

Раку Марина Григорьевна

ORCID: 0000-0001-8523-2174

SPIN-код: 1166-7636

e-mail: raku@rambler.ru

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора истории музыки Государственного института искусствознания, редактор журнала «Искусство музыки: теория и история».

125000, Москва, Козицкий пер., 5

Заведущая музыкальной частью Театра «Мастерская Петра Фоменко».

121165, Москва, наб. Тараса Шевченко, 29

Marina G. Raku

ORCID: 0000-0001-8523-2174

SPIN-code: 1166-7636

e-mail: raku@rambler.ru

Doctor of Art History, professor, leading researcher at the department of music history at the State Institute for Arts Studies, an editor of on-line magazine *Iskusstvo muzyky: teoriya i istoriya*.

5 Kozitskiy per., Moscow, 125000, Russia

Director of the Music Department, Pyotr Fomenko Workshop Theater.

29 Taras Shevchenko nab., Moscow, 121165, Russia

*Путь к «культурности»
в советском обществе:
от гармошки — к гармонии*

В статье анализируется один из аспектов раннесоветского культурного проекта: формирование «нового человека» посредством музыки. В тесной связи с проблемой репертуара рассматривался вопрос об идеологически пригодном музыкальном инструментарии. Семантика музыкальных инструментов в советской культуре исследуется в связи с концепцией «культурности»: ее формированием и развитием.

Ключевые слова: *советская музыкальная культура, проект «нового человека», семантика музыкальных инструментов, повседневное дисциплинирование, «культурность», интимизация идеологического.*

УДК 78

ББК 85.31

*The Way to “Kul’turnost”
in the Soviet Society:
from Accordion — to Harmony*

The article examines one of the aspects of cultural politics in the early Soviet era: the formation of a “new person” by means of music. In connection with the problem of the “repertoire”, the problem of ideologically acceptable musical instruments is examined. Semantics of musical instruments in Soviet culture are researched in the article in relation to the concept of “kul’turnost”: its formation and evolution.

Keywords: *Soviet music culture, formation of a “new person”, music instruments’ semantics, everyday disciplining, “kul’turnost”, making intimate of ideology .*

Марина Раку

Путь к «культурности» в советском обществе: от «гармошки» — к «гармонии»

Вопреки бытующим до сих пор представлениям, советский культурный проект в «едином, принятом в государственном порядке и точно рассчитанном виде <...> и в мыслях, и на практике»¹ в первые годы после революции еще не существовал. Однако уже разрабатывались предложения по его созданию, и все они, как констатирует немецкий исследователь Ш. Плаггенборг, были сфокусированы на проблеме человека:

Идея воспитания является главным признаком культурного проекта тех лет. <...> Но в нем подразумевалось не просто воспитание. <...> Проектами предусматривалась не тотальная трансформация какой-то одной — пусть и крупной — составляющей человеческого бытия, а реорганизация *conditio humana* вообще, как бы создание *conditio humana sovetica*².

Лев Троцкий, охотнее своих собратьев по партии высказывавшийся на эту тему, пророчествовал:

¹ Плаггенборг Ш. Революция и культура: культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма. СПб., 2000. С. 322.

² Там же. С. 330.

Наряду с техникой, педагогика — в широком смысле психофизического формирования новых поколений — станет царицей общественной мысли. Педагогические системы будут спланировать вокруг себя могущественные «партии». Социально-воспитательные опыты и соревнования разных методов получают размах, о котором ныне нельзя и помышлять³.

Естественным продолжением этих идей стала разработка методов перековки «старого» человека в «нового». Троцкий в декларациях начала 1920-х годов полагал, что основным инструментом воздействия должен быть не труд, как это вскоре начнет практиковаться в советской реальности с опорой на гипотезу Ф. Энгельса о «трудоустройстве» обезьяны в человека, а художественное творчество:

Искусства — словесное, театральное, изобразительное, музыкальное, архитектурное — дадут этому процессу прекрасную форму. Вернее сказать: та оболочка, в которую будет облекать себя процесс культурного строительства и самовоспитания коммунистического человека, разовьет до предельной мощности все жизненные элементы нынешних искусств. Человек станет несравненно сильнее, умнее, тоньше. Его тело — гармоничнее, движение ритмичнее, голос музыкальнее, формы быта приобретут динамическую театральность. Средний человеческий тип поднимется до уровня Аристотеля, Гёте, Маркса. Над этим краем будут подниматься новые вершины⁴.

Вопрос о том, какая именно музыка должна формировать нового человека, был поставлен уже в первые послереволюционные годы и продолжал активно обсуждаться на протяжении всей советской эпохи. На одно из первых мест довольно быстро выдвинулась задача отбора и идеологического присвоения музыкальной классики⁵. Не менее остро дебатировались состав и качество песенного репертуара⁶.

При этом состав репертуара рассматривался в тесной связи с проблемой идеологически пригодного музыкального инструментария⁷.

³ Троцкий Л. Литература и революция. М., 1991. С. 195.

⁴ Там же. С. 197.

⁵ См.: Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М., 2014.

⁶ См.: Раку М. «Музыка революции» в поисках языка // Антропология революции: Сборник статей по материалам XVI Банных чтений журнала «Новое литературное обозрение» (Москва, 27–29 марта 2008 года). М., 2009. С. 400–435.

⁷ См.: Nelson A. Music for the Revolution: Musicians and Power in Early Soviet Russia. Pennsylvania, 2004. P. 116.

Возможность идеологической трактовки семантики инструментов подготавливалась исподволь в предреволюционные годы. Свидетельством тому может служить, например, басня Д. Бедного «Кларнет и рожок» 1912 года:

Однажды летом
 У речки, за селом, на мягком бережку
 Случилось встретиться пастушьему рожку
 С кларнетом.
 «Здорово!» — пропищал кларнет.
 «Здорово, брат, — рожок в ответ, —
 Здорово!
 Как вижу — ты из городских...
 Да не пойму: из бар аль из каких?» —
 «Вот это ново, —
 обиделся кларнет. — Глаза вперед протри
 Да лучше посмотри,
 Чем задавать вопрос мне неуместный.
 Кларнет я, музыкант известный.
 Хоть, правда, голос мой с твоим немного схож,
 Но я за свой талант в места какие вхож?!
 Сказать вам, мужикам, и то войдете в страх вы.
 А все скажу, не утаю:
 Под музыку мою
 Танцуют, батенька, порой князя и графы!
 Вот ты свою игру с моей теперь сравни:
 Ведь под твою — быки с коровами одни
 Хвостами машут!»
 — «То так, — сказал рожок, — нам графы
 не сродни.
 Одначе помяни:
 Когда-нибудь они
 Под музыку и под мою запляшут!»⁸

Однако в первые годы после революции иерархия инструментов по идеологическому признаку еще не выстраивалась идеологами. Так, один из лидеров Пролеткульта Платон Керженцев в пятом, 1923 года, издании

⁸ Медведев П. Н. Демьян Бедный: критико-биографический очерк. Л., 1925. С. 27.

книги «Творческий театр», развивающей идеи революционного жизне-творчества и «театрализации действительности», призывал:

Пусть снова раздадутся звуки арф и скрипок бродячих музыкантов, пусть заиграют оркестры, переходящие с перекрестка на перекресток, и зазвучат перевозимые на ручных тележках фисгармонии и пианино⁹.

Следовательно, по мнению Керженцева, эти и любые другие инструменты классической традиции не антагонистичны новой революционной действительности. Однако к середине 1920-х ситуация стремительно меняется: на авансцену идеологических дискуссий выдвигаются народные инструменты. Хотя Серебряный век в поисках новых образов национальной идентичности придал фольклору особый эстетический статус, народные инструменты тем не менее неохотно признавались (а чаще вовсе не признавались) академической средой музыкантов в качестве полноценной составляющей «высокой» культуры. За ними прочно закрепился шлейф «пошлости», «вульгарности», «псевдонародности»¹⁰. Это отношение было унаследовано и прессой послереволюционных лет. Но теперь народные инструменты начинают рассматриваться с принципиально антагонистических позиций: или как род «музыкального самогона»¹¹ для рабочего класса, или, напротив, как средство его воспитания.

Начиная с 1924 года в центр этой полемики выдвигается гармоника. Этот инструмент противопоставлялся — то позитивно, то негативно — старорежимному «интеллигентскому» пианино и еще более одиозному («королевскому» по своей этимологии и «буржуазному» с точки зрения его бытования и доступности) роялю, а также «мещанской» гитаре. Повидимому, это противопоставление в значительной степени определяло музыкальную атмосферу советского города этого времени, что отразилось и в художественной литературе. В. Гудкова замечает:

...обращает на себя внимание постоянство смысловых характеристик, закреплённых в поэтике Булгакова за образами «пи-

⁹ Керженцев П. М. [Лебедев П. М.] Творческий театр. М.; Пг., 1923. С. 182. Керженцев призывает музыкантов-академистов покинуть привычные концертные залы и оперные театры, с тем чтобы выполнить задачу «озвучания» революционной улицы.

¹⁰ См.: Поздняков Ю. Образ гармоники в советской культуре: от идеологических курсов к художественному канону // Социология музыки: новые стратегии в гуманитарных науках: Сборник статей. М., 2011. С. 262–267.

¹¹ Любимов А. Музыкальный... самогон (по поводу «Синей блузы») // Музыкальная новь, 1924. № 11. С. 23.

нино» и «гармоники». Упоминания этих двух символов городской и деревенской культуры составляют у драматурга противоположные содержательные и эмоциональные гнезда. (Ср. у него же мимолетный, но емкий образ, передающий атмосферу начала 1920-х годов: «пианино уже умолкли, но граммофоны были живы».)¹²

Но еще заметнее борьба гармоник «за место под солнцем» в новую культурную эру запечатлелась на страницах прессы. Со стороны академических кругов оценка ее роли была абсолютно однозначной. Борис Асафьев (Игорь Глебов), диагностируя глубокий разрыв между развитием академической музыки и запросами масс с их «мещанскими» вкусами, вопрошал:

Не значит ли это, что надо разнуждаться до гармоник, отвергнуть эволюцию музыки и музыкальной культуры и начать действовать гибельному засорению слуховых восприятий?¹³

В рядах пролетарских музыкантов гармошку, напротив, пытались всячески «обелить», видя в ней средство воспитания и перевоспитания рабочего. «Принять гармошку» означало с этих позиций

...любить рабочего таким, как он есть; понять его, рабочего, привычку даже и к пивной, не оскорбляться тем, что он сразу не может стать близко к тому, что действительно культурно <...>. Мы должны подойти поближе к понятному и близкому широкой рабочей массе, и, если это может быть ценно нам как путь к действительно подлинному искусству, мы должны за это ухватиться. Через гармошку можно привлекать к музыке широкие массы рабочих; гармошка может стать (помимо ее самоценности) тем, чем лубочная и полулубочная литература является для серьезной книги, — ступеньками, ведущими вверх¹⁴.

Попытки такого рода в следующие годы предпринимались неоднократно и приобретали порой грандиозный размах. Так, например, в 1926 году Агитпроп Московского уездного комитета ВЛКСМ созвал Московское

¹² Гудкова В. Рождение советских сюжетов. Типология отечественной драмы 1920-х — начала 1930-х годов. М., 2008. С. 310.

¹³ Глебов И. Кризис музыки // Музыкальная культура. 1924. № 1. С. 106–107.

¹⁴ Васильев Н. О гармошке // Музыкальная новь. 1924. № 12. С. 7.

уездное совещание комсомольских запевал и гармонистов¹⁵, а уже в следующем году журнал «Рабочий и театр» с гордостью подсчитывал: «Губернский конкурс в Москве собрал 1500 гармонистов»¹⁶. Он завершился выступлением «Первого симфонического оркестра гармонистов» под управлением Л. М. Бановича (этот знаменитый коллектив просуществовал до 1939 года)¹⁷. Подобные же конкурсы, хотя и с меньшим размахом, проводились по всей стране, даже в Сибири¹⁸.

«От гармошки — к гармонии» — так красноречиво озаглавлен отчет об одном из этих событий¹⁹. Идея культуртрегерской и идеологической миссии гармошки возобладала со всей очевидностью и в отношении к ней властей²⁰. Эту идею разделял нарком просвещения А. В. Луначарский, чье выступление открыло 1-й Московский конкурс гармонистов 12 декабря 1926 года²¹. В жюри конкурса вошла маститая профессура Московской консерватории: директор К. Н. Игумнов, почетный член консерватории и дирижер Большого театра М. М. Ипполитов-Иванов, руководитель Персимфанса и профессор кафедры скрипки консерватории Л. М. Цейтлин, проректор по учебной части и декан педагогического факультета Н. Я. Брюсова. Заключительный концерт прошел в Большом театре²². Активное привлечение светил академической музыки к самостоятельному движению не было случайностью: начиналось внедрение гармошки в систему профессионального обучения. В 1924 году открывается класс баяна в Первой музпрофшколе при Киевской консерватории, в 1926-м — в Третьем государственном музыкальном техникуме Ленинграда, в 1927-м в московском Музыкальном техникуме имени Красной Пресни и в Красноярском музыкальном техникуме.

Историк советской повседневности Н. Лебина называет экономические причины, стоявшие за этой тенденцией:

¹⁵ [Хроника] // Рабочий и театр. 1926. № 27. С. 12.

¹⁶ Кожевников П. За культуру гармонии // Рабочий и театр. 1927. № 7. С. 14.

¹⁷ Определение «симфонический» указывало на репертуар оркестра: основой его были переложения произведений классического репертуара. Такие же коллективы в середине 1920-х были созданы в Ленинграде (п/у А. Л. Клейнарда) и в Киеве (п/у А. Я. Штогаренко). Академический репертуар использовался и многочисленными возникшими в это время ансамблями гармонистов.

¹⁸ Марченко Ю. Г. Очерки истории культурного развития рабочих Сибири (1920–1928 гг.). Новосибирск, 1977. С. 144.

¹⁹ От гармошки — к гармонии // Экран. 1926. № 50. С. 8–9.

²⁰ См.: Соколова А. Н. Гармоника как идеологическое орудие // Гармоника: история, теория, практика: Сборник статей. Майкоп, 2000. С. 82–87.

²¹ См.: Луначарский А. Гармонь на службе революции // Луначарский А. В. Искусство и молодежь. М., 1929. С. 95–99.

²² См.: Nelson A. Music for the Revolution: Musicians and Power in Early Soviet Russia. P. 117.

Резкое возрастание притока крестьян в города и пополнение рядов рабочих в основном за счет бывших деревенских жителей обеспечили успех политической кампании под девизом «Гармонь на службу комсомола». Использованию именно этого инструмента в структуре досуга молодежи города придавался большой знаковый смысл. <...> ЦК ВЛКСМ разработал даже специальные «Заповеди гармониста» — некое подобие изложения поведенческих норм. <...> Гармонь стала определяющим элементом официально формируемой песенной субкультуры молодых рабочих в 30-е гг., и добиться этого оказалось просто. Новое пролетарское поколение было активным носителем сельской культуры, где иные музыкальные инструменты практически отсутствовали²³.

Как показывают приведенные факты, судьбу русской гармоник следует рассматривать в этот период в контексте концепции «культурности»²⁴, исподволь зарождавшейся в дискурсе советской прессы.

«Культурность» никогда не была четко сформулированным понятием, ни один руководитель партии или правительства не давал установок, как стать культурным. Конкретные случаи употребления этого понятия, разбросанные по страницам газет и журналов того времени, не имеют единого и неизменного смыслового канона. Многочисленные примеры и поучения на тему культурной жизни, скорее, указывают на преобразование ряда внешних и внутренних качеств человека, причем не только за счет воздействия извне, но и благодаря «работе над собой». Собрав эти качества воедино, получим модель «культурного человека», которая, к некоторому разочарованию, окажется всего лишь вариацией на тему индивида в современном обществе — внешне цивилизованного и внутренне преданного ценностям социальной системы²⁵.

²³ Лебина Н. Б. Повседневная жизнь советского города: Нормы и аномалии. 1920–1930 годы. СПб., 1999. С. 257–258.

²⁴ См.: Dunham V. In Stalin's Time: Middleclass Values in Soviet Fiction. Cambridge, 1979; Fitzpatrick S. The Cultural front: Power and Culture in Revolutionary Russia. Ithaca, 1992; Асоян Ю. А. Понятие и идеологема культурности в Советской России 1920-х годов // Обсерватория культуры. 2010. № 1. С. 123–130; Волков В. В. Концепция культурности, 1935–1938: Советская цивилизация и повседневность сталинского времени. URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-23165.html> (дата обращения: 01.05.2013).

²⁵ Волков В. В. Концепция культурности, 1935–1938: Советская цивилизация и повседневность сталинского времени.

Однако нельзя согласиться с утверждением о том, что «эта модель формировалась и функционировала в эпоху „большого террора“, являя собой тем не менее альтернативную ему позитивную стратегию власти»²⁶. В действительности идея «культурности» имплицитно прослеживается в прессе уже с начала 1920-х годов, в том числе и в ходе кампании «за новый быт», основные тезисы которой были сформулированы Л. Троцким в серии статей 1923 года.

«Дискурс гармошки», закрепившийся на страницах музыкальной прессы уже к середине 1920-х, подтверждает эту датировку зарождения стратегии «культурности»²⁷ — в это время гармошка стала рассматриваться в качестве идеологического инструмента «окультуривания» пролетарской массы. Почти программный смысл имело ее появление на страницах «Правды» в 1926 году в поэтическом образе: стихотворение А. Жарова «Гармонь» выдвигало этот инструмент на роль символа новой, советской деревни²⁸. К его защите стали призывать теперь уже и представители академического лагеря²⁹. Первая волна индустриализации, начавшаяся в 1928 году и приведшая, благодаря притоку сельского населения, к «окрестьяниванию городов»³⁰, окончательно помогла гармонии обрести вполне легальный и в определенном смысле академический статус в советской культуре³¹.

К середине 1920-х гармошка входит в моду. Чуткий к новым веяниям Мейерхольд в 1924 году вводит соло гармониста в звуковую партитуру экспериментальной постановки «Леса» по пьесе А. Н. Островского, затем в спектакль «Даешь Европу!». Успех этого приема приводит его к провокативной идее поставить оперу Ж. Бизе «Кармен» в переложении для трио баянистов: «Кармен» должна была стать первой работой орга-

²⁶ Там же.

²⁷ Возможны и другие доводы в пользу отнесения этой концепции к середине или второй половине 1920-х годов. Например, достаточно последовательно она представлена и развита на страницах повести Бориса Лавренёва «Гравюра на дереве» (1928), где рассматривается как в семейно-бытовом аспекте (отказ от революционного аскетизма в быту, имеющий особую важность для идеи культурности), так и в аспекте возвращения к классическим образцам искусства (в данном случае изобразительного — герой повести, крупный партиец и бывший художник, хочет вернуться к живописи, чтобы следовать в своем искусстве классическим образцам).

²⁸ Жаров А. Гармонь // Правда. 1926. 4 июля. № 151. В 1928 году на Балтийском заводе в Ленинграде была исполнена одноименная «клубная опера» П. Рукина на его текст.

²⁹ Малков Н. В защиту гармонки // Жизнь искусства. 1927. № 2. С. 7.

³⁰ Lewin M. Society, State and Ideology During the First Five-year Plan // Cultural Revolution in Russia, 1928–1931. Ontario, 1978. P. 52.

³¹ См.: О гармонике: Сборник работ комиссии по исследованию и усовершенствованию гармоник / Под ред. председателя секции ГИМНа по музыкальному инструментоведению проф. А. А. Рождественского. М., 1928.

низованной при ТиМе экспериментальной лаборатории. Мейерхольд был настроен весьма решительно: «Встретив летом 1925 г. в Сорренто у А. М. Горького замечательного баяниста Ф. Е. Рамшу, Мейерхольд убеждал его вернуться в Москву для участия в работе над „Кармен“»³². Сохранились даже фотографии проб грима и костюма Зинаиды Райх в главной роли. Авангардная «Кармен» не была поставлена, но трио баянистов участвовало в комедии «Мандат» (1925).

Увлечение гармоникой не оставляет режиссера несколько лет: в 1927 году он с азартом демонстрирует у себя в театре приехавшему в Россию Сергею Прокофьеву «гармонистов, замечательных виртуозов своего дела, которые играют у него в „Лесе“»:

Слышать их было очень интересно, так как они придумали немало оркестральных эффектов. На вопрос, что я могу порекомендовать им из моих сочинений, я подумал и предложил дешёвское Скерцо оп. 12 — думаю, что на гармошках оно вышло бы презанятно³³.

В тот приезд звучание гармоник не раз обратит на себя внимание Прокофьева. Так, он записывает свои впечатления от музыки Юрия Шапорина к ленинградской инсценировке «Блохи» Лескова: «Для этого он использовал частушки и переложил их для малого оркестра, смешав с гармошками. Получилась преинтересная звучность»³⁴. Эти впечатления, по-видимому, отозвались в работе Прокофьева над партитурой «Кантаты к 20-летию Октября» (1937), в которую он включил «оркестр аккордеонов».

Увлечение Мейерхольда гармонью передалось молодому Шостаковичу, с которым режиссер в 1929 году работал над постановкой «Клопа» Маяковского в ГОСТИМе: партитура к этому спектаклю включает «Фокстрот для двух гармошек» и «Галоп и трясучку для двух гармоник», написанных для того самого трио баянистов, которое так восхитило Прокофьева (гармонь здесь, конечно, ассоциировалась не только с музыкой советского быта, но и с именем одного из главных героев пьесы — Баяна). Однако был и другой вдохновляющий пример — успех оперетты И. Дунаевского «Женихи», поставленной в декабре 1927 года в только что созданном государственном Московском театре оперетты и претендовавшей на зва-

³² *Есенина Т. С.* О В. Э. Мейерхольде и З. Н. Райх. Письма к К. Л. Рудницкому. М., 2003. С. 202.

³³ *Прокофьев С. С.* Дневник: В 2 ч. Ч. 2. 1919–1933. Paris, 2002. С. 538. Запись от 5 марта 1927 г.

³⁴ Там же. С. 526. Запись от 22 февраля 1927 г.

ние «первой советской», где трио гармонистов исполняло на нэпманской свадьбе фокстрот. В 1931 году Шостакович снова прибегнет к тембру гармоника в работе для Ленинградского мюзик-холла «Условно убитый».

Гармоника становится знаком нового времени, выступая то атрибутом «нэпманского» быта, то символом революционной улицы и советского города. В 1929 году она включается в партитуру коллективной оратории «Путь Октября»³⁵, которая должна была взять на себя роль своего рода манифеста молодой поросли рапмовцев. Состав исполнителей оратории — симфонический оркестр, два хора (поющий и декламирующий), орган и гармоника. Для исполнения в рабочих клубах было сделано переложение для небольшого состава, включавшего фортепиано, орган или фисгармонию, трубу, несколько ударных и гармонику³⁶. Нехитрая смысловая антитеза сочинения отражалась в его тембровой драматургии: «Моменты торжественные поддержаны звучностью органа, народно-бытовые — гармоникой»³⁷. Гармоника задействована в двух хоровых фрагментах II части оратории («1917 год»), написанных А. Давиденко: «Улица волнуется» (на слова М. Шорина) и «Как по матушке России революция прошла» (на слова О. Ковалева). В получившей широкую известность первой из этих хоровых песен, живописующей картину народного восстания, ключевую роль выполняет рефрен «Играй, играй, гармонь!».

В 1934 году на экраны страны вышел фильм «Гармонь», название и сюжет которого прокламировали просветительскую и пропагандистскую роль этого инструмента в обществе³⁸.

«Возвышение» гармошки не повлекло за собой свержения ее символических антиподов — музыкальных инструментов «высшей касты», не только своим «происхождением», но и в значительной степени самим своим репертуаром олицетворявших «буржуазность». Постепенное оформление стратегии «культурности» показало, что ее осуществление в индустриаль-

³⁵ Авторы «музыкального действия» — девять членов так называемого ПРОКОЛЛА (Производственного коллектива Московской консерватории), незадолго до того вошедшего в состав РАПМ, — В. Белый, Г. Брук, А. Давиденко, М. Коваль, З. Левина, С. Рязов, В. Тарнопольский, Н. Чемберджи, Б. Шехтер. Премьера состоялась 18 января 1929 года в Большом зале Московской консерватории.

³⁶ *Выгодский Н.* Новости музыкальной литературы // Музыка и революция. 1928. № 10. С. 48–50.

³⁷ *Дроздов Ан.* Музыка и революция. 1929. № 2 (38). С. 33.

³⁸ «Межрабпомфильм», режиссер И. Савченко, сценаристы А. Жаров и И. Савченко, композитор — С. Потоцкий. Деревенский гармонист Тимошка избран секретарем комсомольской ячейки. Он забрасывает игру на гармони, считая ее несовместимой со столь высоким постом. Но это оказывается на руку врагам: на селе больше не звучат бодрые советские песни. Осознав свою ошибку, Тимофей возвращается к любимому занятию. В основу сюжета была положена одноименная поэма А. Жарова.

ном обществе возможно лишь на почве традиционной городской культуры и ее «буржуазных» ценностей. К числу таких важнейших и наиболее привычных ценностей относилась классическая музыка как некий отобранный временем корпус художественных текстов, обладающих заведомо уникальным эстетическим качеством и особой идейной глубиной. Партийная печать артикулировала новые идеологические позиции, в том числе через репрезентацию образов музыкальных инструментов. В 1935 году «Правда» поместила на своих страницах беллетристический очерк А. Колосова «Рояль»: приобретение колхозниками рояля для сельского клуба оборачивается пересмотром ими привычных санитарных норм быта («Грязно, старый, живем. <...> У хряка в станке много чище») ³⁹.

«Побольше культурности!» — призывали газеты. Партийная печать артикулировала позиции идеологии «культурности», среди прочего надея музыкальные инструменты аллегорическими значениями. Выстраивание иерархии музыкальных инструментов отражало процессы «урбанизации» или «огорожанивания новой рабочей силы» (В. Волков), пришедшей из деревни в город и чуждой его социальным и бытовым нормам. Еще до начала «великого отступления» ⁴⁰ от раннесоветских ориентиров культурной политики, которое принято приурочивать к 1934 году, началось постепенное восстановление в правах отдельных черт «буржуазного быта», поведения и стиля жизни. Применительно к художественной культуре это выразилось в восстановлении в правах идеологически приемлемого и отобранного с этих позиций классического наследия и отказе от авангарда, отождествлявшегося с «революцией в искусстве». Для музыки же это означало в том числе постепенное восстановление прежнего символического порядка, согласно которому рояль и гармоника заняли отведенные им определенные места в социуме нового общества.

Анализируя фотоматериалы советских популярных журналов предвоенного времени, Е. Сальникова заключает:

Не сходил с журнальных страниц образ рояля. Именно рояль стал самым родным для новой культуры нового общества и самым любимым инструментом. <...> Вероятно, образы классических музыкальных инструментов во главе с роялем располагаются в эпицентре эмоционального и знакового поля советского общества. Очевидно их происхождение из дореволюционной культуры, способной вызывать ностальгию, во всяком случае на подсознательном уровне. Но старый мир побежден и ушел

³⁹ Колосов А. Рояль // Правда. 1935. 11 февр. № 41.

⁴⁰ *Timasheff N.* The Great Retreat: The Growth and Decline of Communism in Russia. New York, 1946.

в небытие как неверный, несправедливый, зато остались трофеи, чья ценность не подлежит пересмотру. <...> Освоенный советским человеком рояль доказывает состоявшийся факт не просто завоевания, но реального овладения культурой прошлого, культурой угнетателей. <...> Лишь в годы Великой Отечественной войны в журнальных фоторепортажах с фронта начинают чаще фигурировать гармонь или аккордеон. <...> Относительно каноничны кадры танцующих под гармонь военных, расположившихся где-нибудь на открытом месте, на поляне или в военном лагере. Понятное дело, в полевых условиях роялю нет места. Тем не менее, как только обозначается перелом даже еще не в ходе войны, а пока в общественном настроении, когда проходит первое потрясение от страшного начала агрессии, начинается второе нашествие рояля на журнальных страницах, которое вполне адекватно отражает реальную популярность этого инструмента в советском обществе. На рояле и фортепиано снова играют пионерки и профессиональные исполнители, сначала — чаще всего в госпиталях, позже — в заново открытых школах, сельских клубах, кружках самодеятельности, везде, где восстановлены элементы мирной жизни. А журнальные фото неустанно фиксируют классическое музицирование, как бы обозначающее даже не факт приверженности советского народа классической культуре, но само неуклонное движение СССР к победе⁴¹.

Этот закон «мирного сосуществования» двух недавних музыкальных антиподов наглядно формулируется в советском кинематографе 1940-х — 1950-х годов.

Так, оппозиция гармонике и рояля выходит на первый план драматургии фильма И. Пырьева «Сказание о земле Сибирской»⁴² и назидательно примиряется. Пианист Андрей Балашов, потеряв после войны возможность совершенствоваться в своем искусстве, покидает Московскую консерваторию и становится гармонистом в таежной чайной. «Однако „высокость“ чайной — одна из главных тем фильма» — как справедливо замечает Е. Добренко⁴³. И гармошка, под которую поначалу простой сибирский паренек фальшиво горланит сомнительную песню, преобразуется, когда

⁴¹ Сальникова Е. Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. М., 2008. С. 71–72.

⁴² «Мосфильм» (1947), режиссер Иван Пырьев, сценаристы Евгений Помещиков, Николай Рожков, стихи Ильи Сельвинского, композитор Николай Крюков, текст песен Евгения Долматовского.

⁴³ Добренко Е. REALÄSTHETIK, или Народ в буквальном смысле // Новое литературное обозрение. 2006. № 82. С. 430.

переходит из рук своего незадачливого владельца в руки настоящего музыканта консерваторской выучки. Меняется и репертуар — уже не вульгарный «сиротский» вариант старинной песни «Бывали дни веселые»⁴⁴ (где звучат строки — «Забыла-позабросила, / Теперь я сирота»), а «более высокий» образец народного искусства — песня «По диким степям Забайкалья» («Бродяга»⁴⁵). Именно со слаженного хорового звучания этой песни начинается фильм: уставшие бойцы в момент краткой передышки между боями поют ее под аккомпанемент рояля, за которым их командир Балашов являет свое мастерство импровизатора. Единение народной массы (хор) с высоким классическим искусством, таким образом, символически продемонстрировано уже в первые минуты фильма, а все дальнейшее развитие сюжета становится доказательством этого тезиса. «Высокой» народной песне настоящий музыкант может сопровождать и на случайно подвернувшимся где-то в развалинах вражеского дома рояле⁴⁶, и на гармонии, про которую некий сибирский «дед» — почти обязательный в подобной эстетике персонаж-резонер из народа — говорит: «Гармонь — подруга песни, она о красоте больше человека сказать может».

Вопрос о символической иерархии двух инструментов, таким образом, был снят в советской культуре со всей определенностью уже к концу 1940-х годов. «Сказание о земле Сибирской», по мнению Е. Сальниковой, является «некоторым финалом в формировании иерархии музыкальных инструментов и, соответственно, разновидностей музыкального творчества»⁴⁷. Действительно, к середине 1950-х идеологическая трактовка этой коллизии ничуть не изменилась. Так, в фильме Ф. Эрмлера «Неоконченная повесть»⁴⁸ героиня, участковый врач, по обстоятельствам профессии и воле сценаристов попадает в различные приватные социальные пространства советской жизни, посещая то главного инженера крупнейшего ленинградского предприятия, то семью простых рабочих. С инженером ее объединяет любовь к классике, которая демонстрируется не только тем, что она идет на концерт симфонической музыки, но и

⁴⁴ Автор музыки неизвестен, текст — вариант баллады П. Горохова «Изменница».

⁴⁵ Автор музыки неизвестен, слова И. Кондратьева.

⁴⁶ Ему находится место именно «в полевых условиях». Аналогично его появление в более поздней киноленте «На семи ветрах» (1962, Киностудия им. Горького, режиссер Ст. Ростоцкий, сценаристы Ст. Ростоцкий, А. Галич, композитор К. Молчанов). (См.: Сальникова Е. Советская культура в движении... С. 73.)

⁴⁷ Там же. В культовом фильме «Кубанские казаки» (1949, «Мосфильм», режиссер И. Пырьев, сценарист Н. Погодин, композитор И. Дунаевский) повсеместное звучание в станице гармонии не отменяет того обстоятельства, что на ярмарке колхозники приобретают именно рояль.

⁴⁸ «Ленфильм» (1955), режиссер Ф. Эрмлер, сценарист К. Исаев, композитор Г. Попов.

домашним музицированием на фортепиано (вполне профессиональным). Однако, оказавшись на семейном празднике рабочих, она (дочь мастера-краснодеревщика) готова на равных участвовать и в их музыкальном досуге — петь народные песни в сопровождении гармони.

И все же — глубоко скрытая — иерархия сохранилась⁴⁹. Недаром выздоровление инженера, подобное чуду, происходит именно под звуки рояля, на котором играет доктор, дабы внушить своему пациенту волю к победе над недугом. И тему его подхватывает звучание симфонического оркестра, по обыкновению кинематографа этих лет триумфально венчающее финал картины. Но возможно, главные акценты расставляет репертуар. Гармоника и в фильме Пырьева, и в фильме Эрмлера как бы подвергается испытанию: сначала на ней принимаются играть что-то неподходящее, а затем с обязательным назиданием старших «из народа» — «поправляют». Так, в «Неоконченной повести» даже на семейной праздничной вечеринке молодой рабочий, начав играть разбитной мотив лишь недавно вошедшей в моду песни советских авторов «Хороши весной в саду цветочки»⁵⁰, получает внушение от отца. Альтернативой оказывается старинная песня «Вот на пути село большое»⁵¹. Неясно, правда, в чем ее преимущество — в ее якобы «народном» происхождении⁵² или в той душевности, о которой говорит старый рабочий, ведь и в фильме Пырьева выбор тоже был сделан в пользу лирической «народной» песни.

Не менее важен и ряд стилей, жанров и инструментария, который в конечном счете превалирует в этих и других советских фильмах того времени. Их кульминации и финалы, как уже было сказано, сопровождаются звуками симфонического оркестра; так или иначе звучание гармоники остается лишь деталью в партитуре целого — необходимым, но все же вкраплением. Исполнение оратории Балашова, завершающее историю поисков советским композитором своего пути в искусстве, начинается с фортепианного зачина в квартире его бывшего профессора,

⁴⁹ О ней на примере фотопубликаций послевоенных журналов пишет Е. Сальникова. Она же упоминает и об эпизоде концерта классической музыки на судостроительном заводе из фильма «Большая семья» («Ленфильм» (1954), режиссер И. Хейфец, сценаристы Вс. Кочетов, С. Кара, И. Хейфец, композитор В. Пушкин): «Но, попав в центр промышленного ландшафта с кранами и корпусами судов, рояль не смотрится как инородное тело. Рояль словно сердцевина ландшафта, неожиданно приоткрывшаяся душа гигантского созидательного процесса» (Сальникова Е. Советская культура в движении... С. 75).

⁵⁰ 1952, музыка Б. Мокроусова, слова С. Алымова.

⁵¹ Музыка П. Булахова, слова Н. Анордиста.

⁵² Все эти образцы «народных» песен приблизительно датируются последней третью XIX века и могут быть отнесены к авторской культуре, хотя имена некоторых из их создателей пока еще не установлены.

который подхватывается уже оркестрово-хоровой массой на премьере сочинения в Большом зале Консерватории. Голос гармошки не слышен, да и не был бы слышан в этом монументальном звуковом потоке, но его замещает цитата из еще одной «народной» песни — «Ревела буря, дождь шумел»⁵³, родственной (по своему настроению и сибирскому локусу) ранее звучавшему «Бродяге».

Возвращаясь к ранее приведенному нами программному заголовку статьи 1920-х, можно заключить, что движение «от гармошки к гармонии» таким показательным образом завершилось⁵⁴. Тем более заметно превалирование образа фортепиано в городских интерьерах советского кинематографа⁵⁵. Как справедливо замечает Е. Сальникова, «рояль явился наиболее узнаваемым, пластически эффективным и завершенным образом-символом классической мировой культуры»⁵⁶. В свою очередь разновидности гармоника населили пространства «деревенских» кинолент⁵⁷. С конца 1950-х на экраны страны триумфально вернулась гитара⁵⁸, став обязательным атрибутом образов советской молодежи — физиков и лириков, стахановцев и метростроевцев, целинников и геологов⁵⁹. В 1950-х она порой еще сохраняет негативный флер прежней «мещан-

⁵³ Автор музыки неизвестен, слова — вариант баллады К. Рыльева «Дума Ермака» (1822).

⁵⁴ Однако самый ранний кинематографический пример такого рода — фильм Г. Александрова «Волга-Волга», в начале которого героиня дефилирует в провинциальном интерьере с гармошкой наперевес, время от времени аккомпанируя себе, а подплывая к Москве в конце пути, поет уже в «презентабельном» сопровождении фортепиано и оркестра, а песня ее, «подхваченная народом», звучит в бравурном сопровождении рояля.

⁵⁵ При этом семантика образа рояля заметно меняется, например, от «Веселых ребят» Г. Александрова (где его определяющая коннотация — «буржуазность») к «Истребителям» Э. Пенцилина (центральная песня фильма «Любимый город» звучит в исполнении и под фортепианный аккомпанемент М. Бернеса в роли летчика — и здесь уже возникает коннотация «культурности»). Амбивалентно появление рояля в киноленте Пырьева «Партийный билет» (1936): с одной стороны, он выступает маркером быта партийной элиты — признаком той же «культурности», с другой же стороны, примкнуть к этому быту пытается враг, который, разучивая песню в сопровождении рояля, использует это как повод для любовного объяснения, благодаря которому он сможет проникнуть в эту среду и завладеть партийным билетом.

⁵⁶ Сальникова Е. Советская культура в движении... С. 76.

⁵⁷ «Кубанские казаки» (1950), «Свадьба с приданым» (1953), «Максим Перепелица», «Солдат Иван Бровкин» (оба — 1955), «Дело было в Пенькове» (1957), «Иван Бровкин на целине» (1958) и др.

⁵⁸ Однако примечательно ее появление на экранах в разгар Отечественной войны в лирической «роли» — в фильмах 1943 года «Два бойца», «Жди меня» и «Актриса».

⁵⁹ «Дом, в котором я живу», «Случай на шахте восемь» (оба — 1957), «Добровольцы» (1958), «Девушка с гитарой» (1958), «Мне двадцать лет» (1965), «Короткие встречи» и «Вертикаль» (оба — 1967).

ской» репутации⁶⁰, но вскоре достойно выходит из испытания и прощается со своим не самым благонадежным прошлым.

Использование этих музыкальных инструментов как проводников «культурности» по справедливости следует признать решающим. Фортепиано и гармоника сыграли здесь особую роль, поскольку были способными к воспроизведению многоголосия и следовательно могли стать наиболее «всеядными» репрезентантами классической музыки (произведений для оркестра, хора, органа, различных инструментов, голоса с аккомпанементом и т. д.) в соответствующих транскрипциях. Педагогический репертуар для фортепиано и баяна или его европейского «собрата» аккордеона строился именно на классике. Система детского музыкального образования в СССР, не имевшая себе равных в мире по охвату населения и результативности профессионального обучения, а также набор некоторых заимствованных из «буржуазного прошлого» и внедренных в бытовую жизнь советского человека нормативов «культурности», к числу которых стало относиться и наличие музыкальных инструментов в каждом доме, сделали некоторые из них почти обязательным атрибутом советского жилья — как абажур, скатерть и занавески.

Классическая музыка, пусть и подвергшаяся количественной и смысловой редуции, действительно стала обязательной частью жизни «культурного советского человека», независимо от его происхождения, воспитания и профессии. Так, вслед за «идеологизацией интимного» (идеологическими интерпретациями музыки) средствами самой музыки достигалась «интимизация идеологического». Сформированная в течение нескольких десятилетий ранней советской эпохи и вовлеченная в эти процессы семантика музыкального инструментария несомненно стала частью исторической памяти и коллективной идентичности нескольких поколений советских людей.

Литература

1. Асоян Ю. А. Понятие и идеологема культурности в Советской России 1920-х годов // Обсерватория культуры. 2010. № 1. С. 123–130.
2. Васильев Н. О гармошке // Музыкальная новь. 1924. № 12. С. 7.

⁶⁰ Например, в фильме «Весна на Заречной улице» (1956), где образ положительной героини в свою очередь ассоциируется с академической музыкой, сопровождаемая звучанием фортепианного концерта. Эта «высокая» культура требует от простого рабочего, любителя вечеринок под гитару, напряженного духовного роста — в полном соответствии с концепцией культурности, которая к этому времени уже обрела свое законченное выражение в общепринятых «заповедях строителя коммунизма».

3. *Волков В. В.* Концепция культурности, 1935–1938: Советская цивилизация и повседневность сталинского времени. URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-23165.html> (дата обращения: 01.05.2013).
4. *Выгодский Н.* Новости музыкальной литературы // Музыка и революция. 1928. № 10. С. 48–50.
5. *Глебов И.* Кризис музыки (Наброски наблюдателя ленинградской музыкальной действительности) // Музыкальная культура. 1924. № 1. С. 99–120.
6. *Гудкова В.* Рождение советских сюжетов. Типология отечественной драмы 1920-х — начала 1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 464 с.
7. *Добренко Е.* REALÄSTHETIK, или Народ в буквальном смысле // Новое литературное обозрение. 2006. № 82. С. 183–242.
8. *Дроздов Ан.* «Путь Октября» (Большой зал МГК, 18/І–29) // Музыка и революция. 1929. № 2 (38). С. 33.
9. *Есенина Т. С.* О В. Э. Мейерхольде и З. Н. Райх. Письма к К. Л. Рудницкому. М.: Новое издательство, 2003. 240 с.
10. *Жаров А.* Гармонь // Правда. 1926. 4 июля. № 151.
11. *Керженцев П. М.* [Лебедев П. М.] Творческий театр. 5-е изд., пересм. и доп. М.; Пг.: Государственное издательство, 1923. 234 с.
12. *Кожевников П.* За культуру гармонике // Рабочий и театр. 1927. № 7. С. 14.
13. *Колосов А.* Рояль // Правда. 1935. 11 февр. № 41.
14. *Лебина Н. Б.* Повседневная жизнь советского города: Нормы и аномалии. 1920–1930 годы. СПб.: журнал «Нева», 1999. 334 с.
15. *Луначарский А. В.* Гармонь на службе революции // Луначарский А. В. Искусство и молодежь. М.: Молодая гвардия, 1929. С. 95–99.
16. *Любимов А.* Музыкальный... самогон (по поводу «Синей блузы») // Музыкальная новь. 1924. № 11. С. 23.
17. *Малков Н.* В защиту гармонике // Жизнь искусства. 1927. № 2. С. 7.
18. *Марченко Ю. Г.* Очерки истории культурного развития рабочих Сибири (1920–1928 гг.) / Отв. ред. В. Л. Соскин. Новосибирск: Наука, Сиб. отд-е, 1977. 173 с.
19. *Медведев П. Н.* Демьян Бедный: критико-биографический очерк. Л.: Кубуч, 1925. 72 с.
20. О гармонике: Сборник работ комиссии по исследованию и усовершенствованию гармоник / Под ред. председателя секции ГИМНа по музыкальному инструментоведению проф. А. А. Рождественского. М.: ГИМН, 1928. 62 с.
21. От гармошки — к гармонии // Экран. 1926. № 50. С. 8–9.
22. *Плаггенборг Ш.* Революция и культура: культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма / Пер. с нем. И. Карташевой. СПб.: Журнал «Нева», 2000. 415 с.
23. *Поздняков Ю.* Образ гармонике в советской культуре: от идеологических дискурсов к художественному канону // Социология музыки: новые стратегии в гуманитарных науках: Сборник статей / Ред.-сост. В. Валькова, Е. Ключникова. М.: Композитор, 2011. С. 262–267.
24. *Прокофьев С. С.* Дневник: В 3 ч. Ч. 2. 1919–1933. Paris: spkrfv, 2002. 890 с.
25. *Раку М.* Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение. 2014. 715 с.

26. Раку М. «Музыка революции» в поисках языка // Антропология революции: Сборник статей по материалам XVI Банных чтений журнала «Новое литературное обозрение» (Москва, 27–29 марта 2008 года) / Сост. и ред.: И. Прохорова, А. Дмитриев, И. Кукулин, М. Майофис. Вып. 76 / М.: НЛО, 2009. С. 400–435 (Научная библиотека).
27. Сальникова Е. Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. М.: ЛКИ, 2008. 471 с.
28. Соколова А. Н. Гармоника как идеологическое орудие // Гармоника: история, теория, практика: Сборник статей / Под ред. А. Соколовой. Майкоп: Адыгейский гос. университет, 2000. С. 82–87.
29. Троцкий Л. Литература и революция / Печатается по изд. 1923 г.; вступ. ст. Ю. Борева. М.: Политиздат, 1991. 399 с.
30. [Хроника] // Рабочий и театр. 1926. № 27. С. 12.
31. Dunham V. In Stalin's Time: Middleclass Values in Soviet Fiction. Cambridge: Cambridge University Press, 1979. 283 p.
32. Fitzpatrick S. The Cultural front: Power and Culture in Revolutionary Russia. Ithaca: Cornell University Press, 1992. 296 c.
33. Lewin M. Society, State and Ideology During the First Five-year Plan // Cultural Revolution in Russia, 1928–1931 / Ed. by S. Fitzpatrick. Ontario: Indiana University Press, 1978. P. 41–77.
34. Nelson A. Music for the Revolution: Musicians and Power in Early Soviet Russia. Philadelphia: The Pennsylvania State Univ., 2004. 346 p.
35. Timasheff N. The Great Retreat: The Growth and Decline of Communism in Russia. New York: Dutton & Co, 1946. 470 p.

References

1. Asojan Y. Ponyatiye i ideologema kul'turnosti v Sovetskoy Rossii 1920-kh godov [Concept and Ideologeme of Culture in Soviet Russia of the 1920s] // Observatoriya kultury [Observatory of Culture]. 2010. № 1. P. 123–130.
2. Dobrenko Y. REALĀSTHETIK, ili Narod v bukval'nom smysle [REALĀSTHETIK, or The People Literally] // Novoye literaturnoye obozreniye [New Literary Observer]. 2006. № 82. P. 183–242.
3. Drozdov An. Put' Oktjabrja (Bol'shoy zal Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii, 18/I–29) [The October's Way (Grand Hall of Moscow State Conservatory, 18/I–29)] // Muzyka i revoljutsiya [Music and Revolution]. 1929. № 2 (38). P. 33.
4. Dunham V. In Stalin's Time: Middleclass Values in Soviet Fiction. Cambridge: Cambridge University Press, 1979. 283 p.
5. Fitzpatrick S. The Cultural front: Power and Culture in Revolutionary Russia. Ithaca: Cornell University Press, 1992. 296 c.
6. Glebov I. Krizis muzykal'noy kul'tury (nabroski nabljudatelja leningradskoy muzykal'noy real'nosti) [A Crisis of Music (Observer's Sketches of Musical Reality of Leningrad)] // Muzykal'naya kultura [Music Culture]. 1924. № 1. P. 99–120.
7. Gudkova V. Rozhdenie sovetskikh sjuzhetov. Tipologiya otechestvennoy dramy 1920-kh — nachala 1930-kh godov [The Birth of Soviet Plots. Typology of Domestic Drama in

- 1920s — Early 1930s]. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye [New Literary Observer], 2008. 464 p.
8. *Kerzhentsev P. M.* [*Lebedev P. M.*] *Tvorcheskiy teatr* [Creative Theater]. 5-e ed. Moscow; Petrograd: Gosudarstvennoye izdatel'stvo, 1923. 234 p.
 9. *Kozhevnikov P.* *Za kul'turu garmoniki* [For the Culture of the Accordeon] // *Rabochiy i teatr* [Worker and Theater]. 1927, № 7. P. 15.
 10. *Kolosov A.* *Royal* [Grand Piano] // *Pravda*. 1935. 11 Febr. № 41.
 11. *Lebina N. B.* *Povsednevnyaya zhizn' sovetskogo goroda: normy i anomalii. 1920–1930 gody* [Everyday Life of Soviet City: Norms and Anomalies. The 1920–1930 Years]. St. Petersburg: Publ. of magazine “Neva”, 1999. 334 p.
 12. *Lewin M.* *Society, state and ideology during the first five-year plan* // *Cultural Revolution in Russia, 1928–1931* / Ed. by S. Fitzpatrick. Ontario: Indiana University Press, 1978. P. 41–77.
 13. *Lunacharskiy A. V.* *Garmon' na sluzhbe revoliutsii* [The Accordeon at the Revolution's Service] // *Lunacharskiy A. V. Iskusstvo i molodezh* [Art and Youth]. Moscow: Molodaya gvardiya, 1929. P. 95–99.
 14. *Lyubimov A.* *Muzykal'nyi... samogon (po povodu «Siney bluzy»)* [Musical... Hooch (About “The Blue Jacket”)] // *Muzykal'naya nov'* [Musical Virgin Soil]. 1924. № 11. P. 23.
 15. *Malkov N.* *V zashchitu garmoniki* [In Defense of Accordeon] // *Zhizn' iskusstva* [Life of Art]. 1927. № 2. P. 7.
 16. *Marchenko Y. G.* *Ocherki istorii kulturnogo razvitiya rabochikh Sibiri* [Historic Essays of Siberian Worker's Cultural Education (1920–1928)] / Ed. V. L. Soskin. Novosibirsk: Nauka, Siberian department, 1977. 173 p.
 17. *Medvedev P. N.* *Dem'an Bednyy: kritiko-biograficheskiy ocherk* [Demjan Bednyi: Critical-Biographical Essay]. Leningrad: Kubuch, 1925. 72 p.
 18. *Nelson A.* *Music for the Revolution: Musicians and Power in Early Soviet Russia*. Philadelphia: Pennsylvania State Univ., 2004. 346 p.
 19. *O garmonike: Sbornik rabot komissii po issledovaniyu i usovershenstvovaniyu garmonik* [About Accordeon: Article's Collection of the Panel for Accordeons' Research and Development] / Ed. Prof. A. A. Rozhdestvenskiy. Moscow: GIMN, 1928. 62 p.
 20. *Ot garmoshki k garmonii* [From the Accordeon to the Harmony] // *Ekran* [Screen]. 1926. № 50. P. 8–9.
 21. *Plaggenborg S.* *Revolutsiya i kul'tura: kulturnyye oriyentiry v period mezhdru Oktyabrskoy revolutsiyey i epokhoj stalinizma* [Revolution and Culture: Cultural Landmarks in between October Revolution and Stalin Epoch] / Transl. of Irina Kartasheva. St. Petersburg: Publ. of magazine “Neva”, 2000. 415 p.
 22. *Pozdnyakov J.* *Obraz garmoniki v sovetskoy kulture: ot ideologicheskikh diskursov k khudozhestvennomu kanonu* [Accordeons' Image in Soviet Culture: from Ideologic Discourses to Art Canon] // *Sotsiologiya muzyki: novyye strategii v gumanitarnykh naukakh: Sbornik statey* [Sociology of Music: The New Strategies in Humanities: Collection of Scientific Articles] / Eds. V. Val'kova, E. Kluchnikova. Moscow: Kompozitor, 2011. P. 262–267.
 23. *Prokof'ev S. S.* *Dnevnik: V 3 chastyakh. Ch. 2. 1919–1933* [A Diary: In 3 Parts. Part 2. 1919–1933]. Paris: spkrfv, 2002. 890 p.
 24. *Raku M.* *Muzykal'naya klassika v mifotvorchestve sovetskoy epokhi* [The Classical Musical Heritage in the Myth-Building of the Soviet Era]. Moscow: Nowoye Literaturnoye Obozreniye [New Literary Observer], 2014. 720 p.

25. *Raku M.* «Muzyka revoljutsii» v poiskakh yazyka [“Revolution’s Music” in Searching of Language] // *Antropologiya revolyutsii: Sbornik statey po materialam XVI Bannykh chteniy zhurnala «Novoye literaturnoye obozreniye»* (Moskva. 27–29 marta 2008 goda) [Anthropology of Revolution: Collection of Scholarly Articles, New Literary Observer] (Moscow, 27–29 March 2008) / Ed. I. Prochorova, A. Dmitriyev, I. Kukulin, M. Mayoffis. *Scholarly Supplement LXXVI / Moscow: Nowoye Literatutnoye Obozreniye [New Literary Observer]*, 2009. P. 400–435.
26. *Sal’nikova E.* Sovetskaya kultura v dvizhenii: ot serediny 1930-kh k seredine 1980-kh. Vizualnyye obrazy, geroi, syuzhety [Soviet Culture in Motion: From the mid-1930s to the mid-1980s. Visual Images, Heroes, Plots]. Moscow: LKI, 2008. 471 p.
27. *Sokolova A. N.* Garmonika kak ideologicheskoye orudiye [Accordeon as Ideological Weapon] // *Garmonika: istoriya, Teoriya, praktika: Sbornik statey [Accordeon: History, Theory, Practice: Scientific Work’s Collection]* / Ed. A. Sokolova. Maykop: Adygeyskiy gosudarstvennyi universitet, 2000. P. 82–87.
28. [Chronicle] // *Rabochiy i teatr [Worker and Theater]*. 1926. № 27. P. 12.
29. *Timasheff N.* The Great Retreat: The Growth and Decline of Communism in Russia. New York: Dutton & Co, 1946. 470 p.
30. *Trotsky L.* Literatura i revolyutsiya [Litterature and Revolution] / Reprint of the 1923 edition; Introduction by Y. Borev. Moscow: Politizdat, 1991. 399 p.
31. *Vasil’yev N.* O garmoshke [About the Accordeon] // *Muzykal’naya nov’ [Musical Virgin Soil]*. 1924. № 12. P. 7.
32. *Volkov V. V.* Kontseptsiya Kul’turnosti, 1935–1938: Sovetskaya tsivilizatsiya i povsednevnost’ stalinskoy epokhi [Concept of “Kulturnost”, 1935–1938: Soviet Civilization and Everyday of the Stalin’s Epoch]. URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-23165.html>. (date of the application 01.05.2013).
33. *Vygodskiy N.* News of Musical Litterature // *Muzyka i revoljutsiya [Music and Revolution]*. 1928. № 10. P. 48–50
34. *Yesenina T. S.* O V. E. Meyerkhofde i Z. N. Raykh. Pis’ma k K. L. Rudnitskomu [About V. E. Meyerhold and Z. N. Reich. Letters to K. L. Rudnitskiy]. Moscow: Novoje izdatel’stvo [New Publishing House], 2003. 240 p.
35. *Zharov A.* Garmon’ [Accordeon] // *Pravda*. 1926. 4 июля. № 151.

Список сокращений

ВЛКСМ — Всесоюзный ленинский коммунистический союз молодежи
(ЦК ВЛКСМ — Центральный комитет Всесоюзного ленинского коммунистического союза молодежи)
ГИМН — Государственный институт музыкальной науки
МГК — Московская государственная консерватория
ПРОКОЛЛ — производственный коллектив Московской консерватории
РАПМ — Российская ассоциация пролетарских музыкантов
ТиМ (ГОСТИМ) — Театр имени Мейерхольда (с 1926 года — Государственный театр имени Мейерхольда)