

Селестен Комов, Иван Лобанов, Виталий Канунников, Тони Зиверт

ТРОЯНСКИЙ КОНЬ КУЛЬТУРНОЙ СВОБОДЫ. ЧАСТЬ VIII

Газета «Суть времени» №454, 05.11.2021, [источник](#)

[\[Изображение\]](#)

Сергей Прокофьев, Дмитрий Шостакович и Арам Хачатурян. 1945

Послевоенная антиформалистическая кампания в СССР началась в 1946 году с постановлений оргбюро ЦК ВКП (б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград» (14 августа 1946 г.), «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» (26 августа 1946 г.) и «О кинофильме «Большая жизнь» (4 сентября 1946 г.). Курировал кампанию член Политбюро и секретариата ЦК Андрей Жданов.

Печально знаменитое постановление «Об опере „Великая дружба“ В. Мурадели» вышло полтора года спустя, 10 февраля 1948 г. Кроме произведения Мурадели, в нем осуждению подверглась музыка Д. Шостаковича, С. Прокофьева, А. Хачатуряна, В. Шебалина, Г. Попова и Н. Мясковского как представителей *«формалистического, антинародного направления»*, попирающих *«лучшие традиции русской и западной классической музыки»* и увлекающихся приемами *«современной модернистской буржуазной музыки»*. В творчестве этих композиторов *«особенно наглядно представлены формалистические извращения, антидемократические тенденции в музыке, чуждые советскому народу и его художественным вкусам»*, — говорилось в документе.

Читая тексты этих постановлений, а также архивные материалы того периода, нетрудно заметить, что в 1946 году ни о каком формализме речи еще не шло. Обсуждалось собственно **содержание** литературных, театральных и кинематографических произведений. А понятие «формализм» лишь пару раз мелькало в обсуждениях и официальных переписках, предшествовавших выходу постановлений.

Осуждалось культивирование духа *«низкопоклонства перед современной буржуазной культурой Запада»* в советских журналах, *«слабость и безыдейность»* пьес на современные советские темы, недостаточное качество их постановок, присутствие в репертуаре театров пьес современных зарубежных драматургов, *«открыто проповедующих буржуазные взгляды и мораль»* и прочее. Грубейшему поношению подверглись Михаил Зощенко и Анна Ахматова. В постановлении о киноискусстве критиковались фильмы Л. Лукова («Большая жизнь»), С. Эйзенштейна («Иван Грозный», вторая серия), В. Пудовкина («Адмирал Нахимов»), Г. Козинцева и Л. Трауберга («Простые люди»). Но речь всё время шла об идейно-смысловом и историческом содержании. Критика фильмов была во многом даже вполне обоснованной.

Иначе обстоит дело с постановлением о музыке, в котором основной акцент пал на сам музыкальный язык. Поводом для него послужило недовольство Сталина оперой Вано Мурадели «Великая дружба» (либретто Г. Мдивани, стихи Ю. Стремينا), написанной и поставленной в связи с празднованием 30-летия Октябрьской революции. Причем это недовольство относилось опять-таки к идейному и историческому содержанию.

Опера представляла собой типичный образец официозного мифологизированного изображения революционного прошлого. Либретто было, мягко говоря, слабым, стихи тоже сомнительного качества. Однако эти недостатки ни в постановлении, ни в предшествующих ему обсуждениях не упоминались. Речь шла в основном о таких вопросах, как трактовка роли разных народов в революционных процессах и отсутствие в опере классового содержания. В тексте постановления всё это отразилось в следующем абзаце:

«Исторически фальшивой и искусственной является фабула оперы, претендующая на изображение борьбы за установление Советской власти и дружбы народов на Северном Кавказе в 1918–1920 гг. Из оперы создается неверное представление, будто такие кавказские народы, как грузины и осетины, находились в ту эпоху во вражде с русским народом, что является исторически фальшивым, так как помехой для установления дружбы народов в тот период на Северном Кавказе являлись ингуши и чеченцы».

Не будем задерживаться на обсуждении всех нюансов этого текста и процесса его подготовки. Тут пришлось бы вспомнить историю прошедшей в 1944 году депортации ингушей и чеченцев, реабилитации казачества в 1936 году и его участия в битвах Великой Отечественной войны, о том, что сюжет оперы опирался на книгу самого Орджоникидзе «Путь большевика», в которой рассказывалось о вражде между горцами и казаками и о многом другом.

Зафиксируем лишь следующее:

1. Опера «Великая дружба» была флагманским проектом празднования 30-летия Октября и должна была быть поставлена во всех 28 оперных театрах СССР. Работа над ней началась за много месяцев до скандала, и партийное руководство не могло не быть в курсе ее содержания. Политбюро также не могло не относиться к содержанию с особым вниманием в контексте постановлений 1946 года, о которых шла речь выше. Вдобавок спектакль шел с большим успехом во многих городах страны еще с осени 1947 года, и до его просмотра Сталиным 5 января 1948 года никто ни на какие идеологические дефекты не жаловался.

2. Из имеющихся документов, свидетельств и мнений не представляется возможным заключить, какими в точности были причины раздражения Сталина, но какими бы они ни были, масштаб развернувшейся кампании по сравнению с ними был непропорционально огромен.

3. Критика фабулы, изначально игравшая преобладающую роль, в окончательном тексте ужалась до одного абзаца, а основной акцент был перенесен на музыку. При этом присутствовала прямая отсылка к статье 1936 года «Сумбур вместо музыки», в которой разгромной критике подверглась музыка Шостаковича (опера «Леди Макбет Мценского уезда»). Обвинительная лексика во многом воспроизводила лексику 1936 года («сумбур», «какофоничность», «невропатичность», невозможность запомнить мелодию, и т. д.), которая не употреблялась между 1938 и 1947 годами — т. е. в период высшего расцвета музыкального творчества и утверждения на ведущих позициях Прокофьева, Шостаковича, Мясковского, Хачатуряна.

Музыка оперы Мурадели была довольно простой и мелодичной, тогда как постановление гласило: *«Музыка оперы невыразительна, бедна. В ней нет ни одной запоминающейся мелодии или арии. Она сумбурна и дисгармонична, построена на сплошных диссонансах, на режущих слух звукосочетаниях. Отдельные строки и сцены, претендующие на мелодичность, внезапно прерываются нестройным шумом, совершенно чуждым для нормального человеческого слуха и действующим на слушателей угнетающе».*

После нескольких абзацев поразительно непрофессиональных суждений опера Мурадели объявлялась формалистической. Далее следовал переход на общее *«неблагоприятное положение на фронте советской музыки»*, и оставшиеся четыре пятых текста посвящались столь же дилетантскому порицанию *«формалистических извращений»* в музыке остальных попавших в опалу композиторов.

Обвинение произведения Мурадели в формализме было абсурдным, к тому же оно ставило его музыкальный язык в один ряд с Прокофьевым и Шостаковичем. Хотя и к последним, равно как и Хачатуряну, Шебалину, Попову и Мясковскому, это понятие практически неприменимо. О формализме правомерно было бы говорить в отношении таких композиторов, как Шёнберг, Веберн, Булез, Штокхаузен, отчасти Стравинский, музыку которых, кстати, стал продвигать

Конгресс за свободу культуры (к этому вопросу мы вернемся в дальнейшем). Советские же композиторы, особенно в то время, объективно стояли как раз на противоположных эстетических позициях.

Характерно в этом отношении выступление Хачатуряна на закрытом партийном собрании московских композиторов 10 февраля (за день до выхода в печати постановления): *«Мне трудно сказать, что такое формализм. Всякая музыка эмоциональна. Даже удар по барабану. Принципиальных формалистов нет»*, — говорил совсем запугавшийся композитор.

Однако в устных и письменных выступлениях превалировал иной стиль: с одной стороны — грубые наезды, оскорбительные эпитеты, огульное приклеивание ярлыков; с другой — попытки робко и витиевато оправдаться, а также покаяния с обещаниями исправиться.

[\[Изображение\]](#)

Текст постановления ЦК ВКП (б) от 10 февраля 1948 г. в газете «Правда»

Мы уже писали в предыдущей части, что вся логика развития кампании указывает на иную ее подоплеку, чем просто недовольство партийного руководства. Музыковед Екатерина Власова в своей работе «1948 год в советской музыке», опубликованной в 2010 году, убедительно показала, что сутью кампании был путч «посредственностей» — композиторов и музыкальных деятелей среднего творческого уровня. Костяк этой группы был связан с Российской ассоциацией пролетарских музыкантов (РАПМ), которая в течение 20-х годов занималась музыкально-просветительской деятельностью и созданием песенного и хорового революционного репертуара. Идеология РАПМ была близка к Пролеткульту, причем в самом прямолинейно-воинственном выражении. Фактически ассоциация под марксистскими лозунгами осуждала всю музыкальную культуру прошлого, равно как и крестьянскую песню и эстрадные жанры. Вперед выдвигалась лишь массовая песня (по возможности агитационно-злободневного содержания). В 1928–1932 годах РАПМ стала крайне агрессивно вытеснять все другие творческие группы, в частности Ассоциацию современной музыки (АСМ), в которую входили такие виднейшие музыканты, как Мясковский, Шостакович, Шебалин, Попов, Мосолов, Асафьев.

В итоге в 1932 году РАПМ вместе со всеми другими композиторскими ассоциациями была распущена. Взамен был учрежден Союз советских композиторов, который объединил музыкально-творческие силы страны «сверху». При этом многие выдающиеся деятели заняли ответственные позиции в музыкальных организациях, а одним из важных направлений Союза стало укрепление общественного авторитета и материального положения композиторов. На фоне сегодняшней ситуации масштабы этой поддержки выглядят особенно впечатляюще: заказы, издание произведений, постоянное присутствие в СМИ, большие гонорары, квартиры, дачи...

Идеологический фактор в Союзе композиторов, разумеется, присутствовал, но он стал в целом играть сплывающую и направляющую к творческим свершениям роль. Эпизод опалы Шостаковича 1936–1937 годов был скорее исключением, чем правилом. Характерно, что в музыкальных кругах он вызвал опасливые разговоры о возврате «мрачных рапмовских времен». В 1937 году преследование Шостаковича прекратилось и сменилось на восхваление после исполнения его Пятой симфонии. А из-под пера лучших композиторов страны стало появляться всё больше и больше выдающихся произведений, по сей день входящих в сокровищницу мировой музыкальной культуры. Многие из них отмечались Сталинской премией.

Возвеличивание Шостаковича, Прокофьева и нескольких других крупнейших композиторов воспринималось болезненно многими коллегами, особенно бывшими рапмовцами. Кульминации эти переживания достигли в 1944 году на пленуме оргкомитета Союза советских композиторов, где в их адрес прозвучали прямые публичные упреки в дилетантизме. Особенно хлестким было выступление В. Шебалина (в то время директора Московской консерватории), буквально

разнесшего за «примитивность» и профессиональные недостатки Т. Хренникова, рапмовца М. Коваля и др.

В установочном докладе Шостаковича, наряду с хвалебными высказываниями, была и нелюбимая критика именитых коллег. Он выглядел вовсе не таким измученным и затравленным, каким его описывают после постановления об опере «Великая дружба». При этом рапмовцы в его докладе просто игнорировались, что также было по их самолюбию.

События 1948 года Е. Власова называет «психологическим реваншем» тех, кто в 1944-м почувствовал себя публично униженным. Ваню Мурадели во всей этой истории был, видимо, вообще ни при чем. Его опера выглядит лишь поводом для кампании, которая привела к руководству в основном как раз тех, кто был «задвинут» ранее.

Мы уже писали, что активная фаза антиформалистической кампании продлилась сравнительно недолго. Зимой 1949 года ее следующим эпизодом стала атака на музыковедов (Л. Мазеля, И. Бэлзу, Д. Житомирского, Г. Шнеерсона и др.), обвиненных также в «безродном космополитизме». Своей оголтелостью и оскорбительностью этот наскок даже превзошел погром композиторов. Однако уже в марте, как раз в связи с отправкой Шостаковича в Нью-Йорк на конференцию в отеле «Вальдорф Астория» запрет на исполнение произведений был отменен лично Сталиным. Вышедшее 16 марта распоряжение гласило:

«1. Признать незаконным приказ № 17 Главреперткома Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР от 14 февраля 1948 г. о запрещении исполнения и снятии с репертуара ряда произведений советских композиторов и отменить его.

2. Объявить выговор Главреперткому за издание незаконного приказа.

Председатель Совета Министров Союза ССР И. Сталин».

Травля стала постепенно утихать. Шостакович в 1950 и 1952 годах получил еще две Сталинские премии, правда, за сочинения, которые были «правильными» с партийной точки зрения. Мурадели еще в 1948 году (в разгар кампании) был удостоен звания заслуженного деятеля искусств РСФСР, а в 1951 году также Сталинской премии второй степени. В материальном и административном отношении не слишком пострадали и остальные композиторы. Наконец, в 1958 году вышло постановление ЦК КПСС, признающее «ошибки» постановления 1948 года.

Однако, несмотря на всё это, политический и моральный ущерб оказался непоправимым. И главным его выражением стало даже не предоставление некоего аргумента противнику в холодной войне, а системное отпадение творческой интеллигенции от власти в самом СССР, оформление внутреннего разлома в духовном пространстве советской культуры. Напомним, что речь идет о ситуации, сложившейся после Великой Отечественной войны, которая в целом спаяла и страну, и интеллигенцию. При этом, с точки зрения дезинтеграционных процессов, затронувших практически все сферы творческой деятельности, поворотным пунктом стал, по всей видимости, не 1946 год, а именно 1948-й, когда в области музыки все негативные тенденции проявились в особенно чистом виде.

ЦРУ и Конгрессу за свободу культуры (КСК) оставалось только воспользоваться положением и работать на максимальное углубление разлома. Деятели КСК внимательно следили за этими процессами, которые продолжились развиваться и во время хрущевской оттепели. Так, например, в июне 1959 года в ежемесячнике Encounter — главном печатном органе КСК — была опубликована статья вернувшегося из поездки в СССР британского политического журналиста Эндрю Бойда (Andrew Boyd) «Московские заметки» (Moscow Notebook).

В ней автор констатировал, что «в Москве большинство интеллигентных людей относятся скептически ко всему, что им говорят официально, а всему, что передается из уст в уста, верят,

видимо, с гораздо большей охотой». По словам Бойда, в стране наблюдается «шизоидная тенденция — есть гордость за национальные достижения, которая борется с глубинной верой в то, что практически всё заграничное лучше». А в заключительной фразе Бойд называет Москву «столицей раздвоенного сознания».

Так что же случилось с системой, работа которой была вроде бы отлажена и которая до 1948 года демонстрировала вполне убедительные результаты? Почему она стала действовать во вред себе, приподняв середняков, опорочив тех, кого буквально вчера всемерно поощряла, да еще создав ситуацию, которая остро актуализировала **чисто политическую** постановку вопроса о свободе культуры? Если говорить о музыке, то вопрос не столько в том, что был совершен некий переворот в управлении, — «реванш» неких обиженных групп, — а в том, почему такой переворот стал возможен, и проявлением чего он являлся.

Чтоб ответить на этот вопрос, вспомним, в чем состояла аргументация осуждения «формализма» в чисто музыкальном плане, без политических и иных примесей. В сухом остатке она сводилась к «сумбурности», «хаотичности», диссонантности и отсутствию запоминающейся мелодии. Всё это якобы являлось отрывом от традиции и было «чуждо советскому народу и его художественным вкусам». Кроме того, примечательным моментом аргументации «от народа» был следующий пассаж, в котором фактически отрицалось значение исторического развития выразительных средств музыки:

«Отрыв некоторых деятелей советской музыки от народа дошел до того, что в их среде получила распространение гнилая „теория“, в силу которой непонимание музыки многих современных советских композиторов народом объясняется тем, что народ якобы „не дорос“ еще до понимания их сложной музыки, что он поймет ее через столетия и что не стоит смущаться, если некоторые музыкальные произведения не находят слушателей. Эта насквозь индивидуалистическая, в корне противонародная теория в еще большей степени способствовала некоторым композиторам и музыковедам отгородиться от народа, от критики советской общественности и замкнуться в свою скорлупу».

Все аргументы, ссылающиеся на неблагозвучность и незапоминаемость, являются по сути аргументами недостаточно развитого или предельно консервативного музыкального сознания. Любому человеку, разбирающемуся в вопросах музыкальной культуры и образования, ясно, что никакой четкой границы между тем, что благозвучно или легко запоминается, а что нет, провести невозможно. Это зависит от состояния личной музыкальной восприимчивости человека. Кроме того, любой достаточно хорошо знающий историю музыки человек скажет, что аналогичное недовольство неблагозвучностью, диссонантностью и т. д. выражалось не только по отношению к модернизму, начиная с конца XIX века, но и по отношению к Монтеверди, Бетховену, Мусоргскому и многим другим.

Вспомним тут о процитированной в предыдущей части цикла статье Николая Набокова «Русская музыка после чистки» (1949). В ней будущий генеральный секретарь КСК не без издевки писал, что политбюро хочет заставить композиторов писать «приятную и понятную новому советскому среднему классу» музыку, боясь их трудно контролируемой «таинственной, непонятной и, следовательно, подрывной деятельности».

Это, конечно, по существу контрпропаганда, в духе идеологии антитоталитаризма, но о среднем классе сказано правильно. «Приятность и понятность» — это критерии чисто мещанского и сугубо консервативного свойства. И советская политическая элита оперлась именно на них. Вдобавок высшую творческую интеллигенцию она им противопоставила. В постановлении 1948 года, например, говорилось: «многие советские композиторы... замкнулись в узком кругу специалистов и музыкальных гурманов, снизили высокую общественную роль музыки и сузили ее значение, ограничив его удовлетворением извращенных вкусов эстетствующих индивидуалистов».

Даже если в этом и была некоторая доля правды, такой грубый наезд мог привести лишь к разрушительному результату. Фактически антиформалистическая кампания оказалась похожа на попытку отсечь верх у метафорического треугольника развития искусства, описанного Кандинским (см. часть VI нашего цикла). Отметим, что в западном авангарде при этом оказался отсечен низ, но об этом мы поговорим позже.

Советскую музыку, по сути, призвали к комфортному воспеванию наличного состояния дел, к консервативному восхвалению «реальности» на фоне застывшей легенды о революции. Удовлетвориться этим творческая и научная интеллигенция с ее высоким интеллектуальным уровнем и огромным потенциалом развития никак не могла. Таким образом, ее невольно лишь больше подтолкнули к противопоставлению себя как власти, так и народу, а также резко обострили ее тягу к вожделенному Западу.

(Продолжение следует...)

Конец текста