

RU

## Национальные певческие голоса Советского Союза в 1920-х годах

Ладыгин В. С.

**Аннотация.** Цель исследования – определить способы описания национального голоса в 1920-е годы. При всех множественных функциях голоса, наиболее ярко таковой проявляется именно в пении, и, соответственно, по отношению к пению он проходит наибольшую теоретизацию среди музыкальных критиков. Тело советского певца маркируется через социальный класс, топос и этничность и наделяется множественными эмоционально окрашенными характеристиками. Безусловно, многие певцы того времени именно благодаря голосовым особенностям, часто маркируемым современниками этнической «природой», «натуральностью», с одной стороны, сформировали музыкальную моду на многие десятилетия, с другой же – подвергались преследованиям. Данное исследование будет посвящено анализу этих характеристик. Новизна работы определяется использованием подходов к голосу, характерных для культурных исследований и западной философии звука, идущей от работ Р. Барта, Ж. Деррида и М. Долара, применительно к проблемам и задачам сферы советологии. В результате исследования выделены несколько кластеров национальных голосов: первый из них – это еврейские, цыганские и малороссийские голоса, маркируемые преимущественно через классовую и политическую принадлежность. Второй же – это кавказские и среднеазиатские голоса, для науки и критики того времени, наоборот, имеющие чисто колониально-этнографические характеристики. Сделаны выводы о высоком уровне теоретизации и политическом понимании человеческого голоса в раннесоветское время.

EN

## National singing voices of the Soviet Union in the 1920s

V. S. Ladygin

**Abstract.** The aim of the study is to determine the ways of describing the national voice in the 1920s. With all the multiple functions of the voice, it is most clearly manifested in singing, and, accordingly, in relation to singing, it undergoes the greatest theorization among music critics of that time. The body of the Soviet singer is marked through social class, topos and ethnicity and is endowed with multiple emotionally charged characteristics. Ultimately, many singers of that time, precisely due to their voice features, often were marked by contemporaries with the ethnographic clichés of ‘nature’ or ‘naturalness’ and formed a musical fashion for many decades. Others, though, despite possessing similar characteristics, were persecuted. The study will be devoted to the analysis of these characteristics. The novelty of the work is determined by the use of approaches to the voice characteristic of cultural studies and Western philosophy of sound, coming from the works of R. Barthes, J. Derrida and M. Dolar, in relation to the problems and tasks of the field of soviet studies. As a result, several clusters of national voices were identified: the first of them are Jewish, Gypsy and Ukrainian voices, marked mainly through class and political affiliation with previous era. The second cluster is represented by Caucasus and Central Asian voices, which possessed, on the contrary, purely colonial-ethnographic characteristics. Conclusions are made about the high level of theorization and politization of the human voice in the early Soviet period.

### Введение

Актуальность выбранной темы диктуется зарождением новой советской вокальной традиции, воспринимавшейся как стереотипизирующий культурный феномен, именно в 1920-е гг., а также малой академической изученностью голоса советского певца как такового.

Достижению указанной цели исследования способствуют следующие задачи: проанализировать корпус периодических текстов в музыкальной критике, напрямую придающих голосу дискурсивные характеристики, выделить конкретные типы описаний национальных голосов и стереотипы, порождаемые ими, определить нарративные особенности этих текстов.

Материалами для исследования послужили музыкальные газеты и журналы 1920-х и ранних 1930-х годов: «Пролетарский музыкант», «Музыка и революция», «За пролетарскую музыку»:

- Вокальные камерные концерты // Музыка и революция. 1926. № 3.
- Что слышно по радио // Музыка и революция. 1928. № 10.
- Шульгин Л. За художественную, массовую песню // Музыка и революция. 1928. № 7-8.
- Яковлев С. Ф. Вниманию музыкального обслуживания Днепропротоя // За пролетарскую музыку. 1932. № 4-5.

Также использовались материалы источников справочного характера:

- История театра «Ромэн». <https://teatr-romen.ru/teatr-history/>.
- Казахская ССР: краткая энциклопедия: в 4 т. / гл. ред. Р. Н. Нурғалиев. Алма-Ата: Гл. ред. Казахской советской энциклопедии, 1991. Т. 4. Язык. Литература. Фольклор. Искусство. Архитектура.

Теоретической базой исследования, наряду с более общими трудами по культурному феномену голоса (Barthes, 2012; Cavarero, 2012; Булгакова, 2015) и работами по искусству национальных республик начала XX века (Азимов, 2023; Махотина, 2018; Туланова, 2022; Хамидова, 2021), послужили этнографические исследования (Иванова, 2006; Юстус, 2000) и исторические труды (Фолиева, 2023).

В ходе анализа был использован ряд общегуманитарных методов: для выявления языковых аспектов в периодических текстах 1920-х годов была применена методология нарративного анализа. В качестве основных инструментов работы с голосом как культурным феноменом были использованы методы психоаналитического подхода и культурных исследований телесности.

Практическая значимость работы заключается в выявлении темы голоса для культурных исследований советского периода, определении истоков вокально-музыкальных стереотипов, трансформировавшихся и развивавшихся в годы авангарда. Также работа помогает расширить тему музыкального в 1920-х гг. и позволяет захватить в нее вопросы телесных и этнических исследований.

## Обсуждение и результаты

В 1920-е годы тело эстрадного певца прочно ассоциировалось с определенными географическими и классовыми характеристиками, что создавало особую культурную ситуацию. Эта ассоциация возникала не только благодаря характерной манере исполнения (например, «мещанской чувственности»), но и косвенно – через репертуар. Это не обязательно должны быть, например, действительно цыганские или украинские народные песни, более того, у большинства из них были известны композиторы, но с появлением массовых пластинок некоторые песни стали также прочно ассоциироваться с конкретными исполнителями благодаря популярности какого-либо из исполнений. При этом на песенную моду 1920-х гг. продолжала оказывать влияние мода дореволюционная. Например, к концу XIX века возник жанр так называемых «цыганских песен», которые на самом деле были простыми романсами, обычно исполнявшимися на русском языке сольно или хорами (Махотина, 2018, с. 438). Цыганские хоры появились в России уже в XVIII веке, но окончательно эта традиция оформилась в конце XIX века и лишь укрепилась в раннее советское время. Иногда песни действительно исполнялись цыганскими хорами, но в большинстве случаев выступления не были связаны напрямую с цыганской культурой, а народные песни в репертуаре заменялись авторскими, впрочем, имеющими крайне характерную стилистику: просто гармонический подклад, любовную лирику, минорное наклонение и то, что в советское время, подвергая резкой критике, будут называть «чувственностью». Характерны также обвинения «цыганского жанра» в сексуальности (Шульгин, 1928, с. 23), в чем видится, помимо всего остального, стандартная империалистическая логика оппозиции туземца, с его ярко выраженным аспектом экзотической телесности, и «белого человека», существующего в рамках разума и способного к рациональному труду. Кроме того, сексуальность – это принципиально индивидуализирующая категория – а голос, по А. Кавареро, как раз устанавливает властные и индивидуальные отношения со слушателем (Cavarero, 2012, р. 525), что не может поддерживаться властью, стремящейся к общему, коллективному, разиндивидуализированному.

Такого рода музыка – например, популярнейшая песня 1920-х гг. «Кирпичики», подробный этнографический анализ которой произведен С. Ю. Неклюдовым (2005, с. 271), – у критиков постоянно упоминается вместе с географическим регионом южной Украины, в особенности с городом Одессой. Безусловно, отчасти это связано с тем, что в дореволюционный и советский период многие ведущие исполнители легких музыкальных жанров, действительно, были родом из Одессы. Наиболее известны среди них Л. Утесов, А. Вертинский, последний из которых непрерывно выступал в Одессе в течение двух лет. Многие академические и популярные певцы как раннего, так и более позднего советского периода также были выходцами из Украины. В октябре 1928 года статья из журнала «Музыка и революция» в еженесечной рубрике, посвященной радиопередачам, напрямую связывала жанр «легкой музыки» с Украиной: «...Попурри из украинских песен», целиком оставленное из капельмейстерской безграмотной “малоросийщины” и т. д.» (Что слышно по радио, 1928, с. 36). Важно отметить, что эта статья – одна из немногих, которая критикует не «легкий жанр» как факт, а именно характерное «неряшливое» и «пошлкое» исполнение, которое нужно искоренять, при необходимости общего сохранения легкого жанра.

В Одессе также существовала сильная еврейская диаспора, что было связано с наличием в Российской империи черты оседлости. Будучи крупным портовым и торговым городом, Одесса привлекала самых амбициозных из тех евреев, которые физически не могли обосноваться в Петербурге или Москве из-за религиозно-

национальных причин. Именно здесь расцвел жанр городского романса, из которого позже родился жанр блатной песни. «Сенсуальный» городской романс, перемешиваясь в этнических, конфессиональных и географических описательных характеристиках, становится одновременно и цыганским, и еврейским, и одесским. Среди этих признаков только «цыганское» явно обозначается как что-то негативное (Яковлев, 1932, с. 51) – в связи с официальной кампанией по борьбе с антисемитизмом в 20-е годы в СССР, авторы, хотя бы на бумаге, старались избежать негативных высказываний о евреях (Фолиева, 2023, с. 96). Точно так же в устах критиков уничижительно звучит эпитет «старье». Важно отметить, что этот тип песен был очень популярен в среде белой эмиграции, во многом также прошедшей через южные территории Российской империи – эвакуация белых войск в 1920 г. производилась из Севастополя, – это и репертуар таких всемирно известных певцов, как А. Вертинский и П. Лещенко. Наконец, «легким жанром» критики также называли общий пласт популярной в Европе музыки: «*В Париже имеет громадный успех музыка легкого жанра*» (Шульгин, 1928, с. 22) (стоит, впрочем, отметить, что в данном случае статья, по всей видимости переведенная с французского, написана не советским гражданином и понятие «легкий» именно здесь не несет такой негативной окраски, как в прочих статьях, и дается без кавычек).

В 1930 году А. В. Луначарский поддержал идею создания театра-студии на базе комсомольской ячейки одного из цыганских хоров; такой был основан в 1931 году под названием «Музыкально-драматический индо-ромский театр-студия» (ныне – театр «Ромэн») (История театра «Ромэн»). Несмотря на декрет об оседлости 1926 г., более 90% цыганского населения к концу 1920-х годов оставалось кочевым, и правительство принимало большие усилия, чтобы ввести их в русло пролетарского труда и бытовых привычек. В таких мерах, как создание национального театра, видится попытка обуздать и легитимизировать цыганский голос в постулируемо-многонациональном пространстве Союза. Первые поставленные на подмостках нового театра произведения, кстати, были явно агитационными по своему повествованию и «антиэстрадными» по музыке, что на практике означало полный отказ от традиционного «цыганского» репертуара.

Получается, что жанр городского романса и появившиеся под его влиянием исполнительские практики (и, в первую очередь, это касается голоса) прямо или косвенно были связаны с насильственным передвижением (или ограничением передвижения) – еврейский вопрос и черта оседлости, существовавшая до 1917 г., с одной стороны, цыганский вопрос оседлости, не решенный до 30-х годов, с другой, и белая интеллигенция, находящаяся в эмиграции, с третьей. Голос оказывается сначала побуждающим фактором: в дореволюционной «цыганской» лирике одна из главных тем – это личная свобода. Схожим образом обстоят дела и в блатной тюремной песне 20-30-х годов, появившейся из этих же «цыганских» романсов. Параллельно голос – это медиум переживания актуального политического настоящего (белая эмиграция, песни времен Временного правительства и Гражданской войны). Наконец, голос в руках советской власти и культуры – инструмент пространственного ограничения в агитационных постановках цыганского театра. Голос исполнителя, окрашенный национальной и политической характеристикой, – это то, с чем борется советская власть, имплементируя свои техники работы с ним.

В то же время в описании «правильного» советского исполнения есть противоречие – с одной стороны, оно должно было быть профессиональным, чтобы исключить «халтуру» в просвещении масс; с другой стороны, как и любая практика вне материально-созидательного труда, оно должно было быть принципиально непрофессиональным и самоорганизованным, в чем видится переработанная старая мифологема о «натуральности» русского голоса, транслируемая не только газетными критиками того времени, но и позднейшими исследователями культуры. Так, Р. Барт в эссе «The Grain of the Voice» в качестве основного примера «чистого» голоса, принципиально асексуального и деиндивидуализированного, обращается именно к русскому церковному басу (Barthes, 2012, p. 506). Такой голос теоретически не имеет ничего общего с изощренными техниками вокала, характерным для т. н. «интеллигенции» (тем самым советская парадигма почти вплотную приблизилась к Платону с его этическим пониманием музыки), а с другой – должен обладать всеми необходимыми для профессионального исполнения техническими навыками. Чтобы разрешить эти противоречия, автор статьи в «Музыке и революции» предлагает организовать вокальный конкурс для народных певцов (Шульгин, 1928, с. 25). Профессионализм исполнения рассматривается как естественное качество тела и голоса, которое должно культурно культивироваться государством и полностью вкладываться в новую пролетарскую музыку – принципиально горизонтальную, классовую по содержанию, (псевдо-) непрофессиональную – массовую песню.

В то же время характер газетной критики эстрадных и оперных певцов однозначно различается – вторая представляет собой более консервативную традицию оперной критики, идущую из XIX в. и по сей день. Если авторы статей об эстраде и любительских хорах ориентируются на неподготовленную аудиторию и в каждой статье повторяют морализаторские и зачастую демагогические суждения, то оперные критики в большей степени уделяют внимание специфике исполнения и перерабатывают под свои задачи классическую марксистско-ленинскую интерпретационную музыкальную парадигму, в которой «декадентские» композиторы, такие как Шопен и Дебюсси, – это «плохо», а такие сильные и мужские фигуры, как Бетховен и Вагнер, – «хорошо». При этом характер обвинений иногда совпадает. Так, в записке об академическом концерте резкой критике подвергается тенор Д. Смирнов за то, что поет свой старый «звездный» репертуар («Ария Надира», «Риголетто» – исключительно «мещанские» по своей идеологии оперы, где любовный сентимент выступает в качестве главной сюжетной линии): «*Он не кусается и не диктует свою волю публике. Нет, он – ее раб*» (Вокальные камерные концерты, 1926, с. 37). Не забывает критик упомянуть и популярность исполнителя в дореволюционной России – в этих сентенциях мы видим как телесные метафоры социального («*кусается*»), так и отсылки к социальному положению публики и зависимости от нее певца.

Но как же дело обстоит с другими «национальными» голосами? В науке поздних 1920-х и 1930-х годов достаточно чисто этнографических исследований малых народов и отдаленных республик – таковые ограничиваются исключительно колониальным и доминантным взглядом на музыку. Но не стоит забывать, что именно в 1920-е годы в республиках Средней Азии в полной мере начали развиваться русские художественные влияния – архитектурные, изобразительные, музыкальные. В республиках яркие центростремительные движения – большая часть первых мастеров-художников и учителей Узбекистана и Казахстана были переселенными русскими, также национальные выставки, особенно в 1930-х гг., постоянно устраивались в Москве. Но яркие и центробежные силы – даже старые мастера, попав в новую незнакомую для себя культуру, находят в ней идеологическое спасение и отделяются от влияния современной европейской или, уже, русской художественной моды. И авангард в республиках Средней Азии длится дольше – еще в 1934 г. А. Волков, участвующий в национальной выставке, предлагает свои работы, явно не вписывающиеся в рамки соцреализма и отсылающие скорее к кубизму и примитивизму. Характерна здесь и фигура Усто Мумина, по приказу Туркестанского центрального исполнительного комитета переехавшего в Самарканд, впоследствии принявшего там ислам и основавшего всю узбекскую советскую школу национальной живописи. В сферах театра и пения происходили схожие тенденции.

Первая консерватория в Узбекистане появляется только в 1936 г., в Казахстане – в 1944 г. (Государственный институт искусств, позднее – Алма-Атинская консерватория), но театральные и музыкальные академические опыты в республиках проводятся гораздо ранее. М. А. Хамидова (2021, с. 32) пишет, что особую роль в становлении музыкальной культуры Узбекистана сыграла именно опера – а точнее, оперы азербайджанского композитора У. Гаджибекова, написанные еще до революции, и музыкальные драмы Г. Зафари (узбекского драматурга), несущие в себе назидательно-просветительские черты. Примечательно то, что первый на момент сочинения своей основной для узбекской сцены оперы «Лейли и Меджнун» не обладал никакими знаниями о гармонии, полифонии или форме, а последний, создавая в целом диалоговые музыкальные драмы с вкраплениями национальных песенных мотивов, назвал свои произведения «маленькими операми», символически приближая их к «высокому» европейскому искусству. Оперы же У. Гаджибекова по мере течения времени в 1920-х гг. будут постепенно «подводиться» под европейский стандарт – азербайджанские народные инструменты сначала частично, а затем и вовсе замещаются симфоническими (Азимов, 2023, с. 2). Оставался неизменным в аранжировках, впрочем, именно голос, как важнейшая для идеологии этнографическая характеристика народного творчества.

Среднеазиатская и кавказская театральная сцена находилась в 1920-х гг. в промежуточном положении существования между русско-европейской традицией академического пения и русскими же авангардными революционными мотивами, с одной стороны, и явным недостатком профессиональных знаний у композиторов и исполнителей, с другой, порождая причудливые голосовые формы. В ранних театральных студиях, безусловно, занимались тренировкой голоса, в учебной программе студийцев Бакинского театрального техникума происходило воспитание кадров для «Концертно-этнографической группы» М. Кари-Якубова в абсолютно традиционных русских категориях – преподавались наработки ведущих русских теоретиков режиссуры и сценического действия – К. Станиславского, В. Немировича-Данченко, В. Мейерхольда, Е. Вахтангова (Хамидова, 2021, с. 34). Национальные элементы, даже в качестве этнографии, признавались работающими только тогда, когда они встречали европейскую академическую театральную традицию.

Ситуация была в целом схожей для всех среднеазиатских республик. Так, один из наиболее выдающихся казахских певцов того времени, Амре Кашаубаев, получил творческие навыки в молодежном просветительско-драматическом кружке в Семипалатинске в 1921–1924 гг. и, в традициях XIX в., начал свой путь не с профессионального музыкального образования, а с театральной практики (Казахская ССР, 1991, с. 123–124). Он же был первым из среднеазиатских певцов, представивших свое мастерство западной публике, – в 1925 г. он участвовал в этнографическом концерте на всемирной выставке декоративного искусства в Париже, а в 1927 г. выступал во Франкфурте-на-Майне, на выставке музыкальной. Голос А. Кашаубаева – легитимизированный этнический голос Советского Союза, важный, в первую очередь, своей экзотичностью и фактом существования такого казахского тела внутри Союза – он показывается на выставках как объект, экспонат, вполне воспринимаемый европейским слушателем из-за своей академической подготовки, но оригинальный и этнографический благодаря особой мелизматике, позициям языка, свойственным для обертонового пения, и, конечно же, незнакомому казахскому языку. Примечательно и то, что в единственной сохранившейся парижской записи А. Кашаубаева практически не слышна инструментальная аранжировка – он выступает как главный экспонат, который невозможно «перекрыть» (Амре Кашаубаев: голос, покоривший Париж. Документальный фильм. Реж. М. Т. Бекбаева. 2023. [https://www.youtube.com/watch?v=k2TWxy\\_U858&t=659s](https://www.youtube.com/watch?v=k2TWxy_U858&t=659s)).

Интересно, что в том же 1925 г. в Париж переезжает А. Вертинский – абсолютный голос дореволюционной эпохи и буржуазной эстрады (в советском понимании). Неоднократно за период 1920-х гг. подававший прошения о возвращении в Советский Союз, он получал отказы. Голоса Вертинского и Кашаубаева – оба – высокие тенора, оба – выходцы из культурно-географического фронта Российской империи, оба, вероятно, обладали относительно схожей вокальной природой, но являли, впрочем, между собой символическую противоположность. С одной стороны, болезненный, с изъянами произношения голос Вертинского, «близкий» на граммофонной записи и этим самым интимно-сексуализированный, и, с другой стороны, «сильный», «далекий» на записи, «театрализованный» и массовый, с оригинальными этнографическими особенностями произношения голос Кашаубаева.

«Этнографичность» и тем самым ценность для западной аудитории среднеазиатского голоса не уникальна. Несколькоими годами позже ситуация повторится в сфере изобразительного искусства – У. Тансыкбаев, сейчас называемый первым узбекским национальным художником, получивший в 1920-е гг. художественное образование в Пензе и в Ташкентском музее искусств, в 1934 г. покоряет Филадельфию (США) колористикой своих работ (Туланова, 2022, с. 11). Они, безусловно яркие и красочные, глобально не выбиваются из европейских традиций уже несколько неактуального в авангарде мирового искусства постимпрессионизма, но остаются важными именно в качестве псевдо-этнографическом – модальности, которая позволяет насмотренной современной публике восхититься тем, на что в ином случае она бы не обратила внимания.

У. Юстус (2000, с. 927) в статье «Вторая смерть Ленина: функция плача в период перехода от культа Ленина к культу Сталина» в контексте Средней Азии и Кавказа выявляет интересный культурный феномен появления этнографических плачей по В. Ленину, возникший в середине 1930-х годов в национальных республиках Союза и аналогичный плачам в традиционной культуре. В 1920-е годы это было бы невозможно – во многих республиках Кавказа и Средней Азии еще были сильны антисоветские движения, которые удалось победить только к началу единоличного правления Сталина. У. Юстус видит в этом феномене метаморфозу коллективной памяти и сознательное изменение национального сознания – «этнографические» записи, созданные в 30-х гг. и обладавшие лексикой и поэтикой 30-х гг., фальсифицировались именно как записи 20-х. Фактически эти записи являют собой полный «перевертыш» этнографии – в них не соблюдается гендерная особенность (во всех республиканских традиционных культурах *плачи* должны исполняться женщинами, на этих же записях есть множество мужчин-певцов), не выявляется аутентичность, и даже медиальность их существования антиэтнографична – вербальные тексты, как литературные произведения, прежде чем быть записанными на пластинку, сочинялись на бумаге.

Тем не менее эти записи «этнографичны» тем, что проявляют дискурс «натуральности» по отношению к В. Ленину (в данном случае, конечно, натуральности чувства «дикаря», следующего за вождем) и опять делают это через голосовые механизмы *плача* и *воя*. Что примечательно, современный этнограф Т. Г. Иванова отмечает единственный, вероятно, аутентичный текст 1920-х годов, жанрово рассматриваемый как *плач*, – он был сочинен иркутской 16-летней девушкой прямо в ночь, когда вести о смерти вождя дошли до села. Причем инициатива также исходила не от исполнительницы, а от местных комсомольцев – партиячка организовала целый похоронный обряд с бутафорским гробом и женским традиционным «вытьем» (Иванова, 2006, с. 100). Единственный текст 20-х гг., впрочем, структурно почти не отличается от новых текстов 30-х гг., за единственным исключением – в последних значительную роль, наряду с Лениным, также играет и И. Сталин.

Что интересно, впоследствии эта ситуация, под стать политическому проекту Советского Союза, действительно, изменится в сторону наднационального. Это произойдет во времена второго расцвета «культуры голоса» в СССР – с 1960-х гг. и далее, с появлением телевидения, послевоенным восстановлением инфраструктуры и относительной политической открытостью государства – такие певцы, как М. Магомаев, И. Кобзон, Кола Бельды, выходцы из союзных республик, приобретут огромную популярность. Но их голос будет, в свою очередь, уже полностью европеизирован и академизирован (и тем самым, парадоксально, замкнут на территории своей страны; западную публику, погруженную после войны в деколониальные процессы, уже сложно завлечь этнографией). Все упомянутые певцы – баритоны, глобально не отходящие от телесности и метафизики раннего советского голоса и несущие те же характеристики маскулинности, силы и контроля.

## Заключение

Таким образом, мы приходим к следующим выводам: в 1920-е годы «этнический» голос активно теоретизировался на страницах массовой прессы и оперной критики и наделялся политическими характеристиками. При этом, с одной стороны, в случае малороссийского, еврейского и цыганского голоса – через классовое и историческое выражение он подвергался активной критике, а с другой – в случае среднеазиатских и кавказских голосов – обладал легитимирующей политической силой через чисто этнографические характеристики – и как «экспонат» дружбы и мира народов на международной арене, и как сфабрикованные «плачи», транслирующие приверженность ленинизму. Во всех случаях текстуальной работы с голосом (будь то периодика или поздние этнографические записи), под стать выражению авангардной культуры в иных искусствах, дискурс политического прочно переплетался с музыкальным описательным языком, что несло в себе цель сделать голос «народным», подчеркнуто непрофессиональным, но обладающим огромной силой инструментом.

На данный момент исследование основано преимущественно на материале периодических изданий. Перспективы дальнейших изысканий заключаются, с одной стороны, в расширении источниковой базы, с другой – временных рамок исследования советского голоса, а также в концептуальном углублении этого понятия.

## Источники | References

1. Азимов К. Х. Первый этап зарождения узбекского оперного дирижирования. Ташкент: Проблемы науки, 2023.
2. Булгакова О. Голос как культурный феномен. М.: Новое литературное обозрение, 2015.
3. Иванова Т. Г. Плачи о Ленине в свете фольклорной традиции и советской идеологии // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 2. 2006. Т. 1.

4. Махотина И. Ю. Цыгане / отв. ред. Н. Г. Деметер, А. В. Черных; Ин-т этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН. М.: Наука, 2018.
5. Неклюдов С. Ю. Все кирпичики, да кирпичики... // Шиповник. Историко-филологический сборник к 60-летию Р. Д. Тименчика. М.: Водолей Publishers, 2005.
6. Туланова Д. Ж. Формирование и специфика развития пейзажной живописи Узбекистана // Европейский журнал искусствоведения и культурологии. 2022. № 1.
7. Фолиева Т. А. Антирелигиозные фильмы и борьба с антисемитизмом в 20-30 гг. XX в. в Советском союзе // Народы и религии Евразии. 2023. Т. 28. № 1.
8. Хамидова М. А. У истоков узбекского музыкального театра (студии, учителя, первые опыты: 1920-1930-е гг.) // Культурный код. 2021. № 2.
9. Юстус У. Вторая смерть Ленина: функция плача в период перехода от культа Ленина к культу Сталина // Соцреалистический канон: сб. статей / сост. Х. Гюнтер. СПб.: Академический Проект, 2000.
10. Barthes R. The Grain of the Voice // The Sound Studies Reader / ed. by J. Sterne. L.: Routledge, 2012.
11. Cavarero A. Multiple Voices // The Sound Studies Reader / ed. by J. Sterne. L.: Routledge, 2012.

### Информация об авторах | Author information



Ладыгин Владислав Сергеевич<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», г. Москва



Vladislav Sergeevich Ladygin<sup>1</sup>

<sup>1</sup> National Research University "Higher School of Economics", Moscow

<sup>1</sup> [ladygin\\_vs@mail.ru](mailto:ladygin_vs@mail.ru)

### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 18.07.2024; опубликовано online (published online): 28.08.2024.

**Ключевые слова (keywords):** советский голос; национальный голос; советская музыкальная культура; авангард; периодика 1920-х гг; музыкальная критика; Soviet voice; national voice; soviet music culture; avant-garde; periodicals of the 1920s; music criticism.