

На правах рукописи

ВОРОБЬЕВ Игорь Станиславович

**КАНТАТНО-ОРАТОРИАЛЬНЫЙ ЖАНР
В СОВЕТСКОЙ МУЗЫКЕ
1930–1950-Х ГОДОВ:
К ПРОБЛЕМЕ СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКОГО
«БОЛЬШОГО СТИЛЯ»**

Специальность: 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Ростов-на-Дону

2013

Работа выполнена на кафедре истории музыки
Федерального государственного образовательного учреждения
высшего профессионального образования
«Ростовская государственная консерватория (академия)
имени С. В. Рахманинова»

Официальные
оппоненты:

Власова Екатерина Сергеевна

доктор искусствоведения, профессор,
профессор кафедры истории русской музыки
Московской государственной консерватории
имени П. И. Чайковского

Гуревич Владимир Абрамович

доктор искусствоведения, профессор, профессор
кафедры музыкально-инструментальной
подготовки Института музыки, театра и
хореографии Российского государственного
педагогического университета
имени А. И. Герцена

Франтова Татьяна Владимировна

доктор искусствоведения, профессор, профессор
кафедры теории музыки и композиции Ростовской
государственной консерватории
имени С. В. Рахманинова

Ведущая
организация

Новосибирская государственная консерватория
(академия) имени М. И. Глинки

Защита состоится «24» декабря 2013 года в 14.00 часов на заседании
Диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной
консерватории (академии) имени С. В. Рахманинова по адресу:

344002, Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23, ауд. 314

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ростовской
государственной консерватории (академии) имени С. В. Рахманинова

Автореферат разослан «10» октября 2013 года

Ученый секретарь Диссертационного совета Дабаева Ирина Прокопьевна



ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Настоящее исследование посвящено генезису и эволюции кантатно-ораториального жанра в советской музыке 1930–1950-х годов. Кантатно-ораториальный жанр в сталинское время являлся репрезентантом как господствующей эстетики (соцреализм), так и государственной мифологии. Вместе с тем в рамках жанра проходили апробацию тематика, принципы драматургии, языковые стереотипы, ставшие узнаваемыми чертами советской музыки в целом. В результате своей эволюции кантатно-ораториальный жанр с середины 1930-х годов начал выполнять функцию жанровой доминанты ее стиля, а точнее – «большого стиля»¹.

Столь заметное положение кантатно-ораториального жанра в рассматриваемую эпоху – явление в истории русской музыкальной культуры беспрецедентное. Несмотря на ту значительную роль, которую сыграли кантаты и оратории в XVIII – начале XX веков, их статус в существовавшей жанровой иерархии был сравнительно скромным. Динамика развития кантаты и оратории явно уступала симфоническим и театральным жанрам.

В послереволюционное время ситуация меняется. В 1920–1930-е годы кантатно-ораториальный жанр начинает вызывать у композиторов все больший интерес. И прежде всего потому, что жанры вокально-симфонической, а начиная с 1930-х именно кантатно-ораториальной, музыки оказались способными наиболее полно отразить мифологию времени, то есть воплотить в

¹ Понятие «большой стиль» применительно к советской литературе вводится Н. Бухариным в его речи на I Всесоюзном съезде советских писателей в 1934 году. В дальнейшем в отношении музыкального искусства оно неоднократно фигурирует (в том числе в качестве эквивалента: «монументальный стиль») в статьях о советской музыке 1930-х годов (М. Черемухин, А. Острецов). На общеэстетическом уровне более полное обоснование понятия «большой стиль» как маркера стиля французского искусства эпохи Людовика XIV содержится в труде В. Власова «Стили искусства» (Власов В. Стили в искусстве. Словарь. Т. 1 / В. Власов. – СПб.: Кольна, 1995).

музыке новую картину мира. Одновременно кантатно-ораториальный жанр наиболее эффективно репрезентировал особенности соцреалистического «большого стиля»: монументализм, классическую аллюзивность, мифологизм и т. п. Вместе с тем в 1930-е и сама власть оказывала агрессивное воздействие на искусство (в том числе музыкальное), рассматривая его в качестве действенного инструмента ретрансляции государственной мифологии.

В этой связи в центр проблематики настоящего исследования выносятся не только сам по себе кантатно-ораториальный жанр как зеркало «мифологии – метода – стиля» искусства сталинской эпохи. Сквозь призму конкретного жанра предпринимается попытка анализа того историко-стилевого контекста, в рамках которого функционировал данный жанр.

Подобного рода ракурс исследования еще не имел аналогов в научной литературе. Хотя сам по себе феномен воздействия советской мифологии, официальной эстетической доктрины на отдельные виды искусства нашел в последние десятилетия многостороннее освещение (работы Л. Акопяна, М. Арановского, И. Голомштока, Б. Гройса, Х. Гюнтера, Е. Добренко, К. Кларк, Ж. Коноваловой, В. Паперного, Я. Плампера, М. Раку, Б. Розенталь и др.). При всем различии оценок общий итог дискурса был таков: миф лежит в основе сталинского искусства, определяя спектр выразительных средств и характер их использования, устанавливая, таким образом, каноны стиля. И в данном исследовании помимо рассмотрения кантатно-ораториального жанра как жанровой доминанты предпринимается попытка выявления специфических черт стиля советского искусства 1930–1950-х годов на основе структуры советской мифологии этого периода.

Стратегия решения этой задачи определяется в диссертации комплексом не использовавшихся прежде подходов. 1) Этот стиль ставится в контекст исторических «больших стилей», дабы можно было обнаружить не только его исторические корни, а и аргументировать саму обоснованность применения к нему понятия «большой». 2) Этот стиль рассматривается в качестве отражения как структуры советской мифологии, так и эстетики социалистического

реализма; соответственно синтез понятий «мифология – метод – стиль» в исследовании именуется «мифологическим универсумом соцреализма», представляющим собой модель идеального «всеискусства», к созданию которого стремился сталинский режим. 3) Специфика этого стиля раскрывается не только в плоскости аллюзий на архаическую мифологию или под углом зрения агрессии политической², но также сквозь призму менее разработанной, хотя и не обойденной исследователями (И. Голомшток, И. Есаулов, Я. Плампер) проблемы «религиозности» («новорелигиозности», «псевдорелигиозности»)³ тоталитарного искусства⁴ в аспектах его каноничности, надэстетичности и т. п.; одновременно проблематика «религиозности» изучается во взаимосвязи с утопизмом тоталитарной мифологии, подменившим собой эсхатологические религиозные представления. 4) Выявленные стилевые особенности, характерные в целом для сталинского искусства, рассматриваются под углом зрения музыкального «большого стиля» и, прежде всего, кантатно-ораториального жанра.

Эти исходные посылки составляют сущность проблематики настоящей работы и определяют **актуальность темы исследования**, которая может быть аргументирована, в том числе, следующими обстоятельствами.

1) Вопросы, связанные с кантатно-ораториальным жанром, стилем советской музыки рассматриваемого периода, в целом соцреалистического

² О «политических» и «архаических» мифах, а также о мифологизме советской культуры см.: Коновалова Ж. О теории Р. Барта и практике советской мифологии [Электронный ресурс] / Ж. Коновалова // Смыслы мифа: мифология в истории и культуре. Сб. в честь 90-летия профессора М. Шахновича. Серия «Мыслители». Вып. № 8. – СПб.: СПб. философское общество, 2001. – URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Bart/Kon_mif.php; Коновалова Ж. Миф в советской истории и культуре / Ж. Коновалова. – СПб.: Издательство СПбГУЭФ, 1998.

³ Традиция исследования советской мифологии и культуры сквозь призму их «религиозности» (или «псевдорелигиозности»), как известно, восходит к работе Н. Бердяева «Истоки и смысл русского коммунизма», в которой великий философ впервые сопоставил особенности религиозного мировоззрения и коммунистической советской идеологии.

⁴ Понятия «тоталитаризм», «тоталитарное государство», «тоталитарное искусство» в диссертации трактуются на основе положений, содержащихся в трудах Х. Арентс, И. Голомштока, Ф. Серса и др.

«большого стиля» до сих пор обладают высокой степенью *остроты и дискуссионности*. Характер обозначенной дискуссионности обусловлен мировоззренческим антагонизмом, унаследованным со времен существования СССР.

2) Проблемы, связанные с эволюцией и периодизацией кантатно-ораториального жанра в 1930–1950-е годы, с особенностями «большого стиля» советской музыки как отражения «большого стиля» советского искусства оказываются на данный момент сравнительно *малоисследованными* отечественными учеными.

3) В современном музыкознании изучение кантатно-ораториальной музыки 1930–1950-х годов, как правило, опирается на *узкий круг произведений*. Предметом собственно музыковедческих исследований, затрагивающих вопросы кантатно-ораториального жанра сталинской эпохи, являются преимущественно опусы Д. Шостаковича и С. Прокофьева. При этом кантатно-ораториальные произведения не только незаслуженно забытых, а и известных композиторов, внесших весомый вклад в историю кантатно-ораториальной музыки (Н. Мясковский, Ю. Шапорин, А. Хачатурян, В. Шебалин, А. Арутюнян и др.), остаются за пределами научных интересов.

Объектом диссертационного исследования является кантатно-ораториальный жанр советской музыки 1930–1950-х годов.

Предметом исследования выступает стиль советских кантат и ораторий 1930–1950-х годов как отражение особенностей соцреалистического «большого стиля».

Цель исследования заключается в формировании целостной картины, в которой кантатно-ораториальный жанр будет представлен как концентрированное выражение «большого стиля» советской музыки 1930–1950-х годов, а также мифологии и эстетики сталинской эпохи.

Для реализации данной цели выдвигается комплекс следующих **задач исследования**:

– раскрыть на основе сравнительного анализа исторических «больших стилей» понятие «большой стиль» советского искусства (в том числе советской музыки) 1930–1950-х годов;

– исследовать взаимосвязи между структурой советской мифологии и структурой официальной государственной эстетики (соцреализм);

– проследить эволюцию мифологического универсума соцреализма и установить специфику взаимодействия категорий метода и стиля в рамках искусства сталинской эпохи;

– рассмотреть архетипы советской мифологии сквозь призму их художественного воплощения в сталинском искусстве (в том числе в контексте «большого стиля» советской музыки);

– дать характеристику теоретического оформления «большого стиля» в музыке (на примере корпуса текстов журнала «Советская музыка» 1933–1953 годов);

– выявить механизмы мифологизации музыкального содержания и конструирования стилевых канонов в музыке 1930–1950-х годов;

– произвести сравнительный анализ утопических эстетических концептов 1-й трети XX века; рассмотреть утопический концепт в качестве одного из репрезентантов «большого стиля» в музыке;

– выделить наиболее репрезентативные каноны музыкального «большого стиля»;

– рассмотреть положение о жанровой доминанте «большого стиля» в музыке применительно к кантатно-ораториальному жанру сталинской эпохи;

– дать определение роли кантатно-ораториального жанра в контексте эволюции вокально-симфонических жанров 1920-х – первой половины 1930-х годов;

– исследовать особенности эволюции кантатно-ораториального жанра в 1936–1947 годах;

- обозначить специфические свойства кантатно-ораториальных произведений позднего «большого стиля» (1948–1953);
- рассмотреть особенности мифологии и драматургии наиболее репрезентативных для «большого стиля» вербальных текстов кантат и ораторий;
- исследовать характерные особенности музыкального языка и драматургии наиболее репрезентативных для «большого стиля» кантат и ораторий;
- определить причины кризиса «большого стиля» советского искусства в целом и музыкального (кантатно-ораториального) – в частности.

Степень научной разработанности проблемы.

Основополагающими для выстраивания концепции настоящей диссертации являются труды по истории советской музыки (Л. Акопян, М. Арановский, Е. Власова, Л. Никитина, Д. Редепеннинг, С. Савенко, М. Тараканов, Н. Шахназарова), исследования, непосредственно связанные с кантатно-ораториальной музыкой первой половины XX века (В. Васина-Гроссман, Ю. Келдыш, В. Крылова, Д. Локшин, Н. Рогожина, Л. Скафтымова, А. Сохор, А. Хохловкина, Р. Ширинян, К. Южак), труды, освещающие проблемы стиля и жанра в искусстве (Г. Вагнер, В. Власов, Д. Лихачев, А. Лосев, Г. Пospelов, А. Соколов, М. Храпченко), а также стиле- и жанрообразования в музыке (Б. Асафьев, Л. Мазель, В. Медушевский, М. Михайлов, Е. Назайкинский, Е. Ручьевская, С. Скребков), классические труды по мифологии (Р. Барт, Я. Голосовкер, К. Леви-Стросс, А. Лосев, Ю. Лотман, Ф. Ницше, М. Элиаде), исследования мифологии и мифотворчества применительно к тоталитарной, в частности, к советской культуре (Т. Апинян, Х. Арендт, И. Голомшток, Х. Гюнтер, Е. Добренко, К. Кларк, Ж. Коновалова, Б. Розенталь, Е. Соколов). В процессе разработки мифологической проблематики особое значение в кристаллизации концепции диссертации получили положения, содержащиеся в работах С. Батраковой, Х. Гюнтера, Е. Деготь, Ф. Джеймисона, Е. Петровской,

Л. Сарджента, Н. Шахназаровой, посвященных утопизму мировосприятия в XX веке, в частности, в сталинскую эпоху, а также в работах В. Шестакова, С. Шишкиной, содержащих обоснование понятий «утопия» и «антиутопия» применительно к искусству и литературе.

Определяющими для разработки темы исследования также являются труды по теории и истории соцреализма, начиная от классических (Н. Бухарин, М. Горький, В. Ленин, А. Луначарский, Г. Плеханов, Л. Троцкий), «ортодоксальных», то есть комментирующих и развивающих постулаты «классиков» теории соцреализма (А. Жданов, М. Каган, Г. Недошивин, И. Попов, А. Сохор, Б. Сучков, А. Фарбштейн), и заканчивая современными, демонстрирующими новый взгляд на проблему (М. Балина, И. Голомшток, Л. Геллер, Х. Гюнтер, Е. Деготь, К. Кларк, Я. Плампер, А. Терц, У. Юстус).

В этом же ряду находятся труды, посвященные вопросам генезиса соцреалистического «большого стиля» и его взаимосвязи с хронологически смежными эстетиками авангарда, пролетарского искусства и т. п. (И. Голомшток, Б. Гройс, Х. Гюнтер, К. Кларк, Л. Малли, В. Паперный, Ф. Серс).

Особое место в корпусе исследований, определивших ракурс настоящей диссертации, занимают работы, интерпретирующие постулаты соцреализма в контексте музыкальной эстетики 1930–1950-х годов. К ним относятся работы П. Апостолова, Г. Бернандта, В. Вансловова, В. Городинского, Т. Ливановой, А. Острцова, И. Рыжкина, Г. Хубова, Н. Челяпова, А. Шавердяна, Б. Ярустовского.

Корректирующую, расширяющую поле для дискуссий роль сыграли в настоящей работе характеристики, данные музыке сталинской эпохи Р. Тарускиным, С. Волковым, Ф. Розинером.

Хронологические рамки исследования. Эволюция кантатно-ораториального жанра эпохи «большого стиля» советского искусства рассматривается в диапазоне периодизации, где нижней границей становится

1932 год (Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций»), верхней – год смерти И. Сталина, после которой начинается процесс ослабления тоталитарного режима. Однако для расширения историко-культурного контекста автор диссертации раздвигает хронологические рамки дискурса, рассматривая кантатно-ораториальный жанр и эстетику сталинского искусства на фоне хронологически смежных этапов: 1920-е – начало 1930-х (эстетика авангарда, пролетарского искусства), 1953–1956 годы (переходный период от «большого стиля» к искусству постсталинского времени). Данный подход представляется оправданным, поскольку позволяет рассматривать эволюцию соцреалистического «большого стиля» и кантатно-ораториального жанра как сквозь призму дискретности периодов (здесь на первый план выводится несходство эстетик), так и их «слитности» (здесь на первом плане оказывается историческая детерминированность эстетик различных периодов советского искусства).

На защиту выносятся следующие положения:

1. В контексте советской музыкальной культуры 1930–1950-х годов кантатно-ораториальный жанр играет роль *жанровой доминанты музыкального «большого стиля»*, компенсируя или дополняя функциональную ограниченность диапазона массовой песни, программных симфонических жанров, оперы и балета. Кантаты и оратории смогли органично синтезировать демократичность и вокальную пластику песенности, масштаб симфонического развертывания, сюжетно-программную конкретность театральной музыки. Доминантность жанра была обусловлена также его значимой социальной ролью. Никакой другой жанр не мог отражать с такой очевидностью официальную и одновременно новую «обиходную» функции музыки, а именно: репрезентировать советскую идеологию и мифологию, на аллюзивном уровне «реконструируя» черты религиозного обряда. Важную роль в процессе кристаллизации доминантного статуса кантатно-ораториального жанра сыграла также его ориентированность на массового слушателя.

2. А) в послереволюционную эпоху (1917-1932) и начальный период тоталитарного искусства (1932-1935) кантатно-ораториальный жанр находится в состоянии синкретической спаянности с другими вокально-симфоническими жанрами, не образуя еще самостоятельной жанровой ниши. Ведущую роль в послереволюционное пятнадцатилетие в жанровой иерархии вокально-симфонической музыки играет симфония с хором и близкие к ней жанры (прежде всего симфоническая поэма с хором), поскольку именно они оказываются выразителями революционной мифологии. Эмансипация кантатно-ораториального жанра происходит на фоне установления тоталитарного режима и, как следствие, тоталитарной мировоззренческой парадигмы; б) в 1936–1947 годах кантатно-ораториальный жанр выходит на уровень жанровой доминанты музыкального «большого стиля». В это время его структура предстает в качестве разветвленной системы самостоятельных жанровых форм и «микстов», что указывает на интенсивность поисков адекватного художественного «зеркала» государственной мифологии. Не меньшей широтой обладает и содержание кантат и ораторий, охватывающее фактически все тематические ниши сталинской культуры и обнаруживающее действие основополагающих канонов соцреализма; в) поздний период сталинского искусства (1948–1953) переводит кантату и ораторию в «литургическое», «новорелигиозное» русло, инициируя создание произведений, отличающихся высокой степенью каноничности на всех уровнях текста. В это время кантатно-ораториальная музыка с наибольшей очевидностью демонстрирует свойства, которые позволяют ей полномасштабно отражать «культово-религиозное» назначение тоталитарного искусства в целом.

3. В процессе эволюции формируется стилевой канон жанра, который, учитывая многообразие конкретных художественных форм и индивидуальных драматургических стратегий, следует трактовать в качестве инварианта с присущими ему следующими ключевыми признаками: а) первичностью репрезентации мифологического (в категориях советской мифологии) «сюжета»; б) выведением на первый план песенности как доминирующего

жанрового признака; в) наличием в кантатах и ораториях «большого стиля» праздничного финала-апофеоза (или коды); г) доминированием в тональном развитии мажорного наклонения; д) формированием в результате взаимодействия вербального и музыкального текстов квазилитургического текста.

4. Кантатно-ораториальный жанр в рассматриваемый период выступил последовательным ретранслятором соцреалистической парадигмы, поскольку специфика жанра, связанного с мифологизированным словом, позволяла в единстве раскрывать центральные каноны соцреализма, такие как идейность, партийность, народность, «изображение действительности в ее революционном развитии» и т. п.

5. Кантатно-ораториальный жанр можно считать наглядным примером нарративной практики сталинского искусства, целью которой в условиях тотальной мифологизации общества являлось донесение до массового субъекта не специфически художественного, а мифологического содержания.

Научная новизна диссертации заключается в следующем:

– впервые дана целостная картина взаимодействия соцреалистического «большого стиля» советского искусства и музыкального «большого стиля» сквозь призму жанровой доминанты этого стиля: кантатно-ораториального жанра; подробно проанализировано более пятидесяти малоизвестных вербальных и музыкальных текстов кантат и ораторий советских композиторов; обобщен творческий опыт советских композиторов в рамках вокально-симфонического и кантатно-ораториального жанров за период с 1918 по 1955 годы (в диссертации упоминается около 600 произведений в обозначенных жанрах);

– предложена типология кантатно-ораториального жанра советской музыки 1930–1950-х годов на основании экстраполяции в сферу музыки канонов мифологического универсума соцреализма; показано как эстетическая триада «идейности – партийности – народности» и мифологические архетипы

сталинизма формируют стилевой облик советской музыки в целом и кантатно-ораториальной в частности;

- произведена классификация кантатно-ораториального жанра рассматриваемого периода;

- предложена периодизация и дана характеристика периодов развития кантатно-ораториального жанра в советской музыке 1930–1950-х годов; на основании анализа вокально-симфонических произведений 1920-х – первой половины 1930-х годов и кантатно-ораториальных произведений второй половины 1920-х – первой половины 1950-х годов определены сходства и различия драматургии их музыкальных и вербальных текстов; определены причины выхода кантатно-ораториального жанра на уровень жанровой доминанты музыкального «большого стиля»;

- в рамках музыкального «большого стиля» показано значение нарративной практики как инструмента мифологизации советской культуры 1930–1950-х годов на примере анализа корпуса текстов журнала «Советская музыка» за 1933–1953 годы;

- впервые в контекст анализа нарративной практики советского музыкознания введены теоретические концепты И. Сталина;

- определен характер взаимодействия утопических концептов первой половины XX века и музыкальной эстетики в процессе их эволюции (модернизм – авангард – соцреализм); разработано положение о специфике отражения «тоталитарной утопии» в музыке, в том числе применительно к кантатно-ораториальному жанру;

- введены в научный обиход понятия «тоталитарная утопия», «тоталитарный нарратив», «вторичное тиражирование».

Теоретико-методологические основы исследования.

Исследование, касающееся взаимодействия различных видов искусств в пределах стилевой общности, соотношения категорий «мифология – метод – стиль – жанр», соотношения типа искусства и социально-общественного

устройства, наконец, искусства и государственной мифологии предполагает обращение к методу системно-синергетического анализа. Этот метод, обоснованный в сфере культурологии М. Каганом, используется в исследовании в качестве одной из ведущих стратегий. В рамках этого метода, как известно, исследование изменений, происходящих в системе, не сводится к их простому описанию во времени, а рассматривается на основании закономерностей, приводящих к этим изменениям. Одновременно процесс этих изменений изучается в контексте разомкнутой системы.

Другая сторона методологической базы исследования, связанного с анализом конкретных музыкальных произведений, предполагает использование метода целостного анализа художественных текстов, разработанного Л. Мазелем, И. Рыжкиным, В. Цуккерманом и систематизированного Г. Консоном. Необходимость использования этого метода определяется направленностью исследования, предполагающего рассмотрение художественных текстов в широком диапазоне влияний: социально-политических, эстетических, философских и т. п.

С учетом необходимости сравнительного анализа «больших стилей» в европейском искусстве, сравнительного анализа различных исторических эпох в рамках искусства советского периода в диссертации также применены принципы компаративного (сравнительно-исторического) метода исследования.

В соответствии с проблематикой исследования источниковедческой основой диссертации явились следующие четыре группы **источников**:

а) корпус текстов журнала «Советская музыка», позволивший выстроить модель нарративного мифологического воздействия музыки в сталинскую эпоху;

б) авторские труды, а также сборники статей по музыкальной эстетике, истории и теории музыки, созданные в рассматриваемую эпоху, позволившие расширить угол зрения на характерные особенности этого мифологического воздействия;

в) исторические документы (постановления, решения, резолюции съездов, собраний и т. п. партийных и общественных организаций), позволившие раскрыть феномен «виртуального» (то есть опережающего художественный опыт) формирования «большого стиля» в советском искусстве;

г) клавиры и партитуры кантатно-ораториальных произведений, изданные в изучаемый в диссертации период, а также рукописи и факсимильные копии (из библиотек Санкт-Петербургской и Московской консерваторий), то есть материалы, еще не содержащие позднейших редакций и отображающие присущие именно своей эпохе (в момент создания) мифы и эстетические стереотипы.

Теоретическая значимость. Данная диссертация предлагает новые подходы для изучения музыкальной культуры сталинского времени, на примере кантатно-ораториального жанра раскрывает ключевые факторы стилеобразования в музыке 1930–1950-х годов. Материал диссертации служит расширению представлений о той роли, которую играет мифологическая, религиоподобная картина мира в процессе формирования стиля и системы жанров музыкального искусства.

Практическая значимость диссертации определяется возможностью использования результатов исследования в разработке общей концепции истории советской музыки 1930–1950-х годов, в теоретическом осмыслении проблем стиля искусства сталинского времени, в учебно-педагогической деятельности при разработке курсов истории отечественной музыки, зарубежной музыки, истории русской и мировой культуры, анализа музыкальных произведений.

Апробация работы. Основные результаты и выводы отражены в девятнадцати публикациях, в том числе в трех монографиях и семи периодических журналах, включенных в перечень ВАК РФ (общий объем 80 п.

л). Исследование «Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920–1930-х годов», в котором затрагиваются вопросы преемственности авангардной и соцреалистической эстетик, причины кризиса авангарда на рубеже 1920–1930-х годов, а также характерные признаки искусства соцреализма, было выполнено при финансовой поддержке РГНФ (проект №98/990406158а).

Теоретические аспекты исследования апробированы автором на научных мероприятиях (конференциях, форумах, научных чтениях) различного уровня:

– международных:

«Principles of Music Composing» (Вильнюс, 2008, 2009, 2010, 2012); «Композиторы в Гулаге в годы правления Сталина» (Германия, Геттинген, 2010); «Сто лет русского авангарда» (Москва, 2010); Музыкаловедческий Форум 2010 (Москва, 2010); «Обратная перспектива. Русская классическая литература в контексте модернизма» (Санкт-Петербург, 2010); «С. С. Прокофьев в современном мире» (Москва, 2011); «Соцреализм: искусство или китч» в рамках Международного фестиваля искусств «От авангарда до наших дней» (Санкт-Петербург, 2011); «Актуальные проблемы мировой художественной культуры. Памяти профессора У. Розенфельда» (Беларусь, Гродно, 2012);

– всероссийской: научные чтения «Проблемы художественного творчества», посвященные Б. Яворскому (Саратов, 2012);

На основе материалов исследования были проведены мастер-классы и открытые лекции в Московской консерватории (2007), в Университете имени Лавалля (Квебек, Канада, 2008), в Екатеринбургской консерватории (2010), в Саратовской консерватории (2011, 2012, 2013). Подготовлен курс «Современная русская музыка» (вводный раздел), читаемый автором диссертации в Санкт-Петербургской консерватории.

Результаты исследования прошли практическую апробацию при составлении автором диссертации (в качестве директора фестиваля) программ Международного фестиваля искусств «От авангарда до наших дней» 2000–2013 годов (Санкт-Петербург), на котором в разные годы были исполнены 2-я симфония Д. Шостаковича, а также впервые после десятилетий забвения такие

малоизвестные «советские» опусы, как 1-я симфония Г. Попова, симфонические произведения И. Шиллингера «Путь Востока» и «Октябрь», симфоническая поэма Н. Рославца «Комсомолия» и кантата «Октябрь», впервые поставлена опера А. Мосолова «Плотина».

Диссертация подготовлена, обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории (академии) имени С. В. Рахманинова (Протокол № 1 от 18.09.2013). Положения работы обсуждались на заседании редакционно-издательского совета Санкт-Петербургской консерватории, рекомендовавшего к публикации монографию автора настоящей диссертации «Соцреалистический “большой стиль” в советской музыке (1930–1950-е годы)».

Структура работы определяется поставленными целями и задачами и отражает стратегию исследования, предполагающую выстраивание заданного методологического алгоритма: от характеристики триады «мифология – метод – стиль» к раскрытию специфики кантатно-ораториального жанра 1930–1950-х годов как жанровой доминанты «большого стиля» советской музыки. Диссертация общим объемом 869 страниц включает в себя Введение; Три части, состоящие соответственно: I – из 7-ми глав; II – из 3-х глав; III – из 3-х глав; Заключение; Нотные примеры (126 наименований); Два приложения (1-е приложение содержит список произведений, написанных советскими композиторами в кантатно-ораториальном жанре с 1918 по 1955 год; 2-е – список лауреатов Сталинской премии в области изобразительного искусства, архитектуры, кинематографии и литературы); Аббревиатуры; Список литературы (529 наименований).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

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

I часть «"Большой стиль" советского искусства 1930-1950-х годов: историко-культурный контекст» посвящена анализу особенностей мифологии, культуры и искусства сталинского времени, выявлению специфических черт стиля и эстетики, а также предыстории «большого стиля» и соцреализма. Она состоит из семи глав, каждая из которых раскрывает тот или иной аспект обозначенной проблемы.

В **1-й главе «"Большой стиль" в общей теории стилей»** предлагается дефиниция понятия «большой стиль» применительно к историческим стилям европейского искусства (прежде всего, официального французского искусства эпохи Людовика XIV) и к стилям тоталитарного искусства XX века (Третий рейх, СССР). В результате анализа характеристик, которые содержатся в искусствоведческой литературе, автор приходит к выводу, что *«большой стиль» – это стиль, отображающий определенную политическую мифологию, для ретрансляции которой охватываются все виды художественного творчества. «Большой стиль» является результатом объективного процесса эволюции стилей (что сказывается в использовании традиционных средств) и субъективных представлений первого лица государства и его окружения (что отражается на характере использования этих средств).* Отличие между историческими «большими стилями» и стилем советского искусства 1930–1950-х годов заключается в направленности последнего на обеспечение коммуникации «власть – масса» (маркирующей, с точки зрения Х. Арендт и

Я. Плампера, характер общественных отношений в тоталитарном государстве), а также в агрессивности внедрения в культуру безальтернативной эстетической парадигмы (соцреализма).

Во 2-й главе «Тоталитаризм и тоталитарная мифология в СССР» на основе сопоставления общественно-политической структуры советского государства, структуры архаической и советской политической мифологий описывается модель *мифологического тоталитарного хронотопа*. Под мифологическим тоталитарным хронотопом здесь понимается синтез мифологических конструкций «пространства» (вождь – партия – народ) и «времени» (прошлое – настоящее – будущее). Причем в пределах временной конструкции настоящему тоталитарная мифология делегировала свойства будущего, а прошлое рассматривалось в функциональной подчиненности современности: содержащее или не содержащее прогрессивные качества. Мифологический тоталитарный хронотоп явился в сталинскую эпоху основой для мифологизации действительности, в том числе средствами культуры и искусства.

В 3-й главе «Тоталитарные культура и искусство в СССР. “Большой стиль” и мифологический универсум соцреализма» на основании существующих в науке точек зрения выводится исходное определение тоталитарного искусства: *тоталитарное искусство – это тип полностью подконтрольного государственной власти искусства, опирающегося на нормативную эстетику, которая ретранслирует идеологические и мифологические каноны тоталитарной системы*. Здесь же обосновывается тезис, согласно которому мифологический тоталитарный хронотоп явился опорой для конструирования «большого стиля» и соцреалистического метода советского искусства 1930–1950-х годов. Известная триада, положенная в начале 1930-х в основу соцреализма: *идейность – партийность – народность*, – а также требование изображения *типического в типических обстоятельствах* и реалистического *«изображения действительности в ее революционном развитии»* маркировали новые метод и стиль под углом зрения

ретрансляции ими в первую очередь идеолого-мифологических канонов. В рамках этого основополагающего критерия функциональное различие метода и стиля нивелировалось, выводя на первый план универсальную модель искусства, в котором метод и стиль, перефразируя И. Голомштока, являлись производными от структуры сталинской мифологии. Очевидное подобие триад⁵ мифологического тоталитарного хронотопа (мифология) и соцреалистической эстетики (метод и стиль) позволяет выстроить обобщенную модель соцреалистического искусства, которая в диссертации именуется *эстетическим мифологическим универсумом (одновременно мифологическим универсумом соцреализма)*. Данная модель дает дополнительную возможность рассматривать все сталинское искусство как государственный надэстетический проект (своего рода Gesamtkunstwerk или «всеискусство» эпохи сталинизма)⁶.

В 4-й главе «Мифологический универсум соцреализма. Каноны содержания» рассматриваются принципы репрезентации в соцреалистическом искусстве мифологем тоталитарного хронотопа и архетипов советской культуры. Исходным положением здесь является тезис о том, что *вся художественная продукция в сталинскую эпоху должна была ретранслировать содержание структурных компонентов эстетического мифологического универсума*. То есть каждое произведение искусства, каждый артефакт проявляли нарративные (в понимании нарратива Х. Уайтом) качества, доводя до слушателя, зрителя, читателя идеологические, мифологические и эстетические каноны. Одновременно данные каноны были «узнаваемы» массовым субъектом на основе их широкой популяризации и комментирования средствами массовой информации и политической пропаганды. Так, мифологическое воздействие искусства осуществлялось как бы на двух нарративных уровнях: собственно через художественные тексты

⁵ Вертикаль «идейности – партийности – народности» по смыслу явно соответствует конструкции мифологического хронотопа.

⁶ Подобная интерпретация сталинского искусства содержится в трудах Б. Гройса, И. Голомштока, Х. Гюнтера и др.

(художественный нарратив) и, параллельно, через прагматические, комментирующие тексты (прагматический нарратив). Совокупность художественного и прагматического нарративов являлась частью *тоталитарного нарратива, под которым в диссертации понимается мифологический гипертекст, создаваемый государством и ретранслируемый в социум посредством культуры, искусства, науки, образования и т. п.*

Поскольку в условиях тотальной мифологизации общества целью художественного нарратива являлось донесение до массового субъекта не специфически художественного, а мифологического содержания, то и образная система, и система средств выражения должны были в итоге выводить человеческое сознание за пределы собственно художественного текста и «подключать» его к «гипертексту» государственной мифологии и эстетики. Для осуществления этого межтекстового перехода использовалась характерная для каждого вида искусства система канонов, согласно которым за тем или иным образом, тем или иным художественным приемом закреплялась *устойчивая функция*. В последующих трех параграфах: «*Образ Вождя. Путь в будущее*», «*Образ партии. Будущее в настоящем*», «*Народ. Прошлое для “нас” и для “них”*» – на примерах произведений сталинского искусства рассматриваются центральные мифологемы тоталитарного хронотопа.

Для конкретизации положения о функциональной устойчивости образного воплощения тоталитарных мифологем в данной главе вводится понятие «*вторичное тиражирование*». Близким по смыслу к «вторичному тиражированию» является термин «калькирование», подразумевающий, в широком смысле, копирование оригинала или, в узком (лингвистическом), заимствование слов или их частей из других языков для создания эквивалентов одного и того же понятия. Однако «вторичное тиражирование» является более корректным в отношении сталинского искусства, поскольку при его помощи художественный оригинал, представляющий собой опыт первичной мифологизации исторического события (например, кинофильм «Октябрь» С. Эйзенштейна), не только копируется или заимствуются его черты, а и

варьируется, проявляясь затем сквозь призму инвариантных свойств. *Таким образом, вторичное тиражирование – это поздняя «реакция» на результаты первичного тиражирования, ставшие канонами, то есть «реакция» на эстетически оформившийся миф.*

В 5-й главе «Мифологический универсум соцреализма. Каноны языка и формы» рассматриваются общие проблемы языка, формы, драматургии в произведениях «большого стиля» сквозь призму отражения в них советской мифологии и эстетики. В главе подчеркивается, что утопическое проектирование языка искусства, опережающее художественную практику, увеличивало роль нарративных механизмов, которые компенсировали дефицит эстетического опыта. Как и в сфере содержания, каноны формы и языка устанавливались в результате прагматической нарративной экспансии. Отсюда каждое средство выражения, каждый художественный прием должны были обладать определенной мифологической функциональностью. Если же язык и форма в произведениях искусства не поднимались до уровня подобного рода «функциональности», тогда либо мифологическое содержание признавалось нереализованным, либо сам формальный аспект автономным (что вело к обвинению в «формализме»). Так тоталитарный нарратив вырабатывал основополагающий для «большого стиля» канон языковых табу, который указывал на то, чего не должен содержать стиль советского искусства. Этот канон, «выросший» из суммы базовых канонов соцреализма, стал наиболее атрибутивным для сталинского искусства. Вместе с тем, отталкиваясь от канона табу, формировалась и зона стилевых приоритетов, в основе которых: классичность, академизм, монументализм, ретроспективизм и т. п.

В 6-й главе «"Большой стиль" и прототалитарная эстетика» на основе сравнительного анализа авангардного, пролетарского и соцреалистического концептов развивается тезис о том, что соцреализм, впитывая в себя хронологически смежные эстетики, не являлся их прямым продолжением. Соцреализм как официальная эстетическая программа (хотя и не получившая еще своего наименования) уже фигурировал в прототалитарную эпоху (1920-е –

начало 1930-х), представляя собой пусть и не подкрепленную художественным опытом, однако крайне влиятельную альтернативную «третью эстетику» (этот тезис обосновывается также в 3-й главе I части на примере эстетических воззрений Л. Троцкого и Н. Бухарина). В данной главе в отношении авангарда также выдвигается тезис о посредствующем характере его эстетики, отображающем одновременно черты как модернизма, так и соцреализма. Таким образом, известному утверждению И. Голомштока об альтернативном характере эстетик модернизма и соцреализма дается дополнительное теоретическое обоснование.

Модернизм

Метафизическая утопия
Синтез искусств («всеискусство»)

Эстетическая мифология
Автономность искусства
по отношению к социуму
Индивидуальный творческий
опыт (стиль)
Догмат новизны
Отказ от культуртрегерства
и т. п.

Авангард

Соцреализм

Социальная утопия
Синтез искусств
(государство
как «всеискусство»)
Политическая мифология
Социальная интеграция

Коллективный творческий
опыт (стиль)
Догмат канона
Культуртрегерство

В 7-й главе «**”Большой стиль” и советское искусство**» рассматривается проблема взаимосвязи понятий «большой стиль», «тоталитарное искусство», «советское искусство». Исходный тезис этой главы таков: советское искусство в эпоху сталинизма синонимично тоталитарному искусству. Поскольку никакие иные виды эстетики кроме официальной, государственной не имели в это время права на существование, постольку «большой стиль» мог являться единственным стилевым репрезентантом советского искусства. В периоды до 1932 года и после 1953-го советское искусство представляло собой более сложную стилевую картину. Период до 1932 года в диссертации обозначается как период «трех эстетик», вмещающий в себя эстетические программы авангарда, пролетарского искусства и официальную эстетическую парадигму. После смерти Сталина с крушением тоталитарной системы и мифологии

перестает существовать и тоталитарное искусство, и его «большой стиль». В этот период официальное соцреалистическое искусство не синонимично всему советскому искусству, а общая стилевая картина складывается из множества самостоятельных стилевых явлений.

В 7-й главе предлагается также уточняющая периодизация сталинского искусства, которое состоит из следующих этапов: становление тоталитарной культуры, кристаллизация «большого стиля» (1932–1935), «герметический» этап, эпоха «большого террора» в политике и культуре (1936–1938), первый расцвет «большого стиля» (1939–1941), второй расцвет «большого стиля», охватывающий искусство военного времени (1941–1945) и первых послевоенных лет (1945–1947), эпоха позднего «большого стиля» (1948–1953), переходный этап (1953–1956).

II часть диссертации «Соцреалистический “большой стиль” и музыка» посвящена, рассмотрению вопросов, связанных, во-первых, с воплощением в музыке канонов «большого стиля» советского искусства и мифологического универсума соцреализма, во-вторых – с отражением утопического мировоззрения в музыке (сквозь призму эволюции прототалитарного и тоталитарного искусства).

В 8-й главе «“Большой стиль” и мифологический универсум соцреализма в отражении музыкального прагматического нарратива (на примере журнала “Советская музыка” 1933-1953 годов)» раскрывается тезис, согласно которому становление «большого стиля» в советской музыке завершает процессы, связанные с поиском единой стилевой основы в отечественном музыкальном искусстве первой трети XX века. Основа эта в рассматриваемый период определяется не только в результате агрессии политической мифологии в сферу художественного творчества (центростремительный фактор), а и в связи с известной неспособностью различных направлений и течений (модернизм, авангард, академизм, пролетарская музыка) сформировать стиль эпохи (центробежный фактор). В

результате оба аспекта оказываются исходными точками для теоретического обоснования образа «большого стиля» в музыке, для его искусственного моделирования. При этом понимание того, что новый музыкальный стиль должен быть именно «большим», проявляется почти синхронно с рассуждениями о «большом стиле» в изобразительном искусстве и литературе (1933–1934). В дальнейшем теоретическое конструирование нового музыкального стиля превратилось едва ли не в отрасль музыкознания, причем в такую отрасль, которая явно «опережала» художественный опыт.

В музыкальном искусстве огромную роль в плане теоретического конструирования «большого стиля» сыграл журнал «Советская музыка», ставший форпостом соцреалистической музыкальной эстетики и одновременно летописью советской музыки.

Как и в документах, относящихся к другим областям художественного творчества, нарратив журнала «Советская музыка» экстраполировал содержание мифологического универсума в сферу музыки посредством двух основных стратегий.

1) Главным объектом описания в гипертексте журнала была идеология, поскольку музыка, как и другие виды искусства, рассматривалась одной из составляющих «идеологического фронта». Здесь мысль теоретиков «большого стиля» в узком идеологическом смысле определялась форматами *однополюсности* и *биполярности* по отношению к чуждому мировоззрению. Однополюсность предполагала утверждение в нарративных текстах эпохи тоталитаризма права на существование лишь одной мировоззренческой позиции. Биполярность подчеркивала правомочность этой позиции посредством выстраивания цепочки антитез. В результате внешняя дискуссионность проблемы – что значительнее и прогрессивнее: советское или буржуазное искусство, – позволяла обозначить целую группу самостоятельных вопросов, касавшихся эстетики, стиля, метода, формы, языка, драматургии.

2) Другими важными объектами описания являлись тоталитарная мифология и эстетика. Для последовательного осуществления этой задачи едва

ли не каждый номер журнала складывался в конструкцию, отражающую структуру эстетического мифологического универсума. Ни одно издание не обходилось без прямых или косвенных переадресаций к культу вождя, коммунистическим догматам, интернациональной и советской патриотической доктрине, канонам эстетики.

Глава состоит из трех параграфов: «*Нарратив 1933–1938 годов*», «*Нарратив 1939–1947 годов*», «*Нарратив 1948–1953 годов*», – в которых рассматриваются ключевые повороты в развитии музыкальной эстетики сталинского времени, а также в отраженном свете музыкально-теоретической интерпретации мифологического универсума прослеживается эволюция «большого стиля» в музыке. Наряду с анализом репрезентации нарративом основных канонов соцреалистической эстетики в последнем параграфе рассматривается малоизученная проблема влияния на музыкальную эстетику в поздний период «большого стиля» сталинской теории языкознания. Одним из фундаментальных постулатов Сталина являлся следующий: язык не предполагает значительных изменений в течение продолжительного времени своего развития. Апологеты музыкального соцреализма эту идею интерпретировали в соответствии с канонами стиля: если язык – продукт истории, то индивидуальное вмешательство в его «словарь» неприемлемо. Данная концепция явилась дополнительным обоснованием абсолютной герметичности музыкального «большого стиля» на закате сталинизма.

В 9-й главе «**Каноны музыкального “большого стиля”**» анализируются механизмы, с помощью которых музыкальные произведения возводились в ранг канонов «большого стиля», а также причины, по которым сочинения лишались этого статуса или подвергались дискредитации. В пяти параграфах главы: «*Каноны 1933–1938 годов*», «*Канонизация и деканонизация в 1936–1938 годах*», «*Каноны 1939–1941 годов*», «*Каноны военных и первых послевоенных лет*», «*Канонизация и деканонизация в эпоху позднего “большого стиля”*», – показывается, что при неизменности общих подходов к канонизации и деканонизации, обусловленных догматами соцреалистической эстетики,

конкретные критерии в различные периоды эволюции «большого стиля» обладали значительными различиями. В 1933–1935 годах на первом плане эстетических требований еще стояла советизация тематики, а проблемы единого стиля рассматривались преимущественно в теоретическом аспекте. Это приводило к тому, что музыкальное содержание нередко «подгонялось» под еще не существующие модели. Поэтому столь разные в стилевом отношении произведения (например, 12-я симфония Н. Мясковского, «Запад» А. Животова, 4-я симфония Л. Книппера) занимали положение канонов на основании их интерпретации прагматическим нарративом. В 1936–1938 годах нарративная практика уже была нацелена, с одной стороны, на репрезентацию стилевых «табу» и пересмотр канонов предшествующего этапа (определяющей стратегией внутри этой тенденции стала борьба с формализмом в музыке и курс на создание идейно полноценных произведений). С другой – на закрепление критериев, обусловленных курсом на создание советской музыкальной классики и единого советского стиля (здесь определяющей стратегией являлась имитация образа классического искусства, предполагающая использование в качестве объектов для подражания образцов музыки прошлого). В результате в течение 1937–1938 годов прагматический нарратив на канонический уровень выводит 16-ю симфонию Н. Мясковского, 5-ю симфонию Д. Шостаковича, фортепианный концерт А. Хачатуряна, «Ромео и Джульетту» (в сюитном варианте) С. Прокофьева.

Период 1939–1941 годов связан с первым расцветом «большого стиля». Во-первых, в этот период были «канонизированы» первые идеолого-мифологические стилевые эталоны, такие как «Здравица» С. Прокофьева и «Поэма о Сталине» А. Хачатуряна. Во-вторых, данный период отмечен появлением первых произведений, удовлетворяющих как требованиям мифологической, так и эстетической функциональности («Александр Невский» С. Прокофьева, «На поле Куликовом» Ю. Шапорина). В-третьих, именно это время связано с рождением «советской классики» и широким резонансом произведений, опосредованно связанных с тоталитарной мифологией, однако

репрезентирующих новый облик «большого стиля», опирающегося на традиции русской и мировой классики. Таковы 21-я симфония Н. Мясковского, фортепианный квинтет и 6-я симфония Д. Шостаковича, скрипичный концерт А. Хачатуряна, балеты «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева и «Лауренсия» А. Крейна. В 1941-м году «расцвет» советской музыки был официально признан как свершившийся факт путем присуждения первых Сталинских премий.

Военное время и первые послевоенные годы оцениваются в диссертации в качестве «второго расцвета» «большого стиля». В это время каноны соцреалистической эстетики, как и на рубеже 1930–1940-х, имели достаточно широкий диапазон интерпретаций, что приводило к тому, что канонами стиля становились наряду с идеологически ангажированной продукцией шедевры, как и в предыдущий период обладавшие широким функциональным спектром воздействия. Достаточно указать, что Сталинских премий в 1946 и 1947 годах были удостоены 7-я симфония Д. Шостаковича, 7-я и 8-я сонаты для фортепиано, скрипичная соната, 5-я симфония, балет «Золушка» и музыка к кинофильму «Иван Грозный» С. Прокофьева, 2-я симфония Г. Попова, 2-я симфония и балет «Гаянэ» А. Хачатуряна, Виолончельный концерт Н. Мясковского, «Украинский квинтет» Б. Лятошинского, Трио Г. Свиридова, Славянский квартет и кантата «Москва» В. Шебалина, «Сказание о битве за Русскую землю» Ю. Шапорина, песни М. Блантера и В. Соловьева-Седого и т. п. Это свидетельствовало о еще большей либерализации эпохи, выдвинувшей на первый план стилевых требований помимо общих соцреалистических нормативов критерии художественного совершенства. Кроме того установился определенный баланс в плане канонизации произведений программного (речь идет об идеолого-мифологической программности) и непрограммного плана, в которых важное значение стал играть собственно художественный «сюжет».

В последнем параграфе главы анализируются критерии деканонизации, которая была начата в 1948 году, а также облик позднего «большого стиля», представленный суммой ортодоксальных канонов. Этот период, в отличие от

двух предыдущих, оказывается крайне скудным на действительные художественные свершения. Критика фиксирует только те явления в художественном творчестве, которые соответствуют принципам идейности, партийности и народности в своей абсолютной чистоте. В этот период критерии «канонизации» представляли в качестве среднестатистических свойств соцреалистического «произведения» как носителя в первую очередь идеолого-мифологической функциональности.

10-я глава «Тоталитарная утопия в музыке “большого стиля” и ее исторические основания» посвящена обнаружению черт утопического мировоззрения⁷ в советской музыке эпохи «большого стиля», а также характеристике утопических и антиутопических концептов, подготовивших почву для тоталитарной утопии. *Под тоталитарной утопией в диссертации понимается тип социального мышления, отождествляющего совершенное будущее с несовершенным, но якобы прекрасным настоящим.* В 1-м параграфе «Утопия А. Скрябина и авангард» раскрываются специфические свойства скрябинской (модернистской) утопии в отраженном свете авангардной утопии. В данном параграфе содержится классификация и характеристика утопических концептов, которые предшествовали тоталитарной утопии. Описываются особенности собственно скрябинской (модернистской) утопии, авангардной революционной утопии, сформировавшейся на плацдарме социально-политической мифологии (Н. Рославец, И. Шиллингер, Д. Шостакович), авангардной «машинной», откристаллизовавшейся в 1920-е годы на почве мифов о прекрасном урбанистическом будущем (А. Мосолов). Во 2-м параграфе «От утопии к антиутопии (на примере 1-й симфонии Г. Попова)»

⁷ В этой части исследования автор опирается на положения М. Арановского, впервые обосновавшего механизмы проникновения утопического и антиутопического мировоззрения в музыку. См.: *Арановский М.* Музыкальные «антиутопии» Шостаковича / М. Арановский // *Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века* / Ред.-сост. М. Арановский. – М.: Государственный институт искусствознания, 1998; *Арановский М.* Симфонические искания. Исследовательские очерки / М. Арановский. – Л.: Советский композитор, 1979.

анализируются причины кризиса утопий авангарда, мимикрировавших в антиутопический концепт. Пример тому – драматургия и стиль 1-й симфонии Г. Попова, в которой семантические коды авангардной утопии были переосмыслены, получив амбивалентную трактовку. Эстетический результат симфонии Попова оказался в русле общей антиутопической тенденции не только в литературе и искусстве, а и в музыке 1920-х – начала 1930-х, примером чему являются произведения Д. Шостаковича («Нос») и А. Мосолова (оперы «Герой», «Плотина»).

В последнем параграфе главы «*Тоталитарная утопия в музыке как синтез утопических проектов*» музыкальное воплощение тоталитарной утопии рассматривается как диалектическая трансформация модернистской и авангардной утопий. Воздействие тоталитарной утопии на содержание и стиль музыкальных произведений обнаруживается в трех плоскостях: а) сквозь призму идеолого-мифологического воздействия вербального текста («Поэма о Сталине» А. Хачатуряна, «Над Родиной нашей солнце сияет» Д. Шостаковича и т. п.); б) в произведениях с конкретной программой, в которых драматургия косвенно отражает мифологический универсум («Александр Невский» С. Прокофьева); в) в произведениях с обобщенной программой (2-я симфония «Родина» Г. Попова), в которых используется принцип семантического «переподчинения» черт «классической симфонической утопии» (в категориях М. Арановского) содержанию мифологического универсума.

Отражение тоталитарной утопии в музыке имело различные драматургические ракурсы на протяжении эволюции «большого стиля». В контексте историко-патриотической тематики в конце 1930-х тоталитарная утопия нередко артикулировалась посредством образов «несовершенного» прошлого, которое «вдвигалось» в прекрасное настоящее и становилось прошлым, функционально «подчиненным» современности («Александр Невский» С. Прокофьева, «На поле Куликовом» Ю. Шапорина, «Емельян Пугачев» М. Коваля). В годы войны утопия репрезентировалась посредством вытеснения образов зла в трагическом, героическом настоящем и

отождествлялась с еще не достигнутой и в то же время неизбежной победой над врагом (2-я симфония Г. Попова). В послевоенное время смысл тоталитарной утопии все чаще раскрывался посредством бесконфликтной драматургии. Музыка позднего сталинизма, реинтерпретируя созданные во вторую половину 1930-х мифы о великом расцвете страны, раскрывала будущее как непротиворечивое прекрасное настоящее, в качестве образной альтернативы допуская лишь ритуальные воспоминания о войне («Песнь о лесах» Д. Шостаковича, «На страже мира» С. Прокофьева). С наибольшей очевидностью все эти грани тоталитарной утопии нашли свое отражение в кантатно-ораториальной музыке сталинской эпохи.

III часть «Кантата и оратория как жанровая доминанта “большого стиля” советской музыки» посвящена определению функционального положения кантатно-ораториального жанра в жанровой иерархии «большого стиля», эволюции жанра, а также особенностям языка и драматургии вербальных и музыкальных текстов.

В **11-й главе «Кантатно-ораториальное творчество советских композиторов в контексте “большого стиля”»** дается общая характеристика кантатно-ораториального жанра сталинской эпохи как жанровой доминанты стиля, прослеживается генезис и эволюция жанра от 1920-х годов до 1953 года.

В 1-м параграфе *«Кантатно-ораториальный жанр в жанровой иерархии “большого стиля”»* раскрывается тезис, согласно которому проецирование идеологической, мифологической функциональности тоталитарного искусства в сферу музыкального творчества приводит в 1930-е годы к созданию системы жанров, наиболее полно отвечающей целям и мифологии тоталитаризма. На вершине иерархии в этой системе оказываются жанры, непосредственно связанные с поэтическим словом, театральные, а также жанры программной музыки. В силу своей универсальности кантатно-ораториальный жанр, начиная со второй половины 1930-х годов, выходит на уровень жанровой доминанты музыкального «большого стиля», компенсируя ограниченный диапазон

мифологического воздействия песни, симфонии, оперы. Значение кантат и ораторий в историко-культурном контексте было столь велико также в связи с выполнением ими «религиозной» (точнее подменяющей ее) миссии. При этом сакральный аспект жанра был непосредственно связан с утопическим аспектом, поскольку религиозный ритуал, как известно, должен ежедневно «восстанавливать» связь между прошлым, настоящим и будущим с обязательным эсхатологическим акцентом. Во 2-м параграфе *«Кантатно-ораториальный жанр в контексте вокально-симфонической музыки 1920-х – первой половины 1930-х годов (Н. Мясковский, В. Щербачев, А. Крейн, М. Гнесин, Д. Шостакович, Д. Кабалевский, Н. Рославец, В. Шебалин, Л. Книппер, К. Корчмарев, А. Животов, ПРОКОЛЛ, А. Гедике, М. Юдин)»* рассматривается эволюция вокально-симфонической музыки 1920-х – первой половины 1930-х годов под углом зрения той роли, которую она сыграла в процессе становления кантатно-ораториального жанра. В указанный период ведущее положение в жанровой иерархии занимал жанр симфонии с хором и близкие к нему жанровые формы (симфоническая поэма с хором, вокально-симфонический цикл и т. п.). Столь значительная роль этого жанра определялась выполнением им миссии, связанной с ретрансляцией революционной мифологии, с отображением (развивая мысль М. Арановского) «антропоцентрической» концепции мира в отличие от «теоцентрической», репрезентируемой кантатно-ораториальным жанром. Вместе с тем симфония с хором и другие вокально-симфонические жанры рассматриваемого периода подготовили почву для формирования облика кантат и ораторий «большого стиля». 1) В плане тематики именно симфония с хором и близкие к ней жанровые формы первыми создают музыкальный эквивалент политической мифологии. 2) С точки зрения структуры и драматургии эти жанровые формы предвосхищают монументальные кантатно-ораториальные концепции («биполярность», «однополюсная» бесконфликтность, «трехвременная» драматургия и т. п.). 3) В плане языка важным итогом развития вокально-симфонических жанров в послереволюционное пятнадцатилетие стала

«демократизация» их интонационного «словаря», в основе которого, с одной стороны, оказались классико-романтические нормативы мелоса и гармонии, с другой – аллюзивность (преломление современной песенности). 4) Исполнительские составы многих вокально-симфонических произведений этого периода также по-своему предвосхитили монументализм кантатно-ораториального «большого стиля».

В 3-м параграфе *«Эволюция кантатно-ораториального жанра в 1936–1947 годах. Тематика. Особенности мифологических “сюжетов” (Е. Голубев, М. Юдин, Ю. Шапорин, М. Коваль, А. Хачатурян, С. Прокофьев, Н. Мясковский, А. Штогаренко, В. Шебалин, Ю. Левитин)»* прослеживается путь кантатно-ораториального жанра в наиболее плодотворный период истории «большого стиля». Делается вывод, что в течение 1936–1947 годов внутри кантатно-ораториального жанра кристаллизуется значительное количество самостоятельных жанровых форм и «микстов», формирующих следующую «модель» жанра.

1. Оратория – монументальное многочастное произведение для солистов, хора и оркестра. С точки зрения жанрового содержания, оратория в сталинское время породила несколько самостоятельных видов (историко-патриотическая, героико-патриотическая, эпическая, героико-эпическая, празднично-эпическая и т. п.).

2. Реквием – особая жанровая форма кантатно-ораториальной музыки «большого стиля», поскольку сюжет советских реквиемов представлял собой характерную новорелигиозную альтернативу христианской традиции, будучи связанным с конкретными событиями советской истории.

3. Кантата – произведение, в котором сюжет носит более обобщенный по сравнению с ораторией характер; менее очевидными, в отличие от оратории, оказываются аллюзии на оперу. Жанровые формы кантат «большого стиля» при всем их разнообразии сводятся к двум основным: кантата одночастного типа, циклическая кантата.

4. Помимо произведений, жанровая форма которых определяется односложным наименованием «кантата» или «оратория», «большой стиль» представляет и целый ряд жанровых «микстов», занимающих промежуточное положение как между собственно кантатой и ораторией, так и между кантатно-ораториальным жанром в его чистом виде и жанрами вокальной (в том числе массово-песенной), вокально-симфонической и хоровой музыки. В рамках этой «микстовой» тенденции в творчестве композиторов 1930–1950-х годов обнаруживается необычайное разнообразие жанровых обозначений, среди которых встречаются: а) кантата (в реальности являющаяся хоровой песней), песня-кантата, марш-кантата, кантата-марш и т. п.; б) сюита-оратория, сюита для хора (и солистов) и оркестра; в) различные типы поэм для хора с оркестром: собственно поэма с хором, кантата-поэма, поэма-кантата, поэма-ноктюрн, музыкально-драматическая поэма; г) кантата-былина, былина; д) симфония-кантата, симфония-оратория; е) кантата-симфония; ж) увертюра-кантата, увертюра для хора с оркестром и т. п.

В 4-м параграфе *«Кантатно-ораториальный жанр в 1948-1953 годах (Ю. Таллат-Келпша, Е. Брусиловский, В. Юровский, А. Арутюнян, Д. Шостакович, Н. Крюков, В. Дехтерев, Е. Светланов, А. Маневич, Г. Жуковский, С. Прокофьев, К. Корчмарев, Ю. Левитин, В. Сорокин, М. Тулебаев, А. Чимакадзе, В. Чистяков, А. Мосолов)»* рассматриваются особенности «сюжетов» и стилистики произведений позднего «большого стиля». События 1948 года наиболее явно коснулись именно кантатно-ораториальной сферы посредством очередного определения зоны стилевых «табу». Со всей очевидностью эта зона была обозначена в программной статье А. Хохловкиной «Пути развития советской оратории и кантаты» («Советская музыка». 1949. № 3). В этой статье кантата и оратория, во-первых, признаются основными ретрансляторами официальной идеологии и мифологии. Во-вторых, их социальная значимость определяется их массово-демократической направленностью. В-третьих, стилистика советских кантат и ораторий рассматривается в качестве весомой оппозиции модернизму и формализму.

Следующий ракурс этого «манифеста жанра»: ограничение функционально значимых для тоталитарного искусства тематических ниш, которые сформировались, согласно Хохловкиной, на основе испытанных временем канонов. Первая тематическая ниша: приветственные праздничные кантаты, посвященные Сталину (среди образцов – кантаты А. Александрова, Б. Асафьева, «Поэма о Сталине» А. Хачатуряна). Вторая – связана с историко-патриотическими сюжетами (здесь неизменное значение канонов сохраняют «Александр Невский», «На поле Куликовом», «Емельян Пугачев»). Третья ниша кристаллизуется в годы Великой Отечественной войны (среди образцов названы «Сказание о битве за Русскую землю» Ю. Шапорина, «Священная война» М. Ковалю, «Народные мстители» Д. Кабалевского). Четвертая ниша – современная тема, «устремленная в будущее» (основной канон – «Кантата о Родине» А. Арутюняна). В пределах этих ограничений кантатно-ораториальный жанр «большого стиля» и завершает свой исторический путь, венчаясь наиболее репрезентативными для позднего периода музыкального «большого стиля» опусами: ораториями «Песнь о лесах» Д. Шостаковича и «На страже мира» С. Прокофьева.

В 5-м параграфе «Выводы» раскрывается характер эволюции жанра. История кантатно-ораториального «большого стиля» в СССР начинается в эпоху «большого террора» и одновременно постулирования Сталиным мифа о расцвете страны, о построении социализма (1936-1938). То есть жанровой доминантой «большого стиля» кантата и оратория становятся тогда, когда официально объявляется о рождении непротиворечивого, совершенного общества и государства, когда окончательно кристаллизуется государственная мифология. «Геоцентрическая» «память» жанра позволяет в это время кантате и оратории более эффективно, в отличие от других вокально-симфонических жанров, ретранслировать свойства тоталитарной утопии и содержание мифологического универсума соцреализма.

Предвоенные годы (1939–1941) расширяют границы государственной мифологии за счет культивирования мифа об исторической обусловленности

тоталитарной государственности (таков пафос историко-патриотических кантат и ораторий, получивших известность в этот период: «Александр Невский» С. Прокофьева, «На поле Куликовом» Ю. Шапорина, «Емельян Пугачев» М. Коваля). Одновременно в рамках музыкального претворения культа Сталина приобретают известность первые образцы славильных «литургий» («Здравица» С. Прокофьева).

Военное и послевоенное время (до 1948 года) характеризуется, с одной стороны, эстетической компромиссностью, обусловленной снятием тотального контроля со стороны государства («Сказание» Ю. Шапорина, «Киров с нами» Н. Мясковского). С другой – в сфере кантатно-ораториальной музыки в военное время появляются артефакты, которые предвосхитят поздний сталинский стиль («Священная война» М. Коваля, «Украина моя» А. Штогаренко).

Последний период сталинского искусства (1948–1953) переводит кантату и ораторию в квазилитургическое русло. Окончательной «сакрализации» государственной мифологии в это время соответствует появление кантат и ораторий, которые правомочно именовать советскими «мессами» (или квазимессами), демонстрирующими высокую степень каноничности музыкального и вербального текстов по отношению к существующим идеолого-мифологическим и эстетическим нормативам («Песнь о лесах», «Над Родиной нашей солнце сияет» Д. Шостаковича, «На страже мира» С. Прокофьева, «За мир» А. Маневича, «Славься, Отчизна моя!» Г. Жуковского, «Огни над Волгой» Ю. Левитина и др.).

В 12-й главе «**Вербальные тексты кантат и ораторий “большого стиля”**». **Мифология и драматургия»** содержится анализ наиболее репрезентативных вербальных текстов как кантат и ораторий «большого стиля», так и некоторых произведений, предвосхищающих и наследующих свойства «большого стиля». Их анализ проводится на основе вскрытия «мифологических слоев» текста. Подобный метод обусловлен предшествующими выводами о значительной роли идеолого-мифологической функциональности искусства в тоталитарную эпоху.

На данной методологической стратегии основано изложение материала: 1-го параграфа «*Вербальные тексты, предвосхищающие "большой стиль"*», в котором анализируются поэтические тексты кантаты «Октябрь» Н. Рославца, вокально-симфонического цикла «Запад» А. Животова, кантаты «Слава советским пилотам» А. Гедике; 2-го параграфа «*"Большой стиль"*», в котором представлены «Песня о весне и радости» М. Юдина, «Кантата о Сталине» А. Александрова, «Здравица» и «На страже мира» С. Прокофьева, «На поле Куликовом» Ю. Шапорина, «Киров с нами» Н. Мясковского, «Москва» В. Шебалина. «Марш-кантата» З. Компанейца, «Песнь о лесах» и «Над Родиной нашей солнце сияет» Д. Шостаковича, «Кантата о Родине» А. Арутюняна, «Свободный Китай» К. Корчмарева, «Зоя» В. Юровского; 3-го параграфа «*Вербальные тексты постсталинской эпохи*», в котором в качестве примеров приводятся вербальные тексты кантаты Л. Книппера «Дружба нерушима», а также новые тексты А. Машистова к кантатам А. Веприка «Народ-герой» и С. Прокофьева «Расцветай, могучий край!» (в новой редакции – «Славься, наш могучий край!»).

В 3-м параграфе 12-й главы сделаны следующие выводы. 1) Структурное и драматургическое сходство проанализированных вербальных текстов кантат и ораторий указывает на то, что поэты и композиторы создавали вербальные тексты на основе кристаллизующегося (для 1920-х – 1-й половины 1930-х) или откристаллизовавшегося (для 2-й половины 1930-х – 1-й половины 1950-х) канона. 2) В основе этого канона – первичность репрезентации мифологического «сюжета», опирающегося на конструкцию мифологического универсума. 3) Этот канон предполагал одновременное экспонирование символов как архаической, так и политической мифологий. Символы первой: а) раскрывали идею триединства времени, соотносимого с древнейшим представлением о круговороте природы, о возрождении и вечной жизни (отсюда символика жертвенности, весеннего обновления); б) возводили на вершину сюжета вождя-божество как первопричину всего сущего (отсюда коннотации с солнечным культом); в) раскрывали смысл «отеческих»

отношений вождя и народа; г) разворачивали эпическую картину чудесных деяний вождя и народных героев в борьбе с силами зла. Символы второй модернизировали этот архаический контекст современными значениями (идеологическая символика, политически актуальные для данного момента времени нюансы фабулы). 4) Канон вербальных текстов в квазилитургическом аспекте предполагал использование образно-символических аллюзий на христианскую традицию (Триединство, Бог живой и Бог мертвый, герои-мученики за веру, Мать и Младенец, Гроб Господен, Новый Иерусалим, Святая Земля, Насущный хлеб, Апофеоз как обретение рая и т. п.). 5) В языковом аспекте канон требовал (как и каноны религиозного искусства) использования устойчивых фразеологических оборотов, идиом, клише, приемов «вторичного тиражирования», плагиата и т. п. «Миграция» текстов позволила к концу всего периода сформировать внутри данной жанровой ниши константные стилевые признаки надындивидуального литературного «новояза».

В 13-й главе «Музыкальные тексты кантат и ораторий “большого стиля”: драматургия, язык» содержится анализ наиболее репрезентативных для стиля музыкальных текстов. Предлагаемый анализ базируется на следующих исходных положениях. 1) Кантатно-ораториальный «большой стиль» сталинской эпохи явился итогом эволюции тоталитарной мифологии и эстетики. Он явился также результатом эволюции жанров вокально-симфонической музыки. Внутри стиля эта итоговость нашла свое выражение в «замыкании» систем: образно-мифологической (хронотоп), эстетической (соцреализм), ритуалистической (первичность вербального текста, образ литургии), жанровой (возникновение разветвленной системы жанровых форм и микстов). 2) Обозначенное «замыкание» непосредственно коснулось драматургической и языковой систем кантат и ораторий. При всем своем многообразии кантаты и оратории в эпоху «большого стиля» обладали сходными свойствами музыкальной драматургии и языка, определяемыми следующими обстоятельствами: а) наличием мифологического «сюжета» (мифологической программы); б) прямой ретрансляцией классической

семантики; в) косвенным взаимодействием с драматургическими канонами духовно-религиозной музыки; г) прямой (без скрытых подтекстов и «встречных ритмов»), жанрово однозначной ретрансляцией образов вербального текста. В рамках этой ретрансляции:

– образ положительного героя должен был являть собой эстетический идеал, то есть классический образец, складывающийся, как правило, на основе жанрового взаимодействия мужественной, эпической патетики (например, сквозь призму марша-песни или песенно-эпического мелоса), лирики (колыбельного или песенно-ариозного характера) и, возможно, «реквиемности» (траурный марш, плачевость);

– проекция сакрально-утопического смысла тоталитарной мифологии представляла собой взаимодействие таких жанрово однозначных образов, как Родина (мелос широкого, эпического дыхания или же лирического пленэрного типа, «копирующий», например, «Рассвет на Москве-реке» Мусоргского), весна (празднично-звукоизобразительный характер музыки, с аллюзиями на музыку русских классиков), счастье (песенно-танцевальная жанровая сфера с опорой на жанры бытовой музыки), советская держава (современный цитатный и аллюзивный массово-песенный материал) и т. п. Фактически всегда результатом этого взаимодействия становился гимнический мажорный финал-апофеоз (или кода), выступавший в качестве метафоры торжества идеи, духовной и физической победы общества над временем и пространством;

– образ народа возникал сквозь призму жанровой определенности; этот образный пласт всегда опирался на бытовые истоки, в том числе народную и современную песенно-танцевальную традиции;

– образ врага, который привносил подобие конфликта в драматургию, складывался, во-первых, посредством иллюстративного противопоставления различных жанровых сфер, не предполагавших в процессе становления семантической перемаркировки. Так, темы «монгольского ига» у Прокофьева и Шапорина, темы крестоносцев из «Александра Невского», многочисленные темы «нашествия» в произведениях военного и послевоенного времени,

отличающиеся агрессивно остинатными свойствами, коротким дыханием, иногда интонационной «угловатостью», «уродливостью» (например, за счет усложнения лада), представляли собой жанровую оппозицию «русским» или же «советским» темам ариозного, песенного, маршево-песенного и т. п. склада, обладавшим широтой дыхания и ладово-гармонической определенностью. Во-вторых, образная биполярность могла быть представлена косвенно, обобщенно, например, за счет экспонирования тем «негативного» прошлого (враг не появлялся в этом случае «на сцене»). В этом случае иллюзия конфликта с врагом возникала в результате противодействия героико-эпической экспрессии квазиромантическим темам рока, судьбы, стихии напряженно-токатного, моторного движения и т. п.;

Таким образом, общность музыкально-драматургических и языковых особенностей кантат и ораторий сталинского времени, помноженная на стереотипические свойства вербальных текстов, а также изначальный мифологизм содержания, формировала стилевой симбиоз, демонстрирующий искомые тоталитарным искусством универсалии: абсолютную надындивидуальность, каноничность и функциональность (мифологическую и идеологическую).

Данные положения аргументируются на основе анализа следующих сочинений: в 1-м параграфе «*На пути к “большому стилю”*» – «Октябрь» Н. Рославца, «Запад» А. Животова, «Слава советским пилотам» А. Гедике; во 2-м параграфе «*“Большой стиль”*» – «Песня о весне и радости» М. Юдина, «Кантата о Сталине» А. Александрова, «На страже мира» С. Прокофьева, «На поле Куликовом» Ю. Шапорина, «Киров с нами» Н. Мясковского, «Москва» В. Шебалина, «Песнь о лесах» и «Над Родиной нашей солнце сияет» Д. Шостаковича, «Кантата о Родине» А. Арутюняна, «Свободный Китай» К. Корчмарева, «Зоя» В. Юровского, «Народ-герой» А. Веприка; в 3-м параграфе «*Выводы*» – «Поэма о Сталине» А. Хачатуряна, поэма-ноктюрн «Кремль ночью» Н. Мясковского, кантата «Расцветай, могучий край!» («Славься, наш могучий край!») С. Прокофьева. В этом параграфе также

содержатся схемы, сводящие воедино наблюдения над вербальными и музыкальными текстами.

В **Заключении** диссертации подводится итог исследования. На основе предшествующего анализа выявляется инвариант стилового канона кантат и ораторий «большого стиля», аккумулирующий в себе ключевые свойства «большого стиля» советского искусства рассматриваемого периода в целом.

Этому инварианту присущи следующие характеристики.

1. В вербальных текстах подсистемы мифологического хронотопа (вождь – партия – народ – прошлое – настоящее – будущее), как правило, обнаруживают себя по степени количественного возрастания, так что все подсистемы в одновременности фокусируются в финале (репризе, коде, последней части – в зависимости от формы произведения).

2. Жанровая канва музыкального текста:

а) на первый план выводит песенность как доминирующий признак. В зависимости от драматургии песенность проявляет себя и на квазицитатном, стилизационном уровне (песня-марш, лирическая песня, народная песня, гимн, пионерская песня, песня-танец, былина, колыбельная и т. п.), и на уровне аллюзии (преломление песенности сквозь призму классических профессиональных форм: романса, каватины, арии, ариозо и т. п.);

б) отодвигает на второй план декламационно-речитативный тематизм, сосредотачивая его в эпизодах «интермедийного», второстепенного значения. При этом интонационный строй речитативных эпизодов все равно оказывается пронизанным ариозно-песенными свойствами;

в) за определенными бытовыми жанрами закрепляет функцию жанров-знаков (в их понимании С. Мальцевым⁸), строго очерчивающих рамки мифологического «сюжета» и обеспечивающих прямое взаимодействие со

⁸ См.: *Мальцев С.* Семантика музыки (семиотический взгляд) / С. Мальцев // Исследования. Публицистика: К XX-летию кафедры музыкальной критики. Сб. научных статей. – СПб.: СПбГК, 1997.

знаками вербальных текстов (среди них: песня-марш, траурно-плачевая музыка, пионерский марш, колыбельная, гимн и т. п.).

3. Драматургические акценты (они же и семантические кульминации), учитывая широкий спектр индивидуальных решений, совпадают (за редкими исключениями) лишь по одному признаку: наличию в кантатах и ораториях «большого стиля» праздничного финала/коды-апофеоза, сводящего (нередко) в единое целое ключевые тематические линии сочинения, и (всегда) характеризующегося мощным динамическим туттийным подъемом и ладотональной устойчивостью. Остальные свойства драматургической проекции инварианта канона проявляют себя периодически. Среди них: а) наличие «микрореквиема» («смерть героя», траурно-плачево-торжественная музыка); б) лирического эпизода (эпизодов), связанного с образами любви, материнства и детства (скорбные плачевые ариозо, печальные или светлые колыбельные, любовные пасторали, пионерские песни и марши и т. п.); в) альтернативного, «чужого» интонационного пласта, обозначающего образ врага; г) празднично-танцевального раздела, символизирующего утопическое единство настоящего и будущего (песня-танец). В соответствии с этой вариантно-обусловленной, как правило, драматургией вербального текста, то или иное произведение может иметь несколько локальных динамических кульминаций, лирическую кульминацию или малую кульминацию-апофеоз как своеобразную «репетицию» финала.

4. Тональная семантика, опирающаяся на апологию оптимизма, исповедуемого сталинским искусством, во-первых, демонстрирует в рамках инварианта канона доминирование мажора. Во-вторых, круг тональностей используется (за редкими исключениями) вполне определенный. Это позволяет предположить, что в эпоху, когда еще не утратили актуальности синестетические теории о подобии зрительного и слухового восприятий, тональность в драматургических концепциях могла выполнять знаковую функцию. Например, лирическая, пасторальная сфера нередко связывалась с *F-dur*. Песенно-гимническая, эпическая – с *B*, *Es*, *C*. Оттенок праздничной

торжественности возникал посредством красок *D* и *E*. «Реквиемности», драматической рефлексии – с *c*, *cis*, *f* и *d*. Наконец, в подавляющем числе примеров миф о Вожде (и это уже константный признак) обозначался *C-dur*.

5. Вербальный и музыкальный тексты в своей совокупности формировали единый квазилитургический текст, в основе которого, как и в духовно-религиозной музыке, лежало слово.

В Заключении также рассматривается исторический итог развития «большого стиля» в советском искусстве. Отмечается двойственность его исторического значения. С одной стороны, «большой стиль» сталинской эпохи явился последним «протуберанцем» угасающей звезды классического искусства и классической эстетической утопии. С другой стороны, позитивный эстетический опыт «большого стиля» перечеркивается его негативной ролью в процессе строительства тоталитарного общества. Будучи производным от тоталитарной мифологии «большой стиль» сталинской эпохи показал, до каких пределов может доходить власть «огосударственного» искусства (тоталитарного «всеискусства», поставленного на службу идеологии и политики) над массовым сознанием. Как инструмент тотальной мифологизации общества «большой стиль» впервые в XX веке апробировал механизм перевода массового сознания на уровень мифологического восприятия действительности.

Что же касается судьбы тоталитарного искусства, равно как и судьбы кантатно-ораториального жанра эпохи «большого стиля», то в современном мире она определяется и целью, и реальной судьбой тоталитарной утопии и тоталитарной мифологии, знаменуя собой абсолютное «ничто».

Основные положения и результаты диссертационного исследования отражены в следующих публикациях.

Монографии:

1. *Воробьев И.* Русский авангард и творчества Александра Мосолова 1920–1930-х годов / И. Воробьев. – СПб.: «Композитор», 2006. – 324 с. (20, 25 п. л.). – ISBN 5-7379-0310-9.

2. *Воробьев И.* Композиторы русского авангарда / И. Воробьев, А. Синайская. – СПб.: «Композитор», 2007. – 160 с. (10 п. л.). – ISBN 978-5-7379-0337-4.
3. *Воробьев И.* Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930–1950-е годы) / И. Воробьев. – СПб.: «Композитор», 2013. – 688 с. (43 п. л.). – ISBN 978-5-7379-0700-6.

**Публикации в периодических и продолжающихся изданиях,
рекомендованных ВАК РФ для публикации основных результатов
диссертационного исследования:**

1. *Воробьев И.* «Большой стиль» и тоталитарное искусство / И. Воробьев // «Дом Бурганова». Пространство культуры. – 2012, № 4. – С. 9–20. (0,5 п. л.).
2. *Воробьев И.* Кантата и оратория в контексте «большого стиля» советской музыки / И. Воробьев // Opera musicologica. – 2012, № 4 [14]. – С. 74–96. (0,5 п. л.).
3. *Воробьев И.* «Октябрь» Николая Рославца как модель кантаты соцреалистического «большого стиля» / И. Воробьев // Музыкальная академия. – 2013, №1. – С. 75–80. (0,5 п. л.)
4. *Воробьев И.* «Поэтическое либретто» симфонии-кантаты Ю. Шапорина «На поле Куликовом»: к вопросу о семантической модуляции блоковского текста / И. Воробьев // Музыка и время. – 2013, № 1. – С. 11–14. (0,3 п. л.).
5. *Воробьев И.* Соцреализм как «третья эстетика» в художественной культуре СССР 1920-х годов / И. Воробьев // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2012, № 12 (26), часть 3. – С. 45–48. (0,5 п. л.).
6. *Воробьев И.* «Теория» языкознания И. В. Сталина и ее отражение в музыкальной науке начала 1950-х годов / И. Воробьев // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2013, № 1 (27), часть 2. – С. 58–62. (0,5 п. л.).

7. *Воробьев И.* Черты утопии и антиутопии в творчестве А. Мосолова 1920-х – начала 1930-х годов / И. Воробьев // Музыкальная академия. – 2012, № 4. – С. 59–66. (0,5 п. л.).

Научные статьи в журналах и сборниках:

1. *Воробьев И.* «Большой стиль» эпохи тоталитаризма в СССР и пролетарское искусство (Музыкальные и немзыкальные параллели) / И. Воробьев // Альманах современной науки и образования. – Тамбов: «Грамота», 2008. – №6 (13): Исторические науки, философские науки, искусствоведение, культурология, политические науки, юридические науки и методика их преподавания: В 2-х ч. – Ч. 1. – С. 42–46. (0, 5 п. л.).
2. *Воробьев И.* Новорелигиозная миссия тоталитарного искусства на примере кантатно-ораториального творчества советских композиторов 1930–1950-х годов [Электронный ресурс] / И. Воробьев // Вестник РАМ имени Гнесиных. – 2011, № 2. – www.vestnikram.ru – 9 с. (0,4 п. л.).
3. *Воробьев И.* Пролог [Вступительная статья] / И. Воробьев // Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи / Авт.-сост. И. Воробьев. – СПб.: «Композитор», 2008. – С. 5–24 (0,75 п. л.).
4. *Воробьев И.* Симфоническая антиутопия как осознанная необходимость (историко-культурный контекст Первой симфонии Г. Н. Попова) / И. Воробьев // Musicus. – 2009, №4 (17). – С. 13–23. (0,75 п. л.)
5. *Воробьев И.* Тоталитарная утопия в советской музыке 1930–1950-х годов (на примере 2-й симфонии Г. Н. Попова) / И. Воробьев // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: Материалы международной научной конференции, посвященной памяти профессора У. Розенфельда (Гродно, 5–6 апреля 2012 г.). В 2-х частях. Часть I. – Гродно: ГрГУ, 2012. – С. 251– 257. (0,25 п. л.).
6. *Vorobyev I.* Derivative Replication in Soviet Art of the 1930–1950s (With the Example of Friedrich Ermler’s Film “She is Defending the Motherland” and Gavriil Popov’s Second Symphony ‘The Motherland’) / I. Vorobyev // Principles

of Music Composing: Links between Musical and Visual Arts. 12th International Music Theory Conference. Vilnius, October 16–19, 2012. [Abstracts] – P. 50–52. (0,1 п. л.)

7. *Vorobyev I.* The Avant-garde as a prototype of totalitarian art (sketches towards the history of the musical and non-musical Avant-garde) / I. Vorobyev // Principles of Music Composing: Musical Archetypes. 8th International Music Theory Conference. Vilnius, April 23–25, 2008. – P. 45–57. (0, 5 п. л.).

Статьи, переведенные на английский язык:

1. *Vorobyev I.* The “New Religious” Mission of Totalitarian Art in the Example of the Cantata and Oratorio Genres in the Works of Soviet Composers of the 1930s–1950s / I. Vorobyev // Principles of Music Composing: Sacred Music. 10th International Music Theory Conference. Vilnius, October 20–22, 2010. – P. 95–100. (0,4 п. л.).
2. *Vorobyev I.* The Symphonic Anti-utopia as a Conscious Necessity. (Certain Features of Soviet Symphonic Composition of the 1920s and Early 1930s on the Example of Gavriil Popov’s First Symphony) / I. Vorobyev // Principles of Music Composing: Orchestra as a Phenomenon. 9th International Music Theory Conference. Vilnius, April 20–24, 2009. – P. 124–137. (0,75 п. л.).