

В. С. Орлов*

**«ПЕРВАЯ СМЕРТЬ ЛЕНИНА» В СОВЕТСКОЙ МУЗЫКЕ
(НА ПРИМЕРЕ ИЗБРАННЫХ МЕЛОДЕКЛАМАЦИЙ ДЛЯ
ГОЛОСА С СОПРОВОЖДЕНИЕМ ФОРТЕПИАНО)****

В статье рассматриваются два избранных музыкальных сочинения в жанре мелодекламации, воплощающих мифологию В. И. Ленина, возникшую в эпоху его «первой смерти» (перефразируя У. Юстус). Как показано в работе, квинтэссенцией данного мифа является отрицание идеи смерти Вождя мирового пролетариата: «Ленин жив!» Показана эстетика 1920-х гг., в рамках которой сформировалось специфическое отношение к слову как к одному из важнейших средств агитискусства, распространившихся и на советскую музыку. Так, оба рассматриваемые произведения — «плакат» А. Давиденко «Про Ленина» и сюита Я. Полфёрова «Ленин — наше бессмертие» — являются убедительными примерами, демонстрирующими как ленинский миф середины 1920-х гг., так и обозначенные эстетические черты. Методология статьи опирается на исследовательский аппарат в области исторического музыковедения; в ней используются редкие нотные материалы указанных сочинений.

Ключевые слова: Ленин, советская музыка, мелодекламация, Давиденко, Полфёров.

V. S. Orlov

*“THE FIRST DEATH OF LENIN” IN SOVIET MUSIC
(ON THE EXAMPLES OF MELODECLAMATIONS FOR VOICE AND PIANO)*

The essay discusses two music compositions in a genre of *melodeclamation*, which embody the myth of Vladimir Lenin in the times of his “second death” (paraphrasing Ursula Justus’s

* Орлов Владимир Сергеевич, PhD по музыковедению (Кембриджский университет, Великобритания), доцент факультета свободных искусств и наук, Санкт-Петербургский государственный университет; Русская христианская гуманитарная академия; v.s.orlov@spbu.ru

** Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 21-011-43076 «Ленинизм и ленинский миф как основа советской идеократии».

Автор благодарит М. Фролову-Уокер за предоставленные нотные материалы для данной статьи.

words). The paper shows that the denial of the death of the leader of world proletariat was a quintessence of Lenin's myth; for instance, "Lenin is Alive." The aesthetics of the 1920s is shown, which had formed a specification of the oral speech and words seen as the dominant medium for *agitiskusstvo* (art for political propaganda). Soviet music was also a part of that process. Thus, both compositions under the scrutiny, a "poster" by Alexander Davidenko "About Lenin" and a suite by Jakob Polferov *Lenin is Our Immortality* are eloquent examples that demonstrate Lenin's myth in the times of the mid-1920s along with the aesthetics of Soviet music. Paper methodology is based on the scholarly works of historic musicology and on the usage of rare music scores.

Keywords: Lenin, Soviet music, melodeclamation, Davidenko, Polferov.

Смерть «вождя мирового пролетариата» В. И. Ленина 21 января 1924 года оказала колоссальное воздействие на культуру нашей страны: «взрывная волна» разнородных рефлексий и переживаний во всех слоях населения от партийной верхушки до низов, как лояльных, так и враждебных советской власти, породила и зацементировала мифологические константы и смыслы, сохраняющиеся даже сегодня в культурном сознании нашей страны (видимые в том числе и на примере постоянно драпируемого мавзолея или бессмертных анекдотов про Ленина). В частности, именно в первые послеленинские годы символика «вечно живого» Ленина обрела жизненность и устойчивость, видоизменившись и «померкнув» позже, во времена культа Сталина, но сумев в относительно близком к первоначальному виде возродиться впоследствии — начиная с хрущёвской «оттепели» («Ленин такой молодой»). Так, уже на протяжении первых послереволюционных лет были сформированы новые стиль и эстетика советского искусства (часто обозначаемые как «миф о революции»), получившие наиболее яркое воплощение в различных формах агитискусства, акцентирующих внимание публики на образах главных революционных вождей. Среди них именно образ Ленина постепенно занимает основное место, став не только популярным символом советского государства, но и средоточием целого художественно-эстетического комплекса, ясно отображаемого в советском искусстве и эстетике 1920-х гг. Соответственно, помимо обретения своей особой «сверхзначимости» как политический и социокультурный миф, фольклорный персонаж, прошедший за грань времён и через государственные границы, образ Ленина и сегодня прочно ассоциируется с перечнем определённых художественных и эстетических признаков в советском искусстве, далеко не исчерпываясь конкретно прямыми его воплощениями.

В настоящей статье будут рассмотрены данные художественные черты в советской музыкальной «лениниане» на примере нескольких произведений советской музыки, порождённых посмертным «всплеском» культа Ленина. В названии работы мы опираемся на ставшую популярной метафору из работ У. Юстус — «вторая смерть» Ленина [16] — следующую стадию мифологизации Ленина, оформившуюся уже во времена сталинского культа, на протяжении 1930-х гг., в рамках которой была реализована уже принципиально иная стратегия художественного воплощения ленинского образа. Именно в 1930-е гг. в изображении Ленина начинают преобладать горестные эмоции; он предстаёт в обрамлении национальных культур различных советских республик; в своём значении как главный лидер страны Советов он очевидно уступает место

Сталину. Как будет показано, совершенно иные — подчас прямо противоположные — содержательные и концепционные черты присущи Ленину в эпоху его «первой», подлинной, смерти.

Примечательно, что, как показывает, в частности, основной корпус музыковедческой литературы, именно в тот период 1920-х гг. «ленинская» эстетика советской музыки изучена гораздо меньше, чем последующая сталинская. Сочинения, созданные в годы «зрелого» Шостаковича, вернувшегося на родину Прокофьева, в эпоху развития и последующего триумфа соцреализма, уже давно находятся в поле зрения учёных. Так, именно 1920-е гг. кажутся гораздо менее исследованными, несмотря на то что как раз то десятилетие как вчера, так и сегодня зачастую удостоивается наиболее ярких комплиментов от различных авторитетных критиков. Так, например, в представлении А. Терца (А. Синявского) это было время, «когда в жизни и в искусстве господствовала стихия чувств, когда пламенный порыв к счастливому будущему и мировой размах еще не были полностью регламентированы строгим государственным порядком» [14]. Несмотря на это, на примере научных работ складывается впечатление, что времена различных по качеству советских экспериментов, несуразностей в репертуарной политике и тотального недофинансирования академических музыкальных институций видятся как менее интригующие и результативные по показателям. В этом смысле весьма красноречивы признания о немалом разочаровании в стремлениях и достижениях той эпохи советского музыковеда Д. Житомирского [6]. (Кроме него, музыкальное наследие 1920-х гг. исследуется, в частности, в работах И. Воловик [3], Н. Эдмундса [17]. Так и сегодня, во многих, в т. ч. масштабных, «прорывных» монографиях [2; 7] практически не находится места для обсуждения материала, которому посвящена настоящая статья, а именно жанру мелодекламации, а также творчеству Я. Полфёрова и А. Давиденко. Вместе с тем присущая данным сочинениям эстетика «революционного мифа», а также их несомненное, на наш взгляд, художественное качество, заслуживают отдельной «остановки» на данных примерах.

«ЛЕНИН! ЛЕНИН! ЛЕНИН!»

Как писал знаменитый писатель и репортёр, свидетель революционных событий 1917 г. Дж. Рид,

Россию затоплял такой поток живого слова, что по сравнению с ним «потоп французской речи», о котором пишет Карлейль, кажется мелким ручейком. Лекции, дискуссии, речи — в театрах, цирках, школах, клубах, залах Советов, помещениях профсоюзов, казармах... Митинги в окопах на фронте, на деревенских лужайках, на фабричных дворах... В течение целых месяцев каждый перекресток Петрограда и других русских городов постоянно был публичной трибуной. Стихийные споры и митинги возникали и в поездах, и в трамваях, повсюду... [13, с. 35–36].

Всё сказанное убедительно характеризует социокультурную обстановку того времени: обилие различных форм агитации, включая и агитискусство, в основе своей сконцентрированное вокруг речевых форм коммуникации;

стихийность, внеинституциональность мест, организованных под концерт или митинг; стремление охватить низовую, неграмотную аудиторию (почему и требовалась живая речь, а не письменный текст, чему примером являются выступления «живых газет» и синеблузников). Помимо указанных черт — апелляции к устной речи, массовости и «пленэрности», советские массовые празднества и зрелища воплотили ещё ряд особенностей, которые затем перешли и в другие художественные формы и жанры агитискусства: отказ от классических и сложных форм (часто в пользу «хроникальности», организации различных частей произведений в виде хронологически следующих друг за другом исторических событий, «звеньев»), стремление к импровизационности (что могло включать и смелое экспериментирование в духе авангарда), направленность на сотворчество — привлечение масс к участию (пение хором, скандирование лозунгов).

Как показано, в т. ч. в работе автора этих строк [11], основными художественными жанрами той эпохи как раз и явились массовые действия — легендарные постановки Н. Евреинова, А. Пиотровского и мн. др. Примечательно, что факт «прощания со своим прошлым» не только в аспекте тематики, но и самого принципа классичности и академичности изложения и стиля многократно представлен в описании проведения тех же массовых действ. Например, в мемуарах художника Ю. Анненкова рассказывается, как прямо во время массового действия «Взятие Зимнего дворца» произошла поломка оборудования, из-за чего выстрелы крейсера «Аврора» гремели и не прекращались. В результате помощнику режиссёра пришлось прямо во время постановки пробираться через 150-тысячную толпу и ехать до «Авроры» по набережной на велосипеде [1].

Исследователь А. Захаров устанавливает целую панораму признаков, почему данные празднества и зрелища первых лет Октября демонстрируют «бахтинский» (как это начнут называть позже), карнавальный характер: показ мира в стадии формирования-становления; мотив переряжения, преображения; юмор, не щадящий ни своих, ни чужих и мн. др. [5]. Эстетический опыт данных постановок в значительной степени преодолел границы этих жанров, распространившись практически на всю советскую культуру, чему находится множество подтверждений. Так, аналогичная карнавальность представлена и во многих творениях той эпохи, впитавших в себя дух массовых празднеств и действий: в «Симфонии гудков» А. Аврамова (колоссальной машинной эпопеи в масштабе целого города, в которой были задействованы звуки церковных колоколов, машинных гудков и сирен, звуков улицы, выстрелов и т. д. и которая ни разу не была исполнена без серьёзных накладок), в кинофильме «Октябрь» С. Эйзенштейна (показательна среди других сцена революционного матроса и биде). В то же время дух данных массовых празднеств претворяется и в признанных образцах советской музыки, в частности в «Кантате к 20-летию Октября» С. Прокофьева, созданной на основе подлинных текстов К. Маркса, Ф. Энгельса, В. Ленина и И. Сталина уже в 1937 г.

«ЛЕНИН ЗДЕСЬ — ЛЕНИН В НАС, ЛЕНИН ЖИВ!»

Как показано в работах многих исследователей, смерть Ленина манифестировала собой одну из важнейших кульминационных точек всей советской эпохи, надолго утвердив многие положения и эстетические принципы ленинского мифа. Как заключает, в частности, Н. Тумаркин, «после его смерти по всей стране был насажден культ, содержание которого выражается в словах: Ленин жив! Кончина не помешала Ленину по-прежнему оставаться лидером Советской России» [15, с. 151]. Чуть ли не основное содержание большей части всех лозунгов и идеологем заключалось в данной «противоестественной» прокламации, которая активно претворялась в пропаганде и искусстве. Соответственно, в основном эмоциональном тоне художественных и политических рефлексий не наблюдается успокоения, усмирения карнавала. Любопытно, что во многих антропологических исследованиях демонстрируется аналогичное отношение к усопшему — заключающееся в отказе верить в его смерть: «...собирается молодёжь и устраивает страшные варварские шутки с трупом. Например, таскают мертвеца за ноги и кричат, чтобы он встал и забавлялся с ними, таскают за волосы...» [цит. по: 8, с. 226]. Как уже указывалось, демонстрация пограничных состояний, смешение жизни со смертью (образы беременных старух, пир со смертью и т. д.) являются одной из его сущностных черт карнавальской культуры. Многие события, связанные с укреплением культа Ленина после его смерти, показывают, что карнавальное смешение «всего со всем» продолжается: публичные обсуждения анатомии, состояния органов «любимого Ильича» совмещаются с идеей его канонизации подобно христианским святым, для чего предлагается невиданный для русской культуры мавзолей. Сама же смерть Ленина, повторим, настойчиво «отрицается» — так, в 1929 г. Маяковский опубликует свой мистически-спиритический и одновременно торжественно-прокламационный «Разговор с товарищем Лениным», ставший одним из наиболее знаменитых его советских произведений.

МЕЛОДЕКЛАМАЦИЯ ПО-СОВЕТСКИ

Рассматриваемые произведения Полфёрова и Давиденко интригуют не только своим содержательным и эстетическим соответствием описанной мифологии Ленина. Крайне показательно, что оба композитора выбирают для своих художественных задач жанр мелодекламации (в широком смысле это «музыкальное чтение или чтение нараспев»), явившийся одной из несравненных «жемчужин» эпохи Серебряного века, но неожиданно переживший её, убедительно вписавшись в контекст советской музыки. Данная тема — советская мелодекламация (жизнь которой не исчерпывалась рассматриваемым периодом 1920-х гг.) — также малоизучена: например, в диссертации современного исследователя А. Ольшевской советскому периоду «жизни» мелодекламации посвящён крайне ограниченный обзор, не касающийся ни советской популярности жанра, ни своеобразия художественных задач и эстетики, которые получили весьма яркое претворение в мелодекламациях советских композиторов

[10, с. 227–240]. Так, в творчестве Давиденко — автора «клубной оратории» «Путь Октября» (1927) и ряда других экспериментальных сочинений — ритмованная речь, положенная на музыку, являлась чуть ли не наиболее часто используемым композиционным приёмом, характерным для всей его авторской манеры. Вместе с тем в представленной нами паре сочинений в данном жанре будут явлены и несомненные отличия одного от другого, демонстрирующие разницу эстетических средств и задач их создателей, в частности относительно т. н. «пролетаризации» искусства, представлений обоих композиторов о степени возможного упрощения музыкального языка и о принятой ими форме обращения к аудитории.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ « П Л А К А Т »

Итак, первое сочинение, с которого начнём наше рассмотрение воплощения образа бессмертного вождя, — «Про Ленина: плакат для баса solo с сопровождением фортепиано» А. Давиденко на слова А. Кручёных (1925). Согласно примечанию автора, само сочинение «исполняется без аккомпанемента. Аккомпанемент приписан для облегчения разучивания» [4, с. 1]. Как видно, и выбор стихотворения, и подобранная Давиденко музыкальная стилистика подчинены стремлению уйти от нарочитой возвышенности и элитарности исполнения под стать новой пролетарской публике. «Желательно, чтобы певец во время исполнения плаката ходил по рампе, как бы разговаривая с аудиторией», — гласит то же примечание Давиденко [4, с. 1]. Аналогичная задача прослеживается и у автора данного стихотворения, постоянно здесь прибегающего к «аклассическим» оговоркам, как будто «поправкам» («опрошение», по словам современного исследователя): «— нет, не совсем так! — <...> — нет. И еще не так!» [9]. Приходящиеся на эти слова «реляции» вокалиста действительно выглядят словно «сбивки», убедительно попадая на специально прописанные куски мелодии в партии вокалиста, как бы прерывающие её логическое построение (муз. прим. 1). Вместе с тем факт разноплановости фактуры аккомпанемента — где-то действительно выполняющего утилитарную задачу, а где-то, наоборот, дающего важную смысловую подсказку, усиление эффекта — вызывает сомнения в том, что произведение действительно следует исполнять без партии фортепиано. Так, в том же музыкальном примере в тт. 1–3 ясно представлена аллюзия на знакомый и часто используемый музыкальный символ — бетховенский лейтмотив судьбы, дублирующийся аккордами в обеих партиях: фортепиано и вокалиста. Нам представляется проблематичным, что даже образованный слушатель сможет уловить его лишь «с голоса» певца.

« ... С ОРКЕСТРОМ ИЛИ ФОРТЕПИАНО »

Если «ленинский» опус Давиденко выполнен в духе пролеткультовских экспериментов (за которые Давиденко получил предположительно положительную оценку от самого Шостаковича, оркестровавшего несколько его со-

Музыкальный фрагмент из произведения А. Давиденко «Про Ленина». Видны ноты для голоса и фортепиано. Включены динамические обозначения (*f*, *ff*) и указания на темп (*оч. задерживая.*, *assai rit.*). Текст песни: «Не было вы шевождя и героя! Не было лучше пахаря, вои... Нет, нет, нет... Нет, и еще не так!»

Муз. прим. 1. А. Давиденко «Про Ленина»

чинений), то творение Полфёрова аналогично согласуется с его устремлениями в области традиционного музыкального искусства, многократно явленными на протяжении его жизни в деятельности дирижёра и просветителя. Само название «Ленин — наше бессмертие. Сюита для декламации с оркестром или фортепиано» свидетельствует о принципиально противоположных задачах, по сравнению с Давиденко, в случае данной сюиты — именно в сторону возможного увеличения роли музыкального сопровождения, а не наоборот. Сюита представляет собой цикл из пяти мелодекламаций на стихотворения «Мы не верим» В. Маяковского, «Эта вест» В. Павлова, «На смерть его» А. Гойхбарга, «Ему» П. Сухотина и «Ленин — наше бессмертие» В. Каменского. Каждой из этих мелодекламаций предпослано посвящение какому-нибудь видному партийному деятелю (Л. Д. Троцкому, Н. К. Крупской и др.) [12].

Несмотря на обозначенный на публикации год создания — 1924, данный цикл как будто вовсе выбивается из ряда песенных пролеткультовских произведений своей «классической постановкой». Фортепианная фактура действительно выдержана в классическо-романтическом концертном стиле с угадываемой возможностью оркестровки. В роли чтеца теперь очевидно должен выступать драматический актёр или вокалист, способный тонко ориентироваться в сложной, виртуозно написанной партии фортепиано, чтобы оставаться с ней в ансамбле. Так, почти все номера цикла изобилуют сложными пассажами, фортепианными тремоло, последованиями из параллельных октав и мн. др. — что по меньшей мере указывает на требования высокой квалификации также и для концертмейстера (муз.

прим. 2). Во всех композициях угадываются классические формы периода и куплетной формы.

Помимо задач технических, в музыкальном материале данной сюиты наличествуют претензии и на художественную ценность — по крайней мере, в некоторых номерах, которые дают если не основание, то повод сравнить их со значимыми сочинениями классицизма и романтизма. Так, № 2 «Эта вест» и № 5 «Ленин — наше бессмертие» репрезентируют материал, демонстрирую-

ALLEGRO CON FUOCO. $\text{♩} = 169.$

Тя-жесть вселенной на всех на ва-ли-лась в день

Смер-ти вож-дя во-ста-ю-щих ра-бов. Пле-чи сог-ну-лись и

ще-ки вка-ли-лись у силь-ных штур-му-ю-щих не-бо бой-цов,

Изором про-ви-дящих сдвиги миль-о-нов Кто нас про-ро-чес-ки динет вне-ред.

Муз. прим. 2. Я. Полфёров «Ленин — наше бессмертие».
№ 3 «На смерть его». Начало

ADAGIO DOLOROSE. $\text{♩} = 48.$

День ян-вар-ский ве-чер, двад-цать пер-вый ше-сть ча-сов и
 пять де-сят ми-нут. Горь-ко, горь-ко вы-сту-ка-ют нер-вы мо-лот-ком без-жалост-но ску-ют

pp
 sempre *pp*

Муз. прим. 3. Я. Полфёров «Ленин — наше бессмертие».
 № 2 «Эта весть». Начало

ли ни я ли та л Ар ми ю все мир на го тру
 да.

scen

do al

FINE.

Муз. прим. 4. Я. Полфёров «Ленин — наше бессмертие».
 № 2 «Эта весть». Окончание

щий некоторое богатство образов и ассоциаций. Очевидно, задачей композитора в данных номерах является осуществить кардинальную трансформацию изначального музыкального образа в процессе его развития — то же, что на несравненно более высоком уровне техники делали Ф. Лист или Д. Шостакович на основе принципа монотематизма. Так, мелодекламация «Эта весть» начинается со звуковой картины чередующихся аккордовых последований, которые являются очевидным музыкальным изображением хода часов, о чём и говорится в стихах («двадцать первый, шесть часов и пятьдесят секунд...»), причём с горестной интонацией («горько, горько выстукают нервы...») (муз. прим. 3). В конце же данного номера у приведённой остигатной формулы кардинально меняется динамика и исполнительский штрих; теперь это метафорический молот, который «выкует, как линия литая, армию всемирного труда» (муз. прим. 4).

Последний, титульный, номер цикла показателен не только общностью художественной идеи аналогично предыдущему примеру (переосмысление остигатной формулы), но и самой «псевдотертуллиановской» идеей неприятия смерти Ленина, обсуждавшейся неоднократно выше. В данном номере эта идея выражена музыкальными средствами графически: в дополнение к указанной трансформации изначальной остигатной формулы от начала к концу композиции, здесь наличествует ещё и «торжественно поданная» ладовая модуляция из минора в мажор. Более того, демонстративно преобразуется сам жанр данной композиции (не говоря уже о его эмоциональном содержании).

Начинается номер как безошибочно узнаваемый похоронный марш, со всеми общеизвестными приметам жанра (муз. прим. 5). Стиль и все признаки похоронного марша сохраняются вплоть до конца второго куплета, развитие каждого из которых ведёт ко всё большему и большему динамическому нарастанию (*ff* — в конце первого куплета, *fff* — в конце второго). Однако с началом третьего куплета похоронный марш неожиданно «отменяется» — теперь это победный марш, «отрицающий» скорбь первых двух разделов, что подчёркивается фактом того, что весь музыкальный материал третьего куплета — мелодия и фактура — на протяжении первых двух тактов в точности повторяет те же два такта в начале композиции, только в мажоре (муз. прим. 6). Номер, как и весь цикл, завершается победной мелодией, торжественно исполняемой параллельными октавами в партии правой руки (совпадая с сакраментальным заклинанием «Ленин — наше бессмертие»), под аккомпанемент мажорного арпеджио. Так траурный марш завершается триумфом, абсолютно под стать нарочито оптимистическому умонастроению советского общества тех лет, не желавшего принять необратимость ухода вождя.

Итак, нами было рассмотрено два произведения, различных по масштабам, но сходных по эстетическим признакам, воплощающих «ленинскую тему». Жанр мелодекламации, как видно, трактуется по-разному обоими композиторами: если Давиденко посредством отказа от вокализации стремится приблизить исполнительскую манеру к новой революционной аудитории, к самой её разговорной манере, то Полфёров, очевидно, уже в немалой степени оказывается «впереди» своего времени, приближаясь эстетике соцреализма ввиду своей ориентации на классическо-романтический стиль. Вместе с тем именно

ALLEGRO, MARCIALE. $\text{♩} = 100.$

Нет не ве-рим и, ве-рять не мо-жем

Муз. прим. 5. Я. Полфёров «Ленин — наше бессмертие».
№ 5 «Ленин — наше бессмертие». Начало

- мим_ся е_ди_ной, де_ро_гой впе_ред. Нет не ве-рим и

ве_рять не впра_ве Ле_нин здесь, Ле_нин и нас Ле_нин жив Это е_го рука че_дь.

molto

Муз. прим. 6. Я. Полфёров «Ленин — наше бессмертие». № 5 «Ленин — наше бессмертие». Окончание второго — начало третьего куплета

его вокальный цикл репрезентирует основную идею эпохи «канонизации» Ленина — отказ признать его смерть. Та же идея, несомненно, присутствует и в опусе Давиденко: импровизационно и как бы буднично композитор являет образ Ленина через призму как будто обывательского мира. Показанные примеры безусловно соответствуют атмосфере и многим другим образцам советской музыки тех лет, в т. ч. и практике сочинения мелодекламаций; все эти

особенности в 1930-е гг. уступят иным, прямо противоположным тенденциям, таким как, в частности, «равнение» на классику, консерватизм и мелодизм музыкального мышления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анненков Ю. Николай Евреинов // Анненков Ю. Дневник моих встреч. — М.: Захаров, 2001. — С. 345–372.
2. Власова Е. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. — М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2010. — 456 с.
3. Воловик И. О массовых музыкальных действиях 20-х годов // Советская музыка. — 1976. — № 1. — С. 36–42.
4. Давиденко А. «Про Ленина»: Плакат для баса solo с сопровождением фортепиано / Слова А. Крученых; примеч. авт. — М.: Гос. изд-во Музык. сектор, 1925. — 7 с.
5. Захаров А. В. Массовые праздники в системе тоталитаризма // Тоталитаризм как исторический феномен. — М.: Философское общество СССР, 1989. — С. 284–301.
6. Житомирский Д. О прошлом без прикрас // Советская музыка. — 1988. — № 2. — С. 96–105.
7. Сто лет русского авангарда: сборник статей / ред.-сост. М. Катунян. — М.: Московская консерватория, 2013. — 528 с.
8. Лащенко С. Архаические смыслы прокофьевского смеха (на примере оперы «Любовь к трём апельсинам» и балета «Сказка про Шута, семерых шутов перешутившего») // Искусство XX века: Парадоксы смеховой культуры: Сборник статей / ред. Б. Гецелев. — Нижний Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2001. — С. 219–229.
9. Маркасов М. Маленькая лениниана Алексея Крученых (в контексте ранней советской мифологии) [Эл. ресурс]. — URL: <https://md-eksperiment.org/post/20190409-malenkaya-leniniana-alekseya-kruchenyh> (дата доступа: 20.08.2022).
10. Ольшевская А. Русская мелодекламация (Серебряный век): дис. ... канд. искусствоведения (Музыкальное искусство). — М., 2015. — 298 с.
11. Орлов В. Прокофьев и официальное искусство: Кантата к 20-летию Октября // Материалы Всероссийского конкурса научных работ студентов в области музыковедения / ред. М. Шинкарёва. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. — С. 72–100.
12. Полфёров Я. Ленин — наше бессмертие. Сюита для декламации с оркестром или фортепиано. Op. 9. — М.: Рус. муз. мысль, 1924. — 15 с.
13. Рид Д. Десять дней, которые потрясли мир. — М.: Государственное издательство политической литературы, 1957. — 352 с.
14. Синявский А. Что такое социалистический реализм? [Эл. ресурс]. — URL: <http://www.agitclub.ru/museum/satira/samiz/fen04.htm> (дата доступа: 20.08.2022).
15. Тумаркин Н. Ленин жив! Культ Ленина в Советской России / Пер. с англ. С. Л. Сухарева. — СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. — 285 с.
16. Юстус У. Вторая смерть Ленина: функция плача в период перехода от культуры Ленина к культу Сталина // Соцреалистический канон: сборник статей / ред. Х. Гюнтер. — СПб.: Академический проект, 2002. — С. 926–952.
17. Edmunds N. The Soviet Proletarian Music Movement. — Bern: Peter Lang, 2000. — 405 p.