

Цимбал Марина Федоровна

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЕВРОПЕЙСКИХ ТОТАЛИТАРНЫХ СИСТЕМ (НА ПРИМЕРЕ ФАШИСТСКОЙ ИТАЛИИ, ТРЕТЬЕГО РЕЙХА, СССР)

В статье предложен анализ особенностей тоталитарной музыкальной культуры на примере музыкальной культуры фашистской Италии, Третьего рейха и СССР. Выявлены специфические проявления влияния тоталитарного режима на музыкальную культуру, которые имеют место быть вне зависимости от национальной принадлежности этой культуры, среди них - высокая степень институционализации музыкальной культуры, особенности музыкального языка создаваемых в ее рамках произведений, определенная репертуарная политика и отношение к фольклорной музыке и др.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/10-3/53.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 10 (48): в 3-х ч. Ч. III. С. 205-211. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/10-3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

5. Зудина Л. С. Размещение дворянского землевладения в Воронежской губернии во второй половине XVIII века // Проблемы исторической демографии и исторической географии Центрального Черноземья и Запада России: материалы VI научной конференции исследователей исторической демографии и исторической географии Центрального Черноземья и Запада России (Липецк, 21-22 апреля 1998 г.). Липецк: Изд-во ЛГПИ, 1998. С. 48-50.
6. Милешина Н. А. Управление имением как составляющая повседневной жизни дворянства второй половины XVIII – середины XIX в. (на материалах центрально-европейских и средневолжских губерний России) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 5 (19). Ч. II. С. 120-123.
7. Описание Воронежской губернии / составил И. Николаевский. Воронеж: Типо-литография Т-ва И. Кравцов и Ко, 1909. 108 с.
8. Орлов-Давыдов В. П. Биографический очерк графа Владимира Григорьевича Орлова: в 2 т. СПб.: Типография Императорской академии наук, 1878. Т. 2. 370 с.
9. Романович-Славатинский А. Дворянство в России от начала XVIII века до отмены крепостного права: свод материала и пригготовительные этюды для исторического исследования. СПб.: Типография Министерства внутренних дел, 1870. 594 с.
10. Российский государственный архив древних актов (РГАДА). Ф. 192. Оп. 1.
11. РГАДА. Ф. 1354. Оп. 84.
12. РГАДА. Ф. 1384. Оп. 1.
13. РГАДА. Ф. 1454. Оп. 1.
14. Федюнина Т. Н. Коннозаводческая деятельность А. Г. Орлова-Чесменского // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия «История, политология, экономика». Белгород: Издательство БелГУ, 2007. № 4 (35). Вып. 3. С. 92-95.

FEATURES OF ECONOMIC DEVELOPMENT OF THE ORLOV-CHESMENSKIIS' ESTATE IN VORONEZH PROVINCE AT THE END OF THE XVIII – THE FIRST HALF OF THE XIX CENTURY

Fedyunina Tat'yana Nikolaevna, Ph. D. in History
Voronezh State Pedagogical University
fedjuninatn@mail.ru

The article studies the characteristic features of the economic development of the estate of the famous dignity of Catherine II Alexei Grigoryevich Orlov-Chesmenskii (24.09.1735/1737-12.24.1807) in Voronezh province at the end of the XVIII century. Particular attention is paid to the sources of the earl's land-tenure formation, the history of the estate development under the earl's daughter Anna Alekseevna Orlova-Chesmenskaya management (02.05.1785-05.10.1848) in the first half of the XIX century. Attracted archival materials allow reconstructing the picture of regressive changes in the estate after the death of A. G. Orlov-Chesmenskii, and determining the degree of the personal involvement of the owners in the estate functioning.

Key words and phrases: A. G. Orlov-Chesmenskii; A. A. Orlova-Chesmenskaya; estate; noble land-tenure; Voronezh province; economic activity; management; Khrenovoe stud.

УДК 78.01

Культурология

В статье предложен анализ особенностей тоталитарной музыкальной культуры на примере музыкальной культуры фашистской Италии, Третьего рейха и СССР. Выявлены специфические проявления влияния тоталитарного режима на музыкальную культуру, которые имеют место быть вне зависимости от национальной принадлежности этой культуры, среди них – высокая степень институционализации музыкальной культуры, особенности музыкального языка создаваемых в ее рамках произведений, определенная репертуарная политика и отношение к фольклорной музыке и др.

Ключевые слова и фразы: тоталитарная музыкальная культура; музыкальная культура фашистской Италии; музыкальная культура Третьего рейха; музыкальная культура СССР.

Цимбал Марина Федоровна

Санкт-Петербургский государственный университет
marina-arfistka@mail.ru

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЕВРОПЕЙСКИХ ТОТАЛИТАРНЫХ СИСТЕМ (НА ПРИМЕРЕ ФАШИСТСКОЙ ИТАЛИИ, ТРЕТЬЕГО РЕЙХА, СССР) ©

XX век вызвал к жизни ряд тоталитарных режимов, среди которых наиболее заметными являются те, что возникли в СССР, Третьем рейхе, фашистской Италии. Эти тоталитарные режимы оставили существенный след как в истории государств, внутри которых реализовывались, так и в мировой истории. Изучение как тоталитарной культуры в целом, так и любой ее отдельной сферы дает возможность получить ценный материал:

культурный опыт общества, прошедшего через испытание тоталитарным строем, является поучительным и важным в том числе и в условиях роста религиозного национализма, с которым человечеству пришлось столкнуться на рубеже тысячелетий; неотъемлемой частью такого опыта является и музыкальная культура.

Более того, при изучении тоталитарной культуры сфера музыки является одной из показательных. Музыкальное искусство обладает достаточно сильной степенью воздействия на реципиента; можно сказать, что ни один из видов искусства не обладает такой способностью воздействовать на тело, как музыка. В ходе специальных физиологических исследований было выявлено влияние музыки на различные системы организма человека. Рядом исследований было показано, что восприятие музыки ускоряет сердечные сокращения, повышает темп респирации; была установлена зависимость пульса и дыхания испытуемых от высоты, силы звука и тембра, а также от темпа и характера звучащих произведений. В значительной степени на состояние слушающего музыку влияет ее ритмическая структура, а также интонационная основа.

Руководство тоталитарных режимов не могло обойти своим вниманием эту чрезвычайно важную в пропагандистском отношении сферу культуры. В связи с этим тоталитарная музыкальная культура как сфера особого интереса идеологов тоталитарного режима является актуальной для изучения.

Кроме того, необходимо отметить, что именно музыкальная культура как сфера тоталитарной культуры является наименее изученной; на русском языке не издано ни одной монографии, посвященной проблемам тоталитарной музыкальной культуры. Настоящая работа призвана в некоторой степени заполнить этот пробел.

Культурный террор фашизма и коммунизма оставил глубокие следы в итальянской, немецкой, русской культурах, в силу чего изучение и анализ как тоталитарной культуры в целом, так и отдельных ее элементов являются актуальными.

В музыкальной культуре европейских тоталитарных систем получили отражение (в разной степени, в разном преломлении) те черты, что характерны для тоталитарной культуры в целом, а именно стремление к реализму, монументальности, классицизму, народность (апелляция к народности) и героизм. Реализм предрядил свои требования к литературным сюжетам музыкальных произведений (опер, балетов, песен, программной музыки и т.д.), к образам героев этих произведений. Монументализм проявился в перечне жанров музыкальных произведений, которые имели преобладающее значение в музыкальной культуре тоталитаризма. Речь идет прежде всего о симфониях, операх и кантатах – о формах более крупных, более «монументальных», чем, скажем, сольная соната, инструментальная миниатюра или романс. Классицистские тенденции оказали значительнейшее влияние на музыкальный язык тоталитаризма, на специфику применения гармонических средств, на интонационную и ритмическую пластику, даже на использование композиторами определенной инструментовки и т.п. Апелляция к народности определила своеобразие отношения к фольклорной культуре: подлинная народность, интерес к народному музыкальному творчеству заменялись эксплуатацией внешних атрибутов фольклорности, созданием некоей квазифольклорной декорации. Формы народного музицирования использовались для выражения «верноподданнических чувств», наделялись идеологизированным содержанием. Стремление к созданию героического музыкального искусства также оказало влияние на сюжетику музыкальных произведений, на особенности музыкального языка и музыкального текста, который имеет свои средства – интонационные, ритмические, гармонические, тембральные – для реализации категории «героического».

Также названные черты тоталитарной культуры оказали влияние на репертуарную политику, принятую в СССР, фашистской Италии и Третьем рейхе. Для исполнения и изучения отбирались те произведения из мирового музыкального наследия, которые соответствовали названным тенденциям по смысловому и сюжетному содержанию, по специфике музыкального языка.

Специфика культуры тоталитаризма оказала влияние на судьбы музыкально-исполнительской культуры. Возможность исполнительской реализации получали лишь те музыканты, чьи убеждения соответствовали идеологическому руслу режима, чья национальность соответствовала требованиям политики государства (речь в первую очередь о «еврейском вопросе» во всех трех изучаемых музыкальных культурах). Исполнители, чей репертуар не вписывался в официальное течение музыкальной культуры (т.е. не соответствовал репертуарной политике, о которой мы говорили выше), подвергались критике и опале, а зачастую и более строгим мерам воздействия.

Влияние тоталитарного режима охватывает в большей или меньшей степени все сферы музыкальной культуры. При исследовании особенностей тоталитарной музыкальной культуры мы будем опираться на перечень характеристик музыки как одной из сфер культуры, предложенный Е. В. Васильченко [2]. В этой связи представляется целесообразным начать с анализа состава тоталитарной музыкальной культуры. Влияние тоталитарного режима распространяется не на все его области; оно касается, во-первых, процесса создания и обучения новых музыкальных кадров (музыкантов-исполнителей, музыкальных критиков, композиторов), который в большей или меньшей степени находился под влиянием государственной идеологии; во-вторых, вопроса репертуарной политики; в-третьих, области музыкальной критики. Изучение наиболее ярких и значимых образцов музыкальной литературы («существующего репертуара» в терминологии Е. В. Васильченко) является неотъемлемой частью всякого музыкального образования. Однако в контексте идеологизированной тоталитарной музыкальной культуры яркость и значимость образцов, предложенных к изучению в институтах, готовящих профессиональные кадры, определялась по критериям, далеким от объективных. Такой же идеологический ценз работал и в отношении репертуара театров и концертных залов. Так, репертуар оперных театров Италии редактировался специальным органом – «Инспекцией по театру» (Ispettorato del teatro), созданной 11 апреля 1935 года. Деятельность Инспекции повлияла на оперный репертуар и наложила цензурные меры на творчество композиторов стран Лиги наций, предпринявших экономические санкции против Италии в связи с ее оккупацией Эфиопии в 1935 году.

История музыки советского периода сохранила немало примеров столкновений музыкантов с чиновниками, когда из-за репертуарного выбора под угрозой оказывалось не просто отдельное выступление, но гастрольная поездка или даже вся исполнительская карьера.

Огромное влияние тоталитарная культура оказала на идеологическую и морально-этическую оценки музыкальных произведений. Достаточно ярко это влияние проявилось в области музыкальной критики. Положение музыкальной критики в тоталитарном государстве подробно рассматривается в соответствующей главе содержательной работы Т. А. Курьшевой «Музыкальная журналистика и музыкальная критика» [5]. Т. А. Курьшева ставит вопрос о возможности полноценного существования и функционирования института музыкальной критики в тоталитарном государстве. В самом деле, «объективно важная социокультурная роль музыкальной критики в музыкальном процессе во многом оказалась искажена и нарушена принципами функционирования института художественной критики в условиях тоталитарного государства, которым отмечен ушедший век» [Там же, с. 35]. Музыкальная критика в изучаемых в данном исследовании музыкальных культурах в большей или меньшей степени испытывала (по выражению Т. А. Курьшевой) «прессинг» тоталитаризма.

Наконец, говоря о влиянии тоталитаризма на состав музыкальной культуры, представляется необходимым остановиться на таком его элементе, как «акт звукомызыкальной коммуникации, определяющийся временем, поводом и местом музицирования» [2]. Идеологическое влияние на «время, повод и место музицирования» в рамках тоталитарной музыкальной культуры является весьма значительным. Музыка, музыкальное сопровождение были неотъемлемым элементом массовых торжеств, что, разумеется, накладывало на музыкальные произведения определенный отпечаток, определяло в значительной степени их специфические черты. Кроме того, ряд произведений создавался композиторами «на случай», к некоей дате или по некоему поводу, что влияло на сюжет и стилистику этих музыкальных текстов.

К произведениям, также вызванным к жизни определенным политическим поводом, событием или датой, относится Юбилейная кантата С. Василенко, кантата «Здравица» С. Прокофьева, написанная в 1939 году по заказу Всесоюзного радио к 60-летию советского лидера И. В. Сталина. К тридцатилетию Октябрьской революции С. Прокофьев написал «Праздничную поэму» и кантату «Цветы, могучая страна», а А. Хачатурян создал «Симфоническую поэму» для оркестра, усиленного органом и не менее чем пятнадцатью трубами.

История байрёйтских фестивалей в Третьем рейхе является убедительным примером акта звукомызыкальной коммуникации с местом и поводом музицирования, политизированным и идеологизированным в значительной степени. Страстный поклонник творчества Вагнера, Адольф Гитлер превратил Байрёйтский фестиваль в очередное нацистское пропагандистское мероприятие, на которое съезжались многие высокопоставленные руководители Третьего рейха, а также все, кто жаждал карьеры или укреплял свое общественное положение в условиях нацистского режима, — промышленники, банкиры, директора театров, художники, писатели. Байрёйт был объявлен «памятником культуры национального значения», на содержание фестиваля выделялись значительные субсидии. Планировалось даже строительство нового театра рядом с основным зданием. Фестиваль продолжался и во время Второй мировой войны, вплоть до лета 1944.

Итак, мы рассмотрели, каким образом тоталитарный режим влияет на состав музыкальной культуры, выявили, в какой степени и как именно он видоизменяет элементы этого состава. Теперь обратимся к анализу тоталитаристских влияний на параметры социальной обусловленности музыкальной культуры. Первый из них сформулирован Е. В. Васильченко как социокультурные функции музыки (социально-установленческая, духовно-религиозная, развлекательная).

Тоталитарный режим радикальным образом преломляет названные функции музыкальной культуры. Социально-установленческая функция музыкальной культуры приобретает огромное значение – в силу роста значимости «общегосударственного церемониала». Выше мы уже отмечали значимость музыкальных произведений, написанных к определенной дате или по определенному идеологическому поводу (например, «Реквием памяти Кирова» М. А. Юдина). Кроме того, здесь необходимо вновь отметить роль массовых праздников в культурах исследуемых нами тоталитарных режимов и значимое место музыкального сопровождения таких мероприятий. Также к сфере социально-установленческой функции музыкальной культуры тоталитарного государства следует отнести пропагандистский аспект этой культуры, который всегда имел для руководства таких государств первостепенное значение по сравнению с другими ее аспектами. Как и все остальные сферы искусства, музыка должна была выражать мощь и величие тоталитарного государства и доносить это содержание до слушателя.

Развлекательная функция музыкальной культуры также получила отчетливое воплощение в музыке фашистской Италии, фашистской Германии и СССР. Жанры легкой, развлекательной музыки, с одной стороны, пользовались успехом у слушателей, с другой – могли служить полем для более-менее завуалированной пропаганды. Авторы ряда антиутопий (О. Хаксли «О дивный новый мир», Дж. Оруэлл «1984») в своих текстах справедливо констатировали роль развлекательной музыки в культуре тоталитарного государства, а также роль развлекательного искусства в целом.

Одним из ярчайших воплощений развлекательной функции музыкальной культуры стал жанр массовой песни, подъем которого имел место во всех трех исследуемых нами музыкальных культурах. Не все произведения этого жанра несли развлекательную функцию, однако значимая часть из них имела именно такое значение.

Своеобразно сложилась в изучаемых тоталитарных государствах судьба духовно-религиозной функции музыки. Религиозная сторона жизни СССР, Третьего рейха и фашистской Италии (вместе с соответствующей ей музыкальной культурой) потеряла свое значение. Однако в Третьем рейхе эта функция музыкальной культуры – пусть и в искаженном виде – продолжила свое функционирование, будучи связанной с мистическим элементом в идеологии фашистской Германии. Эта часть фашистской идеологии исследуется в работах

В. Пруссакова «Оккультный мессия и его рейх» [9], А. В. Васильченко «Арийский миф Третьего рейха» [1] и Н. Гудрик-Кларка «Оккультные корни нацистского рейха» [4]. В последней подробным образом описывается деятельность и воззрения представителей организаций мистического толка; именно из размышлений лидеров-вдохновителей таких объединений родился ряд направлений идеологии Третьего рейха.

Т. П. Нестерова, автор статьи о религиозной составляющей германского фашизма, отмечает, что «уже в 1934 г. в Германии была предпринята попытка создать новую «германскую религию» [8, с. 19], в догматах которой, в частности, провозглашалось, что «Адольф Гитлер – новый мессия, посланный на землю, чтобы спасти мир от евреев» [11, с. 405].

Отметим также, что воззрения итальянских фашистов также имели в себе мистическую составляющую, но она носила отличный от германского фашистского мистицизма характер и не актуализировала своим существованием духовно-религиозную функцию музыкальной культуры.

Второй из параметров социальной обусловленности музыкальной культуры – степень ее институционализации и типы присущих ей институтов. В силу того, что управленческий аппарат тоталитарного государства стремился к полному контролю всей сферы искусства, он нуждался в максимальной степени институционализации этой сферы. Формулируя цели «мегамашины культуры» тоталитарного государства, И. Голомшток констатировал такие из них, как монополизация всех форм и средств художественной жизни страны и создание всеохватывающего аппарата контроля и управления искусством [3]. В связи с этими целями количество институтов, обслуживающих музыкальную культуру (и контролирующих ее), в тоталитарном государстве является значительным. В наибольшей степени из трех изучаемых нами музыкальных культур эта тенденция проявилась в музыкальной культуре советского государства, возможно, в связи с тем, что именно его культура прошла более длительный, более полный путь развития, чем прочие, а сам тоталитарный режим в силу этого имел больше возможностей (в том числе и временных) для бюрократизации и разрастания своего аппарата контроля.

В первые годы существования фашистского режима – как в Третьем рейхе, так и в фашистской Италии, – были также созданы специальные организации, контролировавшие культурную жизнь (и в том числе и музыкальную культуру). Так, А. Гитлер через полтора месяца после прихода к власти декретом от 13 марта 1933 года учредил имперское министерство народного просвещения и пропаганды во главе с Й. Геббельсом. Сфера компетенции министра определялась следующим образом: «Имперский министр народного просвещения и пропаганды несет ответственность за всю область духовного воздействия на нацию путем пропаганды в пользу государства, культурной и экономической пропаганды» ради просвещения народа внутри страны и за рубежом; следовательно, «он ответственен за управление всеми учреждениями, служащими этим целям» [Там же, с. 94]. И. Голомшток приводит следующее высказывание Геббельса, опубликованное в «Фолькишер Беобахтер» 10 мая 1933 года: «задачей министерства является привести Германию в состояние духовной мобилизации... оно выполняет те же функции в области духовного, что военное министерство в области вооружения» [Там же].

Для осуществления сформулированных министром целей декретом от 22 сентября того же года под юрисдикцией министерства Геббельса учреждается Имперская палата культуры (Kulturkammer), которая, в свою очередь, подразделялась на семь специализированных палат: музыки, театра, литературы, прессы, радио, кино и изобразительных искусств. Для контроля собственно музыкальной культуры Третьего рейха была создана Имперская музыкальная палата, в ведении которой находились все дела, касающиеся музыкальной жизни Германии. Президентом этого правительственного органа был назначен один из крупнейших немецких композиторов XX века Рихард Штраус, который вначале с энтузиазмом отнесся к созданию палаты, но уже через год разочаровался в ее деятельности, определив последнюю как «дилетантское безобразие» [7, с. 329].

Для организации досуга трудящихся, в первую очередь пролетариата, путем вовлечения людей в официальную культурную деятельность нацизма, была создана особая организация под названием «Сила через радость». По своим пропагандистским и идеологическим целям она во многом дублировала министерство народного просвещения и пропаганды. «Сила через радость» занималась устройством разного рода культурных мероприятий: художественных конкурсов под разными девизами (в таких формулировках, как, например, следующая: «искусство и народ составляют одно целое»), лекций, концертов, рабочей самодеятельности и т.д.

Точка зрения фашистского итальянского руководства относительно роли культуры в тоталитарном государстве была характерной – культура понималась как важнейший инструмент, способствовавший распространению идеологии фашизма и внедрению ее в общество. Для более эффективного использования этого инструмента в фашистской Италии также создавались разнообразные организации, ориентированные в своей деятельности и на народные массы и на образованные, элитарные круги. Тоталитарная целостность, превращение страны в военный лагерь, самостоятельный в экономическом отношении и живущий в едином восприятии мира через единые идеологию и культуру, – такой должна была стать Италия в результате политики фашистского режима.

В фашистской Италии так же, как и в фашистской Германии, существовала организация, вовлекающая население в сферу влияния фашизма и воспитывающая их в симпатии к новому режиму – это «Организация послетрудового отдыха» (Opera Nazionale del dopolavoro). Именно эта организация послужила прообразом для создания немецкой «Силы и радости». *Opera Nazionale del dopolavoro* охватила страну сетью культурных учреждений. В рамках деятельности этой организации Муссолини планировал создать 100 тыс. фольклорных и прочих музыкальных ансамблей, 2500 кружков театральной самодеятельности, 3500 народных библиотек, 750 центров бесплатного обучения для неимущих и 10 тыс. спортивных клубов.

Кроме того, в фашистской Италии 30-е годы были отмечены многочисленными законотворческими интервенциями, целью которых, как подчеркивает М. Лебедь, было дополнительное закрепление государственного

контроля над культурными институтами Италии [6, с. 12]. Была создана «Корпорация зрелищ» (Corporazione dello Spettacolo), в планах которой значилось: «изучать и исследовать, согласно высшим интересам национальной экономики, проблемы театральной и кинематографической индустрии и близких им» [Там же]. Также возникла «Инспекция по театру» (Ispettorato del teatro), которая оказала значительное влияние в первую очередь на репертуар оперных театров.

Таким образом, соответствующие организации фашистской Италии, Третьего рейха и СССР контролировали деятельность всех институтов музыкальной культуры – образовательных и концертно-театральных учреждений – как тех, которые возникли до установления в изучаемых нами тоталитарных системах тоталитарного режима, так и тех, что возникли уже после его возникновения.

Следующий параметр социальной обусловленности музыкальной культуры определяется Е. Васильченко как «индекс музыкальности» общества и характерный для общества статус музыкальной деятельности. Представляется, что на этот параметр, так же, как и на предыдущий, оказал влияние в наибольшей степени тоталитарный режим, установившейся в СССР, однако причина этого кроется в большей степени вовсе не в протяженности этого режима и не в полноте его развития, а в состоянии этого параметра до наступления революции 1917 года. Независимо от роста индекса музыкальности в Российской империи на протяжении XIX века (деятельность Русского музыкального общества, Бесплатной музыкальной школы, открытие консерваторий и других учебных заведений музыкального профиля), его состояние перед революцией уступало состоянию аналогичных индексов в Германии и Италии. Поэтому мероприятия советской власти (открытие образовательных учреждений, стимуляция развития музыкальной педагогики и музыкознания, стимуляция концертной и театрально-музыкальной деятельности), открывшие больше возможностей для вовлечения в музыкальную сферу новых кадров, привели к резкому росту индекса музыкальности общества в СССР. Отметим, что и в фашистской Италии, и в Третьем рейхе стимуляция концертной и театрально-музыкальной жизни также имела место. В Италии, например, небывалой активности достигла деятельность оперных театров, направленная, однако, в основном на образцы национальной оперы, в том числе создаваемые и молодыми современными композиторами.

Четвертым (и последним) параметром социальной обусловленности музыкальной культуры является т.н. «социокультурные слои музыки и музыкальной культуры» [2]. Е. Васильченко выделяет всего пять таких слоев. Первый из них она называет «высокой музыкой», понимая под ней музыку, принадлежащую высшему слою общества, являющуюся носителем церемониальных смыслов и управленческой функции и выраженную в развитом (специальной культивированном) музыкальном тексте [Там же]. Очевидно, что исторические реалии фашистской Германии, Италии и СССР в некотором смысле диссонируют с понятием «высших» и «низших» слоев общества, однако представляется естественным определить, что «высокая музыка» тоталитарного государства – это официальное, парадное, угодное режиму («церемониальное») монументальное искусство больших музыкальных полотен (кантат, опер, ораторий, балетных партитур), воплощающих силу и мощь режима и государства.

Следующий слой определяется как «сниженная высокая музыка» – более демократичная, близкая средним слоям общества. В тоталитарной музыкальной культуре этот слой оказывается представленным не столь монументальными крупными жанрами, как те, что находятся в составе предыдущего слоя. Сюда можно отнести широкий пласт массовой песни, музыку кино- и драматических спектаклей – весь музыкальный материал, который постоянно сопровождал жителя тоталитарного государства в повседневной жизни.

Третий слой музыкальной культуры – «основная музыка». Речь идет о той самой «народной музыке», в которой композиторы всех изучаемых нами тоталитарных музыкальных культур должны были черпать вдохновение для того, чтобы быть понятыми народом и создавать тем самым единственно верное и нужное (коммунизму или фашизму) искусство. Здесь представляется важным обратить внимание также на то, что народное музыкальное искусство не только настойчиво объявлялось непогрешимым образцом, но и само пользовалось немалой поддержкой власти. Однако те образцы «подлинно народного духа», которые звучали с концертной эстрады, на самом деле от действительно аутентичной народной музыки были далеки и имели к ней малое отношение. Поэтому здесь представляется возможным говорить о «квазинародном», «квазифольклорном искусстве». В силу этого нам представляется нецелесообразным, рассуждая об «основной музыке» как слое тоталитарной музыкальной культуры, выделять в ее составе, в соответствии с концепцией Е. Васильченко, еще три подслоя: культивированную основную, региональную основную и локальную основную музыку, которые отличаются степенью развитости, ассортиментом используемых средств выразительности и шириной распространения.

Однако, помимо нарядного «квазифольклора», в тоталитарной музыкальной культуре изучаемых стран сохранился и слой собственно народной музыки, который, с одной стороны, вливается в состав слоя «основной музыки», с другой стороны, пересекается со следующим слоем – слоем этномузыки, музыки национальных меньшинств. Необходимо отметить, что, эксплуатируя квазифольклорное музыкальное искусство, тоталитарные режимы стимулировали изучение подлинной национальной музыки, сбор и сохранение народных мелодий. Так, в СССР велись достаточно глубокие исследования народных музыкальных культур автономных республик РСФСР – изучался подлинный татарский, дагестанский, мордовский, удмуртский фольклор и фольклор союзных республик. Подготавливались ученые труды, посвященные исследованию этого фольклорного материала, безусловно, идеологически окрашенные, но, тем не менее, не утратившие свою научную ценность и по сей день. В 1920-1930 гг. итальянские ученые, фольклористы и композиторы проделали значительную работу по сбору, исследованию и публикации богатейшего песенного и танцевального наследия областей и провинций Италии. Следует упомянуть работу Б. Кроче «Народная и художественная поэзия» (1929 г.),

сборники народных песен Дж. Фары «Музыкальная душа Италии» (1921 г.) и «Сардинские песни» (1923 г.), сборник А. Фавары Мистретты «Сицилийские песни земли и моря» (1923 г.), его же сборник народных песен провинции Вальдемезаро, исследование активного композитора-футуриста Фр. Балиллы-Прателлы «Записи плачей, песен, хоров и танцев итальянского народа» (1919 г.), его же «Этнофония Романьи» (1938 г.). Хотелось бы добавить, что, хотя подобные исследования в СССР были также инициированы режимом, совершались они не только во имя торжества коммунистической идеологии, а также, безусловно, и в силу научной необходимости изучения этой малоисследованной области. Вместе с тем для ряда музыкантов работа в области обработки и изучения фольклора народов СССР становится единственным источником дохода. Так, в 1930-е годы крупный советский композитор-авангардист А. Мосолов, неугодный властям, подвергаемый постоянной травле (музыка его, пользующаяся немалым успехом за рубежом, не исполнялась или редко звучала на родине композитора, а сам он страдал от нападков враждебно настроенной критики), совершал поездки в Киргизию, Армению, Туркмению, Дагестан «на засъемку звуковой картины –Наступление» на тему социалистической реконструкции в Нагорном Дагестане» [10, с. 16], выполняя там заказы, связанные с обработкой фольклорных мелодий и сочинением музыки в народном стиле, чтобы получить за эту малоинтересную ему (по его собственным частным признаниям) работу денежное вознаграждение.

Последний из слоев музыкальной культуры представляет значительный интерес в контексте нашего исследования; это так называемая инонациональная музыка. Е. В. Васильченко понимает под этим слоем ненациональную музыку, «бытующую на территории той или иной страны (региона)» [2], отмечая, что именно этот слой музыки является наиболее независимым от существующей системы музыкальной культуры. В области же тоталитарной музыкальной культуры ситуация оказывается противоположной. В контексте исследования тоталитарной музыкальной культуры имеет значение следующий аспект проблемы – отношение к музыке других стран в фашистской Италии, Третьем рейхе и СССР. Отметим, что музыкальная культура всех трех тоталитарных режимов во главу угла ставила свою собственную национальную музыку, воплощая в новых ее образцах тенденцию, характерную для любой тоталитарной культуры, – народность в виде опоры на народные или «квазинародные» унифицированные истоки, стремление к тому, чтобы музыка была понятной народу. Из инонациональных музыкальных культур извлекалось исключительно то, что угодно режиму: эти произведения исполнялись, исследовались, включались в образовательные программы. Прочие же музыкальные тексты зачастую оказывались либо «незаслуженно забытыми», либо запрещенными. Так, в СССР особой любовью пользовались сочинения Л. Бетховена, особенно те из них, что были окрашены революционным пафосом (особенно «Эгмонт», Третья («Героическая»), Пятая и Девятая симфонии, произведения Ф. Листа, носящие героический характер (в то время как его духовные сочинения исполнялись крайне редко)). Любовь к музыке Бетховена поддерживалась еще и известными фактами, говорящими об особенной любви В. И. Ленина к музыке этого великого немецкого композитора. Показательно также отношение к музыке другого немецкого композитора – Рихарда Вагнера. В первые годы после революции оперы Вагнера («Золото Рейна», «Тангейзер», «Валькирия», «Лоэнгрин») с успехом шли в театрах страны. В конце 30-х – начале 40-х годов отношение к сочинениям композитора изменилось в связи с политической ситуацией. Так, в 1937 году композитор А. Задерацкий, в тот период своей жизни работавший заведующим учебной частью в музыкальном училище в Ярославле и руководивший там оркестром, был арестован и отправлен на Колыму за пропаганду фашистской музыки – симфонический коллектив под его руководством исполнял сочинения Вагнера и Рихарда Штрауса.

Под запретом в СССР находилась инонациональная музыка, по своему музыкальному языку не соответствовавшая принципам тоталитарной музыкальной культуры. Ее клеймили как формалистическую, декадентскую. Аналогичную тенденцию мы обнаруживаем в музыкальной культуре Третьего рейха с характерной для этой культуры травлей «дегенеративного искусства».

Кроме того, все три исследуемые тоталитарные музыкальные культуры отторгали все, что было связано с творчеством музыкантов-евреев. Так, в фашистской Италии упрочение политического и военного альянса с нацистской Германией привело к практически неограниченным немецким интервенциям в область культурной политики Италии – расистские законы, примененные в области музыкальной культуры, привели к исключению из репертуаров оперных театров всей «продукции» представителей еврейской расы. М. Лебедь констатирует, что «были дискриминированы все сотрудники театров этой национальности – композиторы, либреттисты, актеры, певцы, режиссеры, статисты, дирижеры оркестров и хоров, танцовщики, техники и любой персонал на сцене и в зале» [6, с. 13].

В СССР под запретом находилась еврейская музыка; так, в феврале 1953 года композитор Моисей Вайнберг был арестован за пропаганду еврейской музыки – имелось в виду два цикла еврейских песен на стихи Ицхака Переца и арестованного к тому времени члена еврейского антифашистского комитета Самуила Галкина. Кроме того, в деле фигурировал совет Вайнберга профессору Московской консерватории Юрию Шапорину написать вокализ с использованием еврейских мелодий.

Судьбы деятелей музыкальной культуры еврейского происхождения и судьбы собственно еврейской музыки в фашистской Германии в специальных пояснениях и комментариях не нуждаются. В этом отношении характерно следующее высказывание А. Гитлера (из речи в берлинском дворце спорта 20 февраля 1942 года): «Мы говорим, что война закончится не так, как об этом мечтают евреи – искоренением арийцев. Результатом войны будет полное уничтожение евреев» [10, с. 33].

Таким образом, мы рассмотрели, как именно тоталитарный режим влияет на основные элементы музыкальной культуры. Мы показали, что он затрагивает своим влиянием и определяет специфику практически

всех ее составных частей. В наибольшей степени это касается параметров социальной обусловленности музыкальной культуры (социально-культурные функции музыки, степень институционализации музыкальной культуры, «индекс музыкальности» общества). Влияние тоталитаризма затрагивает все слои музыкальной культуры, включая судьбы того пласта, которые Е. Васильченко определяет как «кинонациональная музыка» [2]. В силу того, что все эти области тоталитарной музыкальной культуры оказываются отмеченными влияниями тоталитарного режима, этим же влиянием оказывается отмечен и характер функционирования такой культуры, напрямую зависящий от них и связанный с ними.

Список литературы

1. **Васильченко А.** Арийский миф Третьего рейха. М.: Яуза-пресс, 2008. 507 с.
2. **Васильченко Е.** История и теория музыки: звук / музыка в системе культуры [Электронный ресурс]. URL: <http://do.gendocs.ru/docs/index-76255.html> (дата обращения: 19.07.14).
3. **Голомшток И.** Тоталитарное искусство. М.: 1994. 296 с.
4. **Гудрик-Кларк Н.** Окультизм корни нацизма. Тайные арийские культы и их влияние на нацистскую идеологию. СПб.: Эксмо, 2004. 256 с.
5. **Курышева Т.** Музыкальная журналистика и музыкальная критика. СПб.: Владос-пресс, 2007. 296 с.
6. **Лебедь М.** Казелла и новая музыка Италии: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. М., 2012. 26 с.
7. **Марек Дж.** Рихард Штраус. Последний романтик / пер. с англ. И. С. Маненок, Р. С. Бобровой. М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2002. 396 с.
8. **Нестерова Т.** Фашистская мистика: религиозный аспект фашистской идеологии // Религия и политика в XX веке: мат-лы II коллоквиума российских и итальянских историков. Москва, 11-12 апреля 2005 г. М., 2005. С. 17-29.
9. **Пруссаков В.** Окультизм мессия и его рейх. М.: Шакур-инвест, 1991. 260 с.
10. **Репрессированная музыка.** М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007. 56 с.
11. **Энциклопедия Третьего Рейха.** М., 1996. 592 с.

MUSICAL CULTURE OF THE EUROPEAN TOTALITARIAN SYSTEMS (BY THE EXAMPLE OF FASCIST ITALY, THE THIRD REICH, THE USSR)

Tsimbal Marina Fedorovna
Saint Petersburg State University
marina-arfistka@mail.ru

The article presents the analysis of totalitarian musical culture features by the example of the musical culture of fascist Italy, the Third Reich and the USSR. The specific manifestations of totalitarian regime influence on musical culture, which exist regardless of the national identity of culture, including the high degree of musical culture institutionalization, the features of musical language created within the framework of its compositions, certain repertoire policy and attitude to folk music are revealed.

Key words and phrases: totalitarian musical culture; musical culture of fascist Italy; musical culture of the Third Reich; musical culture of the USSR.

УДК 343.13

Юридические науки

В статье рассматривается вопрос о том, должен ли судья, принимающий судебное решение при согласии обвиняемого с предъявленным ему обвинением, исследовать и оценивать доказательства по делу. Анализируя противоречивые требования законодательства и судебную практику, автор приходит к выводу о том, что приговор суда, выносимый в соответствии с гл. 40 УПК РФ, должен быть основан на тщательной оценке всех имеющихся в деле доказательств и личном обоснованном выводе судьбы о виновности подсудимого.

Ключевые слова и фразы: уголовный процесс; судопроизводство; суд; уголовное дело; непосредственность; исследование доказательств; особый порядок.

Шигуров Александр Викторович, к.ю.н., доцент
Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарева
arshigurov@mail.ru

ИССЛЕДОВАНИЕ СУДОМ ДОКАЗАТЕЛЬСТВ ПРИ ПРИНЯТИИ СУДЕБНОГО РЕШЕНИЯ В ОСОБОМ ПОРЯДКЕ (ГЛ. 40 УПК РФ)[©]

Непосредственность исследования доказательств – одно из общих условий судебного разбирательства по уголовному делу. Его содержание включает в себя три основных требования к судье, рассматривающему