

УДК 7.036(470+571)"192"
ББК 85.03(2)61-0

Р.Г. ШИТИКОВА

КОНТЕКСТ КАК КЛЮЧ ДЛЯ АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПАНОРАМЫ ЭПОХИ НА ПРИМЕРЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ 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 [1, с. 567]

Раиса Григорьевна Шитикова,

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,
Институт музыки, театра и хореографии,
кафедра музыкального воспитания и образования,
заведующая кафедрой
Набережная р. Мойки, д. 48, Санкт-Петербург, 191186,
Россия

кандидат искусствоведения, профессор
E-mail: rshitikova@mail.ru

Реферат. В статье предложен вариант практической реализации разработанной автором идеи контекста как ключа для теоретического исследования искусства в рамках определенного направления. В из-

бранном ракурсе рассмотрен один из сложных этапов истории отечественной художественной культуры. Выявлены системообразующие факторы, формирующие контекст эпохи. Раскрыто 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. Показана реакция мастеров на окружающие реалии социального бытия. Особое внимание уделено анализу общих для всех искусств важнейших эстетико-стилевых тенденций, определяющих художественную панораму данного периода. Интерпретирована проблема развития сложившихся традиций и интенсивных поисков новых идей в области содержания, форм, выразительных средств. Акцентированы знаковые для 1920-х гг. имена мастеров, генерирующих творческий контент эпохи.

Ключевые слова: контекст, художественная панорама, диахронические и синхронические координаты развития искусства, эстетико-стилевые искания, новые концептуальные идеи, содержание, формы, языковые средства.

Для цитирования: Шитикова Р.Г. Контекст как ключ для анализа художественной панорамы эпохи на примере отечественной культуры 1920-х годов // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 3. С. 372–381.

Русское искусство 1920-х гг. активно включается на рубеже XX–XXI вв. в мировое культурное пространство. Все чаще произведения, созданные в этот период, экспонируются на различных выставках, входят в репертуар театров и концертные программы, возрождаются в публикациях литературных артефактов. Заметно возрастает интерес к теме и в научной среде, появляются работы, репрезентирующие общую и частную проблематику данного этапа развития отечественной культуры. Особой точкой притяжения является русский авангард 1910–1920-х годов.

Несмотря на накопленный исследовательский опыт, изучение искусства этого периода, переживающего сегодня подлинный ренессанс, продолжает оставаться насущной задачей современной науки. Среди множества проблем выделяется в качестве актуальной воссоздание целостной картины художественной культуры второго десятилетия XX века. Один из возможных путей решения проблемы связан с контекстным анализом объемного массива разнородных, принадлежащих различным искусствам памятников [2]. Именно в таком анализе кроются, по справедливому суждению Т.Н. Левой, «потенции собственно научного освоения исторического материала, то есть такого освоения, которое предполагает максимальную включенность художественного факта в систему взаимообуславливающих связей» [3, с. 3].

Универсальность предлагаемого подхода, его потенциальные возможности при работе с объемными пластами обусловлены тем, что контекстуальные отношения охватывают не только отдельные произведения, локальные объекты, но могут распространяться и на несколько уровней развитой целостной системы, например, жанровой или стилевой. Возникающее в процессе взаимодействия между объектами множество реальных или ассоциативных связей содержательно-смыслового и технологического, 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 ин-

терпретируется как смыслообразующая категория, генерирующая эстетический, образный и собственно технологический контент художественного пространства эпохи [2; 4].

В числе важнейших, базисных составляющих художественного контекста находится 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-созидательного, и относительной самостоятельности искусства – отличается чрезвычайной сложностью, выступая в особенно противоречивых, неоднозначных формах в переломные эпохи, периоды резких социальных потрясений и формирования новых типов общественного бытия. Изменения в социальной сфере стимулируют трансформации культурно-художественной области, приводят к появлению новых стилей, направлений, школ в искусстве.

Первый блок вопросов связан с обоснованием включенности феномена отечественного искусства 1920-х гг. в социокультурный контекст эпохи, объединяющий социально-исторические, духовно-гуманистические, психологические и научно-технические детерминанты.

Как известно, события в России конца 1910-х гг. коренным образом меняют социальную структуру общества, весь уклад жизни и оказывают существенное влияние на духовную культуру и развитие искусства¹.

Контекст эпохи формируется, в частности, реакцией мастеров на реалии социального бытия. Многими поэтами, художниками, музыкантами переживается своеобразная внутренняя раздвоенность. Одни испытывают чувство неудовлетворенности перестройкой окружающей действительности. Так, А.М. Нюрнберг 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 “злостью дня”» [6, с. 123].

Другие стремятся не замечать происходящего, пытаются «отмахнуться» от него. Так, Э.Г. Багрицкий признается: «События мало волновали меня. Я старался пройти мимо них. Даже в 1919 г. в Красной Армии я все еще писал поэму о граде Китеже» [7, с. 57].

Наконец, третьи горячо приветствуют перемены. И.И. Бродский пишет: «Великая октябрьская

¹ В данной статье предпринят контекстуальный анализ литературного, поэтического творчества, изобразительного искусства и сферы драматического театра. Об основных проблемах развития музыкальной культуры см.: [5].

революция с первых же дней захватила меня. Мне сразу сделалось ясно, что позорно современнику, 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» [8, с. 86].

Независимо от оценки новой ситуации поэты, писатели, музыканты, представители изобразительного и театрального искусств, 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”» [9, 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 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 необходимо проникнуться, впитать в себя, сделать их главным объектом изображения. В этом, по мнению А.А. Блока, состоит 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”» [10, с. 229] и призывает в завершении той же работы: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию» [10, с. 239].

Второй блок вопросов предложенного аналитического подхода корреспондирует с имманентными художественно-творческими компонентами. Один из аспектов связан с контекстом в его диахроническом и синхроническом проявлениях, которые коррелируются в той или иной степени с проблемой традиции и новаторства. В отечественной культуре 1920-х гг. данная проблема разворачивается достаточно специфично, поскольку нить исторической преемственности не прерывается. 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 гг. элементы своего мировосприятия и эсте-

тические принципы, которые естественно корректируются вызовами нового времени.

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. ван Бетховена кристаллизуются принципы музыкального романтизма, основные эстетико-стилевые направления отечественного искусства 1920-х гг. берут свое начало в русской художественной культуре рубежа XIX—XX веков.

Идеи передвижников прослеживаются в деятельности Ассоциации художников революционной России, традиции «Бубнового вальса» — в творчестве художников «Бытие» (1921) и «Московские живописцы» (1925), лейтмотивы «Мира искусства» и «Голубой розы» — у мастеров объединения «Четыре искусства» (1924). Некоторые сформировавшиеся еще до революции художественно-творческие группировки продолжают свою деятельность и после 1917 года. В их числе общество «Мир искусства», деятельность которого формально завершилась в 1924 г.², «Бубновый вальс» и другие. Также живо в этот период и наследие предоктябрьского символизма, определяющее направленность поисков в поэзии, литературе, драматическом театре, в частности в Камерном театре А.Я. Таирова.

Важнейшим компонентом художественно-творческого блока контекстного анализа является установление эстетико-стилевых координат, характеризующих исследуемый феномен. Напомним, что стиль как системный объект подразделяется на ряд разномасштабных стилиевых уровней:

- индивидуальный стиль;
- стиль направления, течения, школы;
- исторический или эпохальный стиль;
- национальный стиль [11].

В зависимости от рассматриваемого объекта и его объема контекстный анализ может иметь различные проекции. В одной из них в качестве объекта выступает индивидуальный стиль автора, в другой — исторический или эпохальный стиль, стиль направления, течения, школы, национальный стиль. При этом следует иметь в виду, что индивидуальный стиль, лежащий в основании всей стилиевой системы, включается в атрибуцию остальных уровней. Несмотря, однако, на объем, в обоих случаях цель исследования состоит в выявлении общего, закономерного, типического, определяющего контекстуальное содержание «художественного фак-

² Последняя выставка с названием «Мир искусства» устроена бывшими членами объединения художниками-эмигрантами в 1927 г. в Париже.

та», его «включенность в систему взаимообуславливающих связей»³.

Сущностной приметой и отличительной особенностью стиливого контекста отечественного искусства 1920-х гг. является необычайная пестрота, наличие большого числа различных направлений. Такая множественность обусловлена различными причинами. Во-первых, в становлении духовной культуры получает отражение сложный процесс социальной жизни страны в послеоктябрьский период. По свидетельству критика А.К. Воронского, «наша современность слишком пестра, текуча, противоречива, многое не только не отстоялось, но даже не оформилось сколько-нибудь прочно; материал слишком зыбок, изменчив и нелегко поддается художественной, творческой обработке» [13, с. 229].

Во-вторых, стиливое многообразие отечественного искусства в эти годы проистекает из уже акцентированного факта преемственности художественной культуры первых послереволюционных лет с искусством рубежа столетий, представлявшим сложную, многосоставную, нередко разнонаправленную по своим эстетическим установкам картину, с одной стороны, и из активных поисков новых форм отображения современной действительности — с другой.

Достаточно напомнить, например, имена В.В. Маяковского и С.А. Есенина, А.А. Блока и Б.Л. Пастернака, В. Хлебникова и В.Я. Брюсова, А.Е. Крученых и Н.Н. Асеева, К.Д. Бальмонта и Д. Бедного, чтобы ощутить пестроту и насыщенность художественного творчества этого периода. В 1920-е гг. поэзия представляет собой нечто вроде Ноева ковчега для футуристов и конструктивистов, имажинистов и ничевоков, биокомистов и экспрессионистов, презентистов и эвфуистов, символистов и постакемистов, неоклассиков и неоромантиков, традиционалистов и эклектиков.

Третьим важнейшим фактором, обуславливающим разнообразие эстетико-стилевых параметров искусства рассматриваемого периода, становятся активные поиски новых концепций, содержания и форм свободного творчества, создание индивидуальных смысловых построений, целых художественных миров. При этом сами поиски путей развития нередко отличаются некоей умозрительностью, искусственностью. Подтверждением может служить, например, работа руководимого Н.С. Гумилевым семинара по поэзии в студии издательства «Всемирная литература», переименованной позднее в студию «Дома искусств». По свидетельству Н.К. Чуковского, «О семинаре Гумилева в среде любителей поэзии сложилось немало ле-

генд... Особенно упорным является предание, будто Гумилев заставлял своих учеников чертить таблицы и учил их писать стихи, бросая на эти таблицы шарик из хлебного мякиша. Так вот: таблицы были, шарика не помню. <...> Гумилев представлял себе поэзию как сумму неких механических приемов, абстрактно-заданных, годных для всех времен и для всех поэтов, независимых ни от судьбы того или иного творца, ни от любых общественных процессов» [14, с. 236].

Многие авторы впоследствии оценивают свои поиски как «порча ритма», «языковая корь», «заумь». Показательны в этой связи воспоминания И.Л. Сельвинского: «Соприкосновение с разномасштабной публикой СОПО — Союз поэтов — отразилось на мне мгновенно. Дело в том, что объединяющим принципом всех этих “истов” гремел лозунг французских левых “Переменить все это!” — так эти мальчишки поняли революцию. Классические формы русского стиха звучали для них как нечто в высшей степени неприличное. О ямбах и хореях просто слышать не могли. Права гражданства имел либо паузник Блока, либо ударник Маяковского. Язык поэзии уступил место языку улицы или лексике собственного изобретения (это также считалось знаменем революции)» [15, с. 50]. Все это еще раз заставляет вспомнить установку «Прошлому: “нет”!», сформулированную В.Б. Шкловским [9, с. 111] и столь же решительно реализованную В.Э. Мейерхольдом, Н.П. Акимовым, С.М. Эйзенштейном, К.С. Малевичем, Н.М. Суециным, В.В. Маяковским, В. Хлебниковым и многими другими творцами.

Данная установка нередко служит оправданием экспериментам, приводящим порой к курьезам, подобным следующему: «С вершин всех этих категорических установлений стихи мои показались мне такими старомодными, — пишет И.Л. Сельвинский, — что я тут же, не приходя в сознание, стал их портить. Особенно досталось моей поэме “Рысь”, которой я буквально сломал хребет, пытаясь на каждом шагу заменить человеческий язык заушной лексикой» [15, с. 50].

Аналогичное признание находим и у Б.Л. Пастернака: «Слух у меня тогда был испорчен выкрутасами и ломкою всего привычного, царившими кругом. Все нормально сказанное отскакивало от меня. Я забывал, что слова сами по себе могут что-то заключать и значить, помимо побрякушек, которыми они увешаны... Я во всем искал не сущности, а посторонней остроты» [16, с. 350].

Сходные контекстные стиливые координаты прослеживаются и в развитии отечественной прозы рассматриваемого периода. В творчестве целого ряда писателей, объединившихся вокруг таких центров культуры, как «Дом искусств», «Дом литераторов» и его литературно-исследовательский

³ О современных аспектах теории стиля и сущности стиливого анализа см. [11, 12].

и критико-библиографический журнал «Летопись Дома литераторов», а также журналов «Вестник литературы» и «Записки мечтателей», обнаруживается активное, в соответствии с новыми задачами, переосмысление идей предоктябрьской эпохи. Широкое движение реалистических тенденций связано прежде всего с именами М. Горького, Ф.В. Гладкова, Л.М. Леонова, А.С. Серафимовича, А.Н. Толстого, А.А. Фадеева, К.А. Федина, Д.А. Фурманова, М.А. Шолохова. Большую роль в кристаллизации реалистических традиций играют также М.А. Булгаков, В.В. Вересаев, В.В. Иванов, В.А. Каверин, И.Г. Эренбург.

Достаточно весомо представлены в прозе 1920-х гг. и авангардные поиски, получившие реализацию, в частности, в экспериментально-повествовательных техниках «ритмическая проза» у А. Белого и Б.А. Пильняка и «орнаментальная проза» у А.М. Ремизова и Е.И. Замятина. Символистская поэтика и стилистика имеют продолжение в творчестве Ф.К. Сологуба⁴.

Аналогичная картина складывается и в изобразительном искусстве тех лет. С одной стороны, в это время энергично развиваются реалистические традиции передвижничества. Наиболее ярко они проявляются в творчестве В.Д. Поленова, А.Е. Архипова, В.М. и А.М. Васнецовых, Н.А. Касаткина. Идеи «Мира искусств» прослеживаются у К.Ф. Юона, Б.М. Кустодиева, М.В. Нестерова, Е.Е. Лансере и других художников.

С другой стороны, многообразно представлены и так называемые авангардные направления. Среди них выделяется прежде всего футуризм, включающий различные течения, в частности неопрimitивизм, лучизм, кубофутуризм, а также поиски художников, созвучные экспрессионизму, фовизму, дадаизму. В числе самых ярких представителей этого движения Д.Д. Бурлюк, Н.С. Гончарова, М.Ф. Ларионов, Н.И. Кульбин, А.А. Экстер, М.В. Матюшин. Еще одним влиятельным направлением является кубизм, разрабатываемый Н.И. Альтманом, Р.Р. Фальком, А.П. Архипенко, К.С. Малевичем. Стремительно разворачиваются также беспредметничество, «чистая живописность» (в творчестве бывших членов общества «Бубновый валет»), сезаннизм (у П.П. Кончаловского, И.И. Машкова, А.В. Лентулова), примитивизм (у Д.И. Штеренберга). Широкое распространение в прикладном искусстве, плакате и книжной графике получает супрематизм, центральными фигурами которого становятся К.С. Малевич, Н.М. Суэтин, Л.С. Попова, И.В. Клюн, И.А. Пуни. Знаковый смысл приобретает сюрреально-экспрессионистская манера М.З. Шагала. Абстракционизм

ассоциируется прежде всего с именем В.В. Кандинского. Идеи конструктивизма составляют основу творчества В.Е. Татлина, А.М. Гана, братьев Л.А., В.А. и А.А. Весниных, В.А. и Г.А. Стенбергов, К.К. Медунецкого, М.Я. Гинзбурга, Л.М. Лисицкого. Характерным знаком эстетики этого направления может служить организованная в Москве в 1921 г. нашумевшая выставка с оригинальным названием «5×5=25», на которой пять авторов — А.М. Родченко, Л.С. Попова, А.А. Экстер, А.А. Веснин и В.Ф. Степанова (ВАРСТ⁵) — демонстрировали по пять произведений.

Позиционирование принадлежности упомянутых художников к тому или иному направлению в известной мере условно. Интересы многих авторов, связанных изначально с конкретной группой, меняются, что порождает своеобразный эффект «миграции». Так, например, известно, что К.С. Малевич начинает свой путь с импрессионизма, затем неопрimitивизма и, отдав дань «заумному реализму» и «кубофутуристическому реализму», приходит к супрематизму⁶. Эволюция творчества В.А. Кандинского пролегает от пейзажных картин к абстрактному искусству, основанному на новаторской концепции «ритмического» использования цвета в живописи. Д.И. Штеренберг движется от импрессионизма к футуризму, кубизму и примитивизму.

Кроме того, эстетические платформы различных авангардных творческих объединений, используемая ими система языковых средств, техника воплощения не разделены непроходимой гранью. Отрицание сложившихся традиций, идеи абстракционизма, беспредметничества, конструктивизма служат маяком в поисках новых форм для всех представителей «левого фронта искусств». По утверждению Н.Н. Пунина, мечта современного мастера — «взорвать, разрушить, стереть с лица земли старые художественные формы» [19], и для этого прежде всего он «должен забыть о скульптуре в тесном смысле этого слова» [20]. И далее: «Форма человеческого тела не может отныне служить художественной формой; форма должна быть изобретена заново. При современном положении искусства формы эти, очевидно, будут простейшими: кубы, цилиндры, шары, конусы, сегменты, сферические поверхности, их отрезки и т. д.» [20]. Сходную установку декларирует также И.А. Пуни: «Изображаемый предмет есть лишь повод для конструирования картины, содержание картины есть ее живописная конструкция» [21].

Богатейшая палитра стилевых исканий сохраняется в изобразительном искусстве вплоть до на-

⁵ Псевдоним В.Ф. Степановой.

⁴ Подробнее о литературном процессе см., в частности, [17], тенденциях развития прозаических жанров — [18].

⁶ Первая персональная выставка художника в Москве в 1919 г. носит название «Казимир Малевич. Его путь от импрессионизма к супрематизму».

чала 1930-х годов. Подтверждением может служить юбилейная выставка «Художники РСФСР за 15 лет». На этом вернисаже рядом с полотнами Ю.А. Васнецова, Г.С. Верейского, И.И. Бродского, Б.В. Иогансона, А.М. Герасимова, С.В. Герасимова, Ю.И. Пименова, Г.Г. Ряжского, М.С. Сарьяна показаны работы А.А. Дейнеки, К.С. Петрова-Водкина и бывших «мирискусников» Б.М. Кустодиева, А.Я. Головина, Н.Е. Лансере, К.Ф. Юона. Здесь же экспонируются «Черный квадрат», «Красный квадрат», «Архитектоны: Альфа, Бета и др.», «Динамическая цветная композиция», «Пространственный супрематизм» К.С. Малевича, «Кислород» (1921), «Водород» (1922), «Белый холст написан как картина» (1931), «Живописное» (1932), «Квадрат» (1932) Н.М. Сутина [22].

Резкая поляризация стилевых тенденций прослеживается и в драматическом театре 1920-х гг., рожденном К.С. Станиславским и В.И. Немировичем-Данченко, Е.Б. Вахтанговым и А.Я. Таировым, С.Э. Радловым и олицетворяющим собой знамя всего «левого фронта искусств» В.Э. Мейерхольдом (не случайно В.В. Маяковский называет последнего «всегдашним революционером в области искусств», который в рядах ЛЕФ «по эстетической линии является прекрасным руководителем и прекрасным работником театрального дела» [23]). В этой сфере фокусируется борьба самых разнонаправленных и противоречивых тенденций — от откровенно натуралистических до сверхлевых.

В центре интенсивных исканий и дискуссий находятся две основные эстетические концепции: театр переживания и театр представления. Первая из них обобщает опыт теории К.С. Станиславского и практики МХАТ. Вторая выдвинута главой «левого» театра В.Э. Мейерхольдом. С его точки зрения, впрочем весьма дискуссионной, метод, «выношенный в гинекеях Московского академического театра, рожденный в муках психологического натурализма, при банной расслабленности мышц, с его “этюдами” и “импровизациями” домашнего уюта с люльками, горшками, чайниками, с “этюдами” старых улиц и бульваров с их суетой» [24, с. 27], уже изжил себя. «Опасность этого метода тем более велика, — пишет далее В.Э. Мейерхольд, — что его незатейливое антитеатральное мещанство заражает рабочие, крестьянские и красноармейские объединения» [24, с. 28].

Этому методу режиссер противопоставляет «метод подлинной импровизации, стягивающий, как в фокусе, все достижения и прелести подлинных театральных культур всех времен и народов» [24, с. 28]. Согласно данной теории, «корни новой, коммунистической драматургии лежат в той физической культуре театра, которая сомнительным психологическим законам изжившей себя псевдонауки противопоставляет точные законы движения на ос-

нове биомеханики и кинетики» [24, с. 28]. По убеждению В.Э. Мейерхольда, «нужна культура тела, культура телесной выразительности, совершенствующая это единственное орудие производства актера. И уж, конечно, не эти измороженные, дряблые тела интеллигентских голубчиков, этих “баншиков” и босоножек, веселящихся в мире тонально-пластических бредней» [24, с. 28].

Круг эстетических концепций театра не ограничивается приведенными выше теориями. Напомним, например, о «театрализации жизни», «театре для себя» Н.Н. Евреинова, «соборном театре» В.И. Иванова, «театре чистого метода» Ю.П. Анненкова [25, с. 97]. Большую роль, особенно в начале рассматриваемого периода, играет также пролетарский самодеятельный театр, с его инсценировками, театрализованными докладами и диспутами, «живыми газетами», литмонтажами и ТРАМ'ами (театрами рабочей молодежи) [26, с. 382–405].

Сложность путей развития театра в 1920-е гг., многообразие стилей и индивидуальных художественных манер объясняется его жанровой спецификой. В каждом из компонентов этого синтетического действия — пьесе, ее режиссерской сценической концепции, актерском воплощении, декорационном оформлении — протекают свои самостоятельные процессы и, кроме того, взаимоотношения между составляющими театрального организма отличаются большим разнообразием⁷.

Особой широтой отличается диапазон решений в искусстве оформления спектакля — от живописной красочно-декорационной манеры А.Я. Головина, А.Н. Бенуа, Б.М. Кустодиева до конструирования сцены в архитектурных композициях Н.П. Акимова [34], В.А. Щуко, М.З. Левина, В.В. Дмитриева и станках Л.С. Поповой⁸. При этом последнее из названных течений — конструктивизм — прочно завладевает тогда советской сценой. «Для нас нет никакой значимости в “декорации”, — пишет В.Э. Мейерхольд в 1920 г., — все это для сецессионов и венско-мюнхенских ресторанов; нам бы только не “Мир искусства”, не “рококо” и не музейная канитель» [24, с. 16]. По сути, это означает упразднение декорации как таковой. На место художника в театр приходят инженер и конструктор. Показательно, что эскизы Л.С. Поповой к спектаклю «Великодушный рогоносец» В.Э. Мейерхольда представляют собой не что иное, как технические чертежи, исполненные тушью при помощи циркуля и линейки.

⁷ Об эстетико-стилевых исканиях в драматургии и театре 1920-х гг., а также режиссерском искусстве К.С. Станиславского, В.Э. Мейерхольда, Е.Б. Вахтангова, А.Я. Таирова см.: [24–33].

⁸ Ведущие концепции сценического оформления спектакля 1920-х гг. представлены в статьях Э.Ф. Голлербаха «Театр как зрелище» и Г.В. Стебницкого «Об основных течениях в декорационном искусстве» [35].

Контекст представляет ключ для анализа процессов, протекающих в художественной сфере. Прежде всего он ориентирует исследовательскую мысль на соотнесение некоего множества артефактов с целью выявления присущих им общих закономерностей и тем самым потенциально предполагает в качестве следующего шага рассмотрение индивидуального своеобразия каждого из них.

Алгоритм предложенного типа анализа может иметь следующую конфигурацию:

- ◆ установление связей изучаемого объекта с социокультурным контекстом эпохи во всей его полноте и многосоставности;
- ◆ обоснование преемственных связей феноменов, позиционирующих различные этапы художественно-творческого процесса и формирующих диахроническую разновидность контекста;
- ◆ акцентирование новых принципов в области содержания, форм, выразительных средств, генерирующих синхронический контекст;
- ◆ моделирование стиливых координат на основе включенности художественного факта в систему взаимообуславливающих связей;
- ◆ выявление авторов, определяющих направленность поисков и тем самым созидających контекст культуры.

При контекстном анализе отечественного искусства 1920-х гг. очевидна сходная реакция мастеров различных цехов на реалии окружающей действительности, следствием чего становится общность содержания, форм, языка высказывания. Другим немаловажным качественным показателем художественного контекста 1920-х гг. является прослеживаемая практически во всех искусствах множественность эстетико-стилевых исканий. Симптоматично при этом, что их широчайший диапазон выстраивается в определенную логическую систему. В каждом из искусств получают интенсивное развитие направления, которые можно условно назвать традиционными, и одновременно с ними разворачивается широкое движение так называемого «левого фронта». Противоборством, столкновением, взаимодействием разнообразных эстетических концепций — «производственников» и «станковистов», «психологистов» («психоложцев» или «переживальщиков», по определению В.Э. Мейерхольда) и «биомехаников», «напостовцев» и «перевальцев», «литфронтовцев» и «Серapiоновых братьев» — определяется творческий облик данной эпохи.

Предложенный алгоритм контекстного анализа может быть спроецирован и на другие эпохи. Вместе с тем в зависимости от рассматриваемого материала он должен подвергаться корректировке, особенно в части стиливого компонента. Так, применительно, например, к классицизму, с его достаточно жесткой регламентацией, точнее, типизацией всех параметров произведения — содержания,

формы, выразительных средств, стиливого контекст будет складываться, по-видимому, из суммы индивидуальных стилей. XX столетие, характеризующееся небывалой по интенсивности динамикой художественных процессов, не выработало единого исторического стиля и является, по сути, «эпохой стилей», поэтому для воссоздания целостной картины в качестве единиц исследования целесообразно, на наш взгляд, избрать стили направления, течения, школы.

Русское искусство 1920-х гг. органично вписывается в современное культурное пространство, его опыт оказывается актуальным и востребованным как в плане продолжения в творческой практике, так и в отношении научного осмысления.

Список источников

1. Маршак С.Я. Собр. соч. : в 8 т. Москва : Художественная литература, 1971. Т. 6. С. 527–602.
2. Шитикова Р.Г. Художественный контекст как вектор теоретического исследования музыкального искусства // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13. № 4. С. 410–418.
3. Левая Т.Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. Москва : Музыка, 1991. 166 с.
4. Шитикова Р.Г. К определению понятия контекст: явление и сущность // Актуальные вопросы современного университетского образования : сб. ст. по материалам XI Российско-Американской научно-практической конференции 13–15 мая 2008 г. Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2008. С. 484–488.
5. Шитикова Р.Г. Русское музыкальное искусство 1920-х годов в контексте художественных исканий эпохи // Музыкальное образование в современном мире: диалог времен : сб. науч. трудов. Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2016. Вып. 7. Ч. 2. С. 161–179.
6. Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания / ред.-сост. В.Н. Перельман. Москва : Советский художник, 1962. 403 с.
7. Карпов А.С. Стих и время. Проблемы стихотворного развития в русской советской поэзии 20-х годов. Москва : Наука, 1966. 404 с.
8. Бродский И.И. Мой творческий путь. Москва ; Ленинград : Искусство, 1940. 190 с.
9. Шкловский В.Б. Жили-были: Воспоминания. Мемуарные записи. Повести о времени: с конца XIX века по 1964 год. Москва : Советский писатель, 1966. 551 с.
10. Блок А.А. Собр. соч. : в 6 т. Ленинград : Художественная литература, 1982. Т. 4: Очерки. Статьи. Речи. 1905–1921. С. 229–239.
11. Михайлов М.К. Стиль в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 262 с.
12. Шитикова Р.Г. Экспериментальная программа вузовской дисциплины «Проблемы стиля в русской музыке второй половины XX — начала XXI столетия» // Музыкальное образование в современном

- мире. Диалог времен : сб. ст. по мат. VI Междунар. научно-практ. конф. 4–6 декабря 2013 года. Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2014. Ч. 1. С. 63–89.
13. Воронский А.К. Писатель, книга, читатель // Красная новь. 1927. № 1. С. 226–239.
 14. Чуковский Н.К. Что я помню о Блоке // Новый мир. 1967. № 2. С. 229–237.
 15. Резник О.С. Жизнь в поэзии. Творчество И. Сельвинского. Москва : Советский писатель, 1972. 527 с.
 16. Пастернак Б.Л. Люди и положения. Москва : Эксмо, 2007. 640 с.
 17. Кондаков И.В., Шнейберг Л.Я. Русская литература XX века : в 2 т. Москва : Новая волна, 2003. Т. 1. Поэзия прозы. 512 с. Т. 2. Проза поэзии. 512 с.
 18. Гура В.В. Роман и революция. Пути советского романа. 1917–1929. Москва : Советский писатель, 1973. 400 с.
 19. Пунин Н.Н. К итогам Октябрьских торжеств // Искусство коммуны. 1918. № 1. 7 декабря.
 20. Пунин Н.Н. О памятниках // Искусство коммуны. 1919. № 14. 9 марта.
 21. Пуни И.А. Современные группировки в русском левом искусстве // Искусство коммуны. 1919. № 19. 13 апреля.
 22. Художники РСФСР за 15 лет: Каталог юбилейной выставки. Живопись, графика и скульптура. Ленинград : Государственный Русский музей, 1932. 120 с.
 23. Маяковский В.В. Собр. соч. : в 12 т. Москва : Изд-во «Правда», 1978. Т. 11. С. 233–235.
 24. Мейерхольд В.Е. Статьи, письма, речи, беседы : в 2 ч. Москва : Искусство, 1968. Ч. 2. 643 с.
 25. История советского драматического театра : в 6 т. Москва : Наука, 1967. Т. 1. 407 с.
 26. Всеволодский В.Н. (Гернгросс). История русского театра : в 2 т. Ленинград ; Москва : Теа-кино-печать, 1929. Т. 2. 508 с.
 27. Богуславский А.О., Диев В.А., Старков А.Н. Эстетические искания в драматургии и театре (1917–1934) // Из истории советской эстетической мысли. Москва : Искусство, 1967. С. 243–284.
 28. Золотницкий Д.И. Академические театры на путях Октября. Ленинград : Искусство, 1982. 343 с.
 29. Золотницкий Д.И. Будни и праздники театрального Октября. Ленинград : Искусство, 1978. 255 с.
 30. Станиславский К.С. Собр. соч. : в 9 т. Москва : Искусство, 1988–1999.
 31. Рудницкий К.Л. Режиссер Мейерхольд. Москва : Наука, 1969. 528 с.
 32. Смирнов-Несвицкий Ю.А. Евгений Вахтангов. Ленинград : Искусство, 1987. 248 с.
 33. Головащенко Ю.А. Режиссерское искусство Таирова. Москва : Искусство, 1970. 362 с.
 34. Берман А.М. Конструктивизм в творчестве Н.П. Акимова 1920-х годов // Университетский научный журнал. 2015. № 11 (Филологические и исторические науки, искусствоведение). С. 77–82.
 35. Театрально-декорационное искусство в СССР. 1917–1927 : сб. ст. Выставка в залах Академии художеств : каталог / под ред. Э.Ф. Голлербаха, А.Я. Головина и Л.И. Жевержева. Ленинград : Ленинградская Академия Художеств ; изд. Комитета Выставки театрально-декорационного искусства, 1927. 404 с.

CONTEXT AS A CLUE FOR THE ANALYSIS OF A PERIOD'S ARTISTIC PANORAMA, BY THE EXAMPLE OF THE RUSSIAN CULTURE OF THE 1920S

RAISA G. SHITIKOVA

Herzen State Pedagogical University of Russia, 48, Moyka River Embankment, St. Petersburg, 191186, Russia
E-mail: rshitikova@mail.ru

Abstract. *The article suggests an option for practical implementation of the idea, developed by the author, that context should be considered as a clue for the theoretical artistic research within a specific direction. From the chosen perspective, the author reviews a difficult historical stage of the Russian artistic culture. The system-forming factors that create the context of an era are revealed. The article discloses the interaction, during the process of art development, of the social and historical determi-*

nants, on the one hand, and the immanent evolution patterns of the art as a whole and its certain types, on the other hand. The author shows the masters' response to the outward realities of social life. A particular attention is paid to the analysis of the most important aesthetic and stylistic trends, common to all kinds of art, that determined the artistic panorama of that period. The article interprets the question of traditions development and the keen search for new ideas in the sphere of content, form, and expressive means. The emphasis is put on the names of the artists who symbolize that period, generating the creative content of the era.

Key words: context, artistic panorama, diachronic and synchronic coordinates of art development, aesthetic and stylistic searches, new conceptual ideas, content, forms, language means.

Citation: Shitikova R.G. Context as a Clue for the Analysis of a Period's Artistic Panorama, by the Example of the Russian Culture of the 1920s, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 3, pp. 372–381.

References

1. Marshak S.Ya. *Sobr. soch.: v 8 t.* [Collected Works: in 8 Volumes]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1971, vol. 6, pp. 527–602.
2. Shitikova R.G. Khudozhestvennyi kontekst kak vektor teoreticheskogo issledovaniya muzykal'nogo iskusstva [Artistic Context as a Vector for Theoretical Research in the Musical Art], *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2016, vol. 13, no. 4, pp. 410–418.
3. Levaya T.N. *Russkaya muzyka nachala XX veka v khudozhestvennom kontekste epokhi* [The Russian Music of the Early 20th Century in the Artistic Context of the Era]. Moscow, Muzyka Publ., 1991, 166 p.
4. Shitikova R.G. K opredeleniyu ponyatiya kontekst: yavlenie i sushchnost' [To the Definition of the Context: the Concept and the Essence], *Aktual'nye voprosy sovremen-nogo universitetskogo obrazovaniya: sb. st. po materialam XI Rossiisko-Amerikanskoi nauchno-prakticheskoi konfe-rentsii 13–15 maya 2008 g.* [Proc. of the 11th Russian-American Scientific and Practical Conference “Modern Concepts of University Education”, May 13–15, 2008]. St. Petersburg, RGPU im. A.I. Gertsena Publ., 2008, pp. 484–488.
5. Shitikova R.G. Russkoe muzykal'noe iskusstvo 1920-kh godov v kontekste khudozhestvennykh iskanii epokhi [Russian Musical Art of the 1920s in the Context of Art Researches of the Era], *Muzykal'noe obrazovanie v sovremennom mire: dialog vremen* [Music Education in the Modern World: Dialogue of Times]. St. Petersburg, RGPU im. A.I. Gertsena Publ., 2016, issue 7, part 2, pp. 161–179.
6. Perelman V.N. (ed.) *Bor'ba za realizm v izobrazitel'nom iskusstve 20-kh godov. Materialy, dokumenty, vospo-minaniya* [The Fight for Realism in the Fine Arts of the 1920s. The Materials, Documents, Memoires]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1962, 403 p.
7. Karpov A.S. *Stikh i vremya. Problemy stikhotvornogo raz-vitiya v russkoi sovetskoi poezii 20-kh godov* [The Verse and the Time. The Problems of Poetic Development in the Russian Soviet Poetry of the 1920s]. Moscow, Nauka Publ., 1966, 404 p.
8. Brodsky I.I. *Moi tvorcheskii put'* [My Creative Way]. Mos-cow, Leningrad, Iskusstvo Publ., 1940, 190 p.
9. Shklovsky V.B. *Zhili-byli: Vospominaniya. Memuarnye zapisi. Povesti o vremeni: s kontsa XIX veka po 1964 god* [Once upon a Time: Memoirs. Memoir Records. Stories about Time: from the End of the 19th Century to 1964]. Moscow, Sovetskii Pisatel' Publ., 1966, 551 p.
10. Blok A.A. *Sobr. soch.: v 6 t.* [Collected Works: in 6 Vol-umes]. Leningrad, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1982, vol. 4: Ocherki. Stat'i. Rechi [Essays. Articles. Speeches], 1905–1921, pp. 229–239.
11. Mikhailov M.K. *Stil' v muzyke* [Style in Music]. Leningrad, Muzyka Publ., 1981, 262 p.
12. Shitikova R.G. Eksperimental'naya programma vuzov-skoi distsipliny “Problemy stilya v russkoi muzyke vtoroi poloviny XX – nachala XXI stoletiya” [The Pilot Pro-gram of High School Discipline “Problems in the Russian-Style Music of the Second Half of the 20th – Beginning of the 21st Century”], *Muzykal'noe obrazovanie v sovre-mennom mire. Dialog vremen: sb. st. po mat. VI Mezhdun-nar. nauchno-prakt. konf. 4–6 dekabrya 2013 goda* [Proc. of the 6th International Scient. Conference “Music Edu-cation in the Modern World. Dialogue of Times”. Decem-ber 4–6, 2013]. St. Petersburg, RGPU im. A.I. Gertsena Publ., 2014, part 1, pp. 63–89.
13. Voronsky A.K. Pisatel', kniga, chitatel' [The Writer, the Book, the Reader], *Krasnaya nov'* [Red Virgin Soil], 1927, no. 1, pp. 226–239.
14. Chukovsky N.K. Chto ya pomnyu o Bloke [What I Re-member about Blok], *Novyi mir* [New World], 1967, no. 2, pp. 229–237.
15. Reznik O.S. *Zhizn' v poezii. Tvorchestvo I. Sel'vinskogo* [The Life in Poetry. I. Selvinsky's Creative Activities]. Moscow, Sovetskii Pisatel' Publ., 1972, 527 p.
16. Pasternak B.L. *Lyudi i polozheniya* [People and Situa-tions]. Moscow, Eksmo Publ., 2007, 640 p.
17. Kondakov I.V., Shneiberg L.Ya. *Russkaya literatura XX veka: v 2 t.* [Russian Literature of the 20th Century: in 2 Volumes]. Moscow, Novaya Volna Publ., 2003, vol. 1: Poeziya prozy [Poetry of Prose], 512 p., vol. 2: Proza poe-zii [Prose of Poetry], 512 p.
18. Gura V.V. *Roman i revolyutsiya. Puti sovetskogo romana. 1917–1929* [The Novel and the Revolution. The Ways of the Soviet Novel. 1917–1929]. Moscow, Sovetskii Pisa-tel' Publ., 1973, 400 p.
19. Punin N.N. K itogam Oktyabr'skikh torzhestv [To the Re-sults of October Celebrations], *Iskusstvo kommuny* [Art of the Commune], 1918, no. 1, 7 December.
20. Punin N.N. O pamyatnikakh [About the Monuments], *Iskusstvo kommuny* [Art of the Commune], 1919, no. 14, 9 March.
21. Puni I.A. Sovremennye gruppirovki v russkom levom iskusstve [Contemporary Groups in the Russian Leftwing Art], *Iskusstvo kommuny* [Art of the Commune], 1919, no. 19, 13 April.
22. *Khudozhniki RSFSR za 15 let: Katalog yubileinoi vystavki. Zhivopis', grafika i skulptura* [Artists of the Russian Sovi-et Federative Socialist Republic for 15 Years: the Catalog of Anniversary Exhibition. Painting, Graphics, and Sculp-ture]. Leningrad, Gosudarstvennyi Russkii Muzei Publ., 1932, 120 p.
23. Mayakovskiy V.V. *Sobr. soch.: v 12 t.* [Collected Works: in 12 Volumes]. Moscow, “Pravda” Publ., 1978, vol. 11, pp. 233–235.
24. Meyerhold V.E. *Stat'i, pis'ma, rechi, besedy: v 2 ch.* [Arti-cles, Letters, Speeches, Interviews: in 2 Parts]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968, vol. 2, 643 p.
25. *Istoriya sovetskogo dramaticheskogo teatra: v 6 t.* [The His-tory of Soviet Drama Theatre: in 6 Volumes]. Moscow, Nauka Publ., 1967, vol. 1, 407 p.
26. Vsevolodsky V.N. (Gerngross). *Istoriya russkogo teatra: v 2 t.* [The History of Russian Theatre: in 2 Volumes]. Leningrad, Moscow, Tea-Kino-Pechat' Publ., 1929, vol. 2, 508 p.

27. Boguslavsky A.O., Diev V.A., Starkov A.N. *Esteticheskie iskaniya v dramaturgii i teatre (1917–1934)* [Aesthetic Searches in Dramatic Art and Theater (1917–1934)], *Iz istorii sovetskoi esteticheskoi mysli* [From the History of Soviet Aesthetic Thought]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1967, pp. 243–284.
28. Zolotnitsky D.I. *Akademicheskie teatry na putyakh Oktyabrya* [Academic Theaters on the Ways of the October]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1982, 343 p.
29. Zolotnitsky D.I. *Budni i prazdniki teatral'nogo Oktyabrya* [Weekdays and Holidays of the Theatrical October]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1978, 255 p.
30. Stanislavsky K.S. *Sobr. soch.: v 9 t.* [Collected Works: in 9 Volumes]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988–1999.
31. Rudnitsky K.L. *Rezhisser Meierkhol'd* [Directed by Meyerhold]. Moscow, Nauka Publ., 1969, 528 p.
32. Smirnov-Nesvitsky Yu.A. *Evgenii Vakhtangov* [Yevgeny Vakhtangov]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1987, 248 p.
33. Golovashenko Yu.A. *Rezhisserskoe iskusstvo Tairova* [Tairov's Art of Directing]. Moskva, Iskusstvo Publ., 1970, 362 p.
34. Berman A.M. *Konstruktivizm v tvorchestve N.P. Akimova 1920-kh godov* [Constructivism in the Works by N.P. Akimov of the 1920s], *Universitetskii nauchnyi zhurnal* [Humanities and Science University Journal], 2015, no. 11 (Filologicheskie i istoricheskie nauki, iskusstvo-vedenie [Philological and Historical Sciences, Art Criticism]), pp. 77–82.
35. Gollerbakh E.F., Golovin A.Ya., Zheverzhev L.I. (eds). *Teatral'no-dekoratsionnoe iskusstvo v SSSR. 1917–1927: sb. st. Vystavka v zalakh Akademii khudozhestv: katalog* [The Theatrical and Decorative Art in the USSR. 1917–1927: the Collected Articles. The Exhibition in the Halls of the Academy of Arts: the Catalogue]. Leningrad, Leningradskaya Akademiya Khudozhestv Publ., Komiteta Vystavki Teatral'no-Dekoratsionnogo Iskusstva Publ., 1927, 404 p.

5—6 октября 2017 года
Государственный исторический музей

Ежегодная конференция
«АКТУАЛЬНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЕЕВ»

«КОММУНИКАЦИЯ В МУЗЕЕ: ПРОСТРАНСТВО, ЛЮДИ, ПРЕДМЕТЫ»

Цель конференции — выявление наиболее удачных методов работы и обмена опытом в следующих направлениях деятельности:

- ◆ продвижение выставок и образовательных программ;
- ◆ представление музея в Интернете;
- ◆ дополнительные источники дохода для музеев;
- ◆ взаимодействие со СМИ;
- ◆ фандрайзинг;
- ◆ навигация в музее;
- ◆ выстраивание корпоративной культуры;
- ◆ издательская деятельность.

К участию приглашаются сотрудники музеев, работающих в отделах по связям с общественностью, рекламы и маркетинга, ИТ, а также специалисты в области выставочной деятельности и образования.

Срок приема заявок для участия с докладом: до 30 июня 2017 г.

Участие платное. Командировочные расходы, транспорт, проживание — за счет направляющей стороны.

☎ +7 (495) 698-18-46

socialmedia.shm@gmail.com

Подробнее: http://shm.ru/issledovatelyam/conf_calendar/10345/