

Воробьев И. С.

**"БОЛЬШОЙ СТИЛЬ" ЭПОХИ ТОТАЛИТАРИЗМА В СССР И ПРОЛЕТАРСКОЕ ИСКУССТВО
(МУЗЫКАЛЬНЫЕ И НЕМУЗЫКАЛЬНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ)**

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2008/6-1/15.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2008. № 6 (13): в 2-х ч. Ч. I. С. 42-46. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2008/6-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

дарств. Оно, непременно, будет вносить путаницу в уже существующие нормы, тем более, что разница между указанными видами конфликтов фактически отсутствует.

Некоторые исследователи выступают за единое право вооруженных конфликтов без их деления на международные и внутренние. Так, в 1978 г. на Совещании правительственных экспертов по вопросу о подтверждении и развитии гуманитарного права, применяемого в период вооруженных конфликтов, делегация норвежских экспертов предложила отказаться от деления вооруженных конфликтов на две категории и применять единое право для всех видов вооруженных конфликтов [Стюарт 2003: 128-175].

Оценив это предположение, можно прийти к выводу, что государства не готовы к такому развитию событий, боясь международного контроля, вмешательства во внутренние дела и ограничения суверенитета. Кроме того, это действительно опасно, так как повстанцы не всегда пользуются поддержкой извне. Они могут быть обычными уголовными преступниками, следовательно, подлежат уголовному преследованию по праву своей страны.

Заслуживает внимания точка зрения ученых, выдвигающих тезис об общей интернационализации конфликта при наличии иностранного вмешательства и, как следствие, о применении к нему полного комплекса норм международного гуманитарного права. Действительно, когда в гражданскую войну на стороне повстанцев вмешивается третье государство, оно фактически нарушает суверенитет этой страны, следовательно, превращает конфликт в международный. Несмотря на то, что такое вмешательство тайное или выражается только в финансировании, материально-технической помощи, оно является действенным способом влияния на государство, находящееся в состоянии гражданской войны. При этом степень интернационализации, т. е. объема такой незаконной помощи, должна достигать определенного уровня. Представляется разумным считать такой уровень достигнутым, когда повстанцы не в состоянии продолжать вооруженную борьбу без поддержки извне.

Как мы видим, различные нормы применимые в рамках режима Женевских конвенций и Дополнительных протоколов, не помогли должным образом справиться с получившими в настоящее время широкое распространение интернационализированными вооруженными конфликтами. Судебная практика говорит о применении столь же неясного принципа деления конфликтов. Ситуацию осложняет то, что конфликт с международными и внутренними элементами очень удобен для невероятных политических манипуляций. Поэтому будет логично согласиться с учеными, придерживающимися тезиса об общей интернационализации конфликта при наличии иностранного вмешательства и, как следствие, о применении к нему полного комплекса норм международного гуманитарного права. Это будет крайне важным для обеспечения более эффективной гуманитарной защиты в период интернационализированного вооруженного конфликта.

Список литературы

Блищенко И. П., Дориа Ж. Прецеденты в международном публичном и частном праве. - М., 1999.

Дополнительный протокол к Женевским конвенциям от 12 августа 1949 г., касающийся защиты жертв международных вооруженных конфликтов (Протокол I) от 8 июня 1977 г. // Сборник международных договоров СССР. - 1993. - Вып. XLVI. - С. 134-182.

Дополнительный протокол к Женевским конвенциям от 12 августа 1949 г., касающийся защиты жертв вооруженных конфликтов немеждународного характера (Протокол II) от 8 июня 1977 г. // Сборник международных договоров СССР. - 1993. - Вып. XLVI. - С. 182-191.

Егоров С. А. Вооруженные конфликты и международное право: Автореф. дисс... д.ю.н. - М., 1999.

Стюарт Д. К единому определению вооруженного конфликта в международном гуманитарном праве: анализ интернационализированного вооруженного конфликта // Журнал Международного комитета Красного креста: Сборник статей. - 2003. - № 850.

Эрик Д. Принципы права вооруженных конфликтов. - М., 2000.

Byron C. Armed conflicts: International or non-international? // Journal of Conflicts and Security Law. - 2001. - № 1.

«БОЛЬШОЙ СТИЛЬ» ЭПОХИ ТОТАЛИТАРИЗМА В СССР И ПРОЛЕТАРСКОЕ ИСКУССТВО (МУЗЫКАЛЬНЫЕ И НЕМУЗЫКАЛЬНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ)

Воробьев И. С.

Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова

Формирование идеологии *пролетарской культуры или пролетарского искусства* начинается задолго до революции 1917 г. Марксисты, представители социал-демократического и рабочего движений в качестве движущей силы современной истории, как известно, видели пролетариат, которому делегировались свойства наиболее прогрессивного класса, способного преобразовать старый мир, привести человечество к счастливому будущему. Классовая теория марксистско-ленинской философии истории, социологии и политической экономики, разделяющая общество на угнетателей и угнетенных, буржуазию и пролетариат, в конечном счете, преобразовывалась в политическую утопию о диктатуре пролетариата в революционный период, а также об исторической необходимости уничтожения иных классов на пути создания бесклассового общества. Вместе с тем, рост политической активности рабочих в период, охватывающий две русские рево-

люции, сделали пролетариат реальной политической силой, новым героем времени вне зависимости от большевистской революционной пропаганды. Иначе говоря, на фоне социальных брожений, фигура рабочего в общественной жизни заняла одну из ведущих позиций. В контексте же художественной культуры рубежа столетий и предреволюционного времени, например, такое явление как пролетарская литература стала играть заметную роль (Горький, Серафимович и др.). В любом случае, понятие «пролетарское» применительно к искусству и литературе немедленно получило социально-политический оттенок как символ противопоставления всему непролетарскому, как антитеза прогнившей власти и культурному декадансу.

С началом революции 1917 г., рабочее движение, организуемое большевистской партией, становится одной из опор Октябрьского переворота. В свою очередь, курс на формирование новой пролетарской культуры и искусства оказывается знаковым вектором, отражающим смысл революции, нацеленной на разрушение прежнего уклада жизни и построение первого в мире пролетарского государства. Пролетарская эстетика, таким образом, формируется в зеркальном отражении революционных процессов, которые уже тогда, на заре революции отличаются крайним догматизмом и идеологической однополюсностью. Ярким выражением идеологической и эстетической позиций пролетарского искусства становится программа культурно-просветительской организации Пролеткульт, возникшей в Петрограде еще в сентябре 1917 г. для «поддержания пролетарской самостоятельности в различных областях искусства» [1: 435]. Среди центральных положений Пролеткульта: принимаемая в качестве аксиоматической идея Маркса и Ленина о классовой основе исторического прогресса. Продолжая мысль классиков коммунистической идеологии, миф о прогрессивной роли того или иного класса переносился пролеткультовцами и на типологию художественной культуры. Так, прогрессивная роль феодального хозяйствования по сравнению с рабовладельческим переносилась на средневековое искусство, прогрессивная роль буржуазии в эпоху Возрождения и в Новое время отсвечивала в прогрессивном значении искусства Ренессанса и эпохи Просвещения и т.п. Вульгарно-социологическая схема, соответственно, приводила к умозаключению о параллели между исторической революционной ролью пролетариата и исторической необходимостью формирования пролетарской культуры. Искусственность, спекулятивный характер этой доктрины был очевиден. Однако ее политическая востребованность в революционную эпоху также не вызывала сомнений. Не случайно в ее формировании принимают участие не только деятели рабочего движения и большевистские лидеры, такие как А. Богданов, В. Плетнев и А. Луначарский. Не только пролетарский писатель М. Горький. Концепция Пролеткульта о соответствии новой формации, новому государственному строю новой нормативной эстетики, исключая иные типы эстетики, поддерживается авангардными объединениями (футуристы, конструктивисты), такими организациями как ЛЕФ (Левый Фронт Искусства), руководителями ряда отделов Наркомпроса (К. Малевич, А. Лурье и др.). Несмотря на то обстоятельство, что Пролеткульт в результате ленинской критики и организационного подчинения Наркомпросу, утрачивает свое влияние после 1920 г. (распался только в 1932 г.), пролеткультовская идеология и авторитет ряда ее представителей играют одну из важнейших ролей в контексте художественной культуры 20-х. Деятельность Наркомпроса, Главполитпросвета, ЛЕФа, затем Ассоциации Художников Революционной России (АХРР), Ассоциаций пролетарских писателей, художников, музыкантов (РАПМ, РАПХ, РАПМ) и других, интенсивная пропагандистская и издательская деятельность многих из этих организаций, наконец, работа членов пролетарских объединений в цензурных комитетах, советских и партийных органах, репертуарных комитетах и т.п. — пронизаны пролеткультовской идеологией.

Ее акценты, помимо общей установки на единственно возможный, пролетарский, тип культуры и искусства в СССР, определяют основной круг эстетических требований, основные положения которых могут быть сведены к следующим тезисам:

1. Отрицание художественного опыта буржуазного прошлого.
2. Отрицание художественного опыта современных течений и направлений в искусстве, не являющихся пролетарскими.
3. Проецирование марксистского мировоззрения в область художественного творчества.
4. Массовость.
5. Функциональность искусства (выполнение им пропагандистской, агитационной, воспитательной, в конечном счете, идеологической миссий, в том числе в плане формирования коллективного, массового сознания).

В свою очередь, пролетарские объединения, создаваемые с начала 1920-х, расширяют круг этих требований. Внесение корректив в эстетическую платформу пролетарской культуры было связано с решительным навязыванием партийной идеологии самостоятельной организации, каковой поначалу являлся Пролеткульт. Открытая идеологическая экспансия была развернута потому, что Пролеткульт и его преемники рассматривались властью в качестве пропагандистского рупора и одновременно опоры для проведения официальной культурной политики. Отсюда стремление к политической самостоятельности пролетарских объединений были жестко пресечены партийей уже на 1 съезде Пролеткульта в 1920 г. Не менее решительно был положен конец сепаратистским тенденциям и в 1932 г., когда все негосударственные организации были ликвидированы в связи с постановлением ЦК ВКПб «Об упорядочении деятельности литературно-художественных организаций». А. Луначарский вспоминал: «Владимир Ильич во время съезда Пролеткульта в октябре 1920 г. поручил мне поехать туда и определенно указал, что Пролеткульт должен находиться под руководством Наркомпроса и рассматривать себя как его учреждение и т.д. Словом, Владимир Ильич хотел, чтобы мы

подтянули Пролеткульт к государству; в то же время им принимались меры, чтобы подтянуть его и к партии» (2, 46).

Результаты вмешательства правительства и партийного руководства в жизнедеятельность Пролеткульта не замедлили сказаться. В начале 1920-х постепенно оформляются организации, находящиеся под непосредственным влиянием властных структур: Ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ – 1923) и пролетарских писателей (РАПХ – 1925). Параллельно с этим кристаллизуются группировки (например, в рамках АХРР) пролетарских художников, которые образуют в 1931 г. РАПХ. Эстетическая программа этих пост-пролеткультовских объединений оказывается более детализированной, поскольку наряду с мировоззренческими критериями в ней предпринимается попытка установления общих методологических и стилевых нормативов. Что же принципиально нового вносят новые пролетарские идеологи?

1. Пролетарское искусство рассматривается как инструмент идеологической борьбы; в свою очередь, согласно положению о неизбежности мировой революции (по Троцкому), или об усилении классовой борьбы в условиях построения социализма (по Сталину), эстетика пролетарского искусства создает миф об идеологическом фронте, на котором сталкиваются два взаимоисключающих друг друга лагеря – буржуазное искусство и пролетарское искусство. Однако функции пролетарского искусства трактуются здесь уже с партийной точки зрения. Собственно, выражение интересов тоталитарной власти и партийность – становятся той новой идейной платформой, отличающей РАПМ или РАПХ от Пролеткульта.

2. Эстетический нигилизм, декларировавшийся Пролеткультом, получает более точные очертания в пролетарской эстетике 20-х. С одной стороны, в результате ревизии наследия прошлого выделяются образцы для подражания. Помимо дореволюционной пролетарской литературы, в качестве образцов здесь принимается народное творчество, народная поэзия, почвенничество в изобразительном искусстве и в музыке, традиции критического реализма (Некрасов, Мусоргский, передвижники). С другой, временный тандем с модернистским и авангардным искусством разрывается (как, например, в музыке, где ярлык буржуазного закрепляется за «современничеством», а мелко-буржуазного – за революционным, собственно авангардным искусством). Само собой разумеется, что всякая связь с искусством современного Запада в рамках подобной догматической позиции невозможна (что еще раз открывает двери для развития почвеннических тенденций). Также определяется роль т.н. «попутчиков», разделяющих революционную идеологию, но чуждых пролетарскому сознанию (таковы левовцы, например, Маяковский; Есенин и крестьянские поэты, революционный авангард в живописи – супрематисты, конструктивисты, аналитики и др.).

3. Окончательно утверждается утилитарная роль искусства, в котором на первом плане оказывается, как уже подчеркивалось, идейное содержание и агитационно-просветительский ракурс. В свою очередь, идеологическая непогрешимость рассматривается в качестве залога или компенсации художественности.

4. Идеологическая составляющая определяет тематику и средства выражения. Именно в рамках пролетарского искусства и эстетики предпринимается попытка анализа содержания и формы произведений с классовых позиций. Антитеза «буржуазный–пролетарский» распространяется не только на содержание, а и на средства выражения. Под пролетарскими, следовательно, имеющими право на существование, понимаются произведения, с одной стороны, отражающие героизм пролетарской революции и пролетарского строительства, с другой, народные по своему духу, демократичные и понятные для широких масс. Отсюда столь значимой для пролетарского искусства в целом становится развитие массовых жанров (ведь догматы идеологии легче всего внедряются в массовое сознание в виде емких и доступных жанров и форм: массовой песни, театральных миниатюр, например, в виде «Живых газет», коротких новелл, разумеется, на социально значимую тему, а также многочисленных имитаций образцов народного творчества – частушек, притч, былин и т.п.). Разумеется, безоговорочным нормативом становится упрощение языка, стилизация фольклора.

Данная картина общих эстетических установок пролетарского искусства прекрасно иллюстрируется высказыванием Л.Лебединского на страницах журнала «Пролетарский музыкант» за 1929г. (№1, с. 5): «Пролетарские художественные Ассоциации являются, таким образом, - отрядами пролетариата, отрядами коммунистической партии, начинающими борьбу за гегемонию пролетариата в искусстве».

Исходя из вышесказанного, казалось бы, следует заключить, что пролетарское искусство едва ли не идентично в ряде своих посылок эстетике тоталитарного искусства. Однако, это верно лишь на первый взгляд. Действительно, такие характерные черты эстетики, как утилитарность, идеологическая однополюсность, партийность, догматизм, подчеркивающий стремление к нормативности, каноничности, узкий диапазон тематики и жанров, доминирование содержательного аспекта, ограниченность средств выражения: все это не только сближает большой стиль тоталитаризма и пролетарское искусство, но и подчеркивает определенную преемственность большого стиля. Однако даже в точках соприкосновения кроется существенное различие, кстати сказать, во многом объясняющее нелицеприятную критику официальной властью пролетарских объединений. В каких же пунктах не совпадает точка зрения адептов большого советского стиля и пролетарского искусства?

Во-первых, утилитарность эстетической доктрины пролетарского искусства связана с революционной утопией о построении бесклассового общества будущего и, соответственно, пропагандой этой утопии. По условиям этой доктрины основой государственного устройства нового общества является пролетариат как наиболее сознательная, с точки зрения марксизма-ленинизма, часть трудящихся. Соответственно, искусство, создаваемое в новом обществе должно быть пролетарским, отвечающим революционным чаяниям народа. В этой схеме налицо – два важнейших мотива, противоречащих требованиям большого стиля: а) революцио-

низм (отчасти напоминая мысль Троцкого о перманентной революции), основанный на динамичном движении в сторону оптимального (общемирового) государственного устройства, отвечающего требованиям трудящихся масс; б) *футурологический и утопический* характер доктрины, предполагающий создание нового общества и его искусства еще в далеком будущем (следует подчеркнуть, что пролетарская публицистика 20-х гг. рассматривала, прежде всего, пути становления нового искусства, но не утверждала, что это искусство уже создано – поскольку, согласно теоретической модели, еще не создано было соответствующее этому искусству государство). Казалось бы, незначительные противоречия, тем не менее, имели огромное значение, как и, например, так называемый троцкистский уклон в партии. Ведь революционизм и футурологическая утопия эстетики пролетарского искусства касались напрямую вопросов идеологии и политического курса власти. Очевидно, что революционизм в контексте большого стиля подменялся постреволюционизмом, который следует понимать как стремление к равновесию, стабильности, стагнации. Революционная фразеология сталинской эпохи здесь не должна приводить в заблуждение. Ведь идеологическая борьба на вершине власти велась за власть, то есть не за мифическое государство рабочих и крестьян, а за руководство тоталитарным государством. Футурологическая утопия и вовсе не соответствовала прагматике тоталитаризма. Поскольку искусство должно было соответствовать не будущей государственной системе, а отражать современную официальную доктрину. Таким образом, пролетарское искусство не в состоянии было выполнять идеологическую функцию, как ее представляла власть (прежде всего, Сталин). Трактую положения марксизма-ленинизма фактически в романтико-утопическом ключе, пролетарские художественные группировки концентрировали свою деятельность на решении вопросов мирозерцания и эстетики, в то время как формирующийся большой стиль требовал от искусства разворота в сторону прагматики и политики.

Во-вторых, идеологическая однополюсность пролетарского искусства была сконцентрирована на полярности понятий «пролетарский-буржуазный». В свете формирования тоталитарной имперской мифологии эта антитеза утрачивала свое значение, поскольку сталинский режим концентрировал свое внимание на создании с одной стороны, нового этноса («советский народ») и, соответственно, нового типа патриотизма (советского патриотизма), с другой – не пролетарского, а социалистического государства как переходной ступени к коммунистическому (с точки зрения политического мифа, - государства трудящихся, в действительности же, государства, в котором ни один общественный слой не играл сколько-нибудь заметной политической роли). В этом контексте узость классовая и интернациональная (космополитическая) доктрина пролетарской идеологии была уже в эпоху формирования тоталитарной империи политическим анахронизмом эпохи революции и гражданской войны. Риторика времен диктатуры пролетариата никак не соответствовала диктаторским амбициям партии и ее вождей.

В-третьих, партийность пролетарского искусства была столь же далека от официальной партийности тоталитарного искусства, как и идеологическая однополюсность. Несомненно, выражение партийного курса (в части ли революционной догматики – «капитализм-коммунизм», в части ли решений партии об индустриализации или социалистического переустройства деревни, наконец, борьбы с классовыми врагами) – являлось направляющим вектором художественного творчества. Здесь и беспощадная журналистская риторика, и актуальная в контексте официальной политики тематика, и особый, демократичный язык художественных произведений. Однако партийность пролетарского искусства была опять же сфокусирована, с одной стороны, на ретрансляции сугубо теоретических положений утопий Маркса и Ленина. С другой, - официальная линия партии (тем более, в условиях жестокой внутрипартийной борьбы) выражалась достаточно противоречиво (сквозь призму трактовки этой линии то Богдановым, то Луначарским, то Лениным, то Троцким, то Бухариным и т.д.). Одновременно, руководство различных пролетарских объединений под лозунгом идеологической борьбы пыталось навязать обществу собственную культурную политику, подменив ею официальную линию государственных и партийных органов, сделав пролетарскую эстетику доминирующей в советском искусстве. Примечательна здесь, например, позиция даже наркома просвещения Луначарского, который, несмотря на ленинские директивы, пытался еще на I съезде Пролеткульта предоставить этой организации полномочия, в сущности, неподконтрольные партии. В отчете о его выступлении, в частности значилось: «Тов. Луначарский указал, что за Пролеткультом должно быть обеспечено особое положение, полная автономия...» [2: 46].

Конечно, в условиях переходного периода 20-х, в условиях многоукладной экономики и культуры, все «политические уклоны» пролетарского искусства рассматривались партией сквозь призму, пользуясь выражением Ленина, «болезни левизны». (Хотя сама по себе партийность в любом случае выступала в качестве необходимого противовеса по отношению к иным эстетическим и мировоззренческим полюсам). Одновременно сам факт многоукладности представлялся как часть партийного курса во имя создания иллюзии об истинно демократичном обществе, основанном на идеалах свободы и плюрализма. Изменение политического курса в начале 30-х неизбежно определило ведущий политический акцент, согласно которому понятия партийности и идеологической функциональности искусства могли существовать только в зависимости от жесткого регламента официального искусства, исключающего дискуссионность и плюрализм. Кроме того, требование единоначалия в тоталитарной схеме управления делало бессмысленным существование общественных организаций, претендовавших на исключительные права в деле управления культурой.

В-четвертых, в пролетарском искусстве догматизм, стремление к каноничности, доминирование содержания и т.п. – все эти аспекты, будучи близкими тоталитарной эстетике, все-таки не поднимались до уровня большого стиля. В художественной практике многие революционные догматы получали неожиданно неод-

нозначное воплощение. Противоречия возникали как в результате отсутствия общей для различных видов искусств эстетической базы, так и в результате самой по себе динамичной установки пролетарского искусства на *поиск средств выражения*, которые могли бы адекватно отразить идеологические каноны. Здесь, в отличие от многих образцов сталинского искусства, канону содержания не всегда соответствовал канон выражения. Точнее, способ выражения идеологического канона был в творческом отношении исключительно индивидуальным, самостоятельным, поскольку содержал в себе энергию творческой свободы. Примерами тому являются не только авангардные направления, прикрывавшиеся пролетарскими лозунгами (например, супрематисты и конструктивисты, заложившие фундамент советского промышленного дизайна, рекламы, агитационного искусства и т.д.). Наряду с компромиссами в отношении ряда авангардных группировок, пролетарское движение в искусстве выдвинуло ряд выдающихся фигур далеких от авангарда, чье творчество, тем не менее, в плане использования новых выразительных средств было чуждо начетничеству и догматизму. Исповедуя взгляды, ограниченные идеологическим схематизмом, в собственном творчестве они размыкали любые схемы и каноны. В определенном смысле, индивидуальный стиль вступал в противоречие с требованием единого стиля. Таковы эстетические результаты творчества великих писателей Горького и Шолохова, или творческие поиски художников более скромного масштаба, например, поэтов Казина и Гастева, композиторов Давиденко и Шехтера.

Впрочем, наряду с крупными достижениями пролетарского искусства, существовала и обратная сторона революционного догматизма. Так, значительная масса художественной продукции пролетарских объединений была отмечена печатью *антипрофессионализма*. Лозунг идеологической борьбы проводил водораздел между искусством пролетарским, в действительности самодеятельным, и академическим, профессиональным, между искусством рабочих кварталов и художественных вузов. «Пролетарское» понималось в этом контексте как массовое. Борьба с профессиональной традицией, превратившись в знаковую линию деятельности пролетарских группировок, создала прецедент формирования художественных объединений, основанных на дилетантском отношении к искусству. Требования пролетарской эстетики, прежде всего, фокусировались в области идейного содержания, где именно содержание определяло форму.

Большой стиль также опирался на доминирующее значение содержания, однако теоретики соцреалистического искусства, в отличие от пролетарских идеологов, учитывали сложность обратной связи содержания и формы. Поэтому эстетические требования «большого стиля» не могли не быть связанными с категориями «сделанности» и мастерства, вне которых никакое официальное искусство было бы не в состоянии создать прочный фундамент для своего развития.

В результате, пролетарское искусство как направление быстро изживало себя, утрачивая политическую и эстетическую актуальность. К началу 1930-х многоукладность экономики и культуры была преодолена, одновременно окончена внутривластная борьба, что создавало все условия для стремительного создания официальной эстетики тоталитаризма. «Чистка рядов», в том числе, и в пролетарских объединениях становилась неизбежной. Эту неизбежность, собственно, и продемонстрировал 1932 год, когда наиболее крупные представители пролетарской культуры перешли в лагерь социалистического реализма, став его основоположниками (Горький, Шолохов, Хачатурян, Кабалевский, Коваль, Шехтер, Келдыш, Лебединский и др.).

Список литературы

1. Власов В. Г. Стили искусства. - СПб., 1995. - Т. 1.
2. Ленин В. И. О пролетарской культуре. - М., 1983.

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ – БЕСКОНЕЧНЫЙ ПРОЦЕСС В СОВЕРШЕНСТВОВАНИИ ВОКАЛЬНОГО МАСТЕРСТВА

Воронина Н. П.

Белорусский государственный университет культуры и искусства, г. Минск

Введение

Вокальное искусство является определенной частью сложного комплекса современной музыкальной культуры, компонентом духовного развития, и подчиняется не только специфическим, но и общим законам преемственности.

В данной статье категория преемственности в вокальном искусстве выдвигается на первый план, так как в научной литературе, и конкретно в белорусском музыкознании она ранее не рассматривалась, и в настоящее время нуждается не только в осмыслении, но и в практическом ее применении. В ней мы стремились кратко сформулировать ответы на такие актуальные вопросы, как: 1. В чем значимость вокальной преемственности? Что в процессе исторической эволюции в развитии вокального искусства не сохраняется, а что, наоборот, совершенствуется? 2. Что прогрессирует и обогащает творческий процесс воспитания певца и почему? 3. Насколько существенна объективная предопределенность процессов наследования традиций в вокальных школах Беларуси?