

## СТАНОВЛЕНИЕ ИДЕОЛОГИЧЕСКОГО КОНТРОЛЯ МУЗЫКАЛЬНО-КОНЦЕРТНОЙ СФЕРЫ В РОССИИ (1920—1960-е гг.)

Ю. В. Федотова

В статье анализируются шаги советской власти по усилению идеологического контроля концертно-музыкальной сферы России 1920—60-х гг. Концертно-филармоническая сфера рассматривается в тесной связи с историко-политическими и социальными процессами того времени. Прослеживается эволюция художественной концепции партии, ведущей к унификации идеи просвещения народа посредством форм и способов концертно-филармонического просвещения в стране. Показывается история создания органов цензуры и контроля в России, непосредственно влиявших на деятельность концертных предприятий и их музыкально-просветительскую деятельность. Особое внимание уделяется музыкальному репертуару филармоний (разрешенному и запрещенному), который менялся в зависимости от политического вектора в стране. Некоторые документы, использованные в статье, вводятся в научный оборот впервые. Предложенный материал будет полезен исследователям и студентам в области истории, культурологии, политологии, социологии и искусствоведения для понимания культурных процессов советского периода истории России в целом и уральского региона в частности.

*Ключевые слова:* государственная культурная политика, музыкально-концертная сфера, филармонические организации, репертуарная политика советского периода.

Культурная политика государства всегда интересовала исследователей, так как именно от нее зависит, в каком направлении будет развиваться государство. После революции 1917 г. большевики предприняли коренную реконструкцию жизни общества. В рамках новой концепции жизни формировалась и специфическая культурная политика. Одной из главных ее стояла проблема централизации власти. Большевики предпринимают структурную перестройку органов управления культурой [25]. Однако теоретическое закрепление идеи централизации ярче иллюстрируется процессом идеологизации сферы искусства и культуры. Становлению идеологического контроля художественного творчества, форм и методов просветительской деятельности музыкально-концертных предприятий и посвящена данная статья.

Придя к власти, большевики, не сформировав еще однозначного отношения к искусству, довольно лояльно отзывались об искусстве прошлых эпох и оптимистично смотрели на нарождающееся новое. В доказательство приведем цитату из статей об искусстве наркома просвещения А. В. Луначарского: «Что касается правительства, то оно по-прежнему будет стараться по мере сил охранять лучшее в старом искусстве, ибо усвоение его необходимо для дальнейших шагов искусства обновленного и, вместе с тем, будет стараться поддерживать активно всякое новаторство, явно полезное для развития народных масс, никогда не препятствуя развивающемуся новому, хотя бы и сомнительному, чтобы не сделать в этом отношении ошибки и убить чего-нибудь достойное жить, но еще молодое и неокрепшее» [16, с. 39]. Однако по отношению к музыкальному искусству он не был столь лояльным, подчеркивая, что в музыке «буквально ничего, хоть шаром покати. Ни одного музыкального произведения, которое хоть сколько-нибудь отразило бы всю громадную массу революционных событий» [23, с. 46].

Конечно, в любой культуре всегда сосуществует несколько пластов: художественное наследие, до-

ставшееся от предшествующих поколений, художественные ценности, создаваемые современниками и культура других народов — как классическая, так и современная. При этом очевидно, что реальный контроль можно установить только по отношению к художникам, ныне живущим на территории государства. Большевиками был найден выход. Оставалось только наладить тщательную селекцию — отделить «наше», «полезное» для партии искусство от «не нашего» и «неполезного». И уже с 20-х гг. началось «очищение» сцены от тех культурных образов, текстов и художественных номеров, которые противоречили партийным идеалам.

В Тезисах Художественного сектора НКП и ЦК РАБИС «Об основах политики в области искусства» за 1921 г. приводится ряд принципов, которыми планировалось руководствоваться молодое советское правительство. Уже в первом принципе, параллельно с утверждением, что «новое пролетарское и социалистическое искусство может быть построено лишь на фундаменте всех приобретений прошлого», однозначно было решено «очистить» наследство прошлого «от всех примесей буржуазного распада и разврата: бульварной порнографии, мещанской пошлости, интеллигентской скуки, черносотенных и религиозных предрассудков». Все области искусства, провозглашалось в документе, должны были использоваться для «поднятия и яркого иллюстрирования политической и революционной агитационно-пропагандистской работы как ударной, выражающейся в отдельных неделях, днях, кампаниях, так и постоянной» [23, с. 57].

В 1922 г. было создано Главное управление по контролю за зрелищами и репертуаром (оно же — Контрольно-репертуарный комитет) при Главлите НКП РСФСР (Главрепертком) [7, л. 36 об.]. В своей деятельности Главрепертком руководствовался «Инструкцией о порядке осуществления контроля за репертуаром» из постановления СНК от 9 февраля 1923 г., которая гласила: «Ни одно произведение не

может быть допущено к публичному исполнению без разрешения Главреперткома при Главлите или его местных органов. Для обеспечения возможности осуществления контроля над исполнением произведения все зрелищные предприятия отводят по одному месту, не далее четвертого ряда, для органов Главного комитета и отдела Политконтроля ОГПУ, предоставляя при этом бесплатную вешалку и программы. Публичное исполнение и демонстрирование произведений без надлежащего разрешения, как равно и допущение исполнения, и демонстрирование таковых в помещении, находящемся в их ведении, карается по ст. 224 Уголовного Кодекса РСФСР» [19]. Кроме этой организации цензурный контроль осуществляли Главполитпросвет, департамент тайной полиции — ОГПУ и идеологические отделы ЦК.

Особую бдительность проявляли цензоры в отношении вокальных произведений — песен, романсов, предназначенных к исполнению в массовых аудиториях. Регулярно высылались на места циркуляры со списком нежелательных и разрешенных сочинений. Начиная с 1925 г., рассылался «Список нот русского издания, разрешенных Главреперткомом», снабженные особыми примечаниями, например, «Не для рабоче-крестьянской аудитории» [1, с. 170]. Главрепертком систематически издавал «списки граммофонных пластинок, подлежащих изъятию из продажи». Особый циркуляр сообщал, по какому принципу следует отбирать граммофонный репертуар: «Безусловному запрещению к исполнению и подлежат конфискации через органы Политконтроля ОГПУ: а) пластинки монархического, империалистического содержания; б) порнографические; в) оскорбляющие достоинство женщины; г) содержащие барское и пренебрежительное отношение к «мужику» и т. д.» [1, с. 172].

Вопросы отбора произведений искусства, построения концертных программ, не раз обсуждались на заседаниях научно-художественной секции Главискусства. Так, в 1929 г. подчеркивалась мысль, что пока не выработаны научно-обоснованные критерии для определения степени враждебности того или иного музыкального произведения, то в этих вопросах необходимо полагаться на интуитивное чувство руководителя концертной работы и на коррективы со стороны самих слушателей. Комиссия посчитала «не целесообразным пока вводить цензурский отбор в смысле запрещения или разрешения тех или иных художественно-ценных музыкальных произведений» [8, л. 59 об.]. Однако абсолютно непригодными для музыкальной пропаганды виделись сочинения, которые вызывали определенные контрреволюционные ассоциации (например, «Боже, царя храни»).

На другом подобном совещании по проблемам составления репертуара для концертных организаций, уже выдвигались более определенные критерии для отбора. Члены комиссии рассуждали, что, так как рабочий к концерту, да и вообще к любому музыкальному мероприятию, подходит, прежде всего, как к отдыху после ежедневных трудовых и бытовых забот, то первым требованием к музыкальному концерту должен быть эмоциональный захват. «Иначе, концерт не только пропадает даром, но и наносит

определенный вред, так как почти всегда вызывает у малокультурного слушателя из-за пережитой скуки раздражение и недоверие к культурным концертам» [21]. Следующим требованием к музыкальному произведению, исполняющемуся в концерте, являлась несложная фактура сочинения (камерные и программные симфонические произведения, сочинения для отдельных инструментов, романсы и песни). Не рекомендовалось вводить в репертуар концерта сложные для восприятия и продолжительные по времени симфонические и оперные произведения. Из разрешенных и настоятельно рекомендуемых произведений в конце 1920-х гг. назывались следующие произведения: практически все сочинения Л. Бетховена и М. П. Мусоргского (за исключением последних опусов камерного и фортепианного творчества Л. Бетховена и цикла «Без Солнца» М. П. Мусоргского), сочинения А. С. Даргомыжского (кроме устаревших по стилю романсов или трудных по фактуре произведений, например, «Каменный гость»), симфоническое и частично оперное творчество Н. А. Римского-Корсакова («Испанское каприччио», «Шехеразада», «Царская невеста», «Золотой петушок», «Ночь перед Рождеством»), некоторые вокальные произведения и опера «Князь Игорь» А. П. Бородина. Из современной русской музыки «заслуживают более частого исполнения» композиторы М. В. Коваль, Б. С. Шехтер, В. А. Белый, А. А. Давиденко, «конечно частично, так как наряду с приемлемыми и талантливыми произведениями у них есть слабые, неяркие и чуждые пролетариату». Из западной музыки предлагалось исполнять значительную часть творчества Ф. Шуберта, частично Ф. Листа и Р. Вагнера, в концертном исполнении оперы В. Моцарта, Дж. Россини и за малым исключением Ж. Бизе. Перечисленными авторами и произведениями, составители этого списка, полагали можно ограничить круг репертуара, который было «необходимо насаждать, пропагандировать в рабочей аудитории». Кроме того, авторы данного документа предлагали использовать целый ряд сочинений в качестве «чрезвычайно интересных и ярких», но «явно враждебных или чуждых нам произведений», например, отдельные произведения С. С. Прокофьева, И. Ф. Стравинского, А. Оннегера, Р. Штрауса и А. Шенберга [21].

В секретном циркуляре Главреперткома от 3 мая 1930 г. приведены положения, которым нужно было следовать концертным организациям при выборе музыкальных произведений для репертуара. Главным положением являлась «активная пропаганда и внедрение в массы пролетарского, попутнического и близкого нам творчества», отражающего наиболее важные вехи современности — индустриализацию, коллективизацию, укрепление обороноспособности, социалистические соревнования и т. п. Ознакомление с творчеством современных западных композиторов должно было проводиться с непременным критическим пояснением и соответствующим вступительным словом. Одновременно концертные организации должны были вести решительную борьбу «с попытками под видом формальных и технических достижений проталкивать явно враждебное, чуждое нам творчество современной буржуазии»

и за «искоренение из репертуара произведений, рассчитанных на обслуживание нэпманства и мещанства, шантанной фокстротной музыки, «цыганщины», разнообразных интимных салонных романсов и песен с попытками наклеивать на такого рода произведения «революционных ярлыков». Воспрещались произведения западноевропейских композиторов, отражающие «упадочнические тенденции», а также сочинения с мистическим и религиозным содержанием [26, с. 177]. Приводились и структурно-организационные предложения по построению концерта: вступительное слово — не более 6–8 минут, второе отделение — короче и легче по восприятию первого, наиболее трудные произведения — исполнять в середине или конце первого отделения, общая длительность концерта — не более 1 часа 30—40 минут.

В начале 1930-х гг. для снятия социальной напряженности, вызванной коллективизацией, террором, голодом, в советской культуре был дан «зеленый свет» популярным легким жанрам музыки: танцевальной музыке, эстраде, музыке для кино и веселой, бодрой массовой песне И. Дунаевского, М. Блантера, братьев Дм. и Д. Покрасс, Т. Хренникова и др. Эстрада, с позиций партии, могла с большей гибкостью, чем какой-либо другой вид сценического зрелища, отозваться на актуальные вопросы современности. И именно поэтому эти жанры музыкального искусства были первыми, которые удостоились пристального внимания идеологических органов. В постановлениях Главреперткома отмечалось, что репертуар музыкальной эстрады «до последнего времени характеризуется преобладанием в нем пошлых, антихудожественных, политически сомнительных и идеологически вредных произведений. Кафешантанная (фокстротная) музыка преобладает на эстраде, проникает в рабочие клубы, а через граммофоны и в рабочий быт» [26, с. 177]. Уральский обком ВКП(б) в 1930 г., также подчеркивал, что на местах большинство эстрадных выступлений носят характер «наименее удовлетворительный как с точки зрения идеологической, так и с точки зрения художественной». Выражалось недовольство большим количеством эстрадно-цирковых номеров в репертуаре филармоний: «скетчей, конференса, интермедий, оригинального жанра, акробатики и эквилибра, иллюзионных аттракционов, манипуляций, буффонады, дрессированных животных, мнемотехники» [6, л. 11; 9, л. 41—44; 18, л. 19]. То же, по мнению контролирующих органов, происходило и на так называемых «левых» концертах, не санкционированных администрацией филармоний. Подобные концерты, подчеркивается в ряде документов, «дают возможность «протаскивать» запрещенные для публичного исполнения, снятые с репертуара, политически несвоевременные, неправильно, примитивно отражающие современное международное положение, искажающие советский быт, неверно разрешающие проблемы любви, брака и семейной жизни, поэтизирующие проблемы тайной любви, измены, жизненно несправедливые и антихудожественные произведения» [5, л. 44]. В связи с этим Главрепертком предлагал пересмотреть музыкальную обработку народных песен, частушек,

исполняемых на эстраде, установить контроль по всем разделам музыкального художественного репертуара с целью осуществления единой репертуарной политики в области культуры. От конференсье, лекторов, вообще всех выступавших публично лиц, требовалось представление текстов реприз, экспромтов, реплик, куплетов, тезисов лекций, докладов.

С 1930-х гг. происходит решительный поворот культурной политики в сторону конфронтации с западноевропейской культурой, вызванной политикой построения социализма в отдельно взятой стране в условиях тоталитаризма. Формируется «железный занавес», отделяющий общество не только в территориально-политическом, но и в духовном отношении от остального мира. Стержнем всей государственной политики в области культуры становится формирование «социалистической культуры». Нужен был новый метод художественного воздействия с агитационно-дидактическим уклоном, понятный эстетически слабо развитым массам. Отдел агитации и пропаганды (Агитпроп) ЦК партии еще в 1927 году проводил серию конференций с представителями основных видов искусства, демонстрируя решимость власти покончить с разнобоям и многоголосием в художественной культуре и наладить единоначалие в руководстве художественной жизнью [13, с. 19]. С этой целью в 1932 г. постановлением ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» ликвидировались все ассоциации, группы, течения в литературе, живописи, архитектуре и музыке.

В 1936 г. начался первый этап борьбы с инакомыслием, названный в истории советской культуры борьбой с формализмом. Сталин при встрече с создателями постановки оперы И. Держинского «Тихий Дон» предостерег художников от чуждого народу формализма, признаки которого он увидел в оформлении постановки. По этому сигналу в «Правде», «Литературной газете» публикуются статьи, обвиняющие мастеров искусств в «формалистических вывертах». В статьях «Сумбур вместо музыки», «Балетная фальшь» обвинялся Д. Д. Шостакович<sup>1</sup> и его произведения (опера «Катерина Измайлова», балет «Светлый ручей») [20]. Этот и другие инциденты, направленные против композиторов, писателей, художников, архитекторов, было приказано обсудить и «проработать» в творческих коллективах. Так появился новый способ художественно-политического «воспитания» работников искусств.

С началом войны опала Д. Д. Шостаковича на время приостановилась. Но это тактическое отступление было непродолжительным. Зимой 1943 г., после успешной Сталинградской битвы, наступил перелом в войне. И И. В. Сталин нашел возможным — после вынужденного ослабления партийно-государственного контроля в первые годы войны — развернуть идеологическое наступление на «распустившуюся» интеллигенцию. Одна за другой выходят статьи в газете «Литература и искусство», осуждающие советских писателей и музыкантов,

<sup>1</sup> Нападки на Д. Д. Шостаковича были и раньше, например, в 1928 г. проблемы возникли при постановке его оперы «Нос» по Н. В. Гоголю.

которые якобы недооценивают русскую культуру и переоценивают западную [15].

10 февраля 1948 г. постановлением ЦК ВКП(б) «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели» открылся следующий этап идеологической кампании, направленной против деятелей искусства, обвиненных в формализме (Д. Шостакович, С. Прокофьев, А. Хачатурян, В. Шебалин, Г. Попов, Н. Мясковский). Этим композиторам было предъявлено обвинение, что они «... в погоне за ложно понятым новаторством оторвались в своей музыке от запросов и художественного вкуса советского народа, замкнулись в узком кругу специалистов и музыкальных гурманов, снизили высокую общественную роль музыки и сузили ее значение, ограничив его удовлетворением извращенных вкусов эстетствующих индивидуалистов» [13, с. 397].

А. А. Жданов<sup>1</sup>, выступая на совещании деятелей советской музыки, в ЦК ВКП(б) в 1948 г., указал на «историческую» и «политическую» ошибку композиторов «формалистического направления». Приведем несколько цитат из его выступления. «... Если исследовать историю нашей русской, а затем советской музыки, то следует сделать вывод, что она выросла, развивалась и превратилась в могучую силу именно потому, что ей удалось встать на собственные ноги и найти свои собственные пути развития, давшие возможность раскрыть богатства внутреннего мира нашего народа... Новаторство не является самоцелью; новое должно быть лучше старого, иначе оно не имеет смысла. Мне кажется, что последователи формалистического направления употребляют это словечко главным образом в целях пропаганды плохой музыки. Ведь нельзя же назвать новаторством всякое оригинальничание, всякое кривляние и вихляние в музыке. Если не хотят лишь бросаться громкими словечками, то нужно отчетливо представить себе, от чего старого необходимо стараться отойти и к чему именно новому надо прийти. Если это не делается, то фраза о новаторстве может означать только одно — ревизию слов музыки... А «новаторство» формалистов, к тому же, вовсе и не ново, поскольку от этого «нового» отдает духом современной упадочнической буржуазной музыки Европы и Америки. Вот где надо показать настоящих эпигонов!.. Надо учитывать, что чуждые буржуазные влияния из-за границы будут перекликаться с пережитками капитализма в сознании некоторых представителей советской интеллигенции, выражающимися в несерьезных и диких стремлениях променять сокровищницу советской музыкальной культуры на жалкие лохмотья современного буржуазного искусства. Поэтому не только музыкальное, но и политическое ухо советских композиторов должно быть очень чутким» [2, с. 232].

Этими словами власть подчеркивала, что искусство в целом, и музыкальное искусство в частности, должно было не только отражать в художественной форме действительность, но и давать определенные ориентиры, оценку этой действительности. А, как

<sup>1</sup> Жданов А. А. (1896—1948) — советский партийный и государственный деятель. Во второй половине 1940-х гг. занимался в ЦК ВКП(б) вопросами идеологической работы.

известно, в то время только партия обладала «единственно правильной теорией», дающей правильные критерии для такой оценки. Следовательно, только тот художник, который стоял на платформе этой партии, мог творить истинное искусство и тем самым помогать внедрять в сознание людей «единственно верные» партийные установки. Остальные творцы создавали в своих произведениях ложную, «неправильную» картину мира и подлежали запрету.

В связи с кампанией против формализма в конце 1940-х гг. было запрещено исполнять, и необходимо было снять с репертуара, например, следующие произведения советских композиторов, имеющих в планах концертных организаций: симфонии № 6, № 8, № 9, концерт для фортепиано с оркестром, октет, сонату № 2 для фортепиано, романсы на стихи английских поэтов Д. Д. Шостаковича; цикл пьес для фортепиано «Афоризмы», симфоническую сюиту «1941», «Оду на окончание войны», «Праздничную поэму» (для симфонического оркестра), «Кантату к 30-летию Октября» С. С. Прокофьева; кантату «Кремль ночью», «Патетическую увертюру» (для симфонического оркестра) Н. Я. Мясковского; симфонию-поэму для симфонического оркестра и органа А. И. Хачатуряна; симфонию № 3, концерт для скрипки с оркестром В. Я. Шебалина; симфонии № 1, № 2, № 3, симфоническую поэму «Анчар», романсы И. Ф. Бэлзы на стихи А. С. Пушкина и У. Шекспира [10, л. 37].

Действительно, новые сложные формы художественного творчества нередко плохо воспринимались рядовым слушателем. Требовалось время и определенные условия, чтобы эта новая музыка вошла в общественное сознание и приобрела популярность и любовь. Однако, как пишет Е. С. Громов, «эстетический утилитаризм тоталитарного государства нетерпим и нетерпелив: искусство должно было немедленно приносить идеологические дивиденды» [11, с. 397].

В постановлениях приводились и списки разрешенных произведений, например, два струнных квартета, симфонии № 2 и № 3, трио того же Д. Д. Шостаковича разрешались, а его лучшими произведениями назывались и рекомендовались в обязательном порядке к исполнению в концертах: фортепианный квинтет, симфонии № 1, № 5 и № 7, музыка к кинофильмам и песни [10, л. 37].

Также приказывалось директорам концертных организаций изъять из текстов лекций и аннотаций, печатных программ, афиш иностранную терминологию и заменить ее русской. В случае необходимости ее сохранения необходимо было давать соответствующие разъяснения. Филармониям и концертно-эстрадным бюро приказывалось при составлении и утверждении музыкальных программ исполнителей и коллективов предусматривать все, что могут исполнить музыканты в концертах, включая и возможные «бисы» [10, л. 134].

При Н. С. Хрущеве и Л. И. Брежневле партийно-государственное руководство усилило идейное воздействие на процесс культурного строительства. Становились более разнообразными формы и методы такого воздействия, повышалась роль общественного мнения в вопросах культуры, дискуссии

и обсуждения становились нормой духовной жизни советского общества. Так в 1950-е гг. на страницах газет и журналов («Советская культура», «Искусство» и др.) развернулись дискуссии и конференции, например, на темы: «Искусство — важное средство воспитания молодежи», «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа», «Роль искусства в коммунистическом воспитании советского народа» [22]. Были признаны некоторые «несправедливые и неоправданно резкие оценки» творчества ряда талантливых советских композиторов — Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, В. Шебалина, Г. Попова, Н. Мясковского, что было «проявлением отрицательных черт, характерных для периода культа личности Сталина» [26, с. 493]. Практиковались встречи руководителей партии и правительства с творческой интеллигенцией. После одной из таких встреч с работниками литературы и искусства в 1963 г. Н. С. Хрущев заявил, что в репертуаре современных артистов мало произведений советских авторов. Особое внимание, по мнению главы государства, концертным организациям следовало обратить не на приезжие коллективы, а на собственные гастрوليрующие коллективы. Ответом на это предложение может служить отчет Курганской филармонии, в котором указывалось, что действительно один из гастрوليрующих коллективов филармонии — Курганский ансамбль оперетты, имеет только три из восьми спектаклей, принадлежащих перу советских композиторов. Коллектив обязался к следующему концертному сезону подготовить еще два современных советских музыкальных спектакля [3, л. 22].

В конце 1960-х гг. вышло постановление Пленума ЦК КПСС «Об актуальных проблемах международного положения и борьбе КПСС за сплоченность мирового коммунистического движения». В этом документе все учреждения культуры призывались на борьбу против «буржуазной идеологии», активно выступить против «попыток протаскивания» отдельных произведений литературы, искусства, «чуждых социалистической идеологии советского общества», шире пропагандировать «великие идеи марксизма-ленинизма», «разоблачать различного рода мелкобуржуазные и ревизионистские взгляды» [14, с. 164]. В другом постановлении 1969 г. подчеркивалось, что репертуар театральных и концертных организаций «засорен произведениями незначительными по проблематике, примитивно, а в ряде случаев и двусмысленно трактуемыми нашу действительность, художественно невыразительными и антиэстетическими в своей сущности» [4, л. 42].

Резюмируя выше изложенное, отметим, что в изучаемый период «культура» и «власть» находились в строго подчиненных отношениях. Документы позволяют увидеть ретроспективу постоянного, планомерного наступления советской идеологии на культуру, и в частности на музыкально-концертную сферу. Централизация концертно-филармонической деятельности, как структурная, так и идеологическая завершилась к концу 1940-х гг. Цензура, исполнявшая с начала чисто контролирующую и запретительные функции, постепенно превращалась в инструмент официальной идеологии и приобретала

функции карательные и доносительские. Власть установила жесткий тотальный контроль не только над организацией культурного процесса, но также и над творческой стороной этого процесса (сочинение и исполнение произведений). Вмешательство государства в художественную жизнь происходило иной раз и в таких специфических сферах, как выбор жанра и стиля. Перед композиторами ультимативно ставилась, например, задача создания оперы на современную тему, на «рабочую» тему, на тему «борьбы за мир», и часто весьма слабые произведения получали сценическую реализацию и высокую оценку прессы именно по признаку «социального заказа». Еще одним — и очень важным — объектом «госзаказа» стала песня, «советская массовая песня» как особый тип, который начал культивироваться с первых лет советской власти. Естественно, что концертные организации были полностью зависимы от этого государственного заказа. А если со сцены звучали политически несовременные или идеологически неверные произведения, то деятельность филармоний подвергалась жесткой критике со стороны власти, что нередко приводило к смещению руководителя учреждения, запрету гастролей того или иного коллектива и изменению репертуара концертных программ.

#### Литература и источники

1. Блюм, А. В. За кулисами «Министерства правды». (Тайная история советской цензуры. 1917—1929) / А. В. Блюм. — СПб. : Академ. проект. — 1994. — 319 с.
2. В поисках своего пути. Россия между Европой и Азией : хрестоматия по истории российской общественной мысли XIX и XX в. / сост. Н. Г. Федоровский. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Логос, 1997. — 759 с.
3. ГАКО. Ф. Р-1776. Оп. 1. Д. 60.
4. ГАОО. Ф. Р-2568. Оп. 1. Д. 730.
5. ГАПО. Ф. Р-604. Оп. 1. Д. 20.
6. ГАПО. Ф. Р-604. Оп. 1. Д. 28.
7. ГАРФ. Ф. А-2306. Оп. 25. Д. 6.
8. ГАРФ. Ф. 645. Оп. 1. Д. 333.
9. ГАСО. Ф. Р-233. Оп. 1. Д. 1104.
10. ГАСО. Ф. Р-2078. Оп. 1. Д. 50.
11. Громов, Е. С. Сталин: власть и искусство / Е. С. Громов. — М. : Республика, 1998. — 495 с. : ил.
12. Искусство. — 1960. — № 2. — С. 78.
13. КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898—1970). — Изд. 8. — Т. 4. 1927—1931, — М., 1970.
14. Культурная жизнь в СССР. 1966—1977. Хроника. — М. : Наука, 1981. — 847 с.
15. Литература и искусство. — 1943, 3 апр.; 10 апр.
16. Луначарский, А. В. Искусство и революция : сб. ст. / А. В. Луначарский — М. : Новая Москва, 1924. — 230 с.
17. ОГАЧО. В. Р-287. Оп. 1. Д. 47.
18. ОГАЧО. Ф. Р-914. Оп. 1. Д. 69.
19. ОГАЧО. Ф. Р-914. Оп. 1. Д. 197.
20. Правда. — 1936, 6 февр.; 28 февр.
21. РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Д. 333.
22. Советская культура. — 1954, 17 июня; 1957. — 28 нояб.
23. Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. — М. ; Л. : Огиз-Изогиз, 1933. — 664 с.
24. Справочник партийного работника. — М. : Госполитиздат, 1959. — 840 с.
25. Федотова, Ю. В. Централизация концертной системы в России (1917—1941 гг.) / Ю. В. Федотова //

Поступила в редакцию 15 апреля 2016 г.

**ФЕДОТОВА Юлия Викторовна**, доцент кафедры искусствоведения и культурологии, Южно-Уральский государственный университет, канд. ист. наук. Область интересов: государственная культурная политика советского периода в концертно-музыкальной сфере, музыкальное просвещение дореволюционного Урала, исследование деятельности филармонических организаций Урала. E-mail: stakhovayu@mail.ru

**Bulletin of the South Ural State University  
Series «Social Sciences and the Humanities»  
2016, vol. 16, no. 3, pp. 101—107**

DOI: 10.14529/ssh160315

## FORMATION OF IDEOLOGICAL CONTROL OF THE MUSICAL AND CONCERT SPHERE IN RUSSIA (THE 1920–1960TH)

*Y. V. Fedotova, South Ural State University, Chelyabinsk, Russian Federation, stakhovayu@mail.ru*

In article steps of the Soviet power on strengthening of ideological control of the concert and musical sphere of Russia of the 1920-60th are analyzed. The concert and philharmonic sphere is considered in close connection with historical and political and social processes of that time. Evolution of the art concept of the party leading to unification of idea of education of the people by means of forms and ways of concert and philharmonic education in the country is traced. The history of creation of the bodies of censorship and control in Russia which were directly influencing activity of the concert enterprises and their musical and educational activity is shown. The special attention is paid to the musical repertoire of philharmonic halls (resolved and forbidden) which changed depending on a political vector in the country. Some documents used in article are introduced for scientific use for the first time. The offered material will be useful to researchers and students in the field of history, cultural science, political science, sociology and art criticism to understanding of cultural processes of the Soviet period of history of Russia in general and the Ural region in particular.

*Keywords: state cultural policy, musical and concert sphere, philharmonic organizations, repertoire policy of the Soviet period.*

### References

1. Blyum A.V., *Za kulisami «Ministerstva pravdy»*. (Tajnyaya istoriya sovetskoj tsenzury. 1917–1929) / A.V. Blyum. - SPb.: Gumanitarnoe agentsvo «Akadem. projekt». [Behind the scenes of «The ministry of the truth». (Secret history of the Soviet censorship. 1917–1929) SPb.: Humanitarian agency «Akadem. project»], 1994, 319 p.
2. *V poiskakh svoego puti. Rossiya mezhdru Evropoj i Aziej: KHrestomatiya po istorii rossijskoj obshhestvennoj mysli XIX i XX v.* / Sost. N.G. Fedorovskij. — 2-e izd., pererab. i dop. — M.: Logos [In search of the way. Russia between Europe and Asia: Anthology of history of the Russian social thought of the 19th and 20th century / N. G. Fedorovsky. — M.: Logos], 1997, 759 p.
3. GAKO. F. R-1776. Op. 1. D. 60. L. 22.
4. GAOO. F. R-2568. Op. 1. D. 730. L. 42.
5. GAPO. F. R-604. Op. 1. D. 20. L. 44.
6. GAPO. F. R-604. Op. 1. D. 28. L. 11;
7. GARF. F. A-2306. Op. 25. D. 6. L. 36. Ob.
8. GARF. F. 645. Op. 1. D. 333. L. 59. Ob.
9. GASO. F. R-233. Op. 1. D. 1104. L. 41–44;
10. GASO. F. R-2078. Op. 1. D. 50. L. 37, 134.
11. Gromov E.S., *Stalin: vlast' i iskusstvo* / E.S. Gromov. — M.: Respublika [Stalin: power and art / E.S. Gromov — M.: Republic], 1998, 495 p.
12. *Iskusstvo* [Art], 1960. — No 2. — p. 78.
13. *KPSS v rezolyutsiyakh i resheniyakh s»ezdov, konferentsij i plenumov TSK (1898–1970)*. Izd. 8. — T. 4; 1927–1931 [CPSU in resolutions and solutions of congresses, conferences and plenums of the Central Committee (1898–1970). Prod. 8. — T. 4; 1927–1931], M., 1970.
14. *Kul'turnaya zhizn' v SSSR. 1966–1977*. KHronika. — M.: Nauka [Cultural life in the USSR. 1966–1977. Chronicle. — M.: Science], 1981, 847 p.

15. Literatura i iskusstvo [Literature and art], April 3, 1943; April 10, 1943.
16. Lunacharskij A.V., Iskusstvo i revolyutsiya. Sb. st. / A.V. Lunacharskij — M.: Novaya Moskva [Art and revolution. / A.V. Lunacharsky — M.: New Moscow], 1924, 230 p.
17. OGACHO. F. R-287. Op. 1. D.47. L.74.
18. OGACHO. F. R-914. Op. 1. D. 69. L. 19.
19. OGACHO. F. R-914. Op. 1. D. 197. L. 1.
20. Pravda[ Truth], February 6, 1936; February 28, 1936.
21. RGALI. F. 645. Op. 1. D. 333. L. 78.
22. Sovetskaya kul'tura[ Soviet culture], June 17, 1954; November 28, 1957; . — 28 нояб.
23. Sovetskoe iskusstvo za 15 let. Materialy i dokumentatsiya. — M.-L.: Ogiz-Izogiz[ The Soviet art in 15 years. Materials and documentation. — M.-L.: Ogiz-Izogiz], 1933, 664p.
24. Spravochnik partijnogo rabotnika. — M.: Gospolitizdat [Reference book of the party worker. — M.: Gospolitizdat], 1959, 840 p.
25. Fedotova, YU.V. Tsentralizatsiya kontsertnoj sistemy v Rossii (1917-1941 gg.) / YU.V. Fedotova // Vestnik YUUrGU. Seriya «Sotsial'no-gumanitarnye nauki» [Fedotova, YU.V. Centralization of concert system in Russia (1917-1941) / Yu.V. Fedotova // The Bulletin SUSU Social humanities series],2013, volume 13, No. 1. — Page 71-76.
26. Tsenzura v Sovetskom Soyuze. 1917–1991. Dokumenty / Sost. A.V. Blyum. — M.:»Rossijskaya politicheskaya ehnsiklopediya» (ROSSPEN)[Censorship in the Soviet Union. 1917–1991. Documents / A.V. Blum. — M.: «The Russian political encyclopedia» (ROSSPEN)], 2004, 576 p.

*Received April 15, 2016*