

## **ОТЗЫВ**

официального оппонента о работе РАКУ Марины Григорьевны

**«Идеологическая рецепция музыкальной классики  
в раннесоветской и сталинской культуре»**

представленной на соискание ученой степени доктора искусствоведения  
по специальности 17. 00. 02 – музыкальное искусство.

Работа Марины Григорьевны Раку «Идеологическая рецепция музыкальной классики в раннесоветской и сталинской культуре» представляет собой исследование, посвященное актуальной и на сегодняшний день недостаточно изученной в отечественной и зарубежной музыкальной науке теме. В качестве самостоятельной проблема рецепции классического наследия в советской музыкальной культуре не поднималась современными исследователями и, как следствие, не получила целостного освещения и анализа. В этом отношении диссертация М. Г. Раку заполняет эту белую страницу в музыкознании. Особое значение, как представляется, имеют хронологические рамки исследования, так как анализ идеологической рецепции производится на наиболее репрезентативном материале раннесоветской и сталинской культуры. Одновременно ракурс проблемы позволяет высветить тот историко-культурный контекст, который затрагивался исследователями этого периода лишь косвенно.

Автор диссертации последовательно вскрывает процесс апроприации классического наследия советской культурой, справедливо рассматривая его в системе координат, где горизонталью является изменчивость политического курса и идеологические «сдвиги», а вертикалью – сравнительно неизменная мифологическая картина мира, созданная октябрьской революцией. В этой связи не вызывает сомнения обоснованность противопоставления двух эстетических векторов в рассматриваемую эпоху: раннесоветского, базирующегося на

революционной идеологии «центробежности», и сталинского, с его центростремительной концепцией восстановления исторической преемственности. Абсолютно обоснованными и доказанными на страницах работы являются центральные положения о взаимосвязи утопических социальных (например, о создании «нового человека» и нового непротиворечивого общественного устройства), а также эстетических проектов (пролетарское искусство, соцреалистическая парадигма) и стратегии тотального пересмотра классического наследия, основанной на редукции генеалогического древа классики, равно как и смыслов композиторских шедевров. На основании широкого корпуса музыковедческих и документальных текстов, а также на примере творчества советских композиторов М. Г. Раку убедительно показывает, что редукция классики в рассматриваемый период, являлась частью идеологических стратегий, формировавших не только образ советской культуры в целом (от раннесоветского «плюрализма» до тоталитарного *Gesamtkunstwerk*), а и стилевые нормативы, в зависимость от которых неизбежно попадали советские авторы (в их числе: как представители второго и третьего рядов – Корчмарев, Желобинский, Хренников, Мурадели, так и Шостакович, Прокофьев).

Последний вывод, безусловно, объективный и справедливый, ставит вопрос об исторической оценке явления. Стремясь к объективности повествования, избегая тенденциозности в суждениях (что следует определить в качестве положительного качества настоящего исследования), диссертант, как представляется, при решении этого вопроса остается верным себе и дает двойственную трактовку проблемы. С одной стороны, «музыкальная классика в ее адаптированном советской культурой <...> виде стала <...> одним из оснований для восстановления культурной и национальной идентичности» (стр. 31). С другой, как подчеркивает М. Г. Раку, положения, связанные с адаптацией музыкальной классики в рамках идеологического советского проекта, не были критически освоены в

постсоветское время российской наукой и поэтому «требуют принципиального пересмотра» (стр. 31).

Противоречие, содержащееся в двух этих постулатах весьма симптоматично. Поскольку на первый план выдвигается проблема противоречивости самого явления, стороны которого очень трудно совместить на основании одномерного проецирования (на территории которого, кстати сказать, всегда терпела поражение западная «советика»). То есть, видимое противоречие в оценке исторического явления в данном случае следует оценивать как возможную и, более того, современную научную интерпретацию, не подверженную искушениям формальной логики. Реинтерпретируя положения М. Г. Раку, подытожим: апроприация, редукция, мифологизация классического наследия в советскую эпоху позволили расширить социальные грани классического искусства, его влияние на широкие слои общества, способствовали установлению исторической преемственности эпох, возрождению национальной идентичности (заметим, не только в рамках русской культуры, а и всей интернациональной культуры СССР), наконец, послужили одним из механизмов создания советской классики, значение которой для мировой музыкальной культуры трудно переоценить. Этот смелый вывод на фоне более традиционного и в, лучшем случае, снисходительного отношения к итогам советского культурного строительства следует рассматривать в качестве перспективного и актуального в процессе дальнейшего изучения наследия советской эпохи. Вместе с тем, не вызывает сомнения и, по-своему, революционность идеи пересмотра современного образовательного потенциала, нередко зиждущегося на мифах тоталитарного времени.

В отношении последнего тезиса подчеркну, что диссертант вносит весомый вклад в дело объективного анализа творчества многих ведущих музыковедов прошлого. Новизной и смелостью отличается мысль, проходящая через всю работу о значительной роли таких крупнейших представителей музыкальной мысли, как Л. Сабанеев, И. Соллертинский, А.

Оссовский и Б. Асафьев, в деле конструирования советского образа классики и шире – советского мифа. Не менее значительным и аргументированным представляется тезис о едва ли не ведущей роли отечественного музыковедения в плане апроприации классического наследия. Этот тезис полностью отражает исторические реалии, поскольку государственный заказ на мифологизацию классики был выполнен советскими музыковедами в сталинское время в полной мере.

Хочется отметить и крайне актуальные для современной культурной ситуации выводы о не всегда позитивной роли режиссерского театра (Станиславский, Мейерхольд, Немирович-Данченко, Лопухов и др.) в плане интерпретации оперной и балетной классики. Данный ракурс позволяет не только по-новому оценить результаты творчества общепризнанных мастеров, а и дать непредвзятую оценку современным популярным тенденциям.

Таким образом, подытоживая вышесказанное, подчеркну: диссертационная работа М. Г. Раку представляет собой значительное явление в отечественном музыкознании. На основании огромного корпуса документальных, художественных, публицистических и научных текстов (общим количеством – 940, 114 из них – на европейских языках) раскрывается сложная, противоречивая и, вместе с тем, многогранная, детерминированная в исторический процесс картина советской музыкальной культуры раннесоветского и сталинского периодов. Вместе с тем, это не просто научное «высказывание» о прошлом, а и осмысление его актуальности для нашего времени.

Разумеется, исследование такого масштаба, в котором автор стремится охватить все возможные грани проблемы (от общеэстетических до социологических), не может не содержать положения и выводы, которые бы не взывали к дискуссии. Одновременно именно широта охвата иногда оставляет за скобками некоторые детали, которые представляются существенными. Остановлюсь на некоторых.

В 1-й главе на стр. 59 не слишком убедительно звучит тезис: «С первых лет революции в центре внимания оказался ритм». Притом что речь в дальнейшем идет об экспериментах в образовательной деятельности и в танцевально-хореографической сфере, термин, имеющий в музыковедческой практике локальную трактовку, несколько дезориентирует. Собственно говоря, и параграф-то посвящен основным музыкальным парадигмам социальной революции, среди которых именно танец (а не ритм) мыслился в качестве одной из составляющих революционного «всеискусства».

На стр. 82 автор утверждает: «Не сумев поставить на поток производство «ритмического человека», не добившись ощутимых результатов в серийном создании «героического человека», идеологи остановились на воспитании «культурного человека»». В этой части необходимы были бы, во-первых, комментарии о рядоположности данных определений. Во-вторых, вызывает сомнение, что идея создания «героического человека» была оставлена в 20-е годы. Вся образовательная и культурная политика, агитационно-пропагандистские усилия власти в дальнейшем продолжали концентрироваться на формировании (и вовсе не безуспешном) «героического человека», как одной из граней советского «сверхчеловека» (которому вменялось в обязанность быть, в том числе, «культурным»).

Дискурс о «культурности», проводимый на последующих страницах, с моей точки зрения, мог бы быть дополнен информацией о культивировании в 1920-е годы в пролетарской среде ударных инструментов и создании в это время шумовых самодеятельных ансамблей. Этот факт – одна из примечательных граней политики «культурности», парадоксальным образом отражающая один из ведущих векторов времени (урбанизм).

На стр. 93 адекватно отражается неоднозначная роль Н. Рославца в процессе культурного строительства 1920-х. Возможно, было бы правомочно в этой связи, провести параллели со столь же неоднозначной ролью А. Лурье как главы МУЗО Наркомпроса (его имя следовало бы, наверное, упомянуть и в связи с модой на Великую Французскую революцию, ведь собирался же он

именовать себя «трибуном»). Впрочем, принципиальным в связи с Рославцем представляется неозвученный автором диссертации тезис о достаточно пестром составе как АСМ, так и РАПМ, и, как следствие, - противоречивости их идейных программ. И та, и другая организации имели левое и правое крыло. Кроме того, «филиалы» этих организаций вели себя вполне самостоятельно. Так, например, деятели ЛАСМ были более сдержанными в своей эстетической риторике. Возможно, дело здесь не в современнической идеологии в целом (существование которой следовало бы поставить под сомнение), а в левацких взглядах самого Рославца, испытавшего в силу специфики своей общественной деятельности сильнейшее влияние пролетарского нигилизма.

Во 2-й главе характеристика рецепции Скрябина в советском музыкознании могла бы быть дополнена ссылками на следующие работы: во-первых, И. Глебова (Б. Асафьева) «Скрябин», в которой раскрывается утопическая панорама скрябинских воззрений; во-вторых, статьями А. Альшванга («Александр Николаевич Скрябин»), Л. Данилевича («Скрябин и его время») и Н. Котлер («Эволюция образов в сонатах Скрябина»), появившихся в 1940 году в журнале «Советская музыка». В перечисленных статьях говорится о большом социальном значении для советской культуры творчества Скрябина, о содержании в нем предчувствий «больших социальных потрясений», о мифологизме (столь созвучном его соцреалистическому пониманию) и т. п. В 1950 году Ю. Келдыш возвращается к скрябинской теме, опубликовав статью «Идейные противоречия Скрябина», в которой с нескрываемым пиететом пишет об утопических вселенских замыслах творца «Прометея». Приведенные примеры дают право оспорить точку зрения диссертанта о «краткой «скрябинской» коллизии в советской идеологии» (стр. 139). Что касается причин постепенного оттеснения скрябинской музыки на второй план, то наряду со справедливо отмеченным М. Г. Раку несоответствием скрябинской музыки предъявляемым языковым требованиям, я бы указал и на

несоответствие утопических парадигм: метафизической модернистской (скрябинской) и прагматической тоталитарной.

В 3-й главе на стр. 295 в отношении Мусоргского М. Г. Раку пишет: «пресловутое определение “народность” и через двадцать с лишним лет без каких-либо оговорок будет сопровождать его творчество». В этом тезисе определение «народность» проявляется в своем рапмовском и соцреалистическом значениях. Однако именно это обстоятельство требует оговорки, поскольку само определение не следует считать пресловутым. Как известно, оно в качестве эстетической категории охватывало круг вполне конкретных художественных явлений и в веке XIX, и в веке XX.

На стр. 426 столь же нуждающейся в оговорках предстает несколько однозначная (еще раз подчеркну, автор диссертации, как правило, стремится уйти от оценочной прямолинейности) трактовка целого периода советской музыки: «имя Глинки уверенно выдвигается на роль идеологического символа начинавшейся в эти годы новой, националистической эпохи советской истории». На мой взгляд, было бы справедливо по отношению к советской музыке и русской музыкальной культуре этого периода смягчить эту категоричную оценку, поскольку согласно Большому Толковому Словарю «национализм – 1. Идеология и политика, исходящая из идей национального превосходства и противопоставления своей нации другим <...> 2. Проявление чувства национального превосходства, идей национального антагонизма <...>». При характеристике советского культурного пространства речь, скорее, может идти о русоцентризме как о культуuroобразующей идее. Тем более канонизация русской классики вовсе не отменяла канонизацию выдающихся деятелей культуры братских республик (например, того же Т. Шевченко или Ш. Руставели), а культивирование идей народности в музыке не исключало их проявление с армянским, грузинским или латышским «акцентами». Да и нарративные механизмы действовали с учетом интернациональной парадигмы. В том же

журнале «Советская музыка» освещению музыкальной культуры союзных республик неизменно отводилось значительное место и после 1939 года.

На стр. 444 формула «патриотизм-реализм-народность» сопоставляется с уваровской триадой «православие-самодержавие-народность». По смыслу уваровская триада, с моей точки зрения, коннотирует с центральной соцреалистической триадой, получившей путевку в жизнь на Первом съезде советских писателей в 1934 году: «идейность-партийность-народность». Реализм же (социалистический) предполагал синтез этих трех значений. Что же касается патриотической парадигмы, то она, возникнув на заре Сталинской конституции, в определенном смысле оказалась важным оттенком критерия «народности».

И, наконец, - последние два замечания, которые могут послужить предметом для дискуссии.

1) Из содержания 3-й главы исключено, на мой взгляд, важное обстоятельство: упоминание о присвоении советской музыкой содержания творчества Глазунова, Рахманинова и Прокофьева – признанных мировых классиков. Причины исключения их из текста диссертации понятны. Все они – на определенных этапах идеологической рецепции - живые классики. Последний из них – еще и советский классик. И все же. Виртуальное возвращение Рахманинова в лоно отечественной культуры официально состоялось в 1945 году (на страницах альманаха «Советская музыка»). Прокофьева – не виртуальное, как известно, значительно раньше (по аналогии с возвращением других классиков: Куприна и Горького). Как представляется, это не менее убедительные и показательные примеры идеологической рецепции, требующие осмысления;

2) Музыкальный «реализм», как это ясно из содержания 3-й главы, достаточно подвижная шкала значений, зависящая от оттенков интерпретации. Тем более представляется важным участие в этой сумме значений теоретических постулатов Горького о реализме как мифологизированной картине мира. К сожалению, эстетика Горького ни в



отношении конкретного понятия, ни в отношении его взглядов на классику в диссертации не затрагивается.

Все приведенные замечания и вопросы, разумеется, не изменяют общей высокой оценки диссертации, отличающейся помимо глубины содержания, продуманностью драматургии, завершенностью архитектоники, свободой и ясностью изложения (что, несомненно, будет способствовать вхождению ее в научный и практический обиход).

Приведенные в списке публикаций работы отвечают критериям содержательности и новизны. Их количество соответствует требованиям ВАК. Диссертация и автореферат полностью соответствуют требованиям Положения о порядке присуждения научным и научно-педагогическим работникам ученых степеней и присвоения научным работникам ученых званий.

На основании вышеизложенного считаю, что Марина Григорьевна Раку заслуживает присуждения ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.02. – музыкальное искусство.

«30» марта 2015 г.

Воробьев Игорь Станиславович  
Доктор искусствоведения,  
доцент кафедры теории музыки  
Санкт-Петербургской консерватории (академии)  
им. Н. А. Римского-Корсакова

Подпись ЗАВЕРШЕНО  
Воробьев И.С.  
Федеральное кадровое управление  
Иванцова Т.А.