

Екатерина Власова.

«1948 год в советской музыке»

М.: Классика-XXI, 2010. — 455 с.

Книга Екатерины Власовой — одно из самых значительных событий в сегодняшнем отечественном музыкознании как части искусствознания и обществоведения. Если поставить работу Власовой в контекст советской музыкальной историографии, то мгновенно станет ясно, что этот масштабный труд создает *противовес* официальной истории советской музыкальной культуры в ее идеологической и, как следствие, фактологической составляющей. И, что очень важно, противовес этот он создает *изнутри* самой отечественной культуры и жизни. Тем самым исследование Власовой разом порывает с тенденциозностью советской историографии, все еще бытующей. Противовес этот чрезвычайно серьезный в силу обилия привлеченных автором неизвестных доселе политико-идеологических документов, о существовании которых было естественно догадываться, но тщательно работать с которыми довелось именно Е. Власовой.

«Власть и художественная интеллигенция». Таково название тома «Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953». Большеформатный толстенный том, составленный Андреем Артизовым и Олегом Наумовым, был выпущен в свет в Москве в 1999 году при поддержке Международного фонда «Демократия» (фонда Александра Н. Яковлева, организованного в 1993 году¹). Появление этого сенсационного труда, в мгновение ока исчезнувшего с полок книжных магазинов, стало водоразделом в изучении истории советского искусства, в том числе музыкального — казалось, *после* него нельзя описывать историю отечественной музыки XX века и ее фрагменты по-прежнему, как *до* него. Впрочем, оказалось — можно: в нашей музыковедческой среде широкого резонанса материалы этого тома не получили. Равно как и полемичная работа Леонида Максименкова «Сумбур вместо музыки: Сталинская культурная революция 1936–1938» (М., 1997), дискуссию с автором

Фрагмент из книги Екатерины Власовой («Агитационный путь развития искусства. Первые большевистские музыкальные организации») был опубликован в журнале *OPERA MUSICOLOGICA* 2010, № 1. (Прим. ред.)

¹ Об опубликованных фондом книгах и многотомном издании под редакцией А. Н. Яковлева «Россия. XX век. Документы» см.: URL:<http://www.alexanderyakovlev.org/> (дата обращения: 09.12.2010).

которой Е. Власова вынесла за пределы своей книги, успешно проведя ее в «лобовом столкновении» с Максименковым на недавней защите своей докторской диссертации².

Годы работы Екатерины Власовой в архивах, где десятилетиями покоились документы, спрятанные от публикаций и сознательно не включенные в историю советской музыки, дали свой впечатляющий результат. Это — базовый материал книги: декларации, выступления на съездах и пленумах, рапорты и отчеты в вышестоящие инстанции, протоколы, доносы — свидетельства о событиях, нередко масштабных и исторически значимых, но исчезнувших — словно их и не было — из исторической памяти. И одно из таких событий — пленум Союза советских композиторов 1944 года. Е. Власова достала на свет божий огромную массу документального материала, крайне неудобного для тех отечественных историков, которые стремятся к спокойной академической жизни.

Расшифровка, осмысление, выбор, комбинационная подборка, выработка исследовательского нарратива и систематизация его доказательной базы — это огромный труд. Легко предвидеть, что советологи во всем мире энергично распотрошат книгу на цитаты. Предупреждение о необходимости получить разрешение на цитирование и вторичное цитирование документов, боюсь, вряд ли кого-нибудь остановит — уж слишком материал актуальный и злободневный — горячий!

Последнее время сталинский период и сам Сталин находятся на острие общественного внимания и активно обсуждаются. В 2004 году в Европе вызвала большой интерес книга, документированная хроника английского историка и журналиста Саймона Себага-Монтефиоре «Сталин: двор красного монарха», удостоенная в Англии премии в номинации «Лучшая историческая книга года», а в 2007 году — его же документированный труд «Молодой Сталин» получил литературную премию в номинации «Документальная проза». Обе они переведены на русский язык. Плакаты с рекламой этих книг в Европе красноречиво говорят о важности темы и ее мощном резонансе.

В России по разным каналам постоянно идут телевизионные документальные фильмы о сталинском времени, ток-шоу с их результатами «все-народного голосования», обескураживающими политической слепотой и живучестью сталинских идеологических установок. Крикливые дискуссии отечественных Интернет-форумов пугают вменяемого посетителя. Сам Сталин «как лицо России» находится на опасно и постыдно высо-

² О трудах историка и архивиста Л. Максименкова, работающего с личными фондами Сталина и других представителей верховной советской власти, см.: Эмерсон К. Свобода информации, свобода личности и постсоветская археография // Вопросы литературы. 2008. № 5. С. 73–78.

кой ступени рейтинга популярности. Все это говорит об общественно-нравственном значении исследования, предпринятого Власовой. В таком контексте практическая ценность этого труда, его общественная польза выходит далеко за рамки специальности 070111 «Музыковедение», принадлежность к которой декларирована в аннотации к книге.

Методологически убедителен найденный Е. Власовой главенствующий принцип и главный путь исследования: художественная концепция и агитационная концепция в их борьбе. Хотя понятие *взаимодействия* мне кажется более емким и более соответствующим *многим* сочинениям тех лет, когда агитационное, левое искусство, не насильственно внедренное, а чрезвычайно привлекательное для жаждущих обновления художников поколения 1900-х – 1920-х, интенсивно вырабатывало свою систему, свой язык, формы и становилось авангардно художественным. А в исторической перспективе — с ассимиляцией этих новых форм — безусловно художественным. Часто невозможно найти тот аналитический скальпель, который расслоил бы, разъединил в творческом процессе эти два слоя «живой ткани» сочинения (например, во Второй и Третьей симфониях Шостаковича, «Герое» Мосолова и других). Вот почему мне казалось бы верным заменить словом «взаимодействие» слово «борьба» *внутри глав*, когда речь идет о сочинениях. В то же время ясно, что слово «борьба» точнее, острее передает *специфику* исторического момента, жизненных и творческих ситуаций, а также суть исследовательской концепции.

Показ и использование архивных материалов в книге не является собственно археографическим. Е. Власова использует всю разнородную массу найденного (протоколы, декларации, резолюции, информационные бюллетени, корреспонденцию) в качестве документов-аргументов, улик, доказательств. Сам *тип работы с первоисточниками* троякий: 1. *информационно-экспозиционный тип*, при котором главенствуют архивный документ и его пересказ с цитированными пассажами и фрагментами; 2. *сравнительно-аналитический* с тщательной текстологической работой ради прояснения биографии документа в его версиях и, в конечном итоге, ради выявления гипотетической альтернативы происшедшему; 3. *обобщенно-результатирующий*, при котором первоисточник осмысливается в широком ситуативном и идеологическом контексте.

Тут же скажу, что информационно-экспозиционный тип подачи материала занимает огромное место в книге, непомерно большое. Некоторые, целиком цитируемые, обширные многостраничные документы имело бы смысл вынести в приложение и апеллировать к ним, изымая пассажи и фрагменты для текстологического или иного анализа. Понимаю, что сейчас выступаю неблагодарным читателем, потому что в ходе знакомства

с книгой была захвачена этим материалом. Однако из конструктивных соображений, будь моя воля, я сузила бы пространство повествования, шире использовала приложения для полного показа документа или пакета документов, сделав концентрированным, тем самым, *аналитический* подход, а также расширила бы плодотворную практику наглядных таблиц (выдающаяся по значению — репертуарная, с. 54–78).

В книге эволюция отечественной музыки «в одной, отдельно взятой стране» (Ленин) предстает как «фронт искусства», как баталия, схватка; и — в интраистории (М. де Унамуно) — как война с невидимым фронтом. Индивидуальный творческий процесс оказался под шквальным идеологическим (советизация), социальным («общественные суды», «творческие обсуждения», от которых большинство критикуемых физически не оправилось), жестоким личным обстрелом.

Книга Власовой, на мой взгляд, могла бы едва ли не целиком войти в проект «Репрессированная музыка». Исследовательское повествование окрашено драматизмом и трагизмом потерь и жертв, которые несли решительно все (если принять во внимание нравственную коррозию человеческой натуры), но главным образом — самая креативная часть профессионального сообщества. Мы все это, конечно, помним и знаем. Но есть *сила документа, его суггестия*. В цепи документальных материалов отображается нарастающий трагизм времени и бытия советского человека: от строительства «корабля дураков» послереволюционных лет со смехотворными репертуарными запретами для рабочих³, с которых, собственно, и начинается кардинальная перекройка сознания, — через классовую селекцию молодежи — социальные <чистки> 1920-х в обеих консерваториях (с. 34–38) — до мутации человеческой природы, выразившейся в животной агрессивности обличения коллег⁴, и затем — к запретительным спискам сочинений советских композиторов в 1948 и 1949 годах, вынужденных выживать в гетто Агитпропа «на просторах родины чудесной»⁵. Восприятие этих материалов, обретая общечеловеческое значение, выводит читателя далеко за очерченные автором книги горизонты, к самой жизни, к экзистенции. Представленные документы зримо показывают, как складывались принципы целостной эстетики молодого государства, как оттачивались инструменты давления и насколько ре-

³ Не слушать «Травиату», «Царскую невесту», «Русалку» и «Демона» и др. (см. главу вторую «Репертуарная политика в советском музыкальном искусстве 1920–1940-х годов»).

⁴ Жуткое впечатление производят статья Е. Грошевой о музыковедах-антипатриотах (с. 382–385) или пассаж из лекции Рославца: «той же рукой, которая писала симфонии, я подписывал смертные приговоры белогвардейцам» (с. 29), впрочем, как и многое другое.

⁵ Начальная строка, зачин «Песни о Ленине и Сталине» — музыка М. Блантера, слова А. Суркова.

прессивными были обрабатываемые механизмы и, что для нас предельно важно! — какими способами фальсифицировалась история. В выявлении фальсификаций состоит большая ценность работы Власовой.

Тщательная текстологическая работа позволяет Власовой сделать открытия. Среди таковых вершинное положение, на мой взгляд, занимает текстологический анализ трех версий судьбоносного постановления 1948 года (с. 265–274) вкупе с донесениями Т. Н. Ливановой, А. Б. Гольденвейзера, М. А. Гринберга и Н. С. Шермана (с. 244–259), а также и другими материалами (в том числе мемуарами Д. Т. Шепилова⁶). Исчезнувший из историографии пленум Союза композиторов 1944 года мастерски реконструирован Власовой⁷.

Борьба двух концепций музыкального искусства сталинского периода изучается на примере таких советских институций, как Большой театр, Московская консерватория (Фракция красной профессуры и студенчество), общественные организации (Бетховенское общество, Общество им. И. С. Баха), Союз композиторов (Первый съезд), радиовещание и пресса. При всем многообразии каждая из них, будучи ареной приложения сил Агитпропа, НКВД, ВКП(б), подчиняется единому алгоритму существования. Соотношение этих сторон культурной жизни советского общества создает многогранное, стремящееся к максимальной объемности, голографичности изображение текущего момента.

Книга строится, главным образом, *на московском материале*. Ясно, что события в Москве были показательной моделью для всей страны и носят всеобщий характер. Но все же везде, и особенно в Ленинграде, давала о себе знать некая специфика, о чем и говорит автор, особенно в разделе «Ленинградская фронтда» (с. 289–304). Дальше от центра могло означать и мягче, и жестче. Да и сами фигуранты всесоюзных дел, процессов, постановлений (Шостакович, Соллертинский, Асафьев, Дзержинский) были в те годы ленинградцами. В тексте книги уместны ленинградские ответвления магистральных сюжетов: упоминания о чистках в Петроградской-Ленинградской консерватории 1920-х⁸, о ленинградской репертуарной политике и опальной опере Шостаковича, подробный рассказ об обсуждении постановления 1948 года в Ленинграде. Но все

⁶ См.: Шепилов Д. Т. Непримкнувший. М., 2001. С. 99–105.

⁷ См. параграф первый «К проблеме композиторского мастерства в советской музыке 1940-х годов. Неизвестный пленум ССК» главы пятой «Советские композиторы в годы войны».

⁸ В качестве курьезной детали упомяну о том, что в Ленинграде к исключенному из консерватории применялась формула «бесценен» (= «бесполезен»), звучащая, однако, двусмысленно: будучи восстановленными, эти люди действительно оказывались в ближайшем и далеком будущем «бесценными».

же существует материал (иногда даже частично опубликованный), который просится быть упомянутым, включенным в той или иной мере. Это многочисленные ленинградские добровольные объединения — кружки, ассоциации, общества⁹. Это специальные творческие бригады МАЛЕГОТа (поименованные либреттист — композитор — режиссер — художник), составившиеся Художественно-политическим советом в 1920-е годы для написания оперы на определенную этим советом тему¹⁰. Это данные в архиве Малого оперного о частоте спектаклей «Леди Макбет Мценского уезда», авторских гонорах, публичном обсуждении спектаклей — свидетельства огромного успеха поруганной оперы. Обращу внимание на дневники Максимилиана Штейнберга, которые повествуют об ужасных буднях семьи Римских-Корсаковых (показательно отношение властей к музыкантам, наследникам великого классика, как классово чужим). Будем надеяться, что масштабная работа на тех же и аналогичных ленинградских материалах будет написана, и призыв, которым Е. Власова завершает книгу — «с готовностью протягиваю руку своим последователям» (с. 412), — будет услышан.

Прямая речь в книге — монологи, диалоги, а также цитаты из деловых бумаг, писем, деклараций и протоколов — дают почувствовать читателю едкую атмосферу безостановочных интриг и аппаратных игр. Читатель моего поколения обнаруживает много нового в знакомом: например, интригу голосования на Первом съезде композиторов, результаты которого оставались до этого неизвестны (глава девятая), замечательную реконструкцию событий (готовый материал для киносценария) в сюжете «Сталин смотрит „Светлый ручей“» (с. 155–164). Дело не только в новизне как таковой, но и в обретении документальных *доказательств* тому, что заложено в опыте нашей жизни, вынесено из разговоров с теми, кто вернулся из сталинских лагерей, из косвенных свидетельств и собственных подозрений. Работа Власовой затрагивает слишком многое из индивидуального, семейного, социального, национального опыта каждого.

Мир, воссозданный в книге Власовой, хотелось бы назвать «теневым» (по следам сказки Е. Шварца), несмотря на более чем очевидные внешние

⁹ Включая ЛАСМ, однажды упомянутые в книге Кружок друзей камерной музыки и Кружок новой музыки, а также многие другие, деятельность которых прекратила инструкция НКВД № 247 от 21 июля 1928 года.

¹⁰ Например, протокол заседания «художественного политсовета» от 4 января 1932 г. содержит актуальные темы для новых опер: 1-я тема — Социалистическое строительство, 2-я тема — Классовая борьба на Западе с намеченной для работы творческой бригадой в составе писателя <так!> Н. Асеева, композитора Д. Шестаковича <так!>, художника И. Рабиновича и «от театра» — дирижер С. Самосуд и режиссер Э. Каплан (ЦГАЛИ СПб. Ф. 290. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 10).

его проявления — ощутимо уродливые и глубоко травмирующие. Реплика из сказки Шварца «тень, знай свое место!» замирает на полпути — увы, это не притча, это жизнь, хоть и прошедшая, но живущая в настоящем. В этом мире есть своя вертикаль, своя «машинерия», и автор книги не скупится на примеры, показывая иерархические отношения между творческой интеллигенцией и властью. Все действия советской власти, партии и правительства продиктованы глубоко и искренне воспринятым от создателя советского государства недоверием и презрением к интеллигенции. Однако возникло такое отношение вовсе не в 1920-е годы XX века, как полагает автор книги (с. 9)¹¹, а значительно раньше — в России оно уходит корнями в XIX век, о чем есть большая литература: от Н. А. Бердяева и Г. П. Федотова до Ю. М. Лотмана. Граждане новой, советской России почувствовали все это на себе. В книге, среди прочего, речь идет об удельном весе выходцев из интеллигенции среди консерваторской молодежи (с. 38), который с 1924 по 1927 год резко понизился (с 85% до 28%). Я бы советовала не доверять этой статистике и учесть мгновенно распространившуюся практику менять, фальсифицировать, дабы выжить, анкетные данные: поначалу в графе «происхождение», а вскоре также и в графе «национальность» (знаменитый «5-й пункт»). Эта печальная практика позволяет сейчас открывать в бывших «обычных» советских гражданах (в «простом советском человеке») потомков старинных родов и фамилий.

С материалами, которые насыщают книгу, мы погружаемся в мир ранне-советского и в целом советского новояза, на котором люди моего поколения выросли (ленинские труды, канцеляризмы протоколов, риторика заседаний, докладов, сборов, слетов) — все эти «попутчики», «выдвиженцы», «обскуранты», «лишенцы», «молчалиники», «безродные космополиты»; «перевооружение», «левацкие загибы», «передовые силы», «классовый враг», «общественный суд над творчеством» и прочие — они со скрежетом возвращаются в сознание, давно их отторгнувшее. Виссарион Шибалин назвал эту речевую практику «идиотской игрой во фразеологию» (с. 118). Но тут дело, конечно, много серьезней: агрессивность речевых советизмов выражала накал борьбы, и каждый из них влек за собой бесповоротные изменения в судьбах. Эта лексика, которую нам хотелось бы оценить как архаизм, — увы, не хазарский словарь Милорада Павича, этот словарь мгновенно оживляет в нашей генетической памяти понятия, которые имеют грозный судьбоносный смысл. И вот — из-за языкового дуализма, из-за «текста в тексте» (а именно: находясь в сегодняшней реальности, «здесь и сейчас», мы легко включаемся в переживание проис-

¹¹ См. об этом подробнее параграф «Революция и интеллигенция» главы первой «После Октября» (с. 8–12).

ходившего «там и тогда») — эффект *déjà vu* довольно сильный: говоря строкой Б. Л. Пастернака, «я вижу сон: я взят обратно в ад». Но польза от цитирования и квалифицированного комментирования этих текстов для молодых поколений очень большая: изучающим отечественную культуру XX века необходимо знать и уметь читать эти тексты, различать в них «канцеляриты» (К. Чуковский), «слово с оглядкой» и «слово с лазейкой» (по М. Бахтину), корректно расшифровывать смыслы и подтексты. Работа Власовой этому учит.

Люди на страницах книги показаны в самые острые, поворотные, критические моменты жизни, под гнетом страха, и потому все они — включая тех, о ком написано множество статей и книг, — показаны без глянца канонического изображения, в свой реальный, а не мифологизированный рост. М. Ф. Гнесин, Н. А. Рославец, Д. Д. Шостакович, В. Я. Шебалин, В. И. Мурадели, Н. Я. Брюсова, Ю. В. Келдыш, Б. В. Асафьев, Н. И. Челяпов, Б. Л. Пастернак выступают ярко, «позы» их динамичны, «жесты» экспрессивны. Их портреты и карикатуры на них, встроенные в текст книги, усиливают впечатление наглядности происходящего.

От впервые публикуемых речей, деклараций, писем рождаются новые смыслы, значения, нюансы известных биографических событий, которые оттеняют те поступки, сочинения, статьи, которые нам известны. Открытые Власовой страшные материалы — это контрапункт к мемуарам, в том числе и последних десятилетий XX века, в которых мемуаристы стремились на «вегетарианский» лад, набело переписать свои молодые годы (блестяще показательный пример таковых — материалы о Хренникове 1937, 1948 и 1949 годов и его же поздние мемуары¹²). Власова демифологизирует мемуарную автобиографику. В этом также историческая ценность книги.

Архитектуру работы поддерживает авторская, весьма убедительная периодизация, сквозные темы и линии. Их немало. Тут и цензурирование, репертуарная политика на сцене, подиуме и экране и, конечно же, осведомительство. «Стучали все!» — говорит персонаж современной новеллы. Все, да не все! Сильное впечатление производят формы индивидуального сопротивления. Вот Шебалин, стойкий и мужественный, в том числе и в должности ректора Московской консерватории. А вот многолетние, проходящие через качественно разные периоды советской истории бойцовские схватки бывшего активным РАМПовцем Ю. В. Келдыша с АСМовски настроенным В. Я. Шебалиным, в психологической подоснове которых не столько текущие противоречия, сколько обиды прошлого, память об антагонизме в молодые годы. Яркий сюжет связан с Нейгаузом и Пастерна-

¹² Ср.: Хренников Т. Так это было. О времени и о себе. М., 1994 — с ранними статьями того же автора, данными в библиографическом списке на с. 452.

ком, аристократами духа, чья драгоценная дружба и любовь друг к другу и творчеству друг друга общеизвестны. Нейгауз, будучи директором консерватории в 1936 году, очернил свое имя негативными высказываниями о Шостаковиче, а два полемических выступления Пастернака (словно в ответ Нейгаузу) с именем Шостаковича как фигурой умолчания, сокрытые доселе от общественности, еще раз возвысили поэта.

Если отвлечься от личного переживания материала книги, то может показаться, что нам предлагают пьесу со скрытой и с явной интригами, иллюзией вариантов сценария, драматичными монологами, жаркой диалогической полемикой, нередко в духе театра абсурда, чаще — трагичной в духе классической драмы.

Не хочу сказать, что Власова планировала театральный эффект, она первоисточниками создавала доказательную базу, но психологическое давление материала и неизбежная эмоциональная раскаленность его восприятия вовлекают читателя в «живое» сопереживание. Многие, а среди них — члены семейств и ученики персонажей повествования — будут, увы, больно затронуты этим исследованием.

Азарт исследователя и переживание материала в процессе архивно-текстологической работы — в редких случаях, но все же, мне кажется, «подводят» автора книги. От такого исследователя, каким является Власова, ждешь точности во всем. Догадываюсь, что аргументы и контраргументы у автора есть всегда, даже когда в тексте книги их не хватает. Вот пример: мне хотелось бы получить доказательства причастности Соллертинского к разработке повестки дня пленума Союза композиторов 1944 года (с. 190). Есть основания считать, что Соллертинский не участвовал в разработке повестки. В Москву из новосибирской эвакуации он приехал, чтобы утвердиться, по настоянию Шостаковича и Шебалина, как верно пишет автор книги, в столице, где ему предоставлялась профессура в консерватории, где его лекций ждали в АН СССР и в Институте истории искусств, где он читал основной доклад на государственных торжествах по случаю пятидесятилетия смерти Чайковского (14 ноября 1943 года) и где ему была обещана квартира. Соллертинский фактически бежал из Новосибирска, спасался от филармонических интриг. В Новосибирске он был лишен права пользоваться «закрытой» столовой, он голодал, голодали жена и двое сыновей¹³. Он был так сильно болен! Ему было совсем не до пленума. И к тому же московская ситуация произвела на него гнетущее впечатление. Он, по воспоминаниям близких, не желал

¹³ См. об этом: Д.Д.Шостакович. Письма И.И.Соллертинскому / Публ. Д.И.Соллертинского; предисл. Л.Г.Ковнацкой; подгот. текста Д.И.Соллертинского, Л.В.Михеевой и др.; коммент. О.Л.Данскер, Г.В.Копытовой и др. СПб., 2006. С. 250–259 (письма весны 1943 г.).

иметь с нею что-либо общее и мысленно «отскочил» в сторону от Москвы. Вскоре, 11 февраля 1944 года, Соллертинский скончался.

Иногда автор допускает опрометчивые высказывания.

К примеру, обсуждается тезис Ярустовского, высказанный на Втором съезде композиторов 1957 года (с. 79): «До сих пор у нас еще нет подлинно классической советской оперы» — тезис, пишет Власова, который трудно оспорить. Нет, совсем не трудно. Достаточно назвать оперы «Семен Котко» и «Война и мир» Прокофьева (соответственно — 1939 и 1945 годы).

К «Симфонии гудков» Арсения Аврамова у автора нет доверия: «Назвать подобное шоу произведением искусства не поворачивается язык» (с. 18). А, собственно, почему? Впервые исполненная в Баку в 1922 году, эта футуристическая работа произвела сильное впечатление на современников. Произвела она яркое впечатление и на меня, когда дважды — в этом и прошлом году на Нарышкином бастионе Петропавловской крепости во время программы «Пионеры звука», проводимой Фондом «ПРО АРТЕ» — я слушала реконструированную Сергеем Хисматовым «Симфонию гудков». Прекрасно звучит. Интересная работа. Очень рекомендую.

Над документами, воспроизводимыми в книге Власовой, словно тяготеет рок: прежде их прятали в закрытых архивах, теперь их напечатали мельчайшим и блеклым светло-серым, едва разборчивым шрифтом. Неужели не предполагается (вопрос адресую издателям), что читателю надо свободно и легко общаться с документальной базой книги, с ее источниковедческим аппаратом — со ссылками, списком литературы и именным указателем, наконец, с оглавлением? Стоит напомнить издателям, что книги адресуются и людям с ослабленным зрением — тем, кто проводит много времени за чтением, расходуя отпущенный природой зрительный ресурс. Им должно быть удобно работать с такой книгой. В этом отношении книга не сокращает, а увеличивает расстояние между текстом и читателем-профессионалом.

Но, как бы то ни было, отныне честный историк, биограф, историограф, культуролог, социолог, политолог, общественвед, писатель и педагог — все, кто изучает музыкальную жизнь, композиторское творчество, работу театров, консерваторий и средства массовой информации сталинской поры, не сможет обойти труд Е. Власовой.

Мне представляется это исследование не просто открытым, а распахнутым навстречу новым историко-культурным и музыковедческим архивным изысканиям: документы обнародованы, архивы и фонды указаны, старая пресса актуализирована, точки зрения выявлены, мнения высказаны, одним словом — дорога проложена.

Людмила Ковнацкая