

Ключевые слова

Юрий Келдыш, Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ), влияние, стиль, карьера, Институт истории искусств, «История русской музыки», научный академизм.

Петухова С. А.

Юрий Келдыш: биография и тексты

В статье предпринята первая попытка проследить эволюцию стиля научных исследований авторитетного музыковеда Юрия Келдыша (1907–1995) — от его резких полемических высказываний в РАПМовской прессе до уравновешенного, объективистского повествования в фундаментальных исторических обзорах и монографиях. Материалом для исследования стали опубликованные работы Келдыша и архивные источники, сохранившие его устные выступления.

Биография учёного предоставляет богатый материал для такого рода штудий. На всех её этапах Келдыш занимал активную общественно-политическую позицию, что не могло не отразиться на развитии его писательского дарования. Анализ текстов разных периодов — 1920-х, 1940-х, 1960-х — закономерно приводит к выводу, что стилистический водораздел между полемическими публикациями «на злобу дня» и серьёзными трудами «для вечности» пролегал по второй половине 1940-х. Именно эти тяжёлые годы сформировали уникальный келдышевский стиль, вплоть до середины 1960-х сопоставимо индифферентный по отношению к собственным и посторонним эмоциональным воздействиям, не оставляющий у читателя однозначного ощущения искренности или фальши даже на небольших фрагментах повествования.

Статью завершают рассуждения о поздних работах учёного, дополненные специально составленным списком его карьерных достижений.

Key Words

Yuriy Keldish, Russian Association of Proletarian Musicians (RAPM), influence, style, career, Institute of Art History, History of Russian Music, scholarly academicism.

Svetlana Petukhova

Yuriy Keldish: Biography and Texts

This article is the first attempt to trace the stylistic evolution in the writings of the authoritative music scholar Yuriy Keldish (Keldysh, 1907–1995) – from his harsh polemical statements in the RAPM press to a balanced, objectivist narrative in his fundamental music-historical reviews and monographs. The study is based on Keldish’s published works, as well as on his oral statements preserved in archival sources.

The scholar’s biography provides rich material for this kind of research. At all its stages, Keldish took an active socio-political position, which could not but affect the development of his writing talent. Analysis of texts from different periods – the 1920s, 1940s, 1960s – leads to the natural conclusion that the stylistic divide between polemical publications “on the topic of the day” and serious works “for eternity” runs through the second half of the 1940s. Those difficult years formed Keldish’s unique style, which until the mid-1960s was virtually indifferent to inner and outer emotional impacts, not leaving the reader with an unambiguous feeling of sincerity or falsehood even in short excerpts of the narrative.

The article concludes with a discussion on Keldish’s later works and is supplemented with a list of his career achievements.

Деятельность Юрия Всеволодовича Келдыша (1907–1995) охватывает почти семь десятилетий. Келдыш, как большинство представителей его научного поколения — М.С. Друскин (1905–1991), С.С. Скребков (1905–1967), В.П. Бобровский (1906–1979), Д.В. Житомирский (1906–1992), В.А. Васина-Гроссман (1908–1990), А.А. Гозенпуд (1908–2004) и другие, — во многом определил формирование направлений актуального ныне музыковедения, его подходов, методов и тем.

Ю.В. Келдыш принадлежал поколению музыковедов, начинавших послереволюционную историю отечественной науки о музыке, — отмечала Н.Г. Шахназарова. — Поколению, которое прошло через всю советскую эпоху, пережило вместе с ней революционный энтузиазм строителей новой, социалистической культуры¹.

Сейчас хорошо известно, насколько значительную роль сыграл Келдыш в функционировании Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ)². Там отметились в 1920-е годы первопроходцы, чьи университеты начались не с получения высшего музыкального образования, а с организационной и практической деятельности на платформе полемики с сообществами, отстаивавшими иные идеологические позиции. Келдыш вступил на профессиональную ниву ещё студентом вместе с Л.Н. Лебединским, Л.Л. Калтатом, Д.В. Житомирским, А.А. Соловцовым, А.И. Шавердяном, Б.С. Штейнпрессом, Е.Б. Вилковиром, Ц.С. Рацкой. Находились в РАПМовских рядах и специалисты более старших поколений, в том числе получившие фундаментальное образование до революции: Д.А. Черномордикив, Н.Я. Брюсова, С.Н. Василенко, Б.Б. Красин, М.В. Иванов-Борецкий, А.Д. Кастальский, И.В. Липаев, С.М. Чемоданов.

Не последним фактором привлекательности РАПМ для любых авторов, пишущих о музыке, было наличие собственных печатных органов — журналов «Музыкальная новь» (1923–1924), «Музыка и Октябрь» (1926), «Пролетарский музыкант» (1929–1932), «За пролетарскую музыку» (1930–1932), отчасти «Музыкальное образование»

1 Шахназарова Н.Г. Юрий Всеволодович Келдыш // Георгий (Юрий) Всеволодович Келдыш. Материалы и документы. К 100-летию со дня рождения. 1907–2007 / Ред.-сост. Н.И. Тетерина. М.: ГИИ, 2007. С. 6.

2 Данная организация, просуществовавшая более девяти лет (март 1923 — апрель 1932), имела различные варианты названия: также Ассоциация пролетарских музыкантов (АПМ) и Всероссийская ассоциация пролетарских музыкантов (ВАПМ).

(1926–1930; в последний год, когда редактором стал Б.С. Шибышевский)³, а также «открытой трибуны» на разного рода диспутах, совещаниях, конференциях, проводимых регулярно и с ощутимой поддержкой власти. Формирование типа специалиста, привыкшего работать непременно в коллективе, всегда ощущавшего подобную поддержку и неотъемлемую от неё совокупность идеологических требований, заказов и контроля, принято связывать с процессами институционализации музыкальной науки в первое советское десятилетие. Однако эти процессы лишь отчасти происходили в стенах специальных учреждений — консерваторий и институтов, так как структура высшего научного образования нового плана сложилась в более или менее завершённом виде во второй половине (если не к концу) 1920-х. Так что в зарождении данного типа профессионала важную роль сыграли именно общественные организации с большой долей государственного участия, сильнейшей из которых тогда являлась РАПМ.

Её влияние распространялось не только на печатную продукцию и проведение многочисленных собраний. В созданной зимой 1930 года по инициативе сотрудников советского радиовещания Ассоциации работников революционного радиопрофонта (АРРПФ) представители двух пролетарских организаций — писателей (РАПП) и музыкантов (РАПМ) — занимали ключевые позиции. Аудитория вещания была для той поры огромной⁴. Докладные записки секретариата РАПМ «о положении на музыкальном фронте», направленные в соответствующие отделы ЦК ВКП(б), являлись для Ассоциации естественной формой коммуникации с властью⁵.

Наконец, число деятелей РАПМ также остаётся одним из факторов её тогдашней результативности. Ныне принято перечислять примерно десяток имён главных активистов. Стоит напомнить, что во

- 3 В начале 1930-х, до появления журнала «Советская музыка» (1933), «Пролетарский музыкант» и «За пролетарскую музыку» оставались единственными в стране специальными отраслевыми периодическими изданиями.
- 4 Практика пролетарского радиовещания поддерживалась и публикациями в популярном еженедельнике «Радиослушатель», в том числе принадлежащими Келдышу. См.: Келдыш Ю.В. Пролетарские композиторы // Радиослушатель. 1929. № 44. С. 6; Келдыш Ю.В. Музыка рабочего класса // Радиослушатель. 1930. № 2. С. 11.
- 5 См.: Докладная записка Совета ВАПМ о положении в советской музыке. Не позднее 7 мая 1929 г.; Коммунистическая фракция Секретариата РАПМ — Культпропу ЦК ВКП(б) о положении на музыкальном фронте. Не ранее 2 октября 1931 г. // Музыка вместо сумбура: композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991 / Сост. Л.В. Максименков. М.: Междунар. фонд «Демократия», 2013. С. 72–83, 89–93.

второй половине 1920-х Ассоциация имела связи с двумя с лишним десятками российских городов и насчитывала только в Москве не менее 48 членов. В марте 1931 года на Первой конференции РАПМ было зарегистрировано уже более 100 делегатов со всей страны⁶.

Ни одно из иных музыкальных объединений, современных РАПМ⁷, не имело подобного влияния⁸.

Для успешной деятельности генерации яростных газетно-журнальных полемистов, помимо энергетики и напора, требовались и иные качества из числа главнейших для оратора: быстрая реакция и способность к словесной эквилибристике. Тогдашнему умению начинающих публицистов выстраивать логичные конструкции на основе вывернутых наизнанку аргументов противника могли бы позавидовать опытнейшие и хитроумнейшие казуисты. Резонёрское жонглирование абстрактными понятиями, толкование каждого заметного явления с «диалектических» позиций, приклеивание к нему яркого именного ярлыка, изначально относившегося отнюдь не к музыкальному искусству (например, «устряловцы»⁹, «деборинщина»¹⁰), — всё это зачастую имело мало общего с рассматриваемым предметом, однако обеспечивало впечатление серьёзного и, главное, идеологически ориентированного подхода.

⁶ См. об этом в документах, указанных в сноске 5.

⁷ Это Пролеткульт или Пролеткульты (Пролетарские культурно-просветительные организации, 1917–1932), Ассоциация современной музыки (АСМ, 1923–1931), Организация революционных композиторов и музыкальных деятелей (ОРКИМД, 1924–1932), Производственный коллектив студентов-композиторов Московской консерватории (ПРОКОЛЛ, 1925–1929).

⁸ В литературе можно иногда увидеть упоминания также об «Инструктивных письмах ВАПМ», рассылавшихся в различные советские учреждения. Однако ни одного экземпляра такого «письма» пока отыскать не удалось.

⁹ Деятель эмиграции Н.В. Устрялов (1890–1937) был одним из сторонников примирения с большевизмом ради объединения российской государственности; устряловцами обзывали сторонников любой соглашательской позиции. (См., например: *Лебединский Л.Н.* Отчёт о деятельности совета Ассоциации пролетарских музыкантов, борьбе за движение пролетарской музыки и дальнейших задачах РАПМа // Пролетарский музыкант. 1931. № 3–4. С. 11).

¹⁰ Последователи философа А.М. Деборина (Иоффе, 1881–1963) отстаивали право учёных оперировать абстрактными понятиями, не связывая их с политическими и идеологическими доктринами. С начала 1930-х эта позиция осуждалась как порочно-идеалистическая. См.: Пленум Совета Всероскомдрама. Фрагмент стенограммы, посвящённый музыкальным вопросам (18–19 декабря 1931 года) / Публ. Е.С. Власовой // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 164, 170.

Орган Всероссийской Ассоциации
Пролетарских Музыкантов

Музыкальная НОВЬ

Выходит один
раз в месяц.

СОСТАВ СОТРУДНИКОВ:

Абакумов, Д. Васильев-Буглай, Н. Я. Брюсова, Е. Б. Вилковир, М. В. Иванов-Борецкий, А. Иастальский, С. Нячко, С. Крылова, И. Каплан, Л. Либединский, И. В. Липаев, А. В. Любимов, Н. Любимова, М. Н. Мейчик, А. В. Оссовский, Вяч. Ниж. Пасхалов, М. Пекелис, Ц. Рация, А. А. Сергеев, И. Финдейзен, В. М. Фриче, С. М. Чемоданов, Д. А. Черномординов, А. Л. Шмудлер (Голландия), Л. В. Шульгин, Н. И. Шувалов, Н. С. Шерман, А. Ценовский, Цукерман.

Редактор:

СОВЕТ АССОЦИАЦИИ

ПРОЛЕТАРСКИХ МУЗЫКАНТОВ.

Ил. 1. Обложка журнала «Музыкальная новь», состав сотрудников (1924)

Большинство текстов тех деятелей, чьи молодые достижения были отмечены печатью РАПМовского стиля, сохранили его приметы и в позднейшие десятилетия, некоторые (принадлежащие, в частности, Л.Н. Лебединскому, М.В. Ковалю, Ц.С. Рацкой) — до последних прижизненных публикаций.

Именно в тот период сложилась особая каста «теоретиков» разного вида искусств, которые, находясь на коротком поводке у властных структур, в течение всей жизни занимались тем, что поучали, воспитывали, наставляли художников, в какую сторону идти и как писать¹³.

Карьера Келдыша с этой точки зрения нетипична; долгий путь, пройденный музыковедом — социальный, мировоззренческий, писательский, — привёл в результате к воплощению облика и типа высказывания подлинно академического учёного. Естественно, что при обращении к совокупности его текстов вырастает главный вопрос, волнующий аналитика.

Можно ли сейчас определить границу, откуда начался отход от «детской болезни левизны»¹⁴ в сторону того выдержанного объективистского языка, что прежде всего ассоциируется с манерой Келдыша-исследователя?

Для начала попытаемся пристальнее взглянуть на его ранние работы о «Стальном скаке» Прокофьева, печально известные ныне прежде всего благодаря демонстративной критической позиции автора¹⁵. Эти тексты являются удобным материалом для рассмотрения потому, что составляют своего рода персональный миницикл; больше в свои рапмовские годы Келдыш написал только о Мусоргском.

¹³ Власова Е.С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М.: Классика XXI, 2010. С. 126.

¹⁴ «По молодости лет и я поддался некоторым характерным “завихрениям” тех бурных дней. Со временем эта “детская болезнь левизны” прошла, а вот зарядка от обилия художественных впечатлений, от “журнальных ошибок” сохранилась, по-видимому, на всю жизнь». См.: Юрий Келдыш. Беседа с Л. Григорьевым и Я. Платеком // Музыкальная жизнь. 1976. № 23. С. 6. Указанное выражение, впервые использованное в работе В.И. Ленина «Детская болезнь “левизны” в коммунизме» (1920), продолжает оставаться крылатым и в настоящее время.

¹⁵ Как известно, в результате этих и других полемических нападок «Стальной скак» не был тогда поставлен в России. См.: Поршнев И.Д. «Стальной скак» С.С. Прокофьева в СССР (1927–1932): история сценической (не)судьбы // Журнал Общества теории музыки. 2021. № 2 (34). С. 8–35.

Три статьи о Прокофьеве

Первая публикация, названная «“Стальной скок” — С. Прокофьева», представляет собой рецензию на советскую премьеру сюиты по балету, прошедшую 27 мая 1928 года в Большом зале Московской консерватории. В тексте сохранены основные приметы РАПМовского стиля: риторический зачин («Благополучно пребывающий в эмиграции, удравший от революции, Прокофьев вдруг решил её воспеть. Что же из этого вышло?»), резкость характеристик и осуждение положительного отношения к сочинению организаторов концерта, «официальной» критики и публики. Однако даже здесь обращает внимание тяготение к объективности, выгодно отличающее высказывание Келдыша от оценок его соратников. Указывая, что «<...> “Стальной скок” не более, как издёвка, пасквиль на революцию», Келдыш тем не менее не мог отрицать, что смысловое наполнение балета во многом «списано с натуры»:

Те уродливые явления, которые сопровождали революцию, взяты здесь как основное и единственное её содержание и преподнесены со свойственными Прокофьеву шутовскими изломами и сарказмом. Никакой борьбы, никакого пафоса нет и следа! Музыка схематична, бледна, утомительно однообразна в ритмическом отношении¹⁶.

Следующая рецензия — «“Прокофьевский” концерт Персимфанса», — изданная в январе или феврале 1929-го, подписана инициалами К. Ш., которые не примеряются ни к кому из работавших тогда музыкальных журналистов, кроме Келдыша. Статья продолжает яркие тематические линии предшествовавшего отклика: педалирование «сухости и надуманности произведения, давящего механистичностью своих ритмов и жёсткой монотонностью колорита»; назидательный посыл, выраженный в предшествовавшем тексте прямолинейно («Хороший урок автору “Шутов” — другой раз не братья за изображение революции»), а здесь — скорее опосредованно:

<...> Искусство бывает требовательнее мещанских вкусов и мстит безжалостно за всякую ложь <...>. Не удалось избежать этой мести и Прокофьеву¹⁷.

¹⁶ Келдыш Ю.В. «Стальной скок» — С. Прокофьева // Музыкальное образование. 1928. № 2. С. 46–47.

¹⁷ К. Ш. [Келдыш Ю.В.] «Прокофьевский» концерт Персимфанса // Пролетарский музыкант. 1929. № 1. С. 36.

И в целом манера высказывания во втором отклике более отстранённая; изредка она даже приближается к монохромной холодноватости партитуры «Скока» и почти не напоминает риторические выкрики первой публикации.

Однако самой зрелой из работ является, разумеется, третья: «Балет “Стальной скок” и его автор — Прокофьев» (лето 1929-го). Сложно представить, что полноценное исследование, отличающееся взвешенностью формулировок и ясностью структуры, написал консерваторский второкурсник.

В статье три больших раздела. В первом Келдыш, исходя из общей характеристики антиромантического направления, к которому относил музыку Прокофьева, начал со сравнений её с творчеством Стравинского этого периода — позитивных и дальновидных. Не углубляясь в пространное цитирование, стоит подчеркнуть тезис о прямом следовании Прокофьева за Стравинским, столь ясно сформулированный впервые в отечественной литературе и развёрнутый на материале «Петрушки» (1911) и «Сказки о шуте» (1921).

Контрастом к шумной, пёстрой толпе является здесь сам герой балета, петрушка с его страданиями и душевным надрывом <...> Деревянная кукла, марионетка оказалась наделённой переживаниями <...>. Прокофьев был, по существу, последователем <...> односторонним и поверхностным, воспринявшим только внешние черты стиля своего предшественника. «Психологический» петрушка Стравинского обращается у него в плоского, карикатурного шута. То, что лежит в основе этого произведения <...>, это — не юмор, а именно ш у т о в с т в о , стремление вызвать исключительно физиологический, беспредметный смех ¹⁸.

Вторая часть статьи посвящена собственно «Стальному скоку»; концепция автора оставлена без изменений, а его утверждения подкреплены конкретными примерами. Более всего возмущал Келдыша по-прежнему не выбор сюжета или персонажей, а их интерпретация сторонним, аэмоциональным и насмешливым наблюдателем. То, что было пережито очевидцами и участниками событий нередко тяжело и с кровью, здесь представало как поверхностная, местами действительно однообразная и, главное, необязательная пародия. В ней живое и механическое сливались в общем русле движения; люди обретали пластику автоматов, утрачивая человечность.

¹⁸ Келдыш Ю. В. Балет «Стальной скок» и его автор — Прокофьев // Пролетарский музыкант. 1929. № 6. С. 13–14. В цитатах здесь и далее сохранены особенности написания и графические выделения, принадлежащие авторам текстов либо редакторам изданий.

Потому неудивительно, что наиболее примечательный раздел третьей части, повествующей о конструктивистских влияниях, связывает данный стиль с идеологией фашизма. Связывает в буквальном понимании: в структуре текста имеется совершенно явный (и довольно чужеродный по отношению к обрамляющим фрагментам) композиционный переход — хронологически первый из тех, что на протяжении творческой жизни с возраставшим мастерством использовал Келдыш в своих работах.

Стравинский во Франции, Хиндемит в Германии, Казелла и Малипiero в Италии являются представителями и идеологами <...> чистого конструктивизма, причём в некоторых случаях это направление прямо связывает себя с известными политическими тенденциями. Так, Казелла в одной своей статье <...> говорит, что подобно основной политической тенденции наших дней, устанавливающей сильный государственный строй, в котором личность поступает своими правами в интересах общего, — крепкая, «объективная» музыкальная форма должна ограничить выражение личных переживаний. Это — откровенная идеология фашизма. Фашизм стремится обезличить, подавить человеческую индивидуальность, низводя её до уровня слепого орудия в руках высшего государственного авторитета¹⁹.

Отметим особенность, присущую научному мировоззрению специалистов поколения Келдыша, получавших нередко не только музыкальное, но и фундаментальное общее образование. Это масштабность восприятия культуры и жизни в целом, способствующая расширению поля для всевозможных ассоциаций. В данном случае музыкальная форма — вслед за Казеллой — сопоставлена с общественным устройством²⁰, а принцип отхода от функциональной гармонии (выражавшей индивидуальное гуманистическое начало) и тяготения к эмансипации диссонанса (как внеличностной структуры) — с изменениями в социальной психологии.

¹⁹ Келдыш Ю. В. Балет «Стальной скак» и его автор — Прокофьев. С. 18.

²⁰ В качестве подобного примера можно привести, в частности, высказывание Филипа Гершковича — явного антифашиста и уж точно не сталиниста: «Австро-Венгрия и Гитлер — это дорога от оперетты к крематорию. Когда венская оперетта умерла, потому что действительно жизнь стала для довоенных душ диаметральной противоположностью по отношению к доброму старому времени, тогда появился Гитлер». Характерно, что текст, откуда взята цитата, назван автором «Модуляция». (См.: Гершкович Ф. М. О музыке. Статьи. Заметки. Письма. Воспоминания / Ред. А. К. Вустин. Предисл. Л. Д. Гофмана. М.: Композитор, 1991. С. 306).

Понятно, что на месте Прокофьева могли оказаться другие музыкальные современники. Опасное и быстрое осложнение политической ситуации в Европе этого периода закономерно обернулось реакцией не только в дипломатии, экономике, но и в осмыслении искусства. Порицание фашизма²¹ с начала 1930-х становилось необходимой принадлежностью в том числе и отечественных музыковедческих текстов. Келдыш был *первым*, кто воспринял и интерпретировал «носившиеся в воздухе» веяния. А в 1935-м Арнольд Альшванг в работе о мировоззрении Скрябина уже привычно связывал его с фашизмом (и тоже через переход-персоналию — Фридриха Ницше)²².

Три рассмотренные статьи Келдыша знаменуют три этапа подхода к предмету, стилистически оформленные словно тремя разными людьми. Можно ли назвать это возрастной эволюцией, преодолением «проблем роста»? Вряд ли. Скорее это смена масок, сознательная проба пера в сфере овладения разными стилями текста о музыке. В настоящих условиях приходится объявить это врождённой способностью, так как иных вариантов нет.

Наследие зрелости

В фондах РГАЛИ, Российского национального музея музыки, Российской национальной библиотеки, Московской консерватории сохранено немало количество черновиков, принадлежащих нашим предшественникам. Келдыш — один из очень немногих коллег, от кого там не осталось подобных источников «промежуточного» характера. И это относится к периодам его творческой зрелости, что же говорить о начале карьеры. Никаких не то что эскизов, а даже упоминаний о процессах формирования авторского стиля нигде найти не удалось.

Поэтому эмпирическим материалом для исследования в данном случае являются прежде всего опубликованные работы,

21 Приступив к собиранию примеров трактовки образа фашиста как «главного врага» в театре, литературе, графике, я вовремя услышала доклад Дмитрия Брагинского о либретто «Золотого века», избавивший меня от дополнительных усилий. См. тезисы данного сообщения: *Брагинский Д. М.* Либретто балета «Золотой век» Шостаковича: от идеи до воплощения // Балет в музыкальном театре: история и современность = Ballet in Musical Theater: History and Present Time. Тезисы Междунар. науч. конференции 21–25 ноября 2022 / Ред.-сост. Н. В. Пилипенко, под ред. И. П. Сусидко, Н. В. Пилипенко. М.: ПАМ, 2022. С. 45–46.

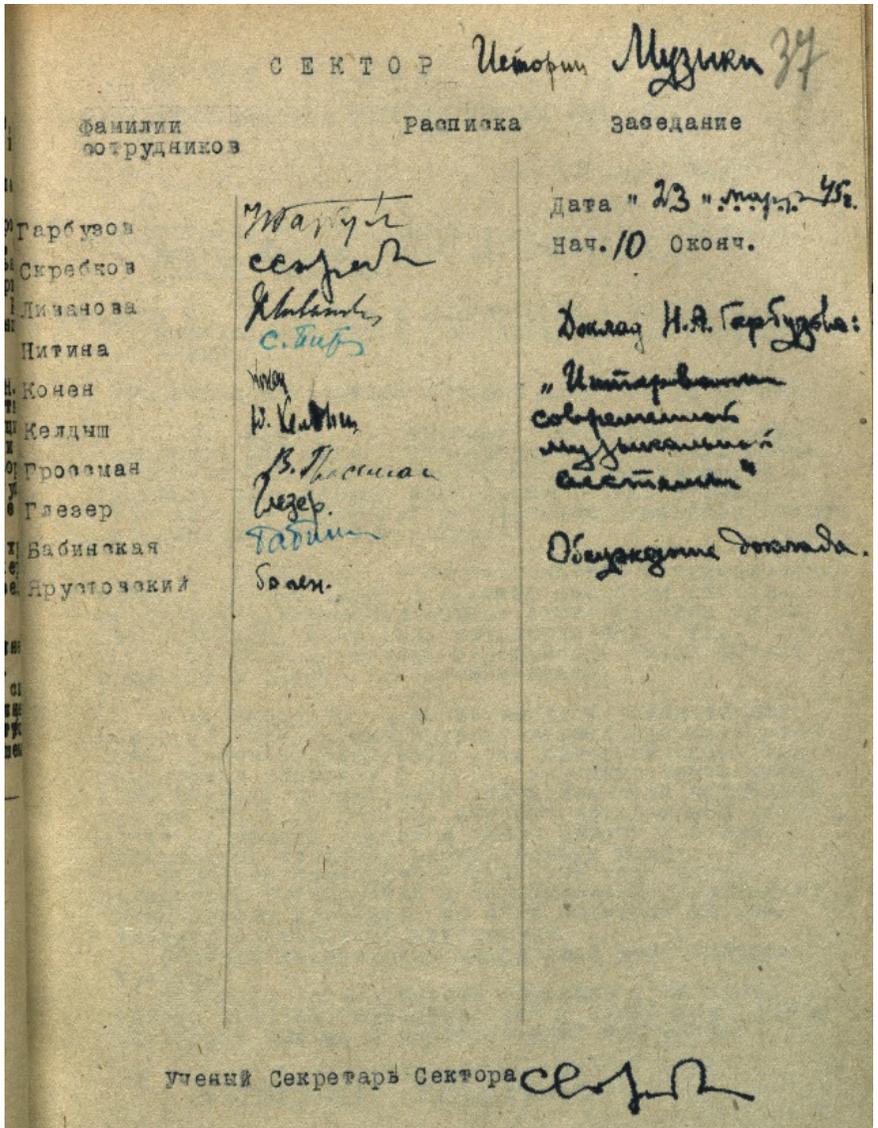
22 *Альшванг А. А.* Философские мотивы в творчестве Скрябина // Советская музыка. 1935. № 7–8. С. 25–26.

а из архивного корпуса — письменные рецензии на выступления коллег, зафиксированные устные реплики и рукописные правки, сохранившиеся в машинописных стенограммах и протоколах. Всё высказанное Келдышем по обыкновению рассматривается как совокупный текст, сформированный большим талантом и мощным волевым усилием. Основные стилиевые качества такого повествования сложились уже в молодости автора и в дальнейшем получили мастерскую огранку.

В конце 1944 года Келдыш пришёл в Институт истории искусств (ныне Государственный институт искусствознания) в качестве докторанта, так как в Московской консерватории, где он работал, не было ясности с приёмом к защите его двухтомной диссертации «Художественное мировоззрение В.В. Стасова». После успешной защиты, состоявшейся в институте 15 мая 1946-го, Келдыш был зачислен в штат сотрудников и сделал здесь большую и заслуженную научную карьеру.

В сфере компоновки исследовательских текстов прежде всего надо отметить переход учёного на иную жанровую ступень — к обобщающим фундаментальным трудам. И это не только обращение к учебникам и монографиям, но и *реформирование жанра научного обзора* как такового. По-видимому, он превратился в наиболее востребованный именно с лёгкой руки Келдыша: в этом жанре написаны обобщающие разделы во всех томах инициированных учёным капитальных изданий²³ и некоторые объёмные статьи «Музыкальной энциклопедии», где он был главным редактором.

Присущий данному жанру стиль изложения определить легче, чем назвать. Лежащая в его основе *логическая и функциональная связность* всех тематических компонентов нивелирует восприятие кульминаций и спадов: даже если они есть, то внутри композиции почти неощутимы, как не подготовленные предшествовавшим развитием. Такое «ячеистое» строение (тезис — связка-переход — тезис) не только позволяет «замкнуть» структуру, в которой сюжетное завершение чаще всего возвращает мысль к началу, но и приводит к качеству внешней однородности, гладкости вербальных рядов. Немалую роль играет здесь и неторопливый темп развёртывания рассуждений, не упускающий даже мелких аргументов и наблюдений, изложенных подряд, плавно, без отступлений и ритмических сбоек.



Ил. 3. Явочный лист одного из первых заседаний Сектора истории музыки, где присутствовал Келдыш (23 марта 1945)²⁴

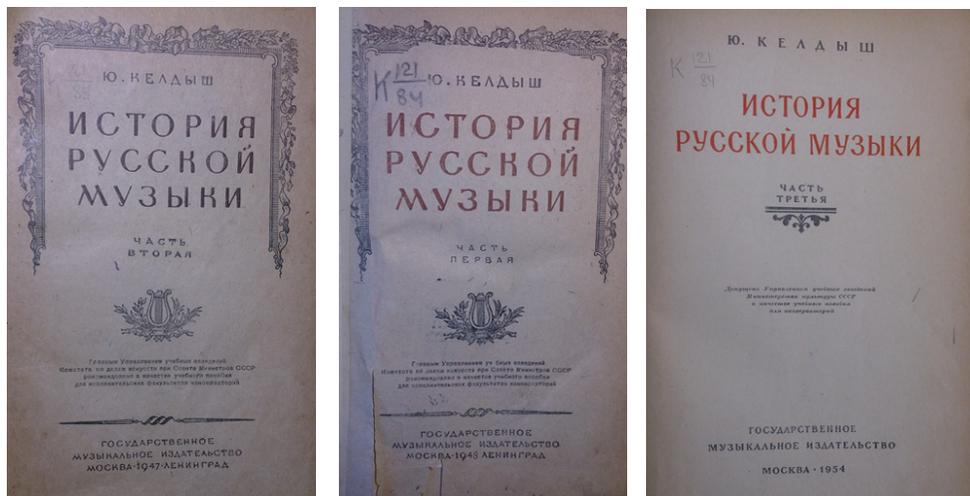
²⁴ РГАЛИ. Ф. 2465 (ВНИИ Истории Искусств АН СССР). Оп. 1. Ед. хр. 578. Протоколы заседаний сектора Истории музыки (30 ноября 1944–30 декабря 1946). Л. 37.

Манера высказывания Келдыша далека от поэтических изысков; ни его обзоры, ни большинство статей и монографий не в состоянии *рассказать историю*, которая являлась бы не набором взаимосвязанных утверждений, а повествованием, сформированным имманентными качествами явлений и событий. Такое повествование иногда развёртывается неожиданно не только для читателя, но и для автора, и органичность этого процесса порождает свежесть ощущения текста. Здесь же непоколебимая логичность, планомерность развития, имеющая в основе *одну и ту же модель независимо от того, о каком сюжете идёт речь*, мало стимулирует интерес художественного рядка. Анализировать такие тексты для профессионала полезнее, чем читать или просматривать без определённой цели. В результате нередко приходит осознание не только невозможности, но и несвоевременности использования данных работ для приобретения хотя бы минимального опыта, для усвоения основ добротного письма. И это есть главное свидетельство ключевой роли контекстных обстоятельств для формирования келдышевского стиля.

С научным методом Келдыша ассоциируются два имманентных качества — широта охвата материала и фантастическая работоспособность, которую не могли поколебать никакие сторонние обстоятельства. Издание первого фундаментального труда учёного — трёх томов «Истории русской музыки» — попало на тёмный период «вокруг» Постановления 1948-го, а центральный из этих томов (вторая половина XIX века) был написан в эвакуации по существу «в стол», так как работа над ним происходила согласно довоенному государственному заказу, который в войну пребывал в неясном статусе. В 1943 году, когда педагоги Саратовского отделения Московской консерватории начали возвращаться в столицу, подобный учебник был «перезаказан» бригаде под руководством К.А. Кузнецова, протезируемого В.Я. Шебалиным. Однако этот проект провалился — назначенный руководитель не смог собрать коллектив, составить внятный план исследования. Келдыш же, не обращая внимания на интриги, продолжал работать, и, возможно, именно то обстоятельство, что он мог себе позволить написать столь объёмную эпопею *самостоятельно, без привлечения соавторов*, привело к благополучному завершению труда. Он был в полном составе рекомендован Главным Управлением учебных заведений в качестве пособия для консерваторий.

Хронологически первым вышел тот самый второй том²⁵, затем — первый (от древности до творчества Даргомыжского), подписанный

25 Келдыш Ю.В. История русской музыки. Ч. II. Вторая половина XIX века. М.; Л.: ГМИ, 1947.



Ил. 4–6. Титульные листы изданных томов «Истории русской музыки»

в печать 25 марта 1948 года²⁶. Запущенный незадолго до того маховик порицаний и покаяний затронул и двухтомник: в декабре 1948-го в Московской консерватории было организовано обсуждение исследования с участием более чем двух десятков специалистов. Учебник, разумеется, был признан недостаточно идеологически выверенным. Однако уже спустя недолгий срок автор заявил третий том данного издания, доведённый до модернизма И.Ф. Стравинского и вышедший в 1954-м²⁷.

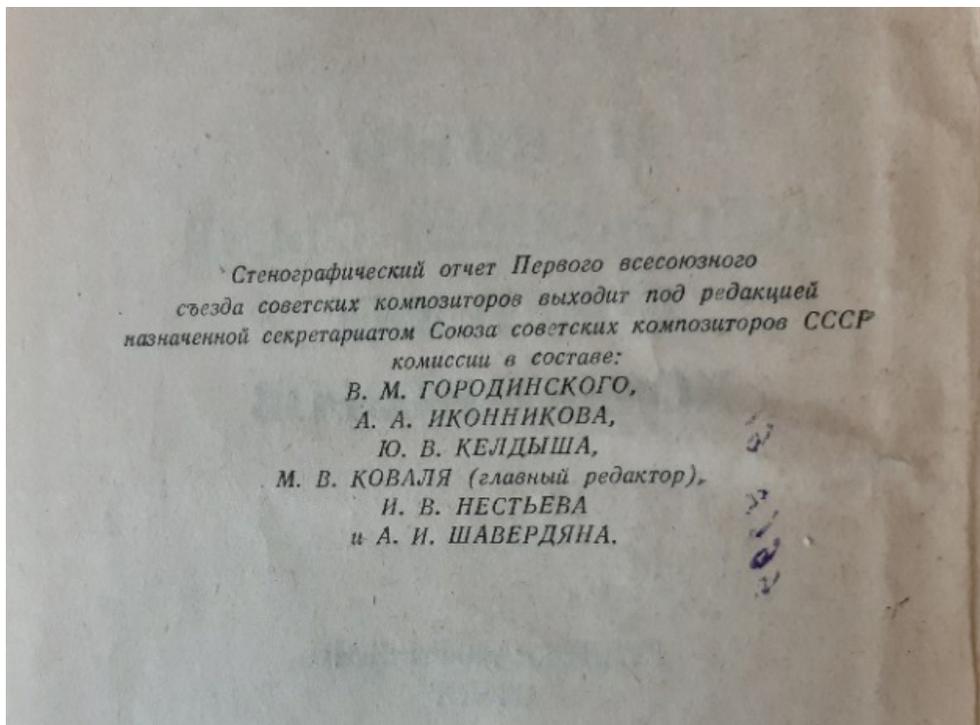
И в 1946-м, когда готовился к печати второй том, и в 1949-м, когда началась работа над третьим, Келдыш мог повременить, пропустить «острый период», отвлечься на другие исследования. Однако делать этого не стал, предпочтя «представительские акции» в поддержку собственной персоны.

В 1948–1949 годах мало какое крупное музыкально-общественное мероприятие столицы обходилось без Келдыша. Его участие в работе закрытых и открытых заседаний в Союзе композиторов и Московской консерватории, подготовка докладов и публикаций (в частности, речи Т.Н. Хренникова для выступления на собрании композиторов и музыковедов 18 февраля 1948 года²⁸), написание собственных

²⁶ Келдыш Ю.В. История русской музыки. Ч. I. М.; Л.: ГМИ, 1948.

²⁷ Келдыш Ю.В. История русской музыки. Ч. III. М.: ГМИ, 1954.

²⁸ Хренников Т.Н. За творчество, достойное советского народа // Советская музыка. 1948. № 1. С. 54–62.



Ил. 7. Издание Стенографического отчёта Первого всесоюзного съезда советских композиторов, оборот титульного листа (1948)

обличительных статей²⁹ обеспечило ту репутацию, которая и ныне мешает взглянуть отстранённо на профессиональные достижения учёного. Не только его РАПМовская молодость, но и коммунистическая зрелость сделали вполне достаточно для того, чтобы он смог войти в историю в качестве прежде всего не научного сотрудника, а идеолога, партийного функционера (по выражению Л.З. Корабельниковой, «государственного человека»³⁰).

Тексты устных высказываний Келдыша тех лет — последние РАПМовские сувениры в биографии, в которых демагогические передёргивания чередуются не только с серьёзными замечаниями, но

²⁹ Подробнее см.: Власова Е.С. 1948 год в советской музыке. С. 313–390.

³⁰ Корабельникова Л.З. Научно-общественная деятельность Ю.В. Келдыша в контексте развития отечественного музыкознания // Юрий Всеволодович Келдыш. Воспоминания, исследования, материалы, документы / Ред.-сост. Н.И. Тетерина. М.: ГИИ, 2015. С. 22.

и с отвратительной фамильярностью. Критикуя, например, «индивидуальный стиль работы т. Шебалина», он определил его как

то самое сановничество, которое имело место в Оргкомитете среди верхушечной группы так называемых ведущих композиторов. <...> Он, правда, катался по Италии — это дело приятное — не знаю, было ли это настолько полезным и продуктивным³¹.

Перенос обвинительных реплик на личный, бытовой уровень в принципе характерен для такого рода сборищ, объединявших представителей в том числе и низших сословий страны. Но ведь Келдыш к ним никогда не принадлежал. Словесные эскапады, возможно, набросанные им перед произнесением, маркировали очередную маску — ближайшую родственницу тех, что воодушевляли тексты 1920-х.

По-видимому, именно по второй половине 1940-х пролегла та граница, с двух сторон от которой пока соседствовали стили резких публицистических выступлений «на злобу дня» — и фундаментальных исторических исследований, создаваемых «для вечности». И сколь бы контрастными ни были две эти группы, стилевые взаимовлияния, конечно, не могли не происходить³².

Другое дело, что РАПМовские высказывания Келдыша отражали его позицию и, обличая, оставались продуктом творческой игры, вдохновлённой, судя по всему, не исканием меркантильных выгод. В работах послевоенных лет поиск подобной позиции представляется бессмысленным. Вплоть до середины 1960-х, до поздней оттепели, тексты учёного не могут обеспечить однозначное ощущение искренности или фальши даже на относительно коротких отрезках.

Безапелляционность тона, обращение к военной лексике несомненно принадлежат стратегии защиты, так как в конце 1940-х автору, достигшему весомого общественного статуса, уже было что защищать. К тому же направлению можно отнести и подчёркнутую стилевую выдержанность, сухость, «нехудожественность». Такая броня лучше многих иных доказательств демонстрирует *способность держать удар*, опирающуюся на убеждённость Келдыша в собственной профессиональной необходимости, но главное — на его писательский

³¹ Цит. по: Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. С. 315.

³² Из трёх томов «Истории русской музыки» наибольшей резкостью тона отличается финальный (1954). Имеет смысл сравнить риторику и выразительную лексику следующих текстов: Келдыш Ю. В. Порочные методы работы Московской консерватории // Советское искусство. 1948. № 9 (1097), 28 февраля. С. 3; Келдыш Ю. В. И. Ф. Стравинский и музыкальный модернизм // Келдыш Ю. В. История русской музыки. Ч. III. М.: ГМИ, 1954. С. 481-501.

атлетизм, который оказался в состоянии пережить изощрённую авторскую демагогию, сторонние нападки и правки и всё равно оставался достижением очень высокого класса.

Нельзя не отметить, что эту полезную способность, помимо других обстоятельств, воспитывало общение с ближайшими коллегами. Положение инициатора и главного редактора фундаментальных серий, создававшихся в Институте истории искусств, обеспечило Келдышу почётную обязанность написания обобщающих разделов для этих трудов. В частности, в рукописи первого тома «Истории русской советской музыки» учёному принадлежали две вводные главы; вторая из них — «Советская музыка в период реконструкции (1926–1929 г.г.)», — повествовала о событиях, которые хорошо помнил не только автор, но и его рецензенты, во время обсуждения (1951) высказавшиеся прямо и недвусмысленно.

С. С. СКРЕБКОВ: <...> Только после того, как показаны <...> положительные моменты [деятельности], делается переход к очень серьёзному разному Ассоциации пролетарских музыкантов. Но, товарищи (я воспользуюсь термином, который фигурирует в замечаниях Юрия Всеволодовича), это и есть объективистское изложение. Сначала положительное, а потом отрицательное. Ну а в целом? В основном, что это такое? Надо дать целостную характеристику. После слов о стремлении противопоставить себя формалистам, сколько бы ни осуществлялся дальше разнос этой организации, всё же у читателя создаётся впечатление, что в основном эта Ассоциация задумана была правильно, что она начала свою деятельность правильно, что у неё были только ошибки, которые затем разрослись и увеличились, пока она не была ликвидирована. Так историю писать нельзя. <...> Я возражаю в основном против компоновки материала, против этой двусмысленности, которая здесь возникает и даёт основание читателю самому приходиться к выводам, которые (хотел бы думать) никак не желательны <...> для Юрия Всеволодовича <...>³³

Т. Н. ЛИВАНОВА: <...> РАПМ всё время приbedняется. <...> Автор избирает такие формулировки: организация была малочисленная, значение её было несущественно <...>. «Деятельность РАПМ в этот период ограничивалась очень узкими рамками. По существу она представляла собой небольшой замкнутый кружок, оторванный от большой реальной музыкальной практики». Такое подчёркивание узости РАПМ'а оставляет читателя при убеждении, что эта организация и не могла сильно воздействовать — следовательно, её ошибки и промахи не имели никакого резонанса и не следует об этом думать. Но всё-таки «Пролетарский музыкант» существовал и это был собственный орган

33 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 595. Стенограммы заседаний сектора Истории музыки (3 сентября — 17 декабря 1951). Л. 10–11. Стенограмма от 3 сентября 1951 г. Машинопись.

[Ассоциации], которым некоторых крепко били по голове. В связи с чем у нас такая организация могла возникнуть, какие взгляды она выражала. Об АСМ'е есть политическая квалификация, а о РАПМ'е нет³⁴.

Показательно, что в процессе той дискуссии определилось перспективное противоречие взглядов на не такие уж давние события. Критикам Келдыша возражала Софья Левит (1910–1968) — учёный секретарь Сектора истории музыки.

<...> Когда мы обсуждали главу Тамары Николаевны [Ливановой «Музыкальная культура 1929–1934 г.г.», отметили, что там не хватает того, что есть в предыдущих главах <...> В главе показана, главным образом, борьба групп РАПМ и АСМ <...> там слишком много этому уделено внимания и не всегда справедливо, например, в оценке тех или других представителей, того же самого Келдыша — получается впечатление, что он выступал с вульгарно-социологическими речами, статьями и докладами и нет настоящего впечатления о том пути, который проделал советский музыковед. Прочтя главу, кажется, что он остался таким же заблудившимся человеком, который не выправился, что это не ведущий музыковед, а такой же, каким он был раньше.

/ Т. Н. ЛИВАНОВА: О будущем-то ещё не писали /.

Всё-таки нужно сделать какую-то сноску, хотя бы.

Когда мы говорим о РАПМ'е, Сергей Сергеевич [Скребок] требует, чтобы сразу была дана уничтожающая характеристика <...>. Это неправильно. Всё же даже в постановлении ЦК партии сказано, что РАПМ играл свою положительную роль. И действительно было время, когда он такую роль играл³⁵.

Процесс возникновения «Истории русской советской музыки» в принципе не мог быть безопасным для её создателей. Прямой предшественник многотомника — коллективный труд «30 лет советской музыки», готовившийся тем же сектором института к юбилейному 1947 году, — так и не увидел свет. Чуть-чуть промедлили с изданием, и события начала 1948-го перечеркнули усилия специалистов. Было принято решение посвятить тот же 1948-й фундаментальной переработке текста, причём она осуществлялась, как все подобные переработки, разумеется, сверх плана, словно опиралась не на официальное выражение государственного курса, а на скрытые кулуарные договорённости.

³⁴ Там же. Л. 20–21.

³⁵ Там же. Л. 26–28.

- 1 -

История советской русской музыки.

Том 1-й.

Советская русская музыка от 1917 г. по 1932 г.

Введение.

Глава I. Мировое значение русской музыки и основные этапы ее исторического развития. (Автор *М. В. Келдыш*) стр. *1.*

Глава II. Советская русская музыкальная культура в 1917-1920 г.г. (Период проведения великой Октябрьской Социалистической революции, период иностранной военной интервенции и гражданской войны). (Автор *М. В. Келдыш*). стр. *2.*

Глава III. Советская русская музыкальная культура от 1921 г. до 1932г. (от перехода к мирному строительству до развернутого наступления социализма по всему фронту, до Постановления ЦК ВКП/б/ от 23/IV-1932 года). (Автор *Келдыш*). стр. *18.*

Глава IV. Песенно-хоровое творчество и развитие массовой песни от 1921 г. до 1932 года. (Автор *В. А. Гроссман*), *Иростр.* стр. *29.*
Домохов Д. В.

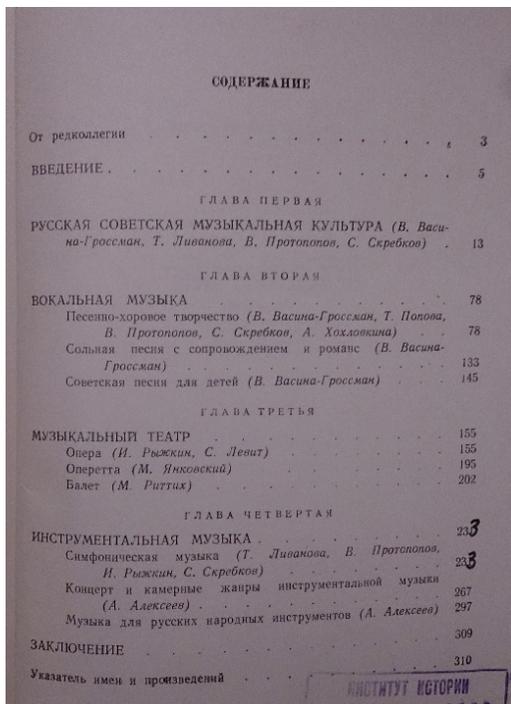
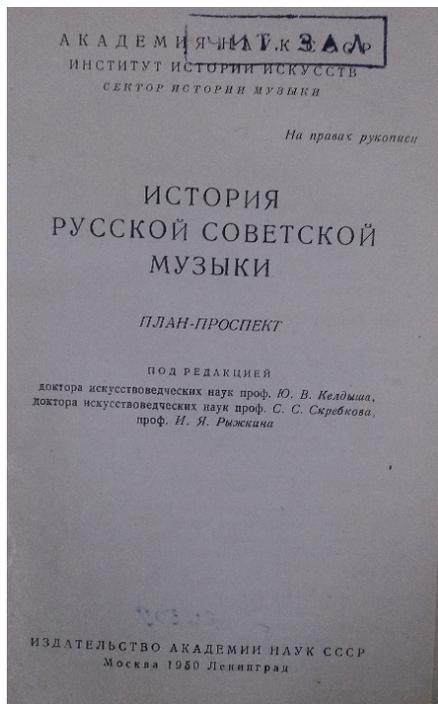
Глава V. Монументальные жанры музыкального творчества (опера, балет, симфония, оратория) от 1921 до 1932 г.). стр. *32.*
Ливанова, Рахманинов, Сидоров
Том 2-й. (*Руттик*) (*Хохловский*)

Советская русская музыка от 1932 г. до 1941 года.

Глава VI. Советская русская музыкальная культура от 1932г. до 1941г. (До начала Великой Отечественной войны). Выдвижение вопроса о социалистическом реализме, как о творческом методе советского искусства и, в частности, советской музыки. *Келдыш* стр. *40.*
Резман

Глава VII. Музыкальное творчество в музыкально-театральной области (опера, балет, оперетта) от 1932г. до 1941г. стр. *51.*
Козьмин, Рахманинов, Ливанов
Руттик

Ил. 8. Рукопись предварительного плана-проспекта первого тома «Истории русской советской музыки» (1949)³⁶



Ил. 9. Титульный лист издания плана-проспекта «Истории русской советской музыки» (1950)
Ил. 10. Содержание издания первого тома «Истории русской советской музыки» (1956)

Тексты «Истории русской советской музыки», проект которой был утверждён летом 1949-го, приходилось писать заново почти целиком. К осени 1950-го появился план-проспект³⁷, к декабрю была подготовлена рукопись первого выпуска, затем обсуждаемая и переделываемая неоднократно. Трёхтомник, в процессе работы превратившийся в четырёхтомник, вышел постепенно за восемь оттепельных лет (1956–1963), оставшись рукотворным памятником не только своему времени, но и упорству, находчивости, острому интеллекту, писательскому мастерству авторов.

³⁷ История русской советской музыки. План-проспект / Под ред. Ю. В. Келдыша, С. С. Скребкова, И. Я. Рыжжина. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950.

Правда, никаких разделов, написанных Келдышем — одним из инициаторов издания, — в нём в итоге не осталось³⁸. Тем не менее учёный принял активное участие в продвижении труда, которого с нетерпением ждала творческая и научная общественность.

Выводы из описанной полемики, разумеется, были сделаны каждой из сторон. Спустя два с лишним месяца после данного обсуждения Ливанова опубликовала очень резкую статью «Советские музыковеды и советская музыка», где впервые за десятилетия существования того и другого вынесла внутрицеховую проблематику на суд обширной читательской аудитории³⁹. Статья, вышедшая вне какого-либо предварительного редакционного рецензирования, получила полностью отрицательную оценку институтских коллег исследователя⁴⁰.

Одиннадцатью годами позднее для первого тома «Истории музыки народов СССР» (1917–1932) Келдыш также написал вступительные разделы и при их обсуждении неоднократно подчёркивал сохранившиеся противоречия внутри авторского коллектива.

Мы постарались с новых позиций подойти к ряду моментов борьбы [19]20-х годов. Мы стремились прежде всего отойти от схематической концепции, которая

³⁸ Судя по текстам, дожившим до печати, критическая точка зрения Ливановой и Скребкова тогда возобладала. «<...> В общей линии журнала [«Пролетарский музыкант»] (определявшейся прежде всего статьями руководителя РАПМ Л. Лебединского и её активных деятелей Ю. Келдыша, Д. Житомирского, В. Белого, Б. Штейнпресса и других) сказались порочные стороны рапмовской программы. РАПМ проявляла исключительную нетерпимость ко всем, кто не входил в Ассоциацию, даже к так называемым “попутчикам”, в высшей степени пренебрежительно относясь к виднейшим советским композиторам и исполнителям. РАПМ проявляла необычайную узость и ошибочность взглядов в постановке и других теоретических и творческих проблем <...>». (См.: *Васина-Гроссман В. А., Ливанова Т.Н., Протопопов В.В., Скребков С.С.* Русская советская музыкальная культура // История русской советской музыки. Т. 1: 1917–1934 / Отв. ред. Д.Б. Кабалевский. М.: ГМИ, 1956. Гл. 1. С. 38, 66).

³⁹ *Ливанова Т.Н.* Советские музыковеды и советская музыка // Советская музыка. 1951. № 11. С. 17–27.

⁴⁰ Обсуждению данной статьи была посвящена часть заседания Сектора истории музыки 17 декабря 1951 г. Присутствовало девять сотрудников — заведующий Сектором Д.Б. Кабалевский, А.Д. Алексеев, В.А. Васина-Гроссман, Н.А. Гарбузов, Ю.В. Келдыш, О.Е. Левашева, С.С. Скребков, Н.В. Туманина, С.И. Левит. Все они высказались критически, и только то обстоятельство, что сама Ливанова пропустила это заседание по болезни, удержало её коллег от ещё более резких замечаний. Стенограммы почти всех выступлений (машинопись) затем подверглись рукописной правке и были подписаны выступавшими (автографы). (См.: РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 595. Л. 100–148).

исходила не от существа идейной борьбы в искусстве, а из борьбы отдельных организаций и групп. В выступлениях ряда ораторов, не участвовавших в нашем труде, прозвучала тенденция такой всеобщей реабилитации, полного отказа от всякой критики по отношению к любым начинаниям [19]20-х годов, полного отказа от критических оценок модернистских влияний. Как мне кажется, эти выступления были одним из проявлений той ревизионистской тенденции, которая как раз в этот момент, к концу прошлого года, достигла кульминации и не только в музыкальной области, но вообще в художественной жизни. Я думаю, что в свете событий последних месяцев, в свете того, что говорилось на встречах руководителей партии и правительства с художественной интеллигенцией⁴¹, наконец, на только что закончившемся пленуме ЦК⁴², вопросы эти становятся уже достаточно ясными. Мы и тогда не могли согласиться с этой установкой на абсолютную, универсальную реабилитацию <...>⁴³

Оперативное применение дипломатических жестов — «перевода стрелок» в сторону некритически настроенных коллег, расширения проблемного поля за счёт привлечения «модернизма», апелляции к смене властных настроений, — разумеется, обнаруживает давно отточенный навык понятийного манипулирования, не утраченный с годами; проявление всё той же защитной стратегии.

Конечно, времена изменились; разделы Келдыша, хотя и после убийственной редактуры, выжили и были опубликованы⁴⁴, а первый том издания, по свидетельству очевидца, «расхватили мгновенно»⁴⁵.

Келдыш боролся не только за свои собственные тексты; он в принципе был уверен, что такой труд необходим и актуален. Терпение и умение «сохранять дыхание до финиша» — думается, производные как выдающегося честолюбия учёного, так и его редкой способности

⁴¹ Келдыш имел в виду ныне печально известные события — встречи членов Политбюро во главе с Н.С. Хрущёвым с представителями творческой элиты страны 17 декабря 1962 г. в 12-00 в Доме приёмов ЦК и 7 марта 1963 г. в Кремле.

⁴² Имеется в виду Пленум ЦК КПСС, прошедший 18–21 июня 1963 г. В последний день его работы состоялось и заседание в Институте, где высказывался Келдыш.

⁴³ РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 2. Ед. хр. 95. Стенограммы заседаний Учёного совета (26 апреля — 28 июня 1963). Л. 198, 199. Машинопись.

⁴⁴ *Келдыш Ю.В.* Советское музыкальное строительство в первые годы после Октября; Пути развития советской музыкальной культуры в 20-х и начале 30-х годов; Заключение // История музыки народов СССР / Отв. ред. Ю.В. Келдыш. Т. I. 1917–1932. М.: Музыка, 1966. Ч. I. Гл. 1. С. 43–81; Ч. II. Гл. 1. С. 138–230, 424–447.

⁴⁵ РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 2. Ед. хр. 167. Стенограммы заседаний Учёного совета (10–17 апреля 1969). Л. 64. Машинопись. Реплика принадлежит музыковеду Я.М. Гиришману (1913–1990), одному из внешних рецензентов IV тома той же серии.

слушать будущее. Имманентным качеством исследователя, присущим ему с молодых лет, было ощущение своевременности (или несвоевременности) возникновения тех или иных проектов, степени их востребованности, то есть, говоря проще, колебаний научной конъюнктуры. Все без исключения инициированные Келдышем фундаментальные издания становились бестселлерами, и многие не утратили этот статус до нынешних времён.

Карьера

О Келдыше — заведующем Сектором истории музыки Института истории искусств (1961–1974) — существует ряд свидетельств однозначно положительного характера. Они, впрочем, относятся ко временам «вегетарианским», когда от руководителей разных рангов уже не требовалось жёстко выдерживать прямую и однозначную «линию партии». Однако список должностей и общественных обязанностей Келдыша начинается много ранее — с 1946 года. насыщенность этого списка убеждает в том, что его герой хотел и умел руководить: намечать фундаментальные проблемы, распределять обязанности, указывать на недостатки, свободно входить в кабинеты вышестоявших лиц — и не отказывался от соответствующих предложений. Однако попытка уточнить даты и факты привела пока лишь к промежуточному результату: некоторые из них не удаётся подтвердить в итоге обращения к документам.

Список должностей и общественных обязанностей Келдыша

Заведующий кафедрой истории русской музыки Московской консерватории (1946–1949, май 1957–1959),
 член Учёного совета Института истории искусств (1947–1949) = ВНИИ искусствознания (1961–1970),
 секретарь правления Союза композиторов СССР (1949–1950(?), 1974–1984),
 член Главной редакции Большой Советской Энциклопедии (с 1949) и её Учёного совета (с 1957),
 заместитель директора (1950–1954), затем директор (1955–1957) Государственного научно-исследовательского института театра и музыки (ныне Российский институт истории искусств, РИИИ),
 Председатель комиссии по музыковедению и член Президиума ВАК (сентябрь 1956–1965),
 главный редактор журнала «Советская музыка» (сентябрь 1957–1961),
 заведующий Сектором истории музыки народов СССР ВНИИ искусствознания (январь 1961–1974),



Илл. 11. Список членов Комитета по Ленинским и Государственным премиям, первая страница (1973)⁴⁶

⁴⁶ РГАЛИ. Ф. 2916 (Комитет по Ленинским и Государственным премиям СССР в области литературы, искусства и архитектуры при Совете Министров СССР, 1956–1992). Оп. 2. Ед. хр. 704. Списки членов Комитета (1973). Л. 2 об.

председатель Диссертационного совета Института по музыкальному искусству, присуждавшего учёные степени кандидата искусствоведения (1970–1975), председатель Музыкальной секции Учёного совета Института (1971–1975), затем Специализированного совета по музыкальному искусству (1975–1977), председатель Музыкальной секции «Совета по координации научно-исследовательских работ в области искусствознания» Министерства культуры СССР (1971–1979), член Комитета по Ленинским и Государственным премиям при Совете Министров СССР (1971–1980), заместитель председателя «Экспертного совета по филологии и искусствознанию» ВАК (с 1975), ответственный редактор «Истории музыки народов СССР» (в 6 кн., в 7 т., 1970–1974), главный редактор серии «Памятники русского музыкального искусства» (в 12 вып., 1972–1997), «Музыкальной энциклопедии» (в 6 т., 1973–1982) и «Музыкального энциклопедического словаря» (1990), «Истории русской музыки в десяти томах» (т. 1–10 и 10Б, 1983–2004), координатор большинства изданий ВНИИ искусствознания по истории музыки.

В биографиях Келдыша в лучшем случае находятся даты его вступления в те или иные должности, однако подавляющее большинство дат *выхода* из них отсутствует в любых источниках. С одной стороны, так происходит потому, что документальная биографическая база в данном случае недоступна, как и неизданные научные тексты. Но с другой стороны здесь можно отметить проявление мировоззренческой позиции, к административным перемещениям имеющей отношение скорее опосредованное. Келдыш, как и большинство чиновников — представителей его поколения, привык быть *назначаемым*, что демонстрировало возрастание уровня доверия и почёта. Вряд ли учёного освобождали от различного руководства из-за неудовлетворительной работы; тем не менее многие свидетельства о завершении им части должностных обязательств принадлежат не ему самому, а его коллегам.

Сомнения в том, что всё это он успевал осуществлять физически, остались бы беспочвенными, если бы не устные воспоминания консерваторской профессуры и, наконец, не письменно зафиксированные свидетельства Тамары Ливановой. Последние особенно ценны, так как Ливанова неоднократно бывала при Келдыше-начальнике заместителем — в частности, в Экспертном совете ВАК (с 1975) и в Музыкальной секции Координационного совета по искусствознанию (с 1971). Ливанова вспоминала:

<...> Келдыш по сию пору [1979] ни разу не принимал участия в работе Совета [ВАК] и за всё пришлось в дальнейшем отдуваться немногим экспертам. Дело

даже не в объёме труда, а в самом методе работы <...> лишённом коллективного начала. С 1975 года доньне Келдыша не освобождают от должности зам[естителя] председателя и, таким образом, на бумаге музыка в Экспертном совете будто бы отлично представлена⁴⁷.

Председателем секции [Координационного совета] числился Келдыш, его заместителями — Вл. В. Протопопов и я. Не помню, чтобы мы трое когда-либо действовали в этих функциях! В дальнейшем музыковедческие дела Совета всегда падали на меня, а Келдыша я там так никогда и не видала⁴⁸. Последняя сессия координационного Совета проходила в мае 1979 года. Нам предварительно вручили огромный сводный план работ на 1981–1985 годы по стране (исключая Академии Наук), который мы в общих чертах и обсудили, признав, что над ним ещё много надо работать. Не будучи членом президиума, я не обязана была делать всё это, но Келдыш, недавно выздоровевший, как обычно, уклонился. Пришлось мне потом засесть, пересмотреть весь план по своей специальности (227 названий), оценить каждый его раздел, выдвинуть на главное место часть работ, «задвинуть» или снять с мотивировкой другие, убрать дублирование, исправить ошибки... Никто, как мне затем сказали, так капитально не пересмотрел план по своей специальности. Долго ещё я буду трудиться за Келдыша?!⁴⁹

1970-е стали для учёного временем «собираения камней»; обилие назначений он воспринимал тогда, по-видимому, в качестве почётного отличия, а не побуждения к действию.

Уже ко второй половине 1960-х Келдыш устал от разнонаправленного руководства в стенах Института истории искусств. Обязательное участие в непрерывающихся коллективных изданиях, бесконечные призывы администрации работать «по утверждённому плану» и не соваться туда с текстами, интересными только авторам, а не Министерству⁵⁰; обилие обсуждений, заседаний, совещаний и эксплуатация

⁴⁷ Российский национальный музей музыки (РНММ). Ф. 194 (Ливанова Т.Н.) № 1754-в. Ливанова Т.Н. Воспоминания. Т. 3. Л. 1051, 1053. Авторизованная машинопись.

⁴⁸ Там же. Л. 1176, 1177.

⁴⁹ Там же. Л. 1194.

⁵⁰ В частности, 4 ноября 1960 года (а вовсе не во времена расцвета идеологического диктата) тогдашний исполняющий обязанности директора Б.М. Ярустовский, выступая на заседании Учёного совета, озвучил следующее руководство к действию: «В Ин[ститу]те должны создаваться те монографии, которые требуют коллективной мысли и имени Ин[ститу]та. <...> Оплата листажа государству обходится гораздо больше в условиях нашего Ин[ститу]та, чем путём личных договорённостей между издательством и автором. <...> Сочетание профессионализма и комплексности это важнейший принцип нашей работы и один из главнейших факторов структуры нашего Института. <...> Секторá в общем создаются вокруг основных ведущих работ плана». (См.:

дирекцией прежде всего организаторских способностей Келдыша поколебали даже эту железную натуру, привыкшую подчиняться давно установленным правилам.

В апреле 1966 года, в процессе переизбрания на должность на следующий срок, Келдыш попросил освободить его от заведования Сектором истории музыки народов СССР; соответственное высказывание оставляет ощущение, что и в целом от работы в Институте учёный тоже планировал отдохнуть.

<...> «Историю русской музыки» мы писать не можем; всё время сотрудников перебрасывают на другие задачи, которые признаются более актуальными. У меня создаётся такое положение, что я занимаюсь всё время не моими книгами, потому что основная моя отрасль — русская музыка второй половины XIX в. и начала XX в., — с этого я начинал свою научную деятельность, здесь я чувствую себя наиболее уверенно, но уже много лет я ни одной работы, посвящённой этой эпохе, не мог написать, потому что занимался всё время другими задачами. <...> Я был бы очень благодарен, если бы Учёный совет и руководство *Института* нашли бы возможным меня освободить от дальнейшей работы по руководству сектором. Хочу напомнить, что мне остаётся около полутора лет до пенсионного возраста, когда человек получает возможность если не идти на отдых, то во всяком случае заниматься тем, что ему по душе. Я надеюсь, что когда мне стукнет 60 лет, я смогу приступить к оформлению любимых тем, а у меня сейчас желание написать ряд монографий, которых от меня ждёт и издательство <...>. Я боюсь, что это не совпадёт опять же с теми задачами, которые будут стоять перед сектором. <...> Думаю, что было бы справедливо и гуманно по отношению ко мне, если бы переизбрание было бы действительно переизбранием⁵¹.

Конечно, выстулавшего сразу забросали комплиментами, вынудив остаться в должности. Однако представители дирекции всё-таки сделали выводы: поздняя келдышевская монография о Рахманинове, объёмные разделы по истории русской музыки, чудесное явление одноимённого 10-томника⁵² и 12-томной серии «Памятники рус-

РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 376. Стенограммы заседаний Учёного совета (7 октября — 4 ноября 1960). Л. 106, 109, 112. Машинопись). Приведённый пример не уникален — в подобном стиле почти каждый год в процессе обсуждения общих планов и отчётов высказывались представители институтской администрации.

⁵¹ РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 2. Ед. хр. 127. Стенограммы заседаний Учёного совета (7–21 апреля 1966). Л. 24–26. Стенограмма от 7 апреля 1966 г. Машинопись.

⁵² О резонансе этого издания см.: Значительный, фундаментальный труд [«История русской музыки»] // Советская музыка. 1991. № 3. С. 74–85.

ского музыкального искусства»⁵³ — плоды усилий, направленных на поиски компромисса между коллективным и индивидуальным, общественным и личным.

В октябре 1977 года в Институте праздновался 70-летний юбилей учёного. Как писала Ливанова,

все его заслуги были отмечены <...> ничто из сделанного не прошло незамеченным: ему воздали, так сказать, сполна — словесно. Он же ждал чего-нибудь более осязаемого — почётного звания или иных наград. Не было <...>⁵⁴.

Четырьмя годами позднее Келдыша выдвинули в члены-корреспонденты Академии наук по отделению истории, однако академики не поддержали его кандидатуру в учреждении, где президентом ещё недавно (1961–1975) был его выдающийся младший брат⁵⁵.

Вряд ли это сильно расстроило исследователя: свои поздние годы он наконец-то смог посвятить изысканиям, к которым давно стремился. Когда-то в другой жизни (1948) Келдыш бросил с трибуны: «<...> Будущее не за Рахманиновым, а за искусством социалистического реализма»⁵⁶. Пользуясь плакатной риторикой учёного, стоит констатировать, что будущее «наказало» резонёра: отвергая статусную должность в Институте, он надеялся воплотить давно лелеемый замысел поздних лет — книгу о Рахманинове, вышедшую в 1973-м. И в принципе этот композитор, по-видимому, стал символично последним, волновавшим зрелого мастера.

Закатное

В единственном интервью Келдыша (1976) названы «наиболее существенные» среди его книг:

⁵³ Об этой серии см.: *Лебедева-Емелина А. В.* «Памятники русского музыкального искусства»: история проекта // *Искусство музыки: теория и история.* 2021. № 25. С. 140–159.

⁵⁴ РНММ. Ф. 194. № 1754-в. Ливанова Т.Н. Воспоминания. Т. 3. Л. 1197.

⁵⁵ Келдыш Мстислав Всеволодович (1911–1978) — из семи братьев и сестёр Келдышей наиболее известный и титулованный: выдающийся математик, аэромеханик, один из основоположников советской космической программы. Вехи его биографии, многочисленные звания и награды подробно перечислены и описаны в Википедии (<https://goo.su/NzM7si>, дата обращения 20.11.2024).

⁵⁶ Цит. по: *Власова Е. С.* 1948 год в советской музыке. С. 376.

— «Русская музыка XVIII века» и «Рахманинов и его время». Работы разные и темы разные. В книге о музыке XVIII века, естественно, преобладает исторический интерес, ну а книгу о Рахманинове я писал с редким увлечением, как говорится, с душой. Не знаю, ощущает ли это читатель...⁵⁷

В декабре 1948-го, выдержав тяжкое, хотя и не полностью разгромное, обсуждение двух томов «Истории русской музыки», Келдыш констатировал:

Учебник у меня не получился. Получилась книга, которая, вероятно, может быть использована в качестве учебного пособия⁵⁸.

Тогда это высказывание, скорее всего, воспринималось как самокритика — ведь нужен (и заказан изначально) был именно учебник. Хотел ли автор написать *книгу для чтения*, имея в голове некую её идеальную модель, уже не узнать. Однако положительным, хотя и косвенным, ответом на этот вопрос может служить явление монографии «Музыка XVIII века» (1965).

Сквозной просмотр стенограмм и протоколов, содержащих различные обсуждения научных трудов наших предшественников, приводит к выводу, что в осмыслении истории отечественной музыки не «профессиональный» XIX век и даже не «революционный» XX (с его пресловутой РАПМ) удостоились наиболее противоречивых оценок, а именно XVIII. Процесс был запущен, когда в разгаре мрачных событий (1938) вышла диссертация Ливановой, где с молодой силой темперамента утверждалась концепция влияния западного искусства на русское⁵⁹. Спустя 17 лет, игнорируя некоторое потепление атмосферы, отдельные рецензенты требовали от автора «сказать о былых ошибках и дать им соответственную квалификацию»⁶⁰.

Несмотря на сражения, разворачивавшиеся вокруг очень сильных текстов двух чрезвычайно лояльных к политике партии специалистов, изучение культуры XVIII столетия не отпугивало, а, напротив, привлекало внимание учёных. О развитии тенденции можно судить

⁵⁷ Юрий Келдыш. Беседа с Л. Григорьевым и Я. Платеком. С. 7.

⁵⁸ РГАЛИ. Ф. 658 (Московская государственная консерватория). Оп. 18. Ед. хр. 509. Стенограммы обсуждений учебника Ю.В. Келдыша «История русской музыки», т. II (10 и 17 декабря 1948). Л. 88 об. Машинопись.

⁵⁹ Ливанова Т.Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры (XVII–XVIII вв.). М.: Искусство, 1938. Вып. I.

⁶⁰ РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 604. Стенограмма обсуждения книги Т.Н. Ливановой «Русская музыкальная культура XVIII в. [в её связях с литературой, театром и бытом, 1952]». Ч. I (28 февраля 1955). Л. 124. Машинопись.

по наличию работ, которые обсуждались в Институте, хотя не все они были завершены или изданы сразу. Это «Русская хоровая музыка XVII–XVIII в.в.» С.С. Скребкова (1948–1958)⁶¹, диссертация С.Н. Пятиной «Канты XVIII в.» («Русская бытовая музыкально-поэтическая культура XVIII в.», заявлена в 1948 в качестве темы, но не написана), диссертация Б.Л. Вольмана «Русское нотопечатание XVIII в.» (1955)⁶², коллективный труд «История русской музыкальной культуры XVII–XVIII вв.» (заявлен в 1959), более локальные материалы В.Э. Фермана, О.Е. Левашевой, А.Д. Алексеева.

На этом фоне возникновение келдышевского исследования представляется по меньшей мере несвоевременным в русле закономерно-поступательного движения научного знания. Однако это именно тот случай, когда текст как таковой искупает издержки возможных «повторов» или «общих мест».

Из всех монографий Келдыша «Русская музыка XVIII века» — наиболее органичная, стилистически прозрачная, легко и ненавязчиво повествовательная. Огромные массивы данных, которыми оперировал учёный, не подавляют воображение, как в двухтомнике Ливановой, где собраны в отдельные разделы подлинные тексты эпохи. У Келдыша различные сведения вплетены в общую ткань, изложение наконец-то свободно от происков идейности и бесконечных «прений сторон» («с одной...», «с другой...»), и да, здесь *рассказана история* — с тактом, изяществом, временами с мягкой иронией и едва ощутимой ностальгией, которых вряд ли ожидает знакомый с автором читатель, и тем неотразимее они действуют.

Изложение плавное, монолитное; поиски ярких тезисов для цитат не могут увенчаться безоговорочным успехом. Поэтому закономерно, что выбор их иногда подсказан свидетельствами из иной эпохи. В 1948-м А.С. Оголевец, продолжавший борьбу за свою теорию 17-звучного строя, буквально разнёс первый том келдышевской «Истории русской музыки», особо отметив «буколическую пастораль», нарисованную автором на основе музыкальных развлечений императорского двора⁶³. Таким образом пристрастный рецензент направил внимание будущего читателя на соответствующие разделы

⁶¹ Труд Скребкова был доведён до публикации позднее и вышел в сильно сокращённом виде. (См.: Скребков С.С. Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века. М.: Музыка, 1969).

⁶² Вольман Б.Л. Русские печатные ноты XVIII века. Л.: Музгиз, 1957.

⁶³ РГАЛИ. Ф. 658. Оп. 18. Ед. хр. 508. Стенограммы обсуждений учебника Ю.В. Келдыша «История русской музыки», т. I (30 ноября, 6 декабря 1948). Л. 26 об. Машинопись.

более поздней книги, причём начиная с их названия («Музыкальная жизнь двора во второй четверти века»).

Стендаль писал по поводу высокого расцвета оперной культуры в политически отсталой и раздробленной Италии: «Даже сами пороки отдельных правительств, под игом которых стонет страна, полезны для искусства и любви». Этот парадокс можно до известной степени отнести и к России XVIII в.

«Музыкальные развлечения» петербургского двора, доступные узкому кругу представителей высшей столичной аристократии, были далеки от интересов нарождавшейся дворянской и разночинной интеллигенции, не говоря о более широких массах трудящегося народа. Многие носило чисто показательный характер и вызывалось не действительными художественными запросами, а лишь требованиями этикета. Но несмотря на всю замкнутость придворной музыкальной жизни и зачастую искусственность её форм, то новое, что здесь возникало, не прошло бесследно для общего развития художественной культуры в стране. Не останавливаясь ни перед какими затратами, российские самодержцы привлекали к себе на службу выдающихся европейских музыкантов-исполнителей и прославленных композиторов, за обладание которыми спорили между собой многие феодальные дворы. Строгий сурово-воинственный стиль петровского царствования уже к концу жизни Петра сменяется стремлением к пышному великолепию и блеску. При его ближайших преемниках эта тенденция достигает гиперболических масштабов, и быт двора превращается в непрерывную цепь ослепительных по своей роскоши празднеств⁶⁴.

Подобно «Русской музыке XVIII века», появившаяся восемью годами позднее монография «Рахманинов и его время» также кажется странно необязательной в тех условиях. В стенах Института подобное исследование давно готовилось Верой Брянцевой (1927–1998), которая занималась биографией и творчеством композитора со студенческой скамьи. Кандидатская диссертация Брянцевой, продолжившая её дипломную тему «Фортепианные концерты Рахманинова»⁶⁵ и написанная под руководством Ливановой, попала на переходный период между двумя ВАКовскими установками.

В 1956 году могла бы защищать свою готовую диссертацию В.Н. Брянцева — несомненно самую серьёзную работу из числа подготовленных в то время под

⁶⁴ Келдыш Ю.В. Музыкальная жизнь двора во второй четверти века. Придворная итальянская опера. Музыка официальных торжеств // *Келдыш Ю.В. Русская музыка XVIII века*. М.: Наука, 1965. Гл. 2. С. 73.

⁶⁵ Дипломная работа В.Н. Брянцевой, подготовленная под руководством В.А. Цуккермана и Н.В. Туманиной, защищена в Московской консерватории весной 1953 г.

моим руководством (в котором она-то фактически и не нуждалась). 16 марта уже состоялось обсуждение её глав на кафедре истории русской музыки. Но, к великому нашему огорчению, именно в тот момент вступило в силу положение ВАК о необходимых публикациях для допущения к защите. Хоть локоть грызы — ничего не поделаешь! Пришлось ждать и ждать, что было незаслуженно как раз в данном благополучном случае⁶⁶.

Защита состоялась в консерватории 13 мая 1965 года, а в июне 1966-го Брянцева стала младшим научным сотрудником Сектора классического искусства Запада ВНИИ искусствознания. Над обобщающей книгой о Рахманинове она начала работать примерно тогда же, когда и Келдыш, — на рубеже 1966–1967 годов, и опубликовала её в 1976-м. Келдыш, разумеется, хорошо знал рукопись и ссылался на неё в своём труде.

Не предпринимая разносторонних сравнений двух исследований, стоит указать на разницу между ними, которая бросается в глаза незамедлительно. Это поколенческий разрыв в толкованиях одних и тех же фактов и событий. Брянцева, двадцатью годами моложе Келдыша, не только использовала более пластичный и красочный лексикон для толкования смысла музыкальных сочинений, но и в целом представила своего героя и его окружение более *живыми*⁶⁷.

И в принципе приходится констатировать, что в исследовании Келдыша «душевное увлечение» автора почти не ощущается. Разумеется, это *добротная биография*, названная умно и дальновидно: «времени Рахманинова» здесь уделено внимание куда более значительное, чем его музыке. И вопросы о том, так ли от неё захватывало дыхание у автора, как у неподготовленных, рядовых слушателей, погружала ли она этого бесстрастного дидактика в состояние полёта, опрокидывала ли в ледяное пламя катарсиса, — остаются открытыми.

⁶⁶ РНММ. Ф. 194. № 1754-6. Ливанова Т.Н. Воспоминания. Т. 2. Л. 671. Машинопись.

⁶⁷ В качестве примера стоит привести интерпретации авторами известного сюжета биографии Рахманинова — его взаимоотношений с В.Д. Скалон. Келдыш посвятил им несколько строк, и неясно, в чём причина подобной сдержанности: в том, что опытный архивист не мог доверять единственному источнику подтверждения этого романа — сохранившемуся дневнику Веры Дмитриевны, или в том, что он принципиально не желал углубляться в «слишком человеческие» аспекты жизни своего героя. (См.: *Келдыш Ю.В.* Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. С. 40–41). В изложении Брянцевой данный сюжет предстаёт в качестве абсолютно реалистичного, вплоть до подробного описания типа личности Веры Скалон. (См.: *Брянцева В.Н.* С.В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. С. 61–63).

По замыслу Келдыша данная книга стала первой частью труда, вторую часть которого планировалось написать о зарубежном периоде жизни композитора. Однако за 22 года, прошедшие со времени издания первой части до смерти Келдыша, он опубликовал лишь одну статью, определяющую направление будущих изысканий: «Последнее произведение С.В. Рахманинова»⁶⁸. Она оказалась одной из последних и для автора, так как раздел в соответствующем томе «Истории русской музыки» (1997) во многом опирается на ранее написанные тексты⁶⁹.

Из всех келдышевских проектов в настоящее время наиболее востребованы данный десяти томник и «Музыкальная энциклопедия». В этих эпопеях все разделы, статьи и краткие заметки, принадлежащие перу главного редактора, являют образец стабильного и беспримесного научного академизма, к которому исследователь пришёл в финале неустанной деятельности.

Обычно, говоря о творческом пути подобного масштаба, употребляют понятие «эволюция». И удобно было бы прочертить непрерывную линию от молодых «бури и натиска» к «мудрой простоте» зрелого высказывания. Однако материал сопротивляется изо всех сил. Слишком многое не укладывается в рамки такой траектории, удивляя неожиданными ответвлениями и личными читательскими открытиями.

Это означает, что дух Келдыша — учёного, писателя и критика, организатора, политика и карьериста — готов к диалогу с современностью.

⁶⁸ Келдыш Ю.В. Последнее произведение Рахманинова // С.В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993): материалы науч. конф. 10–12 мая 1993 г. / Ред.-сост. А.И. Кандинский. Науч. труды МГК им. П.И. Чайковского. Сб. 7. М.: МГК, 1995. С. 8–14.

⁶⁹ Келдыш Ю.В. С.В. Рахманинов // История русской музыки. В 10 т. / Редкол.: Ю.В. Келдыш и др. Т. 10 А. 1890–1917 годы. М.: Музыка, 1997. С. 69–133.

- 1 *Альвиванг А.А.* Философские мотивы в творчестве Скрябина // Советская музыка. 1935. № 7–8. С. 25–26.
- 2 *Брагинский Д.М.* Либретто балета «Золотой век» Шостаковича: от идеи до воплощения // Балет в музыкальном театре: история и современность = Ballet in Musical Theater: History and Present Time. Тезисы Междунар. науч. конференции 21–25 ноября 2022 / Ред.-сост. Н.В. Пилипенко, под ред. И.П. Сусидко, Н.В. Пилипенко. М.: РАМ, 2022. С. 45–46.
- 3 *Брянцева В.Н.* С.В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976.
- 4 *Васина-Гроссман В. А., Ливанова Т.Н., Протопопов В.В., Скребков С.С.* Русская советская музыкальная культура // История русской советской музыки. Т. 1: 1917–1934 / Отв. ред. Д.Б. Кабалевский. М.: ГМИ, 1956. Гл. 1. С. 13–77.
- 5 *Власова Е.С.* 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М.: Классика XXI, 2010.
- 6 *Вольман Б.Л.* Русские печатные ноты XVIII века. Л.: Музгиз, 1957.
- 7 *Гершкович Ф.М.* Модуляция // *Гершкович Ф.М.* О музыке. Статьи. Заметки. Письма. Воспоминания / Ред. А.К. Вустин. Предисл. Л.Д. Гофмана. М.: Композитор, 1991.
- 8 Докладная записка Совета ВАПМ о положении в советской музыке. Не позднее 7 мая 1929 г.; Коммунистическая фракция Секретариата РАПМ — Культпропу ЦК ВКП(б) о положении на музыкальном фронте. Не ранее 2 октября 1931 г. // Музыка вместо сумбура: композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991 / Сост. Л.В. Максименков. М.: Междунар. фонд «Демократия», 2013. С. 72–83, 89–93.
- 9 Значительный, фундаментальный труд [«История русской музыки»] // Советская музыка. 1991. № 3. С. 74–85.
- 10 История русской советской музыки. План-проспект / Под ред. Ю.В. Келдыша, С.С. Скребкова, И.Я. Рьжкина. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950.
- 11 *Келдыш Ю.В.* «Стальной скок» — С. Прокофьева // Музыкальное образование. 1928. № 2. С. 46–47.
- 12 *Келдыш Ю.В.* Балет «Стальной скок» и его автор — Прокофьев // Пролетарский музыкант. 1929. № 6. С. 12–19.
- 13 *Келдыш Ю.В.* Пролетарские композиторы // Радиослушатель. 1929. № 44. С. 6.
- 14 *Келдыш Ю.В.* Музыка рабочего класса // Радиослушатель. 1930. № 2. С. 11.
- 15 *Келдыш Ю.В.* История русской музыки. Ч. II. Вторая половина XIX века. М.; Л.: ГМИ, 1947.
- 16 *Келдыш Ю.В.* История русской музыки. Ч. I. М.; Л.: ГМИ, 1948.
- 17 *Келдыш Ю.В.* Порочные методы работы Московской консерватории // Советское искусство. 1948. № 9 (1097), 28 февраля. С. 3.
- 18 *Келдыш Ю.В.* История русской музыки. Ч. III. М.: ГМИ, 1954.

- 19 *Келдыш Ю.В.* Русская музыка XVIII века. М.: Наука, 1965.
- 20 *Келдыш Ю.В.* Советское музыкальное строительство в первые годы после Октября; Пути развития советской музыкальной культуры в 20-х и начале 30-х годов; Заключение // История музыки народов СССР / Отв. ред. Ю.В. Келдыш. Т. I. 1917–1932. М.: Музыка, 1966. Ч. I. Гл. 1. С. 43–81; Ч. II. Гл. 1. С. 138–230, 424–447.
- 21 *Келдыш Ю.В.* Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973.
- 22 *Келдыш Ю.В.* Последнее произведение Рахманинова // С.В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993): материалы науч. конф. 10–12 мая 1993 г. / Ред.-сост. А.И. Кандинский. Науч. труды МГК им. П.И. Чайковского. Сб. 7. М.: МГК, 1995. С. 8–14.
- 23 *Келдыш Ю.В.* С.В. Рахманинов // История русской музыки. В 10 т. / Редкол.: Ю.В. Келдыш и др. Т. 10 А. 1890–1917 годы. М.: Музыка, 1997. С. 69–133.
- 24 *Корабельникова Л.З.* Научно-общественная деятельность Ю.В. Келдыша в контексте развития отечественного музыкознания // Юрий Всеволодович Келдыш. Воспоминания, исследования, материалы, документы / Ред.-сост. Н.И. Тетерина. М.: ГИИ, 2015. С. 20–30.
- 25 *К. Ш. [Келдыш Ю.В.] «Прокофьевский» концерт Персимфанса // Пролетарский музыкант. 1929. № 1. С. 36.*
- 26 *Лебедева-Емелина А. В.* «Памятники русского музыкального искусства»: история проекта // Искусство музыки: теория и история. 2021. № 25. С. 140–159.
- 27 *Лебединский Л.Н.* Отчёт о деятельности совета Ассоциации пролетарских музыкантов, борьбе за движение пролетарской музыки и дальнейших задачах РАПМа // Пролетарский музыкант. 1931. № 3–4. С. 2–24.
- 28 *Ливанова Т.Н.* Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры (XVII–XVIII вв.). М.: Искусство, 1938. Вып. I.
- 29 *Ливанова Т.Н.* Советские музыковеды и советская музыка // Советская музыка. 1951. № 11. С. 17–27.
- 30 Пленум Совета Всероскомдрама. Фрагмент стенограммы, посвящённый музыкальным вопросам (18–19 декабря 1931 года) / Публ. Е.С. Власовой // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 160–177.
- 31 *Поршнев И.Д.* «Стальной скок» С.С. Прокофьева в СССР (1927–1932): история сценической (не)судьбы // Журнал Общества теории музыки. 2021. № 2 (34). С. 8–35.
- 32 *Скребков С.С.* Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века. М.: Музыка, 1969.
- 33 *Хренников Т.Н.* За творчество, достойное советского народа // Советская музыка. 1948. № 1. С. 54–62.
- 34 *Шахназарова Н.Г.* Юрий Всеволодович Келдыш // Георгий (Юрий) Всеволодович Келдыш. Материалы и документы. К 100-летию со дня рождения. 1907–2007 / Ред.-сост. Н.И. Тетерина. М.: ГИИ, 2007. С. 6–12.
- 35 *Юрий Келдыш.* Беседа с Л. Григорьевым и Я. Платеком // Музыкальная жизнь. 1976. № 23. С. 6–8.

АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

- 1 Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 648 (Государственный Академический Большой театр СССР — ГАБТ). Оп. 1. Ед. хр. 1367. Личные документы (24 мая 1926–20 июня 1933). 3 л.
- 2 РГАЛИ. Ф. 658 (Московская государственная консерватория). Оп. 18. Ед. хр. 508. Стенограммы обсуждений учебника Ю.В. Келдыша «История русской музыки», т. I (30 ноября, 6 декабря 1948). 97 л.
- 3 РГАЛИ. Ф. 658. Оп. 18. Ед. хр. 509. Стенограммы обсуждений учебника Ю.В. Келдыша «История русской музыки», т. II (10 и 17 декабря 1948). 133 л.
- 4 РГАЛИ. Ф. 2465 (ВНИИ Истории Искусств АН СССР). Оп. 1. Ед. хр. 376. Стенограммы заседаний Учёного совета (7 октября — 4 ноября 1960). 205 л.
- 5 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 578. Протоколы заседаний сектора Истории музыки (30 ноября 1944–30 декабря 1946). 370 л.
- 6 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 585. Проспект «Истории русской советской музыки» (1949). 116 л.
- 7 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 595. Стенограммы заседаний сектора Истории музыки (3 сентября — 17 декабря 1951). 148 л.
- 8 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 604. Стенограмма обсуждения книги Т.Н. Ливановой «Русская музыкальная культура XVIII в. [в её связях с литературой, театром и бытом, 1952]». Ч. I (28 февраля 1955). 165 л.
- 9 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 2. Ед. хр. 95. Стенограммы заседаний Учёного совета (26 апреля — 28 июня 1963). 257 л.
- 10 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 2. Ед. хр. 127. Стенограммы заседаний Учёного совета (7–21 апреля 1966). 229 л.
- 11 РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 2. Ед. хр. 167. Стенограммы заседаний Учёного совета (10–17 апреля 1969). 87 л.
- 12 РГАЛИ. Ф. 2916 (Комитет по Ленинским и Государственным премиям СССР в области литературы, искусства и архитектуры при Совете Министров СССР, 1956–1992). Оп. 2. Ед. хр. 704. Списки членов Комитета (1973). 3 л.
- 13 Российский национальный музей музыки (РНММ). Ф. 194 (Ливанова Т.Н.). № 1754-б. Ливанова Т.Н. Воспоминания. Т. 2. 431 л.
- 14 РНММ. Ф. 194. № 1754-в. Ливанова Т.Н. Воспоминания. Т. 3. 430 л.

REFERENCES

- 1 *Al'shvang A.A.* Filosofskie motivy v tvorchestve Skryabina [Philosophical motives in Scriabin's oeuvre] // *Sovetskaya muzika* [Soviet Music]. 1935. No. 7–8. P. 25–26.
- 2 *Braginskiy D.M.* Libretto baleta “Zolotoy vek” Shostakovicha: ot idei do voploshcheniya // *Balet v muzikal'nom teatre: istoriya i sovremennost'* [Ballet in Musical Theater: History and Present Time]. Tezisi Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 21–25 noyabrya 2022 [Abstracts of the International Scholarly Conference, November 21–25, 2022] / Ed. by I. P. Susidko, N. V. Pilipenko. Moscow: Russian Gnesin Academy of Music, 2022. P. 45–46.
- 3 *Bryanceva V.N.* S. V. Rakhmaninov [Rachmaninoff]. Moscow: Sovetskiy Kompozitor, 1976.
- 4 *Vasina-Grossman V. A., Livanova T.N., Protopopov V.V., Skrebkov S.S.* Russkaya sovetskaya muzikal'naya kul'tura [Russian Soviet musical culture] // *Istoriya russkoy sovetskoy muziki* [History of Russian Soviet Music]. Vol. 1: 1917–1934 / Ed. by D. B. Kabalevskiy. Moscow: Muzgiz [State Music Publishing House], 1956. Chapt. 1. P. 13–77.
- 5 *Vlasova E.S.* 1948 god v sovetskoy muzike. Dokumentirovannoe issledovanie [The Year 1948 in Soviet Music. A Documented Research]. Moscow: Klassika XXI, 2010.
- 6 *Vol'man B.L.* Russkie pechatniye noty XVIII veka [Russian Printed Sheet Music of the 18th Century]. Leningrad: Muzgiz [State Music Publishing House], 1957.
- 7 *Gershkovich F.M.* Modulyaciya [Modulation] // *Gershkovich F.M.* O muzike. Stat'i. Zametki. Pis'ma. Vospominaniya [On Music. Articles. Notes. Letters. Memories] / Ed. by A. K. Vustin, preface by L. D. Gofman. Moscow: Kompozitor, 1991.
- 8 Dokladnaya zapiska Soveta VAPM o polozhenii v sovetskoy muzike. Ne pozdnee 7 maya 1929 g. [Memorandum of the Council of the All-Russian Association of Proletarian Musicians on the situation in Soviet music. No later than May 7, 1929]; Kommunisticheskaya frakciya Sekretariata RAPM — Kul'tpropu CK VKP(b) o polozhenii na muzikal'nom fronte. Ne ranee 2 oktyabrya 1931 g. [The communist fraction of the Secretariat of the Russian Association of Proletarian Musicians — the Department of Culture and Propaganda of the Central Committee of the Bolshevik Communist Party about the situation on the musical front. Not earlier than October 2, 1931] // *Muzika vmesto sumbura: kompozitori i muzikanti v Strane Sovetov* [Music Instead of Muddle: Composers and Musicians in the Land of Soviets]. 1917–1991 / Ed. by L. V. Maksimenkov. Moscow: “Democracy” International Foundation, 2013. P. 72–83, 89–93.
- 9 Znachitel'nyy, fundamental'nyy trud [Significant, fundamental work — “History of Russian Music”] // *Sovetskaya muzika* [Soviet Music]. 1991. No. 3. P. 74–85.
- 10 *Istoriya russkoy sovetskoy muziki. Plan-prospekt* [History of Russian Soviet music. Plan-prospectus] / Ed. by Yu. V. Keldish, S. S. Skrebkov, I. Ya. Rizhkin. Moscow and Leningrad: Publishing house of the USSR Academy of Sciences, 1950.
- 11 *Keldish Yu. V.* “Stal'noy skok” — S. Prokof'eva [Le pas d'acier — by Prokofiev] // *Muzikal'noe obrazovanie* [Musical Education]. 1928. No. 2. P. 46–47.
- 12 *Keldish Yu. V.* Balet “Stal'noy skok” i ego avtor — Prokof'ev [Ballet *Le pas d'acier* and its author — Prokofiev] // *Proletarskiy muzikant* [Proletarian Musician]. 1929. No. 6. P. 12–19.

- 13 *Keldish Yu. V. Proletarskie kompozitory [Proletarian composers] // Radioslushatel' [Radio Listener]. 1929. No. 44. P. 6.*
- 14 *Keldish Yu. V. Muzika rabocheho klassa [Working class music] // Radioslushatel' [Radio Listener]. 1930. No. 2. P. 11.*
- 15 *Keldish Yu. V. Istoriya russkoy muziki [History of Russian Music]. Vol. II. Vtoraya polovina XIX veka [Second Half of the 19th Century]. Moscow and Leningrad: Muzgiz [State Music Publishing House], 1947.*
- 16 *Keldish Yu. V. Istoriya russkoy muziki [History of Russian Music]. Vol. I. Moscow and Leningrad: Muzgiz [State Music Publishing House], 1948.*
- 17 *Keldish Yu. V. Porochnyye metody raboty Moskovskoy konservatorii [Vicious methods of the Moscow Conservatory work] // Sovetskoe iskusstvo [Soviet Art]. 1948. No. 9 (1097), February 28. P. 3.*
- 18 *Keldish Yu. V. Istoriya russkoy muziki [History of Russian Music]. Vol. III. Moscow: State Music Publishing House, 1954.*
- 19 *Keldish Yu. V. Russkaya muzika XVIII veka [Russian Music of the 18th Century]. Moscow: Nauka [Science], 1965.*
- 20 *Keldish Yu. V. Sovetskoe muzikal'noe stroitel'stvo v pervie godi posle Oktyabrya; Puti razvitiya sovetskoy muzikal'noy kul'turi v 20-kh i nachale 30-kh godov; Zaklyuchenie [Soviet musical constructing in the first years after October; Ways of development of Soviet musical culture in the 20s and early 30s; Conclusion] // Istoriya muziki narodov SSSR [History of the Music of the Peoples of the USSR] / Ed. by Yu. V. Keldish. Vol. I. 1917–1932. Moscow: Muzika, 1966. Part I. Chapt. 1. P. 43–81; Part II. Chapt. 1. P. 138–230, 424–447.*
- 21 *Keldish Yu. V. Rakhmaninov i ego vremena [Rachmaninoff and his time]. Moscow: Muzika, 1973.*
- 22 *Keldish Yu. V. Poslednee proizvedenie Rakhmaninova [Rachmaninoff's last work] // S. V. Rakhmaninov. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya (1873–1993): materialy nauchnoy konferencii 10–12 maya 1993 g. [S. V. Rachmaninoff. To the 120th Anniversary of His Birth (1873–1993): Materials of the Scholarly Conference, May 10–12, 1993] / Ed. by A. I. Kandinskiy. Scholarly Papers of the Moscow Conservatoire. Issue 7. Moscow: Moscow State Conservatoire, 1995. P. 8–14.*
- 23 *Keldish Yu. V. S. V. Rakhmaninov [Rachmaninoff] // Istoriya russkoy muziki. V 10 t. [History of Russian Music. In 10 vols.] / Ed. by Yu. V. Keldish and others. Vol. 10A. 1890–1917. Moscow: Muzika, 1997. P. 69–135.*
- 24 *Korabel'nikova L. Z. Nauchno-obshchestvennaya deyatel'nost' Yu. V. Keldisha v kontekste razvitiya otechestvennogo muzikoznaniya [Scholarly and social activities of Yu. V. Keldish in the context of the development of Russian musicology] // Yuriy Vsevolodovich Keldish. Vospominaniya, issledovaniya, materialy, dokumenty [Recollections, Studies, Materials, Documents] / Ed. by N. I. Teterina. Moscow: State Institute for Art Studies, 2015. P. 20–30.*
- 25 *K. Sh. [Keldish Yu. V.] "Prokof'evskiy" koncert Persimfansa [A "Prokofiev" concert by Persimfans] // Proletarskiy muzikant [Proletarian Musician]. 1929. No. 1. P. 36.*

- 26 *Lebedeva-Emelina A. V.* “Pamyatniki russkogo muzikal’nogo iskusstva”: istoriya proekta [Monuments of Russian Musical Art: the project’s history] // *Iskusstvo muziki: teoriya i istoriya* [Art of Music: Theory and History]. 2021. No. 25. P. 140–159.
- 27 *Lebedinskiy L.N.* Otchet o deyatelnosti soveta Associacii proletarskikh muzikantov, bor’be za dvizhenie proletarskoy muziki i dal’neyshikh zadachakh RAPMa [Report on the activities of the Council of the Association of Proletarian Musicians, the struggle for the movement of proletarian music and further tasks of RAPM] // *Proletarskiy muzikant* [Proletarian Musician]. 1931. No. 3–4. P. 2–24.
- 28 *Livanova T.N.* Ocherki i materialy po istorii russkoy muzikal’noy kul’tury (XVII–XVIII vv.) [Essays and Materials on the History of Russian Music Culture (17th and 18th centuries)]. Moscow: *Iskusstvo* [Art], 1938. Issue 1.
- 29 *Livanova T.N.* Sovetskie muzikovedy i sovetskaya muzika [Soviet musicologists and Soviet music] // *Sovetskaya muzika* [Soviet Music]. 1951. No. 11. P. 17–27.
- 30 Plenum Soveta Vseroskomdrama. Fragment stenogrammi, posvyashchenniy muzikal’nim voprosam (18–19 dekabrya 1931 goda) [The Plenum of the Council of the All-Russian Society of Soviet Dramatists and Composers. Fragment of the transcript dedicated to musical issues (December 18–19, 1931)] / Ed. by E.S. Vlasova // *Muzikal’naya akademiya* [Music Academy]. 1993. No. 2. P. 160–177.
- 31 *Porshnev I.D.* “Stal’noy skok” S.S. Prokof’eva v SSSR (1927–1932): istoriya scenicheskoy (ne)sud’by [*Pas d’acier* by S. Prokofiev in the USSR (1927–1932): the history of a stage fate] // *Zhurnal Obshchestva teorii muziki* [Journal of the Society for Music Theory]. 2021. No. 2 (34). P. 8–35.
- 32 *Skrebkov S.S.* Russkaya khorovaya muzika XVII — nachala XVIII veka [Russian Choral Music of the 17th and early 18th century]. Moscow: *Muzika*, 1969.
- 33 *Khrennikov T.N.* Za tvorchestvo, dostoynoe sovetskogo naroda [For the creativity worthy of the Soviet people] // *Sovetskaya muzika* [Soviet Music]. 1948. No. 1. P. 54–62.
- 34 *Shakhnazarova N.G.* Yuriy Vsevolodovich Keldish // Georgiy (Yuriy) Vsevolodovich Keldish. Materialy i dokumenty. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya [Materials and Documents. For the 100th Anniversary of His Birth]. 1907–2007 / Ed. by N.I. Teterina. Moscow: State Institute for Art Studies, 2007. P. 6–12.
- 35 Yuriy Keldish. Beseda s L. Grigor’evim i Ya. Platekom [Conversation with L. Grigor’ev and Ya. Platek] // *Muzikal’naya zhizn’* [Musical Life]. 1976. No. 23. P. 6–8.

ARCHIVAL SOURCES

- 1 Rossiyskiy Gosudarstvenniy arkhiv literatury i iskusstva [Russian State Archive of Literature and Arts] (RGALI). Fund 648 (Gosudarstvenniy Akademicheskii Bol'shoy teatr SSSR [State Academic Bolshoy Theatre of the USSR] — GABT). Inventory 1. File 1367. Lichnie dokumenty [Personal documents] (May 24, 1926 — June 20, 1933). 3 folios.
- 2 RGALI. Fund 658 (Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya [Moscow State Conservatoire]). Inventory 18. File 508. Stenogrammi obsuzhdeniy uchebnika Yu.V. Keldisha "Istoriya russkoy muziki", t. I [The transcript of discussions on the textbook by Yu.V. Keldish "History of Russian music", vol. I] (November 30, December 6, 1948). 97 folios.
- 3 RGALI. Fund 658. Inventory 18. File 509. Stenogrammi obsuzhdeniy uchebnika Yu.V. Keldisha "Istoriya russkoy muziki", t. II [The transcript of discussions on the textbook by Yu.V. Keldish "History of Russian music", vol. II] (December 10 and 17, 1948). 133 folios.
- 4 RGALI. Fund 2465 (VNIИ Istorii Iskusstv AN SSSR [All-Union Research Institute for Art History of the USSR Academy of Sciences]). Inventory 1. File 376. Stenogrammi zasedaniy Uchenogo soveta [Transcripts of meetings of the Academic Council] (October 7 — November 4, 1960). 205 folios.
- 5 RGALI. Fund 2465. Inventory 1. File 578. Protokoli zasedaniy sektora Istorii muziki [Protocols of meetings of the Music History Sector] (November 30, 1944 — December 30, 1946). 370 folios.
- 6 RGALI. Fund 2465. Inventory 1. File 585. Prospekt "Istorii russkoy sovetskoy muziki" [Prospectus of the "History of Russian Soviet Music"] (1949). 116 folios.
- 7 RGALI. Fund 2465. Inventory 1. File 595. Stenogrammi zasedaniy sektora Istorii muziki [Transcripts of meetings of the Music History Sector] (September 3 — December 17, 1951). 148 folios.
- 8 RGALI. Fund 2465. Inventory 1. File 604. Stenogramma obsuzhdeniya knigi T.N. Livanovoy "Russkaya muzikal'naya kul'tura XVIII v. [v eyo svyazyah s literaturoy, teatrom i bitom, 1952]". Ch. I [The transcript of discussions on T.N. Livanova's book "Russian Music Culture of the 18th century [in its connections with literature, theatre and everyday life, 1952]. Part I]. (February 28, 1955). 165 folios.
- 9 RGALI. Fund 2465. Inventory 2. File 95. Stenogrammi zasedaniy Uchenogo soveta [Transcripts of meetings of the Academic Council] (April 26 — June 28, 1963). 257 folios.
- 10 RGALI. Fund 2465. Inventory 2. File 127. Stenogrammi zasedaniy Uchenogo soveta [Transcripts of meetings of the Academic Council] (April 7–21, 1966). 229 folios.
- 11 RGALI. Fund 2465. Inventory 2. File 167. Stenogrammi zasedaniy Uchenogo soveta [Transcripts of meetings of the Academic Council] (April 10–17, 1969). 87 folios.
- 12 RGALI. Fund 2916 (Komitet po Leninskim i Gosudarstvennim premiyam SSSR v oblasti literatury, iskusstva i arkhitektury pri Sovete Ministrov SSSR [The Committee on Lenin and State Prizes of the USSR in literature, fine arts and architecture under the Council of Ministers of the USSR, 1956–1992). Inventory 2. File 704. Spiski chlenov Komiteta [Lists of the members of the Committee] (1973). 3 folios.
- 13 Rossiyskiy Nacional'niy musey muziki [Russian National Museum of Music] (RNMM). Fund 194 (Livanova T.N.) No. 1754-b. Livanova T.N. Vospominaniya [Memories]. Vol. II. 431 folios.
- 14 RNMM. Fund 194. No. 1754-v. Livanova T.N. Vospominaniya [Memories]. Vol. III. 430 folios.