УДК 7.038.11(470) + 7.01

Е. Н. Устюгова

РУССКИЙ АВАНГАРД 1920-х гг.: ДВА ПУТИ СХОЖДЕНИЯ ЖИЗНИ И ИСКУССТВА

В статье рассматривается судьба новаторских художественных идей и эстетических проектов в 1920-е гг., направленных на достижение гармонии бытия и духа, чувства и творчества человека. Сопоставляются две эстетические концепции — метафизическая и практическая. Их различие заключается в трактовке понятия «жизнь»: как космического или как социального мира. Метафизическая эстетика шла по пути развития новых потенциалов сознания человека, практическая эстетика стремилась к вовлечению человека в функциональное взаимодействие с материальным формотворчеством. Раскрываются черты утопизма идеи об определяющей роли искусства в достижении идеала совершенства мира и человека, трактовки «совершенства» как высшей степени внутренней интеграции человека и осуществления всеобщности человечества. Подвергается критике позиция Б. Гройса, утверждающего преемственную связь между авангардистским и тоталитаристским проектами.

К л ю ч е в ы е с л о в а: авангард, эстетика, искусство, Кандинский, Малевич, конструктивизм, жизнь, форма, творчество, красота, совершенство, Гройс.

Авангард — интернациональное новаторское движение, ставшее ответом на произошедший в начале XX в. культурно-цивилизационный перелом. Оно было направлено на разрушение традиционных принципов и форм искусства ради создания принципиально нового языка, выходящего за пределы художественной рамки непосредственно в жизненную реальность. Следует учитывать, что многие позиции авангарда не являлись специфичными именно для русской культуры и эстетики, а шли в русле общих тенденций европейской культуры (символизм, футуризм, кубизм, экспрессионизм). Особенностью русского авангарда является превалирование позитивной жизнестроительной направленности над свойственными европейскому авангарду негативистскими и абсурдистскими тенденциями (дадаизм, сюрреализм).

Многим русским авангардистам казалось, что революция открыла возможности для реализации их проектов в новых социальных условиях, поэтому они с энтузиазмом начали искать пути для практического внедрения своих идей. Государственная политика Советской России первой половины 1920-х гг. сначала пыталась совместить грандиозные жизнестроительные замыслы авангарда с задачами выработки единой стратегии культурной политики страны, которая должна была перестроить всю жизнь на новых началах — куда входят и «культура быта, и культура труда, культура отдыха, физическая культура и даже культура эмоций» [11, *39*]. Этой цели отвечало создание новых институтов, предназначенных для формирования продуманной и целенаправленной культурной политики строящегося государства, — Государственной академии художественных наук (ГАХН), Института художественной культуры (ИНХУК). Впоследствии отношение государственной власти к новаторским проектам стало резко негативным,

© Устюгова Е. Н., 2019

ею был избран консервативный путь развития культуры и искусства, руководствовавшийся политической и идеологической целесообразностью. Это нашло выражение в утверждении абсолютного господства доктрины «социалистического реализма». В 1930-е гг. Россия вступила в долгий период тоталитарного управления культурой и искусством, а многие творцы и деятели новаторских проектов были подвергнуты политическим репрессиям.

Общая идея всех ветвей русского авангарда в сфере визуальной культуры — стремление к созданию нового мира во взаимном проникновении жизни, искусства и человека. Этой цели отвечали две радикально новые эстетические концепции. Первую можно было бы назвать «художественно-метафизической». Другая, которая также зародилось еще в досоветский период, была ориентирована на практическое преобразование материального мира (конструктивизм, «производственное искусство»). Обеим этим концепциям был присущ утопизм, поскольку они исходили из веры в осуществимость идеала совершенного мира на пути создания нового универсального языка, преобразующего человека в свободного творца во всех сферах деятельности. На основе этих идей был выдвинут единый художественный проект претворения жизни как целостности. Так, программной целью Института художественной культуры (ИНХУК) было создание Большого стиля нашего времени путем установления связи между всеми видами искусства и промышленным производством [19, *45*].

В основе проекта «художественно-метафизического» крыла авангарда лежали идеи, сформулированные К. Малевичем, В. Кандинским и их единомышленниками, о назначении искусства создать новый мир, внешне не имеющий отношения к наличной реальности, а подчиняющийся общим законам живого духа «космического мира». Искусству отводилась великая созидательная миссия соединения стихии природы (бытия) с человеком (без посредничества культуры как системы смыслов), что должно было привести к подлинной реальности как единству человечества: «...Единство всего человечества необходимо, ибо нужен единый человек действа. Мы хотим себя выстроить... по-новому, так, чтобы вся стихия природы соединилась с человеком и образовала единый всесильный лик, объединяющий обособленные индивидуальности» [14, *210*].

В. Кандинский в работе «О духовном в искусстве» писал, что наступает эпоха целеустремленного созидания великой духовности как имматериальной энергии, дающей миру жизнь. Пробудить в человеке новое отношение к жизни под силу только искусству, которое создаст проект совершенной жизни человечества, возвысит материальную и социальную жизнь до духа красоты и превратит ее в художественную, эстетическую жизнь. В этом смысле искусство выступало уже и в роли новой религии, несущей миру трансцендентные абсолюты, и в роли новой детерминирующей силы, преобразующей всю человеческую деятельность [9].

И Малевич, и Кандинский считали, что рождающаяся художественная форма *происходит* из взаимопроникновения бытия и интуиции творчества художника, который возвышается до объективности животворящей силы самого творческого духа мира: «Живопись — краска, цвет заложены внутри нашего организма... Моя нервная система окрашена ими. Мозг мой горит от их вспышек» [16, *48*].

Вместе с тем художник не является только инструментом материализации Космического Духа в художественных формах. Художник активно, сознательно, деятельно участвует в его творческом созидании, синтезируя разнонаправленные воздействия энергии животворящей силы творческого духа мира, превращая их в художественное произведение, а через него воздействуя на сознание других людей.

Идеи Кандинского об осмысленном формировании нового языка искусства отвечали общему стремлению представителей разных сфер гуманитарного знания к созданию фундаментальной науки о языках культуры. Целью основанной в 1921 г. Государственной академии художественных наук (ГАХН) было интегративное исследование искусства гуманитарными, естественными и социальными науками во взаимодействии теории с художественными экспериментами, а также разработка общей концепции гуманитарного и художественного образования. Кандинский выдвинул проект Новой науки об искусстве, предполагавший совместное изучение «элементов искусства» и их синтеза художниками и представителями естествознания. Результатом этого объединения должна была стать «Энциклопедия искусствознания», систематизирующая все дискурсы об искусстве [6]. Этот проект новой языковой парадигмы культуры и искусства широко обсуждался художниками и учеными.

Кандинский сразу после революции активно включился в процесс создания новых художественных организаций: в 1920 г. он возглавил Институт художественной культуры (ИНХУК), позднее стал сотрудником ГАХН. В статье «О Великой утопии» он призывал к созыву конгресса деятелей искусства всех стран во имя построения «всемирного здания искусств» [10, *40*].

Главным направлением исследований ИНХУКа и ГАХН был анализ воздействия произведений искусства на человеческую психику через выразительные средства разных видов искусства и изучение способов их взаимодействия. В соответствии с концепцией художественного творчества как полного синтеза субъективного и объективного, духовного и реального Кандинский положил в основу идеи «монументального искусства», или «искусства в целом», теорию синтеза искусств, согласно которой художественный язык выстраивает гармонию контрапунктов как образ мировой гармонии. Исследование взаимодействия пространственных и временных искусств (живописи, музыки, поэзии, танца, театра) было направлено на открытие их общего «внутреннего смысла», который Художник творит подобно тому, как композитор сочиняет симфонию.

Хотя Кандинский считал, что творческий процесс начинается с бессознательной чувственной интуиции, он подчеркивал, что творчество художника пронизано саморефлексией, духовной углубленностью, что и делает искусство духовной деятельностью, подобной философии и религии. Вместе с тем идея целостности как сущности самой жизни приводила к пониманию науки об искусстве как аналогичной натурфилософии. Кандинский привлек к деятельности института представителей разных видов искусства и ученых: физиков, психологов, физиологов, химиков, историков, искусствоведов, композиторов, архитекторов.

Но проект «монументального искусства», задуманный Кандинским и продолженный в стенах ГАХН А. Г. Габрическим, В. П. Зубовым, Д. С. Недовичем,

не был осуществлен по причине отсутствия взаимопонимания художников-практиков, ученых-естествоиспытателей и теоретиков искусства, хотя масштабность замысла новой художественной науки-практики, направленность на интеграцию психологии восприятия и онтологии художественного произведения сохраняют свою актуальность и сегодня.

В отличие от главной идеи Кандинского о синтезирующей природе искусств Малевич считал, что, поскольку «мир неделим, ибо в нем все равно и неразделяемо», единственным соответствием реальности станет беспредметный супрематизм, так как «супрематизм есть единоформие... все пришло к единому белому. Все спектры всего стали в одном сознании, в одном возбуждении и движении», «...все стало безыдейно беспредметным, или освобожденным *ничто*» [15, *244–245*].

По мнению Б. Гройса, в этом проявился революционный радикализм Малевича, который все же нельзя считать нигилизмом, поскольку Малевич, с одной стороны, полагал историческую конечность любых культурных форм, но, с другой стороны, верил в неразрушимость Искусства как такового, поэтому и работал с первоэлементами формы [5, *76*]. Сам Малевич поясняет: «ничто» не есть образ не-бытия, «...в действительности “Ничто” не есть только пустошь, а только то действие, во что проникнуть не может человеческое» [3, *156*]. Он видел в супрематизме путь к освобождению от вторичных форм и смыслов, рожденных в социуме и культуре, чтобы выйти к сфере изначальных трансцендентных абсолютов, полагая, что дело супрематического искусства не в том, чтобы передавать явления, «а только являть явление явлений» [15, *234*]. Эту созидающую силу искусство получает благодаря тому, что говорит не на языке отражения реальности, а на языке форм, которые «произошли от интуитивной энергии, преодолевающей бесконечное», но «...все же имеют рациональное назначение гигиены претворения хаоса в гармонию красоты» [13, *276*]. Поэтому вряд ли можно согласиться с Б. Гройсом, который называет концепцию Малевича «диалектикой несовершенства», поскольку он будто бы вдохновлялся идеей хаоса и не верил в идеал совершенства [5, *82*]. Напротив, Малевич, как и многие другие авангардисты, думал о преображении мира художником в совершенную картину, связывая ее с совершенством человека: «преображая мир, я иду к своему преображению» [17, *159*].

При всем различии понимания *формы* художниками авангарда по существу она являлась для них проводником энергетического воздействия мироздания на сознание художника и человека, воспринимающего язык искусства. Художник не только является средством проявления мира, но и активно-деятельно участвует в его творческом созидании через формотворчество и через воздействие языком форм на сознание людей. Следуя этой деятельной миссии художника, Малевич, как и Кандинский, участвовал в разработках программ распространения принципов нового искусства для их практического осуществления в жизни общества. Он возглавил Ленинградское отделение ИНХУКа, подчеркивая необходимость связи художественных исследований с психофизиологией, строительством и архитектурой, участвовал в создании советского дизайна, работал над проектом музея живописной культуры, исходя из того, что форма — это краеугольный камень всей истории изобразительной и конструирующей деятельности.

Несмотря на попытки практического внедрения универсалистских идей «метафизического» крыла русского авангарда о достижении единства Бытия, Искусства и Человека, их концепции все же по сути были утопическим художественным мифотворчеством. Имена В. Кандинского и К. Малевича остались в памяти культуры прежде всего благодаря их новаторским художественным произведениям, оказавшим большое влияние на язык изобразительного искусства XX в.

Жизнестроительная концепция «практической эстетики» («производственное искусство», конструктивизм) вкладывала в понятие *жизнь* иной смысл, связанный с единством социальной и материальной реальности. Ее представители (в основном архитекторы и дизайнеры) считали, что новые технологические возможности, открывшиеся в ходе технического прогресса, должны изменить принципы мышления человека, направив его на переорганизацию всей материальной среды, что приведет к переустройству всей жизни людей, создав новые принципы мировосприятия, новые формы деятельности, общения, поведения.

Этот проект, исходивший из эстетической утопии имманентного возникновения организующей энергии, присущей совершенной функционально-целесообразной форме, дал начало развитию двух направлений: одно было занято поиском универсальных законов формообразования, соотношения архитектоники предметных форм и организации пространства (В. Татлин, Л. Лисицкий), другое занималось практической разработкой форм материальной культуры (конкретных вещей, мебели, одежды, рекламы, плаката, фотографии, архитектуры, прикладного искусства (В. Степанова, Л. Попова, А. Лавинский, А. Родченко)). Параллельно шло освоение нового языка форм в разных видах искусства — в кино (С. Эйзенштейн, Д. Вертов), в театре (В. Мейерхольд).

Революционный романтизм с его обоготворением техники питал замыслы эстетики «производственничества» 1920-х гг., рисующие грандиозные перспективы культурного и художественного строительства. В России после 1917 г. эти устремления совпали с началом радикальных революционных изменений всей социальной структуры и жизненного уклада, что не могло не повлиять на социальную ангажированность «практической эстетики». Это особенно очевидно в переплетении идей «производственников» с идеологией Пролеткульта, который идеализировал пролетариат, считая культуру прямым выражением классового сознания.

Оставив за скобками политически идеологизированную фразеологию лидеров Пролеткульта, признающую будущее искусства только в процессе трудовой деятельности рабочего и провозглашающую будущее господство социально-производственного утилитаризма, согласно которому следует заменить живопись материальной вещью, театр — массовым действом, отметим только главную идею «производственников» о том, что необходимо устранить разрыв между искусством и жизнью, что искусство должно быть творчеством жизни, а не ее внешним украшением.

Направленность этих идей была во многом инициирована идеями дореволюционного интернационального футуризма, так же противопоставлявшего традиционное «“станковое” искусство», как отжившее, конструированию беспредметных форм, поэтизирующего индустриальную реальность, введение

в искусство материалов из утилитарного обращения. В основу эстетической деятельности предлагалось положить принцип целесообразности, аналогично технической целесообразности, и новые эстетические критерии, отождествляющие пользу и красоту, техническое и эстетическое. Эти принципы новой эстетики были восприняты и развивались как «производственным искусством», так и конструктивизмом, они стали теоретической базой для опыта советского дизайна. Подчеркнем, что эти идеи не были следствием социальной революции, а были логическим продолжением проявившейся раньше реакции искусства на техническую и технологическую революцию в материальной культуре. Социальная революция лишь предоставляла, как тогда казалось, новые возможности для внедрения идей футуризма-конструктивизма в жизнь, создавала ощущение их общественной востребованности.

После 1921 г. российские футуристы отошли от беспредметных экспериментов и переключились на работу в сфере конструирования утилитарных вещей, так как считали, что разрушительная часть их программы выполнена и можно приступить к позитивному созиданию. Идеологи «ЛЕФа» (О. Брик, Б. Арватов) призывали к культу полезной материальной вещи, к отказу от профессионализма. Оценивая реальное содержание «производственного искусства», следует отделять лозунги радикальных идеологов этого направления от практической деятельности его художников и трезвой позиции теоретиков движения (Н. Пунин, Н. Тарабукин) [8].

В осуществлении идеи «искусство — в производство» новое предметное творчество ориентировалось все же не на политическую идеологию, а на экономический прогресс. В работах теоретиков производственного искусства звучала мысль, что конечная цель эстетической переорганизации материальной среды состоит в формировании творческого потенциала человека труда. Здесь акцент делался на слове «творчество», и свобода эстетического творчества противопоставлялась механическому ремеслу. Вещь трактовалась не однозначно утилитарно, а как образующий элемент новой эстетической среды жизнедеятельности человека.

Следующим этапом развития идей эстетического преобразования предметной среды стал *конструктивизм,* который отошел от идеи отождествления искусства и труда, утверждая необходимость нового типа художественного профессионализма. По мысли Н. Пунина, художественная деятельность, как высшая модель творчества, расчистит путь к раскрытию творческой природы целостного человека, к расширению панорамы всей культуры, тогда искусство реализует в полной мере свою творческую суть [12, *148–149*]. Следовательно, только сознательно-творческое отношение к целесообразности конструирования предметной среды приведет к целесообразности социально-преобразовательных процессов. Теоретики конструктивизма считали, что внутренняя разумность системы «интеллектуально-материального производства» наложит печать на весь характер оформления городов и предметов бытового и производственного назначения, создавая стиль будущей коммунистической эпохи.

В основу нового типа формотворчества был заложен эстетико-художественный принцип, поскольку технически целесообразная форма была для конструктивистов свидетельством красоты и совершенства, а формотворческое

мастерство — качеством профессиональной художественной деятельности, понимаемой по аналогии с античным определением искусства как *техне*. В борьбе умеренного (Л. Лисицкий, В. Татлин, А. Родченко, А. Ган, Л. Попова, В. Степанова) и радикального («производственнического») крыла конструктивизма рождался советский дизайн. История сохранила имена и произведения тех художников, которые соединяли в своем творчестве и художественный профессионализм, и формотворческие поиски, и социальную направленность, и создание языка взаимопонимания с современным массовым зрителем. Концепция конструктивизма выдвигалась как общеэстетическая программа, универсальная для всех видов искусства, а не только для сферы дизайна.

Но уже во второй половине 1920-х гг. практические возможности советской индустрии показали свою полную неспособность к широкомасштабной реализации принципов *конструктивизма*, что вынудило многих художников этого направления уйти в сферу прикладного искусства, выполнения отдельных дизайнерских или архитектурных заказов или даже чисто проектных вариантов в так называемых «бумажном дизайне» и «бумажной архитектуре».

Во второй половине 1920-х гг. в разработках концепции практической эстетики наметился новый ракурс, который был связан с влиянием философии культуры А. А. Богданова. В концепции культуры, изложенной в его труде «Тектология», он выстроил четырехэтапную модель истории культуры в направлении от срастания искусства с трудом в древности к последующей специализации видов и форм деятельности, к обособлению искусства при капитализме и, наконец, к завершающей стадии коммунистической коллективистской культуры и труда. Согласно такому видению исторической эволюции меняется образ культуры: из стихийного потока она превращается в целесообразно организованную систему [3]. А. Богданов приходит к функционалистской концепции культуры как высшего способа организации Целого, трактуя культуру как универсальную технологию организационного переустройства жизни. Он полагал, что выражение единства коллективного опыта должно стать организующим принципом всех сфер деятельности, в том числе труда, идеологии и искусства. Отсюда следует, что суть прогрессивной модели культурной деятельности состоит в овладении технологией интеграции единиц в организованное целое, в результате чего из материала — человеческих единиц — организуется коллектив [2, *325–334*].

Идеи Богданова повлияли на развитие «практической эстетики» в социально-прагматическом направлении, связывающем эстетический проект с политической идеологией и социальной практикой, придавая ему воспитательную установку. Его последователь Б. Арватов в конце 1920-х гг. писал, что пролетарское искусство должно руководствоваться целью воспитательного воздействия на членов общества ради формирования социума нового типа. Теперь «производственное искусство» трактуется как универсальный метод организации всех форм жизни человека, как «тотальный дизайн», в котором художник мыслится как мастер-инженер [1, *232–263*].

Ошибочность попытки теоретиков «производственного искусства» создать на этой базе универсальную эстетику была доказана последующим опытом

развития культуры. С одной стороны, стала очевидной утопичность претензий «производственного искусства» на универсальность модели тотальной организованности всей жизни, с другой — эта концепция стала, хоть и косвенно, поддержкой утвердившейся в СССР в 1930–1950-е гг. тоталитарной эстетики, в которой человек лишался свободы личностного творчества и превращался в элемент воспитуемой массы.

Борис Гройс в полемически остром произведении «Gesamtkunstwerk Сталин» [7] обратил внимание на то, что политическая воля и власть и художественные проекты могут сойтись в стремлении к осуществлению. Он утверждает, что советская социальная практика времен сталинизма является прямым наследованием идей русского авангарда. Эту преемственность он усматривает в том, что они будто бы вдохновлялись общей идеей установления тотального единства жизни, искусства, общества и человека, — только для авангарда она была утопической мечтой, а социализм ее реализовал практически.

С этой логикой нельзя согласиться, поскольку социальная и культурная политика сталинского тоталитаризма 1930–1950-х гг. изначально исходила из желания визуализировать и внедрить политическую идеологию таким образом, чтобы она превратилась в унифицирующий индивидуальности людей коллективный «дизайн подсознательного», открывающий путь для установления тотальной власти государства над всей жизнью общества и людей [4, *107*]. Эта идеологическая установка в корне противоположна устремлениям русского авангарда первой половины 1920-х гг., который вдохновлялся идеалом гармоничной целостности бытия, искусства и свободного творческого человека, возлагая на искусство миссию пробуждения в человеке духа красоты, который творчески преобразит человеческое существование.

Направленность идей и художественных экспериментов русского авангарда 1920-х гг. по-прежнему сохраняет свою значимость для современной культуры и искусства в их поисках новых способов гармонизации человека и мира, пробуждения и реализации полноты творческих возможностей человека, обновления языков искусства. Черты идейной переклички современной эстетической культуры с самосознанием эстетической культуры 1920-х гг. с ее ценностно-мировоззренческими поисками обнаруживаются в стремлении вывести искусство за рамки классической традиции, включив его в широкий контекст жизненного мира, в проекции понятия эстетического опыта на сферу всей человеческой практики.

---

1. *Арватов Б.* Искусство и производство // Мазаев А. И. Концепция «производственного искусства» 20-х годов. М., 1975.

2. *Богданов А. А.* Программа культуры // Вопросы социализма (статьи разных лет). М., 1990.

3. *Богданов А. А.* Тектология. Кн. 2. М., 1989.

4. *Гройс Б.* Утопия и обмен: Статьи и эссе. М., 1993.

5. *Гройс Б.* «Gesamtkunstwerk Сталин». М., 1987.

6. *Гройс Б.* В потоке. М., 2018.

7. Искусство как язык — языки искусства: ГАХН и эстетическая теория 1920-х годов. Т. 1 : Исследования / под ред. Н. С. Плотникова, Н. П. Подземской при участии Ю. Н. Якименко. М., 2017.

8. Из истории советской эстетической мысли, 1917–1932. М., 1980.
9. *Кандинский В. В.* О духовном в искусстве // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. М., 2001.
10. *Кандинский В. В.* О Великой утопии // Там же. Т. 2. М., 2001.
11. *Луначарский А. В.* Революция и культура // Революция и культура. 1928. № 5.
12. *Пунин Н. Н.* Искусство и пролетариат // Мазаев А. И. Концепция «производственного искусства» 20-х годов. М., 1975.
13. *Малевич К. С.* Архитектура как степень наибольшего освобождения человека от веса // Малевич К. С. Собр. соч. : в 5 т. Т. 4. М., 2003.
14. *Малевич К. С.* К вопросу изобразительного искусства // Там же. Т. 1. М., 1995.
15. *Малевич К. С.* Мир как беспредметность // Там же. Т. 3. М., 2000.
16. *Малевич К. С.* От кубизма и футуризма к супрематизму // Там же. Т. 1. М., 1995.
17. *Малевич К. С.* О новых системах в искусстве // Там же.
18. *Мазаев А. И.* Концепция «производственного искусства» 20-х годов. М., 1975.
19. *Подземская Н. П.* Наука об искусстве ГАХН и теоретический проект В. В. Кандинского // Искусство как язык — языки искусства: ГАХН и эстетическая теория 1920-х годов. Т. 1.

Рукопись поступила в редакцию 4 февраля 2019 г.

УДК 78.08 + 7.071.1 + 111.7

Т. Н. Смирнова

ЭКЗИСТЕНЦИАЛ ТИШИНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ В. СИЛЬВЕСТРОВА

Поиск новых смыслов и методов воплощения в художественном творчестве экзистенциально-онтологических состояний бытия приводит композиторов к тишине. В статье рассматривается воплощение экзистенциала тишины в творчестве композитора Валентина Сильвестрова. Экзистенциал тишины раскрывается как онтологический феномен, связанный с Ничто и истиной, показывается, что в творчестве композитора он воплощается в процессе самопознания — «вслушивания в самого себя»; выявляется, что В. Сильвестров придает экзистенциалу тишины сакральное значение, его музыка берет свое начало из Ничто. Особое внимание обращается на вокальный цикл «Тихие песни», в котором экзистенциал тишины воплотился наиболее ярко.

К л ю ч е в ы е с л о в а: тишина и молчание, экзистенциал, «Тихие песни», сакральное, бытие, время, В. Сильвестров, Ничто.

Актуальность обращения к исследованию экзистенциала тишины в музыке обусловлена тем, что к экзистенциальному осмыслению бытия, выявлению его сущности и значимости для человеческой личности, проживающей процесс непрерывного становления, обращаются многие философски мыслящие композиторы второй половины XX — начала XXI в. Одним из таких композиторов является В. Сильвестров. Его художественное творчество раскрывает экзистенциал тишины во всей сложности бытийных смыслов, при этом акцент в его музыке делается на воплощение тишины как сакрального явления, это отличает произведения В. Сильвестрова от ряда других творческих исканий современных композиторов.

© Смирнова Т. Н., 2019