

**«Новорелигиозная» миссия тоталитарного искусства  
на примере кантатно-ораториального творчества советских композиторов  
1930—1950-х годов**

В начале 1930-х годов в СССР окончательно оформляется тоталитарная система, зиждущаяся на социалистических принципах хозяйствования (огосударствление экономики), идеологическом императиве (марксистско-ленинская коммунистическая утопия), политической однополюсности (однопартийность, культ личности), репрессивном механизме управления государством. Все эти аспекты нашли свое непосредственное отражение в *тоталитарной мифологии*, навязываемой властью обществу. Эта мифология, подменившая собой *религиозное мирозерцание*, нашла свое выражение в *тоталитарном хронотопе*. Пространственные координаты этого хронотопа представляли собой вертикаль, совмещавшую идеологические и мифологические представления:

ВОЖДЬ — КУЛЬТ — КУЛЬТОВАЯ ФУНКЦИЯ  
(КУЛЬТ ВОЖДЯ: ЛЕНИН-СТАЛИН)  
ПАРТИЯ — ВЕРА — РЕЛИГИОЗНАЯ ФУНКЦИЯ  
(КОММУНИСТИЧЕСКАЯ ИДЕОЛОГИЯ)  
НАРОД-МАССА — МЕНТАЛЬНОСТЬ — СОЦИАЛЬНАЯ ФУНКЦИЯ  
(ИНТЕРНАЦИОНАЛИЗМ, СОВЕТСКИЙ ПАТРИОТИЗМ)

Временные координаты формировали, в свою очередь утопическую триаду:

БУДУЩЕЕ + \_\_\_\_\_  
НАСТОЯЩЕ - \_\_\_\_\_ + \_\_\_\_\_  
ПРОШЛОЕ \_\_\_\_\_ - \_\_\_\_\_ + \_\_\_\_\_

В этой триаде прошлое и настоящее обладали свойствами несовершенства, поскольку содержали отрицательные показатели. Вместе с тем, оба времени отличались и прогрессивными свойствами, устремленными в будущее. В совокупности все три времени составляли мифологический временной континуум, в котором прогрессивные, положительные элементы свидетельствовали о наступлении *конца истории, об апофеозе утопии*. Заметим, что в отличие от классических утопий, в которых временной разрыв между настоящим и будущим являлся атрибутивной чертой концепций, *тоталитарная утопия* фактически отождествила настоящее и будущее. При этом данное отождествление вовсе не было абсолютно умозрительным. Достижение *совершенства* в сфере государственного и общественного строительства было официально объявлено в 1936 году (год принятия Сталинской конституции).

Если наложить друг на друга триадические конструкции тоталитарного времени и пространства, обнаружатся интересные межфункциональные соответствия и дублировки. В этом случае, на верхнем уровне окажутся «будущее» и культ Вождя, что вполне логично, поскольку Вождь в тоталитарном обществе и представлял собой воплощение совершенного представителя новой формации. Средний — займут «настоящее» и партия как носительница новорелигиозной миссии (также вполне очевидное соответствие, поскольку миссия партии и коммунистической веры: объединять настоящее и будущее). Нижний уровень триады будет представлен «прошлым» и народом. Казалось бы, — не слишком удачное совпадение отвергнутого, негативного времени и декларируемого субъекта нового миропорядка (народная власть)! Между тем, схема — всего лишь зеркало

тоталитарной мифологии, равно как и системы идеолого-политических манипуляций, в рамках которых народ — не более чем переменная величина, *несовершенная форма*, из которой по прихоти верхних звеньев триады могут вылепливаться как враги, так и герои, как новые вожди, так и рабы. Прошлое и народ — зона селекции, определяющей *полезность* элементов этого уровня для будущего.

### **БУДУЩЕЕ**

ВОЖДЬ — КУЛЬТ — КУЛЬТОВАЯ ФУНКЦИЯ  
(КУЛЬТ ВОЖДЯ: ЛЕНИН-СТАЛИН)

### **НАСТОЯЩЕЕ**

ПАРТИЯ — ВЕРА — РЕЛИГИОЗНАЯ ФУНКЦИЯ  
(КОММУНИСТИЧЕСКАЯ ИДЕОЛОГИЯ)

### **ПРОШЛОЕ**

НАРОД-МАССА — МЕНТАЛЬНОСТЬ — СОЦИАЛЬНАЯ ФУНКЦИЯ  
(ИНТЕРНАЦИОНАЛИЗМ, СОВЕТСКИЙ ПАТРИОТИЗМ)

Данный *мифологический тоталитарный хронотоп* и явился в сталинскую эпоху той конструкцией, которая подменила собой историю, а вместе с ней и действительность, поместив на долгие годы советское общество в виртуальное пространство мифологических представлений.

Мифологический тоталитарный хронотоп как единственно возможная, замкнутая и непротиворечивая картина мира внедрялся в сознание общества всеми возможными средствами пропаганды и агитации. Однако центральное место в его ретрансляции в сталинскую эпоху заняло *искусство*, которое посредством художественных символов и образов смогло из идеологической догматики сконструировать *в полном смысле мифологию* и даже (в понимании Н.Бердяева) *новую религию*. Не случайно структура мифологического хронотопа нашла свое непосредственное отражение в структуре искусственно созданной в начале 1930-х тоталитарной эстетики: так называемого *социалистического реализма*. Модель социалистического реализма в общих чертах совпадала с мифологической триадой. Каноны *идейности-партийности-народности* отразили пространственную вертикаль хронотопа. Канон *изображения «действительности в ее революционном развитии»* соответствовал восприятию времени.

Изображение действительности в ее революционном развитии

### **ИДЕЙНОСТЬ**

БУДУЩЕЕ

ВОЖДЬ — КУЛЬТ ЛИЧНОСТИ (КУЛЬТОВАЯ ФУНКЦИЯ)

### **ПАРТИЙНОСТЬ**

НАСТОЯЩЕЕ

ПАРТИЯ — КОММУНИЗМ (РЕЛИГИОЗНАЯ ФУНКЦИЯ)

### **НАРОДНОСТЬ**

ПРОШЛОЕ

НАРОД-МАССА — ИНТЕРНАЦИОНАЛИЗМ И СОВЕТСКИЙ ПАТРИОТИЗМ  
(СОЦИАЛЬНАЯ ФУНКЦИЯ)

Изображение действительности в ее революционном развитии

Если обратить внимание на то, что эстетическая триада «идейность-партийность-народность», принятая за основу соцреализма, фактически дублировала как социально-общественную (вождь-партия-народ), так и мифологическую (культ-вера-социум) вертикали хронотопа, «*религиозное*» содержание соцреалистической парадигмы станет вполне наглядным. Требование же изображения «действительности в ее революционном развитии» укажет в рамках этой парадигмы на утопическую нацеленность искусства

(преодолении временного разрыва между настоящим и будущим). Это характерное функциональное совпадение триадических уровней тоталитарной мифологии и эстетики и дает нам в результате *обобщенную модель* соцреалистического тоталитарного искусства, его метода и стиля, которую можно было бы условно назвать *эстетическим мифологическим хронотопом*.

В советском музыкальном искусстве каноны социалистического реализма нашли свое наиболее очевидное отражение в кантатно-ораториальных жанрах. Значение кантат и ораторий как *жанровой доминанты эпохи* было обусловлено следующими обстоятельствами: а) наличием поэтического текста, созданного по канонам соцреалистической эстетики; б) способностью выстраивать мифологический «сюжет» в крайней степени концентрации, то есть — охватывать в рамках одного произведения все мифологические каноны тоталитарной культуры (культы вождя, героя, родины, партии, народа, труда, детства и т.п.); в) демократизмом музыкального языка, тесно связанного с песенной традицией; г) спецификой музыкальной драматургии, опирающейся, с одной стороны, на театральность; с другой — на симфонические принципы развития (хотя бы в части монументальности замысла, широты дыхания). Примечательна в этой связи точка зрения Т.Ливановой, подчеркивающая доминантную функцию кантатно-ораториальных жанров в контексте большого сталинского стиля: «Кантата и оратория как бы частично разрешают некоторые новые задачи советской оперы. Кантата-оратория конкретизирует, ставит на более ясную и реальную почву то, к чему стремится советский симфонизм. Драматическое, действенное начало, конкретность образов, народно-хоровая основа и широко понимаемый симфонизм счастливо соединяются в ораториально-кантатных жанрах, определяя богатые и широкие их возможности» («Советская музыка», 1949, №3, с.14). Эти слова в равной степени можно было бы отнести к таким произведениям, как: «Возвращение солнца» Е.Голубева, «Песня о весне и радости» М.Юдина, «Поэма о Сталине» А.Хачатуряна, «Кантата о Родине» А.Арутюняна, «Песнь о лесах», «Над Родиной нашей солнце сияет» Д.Шостаковича, «Емельян Пугачев» М.Коваля, «На поле Куликовом», «Сказание о битве за русскую землю» Ю.Шапорина, «Александр Невский», «Здравица», «На страже мира» С.Прокофьева, «Киров с нами» Н.Мясковского, «Москва» В.Шебалина, «Свободный Китай» К.Корчмарева, «Украина моя» А.Штогаренко и др. Заметим также, что в год написания этих строк сталинскими премиями было отмечено беспрецедентное количество кантатно-ораториальных опусов: «Песнь о лесах» Д.Шостаковича, «Славься, Отчизна моя» Г.Жуковского, вокально-симфоническая поэма Д.Джангирова «По ту сторону Аракса», кантата А.Маневича «За мир», кантата «Русская земля» В.Дехтерева. Повышенное внимание власти к этой жанровой нише говорило само за себя.

Значение кантат и ораторий как жанровой доминанты в истории сталинского искусства было столь велико и в связи с выполнением ими фактически *«новорелигиозной», квазисакральной миссии*. Никакой другой музыкальный жанр не мог отражать с такой очевидностью *новую обиходную функцию*, а именно: репрезентировать тоталитарную мифологию, одновременно реконструируя черты религиозного обряда. Действительно кантатно-ораториальные произведения в 1930-1950-х годах были, во-первых, *обязательными элементами всех праздников советского праздничного календаря*, подменившего собой церковный календарь, а также *торжественных мероприятий (они писались к партийным съездам, по поводу принятия государственных документов, навстречу юбилеям руководителей государства и т.п.)*. Во-вторых, в рамках сюжетов советских кантат и ораторий происходила *подмена традиционной религиозной символики*. Например, Вождь-герой оказывался в них на месте пастыря, коммунистические символы — на месте христианских, образ советского народа — на месте паствы. Фактически всегда (опосредованно — даже в контексте исторических сюжетов) эти

жанры экспонировали символы новой веры, новые религиозные каноны, равно как и знаменовали собой сакральную причастность народа к этим символам (примечательно, в этом смысле, обязательное наличие в форме *славильных* частей, преимущественно, финалов).

«Новорелигиозная» функция кантатно-ораториальных жанров в 1930-1950-е годы может быть рассмотрена также и сквозь призму отражения в них черт *«тоталитарной утопии»*. Проникновение в музыку черт утопического мировосприятия, как известно, было впервые обосновано М.Г.Арановским на примере модели раннеклассической симфонии (в связи с утверждением в ней классического идеала Человека), а также — на примере симфоний Д.Д.Шостаковича (в связи с их антиутопическим содержанием). Есть все основания считать, что в рамках музыкальной эстетики эпохи тоталитаризма была предпринята попытка реконструкции семантических признаков классической симфонической утопии для репрезентации идеала нового советского Человека. Раскрытая М.Г.Арановским семантическая модель (действенность, созерцательность, жанрово-игровое начало и социальный фактор как образно-смысловые маркеры разделов классического цикла), почти в неизменном виде была перенесена в музыку социалистического реализма. Данная реконструкция позволила, в свою очередь, выстроить непротиворечивую, фактически бесконфликтную, праздничную концепцию о совершенном мире настоящего-будущего. Однако мнимое преодоление временного разрыва было достигнуто еще и потому, что объектом поклонения в музыке, равно как и во всем советском искусстве, становились не только символы веры, не только идеал человека будущего. Современная действительность также идеализировалась. Например, сакрализация сопутствовала пятилетним планам и союзным стройкам, авиации и армии, достижениям советских полярников и шахтеров и т.п. В этом же контексте фактическому обожествлению подвергались как сам Сталин, так и весь партийный пантеон. В конечном итоге, кантатно-ораториальные произведения способствовали сакрализации самого государства и его идеологии.

В этом смысле, не следует недоучитывать историко-культурного аспекта, выдвинувшего кантату и ораторию на уровень жанровых доминант и одновременно включившего их в сакральное пространство тоталитарной культуры. Ведь в истории музыки не было жанров, имевших столь специфическую *«жанровую память»*. Достаточно вспомнить, что создание кантатно-ораториальных произведений в прошлом было почти всегда связано с социальным заказом, выражавшемся либо в обеспечении потребностей религиозного культа, либо политических запросов власти. Даже столь выдающееся явление, как ораториальное творчество Генделя, немыслимо вне рамок этого социального заказа. Не случайно именно кантатно-ораториальные жанры столь непосредственно отражали религиозные или политические представления своего времени, разворачивая мифологию эпохи в монументальных, картинно-зрелищных и весьма демократичных формах.

Сталинские кантаты и оратории воспринимают эту *«жанровую память»*, пожалуй, лишь совмещая *сакральные и политические* истоки жанра в рамках специфического симбиоза. Данный симбиоз априорно предполагал первенство идеолого-мифологической функциональности по отношению к эстетической. То есть, художественные критерии в подобного рода произведениях подменялись, прежде всего, критериями соответствия содержания этих произведений мифологическому хронотопу.

Поэтому, в первую очередь, в кантатах и ораториях эпохи большого стиля каноничность, квазирелигиозность вербального текста ставились во главу угла. Не случайно эти тексты, так или иначе, повторяли одни и те же образы, одни и те же клише, переходя из одного опуса в другой. Не случайно чаще всего они находились на невысоком художественном уровне, при этом обязательно обозначая полный ряд тоталитарных мифологических символов.

В этом смысле тексты сталинских кантат и ораторий могут быть соотнесены с «мертвым языком» католического или ортодоксального богослужения, в котором паства отстранена от непосредственного восприятия художественной канвы латинского или древнерусского текстов. Ведь философия литургии связана, прежде всего, с каждодневным моделированием одного и того же сакрального сюжета. Язык же, повествующий об этом сюжете, возвышается над обыденным языком и может быть совершенно не понятен участникам ритуала. Музыкальный же ряд по отношению к тексту и вовсе оказывается ординарным (примером чему: музыка в православном храме), поскольку эстетическое содержание религиозного искусства второстепенно по отношению к собственно сакральному.

Разумеется, было бы неправомочно механически проводить и уж тем более утверждать аналогии между религиозным сознанием и тоталитарным. Однако связи эти существуют хотя бы потому, что тоталитарные системы, как известно, имитировали структуру религиозного культа во всех сферах общественной жизни. И в этом квазирелигиозном контексте тоталитарное искусство начинало играть роль в определенном смысле религиозного и потому *канонического* искусства.

Чтобы аргументировать эту мысль, достаточно обратиться к вербальным текстам приведенных выше кантатно-ораториальных произведений сталинской эпохи, в которых *структура тоталитарного мифа не просто отражается в поэтическом тексте, но сама формирует текст, выстраивает его драматургию*. Вот один из них: из финала кантаты Д.Шостаковича на стихи Е.Долматовского «Над Родиной нашей солнце сияет».

Свети, сияй во все края  
Страна Советская моя!  
Свято выполняя заветы Ленина,  
Сталинским путем идем вперед.  
Коммунизм увидит наше поколение,  
Коммунизм построит наш народ.  
Коммунистической партии нашей страны  
Мы присягаем на верность,  
Дети советской весны.  
Землю родную мы обновляем трудом.  
Партии Ленина, партии Сталина  
Славу поем!  
Коммунисты вперед! Коммунисты вперед!  
Слава! Слава! Слава! Слава!

Все составляющие тоталитарного мифологического хронотопа (даже в столь коротком отрывке) здесь присутствуют (в той же степени, как в мессе должна была быть отражена *вся* религиозная символика): а) Вождь («заветы Ленина», «путь Сталина»); б) коммунистическая партия, коммунизм; в) народ, интернациональное содружество («дети советской весны»); г) будущее («коммунизм построит наш народ»), будущее как настоящее («коммунизм увидит наше поколение»); д) настоящее как героическое «сегодня» («мы обновляем трудом»); е) прошлое (здесь: как предвкушение настоящего — «заветы Ленина»). Приведенный текст, помимо основных системообразующих символов, включает и мифологические подсистемы: а) СССР как центр мира («сияй во все края»); б) миф отцовства (народ как дети Вождя-отца); в) инициацию («присягаем на верность»); в) миф о Родине и земле; г) «динамический» канон соцреалистической эстетики, отражающий утопическое тоталитарное мировоззрение, а именно: изображение «действительности в ее революционном развитии» («коммунисты вперед») и т.п.

Значимым оказывается и собственно сакральный аспект: а) триединство (Ленин, Сталин, идеал коммунизма, завещанный Марксом); б) таинство причащения («свято выполняю», «присягаем на верность»); в) «Слава».

Следует подчеркнуть, что музыкальная драматургия как приведенного отрывка из произведения Шостаковича, так и целых форм этого и других произведений, в значительной степени зависела от драматургии поэтического текста, его семантики и структуры. Это было обусловлено специфической связью между заявленным мифологическим сюжетом и его музыкальным воплощением. Стереотипические свойства поэтических текстов в той или иной мере отражались на стереотипности музыкальной драматургии, жанровых первооснов, тематизма, формы, гармонии и т.п.

Настоящие наблюдения позволяют сделать следующие выводы:

1. Как правило, ни одно из кантатно-ораториальных произведений сталинской эпохи (как в поэтическом, так и музыкальном отношениях) не несет самостоятельной *художественной* информации. Их авторы, руководствуясь по преимуществу задачами прагматического порядка, выстраивали драматургию на основе кристаллизующегося (для 1920-30-х) или откристаллизовавшегося (для 1940-50-х) канона, который предполагал обязательное отображение основных символов тоталитарного мифологического хронотопа.
2. В этом смысле канон, прежде всего, обязывал включать системообразующие мифологические символы, а именно: символ триединства времени, отсылающего к древнейшим представлениям о круговороте жизни, о возрождении и вечной жизни; символ вождя, отражающий столь же древние представления о божественном происхождении богов и героев; символ идеи (духовно-религиозный смысл коммунизма как утопического мира счастья и добра); символ народа (паствы, к которой обращены воля вождя и смысл идеи). Изложение этого своеобразного «символа веры» изобилует в кантатах и ораториях советских композиторов идиоматическими выражениями, образными клише, мигрирующими из текста в текст, становящимися своеобразными константными признаками стиля (не изменяющимися в результате изменения сюжета, времени и места повествования).
3. В драматургическом аспекте канон почти всегда, вне зависимости от масштабов произведения, его тематики и структуры, предполагал экспонирование тоталитарных символов в качестве абсолютно устойчивых, однозначных образов. Эпический тип развертывания этих символов не подразумевал их дальнейшей трансформации. В результате, как правило, формировалась сюитная композиция (хотя и с возможным включением симфонических методов развития, как, например, у Шостаковича или Хачатуряна). Эта своеобразная вокально-симфоническая сюита, формирующаяся не на основе собственно музыкальной логики, а исходя из мифологического сюжета, чаще всего, венчалась финалом-апофеозом («славлением»), обозначающим победу тоталитарной утопии.
4. Незаинтересованность поэтов и композиторов в эстетическом результате, нередко при значительном масштабе дарования, позволяет сделать предположение, что тоталитарное искусство и условия создаваемого большого стиля требовали от художников максимального отстранения от собственного «я». Особенно в кантатно-ораториальной сфере. В этом смысле механизмы создаваемого искусства, равно как и сама идеологическая модель, во многом совпадали с каноническим, религиозным искусством, в котором, как уже подчеркивалось, эстетический результат имел второстепенное значение. При этом в кантатно-ораториальных произведениях словно содержалась неосуществимая, в действительности ничтожно слабая, и в то же время почти осознанная попытка смоделировать текст нового «священного писания», а в плане его музыкальной интерпретации, так или иначе,

на новом историческом витке возродить литургический образ музыкального искусства.

5. Иными словами, квазисакральный смысл кантат и ораторий сталинской эпохи отражал квазисакральный смысл тоталитарной системы и ее культуры, пытавшихся направить искусство на выполнение им не художественно-эстетической, а, религиозно-политической функции.