
ВВЕДЕНИЕ

Всякая вещь, которая влечет нас к себе, требует того, чтобы мы удостоверились в правильности своего понимания и подправляли его, разворачивая назад тот исторический ряд понимания, который и соединяет, и разъединяет нас с произведением искусства. Любое произведение погружено в такой исторический поток...

Надо уметь — в стремлении к общеисторико-культурной проблематике и к ее охвату, более нежели оправданном, *застревать* на своем материале, давая ему заговорить изнутри себя и проявить свои смысловые, так сказать эвристические потенции.

А. В. Михайлов [156, с. 13, 22]

*Ж*а рубеже XX–XXI столетий в профессиональной исполнительской среде и музыкальной науке заметно возрастает интерес к русской культуре 1920-х годов. Все чаще произведения, созданные в этот период, включаются в репертуар театров и концертные программы, появляются работы, репрезентирующие общую и частную проблематику данного этапа развития отечественного искусства. Несмотря, однако, на ренессанс музыкального творчества тех лет, изучение его продолжает оставаться одной из насущных задач современного музыказнания. Среди множества проблем особое значение сегодня приобретает исследование жанров, востребованных в 1920-е годы и привлекающих внимание композиторов на протяжении всего XX и в начале XXI века.

Настоящая работа посвящена одному из интересных и показательных для того времени жанров — русской фортепианной сонате. Выбор этот мотивирован, во-первых, широким распространением ее в 1920-е годы¹. На сегодняш-

¹ Согласно принятой периодизации отечественной музыки, рассматриваемый в настоящей работе период охватывает время от конца 1910-х до начала 1930-х годов. В соответствии с этими хронологическими границами исследовательское поле включает сочинения, написанные в 1917–1932 годы.

ний день выявлено свыше двухсот сочинений, написанных более чем ста композиторами¹. Во-вторых, статусом: по сути дела она занимает ведущее место среди других жанров камерной инструментальной музыки. В-третьих, в эту пору появляется немало художественно ценных произведений. Сонаты С. С. Прокофьева, Н. Я. Мясковского, Д. Д. Шостаковича входят в фонд отечественной и мировой классики. В-четвертых, небезынтересны и те малоизвестные или во все забытые в наши дни многочисленные сочинения, которые представляют как бы «второй план» развития жанра. Изучение этого пласта музыки оказывается необходимым не только для полноты исторической картины, но и для более глубокого познания творчества крупнейших представителей музыки XX века. И, наконец, в-пятых, соната, развиваясь в тесной связи с другими жанрами, с достаточной полнотой отражает ведущие художественные тенденции, основные процессы и общую направленность развития отечественного и шире — мирового искусства этого времени.

Проблематика художественного контекста и становится в монографии определяющей при рассмотрении сонатного творчества корифеев и композиторов так называемого «второго ряда».

Изучение контекста какого-либо художественного явления составляет одну из первоочередных задач научного исследования. Контекстный анализ, как справедливо полагает Т. Н. Левая, «с одной стороны, отвечает активно возрастающей потребности человеческой психики, а также углубляющемуся чувству культурной памяти — эпохи, изобилующие “белыми пятнами”, хотя и не столь исторически удаленные от нас, особенно взывают к этому. С другой же стороны, в контекстном подходе кроются потенции собственно научного освоения исторического материала, то есть такого освоения, которое предполагает максимальную включенность художественного факта в систему взаимообусловливающих связей» [134, с. 3].

¹ Список авторов и перечень фортепианных сонат 1920-х годов см. в приложении в конце книги.

Вместе с тем в искусствознании, в том числе в музыкальной науке, понятие это используется, как правило, по умолчанию, эмпирически, без осмыслиения всей его полноты, глубины и многосоставности.

Словарное значение термина, восходящего, как известно, к латинскому *contextus* — тесная связь, сплетение, соединение, традиционно принято интерпретировать как «законченный в смысловом отношении отрезок письменной речи, позволяющий установить значение входящего в него слова или фразы» [222, с. 93]¹. В математической логике контекстом термина называют «некоторую локализованную в пространстве и времени совокупность высказываний, в которую входит (в которой встречается, употребляется) исследуемый термин» [100, с. 37]. В языкоznании под контекстом понимается «лингвистическое окружение данной языковой единицы; условия, особенности употребления данного элемента в речи» [25, с. 206]². В логике и методологии науки контекст рассматривается в качестве «отдельного суждения, фрагмента научной теории или теории в целом» [243, с. 275]. Согласно заключению С. К. Клини относительно пределов данного феномена, дифференцируется контекст как, во-первых, «рассуждение в целом, весь вывод» и, во-вторых, «в точности вся формула» [117, с. 129].

Приведенные определения ориентируют на то, что сферой действия контекста является уровень языковой, связанный с установлением соответствий и распознаванием значений того или иного элемента текста в зависимости от характера координации его с другими элементами, выступающими в качестве взаимодействующих систем и подсистем. Исходя из этой концепции различают следующие разновидности контекста:

- лингвистический или словесный;
- экстралингвистический или бытовой;

¹ Аналогичную дефиницию, с уточнением «письменной или устной речи (текста)», приводят и другие справочные издания [221, с. 248; 225, с. 630; 243, с. 275; 121, с. 261; 139; 114].

² Сходная трактовка предложена и в работе Л. Л. Нелюбина [168, с. 89–91].

- эксплицитный¹ — отчетливо выраженный;
- имплицитный² — неявно содержащийся в чем-либо, недостаточно выраженный;
- микроконтекст — минимальное окружение, достаточное для вычленения контекстуального значения единицы;
- макроконтекст — охватывает текст в целом, а также включает внетекстовые связи;
- левый — предполагает анализ предшествующих единиц, т. е. высказываний, которые находятся слева от данного слова;
- правый — рассматривает последующие компоненты, расположенные справа от центрального объекта;
- тотальный — объединяет множество реальных и потенциальных контекстов, на которые проецирован текст [7, с. 28–39].

В отличие от узкоспециального, сугубо языкового словоупотребления, в искусствознании понятие контекста трактуется в широком смысле как связь, взаимодействие конкретного явления с современным, а также с исторически ретроспективным или прогнозируемым континуумом.

В художественном творчестве контекстуальная парадигма в значительной степени инициирует кристаллизацию авторской идеи в ее генезисе и последующей реализации. Так, в литературе и поэзии контекст оказывает мощное воздействие на формирование содержания произведения, выразительность и стилистическую окраску не только отдельных слов, фраз, но и других художественных средств, в том числе поэтических фигур, стихотворных ритмов и др. Контекст определяет лингвистические принципы отбора лексики, соответствующей заданному стилистическому ряду. Аналогичная ситуация прослеживается и в изобразительном искусстве, и в музыкальном творчестве.

При таком подходе смысловое наполнение понятия, его типологические и структурные характеристики существенно меняются. В данном ракурсе контекст предстает как сложная система, включающая две взаимосвязанные

¹ От *lat. explicite* — развернуто, ясно.

² От *lat. implicate* — неявно.

подсистемы. Первая объединяет общие социокультурные — социально-исторические, духовно-гуманистические, психологические и научно-технические — детерминанты. Вторая интегрирует имманентные художественно-творческие компоненты, в частности жанровый и стилевой, каждый из которых представлен в проекции исторических традиций и современных тенденций.

В процессе дальнейшей дифференциации намеченной структуры применительно, в частности, к музыкальному искусству следует выделить такие разновидности контекста, как:

- синхронический и диахронический;
- ситуативный и внеситуативный;
- реальный и аналитический.

Синхронический контекст актуализирует включенность рассматриваемого явления в семантическое поле определенной эпохи, ее социальные, духовно-нравственные, художественные и собственно музыкальные координаты [266, с. 77–82, 112–115]. Диахронический, напротив, выявляет историческую обусловленность концептуального содержания и использованных для его воплощения музыкально-выразительных средств.

Ситуативный контекст тесно связан с формами функционирования, взаимокоординирования и инициирования целостного музыкального текста и его частей конкретными условиями в их единичности и совокупности. Внеситуативный носит надвременной характер, не содержит эффекта присутствия и не зависит от обстоятельств фактически действительной, подлинной событийности.

Под реальным контекстом понимаются объективно существующие связи конкретного произведения с духовым культурно-художественным пространством, историческим и современным. Такому контексту свойственны многоаспектность, адекватность, полнота и динамизм. Стремлением уточнить понятие «реальный контекст», обозначить его четкие границы обусловлено введение И. И. Земцовским понятия «функционирующий контекст», под которым подразумевается «художественно проявляемый, художественно (образно) реализуемый в произведении данной... системы.

Речь идет о таком контексте, который можно распознать в самом художественном произведении, его фактуре» [99, с. 188].

Аналитический контекст создается ученым в процессе разработки и решения определенной научной проблемы. В зависимости от целей и задач исследования реконструироваться может как целостная картина, так и отдельные ее части. Результаты анализа в их совокупности представляют интерес для теории и практики музыкального творчества, науки и педагогики.

Специального изучения требует вопрос о контекстуальном значении научных терминов, приобретающий особую актуальность в методологии научного познания в связи с развитием науки, переходом терминов из старой теории в новую и изменением их значений при таких переходах. Так, например, слово «симфония» в Древней Греции означает благозвучное сочетание тонов, а также совместное ансамблевое или хоровое пение в унисон. В Древнем Риме его используют в качестве названия инструментального ансамбля, оркестра. В Средние века термин применяется для обозначения светской инструментальной музыки. В эпоху барокко под таким названием фигурируют мотеты, мадригалы, вокально-инструментальные композиции, концерты, инструментальные произведения, полифонические пьесы, интерлюдии. В период классицизма утверждается классический статус жанра в системе его содержательно-формальных признаков. В музыке XX века, на современном этапе симфония обретает неведомые прежде контуры, формируемые контекстом нового мышления, но не утрачивает при этом родовые признаки жанра.

Аналогичную судьбу имеет и термин «соната». Напомним, что само слово *sonata*, или *sonada* (от итальянского *sonare* — звучать), впервые встречается в XIII веке [162, т. 5, стб. 193]. Его используют в качестве названия вокальных сочинений с инструментальным сопровождением либо самостоятельных композиций, представляющих преимущественно переложения вокальных пьес: *da cantare e sonare* — для пения и игры. В XVI веке оно получает широкое распространение в различных табулатурах.

В творчестве А. Банкьери, Н. Вичентино и других авторов применяются наименования *canzona da sonar* или *canzona per sonare* — песня для исполнения на инструментах. К концу столетия устанавливается традиция употребления данного понятия для обозначения самостоятельной инструментальной пьесы, отличной от пьесы вокальной, или кантаты (*cantata*, от итальянского и латинского *cantare* — петь). Примеры такого рода имеются у Ф. Маскеры, С. Росси, Т. Мерулы, Б. Марини, Д. Кастелло, М. Учеллини, Дж. Б. Фонтана, Дж. Габриели и многих других композиторов того времени. В частности последнему из упомянутых авторов принадлежит один из ранних и выдающихся образцов — *Sonata piano e forte* (1597). Современное значение термина для обозначения складывающегося жанра сонаты устанавливается в XVII столетии, в соединении с формой сонатного *allegro* — в XVIII [273, с. 43–52; 272, с. 16–24].

Контекст по своей сути бифункционален. С одной стороны, он генерирует творческий процесс в целом и отдельного автора в частности [264, с. 154–173]¹, с другой — сам корректируется комплексом факторов общего и специально художественного порядка [275, с. 149–172]². Свойственные определенной исторической эпохе философско-эстетические идеи, социально-психологические константы, жанрово-стилевые закономерности, условия употребления конкретной языковой единицы в музыкальном тексте и ее взаимодействие с окружающими элементами способствуют формированию концепции произведения, его содержательно-смысловых и музыкально-технологических характеристик. Интерпретация же сложившихся в ходе многовековой исторической практики контекстных значений различных интонационно-звуковых структур обуславливается особенностями индивидуального стиля компози-

¹ См. также главы «Неоклассические тенденции в русской фортепианной сонате 1920-х годов» (стр. 145) и «Звуковая реализация идей конструктивизма в фортепианных сонатах А. В. Мосолова, Н. А. Рославца, С. В. Протопопова» (стр. 185).

² В качестве примера см. главу «Первая соната для фортепиано Д. Д. Шостаковича в условиях стилевых взаимодействий 1920-х годов» (стр. 205).

тора, его установками следования нормам мышления или их нарушения [274, с. 148–165; 269, с. 240–261]¹.

Существенно при этом, что независимо от заданной автором установки и направленности творческого процесса, инновационной или канонической, контекст придает создаваемому опусу добавочные смыслы. Они дополняют основное семантическое значение, которым обладает тот или иной элемент музыкальной структуры, взятый сам по себе, уточняют содержание произведения, его стилистические черты и усиливают экспрессивно-эмоционально-оценочные уровни художественного высказывания. Более того, добавочные смыслы могут кардинально скорректировать, изменить основное значение единичного компонента и их совокупности. Поэтому в разных ситуациях сложившиеся контекстные фигуры могут подвергаться переосмыслению, приобретать новые толкования.

Одной из важнейших составляющих художественного контекста является взаимодействие в процессе развития искусства социально-исторических детерминант, с одной стороны, и имманентных закономерностей эволюции самого искусства в целом и отдельных его видов — с другой. Взаимодействие этих двух факторов — социальной детерминированности всех компонентов художественной культуры, в том числе творчески-созидающего, и относительной самостоятельности искусства — отличается чрезвычайной сложностью, выступая в особенно противоречивых, неоднозначных формах в переломные, переходные эпохи, в периоды резких социальных потрясений и формирования новых типов общественного бытия.

Перемены в сфере социальной стимулируют изменения в области культурно-художественной, приводят к появлению новых стилей, направлений, школ в искусстве. Достаточно напомнить, например, о связи французского классицизма с эпохой абсолютизма, венской классической школы — с немецким и австрийским просветительством, романтизма — с интенсивным движением за национальное

¹ См. также главу «Фортепианные сонаты Л. А. Половинкина: на пересечении классических традиций жанра и новых тенденций музыкального мышления» (стр. 164).

самоопределение в Европе XIX столетия. Для нашей страны новые тенденции художественной культуры прошлого и начала нынешнего столетия обусловлены в большой степени социальными детерминантами, рожденными событиями конца 1910-х годов.

Вместе с тем, констатируя значение для формирования художественного контекста социальных факторов, не следует забывать и другую сторону процесса: внутреннюю логику развития самого искусства, определяемую в значительной мере характерными особенностями сложившихся традиций и их переосмыслиением в новых условиях. В этом проявляется основополагающий для творчески-созидающей деятельности закон преемственности.

Обновление, развитие искусства в каждую эпоху подразумевает не отрицание предшествующего опыта всех «старых» искусств, а динамичное развитие живых традиций. По справедливому замечанию А. В. Луначарского, «никаким образом нельзя думать, что можно действовать по директиве Христа: в три дня разрушить храм и в три дня его создать. Разрушить “храм” в три дня мы можем, но создать его не можем. В известной степени мы должны быть консерваторами. Некоторые традиции мы должны сохранить» [143, с. 462].

Показательна с этой точки зрения также мысль И. Ф. Стравинского, высказанная им в диалоге «Размышления восьмидесятилетнего»: «Противопоставление старого новому есть *reduction ad absurdum*, и сектантская “новая музыка” — это язва на современности» [232, с. 292]. В другом диалоге композитор утверждает: «Традиция — понятие родовое; она не просто “передается” от отцов к детям, но претерпевает жизненный процесс: рождается, растет, достигает зрелости, идет на спад и, бывает, возрождается» [232, с. 218].

В «Музикальной поэтике» он еще раз возвращается к этому вопросу: «Традиция — это совсем не то, что привычка, пусть даже превосходная, ибо привычка означает бессознательное приобретение, стремящееся стать машинальным, в то время как традиция есть результат сознательного и умышленного предпочтения. Истинная традиция не является свидетельством исчезнувшего прошлого;

наоборот, это живая сила, одушевляющая и питающая настоящее. В этом смысле верен парадокс, шутливо утверждающий, что все, что не традиция, есть плахиат» [233, с. 197]. И уточняет: «Далекая от повторения того, что было, традиция предполагает реальность того, что продолжает жить» [233, с. 197].

В таком же направлении размышляет и В. А. Гаврилин: «Чтобы родилось новое, должно оставаться старое» [59, с. 196].

Очевидно, что современная художественная культура, со стремительно протекающими процессами субстанционального преобразования всех ее составляющих, высвечивает новые аспекты этого сложного момента «передачи» накопленного предшествующей историей опыта. Точную формулировку их дает А. В. Михайлов: «Представление о традиции как преемственности, когда знание и умение передается из рук в руки и от поколения к поколению, несомненно поколеблено в XX веке. Дело не в отмирании традиционного, при котором сам процесс передачи знания и умения прерывался бы, но в совершенно особенной, ранее не бывалой сложности обстоятельств, при которых происходит такая передача. Интенсивность культурного развития такова, что передаваемое — из рук в руки и от поколения к поколению — должно в то же самое время претерпевать перерождение, чтобы сохранить самую свою суть и смысл: метаморфоза на месте устойчивого образа» [156, с. 8–9].

Обозначенная проблема традиции и новаторства корреспондирует с художественным контекстом в его диахроническом и синхроническом проявлениях. И это не случайно, поскольку каждый период развития искусства асимилирует существующие в одновременности элементы традиционного и новаторского. Взаимоотношения между ними, как известно, принимают разнообразные формы, достигая порой крайней остроты и противоречивости. Особенно это характерно для уже отмеченных выше переломных, переходных в социальном и художественном отношениях периодов.

При этом следует подчеркнуть, что сами понятия «старого» и «нового» в искусстве не столь однозначны, как может показаться на первый взгляд. Зачастую в анализах отдель-

ных произведений именно с точки зрения обнаружения в них черт традиционного и новаторского высказываются противоположные, подчас взаимоисключающие суждения. Поразительно, например, расхождение оценок Первой симфонии А. Г. Шнитке. «Симфония Шнитке перевернула все не только обычные представления, но и самые дерзкие предположения о музыкальном новаторстве» [172, с. 13]. И рядом: «Я убежден, что никакого особого новаторства партитура симфонии не содержит» [172, с. 14].

Границы между понятиями традиционного и новаторского в искусстве прочерчены не всегда четко. Сложность проблемы состоит в том, что в онтологическом плане в художественном творчестве традиции и новаторство не существуют раздельно. С одной стороны, в самых традиционных, на первый взгляд, сочинениях имеются элементы нового. По верному замечанию Н. И. Рыленкова, «традиция может жить только поисками нового, иначе она превращается в эпигоноство» [цит. по: 69, с. 5]¹.

С другой стороны — в произведениях, казалось бы, порывающих всякие связи с традициями, тем не менее сохраняется момент преемственности. В упомянутой выше работе «Традиции и новаторство» Н. И. Рыленков постулирует: «Подлинное новаторство заключается не в нигилистическом отрицании накопленного предшествующими поколениями опыта, а в плодотворной творческой переработке и обогащении его, не в изобретении “неслыханных звуков”, “неведомого языка”, а в наилучшем использовании того, что создает сам народ-языкотворец» [212, с. 14].

Показательно в этом плане также признание одного из лидеров авангарда первой волны А. Шёнberга: «Я — консерватор, которого вынуждают быть радикалом. Лично я ненавижу, когда меня называют революционером, так как не являюсь им. То, что я сделал, не было ни революционным, ни анархическим. С самого начала я обладал глубоко развитым чувством формы и сильной антипатией к преувеличениям» [255, с. 98].

¹ Этот же тезис повторен автором и в статье «Традиции и новаторство»: «Традиции ведь требуют от автора продолжения, развития, иначе художнику грозит эпигоноство» [212, с. 24].

Действительно, с позиции исторической дистанции становится все более очевидным, что художественные и музыкально-технологические идеи А. Шёнберга тесно связаны с искусством прошлого. Фактически нововенцы реформируют главным образом звуковысотный компонент музыкального языка, сохраняя другие его параметры в качестве базовой структурной основы текста произведения.

Как видим, традиции и новаторство предстают в художественном творчестве в неразрывном единстве, причем первое из понятий позиционирует момент преемственности, в то время как второе подразумевает акцентирование изменений в системе выразительных средств. Характер, качество этих изменений могут быть различными: от незначительных до существенных, приводящих в первом случае к «обогащению», во втором — к «пересозданию» звучащего материала [18, с. 13]. Независимо, однако, от степени изменений новаторские тенденции наряду с традицией являются существенной составляющей художественного контекста [257, с. 141–156; 263; 271, с. 590–597].

В целом контекст представляет собой универсальное понятие, отражающее взаимообусловленность художественных явлений на уровне идей, содержания, формы и выразительных средств. Контекстуальные отношения охватывают не только отдельные произведения, локальные объекты, но могут распространяться и на несколько концептуальных уровней развитой целостной системы, например, жанровой или стилевой.

Возникающее в процессе взаимодействия между объектами множество реальных или ассоциативных связей содержательно-смыслового и музыкально-композиционного, языкового и внеязыкового порядков создает комплекс необходимых и достаточных условий, во-первых, для формирования авторской идеи и ее творческого воплощения и, во-вторых, для адекватного анализа и семантизации рассматриваемого текста, актуализации в нем общего, особенного, единичного. При таком подходе контекст интерпретируется как смыслообразующая категория, которая генерирует эстетический, образный и, собственно, технологический контент произведения и художественное

пространство эпохи, и в свою очередь одновременно формируется этим контентом.

С целью воссоздания контекста, в котором развивается русская фортепианная соната 1920-х годов, в монографии моделируется общая картина художественных исканий этого периода и прослеживается претворение важнейших тенденций в рассматриваемом жанре. Монографические очерки посвящены сонатному творчеству Д. Д. Шостаковича, Н. Я. Мясковского, С. Е. Фейнберга, Л. А. Половинкина, А. В. Мосолова, Н. А. Рославца и С. В. Протопопова, наиболее рельефно отразившему контекст эпохи, его социокультурные, художественно-творческие, эстетико-стилевые параметры. Значительное внимание удалено также сочинениям композиторов так называемого «второго ряда», дополняющим и уточняющим портрет жанра.

ГЛАВА 1

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КООРДИНАТЫ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИСКУССТВА 1920-х годов

У поэта, как у всякого художника, два источника питания. Один из них — жизнь, другой — само искусство. Без первого нет второго.

С. Я. Маршак [148, с. 567]

*С*обытия в России в конце 1910-х годов коренным образом изменяют социальную структуру общества, весь уклад жизни и оказывают существенное влияние на духовную культуру и развитие искусства. Художественная панорама следующего десятилетия складывается в процессе сложного взаимодействия социально-исторических и собственно творческих детерминант. Контекст эпохи формируется в том числе реакцией мастеров на окружающие реалии социального бытия.

Как известно, многими поэтами, художниками, музыкантами переживается своеобразная внутренняя раздвоенность. Одни испытывают чувство неудовлетворенности перестройкой окружающей действительности. Так, А. М. Нюренберг полагает, что «художник, воспитанный на всех предрассудках нашей интеллигенции, не мог понять современности, а тем более полюбить ее. Она шокировала его эстетическое чувство и казалась ему только “злой дня”» [45, с. 123].

Другие стремятся не замечать происходящего, пытаются «отмахнуться» от него. В частности, Э. Г. Багрицкий признается: «События мало волновали меня. Я старался пройти мимо них. Даже в 1919 году в Красной Армии я все еще писал поэму о граде Китеже» [цит. по: 112, с. 57].

Наконец, трети горячо приветствуют свершающиеся перемены. И. И. Бродский пишет: «Великая Октябрьская революция с первых же дней захватила меня. Мне сразу сделалось ясно, что позорно современному, а тем более художнику, пройти безучастно мимо тех великих событий, которые не по дням, а по часам развивались перед нашими глазами. Я понял, что отобразить революционную эпоху и ее великих людей — долг каждого художника» [46, с. 86].

Независимо, однако, от оценки новой ситуации, поэты, писатели, музыканты, представители изобразительного и театрального искусства, архитектуры демонстрируют творческий отклик на вызовы времени. Показательно в данном отношении свидетельство В. Б. Шкловского: «Магнитное поле революции изменяло мысли людей, даже если они не ставили революцию в программу своего действия. Все равно они говорили прошлому: “нет”» [276, с. 111].

В этом же ряду и гениальные художественные проекции эпохи в поэмах «Двенадцать», «Возмездие», цикле «Родина», включающем цикл «На поле Куликовом», стихотворениях «Художник», «И вновь — порывы юных лет», «Скифы» и других А. А. Блока и его же рассуждения в статьях «Интеллигенция и революция», «Искусство и революция», письмах. Согласно глубокому убеждению А. А. Блока, главная задача художника состоит в том, чтобы определить и выразить наиболее характерные черты своей эпохи. Он должен усвоить, что мир находится в состоянии стремительного обновления. Этими изменениями всех форм быта, сознания, духовной жизни ему необходимо проникнуться, впитать в себя, сделать их главным объектом изображения. В этом, по мнению А. А. Блока, состоит ныне долг художника и назначение его творчества. В статье «Интеллигенция и революция» поэт подчеркивает: «Дело художника, обязанность художника — видеть то, что задумано, слушать ту музыку, которой гремит “разорванный ветром воздух”» [37, т. 4, с. 229] и призывает в завершении той же работы: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию» [37, т. 4, с. 239].

Выдвинутые действительностью новые идейно-образные задачи постепенно приводят к перестройке всего

художественно-творческого процесса. Вместе с тем нить исторической преемственности не прерывается. Новое искусство созидается прежде всего художниками, пришедшими из самого недавнего прошлого. В развитии драматического театра, изобразительного искусства, профессионального музыкального творчества большую роль играют деятели, начавшие свой путь на рубеже столетий. Вполне закономерно, что это поколение несет в искусство 1920-х годов в большей или меньшей степени элементы своего мировосприятия и эстетические принципы.

Следствием преемственности становятся органичные связи искусства первых послереволюционных лет с русской художественной культурой предоктябрьского периода. Подобно тому, как, например, в полифонической музыке зарождаются элементы гомофонно-гармонической системы, в творчестве Л. Бетховена кристаллизуются принципы музыкального романтизма, основные эстетико-стилевые направления отечественного искусства 1920-х годов берут свое начало в русской художественной культуре рубежа XIX–XX столетий.

Напомним, что идеи передвижников прослеживаются в деятельности Ассоциации художников революционной России, традиции «Бубнового валета» — в творчестве художников «Бытие» (1921) и «Московские живописцы» (1925), лейтмотивы «Мира искусства» и «Голубой розы» — у мастеров объединения «Четыре искусства» (1924). Не следует забывать, что некоторые сформировавшиеся еще до революции художественно-творческие группировки продолжают свою деятельность и после 1917 года. В их числе общество «Мир искусства», формальный конец которого приходится на 1924 год¹, «Бубновый валет» и другие. Так же живо в этот период и наследие предоктябрьского символизма, определяющее направленность поисков в поэзии, литературе, драматическом театре, в частности, Камерном театре А. Я. Тайрова.

¹ Последняя выставка с названием «Мир искусства» устроена, как известно, бывшими членами объединения, художниками-эмигрантами, в 1927 году в Париже.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru