⁷

Ансамбль Александрова достаточно часто в подобных концертах имел целое отделение. В 1936 году было учреждено звание Народный артист СССР, и Александров в числе первых, минуя Народного артиста РСФСР, был его удостоен. Напомню, что очевидное преимущество в получении «народных артистов» из музыкантов имели оперные певцы, как видим, те, кто принимал участие в правительственных концертах. После Александрова из композиторов в 1938 году звание «народного» получил Глиэр. Лишь в 1944-м — Захаров, в 1946-м — Асафьев и Мясковский. Прокофьев не удостоился такой чести. Хачатурян, Шапорин и Шостакович стали кавалерами звания Народный артист СССР лишь после смерти Сталина, в 1954 году.

Наблюдения над репертуаром и исполнительским составом правительственных концертов дают наглядное представление об уровне эстетических и личностных предпочтений руководства страны. Попастъ в правительственный концерт было одним из знаков высшего государственного отличия для музыканта, обеспечивающим систему самых разнообразных льгот и привилегий. К тому же удачно проведенный правительственный концерт для чиновников, отвечающих за искусство, был равносильным выигранному сражению для военного.

Помимо торжественных концертов, посвященных значительным событиям в жизни сталинского государства, существовал еще один, ознакомительный вид данного мероприятия.

29 октября 1936 года недавно назначенный на должность председателя ВКДИ при СНК СССР П. М. Керженцев, в активе которого уже значилась, как считалось, успешно проведенная кампания по борьбе с формализмом, обратился к Сталину и Молотову с секретным посланием. Керженцев предлагал показать руководству страны три государственных музыкальных коллектива, созданных Комитетом по делам искусств: симфонический оркестр численностью 130 человек (на основе Первой бригады оркестра Всесоюзного радиокомитета, состоявшей ранее из 56 человек), хоровую капеллу, сформированную также из хора радиокомитета, с увеличенным составом (130 человек вместо 56) и оркестр народных инструментов (80 вместо 27). «Симфонический оркестр вчера закончил бетховенский цикл, показав под управлением известного дирижера Эриха Клейбера^[1] все девять симфоний. <...> Прошу учесть, что Э. Клейбер находится в Москве только до 24 ноября. Причем 18, 20, 22 и 24 утром он дирижирует оперой “Кармен” в Большом театре, а 23 — концертом в Большом зале консерватории», — писал Керженцев⁸. Председатель ВКДИ предлагал показать Сталину две программы с участием Клейбера — Девятую симфонию Бетховена и концерт народной песни с участием двух солистов (М. О. Рейзена и С. Я. Лемешева), хора и оркестра народных инструментов. Оба концерта имели закрытый для публики характер. Информации в прессе о них не сохранилось.

[1] *Клейбер Эрих (Kleiber Erich) (1890-1956)* — выдающийся австрийский дирижер, в 1923-1935 гг. генерал-музик-директор Немецкой государственной оперы в Берлине, постановщик премьер «Воцшека» А. Берга, «Христофора Колумба» Д. Мийо. Дирижировал (первым) операми Н. А. Римского-Корсакова в Берлинской опере. В 1935 г. эмигрировал из Германии. В справочных изданиях сведения о гастрольях Клейбера осенью 1936 г. в Москве не значатся. Есть упоминание о гастрольях в 1927 г., факт исполнения «Кармен» в Большом театре и в Ленинградском Малом оперном.

В следующем году КДИ организовал в филиале ГАБТа 27 апреля 1937 года объединенный концерт юных музыкантов — лучших учеников детских музыкальных школ при Московской, Ленинградской, Киевской, Одесской консерваториях и Институте имени Гнесиных, а также училища при МГК. За день до концерта, 25 апреля. Керженцев послал Молотову для утверждения программу, в которой «Лялик Берман», ученик дошкольной группы при Ленинградской консерватории (класс проф. С. И. Савшинского), исполнял Фантазию Моцарта и мазурку собственного сочинения. «Гопак» Мусоргского, «Мелодия» В. Власова и «Полет шмеля» Римского-Корсакова прозвучали в интерпретации учеников «Феди Лузанова, Бори Реентовича. Яши Слободкина» из класса С. М. Козолупова в школе при МГК. В концерте принимали участие также «Даня Шафран» (школа при ЛГК, класс проф. А. Я. Штримера) и «Юлик Ситковецкий»^[1] (школа при Киевской консерватории, класс проф. Д. С. Бертъе). Большую группу своих учеников выставил и П. С. Столярский из Одесской консерватории. Данный концерт стал своего рода инспекцией деятельности созданных школ одаренных детей при высших музыкальных учреждениях страны. Результатами проверки руководство страны оказалось довольноно.

С течением времени программы правительственных концертов испытывают существенные изменения. Сложившийся в государстве культ личности оказывал заметное влияние на репертуар. Значительный крен в программах стал осуществляться в сторону упрочивших свои позиции жанров официальных советских кантаты и песни. Приведу в качестве образца программу концерта в Большом театре, состоявшегося 6 ноября 1950 года и посвященного 33-летию революции. Данный вариант был послан Молотову председателем ВКДИ П. Лебедевым. Молотов, в свою очередь, отправил его на согласование членам Политбюро — Л. П. Берии, Н. А. Булганину, К. Е. Ворошилову, Л. М. Кагановичу, Г. М. Маленкову, А. И. Микояну, М. А. Суслову и Н. С. Хрущёву. Сталина в этом списке нет.

Первое отделение

А. В. Александров «Кантата о Сталине», слова Инюшкина
Исп. объединенный хор ГАБТа, хор Краснознаменного им. Александрова ансамбля песни и пляски Советской Армии, Хор Комитета по радиоинформации и республиканская хоровая капелла в сопровождении оркестра ГАБТа

С. Туликов «Мы за мир», слова А. Жарова
И. Держинский «Идут коммунисты вперед», слова А. Чепурова
Дирижер Н. С. Голованов

А. Жаров «Сталин — это мир!»
Исп. солистка МХАТа им. Горького М. Юрьева

А. Глазунов Торжественная увертюра или
Н. Римский-Корсаков Отрывок из оперы «Пан Воевода»
Исполняет оркестр ГАБТа. Дирижер А. Ш. Мелик-Пашаев

П. Чайковский «Благословляю вас, леса»
Ш. Гуно «Куплеты Мефистофеля» или Рахманинов «Ария Алеко»
Исп. солист ГАБТа А. Огнивцев
Дирижер Мелик [так!] или Голованов [так!]

[1] Имена юных музыкантов в программе концерта были напечатаны именно в таком варианте.

И. Штраус Вальс

Исп. нар. арт. РСФСР О. Лепешинская и засл. арт. УССР В. Преображенский
Дирижер Ю. Файер

М. Глинка «Ария Гориславы» из оперы «Руслан и Людмила»

П. Чайковский «Ариозо Кумы» из оперы «Чародейка»

Исп. солистка ГАБТа Н. Покровская

Дирижер К. Кондрашин

Ф. Шопен Баллада или С. Рахманинов Этюд-картина

Ф. Лист Этюд

Исп. лауреат всесоюзного конкурса пианистов С. Рихтер

Д. Аракишвили «Ария Абдул-Араба» из оперы «Шота Руставели»

З. Палиашвили «Ария Киазо» из оперы «Даиси»

Исп. нар. артист ГССР П. Амиранишвили

Дирижер К. Кондрашин

А. Аренский Вальс

Л. Книппер «Полюшко»

Исполняет ансамбль арф под рук. засл. арт. РСФСР В. Дуловой

Н. Римский-Корсаков «Ария Снегурочки»

А. Варламов «Что мне жить и тужить»

Исп. И. Масленникова

Дирижер К. Кондрашин

Б. Александров «Здравица Октябрю», слова Шилова

М. Блантер «Солнце скрылось за горою», слова Коваленкова

Украинская народная песня «Закувале та сива зозуля»

В. Белый «В защиту мира»

Исп. Краснознаменный ансамбль. Дирижер Б. Александров

К. Данькевич «Ария Кривоноса» из оперы «Богдан Хмельницкий»

А. Бородин «Песня Галицкого» из оперы «Князь Игорь»

Исп. засл. арт. УССР Б. Гмыря

Дирижер К. Кондрашин

«Китайский танец с барабанами»

Исп. Гос. ансамбль народного танца СССР, худ. рук. нар. арт. РСФСР И. Моисеев

Второе отделение

Вступление

Лаптев «Привет товарищу Сталину»

Русская нар. песня «Куманек»

«Уральский перепляс»

Исп. Уральский государственный народный хор, худ. рук. Н. Хлопков

Эстонские танцы

Исп. ансамбль танца Эстонской ССР

Русские народные песни «Ничто в полюшке» и «Ах ты, зимушка, зима»
Исп. народный артист СССР С. Я. Лемешев в сопровождении Секстета домр Комитета по радиоинформации

Танец «Партизаны»
Исп. ансамбль И. Моисеева

Азербайджанские народные песни
Исп. народный артист СССР Бюль-Бюль Мамедов

Грузинские народные танцы
Исп. Гос. ансамбль танца Грузинской ССР, худ. рук. нар. арт. Груз. ССР И. Сухшвили и засл. арт. Груз. ССР Н. Рамишвили⁹

К концу 1940-х годов программы правительственных концертов претерпевают все меньше изменений и все более и более отражают вкусовые пристрастия «хозяина» Кремля. Стремление к гигантомании исполнительских составов (участие объединенных хоров и оркестров) отражает очевидную тенденцию в демонстрации мощи государства. В программах совсем не встречаются солисты из ленинградских театров. Предпочтение отдано Большому, главному имперскому театру, «музыкальному фасаду» сталинской культуры. Отсутствуют и джазовые, и эстрадные коллективы. Сталин считал эстраду и джаз искусством «второго сорта» и не давал премий своего имени артистам этого направления¹¹. Русская и зарубежная классика представлена чрезвычайно узким набором постоянно повторяющихся имен и произведений. Не встретим мы и имен композиторов-«формалистов». Зато национальный репертуар в программах обязателен, в нем присутствует и неременный заключительный «грузинский акцент». В этом проявлялось стремление любой ценой угодить «пламенному колхидцу» (так звал Сталина Ленин): концерты завершались столь любимой им лезгинкой (видимо, потому и такое яростное неприятие вызвал у него написанный Мурадели для «Великой дружбы» свой, авторский вариант).

Феномен правительственных концертов — особого «жанра», созданного в годы сталинского правления и сохранившегося (пусть в видоизмененном виде) на протяжении всего советского периода, — демонстрирует факт особого психологического ожидания, который был направлен в сторону сочинителей советской классической оперы. Последним ставилась утопическая цель создать некое произведение, в котором были бы угаданы личные вкусовые пристрастия хозяев страны. Но при этом не принималось во внимание то обстоятельство, что настоящее произведение искусства, несущее не сиюминутную агитационную, а подлинную художественную функцию, не может появиться даже при значительных финансовых вливаниях и максимально благоприятных внешних факторах организации

[11] 18 апреля 1944 г., после «краздачи» очередных Сталинских премий, Л. Утёсов писал Сталину: «Из 460 000 концертных мероприятий для Красной Армии и Флота, данных в период войны в порядке шефства, чуть ли не 300 000 падает на работников эстрады. Эстраду очень любят широкие массы, любит Красная Армия. Поэтому работникам этого жанра искусства очень обидно пренебрежительное отношение к ним со стороны органов, ведающих искусством в нашей стране» (РГАСПИ, ф. 17, оп. 125, ед. хр. 233, л. 37). По-видимому, письмо Утёсова было переадресовано «для реагирования» в КДИ. М. В. Храпченко отвечал В. М. Молотову, предлагая, чтобы артисты не обижались, «целесообразно было бы наградить орденами и медалями. <...> Это явилось бы сильнейшим стимулом дальнейшего творческого роста деятелей советской эстрады» (там же, л. 38).

творческого процесса. Подлинное произведение искусства — есть акт внутренней творческой свободы, момент некоего разрушения сложившейся традиции, прорыва в новое ее качество. Этот вечный закон обновления, который движет развитие искусства, не подвластен ни политической конъюнктуре, ни правительственному заказу. Сталинское государство осталось в истории, как в известной андерсеновской сказке со своим осыпанным бриллиантами механическим соловьем, со своими «Прорывами», «Тихими Донами», «Богданами Хмельницкими», со своими правительственными концертами как демонстрацией помпезной мощи и реализацией идеи «великой дружбы» советских народов. В каком-то смысле — как утопическое олицетворение того, что хотели вожди увидеть и услышать в придуманном ими искусстве созданной ими страны. А великим художникам, живущим в то же историческое время, остались на века ими сотворенные, классически совершенные русские оперы, которым сегодня аплодирует мир.

Одно из распространенных заблуждений при обращении к рассматриваемому историческому времени заключается в том, что его музыкальное искусство воспринимается как некое практически одномоментно сформированное целое. Между тем, как любое исторически развивающееся общество, сталинское имело и свои периоды относительной стабильности, упорядоченности — и хаоса, неустойчивости. Подходить к его изучению с едиными оценочными характеристиками, присущими, например, времени середины 1930-х, а также начала или, напротив, конца 1940-х годов, значит грешить против исторической истины. Трудно не согласиться с исследователем, заметившим, что «хронологическая точность необходима при изучении советского прошлого. Нельзя атмосферу “свершившегося после” переносить назад, в прошедшее»^[1]. Соответственно, периодизация, в настоящем исследовании предложенная, отражает, как представляется, изгибы исторического ландшафта. Также зафиксированные моменты повторяемости (события 1931, 1936 и 1948 годов) свидетельствуют о неоднократных попытках партийно-государственных структур придать происходящим музыкальным процессам элементы предсказуемости, напомнить художественному сообществу — какую необходимо «сочинять музыку». Данные годы воспринимаются нами как некие узловые точки в партийно-государственном управлении искусством. В обозначенные периоды степень концентрации влияния объективных исторических обстоятельств на конкретный художественный результат была максимальной. Однако — и это следует особо подчеркнуть — в рассматриваемом времени наблюдались и другие процессы. С большой степенью условности обозначим их как «демократичные» годы.

Исходя из вышесказанного, подведем итоги, представив положенную в основу данной работы периодизацию:

1. 1917–1924 годы рассматриваются как период, в который угроза распада государственности обусловила замедление пульса музыкальной жизни. В то же время слабость контролирующих и репрессивных органов, наблюдающих за развитием искусства, имела, как следствие, либерализацию художественной жизни и соответственно относительную свободу авторского самовыражения. Окончание Гражданской войны привело к попытке усиления государственного контроля над постепенным возрождением общественно-музыкальных институтов, над оживлением концертной и творческой деятельности. Создаются Главлит (1922), Главрепертком (1923). В недрах Госмузиздата, помимо существующего художе-

[1] Максименков Л. В. Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция. 1936–1938 / Л. В. Максименков. М., 1997. С. 319.

ственного, начинает свою деятельность Агитационный подотдел, печатающий исключительно пропагандистскую музыкальную продукцию. Процесс «пролетаризации» высшего образования затрагивает и музыкальные вузы, в которых формируются фракции красной профессуры (ФКП). При активной деятельности ФКП в Московской консерватории проходит «генеральная чистка», непосредственной задачей которой является избавление состава учащихся и профессуры от «социально нежелательных элементов». Также начинается первый период деятельности РАПМ, продолжавшийся до конца 1924 года.

2. 1925–1931 годы охарактеризованы как время создания новых ценностных установок. Представлены вторая и третья «идеологические платформы» РАПМ, материалы совещаний по музыке и театру в АППО ЦК ВКП(б). Анализируется деятельность многочисленных добровольных музыкальных организаций, постепенно к 1931 году насильственно «вливаемых» в мертворожденное образование «Музыка — массам», «пролетарский прообраз» будущего Союза советских композиторов.

Еще одна общественная структура, деятельность которой предшествовала ССК, — Всероскомдрам — вела значительную работу по «смягчению» пролетарской линии общественно утверждающихся позиций РАПМ. Представлены материалы публичной дискуссии, развернувшейся на страницах радиожурнала «Говорит Москва», в которой линия РАПМ была подвергнута жесткой критике. Особо подчеркивается яркая общественная позиция Л. Т. Атовмьяна, М. Ф. Гнесина, Д. Д. Шостаковича, В. Я. Шебалина, выступивших с протестом против всемерного обеднения и выхолащивания музыкальной жизни в соответствии с перегибами рапмовской доктрины. Доказывается, что крикливая полемичность, свойственная времени, отражала присущую публичной жизни неустойчивость эстетических критериев, наличие разнонаправленных векторов общественного движения. Система находилась в стадии становления, пробуя, принимая и отбрасывая регулирующие общественный пульс институты.

3. 1932–1938 годы. Период, начавшийся в музыкальной жизни после апрельского постановления 1932 года и продолжавшийся до конца 1935-го, стал удачным с точки зрения художественных результатов «браком по расчету». Государство впервые вступило с композитором в плановые, впредь не отменяемые до конца советского времени товаро-денежные отношения. Именно деньги стали тем определяющим критерием, который обусловил повсеместный стилиевой поворот советских композиторов в сторону идеологически «верного» творческого высказывания. И это при том, что художественная сторона вырабатываемого продукта еще не являлась предметом выраженного на государственном уровне одобрения или осуждения. Впрочем, здесь требуется уточнение. Партийно-государственные структуры никогда особенно не принимали во внимание факт профессиональной добротности или, напротив, художественной «недоделанности» произведения. В опере, прежде всего, предметом обсуждения становилось либретто; в инструментальном произведении самым уязвимым являлся финал. Однако удачно подобранная «идеологически верная» программа, «правильно сформулированный» сюжет давали возможность относительно свободного творческого высказывания в инструментальных жанрах.

Именно в середине 1930-х годов формируется впоследствии повторяющаяся система взаимоотношений государства и художника в сталинском обществе. Периоды относительной стабильности (как правило, протяженностью в три-четыре года) сменяют «жесткие» времена, каким, безусловно, стал в советской музыке 1936 год.

4. Самым продолжительным и по количеству созданных шедевров самым творчески результативным периодом стали **1939–1947 годы.** Это время с полным

основанием можно назвать периодом расцвета советской композиторской и исполнительской школы. Личность композитора, исполнителя, артиста в зрелом сталинском обществе являлась общественно значимой. Они находились на самом верху общественной иерархической лестницы. Их труд хорошо оплачивался. Ведущие композиторы и музыканты занимали и ведущие позиции в социально-музыкальных институтах: ССК, Комитете по Сталинским премиям, ВОКСе, учебно-образовательных заведениях. Их выдвигали на депутатские должности, давали премии, ордена и почетные звания. Степень плодотворного влияния больших музыкантов на общественное сознание в то время трудно переоценить. И, на что особенно следует обратить внимание, после событий 1948 года присутствие ведущих художников в социально-значимых институтах в некоторые периоды либо существенно ослабевало, либо было разбавлено растущим общественным влиянием «композиторов демократического направления».

5. 1948–1953 годы рассматриваются как кульминационные по степени воздействия государственных институтов на музыкальные. Кадровая «чистка» затрагивает все сферы общественно-музыкальной жизни: Комитет по делам искусств, Союз композиторов, Большой и другие музыкальные театры, концертные организации, консерватории. Данный период мы воспринимаем как переломный в движении музыкальной жизни, имеющий далеко идущие последствия.

Советское музыкальное искусство в конце 1940-х годов определялось наиболее общественно «продвинутыми» деятелями, которых можно назвать основоположниками господствующей на протяжении последующего полувека концепции официального советского музыковедения, как «специфическая область идеологии»^[1]. А 1948 год в советской музыкальной культуре был обозначен как «исторический перелом» в борьбе двух направлений, двух концепций — агитационной (тогда называемой «реалистической») и художественной (обозначенной как «формалистическая»)^[2].

Размышляя над ходом событий в отечественной музыкальной жизни послеоктябрьского периода, изучая исторические источники, трудно не согласиться с тезой одного из основоположников советского официального музыковедения». Трудно и поставить точку. Ведь как писал всемерно почитаемый мною Марк Блок: «Холодом и скукой веет от готового, завершеного»^[3]. Историческое путешествие в советское музыкальное прошлое продолжается. Оглядываясь назад, с готовностью протягиваю руку своим последователям.

[1] История русской советской музыки. План-проспект / Под ред. Ю. В. Келдыша, С. С. Скребкова, И. Я. Рыжкина. М.; Л.: Академия наук СССР, 1950. С. 3.

[2] Там же. С. 5.

[3] Блок М. Апология истории, или Ремесло историка / Пер. Е. М. Лысенко / М., 1986. С. 42.

Часть первая. ИЗ ПРЕДЫСТОРИИ 1948 ГОДА

Глава первая. ПОСЛЕ ОКТЯБРЯ

1. *Никонов В. А.* Молоотов: Молодость. М., 2005. С. 437.
2. От отдела искусства при комиссаре по народному просвещению // Правда. 1917. 1 декабря.
3. См.: *Келдыш Ю. В.* Советское музыкальное строительство в первые годы после Октября // История музыки народов СССР. В 10 т. М., 1970. Т. I. 1917-1932. С. 32.
4. В первой коллективной монографии данная историческая ситуация охарактеризована с большей научной объективностью: «Для многих представителей художественной интеллигенции идейная перестройка и активное творческое участие в культурном строительстве оказались нелегким делом, даже при искреннем сочувствии революции; слишком новыми были задачи, поставленные перед интеллигенцией. Имелись факты и прямо враждебного отношения к партийной политике в области культуры и искусства». Цит. по: *Васина-Гроссман В., Ливанова Т., Протопопов В., Скребков С.* Русская советская музыкальная культура // История русской советской музыки. М., 1956. Т. I. С. 21. Также на исходе «перестройки», когда под напором новой информации зашаталось тщательно выстроенное здание советской исторической науки, *И. В. Нестьев* писал: «...особенно трудно складывалась ситуация в сфере музыки, ведь подавляющее большинство композиторов и исполнителей на первых порах не находило своего места в строительстве новой социалистической культуры». Цит. по: *Нестьев И.* Из истории русского музыкального авангарда... // Советская музыка. 1991. № 1. С. 79.
5. См.: *Келдыш Ю. В.* Советское музыкальное строительство в первые годы после Октября. С. 32.
6. *Тараканов М. Е.* Государственное музыкальное строительство // История современной отечественной музыки. Вып. I. 1917-1941. М., 1995. С. 8.
7. РГАЛИ. Ф. 2009, оп. 1, ед. хр. 140, л. 70.
8. Там же.
9. *Булгаков М. А.* Москва краснокаменная: рассказы, фельетоны 20-х годов. СПб., 2008. С. 212.
10. «...Непрестанно учиться и отдавать себя другим...» Письма Асафьева А. П. Ваулину // Советская музыка. 1974. № 8. С. 75.
11. *Булгаков М. А.* Неделя просвещения // Москва краснокаменная... С. 5.
12. *Шалыпин Ф. И.* Маска и душа. Минск, 1999. С. 139.
13. РГАЛИ. Ф. 2009, оп. 1, ед. хр. 122, л. 1.
14. Объявление Народного комиссариата просвещения // Известия. 1918. 11 декабря.
15. *Никонов В. А.* Указ. изд. С. 437.

16. Шенталинский В. Мастер глазами ГПУ. За кулисами жизни Михаила Булгакова // Новый мир. 1997. № 10. (http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1997/10/shental.html)
17. Известия. 1918. 14 июля.
18. Обзор Музыкального Отдела Московского Пролеткульта // Искусство. 1918. 6 августа. С. 4.
19. Собрание узаконений № 57, 1918. 7 августа, л. 113.
20. РГАЛИ. Ф. 2009, оп. 1, ед. хр. 18, л. 2. Декларация была также опубликована в сборнике: Лад. Пг., издательство МУЗО Наркомпроса, 1919. С. 3, 4.
21. Правда. 1918. 13 декабря.
22. РГАЛИ. Ф. 2009, оп. 1, ед. хр. 122, л. 16.
23. Цит. по: Анненков Ю. П. Дневник моих встреч. М., 2001. С. 356.
24. Цит. по: Карлов В. В. Маршал Жуков. Опала. М., 1994. С. 104.
25. См.: Луначарский А. В. О народных празднествах // Театр и революция. М., 1924. С. 63-67; Он же. История советского театра. Очерки развития. М., 1933. Т. I. С. 264-290.
26. Нестьев И. В. Из истории русского музыкального авангарда... С. 81.
27. Там же. С. 84.
28. РГАЛИ. Ф. 2009, оп. 1, ед. хр. 122, л. 5.
29. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка / Сост. М. Г. Козлова и Н. Р. Яценко. М., 1977. С. 193.
30. РГАЛИ. Ф. 2009, оп. 1, ед. хр. 122, л. 27.
31. Там же. Л. 7.
32. Там же. Ед. хр. 134, л. 26.
33. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский: Переписка. С. 179-180.
34. РГАЛИ. Ф. 2009, оп. 1, ед. хр. 122, л. 15.
35. Ассоциация пролетарских музыкантов // Правда. 1923. 26 августа. С. 6.
36. Шульгин Л. В. Современное музыкальное творчество и предпосылки нашей творческой работы // Музыкальная новь. 1924. № 4. С. 15-17.
37. РГАЛИ. Ф. 2009, оп. 1, ед. хр. 122, л. 57.
38. См.: В. Я. Шебалин. Жизнь и творчество / Сост. В. И. Ражева. М., 2003. С. 156.
39. Черномордилов Д. А. Взбаламученная среда // Музыкальная новь. 1924. № 4. С. 7.
40. РГАЛИ. Ф. 2009, оп. 1, ед. хр. 48, л. 4.
41. Ш. Композитор-комсомолец // Музыкальная новь. 1924. № 4. С. 21.
42. Обращение группы профессоров Московской Государственной консерватории // Музыкальная новь. 1924. № 4. 31 января. С. 21-22.
43. РГАЛИ. Ф. 2009, оп. 1, ед. хр. 27, л. 7, 7 об., черная тушь.
44. Веприк А. Музыка на Западе // Музыкальное образование. 1927. № 1. С. 20.
45. Брасова Н. Я. Аспиранты и выдвиженцы художественных вузов // Музыкальное образование. 1928. № 4-5. С. 38.
46. РГАЛИ. Ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 94, л. 4, 6 оборот.
47. Там же. Ф. 2009, оп. 1, ед. хр. 27, л. 15.
48. Там же. Л. 26.
49. Там же. Л. 26, 27, 28.
50. Там же. Л. 28, 29.
51. Там же. Л. 29.
52. Там же.
53. Там же. Л. 3.
54. Павлов И. М. Записки оппозиционера – воспоминания, впечатления и встречи. Цит. по: <http://www.wsns.org/ru/2001/mar2001/mp04-m20.shtml>
55. Рожков А. Ю. В кругу сверстников. Жизненный мир молодого человека в советской России 1920-х годов. В 2 т. Краснодар, 2002. Т. 1. С. 237.
56. Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов. М., 1976. С. 252, 253. Цит. по: Кожин В. Правда сталинских репрессий. М., 2008. С. 232.
57. Бухарин Н. И. О молодежи // Известия. 1924. 31 мая.
58. Об академической чистке // Известия. 1924. 31 мая.
59. Каменева О. Д. О чистке в Московской консерватории // Известия. 1924. 1 июня.
60. Л. Л. В московской консерватории // Музыкальная новь. 1924. № 8. С. 35.
61. Там же. С. 36.

62. Цит. по: *Римский Л. А. В. Мосолов. Биографический очерк // А. В. Мосолов. Статьи и воспоминания / Сост. Н. К. Мешко. М., 1986. С. 13.*
63. Цит. по: *Полов Г. Н. Из литературного наследия. Страницы биографии / Составление, редакция, комментарии и указатели З. А. Апетян. М., 1986. С. 344.*
64. А. Ю. Рожков (с. 241) ссылается на данные, полученные из статьи: *Виноградов В. Четыре года общественной жизни госконсерватории // Красное студенчество. 1927. № 1. С. 32.*
65. Из письма родителям. Сентябрь 1924 года. См.: *В. Я. Шебалин. Жизнь и творчество. С. 156, 157.*

Глава вторая. РЕПЕРТУАРНАЯ ПОЛИТИКА

В СОВЕТСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ 1920–1940-Х ГОДОВ

1. *Пришвин М. М. Дневники. 1920–1922. М., 1995. С. 271.*
2. *Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1998. С. 21.*
3. *Никонов В. Молотов. Молодость. М., 2005. С. 621.*
4. РГАЛИ. Ф. 648, оп. 2, ед. хр. 310, л. 3.
5. Там же. Л. 4, 5, 9.
6. Там же. Л. 9.
7. Там же. Л. 13.
8. *С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский: Переписка. С. 176.*
9. *Ларин Ю. Кто победил на конкурсе совдураков // Известия. 1925. 26 сентября.*
10. *Билль-Белоцерковский В. Н. Избранные произведения. В 2 т. М., 1976. Т. 1. С. 270.*
11. Пути развития театра. Материалы первого партийного совещания по вопросам театра при ЦК ВКП(б). М., 1927. С. 3.
12. *Луначарский А. В. Что обещает предстоящий сезон // Современный театр. 1927. № 1. С. 2.*
13. Новая советская опера // *Современный театр. 1928. № 34–35. С. 551.*
14. *Пельше Р. Театр в провинции (некоторые итоги сезона) // Современный театр. 1928. № 26–27. С. 475.*
15. *Бухарин Н. Ленинизм и проблема культурной революции (Речь на траурном заседании памяти В. И. Ленина 21 января 1928 года) // Избранные произведения. М., 1988. С. 382, 383.*
16. *Луначарский А. Театр сегодня. Оценка современного репертуара и сцены. М.; Л., 1927. С. 53.*
17. Там же. С. 54.
18. *Беляев В. Что будет сделано (Репертуар Большого театра) // Современный театр. 1928. № 21. С. 410, 411.*
19. РГАЛИ. Ф. 645, оп. 1, ед. хр. 147, л. 159–163.
20. Там же. Л. 163.
21. *Луначарский А. Театр сегодня. С. 55.*
22. См.: *Анненков Ю. Дневник моих встреч. С. 320.*
23. В советский период данный и последующие затем цитируемые Указатели хранились в так называемом спецхране.
24. Репертуарный указатель ГРК. Список разрешенных и запрещенных к исполнению на сцене произведений / Под ред. М. А. Равича. М., 1929. С. 10.
25. Там же. С. 3.
26. Для ясности замечу, что Указатель 1929 года готовился к печати до раппортной кампании, помешавшей осуществлению на сцене Большого театра планируемой постановки «красного» балета С. Прокофьева. Уже в следующем издании Указателя (1931 год) «Стальной скок» в репертуарных списках просто не значится.
27. Репертуарный указатель ГРК. С. 3.
28. Там же. С. 4, 5.
29. *Литовский О. С. Так было. Очерки. Воспоминания. Встречи. М., 1958. С. 149.*
30. Репертуарный указатель ГРК. С. 479.
31. *Шостакович Д. Содержание балета // Радиослушатель. 1930. № 14. С. 14.*
32. Репертуарный указатель ГРК. М., 1931.
33. Там же. С. 70.
34. От реперткома // Репертуарно-инструктивные письма. 1932. № 7. С. 33.

35. Репертуарный указатель. Официальный справочник разрешенных и запрещенных драматических, музыкальных, хореографических и эстрадных произведений / Под ред. О. Литовского. М., 1934. С. 4. Впервые указаны составители Мирингоф и Махлин (оба без инициалов).
36. Там же. С. 269.
37. Репертуарный указатель. В 3 т. М.; Л., 1931. Т. 2. С. 302.
38. РГАЛИ. Ф. 962, оп. 10, ед. хр. 34, л. 60.
39. Там же. Л. 61.
40. Там же. Л. 64.
41. Там же. Л. 65.
42. Репертуарный указатель ГРК: список разрешенных и запрещенных к исполнению на сцене произведений. М., 1929; Репертуарный указатель. Т. 2-3, М.; Л., 1931; Репертуарный указатель: официальный справочник разрешенных и запрещенных драматических, музыкальных и эстрадных произведений. М., 1934; Репертуарный справочник: официальные и справочные материалы по драматическим и музыкально-драматическим произведениям для работников учреждений искусств, театрально-зрелищных предприятий и художественной самодеятельности, М., 1950.
43. Так в указателе. Имеется в виду опера «Четыре грубияна» по К. Гольдони.
44. Видимо, имеется в виду опера «Молодой Генрих».
45. Новая версия (без соавтора Е. Пруссак) музыкально-драматической хроники «За Красный Петроград» (1925).
46. Балет В. М. Дешеева «Красный вихрь, или Большевики».
47. *Ярустовский Б. М.* Некоторые проблемы советского музыкального театра. М., 1957. С. 19.
48. Там же. С. 17.
49. Там же. С. 66.

Глава третья. 1929–1931-й: «ПЕРВАЯ РЕПЕТИЦИЯ» 1948 ГОДА

1. *Бердяев Н. А.* Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990. С. 101.
2. Там же. С. 111–114.
3. В пролетарских Музыкальных организациях // Музыкальная новь. 1924. № 12. С. 24, 25.
4. Там же. С. 27.
5. Пути развития музыки. Стенографический отчет совещания по вопросам музыки при АППО ЦК ВКП(б). М., 1930. С. 5–8.
6. Там же. С. 9.
7. Там же. С. 14.
8. Там же. С. 11, 14, 15.
9. Там же. С. 9, 13.
10. Там же. С. 14.
11. *Калинин М.* Выступление на собрании работников искусств Москвы // Правда. 1939. 12 января. С. 3.
12. РГАЛИ. Ф. 998, оп. 3, ед. хр. 3312, л. 1, 2.
13. Пути развития музыки... С. 54, 55.
14. «Истекший год был годом великого перелома на всех фронтах социалистического строительства». См.: *Сталин И.* Год великого перелома. К XII годовщине Октября // Правда. 1929. 7 ноября. С. 1.
15. *Льбединский Л.* Общественные группировки музыкантов в СССР // Музыкальное образование. 1928. № 4–5. С. 89.
16. Цит. по: *Коробова Т.* Проколл в статьях и воспоминаниях Д. В. Житомирского // Наследие: русская музыка – мировая культура / Сост. Е. С. Владова, Е. Г. Сорокина. М., 2009. С. 576.
17. РГАСПИ. Ф. 74, оп. 1, ед. хр. 394, л. 1.
18. Основная резолюция Всероссийской музыкальной конференции (июнь 1929), принятая на основе тезисов, утвержденных партсовещанием при АППО ЦК ВКП(б) // Пути развития музыки. Стенографический отчет совещания по вопросам музыки при АППО ЦК ВКП(б). М., 1930.
19. Там же. С. 75.
20. Резолюция Главпрофобра по докладам Московской и Ленинградской консерваторий // Музыкальное образование. 1930. № 1. С. 4.
21. Хроника // Художественное образование. 1931. № 1. С. 41.
22. Евлентель Народного Комиссариата по просвещению РСФСР. 1932. № 58–59. С. 5.
23. ГАРФ. Ф. А-2306, оп. 69. ед. хр. 2133, л. 24.

24. В. В. Щербачёв. Статьи, материалы, письма / Сост. Р. Слонимская. Л., 1985. С. 230.
25. Пшибышевский Б. С. Бетховен. Опыт исследования. М., 1932.
26. РГАЛИ. Ф. 2954, оп. 1, ед. хр. 1045, л. 1, 2.
27. РГАЛИ. Ф. 645, оп. 1, ед. хр. 340, л. 6-8.
28. См.: Пленум Совета Всероскомдрама. Фрагмент стенограммы, посвященный музыкальным вопросам (18-19 декабря 1931 года). Публ. и коммент. Е. Власовой // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 160-178.
29. ГАРФ. Ф. 393, оп. 87, ед. хр. 13, л. 303.
30. Всероссийская ассоциация композиторов // Музыкальная новь. 1924. № 4. С. 25.
31. ГАРФ. Ф. 393, оп. 84, ед. хр. 72, л. 1-79.
32. Там же. Ед. хр. 71, л. 57.
33. Там же. Ед. хр. 70, л. 2.
34. Там же. Л. 52.
35. Там же. Л. 50.
36. Там же. Л. 57.
37. Там же. Л. 55.
38. Там же. Л. 60 об.
39. ГАРФ. Ф. 393, оп. 84, ед. хр. 3.
40. Там же. Оп. 87, ед. хр. 13, л. 220-226.
41. Там же. Оп. 41, ед. хр. 54, л. 87.
42. Там же.
43. Общество «Музыка массам» // Музыкальное образование. 1929. № 1. С. 38.
44. Краткий перечень добровольных обществ и союзов, существовавших в 1917-1937 гг., приводится по исследованию Т. П. Коржикиной «Извольте быть благонадежны». М., 1997. С. 347-356.
45. Кокурин А. И. История возникновения и деятельность ассоциации современной музыки в 1923-1931 гг. Дипломная работа (рук. Т. П. Коржикина). М.: Московский государственный историко-архивный институт, 1979.
46. Пауль Хиндемит и его квартет // Жизнь искусства. 1929. № 5. С. 13.
47. Говорит АРРРФ. Обращение к активу радиослушателей, работникам искусства, просвещения и радиотехническим кадрам // Радиослушатель. 1930. № 22. С. 2.
48. План художественной части осеннее-зимнего вещания // Радиослушатель. 1929. № 37. С. 11.
49. Чистка родителей // Радиослушатель. 1930. № 6. С. 12.
50. Крюков Н. Музыка по радио в осенне-зимнем сезоне // Говорит Москва. 1930. № 28. С. 16.
51. Громан-Соловцов А., Рыжкин И. Музыкальное радиовещание за год // Советская музыка. 1933. № 4. С. 81, 82.
52. Щульцев Н. По заветам синодальной школы // Радиослушатель. 1930. № 27. С. 7.
53. Будимир. Лицо классового врага // Радиослушатель. 1929. № 17. С. 6.
54. РГАЛИ. Ф. 645, оп. 1, ед. хр. 394, л. 134.
55. Ильф И., Петров Е. В золотом переплете // Советское искусство. 1932. 20 января. Фельетон подписан: Ф. Толстоевский. Цит. по: Ильф И., Петров Е. Собр. соч. в 5 т. М., 1961. Т. 3. С. 89.
56. Держановский Вл. Почему они отвратительны? В порядке обсуждения // Радиослушатель. 1931. № 2. С. 11.
57. В. «Нос» Шостаковича // Радиослушатель. 1929. № 39. С. 13.
58. С. Прокофьев пишет радиоперу // Радиослушатель. 1929. № 49. С. 4.
59. Келдыш Ю. Пролетарские композиторы // Радиослушатель. 1929. № 44. С. 6.
60. Там же.
61. Келдыш Ю. Музыка рабочего класса // Радиослушатель. 1930. № 2. С. 11.
62. Блюм В. Профуклон, но не скука // Радиослушатель. 1929. № 44. С. 10.
63. Блюм В. Немножко ясности. Ответ тов. Келдышу // Радиослушатель. 1930. № 7. С. 15.
64. Блюм В. Чайковский и Пушкин. Несколько оговорок // Радиослушатель. 1930. № 9. С. 5.
65. Какая музыка нужна рабочему слушателю // Говорит Москва. 1930. № 32. С. 13.
66. Там же. С. 12.
67. Там же.
68. В 1930 году журнал «Радиослушатель» поменял название на «Говорит Москва» (с № 28).
69. О пролетарской музыке в радиовещании // Говорит Москва. 1931. № 23-24. С. 4.

70. *Иванчиков К.* Рекорд приспособленчества // *Говорит Москва.* 1931. № 23-24. С. 5.
71. *Харламов А.* Слова и дела // *Говорит Москва.* № 25. С. 14.
72. *Под пролетарской вуалью* // *Говорит Москва.* 1931. № 26-27. С. 12-13.
73. *С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский: Переписка.* С. 367.
74. *Там же.* С. 369.
75. *Рыбакова П.* О некоторых практических вопросах музыкального вещания // *Говорит СССР.* 1931. № 1. С. 13.
76. *Гальперин (?)*. За большевистскую перестройку художественного радиовещания // *Говорит СССР.* 1931. № 1. С. 5.
77. *Письмо М. Ковалю Н. Мясковскому.* РГАЛИ. Ф. 2040, оп. 2, ед. хр. 161, л. 3.
78. РГАЛИ. Ф. 2954, оп. 1, ед. хр. 139, л. 27.
79. *Белый В.* Факты и цифры против очередной клеветы на РАПМ // *Пролетарский музыкант.* 1931. Приложение к № 9.
80. *Цит. по: Пленум Совета Всероскомдрама...* С. 167.
81. *Там же.* С. 166.
82. *Там же.*
83. *Н. Я. Мясковский и С. С. Прокофьев: Переписка.* С. 369 (Письмо от 15 ноября 1931 года).
84. *Цит. по: Пленум Совета Всероскомдрама...* С. 167.
85. РГАЛИ. Ф. 2012, оп. 1, ед. хр. 188, л. 3, 3 об. Любезно представлен *М. А. Карачевской,* готовящей документ к публикации.
86. *Цит. по: Пленум Совета Всероскомдрама...* С. 160, 161.
87. *С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский: Переписка.* С. 327.
88. *Цит. по: Пленум Совета Всероскомдрама...* С. 163.
89. *Там же.*
90. *Там же.* С. 164.
91. *Там же.* С. 163.
92. *Там же.*
93. *Там же.* С. 164.
94. *Там же.* С. 165.
95. *Цит. по: Кокушкин В.* Многолетнее творческое общение // *Анатолий Александров. Страницы жизни и творчества.* М., 1990. С. 124.
96. *Цит. по: Пленум Совета Всероскомдрама...* С. 163.
97. *Там же.* С. 168.
98. *Там же.*
99. *Набоков В.* Лекции по русской литературе. Торжество добродетели. М., 1998. С. 403.
100. *Цит. по: Пленум Совета Всероскомдрама...* С. 168.
101. *Там же.* С. 171.
102. *Там же.*
103. *Там же.* С. 172.
104. *Цит. по: Пленум Совета Всероскомдрама...* С. 172-175.
105. *См.: Гнесин М. Н. А. Римский-Корсаков в его литературных сочинениях // Римский-Корсаков Н. А. Музыкальные статьи и заметки / Под ред. Н. Римской-Корсаковой.* СПб., 1911.
106. *См.: Власова Е.* Венера Милосская и принципы 1789 года. Статья вторая. Проповедь жизни М. Гнесина // *Музыкальная академия.* 1993. № 3. С. 181, 182.
107. *Там же.* С. 182, 183.
108. *Лебединский Л.* Не подменять идейной борьбы администрированием // *За пролетарскую музыку.* 1931. № 9. С. 2, 4.
109. *Власова Е.* Венера Милосская и принципы 1789 года... С. 183-185.

Глава четвертая. 1932-1936-й: «ВТОРАЯ РЕПЕТИЦИЯ» 1948 ГОДА

1. *Варламов А. Н.* Пришвин. М., 2003. С. 402.
2. *Пришвин М. М.* Дневники. М., 1990. С. 195.
3. *Лятошинский Б. Н.* Эпистолярное наследие. Т. 1. Письма Р. М. Глиэру. Киев, 2002. С. 116 (письмо от 12 ноября 1932 г.).
4. *Историческое решение* // *Советское искусство.* 1932. 27 апреля.
5. *Лятошинский Б. Н.* Эпистолярное наследие. С. 239 (письмо Р. М. Глиэру от 23 декабря 1932 г.).
6. *Аркадьев М.* Основные задачи работы союзов // *Советское искусство.* 1932. 27 июня.
7. *Прокофьев С. С.* Дневник. 1907-1918. Часть первая. Paris. С. 828, 829.

8. РГАСПИ. Ф. 82, оп. 2, ед. хр. 940, л. 3.
9. РГАЛИ. Ф. 631, оп. 15, ед. хр. 44, л. 3.
10. Там же. Л. 23.
11. Там же. Л. 26.
12. Там же. Ф. 648, оп. 2, ед. хр. 982, л. 15.
13. Там же. Л. 74.
14. Там же. Л. 51-59.
15. Там же. Ед. хр. 1014, л. 13 об.
16. Там же. Л. 14.
17. Там же. Л. 172.
18. Там же. Л. 33, 33 об.
19. Там же. Оп. 5, ед. хр. 583, л. 62-108.
20. Цит. по: Волков С. Шостакович и Сталин: художник и царь. М., ЭКСМО, 2004. С. 273.
21. Цит. по: Правда. 1935. 20 декабря.
22. Цит. по: Шостакович Д. Новое собрание сочинений. Т. 64а. Балет «Светлый ручей». Партитура / Общая редакция М. Якубова. Либретто А. Пиотровского и Ф. Лопухова. М., 2006. С. 7.
23. РГАЛИ. Ф. 648, оп. 2, ед. хр. 1014, л. 179.
24. Эрлих А. «Светлый ручей» в Большом театре // Правда. 1935. 2 декабря. С. 6.
25. Поляновский Г. Новый балет Шостаковича // Правда. 1935. 6 июня. С. 4.
26. РГАЛИ. Ф. 648, л. 127, 128.
27. Ефимов Е. Б. Вокруг «сумбура» и одного «маленького журналиста». М., 2006.
28. РГАЛИ. Ф. 648, оп. 2, ед. хр. 1031, л. 25. Машинопись. Неправленая стенограмма.
29. Там же. Л. 27.
30. Там же. Ф. 962, оп. 5, ед. хр. 38, л. 11.
31. Из Справки Секретно-политического отдела ГУВГ НКВД СССР «Об откликах литераторов и работников искусства на статьи в газете "Правда" о композиторе Д. Д. Шостаковиче [Не позднее 11 февраля 1936 г.]. Цит. по: Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) - ВКП(б), ВЧК - ОГПУ - НКВД о культурной политике. 1917-1953 гг. / Сост. Андрей Артизов и Олег Наумов. М.: Международный фонд «Демократия», 1999. С. 290-295.
32. РГАЛИ. Ф. 631, оп. 2, ед. хр. 67, л. 34, 35.
33. Там же. Ф. 648, оп. 5, ед. хр. 382, л. 10-24; оп. 5, ед. хр. 583, л. 64-114.
34. Искусство и массы // Советское искусство. 1936. 11 февраля.
35. Услужливые медведи // Правда. 1936. 19 февраля.
36. См.: Эренбург И. Люди, годы, жизнь. Воспоминания. В 3 т. Т. 2. М.: Сов. писатель. 1990. С. 75.
37. РГАЛИ. Ф. 962, оп. 5, ед. хр. 39, л. 72.
38. Там же. Ед. хр. 38, л. 24.
39. Там же. Л. 12 об., л. 13 об.
40. Там же. Л. 14 об.
41. РГАЛИ. Ф. 962, оп. 5, ед. хр. 38, л. 24.
42. Цит. по: Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934 / Стенографический отчет. М.: Художественная литература, 1934. Репринтное издание: М.: Советский писатель, 1990. С. 234-236.
43. РГАЛИ. Ф. 631, оп. 15, ед. хр. 86, л. 2, 3.
44. Там же. Ф. 962, оп. 5, ед. хр. 38, л. 25.
45. М. К. Совещание о музыкальном творчестве // За коммунистическое просвещение. 1936. 18 февраля.
46. Нейгауз Г. О простоте в искусстве // Советское искусство. 1936. 17 февраля.
47. РГАЛИ. Ф. 962, оп. 5, ед. хр. 38, л. 105.
48. Свиридов Г. Музыка как судьба / Сост., автор предисловия и коммент. А. С. Белоненко. М., 2002. С. 119, 120.
49. Александров А. Н. О Д. Д. Шостаковиче и о некоторых фактах нашей музыкально-общественной жизни и моей биографии, о которых нужно было рассказать в связи с воспоминаниями о нем. Публ. и коммент. Т. Коробовой. (Рукопись). С. 17, 18.

50. *Нейгауз Г.* Пятая симфония // Вечерняя Москва. 1938. 31 января.
51. *Файман Г.* Люди и положения. К 60-летию дискуссии о формализме глазами НКВД // Независимая газета. 1996. 27 марта.
52. РГАЛИ. Ф. 962, оп. 5, ед. хр. 38, л. 25.
53. Там же. Ф. 631, оп. 15, ед. хр. 84, л. 50-51.
54. Там же. Ед. хр. 86, л. 16, 55.
55. Там же. Ф. 962, оп. 5, ед. хр. 39, л. 6.
56. *Шебалин В.* В союзе композиторов // Советское искусство. 1936. 29 января.
57. РГАЛИ. Ф. 962, оп. 5, ед. хр. 38, л. 18-20 об.
58. Цит. по: *Мейер К.* Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. СПб.: DSCN-Композитор, 1998. С.191.
59. *Кабалевский Д.* «Поденщина» в киномузыке и ее плоды // Правда. 1936. 29 февраля.
60. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917-1953 гг. / Сост. Андрей Артизов и Олег Наумов. М., 1999. С. 290-295.
61. РГАЛИ. Ф. 631, оп. 15, ед. хр. 84. л. 54-56.
62. Там же. Ед. хр. 86, л. 35, 36.
63. Там же. Л. 30.
64. *Свиридов Г.* Музыка как судьба. С. 90.
65. Из воспоминаний А. Ковалёва. Цит. по: Труды Государственного Центрального Музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Альманах. Вып. 3 / Ред.-сост. М. П. Рахманова. М., 2007. С. 303.
66. РГАЛИ. Ф. 648, оп. 2, ед. хр. 1033, л. 31 об.
67. Там же. Л. 20, 20 об.
68. Там же. Л. 21.
69. *Набоков В. В.* Лекции по русской литературе. С. 403.
70. РГАЛИ. Ф. 648, оп. 2, ед. хр. 1033, л. 2.
71. Там же. Л. 25.
72. Там же.
73. РГАСПИ. Ф. 82, оп. 2, д. 951, л. 26.
74. Там же. Л. 4.
75. Там же. Л. 5.
76. РГАЛИ. Ф. 962, оп. 10с, ед. хр. 30, л. 11, машинопись.
77. *В. Я. Шебалин.* Жизнь и творчество. С. 189.
78. «Он так хотел достать партитуру, что не давал мне покоя до тех пор, пока я ее ему не раздобыл». Цит. по: *Мейер К.* Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. СПб., 1998. С. 159.
79. РГАЛИ. Ф. 962, оп.10с, ед. хр. 30, л. 11, машинопись.
80. Там же. Л. 45, машинопись.
81. Там же. Л. 44а, машинопись.
82. Там же. Л. 46, автограф.
83. *Андрей Мелитонович Баланчивадзе.* Сб. ст. и материалов / Ред. Р. Цурцумия. Тбилиси, 1979. С. 15, 16.
84. РГАЛИ. Ф. 962, оп. 10с, ед. хр. 30, л. 47.
85. *Якубов М. А.* Ода и реквием неосуществимой любви // *Дмитрий Шостакович.* «Леди Макбет Мценского уезда». Возрождение шедевра / Сост. М. А. Якубов. М., 1996. С. 126.
86. РГАСПИ. Ф. 17, оп. 125, ед. хр. 216, л. 147. Машинопись.
87. Там же. Л. 150.
88. Из Докладной записки В. Я. Шебалина в ЦК ВКП(б). Цит. по: В. Я. Шебалин. Жизнь и творчество. С. 206.

Глава пятая. СОВЕТСКИЕ КОМПОЗИТОРЫ В ГОДЫ ВОЙНЫ

1. РГАЛИ. Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 1.
2. См. Информационный сборник Союза советских композиторов. 1945. № 7-8.
3. *Шостакович Д.* Советская музыка в дни войны // Советская музыка. 1975. № 11. С. 64-77.
4. *Виссарион Яковлевич Шебалин.* Литературное наследие. Воспоминания. Переписка, Статьи. Выступления / Сост. А. М. Шебалина. М., 1975. С. 201-215.
5. *Прокофьев С. С.* Сочинять – значит слагать, выдумывать! / Публ. и послесловие М. Рахмановой // Советская музыка. 1990. № 4. С. 100-105.

6. РГАЛИ. Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 42, л. 87. Не сохранившееся выступление И. И. Соллертинского можно хотя бы частично представить по обилию его высказываний, процитированных на ленинградском пленуме 1941 года в речах других выступавших.
7. Медведев Ж. А. Сталин и еврейская проблема. Новый анализ. М., 2004. С. 9.
8. РГАЛИ. Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 42, л. 100.
9. Там же. Л. 104.
10. Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью / Сост. В. П. Варунц. М., 1991. С. 128.
11. Шнейерсон В. Трибуна зарубежных композиторов // Советская музыка. 1934. № 10. С. 78.
12. Там же. С. 79.
13. РГАЛИ. Ф. 962, оп. 5, ед. хр. 40, л. 26.
14. Там же. Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 42, л. 138, 140.
15. Там же. Ед. хр. 92, л. 4-38.
16. Макаров Е. П. Дневник. Воспоминания об учителе – Д. Д. Шостаковиче. М., 2001. С. 35.
17. РГАЛИ. Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 93, л. 360.
18. Там же. Ед. хр. 239, л. 107.
19. Мейер К. Д. Д. Шостакович. Жизнь, творчество, время / Пер. с польск. Е. Гуляева. СПб.; М., 1998. С. 87.
20. Кут А. Дискуссия о симфонизме // Советское искусство. 1935. 11 февраля.
21. РГАЛИ. Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 93, л. 2-8.
22. См. Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели» // Правда. 1948. 11 февраля.
23. РГАЛИ. Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 42, л. 153.
24. Там же. Ф. 962, оп. 7, ед. хр. 782, л. 104-106.
25. Там же. Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 92, л. 66.
26. Там же. Л. 94.
27. См.: Мравинский Е. А. Записки на память: Дневники. 1918-1987 / Текстол. подготовка, сост., вступ. ст. А. М. Вавилиной-Мравинской. СПб., 2004. С. 66.
28. РГАЛИ. Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 92, л. 39-65.
29. Там же. Ед. хр. 93, л. 360.
30. Там же. Ед. хр. 92, л. 48.
31. Там же. Л. 46.
32. Там же. Л. 50.
33. Там же. Ед. хр. 93, л. 369-370.
34. Совецание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б), М., 1948, речь Т. Хренникова, с. 28.
35. РГАЛИ. Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 93, л. 211.
36. Там же. Л. 168.
37. Там же. Л. 162.
38. См. подробнее статью Власовой Е. С. Фрагменты жизни в документах. По материалам Пленума Оргкомитета Союза советских композиторов // Музыкальная академия. 2007. № 3. С. 105.
39. Там же. С. 106.
40. РГАЛИ. Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 93, л. 120-128, неправленая стенограмма.
41. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. М., 1978. С. 345.
42. РГАЛИ. Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 93, л. 2-8.
43. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. С. 346.
44. РГАЛИ. Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 93, л. 391.
45. Там же.
46. Там же. Л. 330, 346.
47. Там же. Л. 203.
48. Пристли Дж. Англо-советское единство // Литература и искусство. 1942. 26 января. С. 2.
49. ГАРФ. Ф. 5283, оп. 21, ед. хр. 62, л. 13.
50. Там же. Ед. хр. 36, л. 3.
51. Там же. Л. 5.
52. Румянцев С. Арс новый, или Дела и приключения безустального казака Арсения Авраамова. М., 2007. С. 157.

53. ГАРФ. Ф. 5283, оп. 21, ед. хр. 36, л. 20-28.
54. Там же. Л. 25.
55. Там же. Л. 27.
56. Там же. Л. 27-28.
57. Там же. Ед. хр. 62, л. 10-12.
58. Рабинович Д., Шлифштейн С. Седьмая симфония // Литература и искусство. 1942. 12 января. С. 3.
59. Рабинович Д., Шлифштейн С. Правда искусства // Литература и искусство. 1942. 26 января. С. 3.
60. Там же.

Глава шестая. ИСТОРИЯ «ВЕЛИКОЙ ДРУЖБЫ»

1. РГАСПИ. Ф. 74, оп. 1, ед. хр. 394, л. 30.
2. Там же. Ф. 17, оп. 125, ед. хр. 11, л. 32.
3. РГАЛИ. Ф. 962, оп. 11, ед. хр. 480, л. 2.
4. Там же. Л. 5.
5. Там же. Л. 10.
6. Александров А. Н. О Д. Д. Шостаковиче и о некоторых фактах нашей музыкально-общественной жизни и моей биографии, о которых нужно было рассказать в связи с воспоминаниями о нем // Альманах «Встречи с прошлым». Вып. 10. Издание РГАЛИ.
7. Цит. по: Подгузова М. Из истории отечественного арфового искусства первой половины XX века: проблемы творчества и исполнительства. Дис. ...канд. искусствоведения. М.: Моск. гос. консерватория, 2009. С. 167.
8. РГАЛИ. Ф. 962, оп. 11, ед. хр. 480, л. 31.
9. Там же. Л. 55.
10. Там же. Л. 51, 53.
11. Там же.
12. РГАСПИ. Ф. 17, оп. 125, ед. хр. 299, л. 171.
13. Там же. Л. 172-175.
14. Там же.
15. РГАЛИ. Ф. 962, оп. 11, ед. хр. 480, л. 59.
16. Там же. Ф. 648, оп. 5, ед. хр. 148, л. 24-27.
17. Мендельсон-Прокофьева М. А. Воспоминания о Сергее Прокофьеве. Фрагмент: 1946-1950 годы // Сергей Прокофьев. Воспоминания. Письма. Статьи / Ред.-сост. М. П. Рахманова. М., 2004. С. 60.
18. Ваню Мурадели. Воспоминания и статьи / Сост. А. Д. Скоблионок, И. Е. Олинская. М., 1983. С. 47.
19. Цит. по: Мурадели В. Из моей жизни. Рассказы о музыке. М., 1980. С. 29.
20. Никонов В. Молотов: Молодость. М., 2005. С. 659.
21. РГАЛИ. Ф. 648 оп. 5, ед. хр. 144, л. 20.
22. Мурадели В. Опера на советскую тему «Чрезвычайный комиссар» // Советский артист. 1947. 8 февраля. С. 4.
23. РГАЛИ. Ф. 962, оп. 11, ед. хр. 505, л. 28.
24. Там же. Л. 29-30.
25. Мурадели В. Опера на советскую тему «Чрезвычайный комиссар».
26. Постановки Большого театра // Советский артист. 1947. 1 февраля. С. 3.
27. Встреча работников мастерских с постановщиками оперы «Чрезвычайный комиссар» // Советский артист. 1947. 21 марта. С. 1.
28. Напрячь все силы для успешного завершения постановки // Советский артист. 1947. 18 июня.
29. Мелик-Пашаев А. Спектакль о людях и делах великой эпохи // Советский артист. 1947. 4 октября.
30. Хохловкина А. Опера о дружбе народов // Советский артист. 1947. 15 ноября.
31. Хренников Т. Н. Так это было. М., 1994. С. 195.
32. Мурадели В. Чрезвычайный комиссар. Опера в четырех действиях и пяти картинах. Клавир. М., 1947. С. 295.
33. Мелик-Пашаев А. Ш. Спектакль о людях и делах великой эпохи.
34. Хохловкина А. Опера о дружбе народов.
35. Как мы готовим роли // Советский артист. 1947. 1 мая.
36. Там же.
37. Там же.

38. Мелик-Пашаев А. Спектакль о людях и делах великой эпохи.
39. Мурадели В. Из моей жизни. Рассказы о музыке. М., 1980. С. 32.
40. РГАЛИ. Ф. 2012, оп. 2, ед. хр. 143, л. 3, автограф, синие чернила.
41. Шостакович Д. Д. Письмо начальнику отдела музыкальных учреждений Министерства культуры СССР З. Г. Вартаняну // Дмитрий Шостакович в письмах и документах / Ред.-сост. И. А. Бобыкина. М., 2000. С. 445.
42. РГАЛИ. Ф. 2012, оп. 2, ед. хр. 143, л. 4, автограф, синие чернила.
43. РГАСПИ. Ф. 17. оп. 125, ед. хр. 634, л. 62-65. Опубликовано: Максименков Л. Партия – наш рулевой. Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г. об опере Вано Мурадели «Великая дружба» в свете новых архивных документов // Музыкальная жизнь. 1993. № 13-14, 15-16. См. также: Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917-1953 гг. / Составители А. Артизов и О. Наумов. М., 2002. С. 626. Обращу внимание, что данный документ, как, впрочем, и следующий, представляет собой машинописную копию, которая обнаружена в хранилище АП РФ (архиве Президента Российской Федерации). Автором данной книги в РГАСПИ найден машинописный оригинал. Он имеет пометы синим карандашом. Такого рода практика дублирования документов часто встречается в советской истории.
44. РГАСПИ. Ф. 17, оп. 125, ед. хр. 634, л. 62-65. Опубликовано. См.: Власть и художественная интеллигенция. С. 627-628.
45. РГАСПИ. Ф. 17, оп. 125, ед. хр. 633, л. 119-125.
46. Там же. Ф. 82, оп. 2, д. 951, л. 85-87.

Часть вторая. 1948 ГОД И ЕГО ПОСЛЕДСТВИЯ

Глава седьмая. АППАРАТНАЯ ПОДГОТОВКА ПОСТАНОВЛЕНИЯ

1. ЦАОПИМ. Ф. 1292, оп. 1, д. 11, л. 6.
2. РГАСПИ. Ф. 17, оп. 125, ед. хр. 633, л. 1-11, машинопись. Сохранена практика подчеркивания автором документа наиболее, по его мнению, значимых слов.
3. Там же.
4. РГАСПИ. Л. 13, машинопись.
5. Гольденвейзер А. Б. Об основных задачах музыкального воспитания (Несколько слов по поводу музыкального образования) // Советская музыка. 1934. № 10.
6. РГАСПИ. Ф. 17, оп. 125, ед. хр. 75, л. 48.
7. Там же. Ед. хр. 123, л. 10-17.
8. Там же. Л. 28.
9. Там же. Ф. 17, оп. 125, ед. хр. 636, л. 8.
10. Там же. Л. 11.
11. Там же. Л. 12-14.
12. Там же. Л. 14.
13. Там же. Л. 15-16.
14. Там же. Л. 16.
15. Там же. Л. 18-19.
16. Там же. Л. 20.
17. Там же. Л. 40-90.
18. Там же. Л. 41.
19. Там же. Л. 46.
20. Там же. Л. 49.
21. Там же. Л. 63.
22. Там же. Л. 57.
23. Там же. Л. 75.
24. Там же. Л. 76.
25. Там же. Л. 86.
26. Там же. Л. 66.
27. Там же. Л. 90.
28. Там же. Л. 91.
29. Там же. Л. 92, 93.
30. Там же. Л. 94.

31. Там же.
32. Там же.
33. Там же.
34. Там же. Л. 95.
35. *Шавердян А.* Квнтет Д. Шостаковича // Правда. 1940. 25 ноября.
36. РГАСПИ. Ф. 17, оп. 125, ед. хр. 636, л. 96.
37. Там же.
38. Там же. Л. 97.
39. Там же.
40. Там же. Л. 98.
41. Там же. Л. 99.
42. Там же. Л. 101.
43. Там же.
44. Там же. Л. 103.
45. Там же. Л. 106.
46. См.: Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). М., 1948; РГАСПИ. Ф. 17, оп. 165, ед. хр. 85.
47. Развивать и совершенствовать советскую музыку (без подписи) // *Культура и жизнь*. 1948. 21 марта.
48. Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б).
49. Второе выступление Д. Д. Шостаковича (13.01.1948). Цит. по: РГАСПИ. Ф. 17, оп. 165, ед. хр. 85, неправленая стенограмма, л. 214-221. Опубликованный вариант его же выступления. Цит. по: Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). С. 160-163.
50. *Шепилов Д.* Я сказал, что нам надо готовить такой документ // *Хреников Т.* Так это было. М., 1994. С.145, 146. Примерно так же Шепилов излагает свою версию событий и в своей книге: «Мы привлекли большую группу ведущих музыковедов Москвы, подготовили записку и проект постановления ЦК о музыке. Мне казалось, что все это сделано вполне квалифицированно и может послужить организующей основой для дальнейшего подъема советской музыкальной культуры и развития ее по правильному руслу». См.: *Шепилов Д.* Непримкнувший. М., 2001. С. 99-100.
51. РГАСПИ. Ф. 17, оп. 1163, ед. хр. 1509, л. 4, 5, подлинник.
52. Там же. Л. 6.
53. Окончательный вариант постановления от 26 января опубликован в книге: *Россия. XX век. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)-ВКП(б), ВУК-ОГПУ-НКВД о культурной политике 1917-1953 годов* // Сост. А. Артизов и О. Наумов. М., 1999. С. 628, 629.
54. Здесь и далее: РГАСПИ. Ф. 17, оп. 163, ед. хр. 1509, л. 192.
55. *Шепилов Д.* Непримкнувший. С. 105.
56. РГАСПИ. Ф. 17, оп. 125, ед. хр. 636, л. 128, 128 об.
57. Там же. Л. 130.
58. Там же. Ф. 17, оп. 125, ед. хр. 633, л. 66, 67.
59. Там же. Л. 108-111.
60. Там же.
61. Там же. Л. 14.
62. Там же. Л. 35.
63. Там же. Л. 40.
64. О недостатках в развитии советской музыки, докладная записка секретарям ЦК ВКП(б) А. Жданову, А. Кузнецову, М. Сулову, Г. Попову. См: *Хреников Т.* Так это было. М., 1994. Приложение. С. 2.
65. РГАСПИ. Ф. 17. оп. 125, ед. хр. 636, л. 97.
66. Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). С. 24.
67. РГАСПИ. Ф. 17, оп. 125, ед. хр. 633, л. 41.
68. Там же. Ед. хр. 636, л. 124.
69. Там же. Л. 168.

Глава восьмая. ХРОНИКА ОБЩЕСТВЕННЫХ ОБСУЖДЕНИЙ

ПОСТАНОВЛЕНИЯ

1. *Асафьев Б. В.* Музыка для миллионов // Советское искусство. 1947. 20 декабря.
Под тем же названием статья опубликована в: *Избранные труды академика Б. В. Асафьева.* Том V. М., 1957. С. 93-94.

2. Цит. по: *Мазель Л.* «...Я не представляю себе другой специальности». Из эпистолярного наследия / Публикация и комментарии Е. Власовой и Н. Любачевой // Музыкальная академия. 2007. № 3. С. 121.
3. Постановления Пленума ЦК РКП(б) // Правда. 1924. 31 января.
4. *Молотов В.* О приеме интеллигентов и служащих // Известия. 1924. 31 мая.
5. РГАЛИ. Ф. 2009, оп. 1, ед. хр. 35, л. 1, 1 об.
6. Там же. Л. 2 [без даты].
7. *Хренников Т.* В союзе советских композиторов неблагополучно // Правда. 1937. 6 апреля.
8. Там же. См.: РГАЛИ. Ф. 2012, оп. 1, ед. хр. 195, л. 20, 21.
9. *Хренников Т.* Так это было. С. 121.
10. ЦАОПИМ. Ф. 1292, оп. 1, д. 11, л. 1.
11. Там же. Л. 5.
12. Там же. Л. 6.
13. Там же. Л. 9.
14. *Прокофьев С.* «Война и мир» [первая редакция оперы] в двух томах и 11 картинах. Т. 1-2. М.: Музфонд СССР, 1943, стеклография. Т. 1: Эпиграф, акты I и II. Т. 2: акты III-V.
15. *Шостакович Д. Д.* Симфония № 7. Партитура. М.; Л., 1942.
16. ЦАОПИМ. Ф. 1292, оп. 1, д. 11, л. 10, 10 об.
17. Там же. Л. 14, 12.
18. Там же. Л. 13.
19. Там же. Л. 34, 35, 38.
20. Там же. Л. 70, 71.
21. Там же. Л. 117-142.
22. Там же. Д. 12, л. 50.
23. Цит. по: Власть и художественная интеллигенция. С. 588.
24. ЦАОПИМ. Ф. 1292, оп. 1, д. 11, л. 59.
25. *Иконников А. А.* Художник наших дней. Н. Я. Мясковский. М., 1982.
26. ЦАОПИМ. Ф. 1292, оп. 1, д. 12, л. 69.
27. Там же. Л. 7, 8.
28. Там же. Л. 15-17.
29. Там же. Л. 108, 110, 112, 114.
30. См.: *Хренников Т.* За творчество, достойное советского народа. См. там же: Выступления на собрании композиторов и музыковедов г. Москвы // Советская музыка. 1948. № 1. С. 63-102.
31. РГАЛИ. Ф. 962, оп. 10, ед. хр. 28.
32. Там же. Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 239, стенограмма общего собрания членов ССК в связи с Постановлением ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года, второй день собрания, 18 февраля, л. 78, машинопись, неуправленный вариант.
33. РГАСПИ. Ф. 17, оп. 125, ед. хр. 633, л. 152.
34. РГАЛИ. Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 241, л. 95, 97.
35. См. параграф «Цензура мысли» в данном издании.
36. РГАЛИ. Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 241, л. 101.
37. Там же. Л. 106.
38. Там же. Л. 98.
39. Там же. Л. 108.
40. Там же. Л. 23.
41. Там же. Л. 32, 35, 37, 40.
42. Цит. по: *Гладкова О.* Галина Устольская – музыка как наваждение. М., 1999. С. 48.
43. РГАЛИ. Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 241, л. 37
44. Там же. Л. 39.
45. См.: *Нестьев И.* Заметки о творчестве Д. Шостаковича. Несколько мыслей, вызванных Девятой симфонией // Культура и жизнь. 1946. 30 сентября.
46. РГАЛИ. Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 241, л. 40.
47. *Коваль М.* Творческий путь Д. Шостаковича (окончание) // Советская музыка. 1948. № 4. С. 16.
48. РГАЛИ. Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 241, л. 122, 124, 126.
49. Там же. Л. 124.
50. Там же. Ф. 962, оп. 5, ед. хр. 963.
51. Там же. Оп. 3, ед. хр. 1956, л. 106.
52. Там же. Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 241, л. 163.

53. Там же. Л. 164
54. «Об опере "Великая дружба" В. Мурадели». Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года // Советская музыка. 1948. № 1. С. 5.
55. РГАЛИ. Ф. 2077, оп.1 ед. хр. 241, л. 168.
56. Там же. Л. 169-171.
57. Там же. Л. 171.
58. См.: *Рогаль-Левицкий Д.* «...Я не стремился к сильным мира сего...» Публикация и комментарии О. Дигонской // Музыкальная академия. 1999. № 3. С. 159-176.
59. РГАЛИ. Ф. 2077 оп. 1, ед. хр. 241, л. 210.
60. Там же. Л. 197.
61. Там же. Л. 201.
62. Там же. Л. 210.
63. Там же. Л. 200.
64. Там же. Л. 236.
65. Там же. Л. 244.
66. Там же. Л. 192-200.
67. Там же. Л. 247.
68. Там же. Ед. хр. 242, л. 20.
69. Там же. Л. 101-109.
70. Там же. Л. 159.
71. Первый всесоюзный съезд советских композиторов // Советская музыка. 1948. № 2. С. 69.
72. Советское искусство. 1948. 1 мая.
73. Письмо жене от 11 февраля 1943 года. Цит. по: В. Я. Шебалин: Жизнь и творчество. Авторский проект семьи Лебеденко / Сост. В. И. Ражева. М., 2003. С. 196.
74. Из письма жене от 20 декабря 1942 года. Там же. С. 195.
75. Письмо Я. И. Мильштейну от 8 ноября 1942 года. Ереван. См.: *Мильштейн Я.* Константин Николаевич Игумнов. М., 1975. С. 279.
76. Архив МГК. Личное дело В. Я. Шебалина, л. 16.
77. Здесь и далее цит. по: *Логонова Е.* О воспитании молодых композиторов // Культура и жизнь. 1948. 21 февраля.
78. ЦАОПИМ. Ф. 44, оп. 39 д. 177, л. 6.
79. Там же. Л. 8, 9.
80. Там же. Л. 9 об., 10.
81. Там же. Л. 12.
82. Там же.
83. Письмо Б. В. Асафьева Д. Б. Кабалевскому от 16.12.1940 // Воспоминания о Б. В. Асафьеве / Сост. А. Крюков. М., 1974. С. 302.
84. ЦАОПИМ. Ф. 44, оп. 39, д. 177, л. 14.
85. Там же.
86. Там же. Л. 16.
87. Там же. Л. 31.
88. РГАСПИ. Ф. 17, оп. 125, ед. хр. 216, л. 67.
89. ЦАОПИМ. Ф. 44, оп. 39, д. 177, л. 73, 74.
90. Там же.
91. *Леденёв Р.* О В. Я. Шебалине // Памяти В. Я. Шебалина. Воспоминания. Материалы / Сост. А. М. Шебалина. М., 1984. С. 40.
92. ЦАОПИМ. Ф. 44, оп. 39, д. 177, л. 78.
93. Там же. Л. 79, 83.
94. РГАСПИ. Ф. 74, оп. 1, ед. хр. 394, л. 32.
95. На собрании московских композиторов // Комсомольская правда. 1937. 18 мая [публикация, как часто бывало в те времена, не имеет подписи].
96. Архив МГК. Личное дело Ю. В. Келдыша.
97. ЦАОПИМ. Ф. 44, оп. 39, д. 177, л. 35, 35 об.
98. Там же. Л. 39 об.
99. РГАЛИ. Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 92, л. 48.
100. ЦАОПИМ. Ф. 44, оп. 39, д. 177, л. 43.
101. Там же.
102. Собрание в Московской консерватории // Вечерняя Москва. 1948. 25 февраля.
103. *Келдыш Ю.* Порочные методы работы Московской консерватории // Советское искусство. 1948. 28 февраля.
104. Там же.
105. ЦАОПИМ. Ф. 44, оп. 39, д. 177, л. 68.

106. Там же.
107. *Келдыш Ю.* Порочные методы работы Московской консерватории.
108. Там же.
109. ЦАОПИМ. Ф. 44, оп. 39, д. 177, л. 117.
110. Там же. Л. 154-157.
111. Там же. Л. 94-106.
112. В. Я. Шебалин: Жизнь и творчество. С. 190.
113. ЦАОПИМ. Ф. 44, оп. 39, д. 177, л. 94-106.
114. Там же.
115. Там же. Л. 226.
116. Там же. Л. 230.
117. Там же. Л. 109.
118. Там же.
119. Там же. Ед. хр. 179, л. 142.
120. Там же. Л. 145-149.
121. См. об этом: *Лебединский Л.* Ответственность // Памяти В. Я. Шебалина. Воспоминания, материалы / Сост. А. Шебалина. М., 1984. С. 101-104.
122. РГАСПИ. Ф. 17, оп. 116, ед. хр. 344, л. 212р.
123. Архив МРК. Личное дело В. Я. Шебалина.
124. РГАЛИ. Ф. 2012, оп. 1, ед. хр. 23, л. 1, 3, автограф и машинописная копия. Машинописный оригинал, как представляется, послан по назначению.
125. Там же. Ед. хр. 139, л. 20-21.

Глава девятая. ПЕРВЫЙ КОМПОЗИТОРСКИЙ СЪЕЗД И ПОСЛЕ НЕГО

1. *Игорь Глебов.* Путеводитель по концертам. Вып. 1. Словарь наиболее необходимых музыкально-технических обозначений. Пг., 1919.
2. *Игорь Глебов.* Симфонические этюды. Пг., 1922.
3. Письмо Б. В. Асафьева Д. Б. Кабалевскому от 10 сентября 1942 года. Цит. по: Воспоминания о Б. В. Асафьеве / Сост. А. Крюков. М., 1974. С. 306.
4. Асафьев Б. Чайковский // Правда. 1943. 15 ноября.
5. Асафьев Б. «Иван Сусанин». Спектакль в Большом театре // Правда. 1945. 25 мая.
6. РГАЛИ. Ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 460, л. 1-3, автограф, фиолетовые чернила.
7. Асафьев Б. В. Композитор и действительность // Академик Б. В. Асафьев. Избранные труды. Т. V. М., 1957. С. 48-50.
8. РГАЛИ. Ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 427.
9. РГАСПИ. Ф. 17, оп. 125, ед. хр. 636, л. 229-232.
10. Там же. Л. 159.
11. Стенографический отчет Первого Всесоюзного съезда советских композиторов / Главный редактор М. В. Коваль. М., 1948.
12. РГАСПИ. Ф. 17, оп. 125, ед. хр. 636, л. 259.
13. См.: Советская музыка. 1948. № 2. С. 78.
14. РГАЛИ. Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 234, л. 65.
15. Там же. Л. 95. См.: *Ливанова Т.* Арам Хачатурян и его критики // Советская музыка. 1948. № 5. С. 40-48.
16. РГАЛИ. Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 234, л. 65.
17. Там же.
18. РГАСПИ. Ф. 17, оп. 125, ед. хр. 636, л. 178-179.
19. Там же.
20. Там же. Ед. хр. 633, л. 113-119.
21. Там же. Л. 114.
22. Там же. Л. 117.
23. РГАЛИ. Ф. 962, оп. 5, ед. хр. 25, л. 9-12.
24. Там же.
25. ЦАОПИМ. Ф. 4, оп. 39, ед. хр. 179, л. 99.
26. РГАЛИ. Ф. 962, оп. 3, ед. хр. 1956, л. 33.
27. ЦАЛИМ. Ф. 4, оп. 39, ед. хр. 179, л. 79.
28. Текст приказа см.: Дмитрий Шостакович в письмах и документах / Ред.-сост. И. А. Вобькина. М., 2000. С. 543, 544.
29. РГАЛИ. Ф. 962, оп. 3, ед. хр. 1956 (1), л. 25-27.
30. Там же. Л. 27, 28.
31. Там же. Л. 29.
32. Там же. Л. 49.
33. Там же. Л. 44, 48.

34. Там же. Ф. 648, оп. 5, ед. хр. 148, л. 41. Первым письмо подписал следующий после Бондаренко директор Большого театра А. Солодовников. Вторым и третьим стояли подписи любимых артистов Сталина – М. Д. Михайлова и М. О. Рейзена (басы). Подпись главного дирижера Н. С. Голованова находилась на шестом месте, после В. Барсовой и В. Давыдовой. Список подписантов был солидным и охватывал практически всех оперных и балетных солистов Большого.
35. РГАСПИ. Ф. 74, оп. 1, ед. хр. 396, л. 63.
36. См.: Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О кураторстве над Большим театром» от 10 мая 1930 года // Власть и художественная интеллигенция. С. 128.
37. РГАСПИ. Ф. 74, оп. 1, ед. хр. 394, л. 60.
38. Там же. Л. 16, 17.
39. Там же. Ф. 17, оп. 116, ед. хр. 344, л. 410г.
40. Постановление опубликовано в книге: Власть и художественная интеллигенция. С. 635.
41. Файер Ю. Активно участвовать в создании классических советских опер и балетов // Советский артист, 1948. 19 февраля.
42. РГАСПИ. Ф. 17, оп. 125, ед. хр. 634, л. 272.
43. РГАЛИ. Ф. 648, оп. 5, ед. хр. 148, л. 9.
44. Там же. Ед. хр. 145, л. 1 об.
45. Там же. Ед. хр. 144, л. 6.
46. Там же. Л. 7.
47. Там же. Л. 14.
48. Там же.
49. Там же. Л. 11.
50. Там же. Л. 20.
51. Там же. Л. 6.
52. РГАСПИ. Ф. 82, оп. 2, д. 951, л. 6–15.

Глава десятая. 1949–й: «ДЕЛО МУЗЫКОВЕДОВ»

1. РГАСПИ. Ф. 82, оп. 2, д. 1019, л. 19. Документ, посланный на имя В. М. Молотова, от 17.07.1956, подписали 123 человека – студенты, преподаватели ленинградских вузов, инженеры. Копии документа были разосланы секретариатом Молотова Поликарпову (ЦК КМИ), Кафтанову (МК) и Хренникову (ССК). В сокращенном и отредактированном виде письмо было опубликовано в журнале «Советская музыка». См.: Слово любителей музыки (Открытое письмо съезду композиторов) // Советская музыка. 1957. № 4. С. 92–97. Инициаторы появления данного письма И. Райский, Ю. Михельсон, А. Корбут, В. Фомин, В. Матыгулин получили даже ответ от имени зам. начальника Главного управления театров и музыкальных учреждений Министерства культуры СССР В. Целиковского о принятых мерах. О данном факте сообщено автору работы И. Райским. В настоящее время Иосиф Генрихович Райский является председателем секции музыкальных критиков и музыковедения СК Санкт-Петербурга и главным редактором газеты «Маринский театр».
2. На чуждых позициях. О происках антипатриотической группы театральных критиков // Культура и жизнь. 1949. 30 января. С. 2–3.
3. ЦАОПИМ. Ф. 1292, оп. 1, ед. хр. 15, л. 7.
4. Там же. Л. 8.
5. Хренников Т. Против космополитизма и формализма в музыкальной критике и музыковедении // Советское искусство. 1949. 19 февраля. С. 2.
6. Против космополитизма и формализма в музыкальном образовании // Советское искусство. 1949. 12 марта. С. 2.
7. В журнале «Советская музыка» в сокращенном и весьма отредактированном виде были опубликованы отчеты о двух собраниях – открытом партийном в ССК (18, 21 и 22 февраля) и в ленинградской композиторской организации (5 и 6 марта). Статья М. В. Ковалева отражала мнение секретариата ССК и продолжала линию критики, намеченную в докладе Хренникова. См.: Хренников Т. Н. О нетерпимом отставании музыкальной критики и музыковедения // Советская музыка. 1949. № 2. С. 7–15; Выступления на открытом партийном собрании в ССК СССР, посвященном обсуждению задач музыкальной критики и науки // Советская музыка. 1949. № 2. С. 16–36; Коваль М. В. За большевистскую партийность в советском музыковедении // Советская музыка. 1949. № 3. С. 3–11; Общее собрание в Ленинградском

- Союзе советских композиторов, посвященное обсуждению задач музыкальной критики и науки // Советская музыка. 1949. № 3. С. 17-29.
8. ЦАОПИМ. Ф. 1292, оп. 1, ед. хр. 16, л. 79.
 9. Хренников Т. Н. Так это было. С. 135.
 10. ЦАОПИМ. Ф. 1292, оп. 1, ед. хр. 16, л. 7.
 11. Там же. Л. 8.
 12. Там же. Л. 8, 9.
 13. Выступление Л. А. Мазеля 5 апреля 1944 года на Пленуме Оргкомитета ССК. Цит. по: Власова Е. Фрагменты жизни в документах // Музыкальная академия. 2007. № 3. С. 111.
 14. ЦАОПИМ. Ф. 1292, оп. 1, ед. хр. 16, л. 31.
 15. Мазель Л. А. О советском теоретическом музыкознании // Советская музыка. 1940. № 12. С. 15.
 16. ЦАОПИМ. Ф. 1292, оп. 1, ед. хр. 16, л. 33.
 17. Мазель Л. А. Ф. Шопен. М.; Л., 1947. 44 с. [серия «Классики мировой музыки»]
 18. ЦАОПИМ. Ф. 1292, оп. 1, ед. хр. 16, л. 33, 34.
 19. Помимо статей Д. Житомирский в 1947 году опубликовал брошюру «Дмитрий Шостакович», изданную Союзом советских композиторов (М., 1947.).
 20. ЦАОПИМ. Ф. 1292, оп. 1, ед. хр. 16, л. 47.
 21. Там же. Л. 50-52.
 22. Бэлза И. Ф. Советская музыкальная культура. Краткий очерк. М.; Л., 1947. 205 с. Книга издана Отделом научно-исследовательских учреждений Комитета по делам искусств при СМ СССР.
 23. Адвокат музыкального уродства // Правда. 1948. 26 марта.
 24. ЦАОПИМ. Ф. 1292, оп. 1, ед. хр. 16, л. 11-13.
 25. Там же. Л. 13, 15.
 26. См.: Бэлза И. Ф. С. В. Рахманинов и русская опера. М., 1947; Он же: Рахманинов. Популярный очерк. М.; Л., 1946. 12 с.; Он же: В. Я. Шебалин. М.; Л., 1945.
 27. ЦАОПИМ. Ф. 1292, оп. 1, ед. хр. 16, л. 133-141.
 28. РГАСПИ. Ф. 82, оп. 2, л. 1019, л. 11-12.
 29. ЦАОПИМ. Ф. 1292, оп. 1, ед. хр. 16, л. 16-17.
 30. Там же. Л. 16.
 31. Там же. Л. 17.
 32. Вайнкоп Ю. Две симфонии // Советская музыка. 1941. № 5. С. 19-25.
 33. Свиридов Г. В. Музыка как судьба. С. 88.
 34. ЦАОПИМ. Ф. 1292, оп. 1, ед. хр. 16, л. 18.
 35. Там же.
 36. См. главу пятую настоящего издания.
 37. См.: Советское искусство. 1939. 14 ноября. С. 3.
 38. Дзержинский И. Творческая удача // Советское искусство. 1939. 14 ноября. С. 3.
 39. Крейтнер Г. Новая советская опера // Советское искусство. 1939. 14 ноября. С. 3.
 40. Шлифштейн С. Вольшие идеи и маленькие чувства // Советское искусство, 1939. 14 ноября. С. 3.
 41. ЦАОПИМ. Ф. 1292, оп. 1, ед. хр. 17, л. 11. К сожалению, попытки обнаружить стенограмму обсуждения опер «Семен Котко» и «В бурю», на которые в прессе тех лет есть неоднократные ссылки, не увенчались успехом.
 42. См.: Шлифштейн С. И. Д. Шостакович. Девятая симфония опус 70 (к первым исполнениям в Москве, 20 и 22 ноября 1945). М.: Московская государственная филармония, 1945.
 43. ЦАОПИМ. Ф. 1292, оп. 1, ед. хр. 16, л. 22.
 44. Там же. Л. 20.
 45. Там же. Л. 188, 189.
 46. Там же. Л. 197.
 47. Там же. Л. 19.
 48. Там же. Л. 23.
 49. Гинзбург С. Л. К. Ю. Давыдов (Глава из истории русской музыкальной культуры и методической мысли). Л., 1936.
 50. ЦАОПИМ. Ф. 1292, оп. 1, ед. хр. 16, л. 24.
 51. Ливанова Т. Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. Вып. 1. М., 1938.
 52. ЦАОПИМ. Ф. 1292, оп. 1, ед. хр. 16, л. 24.

53. Ливанова Т. Н. Спор о Мясковском // Советская музыка. 1948. № 9. С. 23-27.
54. ЦАОПИМ. Ф. 1292, оп. 1, ед. хр. 16, л. 26.
55. Ливанова Т. Н. Я. Мясковский. Творческий путь. М., 1953.
56. Кабалевский Д. Б., Шостакович Д. Д. Книга о Мясковском // Советская музыка. 1954. № 7. С. 99-108.
57. Письма Д. Д. Шостаковича к Д. Б. Кабалевскому: 1940-1970-е годы. Публикация и комментарии М. А. Карачевской // Наследие: русская музыка – мировая культура / Ред-сост. Е. С. Власова, Е. Г. Сорокина. М., 2009. С. 417.
58. История русской музыки / Под ред. проф. М. С. Пекелиса. М.; Л., 1940. Т. 1. 456 с. Т. 2. 456 с.
59. ЦАОПИМ. Ф. 1292, оп. 1, ед. хр. 16, л. 26.
60. Грубер Р. И. История музыкальной культуры. Учебное пособие для историко-теоретических факультетов консерваторий. В 2 ч. М.; Л., 1941.
61. ЦАОПИМ. Ф. 1292, оп. 1, ед. хр. 16, л. 27.
62. Там же. Л. 72.
63. Там же. Л. 74, 75.
64. Там же. Л. 76.
65. В данном учебнике Келдыш является автором 13-й, 16-й и 17-й глав.
66. ЦАОПИМ. Ф. 1292, оп. 1, ед. хр. 16, л. 77.
67. Там же. Л. 79.
68. С. И. Танеев и русская опера / Сб. статей под ред. проф. И. Ф. Балзы. М., 1946; С. В. Рахманинов и русская опера. Труды государственного Музея музыкальной культуры / Сб. статей под ред. проф. И. Ф. Балзы. М., 1947; С. В. Рахманинов. Сб. статей и материалов / Под ред. Т. Э. Цытович. М.; Л., 1947.
69. Келдыш Ю. Новые книги о Танееве и Рахманинове // Советская музыка. 1948. № 6. С. 98.
70. ЦАОПИМ. Ф. 1292, оп. 1, ед. хр. 16, л. 80.
71. Там же.
72. Келдыш Ю. Указ. изд. С. 99.
73. ЦАОПИМ. Ф. 1292, оп. 1, ед. хр. 16, л. 80.
74. Там же. Л. 82
75. Там же. Л. 82-84.
76. См.: Нестьев И. В. «Александр Невский» Прокофьева // Советское искусство. 1939. 27 мая; Он же. «Семен Котко» С. Прокофьева // Советская музыка. 1940. № 9. С. 7-26; Он же. О стиле Прокофьева // Советская музыка. 1946. № 4. С. 10-26; Он же. Шестая симфония С. Прокофьева // Советское искусство. 1947. 18 октября.
77. ЦАОПИМ. Ф. 1292, оп. 1, ед. хр. 16, л. 28.
78. См.: Культура и жизнь. 1946. 30 сентября.
79. ЦАОПИМ. Ф. 1292, оп. 1, ед. хр. 16, л. 178, 184.
80. Там же.
81. Там же. Л. 205.
82. Там же. Л. 28, 29.
83. Там же. Л. 81, 83, 84.
84. Там же. Л. 92.
85. Там же. Л. 169.
86. Там же. Л. 159.
87. Там же. Ед. хр. 17, л. 38, 39.
88. Там же. Л. 212.
89. Там же. Л. 99, 101.
90. Там же. Л. 169.
91. Там же. Л. 50.
92. Блюм Д. Краткий курс инструментоведения. М.; Л., 1947. 98 с.
93. ЦАОПИМ. Ф. 1292, оп. 1, ед. хр. 17, л. 51.
94. Там же. Л. 216-218.
95. Там же. Л. 218-219.
96. Там же. Л. 220.
97. Там же. Л. 221-222.
98. Хренников Т., Захаров В. Буржуазные космополиты в музыкальной критике // Культура и жизнь. 1949. 20 февраля, С. 2-3.
99. Архив МГК. Личное дело Е. А. Грошевой, л. 6.
100. РГАСПИ. Ф. 17, оп. 125, ед. хр. 633, л. 152.
101. Грошева Е. А. Разгромить космополитов-антипатриотов в советской музыке // Красный флот. 1949. 17 марта.

102. Там же.
 103. Там же.
 104. Там же.
 105. Там же.
 106. Там же.
 107. Там же.
 108. РГАЛИ. Ф. 658, оп. 18, ед. хр. 513, л. 6.
 109. Там же.
 110. Там же.
 111. Там же. Л. 7.
 112. РГАЛИ. Ф. 658, оп. 18, ед. хр. 513, л. 10, 11.
 113. Там же. Л. 8.
 114. Там же. Л. 11, 12.
 115. Там же. Л. 11-14.
 116. Там же. Л. 15, 24, 25.
 117. Там же. Л. 64, 65.
 118. Там же. Л. 136-138.
 119. Там же.
 120. Там же. Л. 69.
 121. Т. Э. Цытович принадлежат следующие статьи о Прокофьеве: Новый балет С. Прокофьева // Советское искусство. 1945. № 48; Балет С. Прокофьева // Советская музыка. 1946. № 8-9.
 122. Имеется в виду сборник: Очерки советского музыкального творчества. Т. 1. М.; Л., 1947.
 123. Цуккерман В. А. Несколько мыслей о советской опере // Советская музыка. 1940. № 12.
 124. РГАЛИ. Ф. 658, оп. 18, ед. хр. 513, л. 94-98.
 125. Там же.
 126. Пролетарский музыкант. 1931. № 2.
 127. Там же.
 128. Дьяков Б. Встреча на Эльбе // Советское искусство. 1949. 12 марта. С. 3.
 129. РГАСПИ. Ф. 82, оп. 2, д. 950, л. 113.
 130. Письма к другу: Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману / Сост. и коммент. И. Д. Гликмана. СПб., 1993. С. 81.
 131. РГАСПИ. Ф. 82, оп. 2, д. № 1019, л. 3-5.
 132. Там же. Л. 6.
 133. Варламов А. Н. Михаил Булгаков. М., 2008. С. 480
 134. Шостакович Д. Мы должны объединить наши усилия. На конгрессе деятелей науки и культуры США в защиту мира // Советское искусство. 1949. 2 апреля. С. 4.
 135. См.: Хренников Т. Н. Так это было. С. 132.
 136. РГАЛИ. Ф. 653, оп. 1, ед. хр. 812, л. 24, машинопись. Слова «Прокофьев С. С.» написаны от руки фиолетовыми чернилами.
 137. ЦАОПИМ. Ф. 1292, оп. 1, ед. хр. 19, л. 40.
 138. Там же. Л. 78.
 139. Там же. Ед. хр. 21, л. 65-66.
 140. Мартынов И. И. Государственный русский народный хор имени Пятницкого. М., 1950. Данная работа стала расширенным вариантом брошюры, опубликованной музыковедом в 1946 г.
 141. РГАСПИ. Ф. 82, оп. 2, д. 1019, л. 9, 10, 14, 16.
 142. Варламов А. Указ. изд. С. 389.

ПОСТСКРИПТУМ

1. Соколов Б. В. Молотов. Тень вождя. М., 2005. С. 7, 45.
 2. Там же. С. 45.
 3. Никонов В. А. Молотов: Молодость. М., 2005. С. 88.
 4. Там же. С. 25.
 5. См.: РГАЛИ. Ф. 648, оп. 2, ед. хр. 988, л. 144.
 6. Шебалин В. Я. О работе над симфонией «Ленин» // Виссарион Яковлевич Шебалин. Литературное наследие. Воспоминания, переписка, статьи, выступления / Составление и комментарии А. М. Шебалиной. М., 1975. С. 173.
 7. РГАСПИ. Ф. 82, оп. 2, ед. хр. 950, л. 42.
 8. Там же. Л. 20.
 9. Там же. Л. 114-116.

АББРЕВИАТУРЫ

- АППО – Отдел по агитации, пропаганде и печати ЦК ВКП(б)
- АРРРФ – Ассоциация работников революционного радиофронта
- ВАК – Всероссийская ассоциация композиторов
- ВОКС – Всесоюзное общество культурных связей с заграницей
- ВОСМ – Всероссийское общество современной музыки
- Всероскомдрам (ВРКД) – Всероссийское общество драматических писателей и композиторов
- ВХУТЕИН – Высший художественно-технический институт
- ВЦИК – Всероссийский Центральный исполнительный комитет Советов рабочих, крестьянских и солдатских депутатов
- ГАБТ – Государственный академический Большой театр
- ГИМН – Государственный институт музыкальной науки
- Главпрофобр – Главное управление профессионального образования НКП РСФСР
- ГОМЭЦ – Государственное объединение музыкальных, эстрадных и цирковых предприятий НКП РСФСР
- ГРК – Государственный репертуарный комитет
- ГУК – Главное управление по контролю за зрелищами и репертуаром Всесоюзного комитета по делам искусств
- ГУМУ – Главное управление музыкальных учреждений Всесоюзного комитета по делам искусств
- ГУУЗ – Главное управление учебных заведений Всесоюзного комитета по делам искусств
- ДРАМСОЮЗ – Ленинградское драматическое общество
- ЗР – Закрытый распределитель
- ЛИЯ – Институт литературы, искусства и языка
- Модпик – Московское общество драматических писателей и композиторов
- МОПР – Международная организация помощи борцам революции
- МУЗО Наркомпроса РСФСР – Музыкальный отдел Наркомпроса РСФСР
- МОРТ – Международное объединение революционных театров
- Наркомвнудел (НКВД) – Народный комиссариат внутренних дел
- НКИД – Народный комиссариат иностранных дел
- НКП РСФСР (Наркомпрос) – Народный комиссариат просвещения РСФСР
- НЭП – Новая экономическая политика
- ОРРТ – Общество работников Революционного театра
- Проколл – Производственный коллектив студентов, композиторов Московской консерватории
- РАБИС (ЦК РАБИС) – Центральный комитет Всероссийского профессионального союза работников искусств
- РАПМ (ВАПМ) – Российская (Всероссийская) ассоциация пролетарских музыкантов
- РКИ – Рабоче-крестьянская инспекция
- РККА – Рабоче-крестьянская Красная армия
- СНК – Совет народных комиссаров
- ТЕО – Театральный отдел Наркомпроса РСФСР
- ТРАМ – Театр рабочей молодежи
- ТРОП – Театр рабочей оперы

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абакумов С. Н. 84
Аболимов П. Ф. 219
Абрамский А. С. 20
Аввакум 315, 319
Авербах Л. Л. 144, 314
Авраамов А. (псевд., наст. Краснокутский А. М.) 17, 18, 117, 205, 421
Авранек У. 404
Агажанов А. П. 306, 308
Адалис А. Е. 172
Адан А. Е. 48, 49, 54, 62, 63
Аладов Н. И. 160
Александр III 395
Александров А. В. 336, 405, 406
Александров Ан. Н. 73, 96, 125, 143, 147, 170, 190, 214, 230, 237, 254, 271, 304, 310, 335, 341, 343, 351, 358, 403, 419, 422
Александров Б. А. 190, 263, 336, 407
Александров Г. Ф. 212, 248, 249, 305
Алексеев А. Д. 336
Алексеев А. И. 403
Алексеев В. А. 81
Алексеев П. Н. 84
Алигер М. И. 219
Альмов С. Я. 222, 223
Альшванг А. А. 101, 249, 280
Алябьев А. А. 64, 70
Амиранишвили П. 407
Ангаров А. И. 355
Ангелина П. Н. 161
Андреев А. А. 212, 248-250
Андреев П. З. 11
Андрианов М. 64
Андропов Ю. В. 191
Анисимов А. И. 214, 292, 330
Анненков Ю. П. 8, 17, 18, 414, 415
Аносов Н. П. 110
Апетян Э. А. 415
Апостолов П. И. 379, 380
Апресян Г. Э. 308, 385
Аракишвили Д. И. 330, 407
Арапов Б. А. 37, 96, 148, 292, 337
Арди Ю. К. 109
Аренский А. С. 65, 71, 407
Аристотель 197
Аркадьев М. П. 142, 143, 146, 147, 150, 151
Арканов Б. С. 157, 177, 178, 285
Армстгеймер И. И. 65, 71
Артизов А. Н. 91, 347, 419, 420, 423-425
Арутюнян А. А. 341, 344 354, 383
Асафьев Б. В. 10, 15, 63, 73, 76, 96, 98, 105, 116, 148, 149, 190, 193, 197, 219, 225, 246, 254, 266, 276, 277, 280, 282, 290, 291, 293, 305, 306, 310, 323-328, 330, 331, 333, 349, 356-358, 365, 371, 377, 403, 405, 413, 425-427, 434, 435
Асеев Н. Н. 39, 96, 120, 169
Атовмян Л. Т. 96, 111, 122, 125, 129, 130, 131, 266, 276, 278-280, 282-285, 287, 331, 336, 391, 411
Афанасьев Н. Я. 50, 65, 70
Афиногенов А. Н. 96
Ахматова А. А. 288, 335, 376
Ахметов Х. 330
Ашрафи М. А. 340
Бабель И. Э. 96
Багадуров В. А. 65, 70
Вагриновский М. М. 48, 76
Байер Й. 64
Балакирев М. А. 50, 51, 109, 372
Баланчивадзе А. М. 77, 184, 190, 215, 219, 225, 262, 420
Баласанян С. А. 77
Бальмонт К. Д. 103, 126
Баратов Л. В. 225, 226
Барина М. Н. 13
Барсова В. В. 239, 285, 404, 428
Бах И. С. 17, 30, 90, 95, 99-103, 106, 117, 168, 301, 336, 339, 363, 386
Бедный Д. (псевд., наст. Придворов Е. А.) 22
Безьменский А. И. 96, 128
Белинский В. Г. 303, 372
Беллини В. 47, 54
Белозерская Л. Е. 107
Белоненко А. С. 419
Белорусец И. М. 310
Белюсова-Шевченко Г. В. 228
Белый В. А. (псевд., наст. Вейс Д. А.) 87, 92, 96, 101, 109, 113, 115, 117, 118, 121, 122, 124, 125, 128-132, 139,

- 141, 146, 147, 149, 150,
172, 190, 192, 194, 197,
202, 203, 208, 210, 279,
281, 286, 288, 304, 314,
337, 403, 407, 418
Веляев В. М. 44, 205,
255, 306, 310, 397, 415
Вер В. Б. 48, 78, 357
Берг А. 47, 50, 54,
185, 309, 334, 405
Бердслей О. В. 386
Бердяев Н. А. 80, 416,
444
Верия Л. П. 52, 237,
267, 391, 406
Верков В. О. 305, 379,
380, 386, 390, 397
Берлин И. 208
Верлиоз Г. 47, 49, 54,
250, 339, 386
Берлянд Е. С. 377
Бернардт Г. В. 197, 199
Бёрнс Р. 198, 284, 292
Беспалов Н. Н. 336, 392
Бетховен Л. ван 28, 34,
47, 55, 86, 95, 98-100,
106, 108, 110, 113,
114, 126, 127, 129,
130, 137, 202, 251,
252, 258, 295, 313,
320, 339, 393, 402,
405, 417
Бизе Ж. 47, 55, 130,
358
Биль-Белоцерков-
ский В. Н. 42, 96, 415
Бирюков Ю. С. 73, 143,
220, 341, 343
Блантер М. И. 190, 336,
407
Бларамберг П. И. 65,
70, 110, 309
Блейхман Ю. И. 65
Блок А. А. 19, 36, 291,
336, 360
Блок Ж. Р. 188
Блок М. 412
Блюм В. И. 107, 113-
115, 417, 418
Блюм Д. А. 380, 397,
431
Бобыкина И. А. 423, 427
Богатырёв С. С. 219,
254, 304, 306, 310,
317, 337, 367
Богданов-Березовский
В. М. 89, 105, 148,
191, 192, 201, 293,
302, 337
Богданович А. 45
Богословский Н. В. 96,
317
Бодлер Ш. 308
Бойто А. 55
Болдырев И. Г. 271
Волотин С. Б. 100
Вольшаков Г. Ф. 225,
228, 229, 233
Большеменников А. П.
336
Бондаренко Ф. П. 225,
348, 428
Боровский А. К. 13
Бородин А. П. 47, 51,
65, 110, 114, 130, 131,
200, 250, 372, 407
Боярский Я. И. 96, 144,
179, 180, 355
Бражников М. В. 190,
301
Брамс И. 250, 339,
386, 404
Браудо Е. М. 46, 89,
100
Браудо И. А. 292
Брешко-Брешковская Е. К.
354
Брик О. М. 96
Брук М. С. 113, 196
Брусиловский Е. Г. 190,
340
Брюсов В. Я. 8, 35,
103, 172, 323, 414
Брюсова Н. Я. 12, 13,
17, 19, 20, 24, 25-28,
33, 34, 89, 98, 122,
132, 144, 278, 279,
291, 318, 337, 351,
414
Брюшков Ю. В. 100
Буальдьё Ф. А. 49, 55
Бубнов А. С. 49, 90,
92, 94-96, 144, 153,
154, 345
Бугославский С. А. 100,
114, 118, 190
Будашкин Н. П. 279,
340-342, 383
Будённый С. М. 19, 156
Будяковский А. Е. 105
Буланже Н. 205
Булгаков М. А. 10-12,
48, 107, 211, 275, 282,
323, 348, 394, 413,
431
Булганин Н. А. 154,
391, 406
Буни В. В. 341, 343,
383
Бунин И. А. 336
Бунин Р. С. 271, 292,
296, 297
Бунке И. 65
Бурмейстер В. П. 64
Бутенина М. Ф. 165, 217
Бутомо-Названова О. Н.
104
Бутюгин И. К. 84
Бухарин Н. И. 35, 37,
44, 87, 171, 414, 415
Буцкой А. К. 377, 380,
384, 385, 397
Бэлза И. Ф. 255, 259,
309, 328, 333-338, 362,
363, 366-368, 375, 377,
378, 380, 381, 384-386,
389, 390, 397-399, 429,
430
Вавилина-Мравин-
ская А. М. 196, 421
Вагнер Р. 32, 34, 47,
49, 55, 62, 130, 131,
217, 250, 339, 358
Вайнберг М. С. 251,
338, 341, 343
Вайнкоп Ю. Я. 105, 292,
296, 299-303, 362, 363,
368, 369, 378-381, 384,
385, 398, 429
Вайнонен В. И. 225, 325
Вакс К. А. 281
Вальтер Б. 98
Варламов А. Е. 54, 404,
407
Варламов А. Н. 418, 431
Варлих Г. И. 17
Вартанян Э. Г. 423
Варуни В. П. 286, 421
Василенко С. Н. 20, 47,
48, 73, 77, 86, 96, 98,
101, 147, 219, 339-343,
357, 358
Васильев В. Д. 351
Васильева Э. А. 160
Васильев-Буглай Д. С.
20, 22, 92, 96, 109,
118, 190, 194, 219,
279, 341
Васина-Гроссман В. А.
199, 380, 389, 413
Ваулин А. П. 10, 15,
116, 413
Вебер К. М. 55
Вейс П. Ф. 147
Веприк А. М. 25, 27,
28, 150, 170, 190, 208,
339, 414
Верди Дж. 47, 55, 114,
250, 339, 358, 403
Верстовский А. Н. 50,
54, 65, 70
Вертов Д. (псевд.,
наст. Кауфман Д. А.) 96
Вершигора П. П. 219
Видор Ш. М. 380
Вилинский А. В. 65
Вилковир Б. Е. 81
Виллуан В. Ю. 65
Вильбоа К. П. 66
Винников В. В. 223
Виноградов В. С. 33,
80, 105, 132

- Вирта Н. Е. 212
 Владигеров П. 274
 Владимиров В. К. 351
 Владимиров В. Н. 104
 Власов В. А. 77, 190, 216, 219, 223, 327, 330, 344, 406
 Власова Е. С. 5, 416-418, 421, 425, 429, 430
 Вознесенский Н. А. 237, 267
 Волков Н. Н. 403
 Волков С. М. 419
 Вольф П. А. 55
 Вольф-Феррари Э. 48, 56, 62
 Ворошилов К. Е. 90, 212, 266, 267, 312, 313, 345-347, 401, 406
 Вульфийус П. А. 105
 Выгодский Н. Я. 92
 Вышинский А. Я. 52, 358
 Габович М. М. 270, 351, 353
 Габричевский А. Г. 305
 Гаврюшов В. А. 228
 Гаглоев Г. 229
 Гаджибеков У. 73, 192
 Гаджиев Д. 262
 Гайдар А. (псевд., наст. Голиков А. П.) 96
 Гайдн Й. 295, 312
 Галеви Ф. 50, 56, 62
 Гальнин Г. Г. 271, 387
 Гамрекели Д. А. 228
 Гарбузов Н. А. 98
 Гарсей Дж. 207
 Гартенвельд В. Н. 66
 Гасанов Г. 330
 Гаук А. В. 296, 314, 345
 Гачев Д. И. 80, 99, 122, 146
 Гегель Г. В. 127
 Гендель Г. Ф. 339
 Гедике А. Ф. 20, 98, 147, 190, 208, 248
 Гельфанд Л. Б. 183
 Гендун 162, 163
 Герасимов С. А. 391
 Герольд Ф. 56
 Гертель А. 63
 Гершвин Дж. 334
 Гёте И. В. 202, 403
 Гидаш А. 172
 Гилельс Е. Г. 249
 Гилельс Э. Г. 249, 339
 Гинзбург Г. Р. 100, 435
 Гинзбург Л. С. 249, 306, 339
 Гинзбург С. Л. 105, 200, 248, 292, 372, 384, 397, 430
 Гиппиус Е. В. 306, 387, 398
 Гиро Э. 380
 Главач В. И. 66
 Гладков Ф. В. 43
 Гладковский А. П. 73, 149, 195
 Глазунов А. К. 13, 20, 37, 47, 64, 72, 98, 162, 339, 356, 395, 403, 406
 Глебов В. (псевд., наст. Асафьев Б. В.) 149, 249, 323, 324, 427
 Гликман И. Д. 377, 391, 431
 Глинка М. И. 5, 48, 66, 70, 72, 177, 197, 200, 232, 250-253, 261, 263, 305, 318, 321, 322, 325, 326, 339, 349, 359, 367, 379, 380, 386, 397, 402, 407, 420
 Глиэр Р. М. 20, 37, 47, 53, 73, 77, 96, 97, 143, 145-147, 149, 150, 188, 190, 203, 206-208, 221, 282, 310, 324, 325, 327, 336, 339-342, 351, 356-358, 396, 405, 418
 Глумов А. Н. 403
 Глюк К. В. 47, 56, 110
 Гмыря Б. Р. 407
 Гнесин М. Ф. 17, 20, 34, 101, 104, 116, 118, 122, 125-127, 132, 134, 135, 140, 141, 145, 151, 329, 339, 341, 344, 411, 418
 Говард Дж. 186
 Гоголь Н. В. 46
 Годар Б. Л. П. 56
 Годовский Л. 162
 Гокиели И. Р. 77
 Голейзовский К. Я. 18, 46, 48
 Голованов Н. С. 90, 91, 165, 176-180, 212, 247, 266, 313, 344, 348, 356, 406, 428
 Головин Д. Д. 177, 403
 Головкин Ф. М. 228, 229
 Головкина С. Н. 160
 Голубев Е. К. 143, 304, 340, 341
 Голубин В. Д. 160
 Гольденвейзер А. Б. 98, 101, 147, 150, 220, 230, 247-252, 259, 266, 267, 307, 311-313, 317, 319, 329, 330, 339, 423
 Гольдмарк К. 56
 Гольдони К. 416
 Гольдшайн Э. М. 100-102
 Горбатов Б. Л. 44, 220
 Городецкий С. М. 165, 359
 Городинский В. М. 80, 147, 150, 192, 239, 258, 396
 Горький А. М. 9, 44, 106, 155, 168, 220, 232, 406
 Госсек Ф. 56
 Гра Ф. 325, 403
 Грабарь И. Э. 245, 246
 Грачев А. И. 84
 Гретри А. Э. М. 56, 110
 Гречанинов А. Т. 66, 97
 Григ Э. 63, 110, 130
 Грикуров Э. П. 296
 Гринберг М. А. 184, 185, 249, 256-259, 273, 274
 Грингух А. С. 104
 Громан-Соловцов А. А. 417 (см Соловцов А. А.)
 Гроссман В. С. 353, 377
 Грошева Е. А. 291, 362, 379, 381-384, 430
 Грубер Р. И. 105, 149, 245, 246, 305, 311, 372, 373, 380, 397, 430
 Грюнфельд Н. Э. 73
 Гудмен Б. 204
 Гулак-Артемковский С. С. 66, 71
 Гумилёв Н. С. 259, 335
 Гуно Ш. 57, 63, 250, 406
 Гурилёв А. Л. 52
 Гуров Л. С. 340
 Гусев В. М. 124, 284
 Гусев П. А. 160
 Гусман В. Е. 80, 89
 д'Актиль А. А. 19, 125
 д'Альбер Э. 54
 Давид Ф. 57
 Давиденко А. А. 87, 89, 101, 109, 113-115, 118, 122, 129, 131, 139, 149, 168, 197, 231
 Давидов А. Ю. 66
 Давыдов К. Ю. 306, 372, 397, 429
 Давыдов С. И. 66
 Давыдова В. А. 351, 403, 404, 428
 Данилевич Л. В. 337
 Данькевич К. Ф. 192, 196, 407
 Даргомьжский А. С. 47, 50, 52, 66, 130, 339, 404
 Деборин (Иоффе) А. М. 127
 Дебюсси К. 32, 57, 250

- Делакруа Э. 12
 Делиб Л. 57, 63, 404
 Дельвиг А. А. 50
 Денбский В. Н. 21, 22
 Денисов А. И. 393, 394
 Державин К. Н. 17
 Державин М. С. 334
 Держановский В. В. 112, 143, 147, 175, 176, 323, 417
 Держинская К. Г. 45, 266, 354, 403
 Дехтерев В. А. 73, 219
 Дешевов В. М. 20, 48, 73, 77, 96, 149, 291, 297, 416
 Джамбул 232
 Дзегелёнок А. М. 73, 96
 Дзержинский И. И. 73, 96, 148, 149, 156, 158, 163, 176, 177, 179, 189-193, 197, 208, 212, 215, 219, 220, 257, 279, 281, 285, 290, 295-304, 329, 330, 341, 344, 357, 370, 377, 403, 404, 406, 429
 Дзержинский Ф. Э. 28, 40
 Дианов А. М. 97
 Дигонская О. Г. 426
 Длусский Э. Я. 66
 Дмитриев В. В. 162, 225, 325, 403
 Должанский А. Н. 292, 302, 337, 398
 Долматовский Е. А. 222, 391
 Доницетти Г. 57, 110, 217
 Дорлиак К. Н. 248
 Дорохин Н. И. 334
 Дранишников В. А. 292, 325
 Дриго Р. 63
 Дроздов А. Н. 104
 Друскин М. С. 105, 292-295, 301, 302, 379
 Дубовский И. И. 25, 306
 Дулова В. Г. 407
 Дунаевский И. О. 199, 207, 208, 339, 400
 Дьяков А. Б. 101, 390, 431
 Дютш О. И. 66
 Дягилев С. П. 377
 Евлахов О. А. 302
 Евреинов Н. Н. 17
 Егиазарова В. 224
 Егоров А. И. 341
 Емельянов С. Г. 266, 269
 Енукидзе А. С. 313, 345, 348
 Ермилов В. В. 144
 Ермолаев А. Н. 160, 351
 Ерохин В. Ф. 331
 Ершов И. В. 11
 Есенин С. А. 336
 Ефимов Е. Б. 164, 361, 419
 Жадовская Ю. 50
 Жаров А. А. 120, 336, 406
 Жданов А. А. 212, 224, 229, 235-239, 241, 244, 246, 250, 252, 256-261, 264, 265, 267, 269-273, 276, 282, 283, 286, 289, 307, 325, 327, 333, 334, 361, 382, 401, 424
 Желобинский В. В. 73, 191, 214, 357
 Животов А. 296, 297
 Жиганов Н. Г. 330
 Жилыев Н. С. 101
 Житомирский Д. В. 90, 117, 122, 197, 199, 286, 306, 311, 333, 334, 337, 362, 365, 366, 374, 378, 380, 381, 383, 385, 386, 390, 397-399, 416, 429
 Жук И. А. 351
 Жуковский Г. Л. 73, 236, 358
 Закс К. 380
 Залесский В. Ф. 382
 Замятин Е. И. 46, 48, 96
 Заранек С. А. 77
 Заславский Д. И. 164, 360, 361, 366
 Захаров В. Г. 190, 233, 244, 263, 266, 273, 277, 282, 283, 285, 290, 328, 330, 331, 336, 337, 362, 378, 381, 400, 405, 430
 Зейдман Б. И. 74
 Зикс А. А. 47, 74, 118
 Зильбер А. А. 219
 Зиновьев Г. Е. (псевд., наст. Радомысльский О.-Г. А.) 18
 Золотарёв В. С. 74
 Зошенко М. М. 46, 376
 Зуппе Ф. 110
 Иванов А. П. 228
 Иванов К. К. 270, 296, 345
 Иванов М. М. 49, 71, 73
 Иванова А. А. 229
 Иванов-Борецкий М. В. 25, 27, 28, 65, 98, 101
 Иванов-Радкевич Н. П. 143, 190
 Ивановский В. В. 396
 Игумнов К. Н. 13, 23, 98, 101, 307, 313, 339, 426
 Иконников А. А. 288, 331, 352, 425
 Ильин Н. И. 90
 Ильинский А. А. 66
 Ильичёв Л. Ф. 328, 330, 391-393
 Ильф И. А. (псевд., наст. Файнзильберг) 111, 112, 404, 417
 Ионов И. М. 228
 Иохельсон В. Е. 148, 149
 Ипполитов-Иванов М. М. 20, 44, 66, 67, 71, 96, 98, 103, 147, 149, 357, 404
 Исаакян А. 292
 Исаковский М. В. 233, 336
 Кабалевский Д. В. 20, 74, 96, 101, 119, 120, 124, 143, 150, 172-174, 189, 193, 195, 199, 200, 204, 207, 208, 214, 218-221, 251, 257, 258, 262, 272, 279, 281, 291, 304, 310, 329, 330, 339-341, 352, 353, 357, 358, 361, 373, 383, 420, 426, 427, 430
 Кавос К. А. 71
 Каганович Л. М. 159, 267, 391, 402, 406
 Кадацкий И. Ф. 156
 Казаценко Г. А. 67
 Казелла А. 324
 Калинин М. И. 416
 Калининков В. С. 13
 Каменев Л. Б. 36
 Каменева О. Д. 36, 414
 Каменский В. В. 292
 Канишевский И. В. 182, 183
 Каплун Я. Л. 351
 Капп Э. 330
 Карагичев Б. В. 96
 Караев К. А. 262, 275, 276, 315, 316, 340
 Карпов В. В. 414
 Карс А. 380
 Кассиль Л. А. 353, 354
 Кастальский А. Д. 13, 20, 21, 25, 27, 67, 84, 108
 Касьянов А. А. 22, 74, 214
 Кауэлл Г. 192
 Кафтаноу С. В. 266, 269, 418
 Кац С. А. 21, 190, 263
 Кашперов В. Н. 67

- Келдыш Ю. В. (псевд., наст. Калдыньш) 9, 80, 113, 114, 117, 122, 126, 128, 141, 168, 191, 192, 197, 245, 249, 305, 306, 313-318, 320, 321, 330, 334, 337, 362, 363, 371, 374-376, 378, 379, 389, 390, 400, 412, 413, 417, 427, 430
- Керженцев П. М. 80, 85, 86, 88, 89, 96, 153, 155, 160, 163, 164, 166, 179, 181, 182, 355, 405, 406
- Керубини Л. 43, 47, 57
- Кильчевский В. И. 351
- Киндлер Г. 208
- Киров С. М. 199, 212-214, 220, 222, 225, 232, 340, 347, 349, 356
- Киршон В. М. 43, 96, 144, 314
- Клебанов Д. Л. 77, 214, 357, 358
- Клейбер Э. 405
- Клеменс В. Я. 81
- Кленовский Н. С. 72
- Клюева Н. Г. 334
- Клюзнер Б. Л. 292
- Книппер Л. К. 20, 47, 74, 144, 150, 173, 174, 195, 201, 219, 340, 342, 383, 404, 407
- Кнушевицкий С. Н. 160
- Коваль М. В. 74, 87, 96, 97, 109, 113, 114, 117, 122, 128, 129, 139, 149, 190, 192-195, 197, 208, 214, 215, 220, 233, 266, 273, 277, 279, 282, 285, 286, 288, 290, 293, 295, 299, 328, 330-333, 340-343, 351, 352, 360, 363, 378, 379, 399, 418, 425, 427, 428
- Коган Г. М. 150, 249, 374, 381, 385, 397
- Коган П. С. 98
- Козинцев Г. М. 96
- Козлова М. Г. 414
- Козловский А. Ф. 143
- Козловский И. С. 217, 355
- Козолупов С. М. 271, 306, 311, 320, 337, 406
- Кокурин А. И. 105, 417
- Компанец З. Л. 129, 151
- Кон Ф. Я. 93, 111, 116
- Кондратьев С. А. 196
- Кондрашин К. П. 214, 256, 345, 351, 407
- Константинов М. М. 28
- Кончевский А. К. 89
- Конюс Г. Э. 33, 37, 72, 98, 365
- Копленд А. 186
- Корев С. И. 30, 46, 89, 101, 102
- Корень С. Г. 228, 240
- Корешенко А. Н. 77
- Коржихина Т. П. 105, 417
- Коробова Т. М. 416, 419
- Коровин К. А. 45
- Коротков Г. Б. 228
- Корчмарёв К. А. 20, 44, 74, 77, 84, 89, 92, 114, 190, 357
- Косыгин А. Н. 391
- Котельникова Л. М. 273
- Котляревский А. 296
- Коутс А. 150, 186, 345
- Кочелов В. Н. 119, 120, 281, 340, 342
- Кочетов Н. Р. 19, 67
- Кочуров Ю. В. 341, 342
- Кошиц Н. П. 28
- Кравченко Ф. Т. 284
- Красев М. И. 20-22, 74, 190, 352, 358
- Красин Б. Б. 13, 24
- Крейн А. А. 20, 74, 77, 96, 98, 101, 125, 145, 147, 208, 219, 225, 331, 338, 339, 357, 358
- Крейн Г. А. 97
- Крейн Д. С. 28
- Крейтнер Г. 196, 202, 370, 430
- Крипс Й. 301
- Крупская Н. К. 143, 144, 163, 279
- Круц Л. В. 292, 296, 301
- Кручёных А. Е. 231
- Кручинин В. Я. 190, 263, 331
- Крылова С. А. 84
- Крюков А. Н. 426, 427
- Крюков В. Н. 74, 96, 114, 120, 219, 341
- Крюков Н. Н. 20, 96, 119, 120, 331, 417
- Кубацкий В. Л. 98
- Кугель А. Р. 17, 18
- Кудрявцев Н. Н. 84
- Кудряшов В. В. 228
- Кузмин М. А. 125
- Кузнецов А. А. 269, 424
- Кузнецов К. А. 98
- Куйбашев В. В. 402
- Кулаковский Л. В. 150, 152
- Кулябко Н. Н. 339
- Куртис Э. 115
- Кусевицкий С. А. 186, 207, 393, 394
- Кут А. 146, 421
- Кутузов М. И. 258
- Кухарский В. Ф. 332, 377
- Кшенек Э. 43, 47, 49, 50, 57, 114, 369
- Кюи Ц. А. 67, 71
- Лавренёв Б. А. 43
- Лавровский Л. М. 351, 352
- Лазарев К. М. 22, 84
- Лазарев М. М. 84
- Ламм П. А. 101, 147
- Лапицкий И. М. 41
- Ларин Ю. (псевд., наст. Лурье М. З.) 41, 415
- Лашилин Л. А. 351
- Лебедев П. И. 237, 250, 256, 266, 273, 304, 308, 319, 332, 333, 335, 348, 382, 397, 406
- Лебедев-Кумач В. И. 336, 391
- Лебединский Л. Н. 23, 25, 34, 37, 80, 81, 84, 89, 90, 113, 115, 117, 121, 122, 127, 130, 139, 146, 165, 168, 192, 278, 314, 416, 418, 427
- Левик Б. В. 305, 380, 386, 390, 398
- Левик С. Ю. 377
- Левина З. А. 113
- Левитин Ю. А. 296, 297, 338, 340-342, 391, 396, 397
- Леденёв Р. С. 312, 426
- Лекок Ш. 57, 63, 404
- Лемешев С. Я. 217, 229, 345, 404, 405, 408
- Ленин В. И. 8, 10-12, 24, 25, 35, 37, 40, 117, 120, 124, 125, 127, 163, 222, 223, 229, 231, 233, 236, 238, 278, 310, 318, 336, 339, 403, 408, 415, 431
- Леонкавалло Р. 57, 110
- Леонтьев Я. Л. 248, 405
- Леонтьева М. М. 165
- Лепешинская О. В. 160, 351, 407
- Лермонтов М. Ю. 46, 50, 52, 103, 214
- Лесков Н. С. 86, 169
- Лескюер Ж. Ф. 58
- Ливанова Т. Н. 244-246, 259, 266, 329, 332, 333, 372, 373, 380, 384, 397-399, 413, 427, 429, 430

- Лившиц А. Б. 279
Линдзи В. 310
Липаев И. В. 84
Лисициан П. Г. 217, 225, 228, 229
Лист Ф. 34, 130, 407
Литвинов М. М. 98
Литинский Г. И. 288, 310
Литовский О. С. 51, 415, 416
Лишин Г. А. 67
Лобачёв А. К. 97
Лобковский А. М. 302
Логинова Е. Н. 270, 307, 308, 318, 321, 322, 335, 426
Локшин А. Л. 308
Лопухов Ф. В. 162, 419
Лорцинг А. 58, 62
Луговской В. А. 222, 353
Лужский В. В. 103
Лузанов Ф. П. 305, 406
Луначарский А. В. 8-11, 19, 30, 43, 44, 46, 49, 84, 89, 92, 96, 98, 100, 163, 279, 414, 415
Лурье А. С. 13, 15, 18, 19, 21, 377
Лысенко Н. В. 67
Львов А. Ф. 67
Любимов А. В. 84, 89
Любимов А. П. 228
Любимова Н. В. 84
Люлли Ж. Б. 58
Лядов А. К. 326, 327
Лятошинский Б. Н. 146, 259, 328, 418
Магомаев М. 74
Мазель Л. А. 200-203, 249, 275-277, 309, 311, 333, 362-365, 374, 380, 381, 383, 385, 387-390, 397-399
Майзель Б. С. 190, 341, 343
Макаров Е. П. 193, 343, 391
Макарова Н. В. 219, 281
Макаров-Ракитин К. Д. 314
Максакова М. П. 349
Максименков Л. В. 410
Максимов С. Е. 306
Малдыбаев А. 216
Маленков Г. М. 182, 212, 217, 237, 248-250, 305, 361, 370, 391, 402, 406
Малер Г. 193, 196, 255, 304, 309, 333, 334, 399
Малиновская Е. К. 155, 212, 313, 345, 347, 348, 358, 403
Малков Н. П. 105
Малько Н. А. 292
Мамаев И. К. 25, 27
Мамедов Б. Б. 408
Мандельштам О. Э. 96, 376
Мануйлов М. А. 84
Марджанов К. А. 18
Марков П. А. 64
Маркс К. 18, 117, 125
Мартынов И. И. 199, 255, 286, 309, 333, 334, 337, 362, 363, 372, 378, 380, 381, 383; 398, 399
Маршнер Г. А. 58
Масканыи П. 58
Масленникова И. И. 228, 229, 407
Масловский С. Д. 18
Маслене Ж. 41, 58, 63, 261
Маяковский В. В. 16, 19, 120, 222, 403
Мдивани Г. Д. 219, 229, 230, 237, 240
Мегюль Э.-Н. 58, 62
Медведев Ж. А. 191, 361
Медыньш (Медынь) Е. 330
Месерович М. А. 251, 271, 310
Межлис В. 154
Мейер К. 165, 195
Мейербер Дж. 46, 48, 58, 62
Мейерхольд Вс.Э. 18, 29, 42, 46, 96, 123, 142, 402
Мейтус Ю. С. 74, 219, 220, 352
Мелик-Пашаев А. Ш. 176, 225-228, 233-235, 240, 249, 351, 403, 406
Мелких Д. М. 143
Мельников П. И. 11
Мендельсон Ф. 58
Мендельсон-Прокофьева М. А. 220, 284, 285
Мержанов В. К. 305
Мессерер А. М. 160
Мессерер С. М. 160
Мессман В. Л. 89
Месснер Е. О. 304
Метнер А. К. 97
Мехлис Л. З. 171, 354
Мийо Д. 405
Микоян А. И. 159, 237, 267, 391
Мильнер М. А. 74, 148
Минкус Л. 63
Мирзоян Э. М. 341, 344
Митусов С. С. 15
Михайлов М. Д. 225, 226, 228, 233, 404
Михалков С. В. 222, 401
Михоэлс С. М. 248, 349
Моисеев И. А. 407, 408
Мокроусов В. А. 263, 339, 344
Молотов В. М. 11, 155, 160, 171, 179, 186, 190, 223, 227, 237, 240, 267, 278, 311, 312, 344, 354, 355, 358, 368, 390, 391, 393, 394, 399-402, 404-406, 408, 413, 415, 422, 425, 428, 431
Молчанов К. В. 74, 308, 316, 319, 352
Мольер Ж. Б. 282
Монахимович А. И. 84
Монсиньо И. 58
Моньшко С. 47, 59, 358
Моравский Е. 162
Мордвинов В. 318
Морозов И. В. 77
Мосолов А. В. 20, 25, 37, 74, 89, 96, 118, 145, 190, 219, 285, 342, 344, 415
Мострас К. Г. 248, 313
Моцарт В. А. 47, 59, 68, 110, 130, 179, 217, 263, 339, 406
Мравинский Е. А. 196, 197, 292, 296-299, 301, 302, 345, 384, 396, 421
Музалевский В. И. 105
Муравлев Ю. А. 305
Мурадели В. И. 167, 188, 190, 192, 194, 196, 219-227, 229, 230, 233-241, 256, 257, 260-262, 265-268, 270, 279, 281, 282, 287, 288, 294, 296, 303, 328, 333, 340, 342-344, 351, 358, 363, 392, 400, 408, 421-423, 426
Мусоргский М. П. 47, 67, 86, 113, 114, 126-128, 130, 131, 137, 200, 204, 250, 253, 318, 339, 367, 372, 375, 402, 404, 406
Мутли А. Ф. 305, 306
Мутных В. И. 156, 157, 159, 162-164, 177, 179, 224, 355, 403
Мчедели Д. С. 228
Мшвелидзе Ш. М. 262, 340
Мюзам Э. 120
Мясковский Н. Я. 12, 20, 21, 37, 41, 95-98, 101, 112, 116, 117, 119, 120, 122, 145,

- 147, 150, 167, 168,
171, 173, 175, 176,
188, 189, 191, 193,
194, 199, 203, 208,
210, 248, 253-255, 257,
263, 265, 272, 279,
281-285, 287, 288, 290,
291, 293, 294, 296,
299, 304, 308-314, 318,
324, 328-330, 332, 335,
339-342, 366, 367, 369,
372, 373, 378, 379,
398, 399, 405, 414,
415, 418, 425, 430
Набоков В. В. 40, 126,
178, 376, 415, 418, 420
Надсон С. Я. 103
Назаров А. И. 182
Направник Э. Ф. 68, 71
Неедлы В. 162, 192
Нежданова А. В. 46,
217, 271, 306, 313, 356
Нейгауз Г. Г. 98,
167-172, 176, 265, 320,
339, 419, 420
Немирович-Данченко В. И.
92, 142, 212, 213, 218,
347, 349, 351
Нестьев И. В. 333, 337,
376, 377, 380, 381,
383, 388, 398, 413,
414, 425, 430
Нечаев В. В. 147, 281,
320, 337
Нидеккер О. Л. 95
Николаев А. А. 255, 310
Николаев Л. В. 37, 373
Николаева Н. 311
Николаи О. 47, 59, 110
Николай II 395
Николин С. А. 84
Никонов В. А. 8, 413,
415, 422, 432
Никулин Л. В. (псевд.,
наст. Ольконицкий Л. В.)
18
Нилендер В. 305
Новиков А. Г. 150, 190,
266, 273, 279, 285,
329, 336, 403
Новицкий П. И. 46, 99
Нолинский Н. М. 341
Норцов П. М. 355, 404
Нэлепп Г. М. 217, 225,
228
Обер Д. Ф. Э. 47, 59
Оболенский Л. Л. 80,
86, 87, 89
Оборин Л. Н. 38, 101,
313, 339
Образцов С. В. 404
Обухова Н. А. 354
Овезов Д. 330
Оганьян Ф. Р. 224
Огнев Н. (псевд., наст.
Розанов М. Г.) 44
Огнивцев А. П. 406
Оголевец А. С. 362,
363, 370-372, 378, 380,
381, 384, 385, 389,
395, 398
Одоевский В. Ф. 363
Озеров Н. Н. 45
Ойстрах Д. Ф. 248, 271,
308, 311, 313, 339, 404
Олеша Ю. К. 169
Олинская И. Е. 422
Онеггер А. 114, 131,
314
Опарин А. И. 391
Оранский В. А. 78, 190,
357
Орвид Г. А. 385-387
Орджоникидзе Г. К.
221-224, 232, 237-239,
351, 402
Орлик К. А. 104
Орлов А. И. 21
Орлов Н. А. 22
Орлова Е. М. 337
Орфенов А. И. 228
Оссовский А. И. 149,
301, 322
Острецов А. А. 114
Островский А. Н. 42,
103, 110, 115, 326, 402
Островский А. Л. 248
Остроглазов М. А. 68
Оффенбах Ж. 59, 110,
111
Охлопков Н. П. 18
Ошанин Л. И. 222, 336
Павленко П. А. 391
Павлов И. М. 414
Паганини Н. 404
Пазовский А. М. 214,
215, 348
Пазизиелло Д. 59
Палиашвили Э. П. 74,
190, 357, 407
Пантофель-Нечецкая Д. Я.
249
Парин В. В. 334
Пастернак Б. Л. 167,
171, 172, 175, 176,
360, 376, 394
Паторжинский И. С. 196
Пашенко А. Ф. 75, 219,
220
Пейко Н. И. 288, 304,
310, 336, 338
Пекелис М. С. 84, 199,
248, 366, 373, 375,
380, 381, 384, 390,
397, 430
Пельше Р. А. 29, 80,
89, 415
Пергамент Р. С. 329
Перголези Д. В. 59
Переверзева М. Л. 337
Перкин В. В. 352
Петров В. Р. 45, 354
Петров А. П. 15, 17
Петров Е. П. (псевд.,
наст. Катаев) 111, 112,
404, 417
Петров Н. В. 18, 222
Петров Ф. Н. 98
Петров-Соколовский П. Л.
96
Пистровский А. И. 18,
419
Пирогов А. С. 177, 217,
355
Питина С. Н. 246, 389
Пиччини Н. В. 59
Платон 197
Платонов А. П. 174, 176
Плучек В. Н. 222
Победоносцев К. П. 44
Погребов В. М. 226
Подгузова М. М. 422
Покрасс Д. Я. 19, 339
Покровская Н. 407
Покровский В. А. 214,
225, 351
Поликарпов Д. А. 212,
428
Половинкин Л. А. 20,
96, 118, 143, 338, 341,
343
Полякин М. Б. 339
Поляновский Г. А. 114,
162, 279, 419
Понкьелли А. 60
Попков П. С. 274
Попов Г. Н. 37, 118,
145, 148, 149, 193,
194, 219, 265, 272,
291, 294, 309, 328,
336, 342, 415, 424
Порпора Н. А. Д. 60
Посконов А. А. 266, 269
Поспелов П. Н. 52, 114,
250, 361
Поставничев К. С. 81
Потоцкий С. И. 22, 75,
357, 403
Преображенский В. А.
407
Пристли Дж. 203, 421
Пришвин М. М. 39, 142,
415, 418
Прокофьев С. С. 5, 10,
13, 18, 20, 21, 28, 41,
43, 47, 49, 72, 75, 78,
89, 96, 107, 113, 114,
116, 122, 124, 130, 143,
145, 147, 149, 150, 151,
156, 160, 171, 188-194,
196, 198-205, 207, 208,
210, 212, 214, 216, 217,

- 220, 226, 251, 253, 255, 257-259, 263, 272, 282-287, 289-291, 293, 294, 296, 297, 300-304, 307, 309-311, 313, 320, 324, 328, 332, 333, 335-337, 339, 340, 342, 348, 351, 352, 356-358, 363, 366, 367, 369, 370, 376-380, 384, 386, 388, 389, 395, 396, 398, 399, 405, 414, 415, 417, 418, 420-422, 425, 430, 431
- Прокофьева Л. И. 156
- Прокошев В. Н. 228
- Протопопов В. В. 305, 377, 380, 389, 413
- Пруссак Е. 149, 416
- Птица К. В. 306
- Пугачёв Е. И. 74, 120, 193, 194, 214, 215, 299, 340, 342, 351
- Пузырёв И. И. 52
- Пуни Ч. 63
- Пустыльник И. Я. 302
- Пучини Д. 60, 250, 261
- Пушкин А. С. 46, 50, 52, 103, 250, 343, 360, 417
- Пшибышевский С. Ф. 93
- Пшибышевский Б. С. 80, 90, 93-95, 101, 111, 143, 147, 417
- Пятницкий М. Е. 107, 108, 110, 114, 233, 282, 298, 432
- Рабинович А. С. 80
- Рабинович Д. А. 115, 150, 209, 249, 258, 259, 377, 422
- Рабинович И. С. 25, 27, 33, 279
- Рабичев Н. Н. 404
- Равель М. 60, 64
- Равич М. А. 415
- Радамский С. 173, 174
- Радлов С. Э. 18, 325
- Радунский А. И. 351, 354
- Ражева В. И. 414, 426
- Райнер Ф. 192, 204
- Райский Н. Г. 311
- Райскин И. Г. 5, 399, 428
- Раков Н. П. 337, 340-342
- Рамишвили Н. 408
- Рамм В. И. 104
- Рамо Ж. Ф. 47, 60, 397
- Раппопорт В. 45
- Растопчина Е. П. 50
- Ратнер А. И. 269
- Раутио К. Э. 329
- Раухвергер М. Р. 78
- Рафф И. И. 60
- Рахманинов С. В. 28, 33, 68, 110, 288, 336, 339, 367, 368, 375, 376, 397-399, 406, 407, 429, 430
- Рахманова М. П. 189, 285, 420, 422
- Рацкая Ц. С. 84
- Рачевская К. А. 225
- Рачиков В. И. 49, 68, 71
- Реентович Б. М. 406
- Резничек Э. Н. 60
- Рейзен М. О. 403, 405, 428
- Рейнер Ф. 186
- Речменский Н. С. 331
- Риббентроп И. 227, 358
- Риман Г. 385, 388, 397
- Римский Л. Б. 415
- Римский-Корсаков Н. А. 44, 45, 47, 52, 68, 71, 72, 109, 110, 130, 200, 250-252, 261, 301, 305, 321, 322, 324, 326, 337, 343, 347, 358, 363, 365, 372, 380, 405-407, 418
- Рихтер С. Т. 305, 407
- Робинсон Э. 310
- Рогаль-Левицкий Д. Р. 64, 215, 299, 380, 426
- Родзинский А. 182, 204
- Родов С. А. 128
- Рожанский И. Д. 391
- Рождественский Г. Н. 283
- Рожков А. Ю. 35, 37, 414, 415
- Розенфильд Дж. 204
- Розеншильд К. К. 378
- Рой Н. А. 158, 159
- Роллан Р. 48, 168
- Роом А. М. 334
- Роскин Г. И. 334
- Рославец Н. А. 20, 21, 28-30, 33, 34, 42, 45, 80, 86, 89
- Россини Дж. 47, 60, 108, 130, 179, 404
- Ростропович М. Л. 305, 316-318
- Рототаев А. С. 334
- Рубинштейн А. Г. 48, 49, 53, 68, 71, 72, 104, 182, 231, 403
- Рублёв А. 315
- Рубцов Ф. А. 292
- Румянцев С. Ю. 421
- Рыбнов А. В. 403
- Рыжкин И. Я. 150, 152, 377, 380, 397, 399, 412, 417
- Рыжова В. Н. 103
- Рынди́н В. Ф. 222
- Рюриков Б. С. 239, 246, 270
- Рязанов П. В. 291
- Рязуов С. Н. 75
- Сабанеев Л. Л. 126, 377
- Сабо Ф. 150
- Сабсович Е. М. 104
- Савельев-Дему́рин В. Я. 224
- Савшинский С. И. 406
- Садчиков Н. Г. 52, 53
- Саква К. К. 296
- Сальери А. 60, 68, 263
- Самобытник (псевд., наст. Маширов Л. И.) 22
- Самосуд С. А. 179, 180, 248, 344, 348, 354
- Сахновский Ю. С. 98
- Свердлов Я. М. 144, 308, 402
- Светланов Е. Ф. 222
- Свешников А. В. 190, 266, 321, 385
- Свиридов Г. В. 170, 176, 291-293, 369, 377, 419, 420, 430
- Северянин И. (псевд., наст. Лотарев И. В.) 126
- Селивановский А. П. 144, 314
- Семашко Н. А. 98
- Семёнов А. Г. 308, 317, 318, 320
- Сен-Санс К. 60, 250
- Серафин Т. 181, 182, 185, 186
- Сервантес М. 387
- Сергеев А. А. 20, 23, 30, 80, 81, 88, 92
- Серебряков П. А. 248, 301
- Серов А. Н. 69, 326, 363, 378
- Сибор Б. О. 98
- Сигмейстер Э. 203, 205, 207, 208
- Симон А. Ю. 69
- Симонов К. М. 211, 334
- Синаев И. Г. 228
- Синклер У. 186
- Синьорелли Л. 170
- Ситковецкий Ю. Г. 305, 406
- Сказин М. В. 228
- Скоблионок А. Д. 281, 422
- Скобцов И. М. 228
- Скрёбков С. С. 320, 385, 389, 398, 412, 413
- Скрябин А. Н. 32-34, 104, 106, 333, 339
- Славинский Ю. М. 98

- Сливинский В. Р. 403
Слободкин Я. П. 406
Слонов Ю. М. 279
Сметана Б. 61, 358
Смирнов А. П. 313
Собинов Л. В. 98, 346
Собинова Н. И. 346
Сокальский П. П. 69
Соковнин Е. Н. 225, 226, 240
Соколов Б. В. 431
Соколов В. В. 306
Соколов Н. И. 209, 315, 316
Соколовский М. М. 69
Соллертинский И. И. 105, 149, 173, 190, 191, 293, 299, 302, 303, 305, 368, 379, 401, 421
Соловцов А. А. 84, 417
Соловьёв Н. Ф. 69
Соловьёв М. А. 228
Соловьёв-Седой В. П. 78, 215, 263, 273, 298, 302, 303, 339, 357, 369, 384, 400
Солодовников А. В. 240, 348, 351-354, 428
Солодовников Н. Н. 215
Сорокина Е. Г. 416, 430
Софроницкий В. В. 306, 311, 320, 339
Спадавеккиа А. Э. 75, 78, 207, 288
Спасский С. Д. 219
Спендиаров А. А. 75, 78, 215, 224, 357
Спонтини Г. 61
Способин И. В. 255, 305, 306, 320, 328, 337, 386, 397, 398
Ставский В. П. (псевд., наст. Кирпичников) 175
Сталин И. В. 11, 42, 88, 90, 115-117, 125, 134, 140, 143, 155, 159-161, 163, 166, 171, 179, 181, 190, 191, 197, 207, 211, 216, 218, 220-223, 229, 230, 232, 233, 236-238, 240, 241, 247, 267, 269, 272, 280, 294, 295, 302, 312, 325, 338-340, 343, 344-348, 350, 351, 354, 355, 361, 370, 391-396, 401, 404-408, 416, 419, 421, 428
Стальский С. 232
Станиславский К. С. 92, 106, 142, 212, 213, 218, 220, 347, 349, 351, 358
Старокадомский М. Л. 38, 96, 119, 120, 132, 344
Стасов В. В. 303, 305, 326, 363, 371, 378, 389, 390
Степанов Л. Б. 75
Степанов В. Г. 219
Степанов В. П. 219
Степанова Е. А. 403
Столяров Г. А. 248, 318
Столярский П. С. 406
Стравинский И. Ф. 13, 47, 49, 69, 72, 89, 110, 114, 115, 130, 255, 286-288, 308, 324, 339, 358, 369, 371, 377, 384
Стрельников Н. М. 75, 149
Стремин Ю. (псевд., наст. Фейнберг Л. Е.) 226, 230, 240
Суворов А. В. 73, 203, 351
Сувчинский П. П. 323
Сук В. И. 45, 69
Сумбатов-Кужин А. И. 103
Сурин В. Н. 199, 203, 213, 215-218, 259, 285, 331, 334
Сурков А. А. 120, 336
Суслин В. Е. 294
Суслов М. А. 239, 247, 256, 265-267, 270, 271, 334, 335, 406, 424
Сыроечковский В. Е. 354
Сэндберг К. 310
Табачков М. И. 98, 311
Тавризан М. 224
Тайров А. И. 107
Тактакишвили О. 190
Таллат-Кялпша Ю. 330, 338, 340
Танеев А. С. 69
Танеев С. И. 13, 47, 69, 93, 283, 365, 367, 373, 375, 389, 398, 430
Тарабанов Г. К. 228
Тарабанов Н. М. 228
Тараканов М. Е. 9, 413
Таранов Г. П. 337
Тарасова А. К. 334
Тарнопольский В. М. 96
Тёмкин Д. З. 16, 17
Теплинская Н. Ф. 279
Терентьев В. М. 361
Тигранов Г. Г. 337
Тигранян А. Т. 75
Тикоцкий Е. К. 75, 160
Тимофеев Н. 201
Тиц Х. И. 337
Толстой А. Н. 220, 319
Толстой Д. А. 296
Толстой Л. Н. 21, 46, 202, 252, 258, 301
Толстой С. Л. 65
Тома А. 61, 64, 261
Тосканини А. 182, 393, 394
Трамбицкий В. Н. 75, 219, 220
Трахтенберг А. А. 351
Тренёв К. А. 43
Третьяков С. М. 42, 223
Триодин П. Н. 48, 75, 357, 396
Трофимова-Булгакова Т. П. 104
Троцкий Л. Д. 30, 31, 36, 402
Трошин К. В. 75, 96
Трумен Г. 294
Туликов С. С. 190, 344, 406
Туманина Н. В. 389
Туманов И. М. 222
Туренков А. Е. 22, 160
Турчанинов Е. Д. 103
Турчина А. К. 351
Тутковский Н. А. 69
Тухачевский М. Н. 98, 156, 339
Тэш С. Н. 84
Тюлин Ю. Н. 149, 190, 291
Тятов И. 396
Углов Д. А. 104
Урицкий М. С. 9
Успенская К. В. 315-317, 319-321, 385, 389
Уствольская Г. И. 296, 425
Устюжанинов И. Н. 104
Утёсов Л. О. 408
Уткин И. П. 177, 391
Фадеев А. А. 44, 361, 391
Файер Ю. Ф. 160, 176, 225, 348, 351, 407, 428
Фалья М. де 61
Федоровский Ф. Ф. 43, 225, 240
Фейгин Г. Я. 22
Фейнберг С. Е. 20, 89, 118, 147, 150, 240, 309, 320, 338
Фельдман Э. П. 289
Фере В. Г. 77, 96, 128, 190, 216, 219, 223, 304, 344, 387
Ферман В. Э. 246
Ферреро В. 181, 182, 184
Фёдоров Л. А. 228
Филиппенко А. Д. 342
Фитингоф-Шель Б. А. 72
Фихтенгольц М. И. 249

- Фишман Н. Л. 339
 Флиер Я. В. 320, 339
 Флотов Ф. 61
 Фокин М. М. 64
 Фомин Е. И. 69
 Фонвизин Д. И. 46
 Фрадкин М. Г. 96, 279, 285
 Франк С. О. 61, 250
 Фрид Г. С. 288, 289
 Фридендер А. Г. 78
 Хаба А. 192
 Хазанов А. Б. 228
 Хайкин Б. Э. 120, 220
 Хайт Ю. А. 96
 Хачатурян А. И. 78, 96, 129, 188-191, 194, 196, 198, 199, 202, 203, 206, 207, 239, 257, 263, 265, 266, 272-274, 276, 279, 281, 282, 286, 287, 289, 290, 294, 296, 300, 302, 309, 311, 312, 327-330, 332, 336, 337, 339-342, 353, 364, 366, 405, 427
 Хачатурян К. С. 387
 Хвостенко В. В. 306
 Хиндемит П. 24, 196, 288, 308, 324, 333, 334, 368, 417
 Ходжа-Эйнатов Л. А. 75, 191, 296, 297
 Хохловкина А. А. 227, 228, 423
 Храпченко М. В. 52, 53, 182, 183, 185, 189, 213, 239, 240, 245, 256, 259, 265, 266, 269, 271-273, 276, 305, 308, 352, 358, 408
 Хренников Т. Н. 75, 189-192, 197-199, 216, 219, 222, 255, 257, 258, 261, 263, 266, 274, 276, 277, 280-285, 288-291, 293, 302, 317, 327, 328, 330-333, 336, 337, 339-341, 344, 352-354, 361-363, 365-374, 377-379, 381-383, 385, 389, 395, 396, 399, 400, 422, 424, 425, 428-431
 Хрущёв Н. С. 191, 406
 Хубов Г. Н. 112, 199, 249, 337
 Хумпердинк Э. 61, 62
 Хьюз Л. 310
 Царёв М. И. 334
 Пейтлин Л. М. 25, 27, 98, 248, 311
 Ценин С. А. 219, 220
 Цеткин К. 310
 Цуккерман В. А. 249, 305, 311, 377, 380, 388, 389, 398, 431
 Цурцумия Р. 420
 Цфасман А. Н. 190, 204
 Цыбин В. Н. 357
 Цыганов Д. М. 339
 Цытович Т. Э. 280, 315, 375, 380, 388, 398, 430, 431
 Чайковский В. А. 271, 307, 387
 Чайковский П. И. 32, 47, 50, 70-72, 106, 110, 114, 156, 168, 193, 226, 250, 251-253, 305, 311, 321, 324, 326, 327, 337, 338, 359, 363-365, 367, 376, 380, 385, 395, 402-404, 406, 407, 417, 427
 Чан Кайши 404
 Чаплин Ч. 295, 388
 Чапыгин Н. П. 279, 331
 Челяпов Н. И. 80, 90, 92, 151, 153-155, 176, 281
 Чемберджи Н. К. 96, 113, 118, 139, 150, 151, 190, 279, 281, 341
 Чемоданов С. М. 23, 84, 114
 Черёмухин М. М. 38, 96, 143
 Черепнин Н. Н. 72
 Черномордигов Д. А. 23, 84, 414
 Чернышевский Н. Г. 372
 Черчилль У. 294
 Чиаурели М. 391
 Чимароза Д. 61
 Чичерин Г. В. 98
 Чичеров И. И. 80
 Чишко О. С. 76, 190, 301, 357
 Чубенко Н. С. 228
 Чугаев А. Г. 387
 Чуковский К. И. 96
 Чулаки М. И. 78, 96, 149, 152, 219, 258, 277, 279, 290-292, 296, 297, 299, 302-304, 331, 337, 343, 370
 Шабрие А. Э. 61
 Шавердян А. И. 258, 291, 362, 400, 424, 453
 Шатинян М. С. 164
 Шалапин Ф. И. 11, 12, 28, 217, 413
 Шантырь Г. М. 320
 Шапорин Ю. А. 96, 145, 148, 149, 156, 157, 178, 190, 193-196, 208, 212, 219, 254, 258, 263, 266, 272, 273, 297, 312, 329, 333, 337, 339-342, 345, 351, 354, 358, 382, 387, 405
 Шапошников А. Г. 76
 Шарпантье Г. 62
 Шафран Д. В. 406
 Шахиди Э. 330
 Шацкес А. В. 100, 101
 Шацкий С. Т. 95, 312
 Шварц Л. А. 76, 101
 Шверник Н. М. 153
 Шебалин В. Я. 20, 24, 38, 96, 118-122, 124, 126, 129, 143, 145, 147, 149, 150, 166, 167, 172, 173, 183, 186, 189-191, 197, 198, 235, 236, 247-250, 254, 255, 259, 265, 271, 272, 279, 281, 284, 287, 294, 304-308, 310, 312-322, 328, 329, 335, 336, 337, 339-342, 362, 366, 368, 378, 379, 386, 391, 397, 403, 411, 414, 415, 420, 426, 427, 431
 Шебалина А. М. 421, 427
 Шекспир У. 155, 196, 336
 Шёнберг А. 32, 47, 49, 50, 62, 131, 288, 304, 308, 309, 399
 Шенк П. П. 70, 72
 Шеншин А. А. 97, 118-120, 305
 Шепилов Д. Т. 237, 250, 256, 265, 269, 273, 274, 308, 321, 327, 348, 361, 424
 Шерман Н. С. 25, 27, 28, 253-256, 259, 267
 Шехтер В. С. 87, 96, 113, 118, 131, 139, 147, 150, 190, 219, 223, 279, 330, 339, 344
 Ширинский В. П. 98, 119, 120, 190
 Шишов И. П. 76, 86, 97, 190, 219, 357, 396
 Шкирятов М. Ф. 217
 Шкловский В. В. 169, 174, 176
 Шлифштейн С. И. 199, 200, 209, 249, 258, 259, 280, 286, 308, 333, 334, 362, 363, 369-371, 378, 380, 381, 383, 385, 395, 398, 422, 429
 Шмидт В. В. 313
 Шнеерсон Г. М. 247, 274, 333, 334, 362,

- 380, 381, 383, 385,
398, 421
Шолохов М. А. 44, 158,
160
Шопен Ф. 34, 51, 64,
101, 144, 251, 252,
348, 365, 397, 407, 429
Шор Д. С. 33
Шорин М. Ю. 228
Шостакович Д. Д. 5,
20, 25, 48, 51, 76, 78,
96, 110, 112, 114, 118,
120-126, 128, 129, 143,
145, 148-150, 155-157,
162-174, 176, 178-186,
188-199, 201-205,
207-209, 212, 215, 216,
219, 222, 226, 235,
236, 239, 246, 248,
253-265, 270-274, 276,
277, 280, 282-284, 286,
287, 290-304, 306-309,
311, 313, 314, 316,
318, 320, 327-335, 337,
339, 340, 342, 343,
351, 353, 357, 361-369,
371-373, 377-379, 381,
383, 385, 386, 388-400,
405, 411, 415, 417,
419-425, 427, 429-431
Шпор Л. 62
Шрекер Ф. 62, 324
Штейн Б. Е. 181, 182,
185
Штейнберг М. О. 145,
149, 248, 339
Штейнпресс Б. С. 80,
92, 122, 192
Штогаренко А. Я. 266,
277, 290, 330, 331,
340, 343
Штраус И. 64, 109,
162, 407
Штраус Р. 43, 62, 131,
337, 358
Штрейхер Л. Л. 76
Штример А. Я. 292, 406
Шуберт Ф. 47, 62, 64,
108, 114, 129, 130, 258
Шувалов Н. И. 89, 98, 99
Шульгин Л. В. 20, 23,
24, 81, 414
Шульцев Н. 109, 417
Шуман Р. 47, 62, 64,
130
Шухман А. Т. 84
Шухт Ю. А. 84
Щеглов Д. А. 88
Щегольков Н. Ф. 228,
229
Щербаков А. С. 155,
186, 190, 248-250, 286,
312
Щербачёв В. В. 10, 12,
20, 37, 95, 96, 118,
148, 149, 189, 291,
295, 296, 298, 337, 417
Щёголев П. Е. 354
Эдельман В. 64
Эйгес К. Р. 104
Эйдлин Ю. И. 248, 292
Эйзен А. А. 222
Эйзенхауэр Д. Д. 18
Эйзенштейн С. М. 42,
207
Эйслер Г. 42, 114
Эллингтон Д. 186
Энке В. Р. 75, 76
Энтелис Л. А. 300, 301,
302
Эренберг В. Г. 70
Эренбург И. Э. 166, 169,
274, 419
Эрлих А. 162, 419
Эспозито Э. 70, 71
Этингоф Б. Е. 102
Эшпай Я. А. 118
Юдин Г. Я. 149
Юдина М. В. 271, 292,
320, 340
Юрасовский А. И. 76,
357
Юровский А. Н. 89, 98,
165, 336
Юровский В. М. 78, 190,
199, 220, 336, 340, 357
Юткевич С. И. 123, 222
Яблочкина А. А. 103
Яворский Б. Л. 98, 177,
357, 365
Ягода Г. Г. 144
Якубов М. А. 185, 419,
420
Якушенко В. И. 228
Ямпольский А. И. 248,
249
Яруллин Ф. З. 358
Ярустовский Б. М. 79,
246, 264, 283, 285-287,
291, 296, 327, 330, 416
Ясенский Б. 120
Ясиновский В. 62
Яунзем И. 233
Яценко Н. Р. 414

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Адвокат музыкального уродства // Правда. — 1948. — 26 марта.
- Анатолий Николаевич Александров. Страницы жизни и творчества / сост. В. Блок и Е. Поленова. — М.: Сов. Композитор, 1990. — 343 с.
- Анненков Ю. П. Дневник моих встреч / Ю. П. Анненков. — М.: Захаров, 2001. — 512 с.
- Антипина В. А. Повседневная жизнь советских писателей. 1930–1950-е годы / В. А. Антипина. — М.: Молодая гвардия, 2005. — 408 с.
- Ардатов А. Путь Октября / А. Ардатов // Новости радио. — 1927. — № 45. — С. 9.
- Арди Ю. Немой тишины нарушитель / Ю. Арди // Радиослушатель. — 1929. — № 31. — С. 10.
- Аркадьев М. Основные задачи работы союзов / М. Аркадьев // Советское искусство. — 1932. — 27 июня.
- Асафьев Б. «Иван Сусанин». Спектакль в Большом театре / Б. Асафьев // Правда. — 1945. — 25 мая.
- Асафьев Б. Чайковский / Б. Асафьев // Правда. — 1943. — 15 ноября.
- Асафьев Б. В. Избранные труды / Б. В. Асафьев. — М.: Издательство Академии наук СССР, 1957. — Т. V. — 387 с.
- Асафьев Б. В. Музыка для миллионов / Б. В. Асафьев // Советское искусство. — 1947. — 20 декабря.
- Асеев Н. Н. Собрание сочинений. В 5 т. / Н. Н. Асеев. — М.: Художественная литература, 1963–1964. — Т. 2. — 415 с.
- Ассоциация пролетарских музыкантов // Правда. — 1923. — 26 августа.
- Баланчивадзе А. М. Сборник статей и материалов / А. М. Баланчивадзе / ред. Р. Цурцумия. — Тбилиси: Музыка, 1979.
- Белый В. А. Факты и цифры против очередной клеветы на РАПМ / В. А. Белый // Пролетарский музыкант. — 1931. — № 9 (приложение). — 38 с.
- Беляев В. М. Что будет сделано (Репертуар Большого театра) / В. М. Беляев // Современный театр. — 1928. — № 21. — С. 410–411.
- Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма / Н. А. Бердяев — М.: Наука, 1990. — 224 с.
- Билль-Белоцерковский В. Н. Избранные произведения. В 2-х т. / В. Н. Билль-Белоцерковский. — М.: Художественная литература, 1976. — Т. I. — 270 с.
- Блок М. Апология истории, или Ремесло историка / М. Блок; пер. Е. М. Лысенко. — М.: Наука, 1986. — 256 с.
- Блюм А. В. За кулисами «Министерства правды». Тайная история советской цензуры. 1917–1929 / А. В. Блюм. — СПб.: Академический проект. 1994. — 320 с.
- Блюм В. Немножко ясности. Ответ тов. Келдышу / В. Блюм // Радиослушатель. — 1930. — № 7. — С. 15.
- Блюм В. Профуклон, но не скука / В. Блюм // Радиослушатель. — 1929. — № 44. — С. 10.
- Блюм В. Чайковский и Пушкин. Несколько оговорок / В. Блюм // Радиослушатель. — 1930. — № 9. — С. 5.

- Блюм Д. А. Краткий курс инструментоведения / Д. А. Блюм — М.-Л.: Музгиз, 1947. — 98 с.
- Большой почин // Радиолюбитель. — 1924. — № 4. — С. 49.
- Борисов Е. Ливень / Е. Борисов // Радиослушатель. — 1928. — № 15. — С. 9.
- Бройде М. В поисках советской оперы, совещание с композиторами / М. Бройде // Современный театр. — 1928. — № 46. — С. 747.
- Брюсова Н. Я. Аспиранты и выдвиженцы художественных вузов / Н. Я. Брюсова // Музыкальное образование. — 1928. — № 4-5. — С. 38.
- Будимир. Лицо классового врага // Радиослушатель. — 1929. — № 17. — С. 6.
- Булгаков М. А. Москва краснокаменная: рассказы, фельетоны 20-х годов / М. А. Булгаков. — СПб.: Азбука-классика, 2008. — 212 с.
- Бухарин Н. И. Ленинизм и проблема культурной революции. (Речь на траурном заседании памяти В. И. Ленина 21 января 1928 года) / Н. И. Бухарин // Избранные произведения. — М.: Политиздат, 1988. — 499 с.
- Бухарин Н. И. О молодежи / Н. И. Бухарин // Известия. — 1924. — 31 мая.
- Бэлза И. Ф. В. Я. Шебалин / И. Ф. Бэлза. — М.-Л.: Музгиз, 1945. — 58 с.
- Бэлза И. Ф. Рахманинов. Популярный очерк / И. Ф. Бэлза. — М.-Л.: Музгиз, 1946. — 12 с.
- Бэлза И. Ф. С. В. Рахманинов и русская опера / И. Ф. Бэлза. — М.: Музгиз, 1947. — 12 с.
- Бэлза И. Ф. Советская музыкальная культура. Краткий очерк / И. Ф. Бэлза. — М.-Л.: Музгиз, 1947. — 205 с.
- В парткоме союза писателей // Правда. — 1937. — 12 мая.
- В пролетарских музыкальных организациях // Музыкальная новь. — 1924. — № 12. — С. 1.
- В. «Нос» Шостаковича // Радиослушатель. — 1929. — № 39. — С. 13.
- Вайнкоп Ю. Две симфонии / Ю. Вайнкоп // Советская музыка. — 1941. — № 5. — С. 19-25.
- Варламов А. Н. Михаил Булгаков / А. Н. Варламов. — М.: Молодая гвардия, 2008. — 840 с.
- Варламов А. Н. Пришвин / А. Н. Варламов. — М.: Молодая гвардия, 2008. — 560 с.
- Васина-Гроссман В. Русская советская музыкальная культура / В. Васина-Гроссман, Т. Ливанова, В. Протопопов, С. Скребков // История русской советской музыки. — М.: Музгиз, 1956. — т. I. — 329 с.
- Веприк А. Музыка на Западе / А. Веприк // Музыкальное образование. — 1927. — № 1. — С. 20.
- Вертов Д. «Кино-правда» и «Радио-правда» / Д. Вертов // Правда. — 1925. — 16 июля.
- Виноградов В. Четыре года общественной жизни госконсерватории / В. Виноградов // Красное студенчество. — 1927. — № 1. — С. 32.
- Виссарион Яковлевич Шебалин. Литературное наследие. Воспоминания. Переписка. Статьи. Выступления / сост. и коммент. А. М. Шебалиной. — М.: Сов. Композитор, 1975. — 280 с.
- Власова Е. С. Пленум Совета Всероскомдрама. Фрагмент стенограммы, посвященный музыкальным вопросам (18-19 декабря 1931 года) / Е. С. Власова // Музыкальная академия. — 1993. — № 3. — С. 160-177.
- Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)-ВКП(б), ВЧК-ОГПУ-НКВД о культурной политике. 1917-1953 гг. / сост.: А. Артизов и О. Наумов. — М.: Международный фонд «Демократия», 2002. — 626 с.
- Волков С. Шостакович и Сталин: художник и царь / С. Волков. — М.: ЭКСМО, 2004. — 640 с.
- Воспоминания о Б. В. Асафьеве / сост. А. Н. Крюков. — М.: Музыка. Ленинградское отд., 1974. — 512 с.
- Всероссийская ассоциация композиторов // Музыкальная новь. — 1924. — № 4. — С. 25.
- Встреча работников мастерских с постановщиками оперы «Чрезвычайный комиссар» // Советский артист. — 1947. — 21 марта.
- Выступления на открытом партийном собрании в ССК СССР, посвященном обсуждению задач музыкальной критики и науки // Советская музыка. — 1949. — № 2. — С. 16-36
- Гальперин. За большевистскую перестройку художественного радиовещания / Гальперин // Говорит СССР. — 1931. — № 1. — С. 5.

- Гинзбург С. Л. К. Ю. Давыдов. Глава из истории русской музыкальной культуры и методической мысли / С. Л. Гинзбург. — Л.: Музгиз, 1936. — 211 с.
- Глебов Игорь. Путеводитель по концертам. Вып. 1. Словарь наиболее необходимых музыкально-технических обозначений / И. Глебов. — Пг.: МУЗО НКП, 1919. — 101 с.
- Глебов Игорь. Симфонические этюды / И. Глебов. — Пг.: МУЗО НКП, 1922. — 177 с.
- Гнесин М. Н. А. Римский-Корсаков в его литературных сочинениях / М. Гнесин // Н. А. Римский-Корсаков. Музыкальные статьи и заметки / под ред. Н. Римской-Корсаковой. — СПб., 1911. — 265 с.
- Говорит АРРРФ. Обращение к активу радиослушателей, работникам искусства, просвещения и радиотехническим кадрам // Радиослушатель. — 1930. — № 22. — С. 2.
- Гольденвейзер А. Б. Об основных задачах музыкального воспитания (Несколько слов по поводу музыкального образования) / А. Б. Гольденвейзер // Советская музыка. — 1934. — № 10.
- Горький А. М. — Бухарину Н. И. 13 июля 1925 г. // Известия ЦК КПСС. — 1989. — № 1. — С. 246.
- Громан-Соловцов А. Музыкальное радиовещание за год / А. Громан-Соловцов, И. Рыжкин // Советская музыка. — 1933. — № 4. — С. 65-85.
- Громова Н. А. Эвакуация идет... 1941-1944. Писательская колония: Чистополь, Елабуга, Ташкент, Алма-Ата / Н. А. Громова. — М.: Совпадение, 2008. — 447 с.
- Грубер Р. И. История музыкальной культуры. Учебное пособие для историко-теоретических факультетов консерваторий / Р. И. Грубер. — М.-Л.: Музгиз, 1941. — Часть I. — 595 с.; часть II. — 514 с.
- Д. В. М. Коваль «Песня о красном знамени» // За пролетарскую музыку. — 1931. — № 19. — С. 29.
- Держановский Вл. Почему они отвратительны? В порядке обсуждения / Вл. Держановский // Радиослушатель. — 1931. — № 2. — С. 11.
- Деятельность Главреперткома // Современный театр. — 1928. — № 26-27. — С. 479.
- Дзержинский И. Творческая удача / И. Дзержинский // Советское искусство. — 1939. — 14 ноября.
- Дмитрий Шостакович в письмах и документах / ред.-сост. И. А. Бобыкина. — М.: Композитор, 2000. — С. 445.
- Дроздов А. С. Прокофьев и его опера «Любовь к трем апельсинам» / А. Дроздов // Музыка и революция. — 1926. — № 10. — С. 15-18.
- Дьяков Б. Встреча на Эльбе / Б. Дьяков // Советское искусство. — 1949. — 12 марта.
- Е. В. К итогам 1-ой конференции по музыкальной политико-просветительной работе // Музыка и революция. — 1926. — № 4. — С. 13-14.
- Ефимов Е. Б. Сумбур вокруг «сумбура» и одного «маленького журналиста» / Е. Б. Ефимов. — М.: Флинта, 2006. — 95 с.
- Житомирский Д. Дмитрий Шостакович / Житомирский Д. — М.: ССК, 1947. — 10 с.
- Иванчиков К. Рекорд приспособленчества / К. Иванчиков // Говорит Москва. — 1931. — № 23-24. — С. 5.
- Иванчиков К. Экскурсия на кухню музыки / К. Иванчиков // Говорит Москва. — 1931. — № 23-24. — С. 4-5.
- Идеологическая платформа ВАПМ // Всероссийская ассоциация пролетарских музыкантов. — М.: Наркомпрос, 1929. — 38 с.
- Иконников А. А. Художник наших дней Н. Я. Мясковский / А. А. Иконников. — М.: Музыка, 1982. — 448 с.
- Ильф И. В золотом переплете / И. Ильф, Е. Петров // Советское искусство. — 1932. — 20 января.
- Институты управления культурой в период становления. 1917-1930-е гг. Партийное руководство; государственные органы управления: Схемы. — М.: РОССПЭН, 2004. — 312 с.
- Информационный сборник Союза советских композиторов. — М.: ССК, 1945. — № 7-8.
- Искусство и массы // Советское искусство. — 1936. — 11 февраля.
- Историческое решение // Советское искусство. — 1932. — 27 апреля.
- История Всесоюзной коммунистической партии (большевиков). Краткий курс / под ред. Комиссии ЦК ВКП(б). — М.: Госполитиздат, 1938. — 351 с.

- История музыки народов СССР: в 5 томах / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М.: Сов. композитор, 1971. — Т. 3: 1941-1945. — 544 с.
- История музыки народов СССР: в 5 томах. Изд. 2-е / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М.: Сов. композитор, 1971. — Т. 2: 1932-1941. — 523 с.
- История музыки народов СССР: в 5 томах / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М.: Сов. композитор, 1971. — Т. 1: 1917-1932. — 435 с.
- История русской музыки. План-проспект / под ред. М. С. Пекелиса. — М.-Л.: Музгиз, 1941. — Т. 1, 488 с. — Т. 2, 456 с.
- История русской советской музыки. План-проспект / под ред. Ю. В. Келдыша, С. С. Скребкова, И. В. Выжгина. — М.-Л.: Академия наук СССР, 1950. — 85 с.
- История русской советской музыки: в 4-х т / ред. Д. Кабалевский. — М.: Музгиз, 1956. — Т. 1: 1917-1934. — 330 с.
- История современной отечественной музыки. Вып. 1. 1917-1941 / под редакцией М. Е. Тараманова. — М.: Музыка, 1995. — 480 с.
- Кабалевский Д. «Дверькина» в киномузыке и ее плоды / Д. Кабалевский // Правда. — 1936. — 19 февраля.
- Кабалевский Д. Советский тематике, стиле и музыкальной критике / Д. Кабалевский // Советская музыка. — 1934. — № 4. — С. 3-5.
- Кабалевский Д. Е. Книга о Марковском / Д. В. Кабалевский, Д. Д. Шостакович // Советская музыка. — 1954. — № 7. — С. 99-108.
- Как мы готовим роли советский артист. — 1947. — 1 мая.
- Какая музыка нужна рабочему слушателю // Говорит Москва. — 1930. — № 32. — С. 12-13.
- Какими должны быть художественные передачи // Новости радио. — 1927. — № 42. — С. 4.
- Калинин М. Выступления на собрании работников искусств Москвы / М. Калинин // Правда. — 1939. — 10 января.
- Каменева С. Д. О жизни в Московской консерватории / О. Д. Каменева // Известия. — 1924. — 1 июня.
- Карпов В. В. Маршал Жуков. Спала / В. В. Карпов. — М.: Вече, 1994. — 415 с.
- Кассиль Л. Идите вместе с нами / Л. Кассиль // Радиослушатель. — 1928. — № 2. — С. 3.
- Келдыш Ю. Музыка рабочего класса / Ю. Келдыш // Радиослушатель. — 1930. — № 2. — С. 11.
- Келдыш Ю. Порочные методы работы Московской консерватории / Ю. Келдыш // Советское искусство. — 1948. — 28 февраля.
- Келдыш Ю. Новые книги о Танееве и Рахманинове / Ю. Келдыш // Советская музыка. — 1948. — № 6. — С. 98.
- Келдыш Ю. Пролетарские композиторы / Ю. Келдыш // Радиослушатель. — 1929. — № 44. — С. 6.
- Кин М. О программе радиопередач / М. Кин // Новости радио. — 1927. — № 47. — С. 1.
- Коваль М. Творческий путь Д. Шостаковича (окончание) / М. Коваль // Советская музыка. — 1948. — № 4. — С. 16.
- Коваль М. В. За большевистскую партийность в советском музыкознании / М. Коваль // Советская музыка. — 1949. — № 3. — С. 3-11
- Коваль М. В. Общее собрание в Ленинградском Союзе советских композиторов, посвященное обсуждению задач музыкальной критики и науки / М. Коваль // Советская музыка. — 1949. — № 3. — С. 17-29.
- Композитор Дешевов // Радиослушатель. — 1930. — № 3. — С. 6.
- Комсомолец Голонья. Слабая пьеса // Современный театр. — 1929. — № 10. — С. 158.
- Коржихина Т. П. Извольте быть благонадежны! / Т. П. Коржихина. — М.: РГГУ, 1997. — 372 с.
- Крейтнер Г. Новая советская опера / Г. Крейтнер // Советское искусство. — 1939. — 14 ноября. — С. 3.
- Крюков Н. Музыка по радио в осенне-зимнем сезоне / Н. Крюков // Говорит Москва. — 1930. — № 28. — С. 16.
- Культура и власть. Кремлевский кинотеатр. 1928-1953. Документы / сост. К. М. Андерсон, Л. В. Максименков, Л. П. Кошелева, Л. А. Роговая. — М.: РОССПЭН, 2005. — 1120 с.
- Кут А. Дискуссия о симфонизме / А. Кут // Советское искусство. — 1935. — 11 февраля.

- Л. Л. В московской консерватории // Музыкальная новь. — 1924. — № 8. — С. 35.
- Ларин Ю. Кто победил на конкурсе соударков / Ю. Ларин // Известия. — 1925. — 26 сентября.
- Лебединский Л. Не подменять идейной борьбы администрированием / Л. Лебединский // За пролетарскую музыку. — 1931. — № 9. — С. 2, 4.
- Лебединский Л. Общественные группировки музыкантов в СССР / Л. Лебединский // Музыкальное образование. — 1928. — № 4-5. — С. 89.
- Левидов М. О футуризме необходимая статья / М. Левидов // Леф. — 1923. — № 2. — С. 130-137.
- Лед и сталь // Радиослушатель. — 1930. — № 12. — С. 11.
- Ливанова Т. Арам Хачатурян и его критики / Т. Ливанова // Советская музыка. — 1948. — № 5. — С. 40-48.
- Ливанова Т. Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. Вып. 1 / Т. Н. Ливанова — М.: 1938. — 359 с.
- Ливанова Т. Спор о Мясковском / Т. Ливанова // Советская музыка. — 1948. — № 9. — С. 23-27.
- Ливанова Т. Н. Я. Мясковский. Творческий путь / Т. Ливанова. — М.: Музгиз, 1953. — 405 с.
- Литературное наследство: т. 85: Валерий Брюсов. — М.: Наука, 1976. — 645 с.
- Литовский О. С. Так было. Очерки. Воспоминания. Встречи / О. С. Литовский. — М.: Сов. писатель, 1958. — 248 с.
- Логинова Е. О воспитании молодых композиторов / Е. Логинова // Культура и жизнь. — 1948. — 21 февраля.
- Лопашов С. Сперный сезон за границей / С. Лопашов // Современный театр. — 1928. — № 7. — С. 149.
- Луначарский А. Театр сегодня. Оценка современного репертуара и сцены / А. Луначарский. — М.-Л.: МОДП, 1927. — 143 с.
- Луначарский А. Что обещает предстоящий сезон / А. Луначарский // Современный театр. — 1927. — № 1. — С. 2-3.
- Луначарский А. В. История советского театра (очерки развития). Т. 1 / А. Луначарский. — Л.: Художественная литература, 1933. — 404 с.
- Луначарский А. В. О народных празднествах / А. Луначарский // Театр и революция. — 1924. — 379 с.
- Любович А. Нужно ли специальное радиоискусство? Материалы к I Всесоюзному съезду ОДР / А. Любович. — М.: Государственное военное издательство, 1926. — 8 с.
- М. К. Совещание о музыкальном творчестве // За коммунистическое просвещение. — 1936. — 18 февраля.
- Мазель Л. А. О советском теоретическом музыкознании // Советская музыка. — 1940. — № 12. — 15 с.
- Мазель Л. А. Ф. Шопен / Л. А. Мазель. — М.-Л.: Музгиз, 1947. — 44 с.
- Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики / Л. А. Мазель. — М.: 1978. — С. 345.
- Макаров Е. П. Дневник. Воспоминания об учителе — Д. Д. Шостаковиче / Е. П. Макаров. — М.: Композитор, 2001. — 60 с.
- Максименков Л. В. Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция. 1936-1938 / Л. В. Максименков. — М.: Юридическая книга, 1997. — 320 с.
- Максименков Л. Партия — наш рулевой. Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 г. об опере Вано Мурадели «Великая дружба» в свете новых архивных документов / Л. В. Максименков // Музыкальная жизнь. — 1993. — № 13-14. — С. 15-16.
- Мартынов И. И. Государственный русский народный хор имени Пятницкого / И. И. Мартынов. — М.: Музгиз, 1950. — 133 с.
- Мейер К. Д. Д. Шостакович. Жизнь, творчество, время / К. Мейер; пер. с польск. Е. Гуляевой. — СПб.: Композитор, 1998. — 559 с.
- Мелик-Пашаев А. Ш. Спектакль о людях и делах великой эпохи / А. Ш. Мелик-Пашаев // Советский артист. — 1947. — 4 октября.
- Мендельсон-Прокофьева М. А. Воспоминания о Сергее Прокофьеве. Фрагмент: 1946-1950 годы / М. А. Мендельсон-Прокофьева // Сергей Прокофьев. Воспоминания. Письма. Статьи / ред.-сост. М. П. Рахманова. — М.: Дека-ВС, 2004. — С. 5-227.

- Минц А. Сокольники / А. Минц // Радиолюбитель. — 1925. — № 5 (13). — С. 99.
- Молотов В. О приеме интеллигентов и служащих / В. Молотов // Известия. — 1924. — 31 мая.
- Мосолов А. Статьи и воспоминания / сост. Н. К. Мешко. — М.: Сов. композитор, 1986. — 208 с.
- Мравинский Е. А. Записки на память: Дневники. 1918-1987 / текстсл. подготовка, составление, вступ. ст. А. М. Вавилиной-Мравинской. — СПб: Композитор, 2004. — 656 с.
- Мурадели В. Воспоминания и статьи / сост. А. Д. Скоблинок, И. Е. Олинская. — М.: Советский композитор, 1983. — 160 с.
- Мурадели В. Из моей жизни. Рассказы о музыке / В. Мурадели. — М.: Музыка, 1980. — 39 с.
- Мурадели В. Опера на советскую тему «Чрезвычайный комиссар» / В. Мурадели // Советский артист. — 1947. — 8 февраля.
- Мурадели В. Чрезвычайный комиссар. Опера в четырех действиях и пяти картинах. Клавир / В. Мурадели — М.: ССК, 1947. — 472 с.
- На собрании московских композиторов // Комсомольская правда. — 1937. — 18 мая.
- На чуждых позициях. О происках антипатриотической группы театральных критиков // Культура и жизнь. — 1949. — 30 января.
- Набоков В. В. Лекции по русской литературе / В. Набоков; пер. с англ.; предисловие Ив. Толстого. — М.: Издательство Независимая газета, 1998. — 440 с.
- Напрячь все силы для успешного завершения постановки // Советский артист. — 1947. — 18 июня.
- Наследие: Русская музыка — мировая культура. Сборник статей, материалов, писем, воспоминаний. Вып. 1 / ред., сост., коммент. Е. С. Власовой, Е. Г. Сорокиной. — М.: НИЦ МГК им. П. И. Чайковского, 2009. — 620 с.
- Нейгауз Г. О простоте в искусстве / Г. Нейгауз // Советское искусство. — 1936. — 17 февраля.
- Нейгауз Г. Пятая симфония / Г. Нейгауз // Вечерняя Москва. — 1938. — 31 января.
- Некоторые вопросы музыкальной революции // Музыка и революция. — 1926. — № 4. — С. 3-13.
- Неотложный вопрос музыкальной современности (о критике) // Музыка и революция. — 1926. — № 6. — С. 3-5.
- Нестьев И. Г. Эйслер, его время, его песни / И. Нестьев. — М.: Музыка, 1981. — 318 с.
- Нестьев И. Заметки о творчестве Д. Шостаковича. Несколько мыслей, вызванных Девятой симфонией / И. Нестьев // Культура и жизнь. — 1946. — 30 сентября.
- Нестьев И. В. «Александр Невский» Прокофьева / И. Нестьев // Советское искусство. — 1939. — 27 мая.
- Нестьев И. В. «Семен Котко» С. Прокофьева / И. Нестьев // Советская музыка. — 1940. — № 9. — С. 7-26.
- Нестьев И. В. Из истории русского музыкального авангарда... / И. Нестьев // Советская музыка. — 1991. — № 1. — С. 81.
- Нестьев И. В. О стиле Прокофьева // Советская музыка. — 1946. — № 4. — С. 10-26.
- Нестьев И. В. Шестая симфония С. Прокофьева / И. Нестьев // Советское искусство. — 1947. — 18 октября.
- Никонов В. А. Молотов: Молодость / В. А. Никонов. — М.: ВАГРИУС, 2005. — 768 с.
- Новая советская опера // Современный театр. — 1928. — № 34-35. — С. 551.
- Новости // Новости радио. — 1926. — № 13. — С. 7.
- О пролетарской музыке в радиовещании // Говорит Москва. — 1931. — № 23-24. — С. 4.
- О реорганизации радиовещания. Постановление Совета Труда и Оборона от 13 июля 1928 года // Собрание законов и распоряжений Рабоче-Крестьянского Правительства Союза Советских Социалистических Республик. № 46. — 8 августа 1928 г. — Отдел первый. — М.: Гос. изд., 1928. — С. 403-414.
- О руководстве радиовещанием. Постановление ЦК ВКП(б) от 10 января 1928 года // Справочник партийного работника. — М.-Л.: Гос. изд., 1928. — Вып. VI. — ч. 1. — С. 739.

- Об академической чистке // Известия. — 1924. — 31 мая.
- Обзор Музыкального Отдела Московского Пролеткульта // Искусство. — 1918. — 6 августа.
- Обращение группы профессоров Московской Государственной консерватории // Музыкальная новь. — 1924. — № 4. — С. 21-22.
- Общее собрание в Ленинградском Союзе советских композиторов // Советская музыка. — 1949. — № 3. — С. 17-29.
- Общество «Музыка — массам» // Музыкальное образование. — 1929. — № 1. — С. 38.
- Объявление Народного комиссариата просвещения // Известия. — 1918. — 11 декабря.
- Октябрь и музыка // Музыка и революция. — 1926. — № 11. — С. 4-7.
- Основная резолюция Всероссийской музыкальной конференции (июнь 1929), принятая на основе тезисов, утвержденных партсовещанием при АППО ЦК ВКП(б) // Пути развития музыки. Стенографический отчет совещания по вопросам музыки при АППО ЦК ВКП(б). — М.: Главполитпросвет, 1930. — С. 75-80.
- От отдела искусства при комиссаре по народному просвещению // Правда. — 1917. — 1 декабря.
- От реперткома // Репертуарно-инструктивные письма. — 1932. — № 7. — С. 33.
- Отчетный вечер-концерт // Новости радио. — 1928. — № 23. — С. 5.
- Очерки советского музыкального творчества / отв. ред. Т. Э. Цытович. Т. 1. — М.-Л.: Музгиз, 1947. — 318 с.
- Павлов И. М. Записки оппозиционера — воспоминания, впечатления и встречи. URL: <http://www.wsws.org/ru/2001/mar2001/np04-m20.shtml>
- Памяти В. Я. Шебалина. Воспоминания, материалы / сост. А. М. Шебалина. — М.: Сов. Композитор, 1984. — 288 с.
- Пауль Хиндемит и его квартет // Жизнь искусства. — 1929. — № 5. — С. 13.
- Пельше Р. Театр в провинции (некоторые итоги сезона) / Р. Пельше // Современный театр. — 1928. — № 26-27. — С. 475.
- Первый всесоюзный съезд советских композиторов // Советская музыка. — 1948. — № 2. — С. 69.
- Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934 / Стенографический отчет. — М.: Художественная литература, 1934. — Репринтное издание: М.: Советский писатель, 1990. — 520 с.
- Письма Б. В. Асафьева А. П. Ваулину // Советская музыка. — 1974. — № 8. — С. 75-81.
- План художественной части осенне-зимнего вещания // Радиослушатель. — 1929. — № 37. — С. 11.
- Плеханов Г. В. Искусство и общественная жизнь / Г. В. Плеханов // Плеханов Г. В. Искусство: Сб. статей. — М.: Новая Москва, 1922. — С. 128-192.
- Плеханов Г. В. Пролетарское движение и буржуазное искусство / Г. В. Плеханов // Плеханов Г. В. Искусство: Сб. статей. — М.: Новая Москва, 1922. — С. 195-215.
- Под пролетарской вуалью // Говорит Москва. — 1931. — № 26-27. — С. 12-13.
- Подгузова М. Из истории отечественного арфового искусства первой половины XX века: проблемы творчества и исполнительства: дис. ... канд. искусствоведения / М. Подгузова; Моск. гос. консерватория. — М., 2009. — 253 с.
- Поляновский Г. Новый балет Шостаковича / Г. Поляновский // Правда. — 1935. — 6 июня.
- Поляновский Г. Радиотеатр / Г. Поляновский // Новости радио. — 1927. — № 55. — С. 5.
- Поляновский Г. Слушайте на этой неделе / Г. Поляновский // Новости радио. — 1927. — № 6. — С. 5.
- Помните о массовом радиослушателе // Говорит СССР. — 1951. — № 5. — С. 12.
- Попов Г. Н. Из литературного наследия. Страницы биографии / сост. З. А. Апетян. — М.: Сов. композитор, 1986. — 448 с.
- Постановки Большого театра // Советский артист. — 1947. — 1 февраля.
- Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели» // Правда. — 1948. — 11 февраля.
- Постановления Пленума ЦК РКП(б) // Правда. — 1924. — 31 января.
- Правда. — 1918. — 13 декабря.
- Правда. — 1935. — 20 декабря.
- Приказы по Наркомпросу // Бюллетень Народного Комиссариата по просвещению РСФСР. — 1932. — № 58-59. — С. 5.
- Пристли Дж. Англо-советское единство / Дж. Пристли // Литература и искусство. — 1942. — 26 января.

- Пришвин М. М. Дневники. 1920-1922 / М. М. Пришвин. — М.: Московский рабочий, 1995. — 332 с.
- Прокофьев о Прокофьеве. Статьи, интервью / ред.-сост. В. Варунц. — М.: Сов. композитор, 1991. — 285 с.
- Прокофьев С. С. Сочинять — значит слагать, выдумывать! / публикация и послесловие М. Рахмановой // Советская музыка. — 1990. — № 4. — С. 100-105.
- Против космополитизма и формализма в музыкальном образовании // Советское искусство. — 1949. — 12 марта.
- Прошу слова // Новости радио. — 1928. — № 29. — С. 4.
- Пути развития музыки. Стенографический отчет совещания по вопросам музыки при АППО ЦК ВКП(б). — М.: Правда, 1930. — 81 с.
- Пути развития театра. Материалы первого партийного совещания по вопросам театра при ЦК ВКП(б). — М.: Кинопечать, 1927. — 520 с.
- Путь Октября, радиослушатель и радиопьесы вообще // Новости радио. — 1927. — № 48. — С. 4.
- Пшибышевский Б. С. Ветховен. Опыт исследования / Б. С. Пшибышевский. — М.: Музгиз, 1932. — 220 с.
- Рабинович Д. Правда искусства / Д. Рабинович, С. Шлифштейн // Литература и искусство. — 1942. — 26 января.
- Рабинович Д. Седьмая симфония / Д. Рабинович, С. Шлифштейн // Литература и искусство. — 1942. — 12 января.
- Радиолюбитель. Радио требует хозяина // Комсомольская правда. — 1927. — 15 декабря.
- Развивать и совершенствовать советскую музыку // Культура и жизнь. — 1948. — 21 марта.
- Резолюция Главпрофобра по докладам Московской и Ленинградской консерваторий // Музыкальное образование. — 1930. — № 1. — С. 44-47.
- Репертуарный справочник. Официальные и справочные материалы по драматическим и музыкально-драматическим произведениям для работников учреждений искусств, театрально-зрелищных предприятий и художественной самодеятельности. — М.: Искусство, 1950. — 534 с.
- Репертуарный указатель ГРК. Список разрешенных и запрещенных к исполнению на сцене произведений / под ред. М. А. Равича. — М.: Теа-Кино-Печать, 1929. — 196 с.
- Репертуарный указатель. Официальный справочник разрешенных и запрещенных драматических, музыкальных, хореографических и эстрадных произведений / под ред. О. С. Литовского. — М.: Худ. лит., 1934. — 312 с.
- Репертуарный указатель. Список разрешенных и запрещенных к исполнению на сцене произведений. В 3-х т. / под ред. М. А. Равича. — М.-Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1931. — Т. 2. — 136 с.
- Рожков А. Ю. В кругу сверстников. Жизненный мир молодого человека в советской России 1920-х годов. В 2 т. / А. Ю. Рожков. — Краснодар: Перспективы образования, 2002. — Т. 1. — 408 с.
- Румянцев С. Арс Новый, или Дела и приключения безустального казака Арсения Авраамова / С. Румянцев / научн. редактор М. П. Рахманова. — М.: ООО Дека-ВС, 2007. — 252 с.
- Рыбакова П. О некоторых практических вопросах музыкального вещания / П. Рыбакова // Говорит СССР. — 1931. — № 1. — С. 13.
- С. Прокофьев пишет радиооперу // Радиослушатель. — 1929. — № 49. — С. 4.
- С. Б. Современная музыка СССР и Запада // Радиослушатель. — 1928. — № 5. — С. 10.
- С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский: Переписка / сост. М. Г. Козлова и Н. Р. Яценко. — М.: Сов. композитор, 1977. — 599 с.
- Сабанеев Л. Музыка после Октября / Л. Сабанеев. — М.: Работник просвещения, 1926. — 167 с.
- Садко. Новое в музпояснении // Новости радио. — 1928. — № 24. — С. 5.
- Свиридов Г. В. Музыка как судьба / сост. А. С. Белоненко. — М.: Молодая гвардия, 2002. — 798 с.
- Сергей Прокофьев. Дневник. Т. 1. 1907-1918. — Париж: sprkfv, 2002. — 891 с.
- Сергей Прокофьев. Дневник. Т. 2. 1919-1933. — Париж: sprkfv, 2002. — 813 с.
- Сергей Прокофьев. Документы, статьи. Сборник / ред.-сост. М. П. Рахманова. — М.: Дека-ВС, 2007. — 358 с.
- Сергей Прокофьев. К 110-летию со дня рождения. Письма, воспоминания, статьи / ред.-сост. М. П. Рахманова. — М.: ГЦММК имени М. И. Глинки., 2001. — 255 с.

- Сергей Прокофьев. К 50-летию со дня смерти. Воспоминания, статьи, письма / ред.-сост. М. П. Рахманова. – М.: Дека-ВС, 2004. – 417 с.
- Сергей Прокофьев: Дневник. Письма. Беседы. Воспоминания / сост. М. Е. Тараканов. – М.: Сов. композитор, 1991. – 317 с.
- Слушайте на этой неделе // Новости радио. – 1927. – № 40. – С. 5.
- Собрание в Московской консерватории // Вечерняя Москва. – 1948. – 25 февраля.
- Собрание узаконений № 57. – 1918. – 7 августа. – Л. 113.
- Советские композиторы – товарищу Молотову // Советская музыка. – 1940. – № 2. – С. 4.
- Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). – М.: Правда, 1948. – 171 с.
- Соколов Б. В. Молотов. Тень вождя / Б. В. Соколов. – М.: АСТ-пресс книга, 2005. – 400 с.
- Сталин и космополитизм. Документы Агитпропа ЦК КПСС. 1945–1953 / под общ. ред. акад. А. Н. Яковлева; сост. Д. Г. Наджафов, Э. С. Белоусова. – М.: МФД: Материк, 2005. – 768 с.
- Сталин И. Год великого перелома. К XII годовщине Октября / И. Сталин // Правда. – 1929. – 7 ноября.
- Стенографический отчет Первого Всесоюзного съезда советских композиторов / гл. редактор М. В. Коваль. – М.: Правда, 1948. – 455 с.
- Троцкий Л. Культура и социализм / Л. Троцкий // Троцкий Л. Сочинения... – М.-Л.: Гос. изд., 1927. – Т. XXI. Культура переходного периода. – С. 423–446.
- Троцкий Л. О культуре будущего (Из набросков) / Л. Троцкий // Троцкий Л. Сочинения... – М.-Л.: Гос. изд., 1927. – Т. XXI. Культура переходного периода. – С. 446–449.
- Труды Государственного Центрального Музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Альманах. Вып. 3 / ред.-сост. М. П. Рахманова. – М.: Дека-ВС, 2007. – 303 с.
- Услужливые медведи // Правда. – 1936. – 19 февраля.
- Файер Ю. Активно участвовать в создании классических советских опер и балетов / Ю. Файер // Советский артист. – 1948. – 19 февраля.
- Файман Г. Люди и положения. К 60-летию дискуссии о формализме глазами НКВД / Г. Файман // Независимая газета. – 1996. – 27 марта.
- Флорестан. Овладеть композиторской техникой // Говорит Москва. – 1931. – № 26–27. – С. 14.
- Харламов А. Слова и дела / А. Харламов // Говорит Москва. – 1931. – № 25. – С. 14.
- Хохловкина А. А. Опера о дружбе народов / А. А. Хохловкина // Советский артист. – 1947. – 15 ноября.
- Хренников Т. В союзе советских композиторов неблагополучно / Т. Хренников // Правда. – 1937. – 6 апреля.
- Хренников Т. За творчество, достойное советского народа / Т. Хренников // Советская музыка. – 1948. – № 1. – С. 63–102.
- Хренников Т. Против космополитизма и формализма в музыкальной критике и музыковедении / Т. Хренников // Советское искусство. – 1949. – 19 февраля.
- Хренников Т. Так это было. О времени и о себе / Т. Хренников. – М.: Музыка, 1994. – 207 с.
- Хренников Т. Буржуазные космополиты в музыкальной критике / Т. Хренников, В. Захаров // Культура и жизнь. – 1949. – 20 февраля.
- Хренников Т. Н. О нетерпимом отставании музыкальной критики и музыковедения / Т. Хренников // Советская музыка. – 1949. – № 2. – С. 7–15.
- Хроника // Новости радио. – 1925. – № 15. – С. 8.
- Хроника // Новости радио. – 1925. – № 31. – С. 7.
- Хроника // Радиослушатель. – 1929. – № 39. – С. 7, 19.
- Хроника // Художественное образование. – 1931. – № 1. – С. 41.
- Цуккерман В. А. Несколько мыслей о советской опере / В. А. Цуккерман // Советская музыка. – 1940. – № 12.
- Цытович Т. Э. Балет С. Прокофьева / Т. Э. Цытович // Советская музыка. – 1946. – № 8–9.
- Цытович Т. Э. Новый балет С. Прокофьева / Т. Э. Цытович // Советское искусство. – 1945. – № 48.

- Челяпов Н. Основные вопросы советского музыкального творчества / Н. Челяпов // Советская музыка. — 1935. — № 2. — С. 3-9.
- Через 15 лет (7 ноября 1942 года). Теле-фантастический очерк / Радиолюбитель. — 1927. — № 9. — С. 320.
- Черномордигов Д. А. Взбаламученная среда / Д. А. Черномордигов // Музыкальная новь. — 1924. — № 4. — С. 7.
- Чистка родителей // Радиослушатель. — 1930. — № 6. — С. 10.
- Ш. Композитор-комсомолец // Музыкальная новь. — 1914. — № 4. — С. 21-22.
- Шавердян А. Квintет Д. Шостаковича / А. Шавердян // Правда. — 1940. — 25 ноября.
- Шаляпин Ф. И. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах / Ф. И. Шаляпин. — М.: СТД СССР, 1989. — 319 с.
- Шебалин В. В союзе композиторов / В. Шебалин // Советское искусство. — 1936. — 29 января.
- Шебалин В. Я.: Жизнь и творчество / сост. В. И. Рамаева. — М.: Молодая гвардия, 2003. — 376 с.
- Шенталинский В. Мастер глазами ГПУ. За кулисами жизни Михаила Булгакова // Новый мир. — 1997. — № 10 URL:http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1997/10/shental.html
- Шепилов Д. Т. Непримкнувший / Д. Шепилов. — М.: Вагриус, 2000. — 400 с.
- Шлифштейн С. Большие идеи и маленькие чувства / С. Шлифштейн // Советское искусство. — 1939. — 14 ноября.
- Шлифштейн С. И. Д. Шостакович. Девятая симфония опус 70 (к первым исполнениям в Москве, 20 и 22 ноября 1945) / С. Шлифштейн. — М.: Московская государственная филармония, 1945. — 9 с.
- Шнейерсон В. Трибуна зарубежных композиторов / В. Шнейерсон // Советская музыка. — 1934. — № 10. — С. 78.
- Шостакович Д. Декларация обязанностей композитора / Д. Шостакович // Рабочий и театр. — 1931. — № 31. — С. 6.
- Шостакович Д. Мы должны объединить наши усилия. На конгрессе деятелей науки и культуры США в защиту мира / Д. Шостакович // Советское искусство. — 1949. — 2 апреля.
- Шостакович Д. Новое собрание сочинений. Т. 64а. Балет «Светлый ручей». Партитура / Д. Шостакович / общ. ред. М. Якубова. Либретто А. Пиотровского и Ф. Лопухова. — М.: DSCH, 2006. — 236 с.
- Шостакович Д. Советская музыка в дни войны / Д. Шостакович // Советская музыка. — 1975. — № 11. — С. 64-77.
- Шостакович Д. Содержание балета / Д. Шостакович // Радиослушатель. — 1930. — № 14. — С. 14.
- Шостакович Д. Д. в письмах и документах / ред.-сост. И. А. Бобыкина. — М.: РИФ «Антиква», 2000. — 600 с.
- Шульгин Л. В. Современное музыкальное творчество и предпосылки нашей творческой работы / Л. В. Шульгин // Музыкальная новь. — 1924. — № 4. — С. 15-17.
- Шульцев Н. По заветам синодальной школы / Н. Шульцев // Радиослушатель. — 1930. — № 27. — С. 7.
- Шербачёв В. В. Статьи, материалы, письма / сост. Р. Слонимская. — Л.: Сов. композитор, 1985. — 360 с.
- Эренбург И. Люди, годы, жизнь. Воспоминания в 3 т. / И. Эренбург. — М.: Сов. писатель, 1990. — Т. 2. — 163 с.
- Эрлих А. «Светлый ручей» в Большом театре // Правда. — 1935. — 2 декабря. — С. 6.
- Якубов М. А. Ода и реквием неосуществимой любви / М. Якубов // Дмитрий Шостакович. «Леди Макбет Мценского уезда». Возрождение шедевра / сост. М. А. Якубов. — М.: РГТА, 1996. — 147 с.
- Ярустовский Б. М. Некоторые проблемы советского музыкального театра / Б. М. Ярустовский. — М.: Сов. композитор, 1957. — 86 с.
- Борис Лятошинський. Епістолярна спадщина / Упорядник І. Царевич, М. Копица. — Київ: Задруга, 2002. — Т. 1 — 768 с.

SUMMARY

Ekaterina Sergeyevna Vlasova's book is devoted to the history of Soviet musical art during the Stalin era. The genre of documentary research chosen by the author has allowed her to examine many historical episodes, previously never given any research, with due reference from documents, which had been closed to the general public during the Soviet period. The formation of Soviet musical censorship starting from the period of the first five years after the October Revolution, as well as the policies of cadre and repertoire are analyzed in a consistent manner. The activities of numerous musical organizations are given research. The phenomena of the creation of the Soviet Composers' Union, of its Organizing Committee and the Musical Fund, as well as of the formation and the consolidation of the Communist Party organization within the Composers' Union are examined carefully. The activities of the Bolshoi Theater, directed by the so-called "five governmental officials" are presented from hitherto unexamined perspectives. The coordination of its work had been carried out under the direct leadership of Stalin. The episode of Stalin's attendance of Dmitri Shostakovich's ballet "The Light Brook" is examined in detail. Statistical figures are brought of the results of the "general purge" of Moscow Conservatory, arising from the "proletarianization" of its makeup of students, as one of the results of the activities of the Union of the Red Professorate. Numerous singular episodes from the artistic biographies of Dmitri Shostakovich, Sergei Prokofiev, Nicolai Myaskovsky, Aram Khachaturian, Vissarion Shebalin, Nicolai Golovanov, Evgeny Mravinsky, Samuil Samosud, Heinrich Neuhaus, Alexander Goldenweiser and poet Boris Pasternak are presented to the public for the first time. Special attention is bestowed upon the history of the creation of Vano Muradeli's opera "The Great Friendship" on the stage of the Bolshoi Theater, which caused the issuance of the notorious Proclamation of the Central Committee of the Communist Party of 10 February, 1948. All of the variants of the Proclamation are cited, and the consequences of this given event in Soviet music are given a thorough analysis. The "Musicologists' Case" of 1949, which was as a result of the campaign of struggle against "cosmopolitan critics," is also given a thorough examination.

Translated into English by Anton Rovner

Екатерина Власова родилась в Иркутске. Музыкальное образование получила в Иркутском училище искусств, затем в Московской консерватории. Работала на радио и телевидении — в Главной музыкальной редакции Гостелерадио СССР, позднее — в отделе современного творчества в журнале «Советская музыка», активно занималась публицистикой. В 1994 году защитила кандидатскую диссертацию на тему «Формирование официальной концепции в советском музыкальном искусстве на рубеже 1920—1930-х годов и ее отражение в музыкальном радиовещании».



С 1998 года Е. С. Власова преподает на кафедре истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского; ведет курс истории русской музыки XX века.

Область научных интересов Е. С. Власовой связана с вопросами современного музыкального творчества, а также с реконструкцией и интерпретацией событий музыкальной жизни России прошлого столетия. Историческая наука, по мнению автора, проходит порой мучительный, но безусловно необходимый процесс корректировки некогда сложившихся оценочных суждений. Основу этого процесса составляет введение в научный обиход закрытых в советский период исторических источников. Снятие купюр — так определяет автор книги главную задачу современных историков.

С 2007 года Е. С. Власова руководит научно-исследовательским центром «Наследие» Московской консерватории. Автор и составитель ряда изданий, а также свыше 80 статей по проблемам истории русской музыки XX века.

Екатерина Сергеевна Власова
1948 год в советской музыке
Документированное исследование

Выпускающий редактор А. Ростоцкая
Редактор Э. Плотица
Корректор С. Липовицкая
Компьютерная верстка: В. Кудряшова
Нотная графика: В. Есаков
Дизайн обложки: А. Васин

Формат 70x100 ¹/₁₆
Печать офсетная. Бумага офсетная № 1
Печ. л. 28,5 + 1,0 вкл.
Тираж 2000 экз. Заказ 2434.

**Наши издания можно приобрести
через сайт www.classica21.ru,
или воспользовавшись услугами
службы доставки «Арт-транзит»
Заявки направляйте по адресу:**

123098, г. Москва-98, а/я 4
«Арт-транзит»
Тел./факс: +7 (499) 265 39 27
E-mail: info@classica21.ru

Издательский дом «Классика-XXI»
Юридический адрес:
123056, г. Москва, ул. Б. Грузинская, д. 60, стр. 1

ООО «Арт-транзит»
Юридический адрес:
119313, г. Москва, Ленинский пр-т, д. 95

Отпечатано в ОАО «Можайский полиграфический комбинат».
143200, г. Можайск, ул. Мира, 93.

Сайт: www.oaompk.ru тел.: (495) 745-84-28 (49638) 20-685



Е. К. Малиновская. 1920-е годы. РГАСПИ. Ф. 124, ед. хр. 1183, л. 1. «...Я выезжаю не так часто, но все же должна бывать в различных частях города. Мне 56 лет, у меня совсем больные ноги, и я вынуждена всегда ходить пешком, так как в трамвай попасть невозможно, а извозчика не всегда достанешь». Из письма директора Большого театра Е. К. Малиновской членам Политбюро К. Е. Ворошилову и А. С. Енукидзе о положении в Большом театре и о предоставлении ей легковой машины на несколько часов в день. РГАСПИ. Ф. 74, оп. 1, ед. хр. 394, л. 24 [начало февраля 1931 г.].



26 января 1927 года. Торжественный ужин в честь С. С. Прокофьева, устроенный Ассоциацией современной музыки в зале ЦЕКУБУ. РГАЛИ. Ф. 2040, оп. 4, ед. хр. 32, л. 29. «В огромной зале поставлена целая серия длинных столов, на которых накрыт ужин. Я сижу между Асафьевым и Е. В. Держановской. Пташка — рядом с Мясковским. Тут же за столом Персимфансы, Яворский, кое-кто из молодых композиторов. Тосты, фотографии... Нас снимают всех вместе, и я выхожу невероятной рожей». (Цит. по: Сергей Прокофьев. Дневник. Т. 2. 1919-1933. Париж. С. 477, 478.)

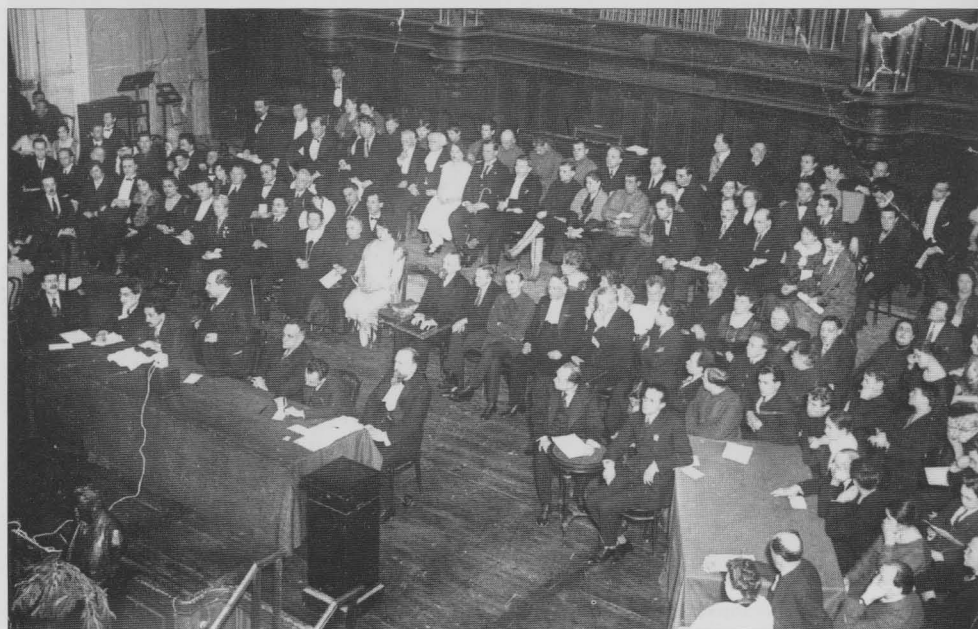


Студенты МГК, члены Проколла. 1926 год. Одновременно членами РАПМ в то время были: Л. Н. Лебединский (председатель Совета РАПМ), С. А. Крылова, А. А. Соловцов. Через три года к ним присоединились: М. В. Коваль, В. А. Белый, Д. И. Гачев, Ю. В. Келдыш, А. А. Давиденко, С. И. Корев, Н. Я. Выгодский, В. С. Штейнпресс.

1-й ряд (сидят, слева направо): М. В. Коваль, Д. А. Рабинович, В. А. Белый, Д. И. Гачев.

2-й ряд (сидят, слева направо): Ю. В. Келдыш, Л. Н. Лебединский, С. А. Крылова, Л. Н. Калтат.

3-й ряд (стоят, слева направо): А. А. Давиденко, А. А. Соловцов, С. И. Корев, Н. Я. Выгодский, В. С. Штейнпресс. Нег. № 16915. ГЦММК.



Торжественное заседание, посвященное 60-летию Московской консерватории. Выступает А. В. Луначарский. 1926 год. Нег. № 12840. ГЦММК. Роль Луначарского в сохранении культурного наследия трудно переоценить. Ему посвящены следующие откровенные строки В. Я. Брюсова, написанные в 1920 году: «В ослеплении поднятый молот / Ты любовной рукой удержал / И кумир Бельведерский, расколот, / Не повергнут на свой пьедестал».

ПРОГРАММА:

I. ОТДЕЛЕНИЕ.

1. Вступительное слово — «О новом человеке» — Зав. Театр. Отделом Главискус. П. И. НОВИЦКИЙ.
2. «Новый человек в музиче» — Г. А. ПОЛЯНОВСКИЙ.

II. ОТДЕЛЕНИЕ.

3. Гресни — «СИМФОНИЧЕСКИЙ МОНУМЕНТ» для большого оркестра и хора (слова Веснина) исполнит СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР и ГОСКАПЕЛЛА, в конце оркестр соло, хор (2-й школы Каз. ж. д.) и барабанщики пионерского отряда. (Вообще исполняется в Москве).
4. Александр ЖАРОВ — Новые стихи.
5. Иосиф УТКИН — Из новой поэмы «Малое детство».

III. ОТДЕЛЕНИЕ.

6. а) Корчарев — Паровоз С 15 (А. И. ОКЛЕМОВ.
- б) Давиденко — Коммунист (А. И. ОКЛЕМОВ.
7. а) Рославец — Туча (К. Г.
- б) Ю. Вейсберг — Наша песня (ДЕРЖИНСКАЯ
8. Рославец — «Комсомолия» — Симфоническая поэма для большого симфонического оркестра, хора и фортепиано — исполнит СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР и ГОСКАПЕЛЛА. (Вообще исполняется в СССР).

У Рояля — В. С. ТОМСОН

КОНЦЕРТ ВЕДУТ: Г. А. Поляновский и А. В. Пранцишников.

Программа концерта «НОВЫЙ ЧЕЛОВЕК». 30 сентября 1928 года. Московский радиовещательный узел Н.К.П. и Т. СССР. Большой зал Клуба им. Е. Ф. Кухмистерова. Горьховская ул., д. 3. РГАЛИ. Ф. 2954, оп. 1, ед. хр. 883, л. 3.



Н. А. Рославец. 1920-е годы. РГАЛИ. Ф. 2659, оп. 1, ед. хр. 105, л. 16.

АССОЦИАЦИЯ КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ
ЗАЛ имени МОЦАРТА.

В Среду 13 Марта 1929 г.

ВЕЧЕР ПЕСНИ ОЛЬГИ ТАТАРИНОВОЙ.

при участии В. Н. ВЛАДИМИРОВА.

ПРОГРАММА

I ОТДЕЛЕНИЕ.

Мусоргский	1. Гадание Марфы	из оп. Хованщина.
Мясковский	2. Муза	сл. Баратынского.
	3. Пиль	
	4. Круги	
Прокофьев	5. Гадания утенка	сказка Андерсена.

II ОТДЕЛЕНИЕ.

Гнесин	6. Могила Рахили	сл. Буниня.
	7. Песенка Мариаммы	(без слов.)
	8. Песня о бедном Мотеле	сл. Утяна.
	9. Из пережитого	сл. Шварцмана.
	10. Песня пажа Алескандра	из драмы „Роза и Крест“
	11. Песня Гаятана	А. Блока.
Мусоргский	12. Детская—В углу	
	13. С кукол	сл. Мусоргского.
	14. Раяк	

НАЧАЛО в 8 1/2 час. ВЕЧЕРА.

Ассоциация Камерной Музыки

Во Вторник 9-го Апреля в 8 1/2 ч. веч. Концерт Арт. Ленинградской
Гос. Акад. Оперы С. В. АКИМОВОЙ и М. В. ЮДИНОЙ (ф. п.)
В программе: Метнер, Прокофьев, Гнесин.

Музыка: 1929. Изд. В. В. ШОСТАКОВИЧА. Москва, Бразилья, 7. Тираж 100.

Программа концерта Ассоциации камерной музыки. РГАЛИ. Ф. 2954, оп. 1, ед. хр. 883, л. 68.



М. Ф. Гнесин. 1938 год. РГАЛИ. Ф. 2954, оп. 1, ед. хр. 1095, л. 11.



Д. Д. Шостакович. 1929 год. Фотопортрет широко известного мастера М. С. Наппельбаума, снимавшего Ленина, Сталина, видных кремлевских деятелей, представителей науки и искусства. В свое время попасть в фотогерои Наппельбаума было особенно модно. Архив Д. Д. Шостаковича.



Ф. Я. Кон и К. Е. Ворошилов. 1929–1930 годы. РГАСПИ. Ф. 135, оп. 1, ед. хр. 288, л. 11.
«Не хочешь быть отравленным газом – купи противогаз / Знание врага – ключ побед. Почему в
команде ПВО тебя нет? / Чтобы не был наш город воздушным налетом разбит – включи противовоз-
душную оборону в свой быт». Такие лозунги печатал в 1931 году Вклетень Наркомпроса РСФСР,
сектором искусств которого руководил Ф. Я. Кон.



Финал третьего акта балета «Пламя Парижа» («Триумф республики»). Сцена на площади. «...Под
звуки песни "Ça ira" толпа движется на штурм королевского дворца». Премьерная постанов-
ка Ленинградского академического театра оперы и балета. Сценография В. В. Дмитриева и
Н. Д. Волкова. Балетмейстер В. И. Вайнонен. Режиссер С. Э. Радлов. Дирижер В. А. Дранишников.
1932 год. РГАЛИ. Ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 85, л. 3.



Н. Я. Мясковский с учениками в своей квартире на Сивцевом Вражке, 4, где композитор жил с 1930 года до своей смерти (1950). Сидят (слева направо): А. И. Хачатурян, Н. Я. Мясковский, Н. В. Макарова. Стоят (слева направо): Л. М. Соковнин, Г. В. Киркор, К. Д. Макаров-Ракитин. 1934 год. РГАЛИ. Ф. 2040, оп. 4, ед. хр. 32, л. 66. «...Николай Яковлевич весь в молодежи, создал школу, окружен обожающими его учениками!» Из письма Б. В. Асафьева Д. В. Кабалевскому от 10 декабря 1949 года. (Воспоминания о Б. В. Асафьеве / сост. А. Крюков. М.: Музыка. Ленинградское отд., 1974. С. 302.)



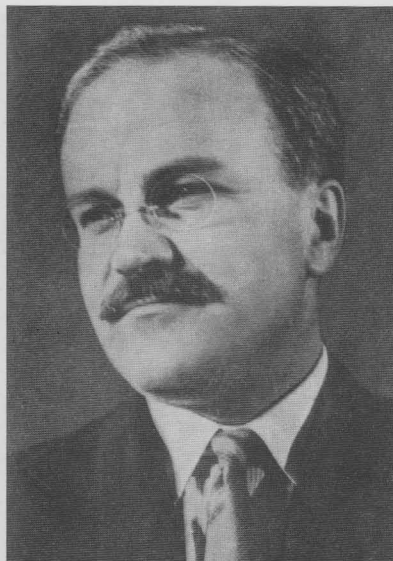
Д. Д. Шостакович. «Катерина Измайлова». Музыкальный театр имени В. И. Немировича-Данченко. 1934 год. Руководитель постановки В. И. Немирович-Данченко. Художник В. В. Дмитриев. Дирижер Г. А. Столяров. Девятая, заключительная картина оперы. Архив Д. Д. Шостаковича.



С. С. Прокофьев. 1934 год. «Дорогой Зиновий Петрович, с большим удовольствием моя физиономия отправляется на гвоздик в Вашу новую квартиру. С. Прокофьев. 1938». Дарственная надпись Э. П. Фельдману. ГЦММК. ф. 397, ед. хр. 292.



После московской премьеры Пятой симфонии Д. Д. Шостаковича. 29 января 1938 года. Сидят (слева направо): В. И. Немирович-Данченко, А. В. Гольденвейзер, Д. Д. Шостакович, А. В. Гаук. Стоят: Д. Б. Кабалевский (первый слева), В. Я. Шебалин (в центре), С. А. Самосуд (первый справа). Архив Д. Д. Шостаковича. «Когда исполнялась впервые (21 ноября 1937 года) Пятая симфония Шостаковича – это был просто триумф. Дмитрия Дмитриевича столько раз вызывали, что это стало почти демонстрацией – после “Сумбура” и прочего...» Из воспоминаний В. Я. Шебалина. (В. Я. Шебалин: Жизнь и творчество / сост. В. И. Ражева. М., 2003. С. 189.)



В. М. Молотов. 1940 год. «Вместе с товарищем Сталиным Вы непосредственно руководите той грандиозной культурной работой, которая обеспечивает нашей стране расцвет всех искусств народов Советского Союза. Мы имеем в Вашем лице не только учителя и руководителя, но и чуткого друга, внимательного к запросам советских композиторов, к задачам советской музыкальной культуры». Из письма советских композиторов к 50-летию В. М. Молотова. (Советские композиторы – товарищу Молотову // Советская музыка. 1940. № 2. С. 4.)



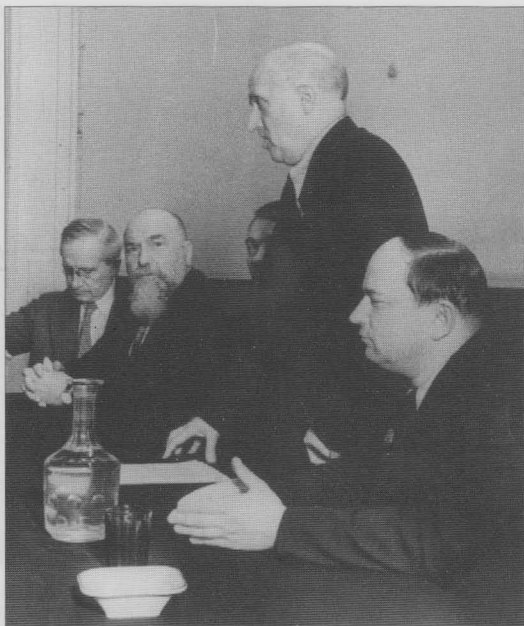
Д. Д. Шостакович и Г. М. Шнеерсон в ВОКСе за просмотром зарубежных рецензий на сочинения композитора. 1942 год. Архив Д. Д. Шостаковича.



В перерыве между заседаниями Музыкальной секции Комитета по Сталинским премиям. Первая половина 1940-х годов. Сидят (слева направо): Ю. А. Шапорин, Н. Я. Мясковский, И. О. Дунаевский, Р. М. Глиэр. РГАЛИ. Ф. 2040, оп. 4, ед. хр. 32, л. 149.



После вручения Сталинских премий. 1944 год. В. В. Софроницкий (I степень — значилось кратко «пианист»), В. П. Соловьёв-Седой (II степень — «за песни "Вечер на рейде", "Играй, мой баян", "Песня мщения"») и Б. В. Асафьев (II степень — «за многолетние выдающиеся заслуги в области искусства и литературы»). РГАЛИ. Ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 910, л. 2.



Доклад Б. В. Асафьева на торжественном заседании Ученого совета МГК, посвященном 30-летию со дня смерти С. И. Танеева. Июнь 1945 года. Справа налево: В. Я. Шебалин, Б. В. Асафьев, Н. Г. Райский, С. С. Богатырёв. РГАЛИ. Ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 910, л. 5.



Московская консерватория. В классе В. Я. Шебалина. Л. Н. Наумов и Б. А. Чайковский. 1946 год. Нег. № 14856. ГЦММК. «Ну вот, мальчик, мы с тобой начнем заниматься. Ты не боишься?.. Видишь ли, я обязан тебя кое о чем предупредить. <...> Вот сейчас ты будешь заниматься со мной в ЦМШ, потом, бог даст, в консерватории, и все будет хорошо и спокойно. Но когда мы расстанемся и ты, оставшись один, захочешь писать музыку так, как ты сам считаешь нужным, ты должен быть готов к тому, что тебя будут долго и упорно бить. Поэтому я спрашиваю еще раз – ты не боишься?» Н. Н. Каретников. Первый урок [1942 г.]. Цит. по: В. Я. Шебалин: Жизнь и творчество. С. 252.



Слева направо: С. Н. Василенко, Ю. А. Шапорин, С. С. Прокофьев, Ан. Н. Александров, за роялем
Е. С. Голованов. Середина 1940-х годов. Нег. № 25618. ГЦММК.



«Головка» консерватории в годы директорства В. Я. Шебалина: Н. Я. Мясковский, В. Я. Шебалин, С. С. Богатырёв. Вместе с ними зав. кафедрой композиции Ленинградской консерватории И. О. Штейнберг (крайний справа). 1946 год. Нег. № 15060. ГЦММК. «Организационные таланты Мясковского, неизменно сохранявшего главенствующее руководство за собой и умение Шебалина позволили распространить влияние этой группы на все основные учреждения в области музыки. Используя свое руководящее положение в музыкальных кругах, Мясковский и Шебалин всюду расставили «своих» и отовсюду изгнали «чужих». За последние годы со всех постов в Комитете искусств сняты лица, в прошлом выступавшие против АСМ». Из докладной записки Н. С. Шерманова «О советском музыкальном творчестве» в ЦК ВКП(б). 13 января 1948 года. РГАСПИ. Ф. 17, оп. 125, ед. хр. 636, л. 75.



Н. Я. Брюсова и С. И. Шлифштейн в кабинете Истории музыки народов СССР. 1946 год. Нег. № 10569. ГЦММК. Через два года, 23 февраля 1948 года на общем собрании членов ССК СССР бывший консультант по художественным вопросам КДИ СНК СССР С. И. Шлифштейн вынужден произнести следующие слова: «В своем докладе Т. Н. Хренников назвал мое имя в числе тех критиков, которые были им обозначены как наиболее последовательные апологеты формалистического направления. Мое увлечение этой оперой ["Семен Котко"] было безгранично... я не обращал внимания, точнее не хотел обращать внимание на ее слабые стороны, проистекавшие из однообразного и крайне порочного подхода композитора к трактовке оперной формы.» РГАЛИ. Ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 240, л. 148.



Е. А. Мравинский и оркестр Чешской филармонии во время исполнения Восьмой симфонии Д. Д. Шостаковича. 21 мая 1947 года. Прага. Второй международный музыкальный фестиваль «Пражская весна». Архив Д. Д. Шостаковича.



«И я хочу, чтобы зритель волновался так же, как вы сейчас волнуетесь, создавая спектакль!»
Г. Д. Мдивани рассказывает артистам Большого театра содержание оперы «Чрезвычайный комиссар» («Великая дружба»). 1947 год. РГАЛИ. Ф. 2579, оп. 1, ед. хр. 888, л. 3.



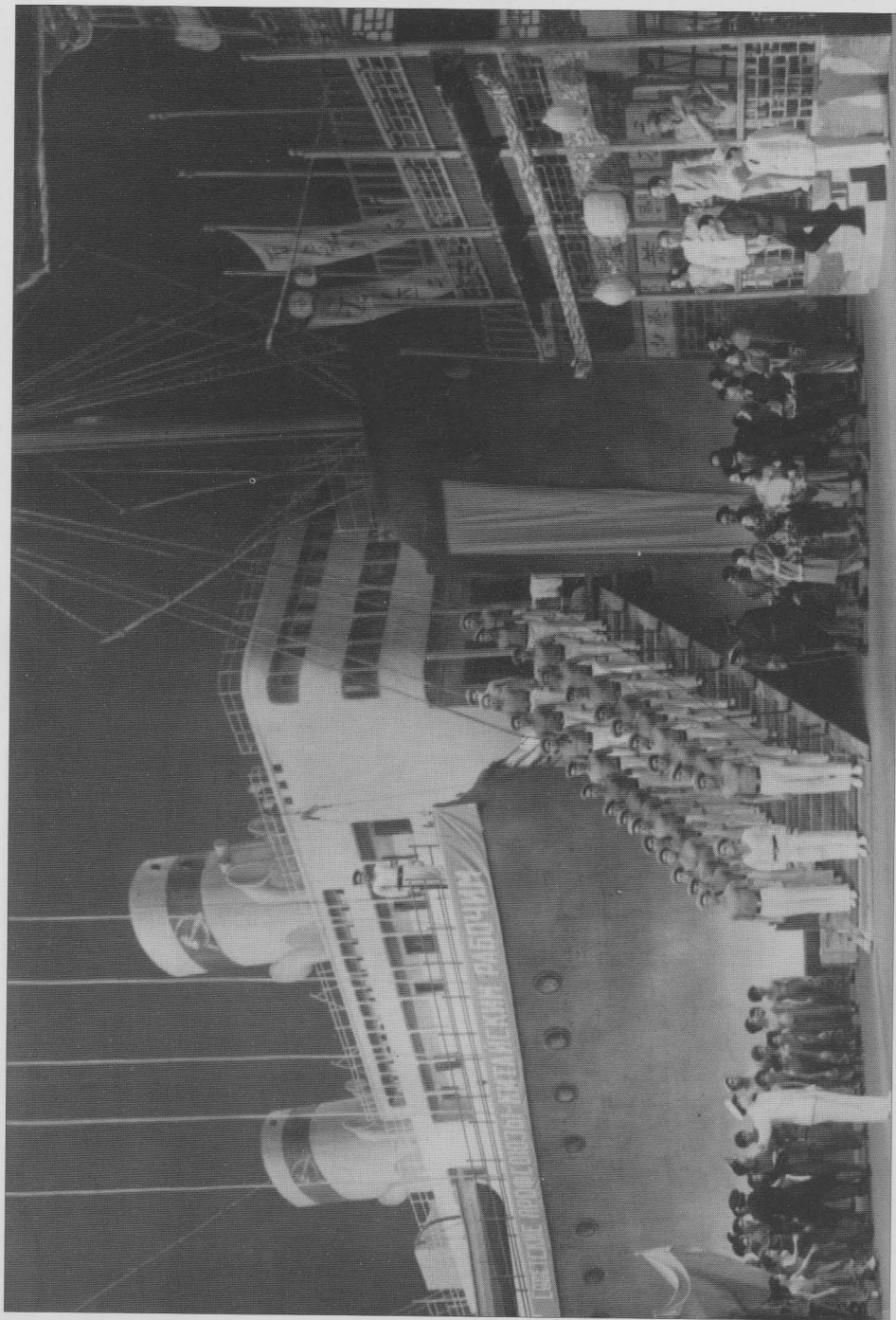
Просмотр эскизов декораций оперы «Чрезвычайный комиссар» («Великая дружба»). Слева направо: Ф. Ф. Федоровский, П. И. Селиванов, В. И. Мурадели. 1947 год. РГАЛИ. Ф. 2579, оп. 1, ед. хр. 888, л. 33.



Лекция по марксизму-ленинизму для профессоров Московской консерватории. ВЗК. 1948 год. На переднем плане: А. Б. Гольденвейзер, К. Н. Игумнов, М. И. Табаков, А. И. Ямпольский, А. Ф. Гершке. Нер. № 5096. ГЦММК.



На пути в Америку. У Бранденбургских ворот в Берлине. 21 марта 1949 года. Слева направо: С. А. Герасимов, А. И. Опарин, А. А. Фадеев, Д. Д. Шостакович, А. Е. Корнейчук. Архив Д. Д. Шостаковича.



Постановка балета Р. М. Глиера «Красный мак» в Большом театре. 1949 год. Первое действие. «У причала стоит советский пароход, доставивший голодавшим китайским рабочим хлеб в подарок от советских профсоюзов». РГАЛИ, ф. 2085, оп. 1, ед. хр. 1365, л. 1.

М. Комендант « Песня о Мухоме »

Moderato



КО ДО ЛЮ НА ПОЛ ПОЛ СКОМ ПЕР СТО ДИ

Музыкальный журнал «Музыка» № 11, 1947 г. М. Комендант «Песня о Мухоме» М. Комендант. Музыка: Мухомов. Слова: Мухомов. Музыкальный журнал «Музыка» № 11, 1947 г.

« На ЧЕШЫРГ »

А. Александров « Песня о Сталине »

Темп марша



МУЖЕ ПЕР ГОН ПОЛЕТ НАВ СО ДЕТСКИМ НА БОД

Музыкальный журнал «Музыка» № 11, 1947 г. А. Александров «Песня о Сталине» А. Александров. Музыка: Александров. Слова: Александров. Музыкальный журнал «Музыка» № 11, 1947 г.



Партия руководит всем —
да у нас по горло. Причем
самые трудные участки —
это фронт искусства. Почему?
Потому что в вопросах
искусства родители, как
писать музыку, — по воз-
можности. Можно рассказать
стахановцу, в каком поряд-
ке стрелить, как провалить
в галюшу мзоты, но в искус-
стве, в творческой работе
прежде всего — творческая
свобода и личная ответственность
руководства.

... Для нас, комсомольцев,
любящих свою родину не
меньше, чем мы, гражда-
нин Комендант, Рахманинов
был Бакаем и живым
до последних дней своей
жизни. За Рахманиновым
будущее.
Кольким Товарищам, оче-
видно, неведомо, что буду-
щее не за Рахманиновым,
а за искусством социали-
стического реализма.

... Композитор Мурадони,
как это вышло при реви-
зии музыкального фонда,
на постановку оперы «Бо-
лшая дружба», кинотеатра
Большого театра, заключил
договоры с 17 театрами
страны, которые уже выпла-
тили по этим договорам
251 тысячу рублей...

Из докладной записки
министра финансов
А. Г. Заварина и В. Сталина
Политбюро 1946 г.

«Дела музыкальные»
1947 г.

На музыкальном материале
Таблицы М. Фурманов на собрании
составлении работы выходы
и «Песня революционная»
слова: Александров музыка: Александров
и «Песня о Сталине»
13 февраля 1947 г.

ISBN 978-5-89817-323-4



9 785898 173234