



**К.А Юдин**

**Кандидат исторических наук, доцент кафедры истории России ФГБОУ ВО «Ивановский государственный университет» и кафедры истории и культурологии ФГБОУ ВО «Ивановский государственный химико-технологический университет»**

## **Советская музыкальная интеллигенция и власть в период «позднего сталинизма»**

*В статье исследуется одна из ведущих идеологических кампаний – по борьбе с «формализмом» в советской музыке. Прослеживается ход кампании, определяется ее идейно-политическая морфология, устанавливается внутренняя периодизация и взаимосвязь с другими аналогичными акциями того времени. Показан инструментально-локализованный характер кампании, организованной для достижения мгновенного дисциплинирующего и устрашающе-травматического эффекта, направленного против музыкальной интеллигенции и ее творческой свободы. Автор приходит к выводу о необходимости деликатной и взвешенной оценки «дела музыковедов-формалистов». Это обусловлено двойственностью данной исторической ситуации – сочетанием идеологического пристрастия и наличия элементов объективной критики пределов музыкально-эстетического экспериментирования.*

*Ключевые слова: советская культура, «поздний сталинизм», музыкальное искусство, «формализм», «безродный космополитизм», репрессии, идеология, политический контроль.*

Одним из интересных с позиций культурно-политической антропологии и одновременно драматических эпизодов отечественной истории является «поздний сталинизм» как специфический режим управления страной, установившийся во второй половине 1940 – начале 1950-х гг. [13; 16; 17; 18; 19; 20] Несмотря на неоднократную апробацию и выполнение методами и технологиями политического контроля своего целевого предназначения, послевоенное советское общество столкнулось с их наиболее концентрированно-фокусированным в административно-институциональном и идеологическом отношении проявлением, заключавшимся в стремлении достигнуть не просто карательного-репрессивного, а дисциплинарно-воспитательного эффекта. Руководитель советского государства И.В. Сталин решил не только напомнить о своей монополии на власть, непогрешимости как «вождя» и развеять все надежды на либерализацию политического строя, но и нанести упреждающий удар против инакомыслия, «извращений линии партии» абсолютно во всех сферах общественной жизни и культуры.

Первоочередным объектом консервативно-охранительной проработки стала советская интеллигенция, подвергнутая суровому испытанию

на предмет выявления «политической благонадежности», а также способностей к идеологически и интеллектуально-эстетически «правильному» восприятию и отражению советских социокультурных приоритетов и ценностей.

После и уже на фоне беспощадного демонстративно-показательного бичевания писателей М.М. Зощенко, объявленного «подонком и пошляком литературы», и А.А. Ахматовой, «разоблаченной» представительницей стиля «буржуазно-аристократического эстетства и декадентства», «чуждой нашему народу пустой безыдейной поэзии» [3, с. 588], жестких решений в отношении ряда кинематографических произведений – второй серии к/ф «Иван Грозный» (СССР, 1945, реж. С.М. Эйзенштейн), запрещенной к показу за «нехудожественность и антиисторичность» [3, с.546], картин «Адмирал Нахимов» (СССР, 1946, реж. В.И. Пудовкин), «Большая жизнь» (реж. Л.Д. Луков), «Простые люди» (СССР, 1945, реж. Г.М. Козинцев и Л.З. Трауберг), фигурировавших в постановлениях Оргбюро ЦК ВКП(б) как «ошибочные и неудачные» фильмы, проповедующие «отсталость, бескультурье и невежество» [3, с. 554, 582, 599–601], а также критики Г.В. Александрова, обвиненного в «американизме» на основании «экспертизы» с пристрастием сценария кар-

тины «Весна» [14, с. 46], – сталинское руководство приступило к решительной борьбе и искоренению «вредных тенденций» в *советском музыкальном искусстве*.

Прежде всего, отметим, что, как и в упомянутых выше случаях контрольно-репрессивных атак на театральную-кинематографическую и литературно-художественную интеллигенцию, для сбора компрометирующего материала и инспирирования повода к экстренной политико-идеологической интервенции в культурные процессы сталинское руководство опиралось на феномен сопричастности к власти, стимулируя сигнализаторско-разоблачительные инициативы.

Подобная «инициатива» была проявлена в марте 1947 г. скрипачом М.Э. Гольдштейном, направившим обстоятельное письмо Сталину, в котором он выражал обеспокоенность из-за удручающей и тревожной ситуации, связанной с появлением «непонятной» музыки и сочинительского «трюкачества», исходящих от известных советских композиторов, таких как С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович. «Я, – писал Гольдштейн, – считаю себя настолько образованным музыкантом, что могу разобраться в разных тонкостях композиторской техники, однако при всем напряжении моего музыкального восприятия ряд произведений наших ведущих композиторов остается непонятным». И далее: «Создается впечатление, что я слушаю не музыку, а математические нотные вычисления, цель которых показать умение композитора сочетать разные голоса в проведении определенных тем, пусть это звучит фальшиво или неблагозвучно, автор об этом не заботится» [7, с. 256].



Об этом предостерегал и известный советский композитор, пианист, педагог, музыкальный критик, профессор А.Б. Гольденвейзер в своей

докладной записке «Вопросы музыкального фронта», датированной 19 января 1948 г. [10, ф. 17, оп. 125, д. 636, л. 36] и через день направленной на имя А.А. Жданова [2, с. 250]: «А сейчас я устал от фальшивых нот. Та музыка, которую зачастую пишут наши ведущие и большинство остальных композиторов, нарушает ту гармонию, которая диктуется естественным музыкальным слухом... Когда я слышу грохочущие фальшивые сочетания современных симфоний и сонат, я с ужасом чувствую, страшно сказать, что этим звукам более свойственно выражать идеологию вырождающейся культуры Запада, вплоть до фашизма, чем здоровую природу русского, советского человека» [10, ф.17, оп. 125, д. 636, л. 13]. Сообщал Гольденвейзер и о других проблемах: несправедливом забвении, «зажиме», выражающихся в игнорировании творческого наследия крупнейших деятелей музыкального искусства, не пользующихся благорасположением Союза советских композиторов, таких как, например, А.Ф. Гедике. Комментируя концертно-исполнительскую политику, Гольденвейзер обращал внимание на деструктивные механизмы субъективно-тенденциозной сегрегации: «Ведущие Московская и Ленинградская филармонии всецело выполняют директивы все той же головки Союза советских композиторов. Произведения не “своих”, – инакомыслящих, почти не исполняются. Произведения русских классиков исполняются далеко не полно и чисто случайно. Мало исполняется Глазунов, редко исполняется симфония Бородина (изредка h-moll-ная), из оркестровых сочинений Римского-Корсакова исполняется почти одна “Шехерезада”. Хорошая первая симфония Аренского не исполнялась давным-давно; никогда не исполняются два отличных фортепианных концерта Ляпунова. Список этот можно продолжать весьма долго» [10, ф. 17, оп. 125, д. 636, л. 20, 25].

Подвергал вполне обоснованной, неидеологизированной критике Гольденвейзер творчество С.С. Прокофьева, Д.Б. Кабалевского, отметив те недостатки, которые в дальнейшем будут возведены в ранг музыкально-политических преступлений: «Композитор Кабалевский написал 24 прелюдии для фортепиано. Это хороший опус, отмеченный Сталинской премией, вошедший в репертуар наших пианистов. В основу этих мелодий положены русские песни, мелодия которых в каждой прелюдии целиком проводится. Однако неискушенный слушатель почти нигде этой связи с народной музыкой не почувствует, т.к. весь ладово-гармонический язык прелюдий совершенно далек от ладово-гармонического языка русской песни». Эти же претензии, заключавшиеся в *действительно формальном подходе* к народному

наследию, автор записки адресовал и С.С. Прокофьеву, и его опере «Война и мир», в которой, как отмечал Гольденвейзер, несмотря на внешнюю русско-национальную тематику, «даже Платон Каратаев поет на музыкально-модернистическом волапоке» [10, ф. 17, оп. 125, д. 636, л. 16].

Судя по всему, критическо-напутственные пожелания, изложенные в данных эпистолярных документах, фактически, были заданы и установлены «сверху». Они полностью совпали с текущими намерениями сталинского руководства провести еще одну кампанию по укреплению советского патриотизма, противодействию проявлениям низкопоклонства и раболепия перед буржуазной наукой и культурой со стороны отдельных неустойчивых граждан СССР» [4, с.113]. Кроме того, дополнительная поддержка идеологической напряженности, «чистка» на другом участке медиaprостранства, музыкальном – это стало особенно актуальным в условиях открывавшейся «холодной войны» [14; 15; 20].

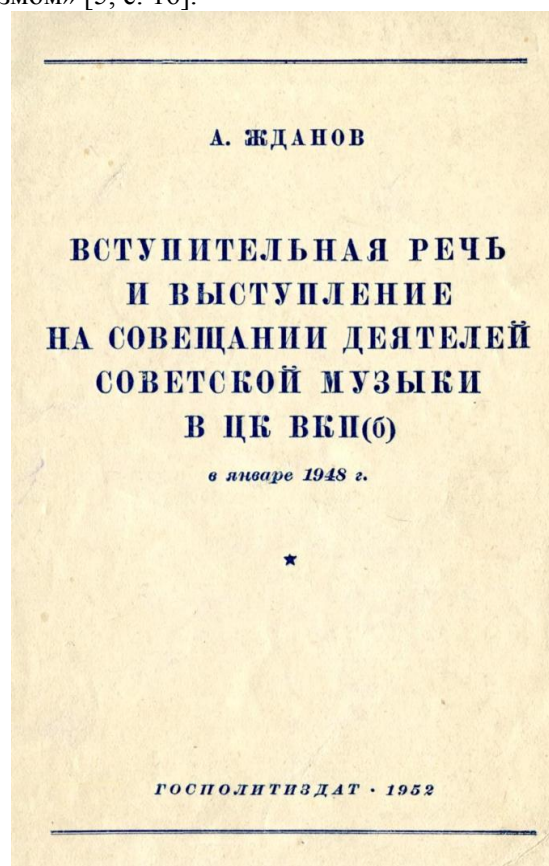
В декабре 1947 г. в специальном письме «О недостатках в развитии советской музыки», разосланном секретарям ЦК А.А. Жданову, А.А. Кузнецову, М.А. Сулову и Г.М. Попову, заместитель начальника Управления пропаганды и агитации Д.Т. Шепилов и вскоре назначенный председателем Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР П.И. Лебедев, фактически, в расширенном варианте и с усилением категоричности оценок солидаризировались с суждениями, высказанными М.Э. Гольдштейном [13, с. 126-127].



**Слева направо: С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович, А.И. Хачатурян (1940-е гг.)**

В начале января 1948 г. состоялось специальное совещание деятелей советской музыки, на котором (13 января) с яркой речью выступил секретарь ЦК ВКП(б) А.А. Жданов, по сути открывший публичную дискуссию по опере В. Мурадели «Великая дружба», а также напомнивший присутствующим о симфоническо-эстетических заблуждениях Д.Д. Шостаковича, «вскрытых» ЦК еще в 1936 г. в опере «Леди Макбет Мценского уезда», которая была охарактеризована как «музыка, умышленно сделанная “шиворот-навыворот”»,

ставшая результатом “левацкого уродства” и мелкобуржуазного “новаторства”» [5, с. 8]. Собирав о неискоренимости и живучести «антипартийных, формалистическо-натуралистических атавизмов», поддерживаемых «семеркой» – Шостаковичем, Прокофьевым, Мясковским, Хачатуряном, Поповым, Кабалеvским и Шебалиным, – Жданов сделал вывод, полностью соответствующий сталинской идеологической концепции, о новой «волне классовоv борьбы», развернувшейся между «здоровым, прогрессивным началом в советской музыке, основанном на признании огромной роли русского классического наследства», и «чуждым советскому искусству формализмом» [5, с. 16].



А через месяц, 10 февраля 1948 г., вышло знаменитое постановление ЦК ВКП(б) «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели», в котором выносился однозначный вердикт: «ЦК ВКП(б) считает, что опера «Великая дружба» (музыка В. Мурадели, либретто Г. Мдивани), поставленная Большим театром Союза ССР в дни 30-й годовщины Октябрьской революции, является порочным как в музыкальном, так и в сюжетном отношении, антихудожественным произведением». И далее: «Основные недостатки оперы коренятся, прежде всего, в музыке оперы. Музыка оперы невыразительна, бедна. В ней нет ни одной запоминающейся мелодии или арии. Она сумбурна и дисгармонична, построена на сплошных диссонансах, на режущих слух звуко сочетаниях». <...> «Эта музыка сильно отдает духом современной

модернистской буржуазной музыки Европы и Америки, отражающей маразм буржуазной культуры, полное отрицание музыкального искусства, его тупик». В заключении постановления по опере Мурадели предьявлялся категорический императив, содержащий в себе требования по осуждению «формалистического направления в советской музыке как антинародного», преодолению «вредного» эпитонства, подражания «антисоветскому новаторству» С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича, Н.Я. Мясковского, В.Я. Шебалина, А.И. Хачатуряна, Г.Н. Попова и обеспечению развития советской музыки в «реалистическом направлении» [11, с.161, 163].



**В.И. Мурадели**

Еще накануне выхода этого специального «циркуляра» начались кадрово-административные реорганизации и адресно-персональные «чистки» среди руководящих работников в сфере музыкального искусства и культуры в целом. Так, 26 января 1948 г. вышло постановление Политбюро ЦК ВКП(б) о замене руководства Комитета по делам искусств при Совете Министров (КПДИ) СССР и оргкомитета Союза советских композиторов (ССК). М.Б. Храпченко был снят с должности председателя КПДИ как «не обеспечивший правильного руководства» и заменен на более подходящую фигуру – исполнительного аппаратчика П.И. Лебедева. На основании этого же постановления предписывалось распустить оргкомитет ССК и его президиум с освобождением от руководящей работы в ССК советских композиторов А.И. Хачатуряна, В.И. Мурадели, Л.Т. Атомяна, под непосредственным давлением которых «вместо того, чтобы развивать советскую музыку в духе социалистического реализма, высокой идейности и народности и совершенствовать художественное мастерство советских композиторов, Оргкомитет превратился в рассадник осужденного партией формалистического, антинародного направления в советской музыке, чем нанес серьезный ущерб ее развитию» [3, с.628–629]. Председателем оргкомитета ССК был утвержден Б.В. Асафьев. Подвергнут обнов-

лению состав музыкальной секции Комитета по Сталинским премиям, в котором лидирующие позиции заняли Т.Н. Хренников, Б.В. Асафьев, а также Б.А. Гольденвейзер, В.Г. Захаров, К.Г. Держинская и др. В апреле 1948 г. по линии Главлита было запрещено тиражирование брошюры, посвященной творчеству Д.Д. Шостаковича [10, ф. 17, оп. 125, д. 612, л. 34]. 12 мая 1948 г. вышло постановление Политбюро ЦК ВКП(б), утвердившее Б.В. Асафьева председателем ССК, Т.Н. Хренникова – генеральным секретарем этой организации, а В.Г. Захарова, М.В. Ковалю, М.И. Чулаки и А.Я. Штогаренко – секретарями [3, с. 634]. Тем самым был произведен демонтаж ведущих компонентов административно-политической модели управления, сложившейся в довоенные годы.

Все это наглядно и репрезентативно отражает, верифицирует вождистско-тираническую логику и мотивацию, целеполагание И.В. Сталина, стремившегося в состоянии обострившейся мнительности и подозрительности к всеобъемлющему контролю и наблюдению за событиями по предписанному «сценарию».

Организованное бичевание композиторов, «музыковедов-формалистов» не только не завершилось, но и получило в конце 1948 г. и на протяжении следующего, 1949 г., новый импульс в связи развернувшейся более масштабной кампанией по борьбе с «безродным космополитизмом», принимавшей на определенных этапах характер ярко выраженного государственного антисемитизма. После запуска «дела Еврейского антифашистского комитета», «сигнала» работницы газеты «Известия» А. Бегичевой И.В. Сталину о засилье «врагов-космополитов» в искусстве и др. событий ноября–декабря 1948 г., аналогичная волна «разоблачительской рефлексии» поднялась и в сфере музыкального искусства. Ее воздействие испытали на себе в той или иной степени не только «рядовые» музыканты, но и «музноменклатура» в лице генерального секретаря ССК Т.Н. Хренникова, Ю.В. Келдыша и др.

26 февраля 1949 г. в «Советском искусстве», в передовой была опубликована статья «Решительно очистить советское музыковедение от буржуазных космополитов», в которой сообщалось: «Вредная деятельность таких космополитов и формалистов, как Л. Мазель, Д. Житомирский, И. Бэлза, А. Оголевец, С. Шлифштейн, И. Мартынов, Г. Шнеерсон, Ю. Вайнкоп и др., не была разоблачена до конца. И, что самое главное, оставались неизменными их творческие позиции». И далее: «Серьезные ошибки допустили в своей творческой деятельности И. Нестьев, Б. Штейнпресс, Г. Коган, И. Ямпольский, М. Пекелис, Р. Грубер, Т. Ливанова и некоторые другие музыковеды, нередко скатывающиеся на буржу-

азно-космополитические позиции и восхваляющие формалистические извращения в музыке» [9].

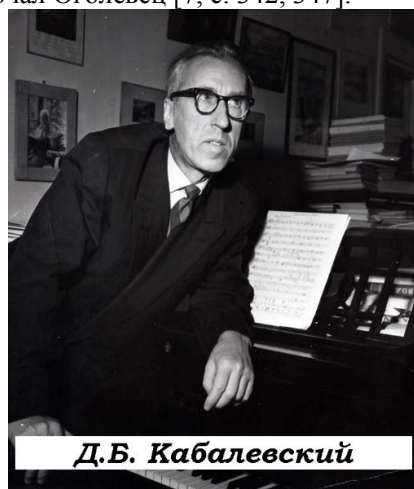
Менее чем через месяц, 17 марта 1949 года, на имя секретаря ЦК ВКП(б) Г.М. Маленкова поступила записка от главного редактора той же газеты, «Советское искусство», В.Г. Вдовиченко, в которой он, очевидно, решил обобщить информацию и усилить критическо-разоблачающий медиаудар: «Ни в одной области искусства, – заявлял он, – у нас нет такого нездорового положения с критикой, как в музыке. Групповщина, теоретический разброд, укрывательство космополитов, беспринципность, интриганство – вот что характеризует в значительной мере нынешнее состояние музыковедения и музыкальной критики». И далее проводился «акт разоблачения», выявления «вредительской группы», к которой В.Г. Вдовиченко относил следующих деятелей искусства, снабжая их соответствующими духу времени политическими характеристиками: «Либединский Л.Н – бывший активный вожак РАПМ, троцкист; Белый В.А. – бывший активный вожак РАПМ, троцкист; <...> Шлишфтейн С.И. – бывший секретарь троцкиста Д. Авербаха, воинствующий формалист и безродный космополит; Келдыш Ю.В. – бывший активный вожак РАПМ, формалист и космополит, имеет родственников в Америке и брата, осужденного за вредительство <...>». Кроме того, содержание записки бросало тень и на Т.Н. Хренникова, который, как полагал Вдовиченко, вместе с коллегами из нового состава ССК, «<...> не только не разоблачает, но даже защищает <...>» вышеперечисленных «врагов» советской музыки [10, ф.17, оп. 132, д. 244, л. 36–37].

Однако все «рекорды» побила аналитическая записка попавшего в опалу А. Оголевеца, которая была направлена параллельно с покаянно самокритичным письмом, просьбой о «профессиональной реабилитации», очевидно, в последней декаде марта 1949 г. Ее автор, судя по всему, решил претендовать на роль эксперта-следователя, взявшего на себя миссию по комплексному и окончательному разоблачению всех «последней» «троцкистско-авербаховской агентурь», продолжавших свою «контрреволюционную» деятельность и в новых институциональных и интеллектуально-академических обличьях после роспуска Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ).

В записке была разработана обстоятельная «классификация», призванная продемонстрировать всю анатомию «музыковедческого заговора», имевшего исторические «корни», связанные с унаследованием троцкистской фракционности в виде «противопоставления старых и молодых кадров», теоретическую платформу, представленную «келдышизированной системой обучения», «буржуазным линеаризмом», и штат исполнителей-манипуляторов, ранжированный по четырем «слоям»: «наиболее порченые – активно втянутые в группу люди», «загнанные и используемые», «менее значительно ис-

пользуемые» и «внизу – кадры вне групповщины» [7, с. 336–337, 339].

Наиболее резкие и безапелляционные высказывания прозвучали в адрес еще одного видного советского композитора – Д.Б. Кабалевского, являющегося «ремесленником для театральной музыки», «никогда не упускающего своей творческой выгоды и ненавидящего чужую талантливость». Радикально прошелся Оголевец и по творческой биографии музыковеда С.С. Скребкова, который «внедрял вивисекторские занятия анализом», что «убивало музыкальность студентов», «издевался над программной музыкой». <...> «Его докторская диссертация, защищенная при Шебалине как главным оппоненте – небывалый пример формалистического уродства», – заключал Оголевец [7, с. 342, 347].



**Д.Б. Кабалевский**

Нет необходимости в еще более объемном цитировании данного документа, чтобы спрогнозировать в ретроспективе неизбежность реакции на подобные выпады. Обеспокоенный «разоблачительской экспрессией», принимающей гипертрофированно-иррациональный характер, генеральный секретарь ССК Т.Н. Хренников еще 25 марта 1949 г. направил на имя Г.М. Маленкова записку, в которой указывал, что «некоторые газеты, вместо того чтобы разоблачать подлинных носителей космополитизма и формализма в музыке, направляют свои удары по людям, честно борющимся за партийную линию в искусстве» [10, ф. 17, оп. 132, д. 244, л. 41].

Под «некоторыми газетами» Т.Н. Хренников, конечно, подразумевал, в первую очередь, «Советское искусство». Хорошо осведомленный о состоянии медиа-контента, информационно-политических атаках против Ю.В. Келдыша, других известных деятелей культуры, а также контрразоблачительской инициативе А.С. Оголевеца, Хренников, очевидно, избрал для себя тактику социально-политической амбивалентности при конструировании модели поведения.

Обвинив редакцию «Советского искусства» в клевете на Келдыша, целенаправленном стремлении «расправиться с одним из полезных специалистов» [10, ф. 17, оп. 132, д. 244, л. 42], в то же время генеральный секретарь ССК продемонстрировал снисходительно-великодушную терпимость к критику-

активисту, музыковеду А.С. Оголецу. В декабре этого же года, когда был поставлен вопрос о его исключении, вместе с С.И. Шлифштейном, из ССК, Хренников выступил против этого решения, аргументируя это тем, что «в результате выступления газет “Правда” и “Культура и жизнь” и общественного воздействия Союза композиторов оба музыковед сумеют перестроиться и стать полезными для развития советской музыки» [10, ф. 17, оп. 132, д. 243, л. 36].

Однако при этом вряд ли стоит преувеличивать личный вклад Т.Н. Хренникова в «спасение» отдельных опальных музыкантов, равно как и степень его влияния на сложившуюся конъюнктуру. Она была полностью под контролем у сталинского руководства, не собиравшегося придавать кампании по борьбе с «формализмом» большую значимость и пределы распространения, чем ей изначально было уготовано как чисто инструментально-локализованной акции.



**Т.Н. Хренников**

Уже в конце 1949 г. в докладной записке Агитпропа ЦК ВКП(б), направленной на имя М.А. Суслова, была произведена расстановка итоговых акцентов в виде резкого осуждения всевозможных «перегибов», связанных с попытками подменить «действенную борьбу с космополитизмом» эмоционально-субъективной аффектацией – «крикливыми наскаками и бранью» [11, с. 539], что неизбежно приводило к критиканской эклектике, дискредитирующей всю суть дела. Подобные ошибки были продемонстрированы на примере журнала «Советская музыка». «Журнал, – говорилось в докладной записке, – плохо помогает композиторам нелицеприятной критикой и научно-объективным, принципиальным анализом их произведений. Формальными отписками вместо эстетического анализа лучших произведений советской музыки являются статьи Кочетова, Иконникова, Григорьева». <...>. «Примером аполитичной критики буржуазного модернизма и формализма является порочная статья Л. Данилевича “Современничество” – оплот формализма”. Автор статьи не разоблачает космополитизм так называемой “Ассоциации современной музыки”. В одну кучу сваливаются и реакционный белоэмигрант Л. Сабанев и академик Б. Асафьев, С. Прокофьев, С. Василенко и даже Скрябин» [11, с. 538]. Поэтому несмотря на то, что через год, в октябре 1950 г., работники Агитпропа В. Кружков и П. Та-

расов вновь на имя своего могущественного начальника М.А. Суслова направили еще один документ аналогичного характера, в котором делался вывод о «развале» кадровой работы в Союзе советских композиторов, наличии «деляческих наклонностей» среди некоторых работников культуры, тяготеющих к номенклатурному обособлению [10, ф. 17, оп. 132, д. 418, л. 106–109], было очевидно, что это уже проблемы повседневного характера, не имеющие никакого отношения к адресно-персональным идеологическим разоблачениям и проработкам.

В начале 1950-х гг. сталинское руководство уже утратило былой интерес к «музыковедам-формалистам», приступив к реализации более важных и перспективных в плане достижения консервативно-охранительного эффекта следующих направлений:

1) выявлению региональных следов «ленинградского дела», что выразилось в «универсализации чисток» [6, с. 210], проведении серии экспертно-санкционных проверок для обуздания излишней самостоятельности местной номенклатуры, руководителей Ульяновской области, Еврейской автономной области, Карело-Финской ССР и др. [12, с. 198–206; 229–236; 18].

2) сосредоточении усилий на интеграции материалов для вероятной подготовки публичного политического процесса, фигурантами которого должны были стать более опасные элементы – «врачи-убийцы» и еврейские «буржуазные националисты» в органах государственной безопасности.

Советским музыкальным деятелям в последние годы жизни Сталина, в 1952–1953 гг., достаточно было лишь осуществлять дискурсивную мимирию с контингентом солидарных с «генеральной линией партии», обсуждая на страницах специальных изданий последние «достижения» сталинского музыкознания и лингвистики, что, как верно отметил И.С. Воробьев, напоминало возрождение средневековой методологии комментирования и ретрансляции «священных» текстов [4, с. 59], место которых заняли труды кремлевского вождя.

В целом, подводя итоги, необходимо отметить следующее. Имевшие место быть в 1940-х – начале 1950-х гг. атаки контрольно-дисциплинирующего характера, предпринятые в отношении представителей музыкального сообщества, интеллигенции, стали проявлением насильственной консервативно-охранительной опеки со стороны сталинского режима. Еще до ухода из жизни И.В. Сталина многим «провинившимся» композиторам, искусствоведам, не встречавшим серьезных препятствий для дальнейшей творческой самореализации и тем более не подвергавшимся физическому воздействию в отличие от жертв других идеологических акций, была предоставлена возможность оправдать «доверие партии» путем унижительной «самокритики», практического и теоретического признания, исправления «формалистических ошибок», о чем они не без горечи вспоминали [См.: 1, с. 271–272].

В то же время данная кампания не прошла бесследно не только для главных фигурантов, переживших тяжелейшее испытание на устойчивость, подвинувшее Д.Д. Шостаковича на ответный удар в виде сатирической кантаты «Антиформалистический раек», но и для советского музыкального искусства в целом, поскольку, как уже отмечалось, критика композиторского стиля, музыкального языка Шостаковича, Прокофьева и других в определенной степени опиралась на вполне *объективные пожелания* их коллег о пределах, рациональности экспериментов и претензий на музыкально-эстетическое «новаторство». В 1957 г. Д.Т. Шепилов через единственно доступный ему официальный партийно-политический дискурс публично реабилитировал «формалистов», сняв идеологические инвективы в «антинародном» характере их музыки, но подчеркнув, что постановления 1940-х гг. были резкими по форме, но правильными по содержанию [8]. В современном музыковедении эти вопросы ввиду их особой деликатности решаются с помощью употребления нейтрально-паллиативной терминологии, констатирующей «специфичность» стиля указанных композиторов на разных этапах их творчества.

#### **Библиографический список:**

1. Акопян Л.Д. Шостакович. Опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 473 с.
2. Власова Е.С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М.: Издательский дом «Классика XXI», 2010. 456 с.
3. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)-ВКП(б), ВЧК-ОГПУ-НКВД о культурной политике. 1917–1953 / Под ред. акад. А.Н. Яковлева; сост. А. Артизов, О. Наумов. М.: МФД, 1999. 872 с.
4. Воробьев И.С. «Теория» языкознания И.В. Сталина и ее отражение в музыкальной науке начала 1950-х гг. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. №1(27). Ч. II. С.58–63.
5. Жданов А. Вступительная речь и выступление на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) в январе 1948 г. М.: Госполитиздат, 1952. 31 с.
6. Костырченко Г.В. Сталин против космополитов. Власть и еврейская интеллигенция в СССР. М.: РОССПЭН, 2010. 415 с.
7. Музыка вместо сумбура: Композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917-1991 / Составитель Л.В. Максименков. М.: МФД, 2013. 864 с.
8. Правда. 1957. 4 апреля.
9. Решительно очистить советское музыковедение от буржуазных космополитов // Советское искусство. 1949. 26 февраля.
10. Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ).
11. Сталин и космополитизм. 1945–1953. Документы Агитпропа ЦК / Под общ. ред. акад. А.Н. Яковлева; сост. Д.Г. Наджафов, З.С. Белоусова. М.: МФД, Материк, 2005. 768 с.
12. ЦК ВКП(б) и региональные партийные комитеты. 1945–1953 / Составители: В.В. Денисов, А.В. Квашонкин, Л.Н. Малашенко, А.И. Минюк, М.Ю. Прозуменщиков, О.В. Хлевнюк. М.: РОССПЭН, 2004. 496 с.
13. Юдин К.А. Борьба с «формализмом» в советской музыке (вторая половина 1940 – начало 1950-х гг.) // Россия XXI. 2019. № 5. С. 122-139.
14. Юдин К.А. Кинематограф в контексте советско-американских отношений накануне и в период «холодной войны» (вторая половина 1920 – начало 1950-х гг.) // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: гуманитарные науки. 2018. Вып.4(18). История. С. 39–52.
15. Юдин К.А. Кинопроизводство в период «холодной войны»: некоторые тенденции российской и зарубежной историографии // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: гуманитарные науки. Вып. 3. Филология. История. Философия. 2019. С. 47-60.
16. Юдин К.А. Когнитивная история и применение информационно-когнитивного-подхода к истории сталинизма в новейшей историографии // На пути к гражданскому обществу. 2015. № 3(19). С. 82-92.
17. Юдин К.А. Политический контроль в СССР в период «позднего сталинизма» конца 1940-х – начала 1950-х гг.: общесистемная характеристика // Государство, общество, церковь в истории России XX века: материалы XIV Международной науч. конференции. Иваново 18-19 марта 2015. Иваново: ИвГУ, 2015. С. 625-634.
18. Юдин К.А. Реорганизации партийно-государственного аппарата СССР и методы политического контроля над региональной номенклатурой во второй половине 1940-х – начале 1950-х гг. // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: гуманитарные науки. 2015. Вып.4(15). История. С.63–74.
19. Юдин К.А. Роль органов государственной безопасности (НКВД/НКГБ-МГБ) в информационно-политическом обеспечении сталинского режима (1940-50-е гг.) // Государство, общество, церковь в истории России XX –XXI веков. Материалы XV Международной научной конференции. Иваново, 23-34 марта 2016. Ч. 2. Иваново, 2016. С. 740-749.
20. Юдин К.А. Советский кинематограф и «холодный» политический климат «позднего сталинизма» // Государство, общество, церковь в истории России XX-XXI вв. Материалы XVIII международной научно-практической конференции. 3– 4 апреля 2019 г. Иваново: ИвГУ, 2019. С. 713-722.

© Юдин К.А., 2020