

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-11-2.32>

Демченко Александр Иванович, Саввина Людмила Владимировна

'DINAMIS' В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

Статья посвящена анализу отечественной музыки начала XX века с позиций характеристики динамизма, который становится важнейшей приметой эпохи, означая максимальную насыщенность движением, повышенную активность, обостренную импульсивность. Он является всепроникающим фактором нового мироощущения, его действие сказывается в ускоренной, взрывчато-скачкообразной эволюции художественного процесса, в частой смене стилевых манер и направлений. В этой связи в работу вводится понятие *dinamis*, отражающее новую энергию, организующую художественное целое.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2018/11-2/32.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2018. № 11(97). Ч. 2. С. 327-331. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2018/11-2/

© 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: hist@gramota.net

УДК 78.03

Дата поступления рукописи: 26.09.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-11-2.32>

Статья посвящена анализу отечественной музыки начала XX века с позиций характеристики динамизма, который становится важнейшей приметой эпохи, означая максимальную насыщенность движением, повышенную активность, обострённую импульсивность. Он является всепроникающим фактором нового мироощущения, его действие сказывается в ускоренной, взрывчато-скачкообразной эволюции художественного процесса, в частой смене стилевых манер и направлений. В этой связи в работу вводится понятие *dinamis*, отражающее новую энергию, организующую художественное целое.

Ключевые слова и фразы: *dinamis*; отечественная музыка XX века; Прокофьев; Стравинский; музыкальный конструктивизм.

Демченко Александр Иванович, д. искусствоведения, профессор
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
alexdem43@mail.ru

Саввина Людмила Владимировна, д. искусствоведения, профессор
Астраханская государственная консерватория
lvsavvina@mail.ru

‘DINAMIS’ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

Понятие *dynamis* (от греч. *сила*) представляется чрезвычайно созвучным одному из важнейших векторов развития музыкального искусства начала XX века. Уже на рубеже этого столетия, в 1890-1900 годы, наряду с существованием всякого рода пассивно-созерцательных настроений и в противовес им происходит заметный подъём жизненной активности, интенсивное утверждение действенно-динамичного, созидательного тонуса. Наибольшая перспективность в этом отношении была заложена в индивидуальных стилях А. Скрябина и С. Рахманинова.

Скрябин настойчиво культивировал такое качество, как импульсивность, которое касалось всех компонентов (от ритма до формообразования) и одно из самых своеобразных воплощений нашло в мотивах полёта (скрябинского *evolando*). Рахманинов в связи с характерной для него тенденцией к воплощению энергии волевых усилий разрабатывал выразительность мужественных, деятельно-упругих ритмов.

И всё же прорыв современного *динамизма*, происшедший в начале 1910-х годов, был настолько мощным по силе и новым по очертаниям, что воспринимался как нечто ошеломляющее. Существенные изменения претерпевает в эти годы стиль старших современников (Н. Метнер, С. Рахманинов), но основными выразителями движения «бури и натиска» выступили начинавшие свой путь композиторы, прежде всего С. Прокофьев и И. Стравинский.

Цель статьи заключается в исследовании музыки начала XX века в аспекте отражения общих тенденций современного искусства, стремящегося выразить новую реальность в формах, соответствующих изменившемуся миропониманию и состоянию души человека с позиций неопределенности, децентрализации, в противовес устойчивости и неизменности понимания реальности в искусстве прошлого времени. В этой связи вводится понятие *dinamis*, отражающее новую энергию, организующую художественное целое. Отныне динамизм становится важнейшей приметой эпохи, означая максимальную насыщенность движением, повышенную активность, исключительную мобильность, обострённую импульсивность. Он является всепроникающим фактором нового мироощущения, его действие сказывается и на самых общих свойствах музыкального творчества, отражаясь, например, в ускоренной, взрывчато-скачкообразной эволюции художественного процесса, в частой смене стилевых манер и направлений. Музыка становится открытой к соответствующим воздействиям со стороны других видов искусства (скажем, воспринимает принципы монтажной драматургии, идущие от только что народившегося кинематографа) и, в свою очередь, воздействует на них (новаторская балетная эстетика начала XX века, выдвинувшая взамен многоактной структуры одноактную симфонизированную композицию).

Актуальность статьи заключается в том, что проблемы отечественной музыки начала XX века, ставшие предметом исследования, рассматриваются с широких позиций – в контексте других видов искусств, в частности кино, живописи, а также с точки зрения воздействия таких стилевых направлений, как конструктивизм и фовизм. Научная новизна работы определяется подходом в изучении отечественной музыки начала прошлого столетия с точки зрения современных представлений о музыкознании, направленным на интеграцию с другими науками: семиотикой, психологией, лингвистикой, информатикой, литературоведением, искусствоведением. Поэтому важнейшей задачей статьи стало исследование проблемы коммуникативных связей, рассматриваемых с позиций адресата (слушателя).

Для художественного воплощения новой энергии (*dinamis*) использовался арсенал всевозможных формул движения: различные виды моторики и токатности, этюдные и экзерсисные формы, маршевые ритмы, пассажные и репетиционные рисунки, фигурации вращательного типа, движение по типу *perpetuummobile* – причём в сравнении с их традиционной трактовкой часто происходило обнажение интонационно-жанрового костяка, его формульности. На передний план выдвигаются такие качества, как мускульный характер, упругость, острота, ударность. Ударность в самом широком смысле слова – от жёсткого волевого напора до плакатно-оголённого рельефа и всякого рода маркированной артикуляции. Эта энергия отличалась высочайшей

интенсивностью, носила, как правило, чрезвычайно возбуждённый характер с доведением внутреннего напряжения до мыслимого предела, что в первую очередь касалось отдельных произведений варваристского плана с их яростными бушеваниями (балет Стравинского «Весна священная», кантата Прокофьева «Семеро их»). Но, скажем, «бешеная» токатность нередко определяла облик и собственно динамической стихии, особенно когда она представляла в образах неведомой, полуфантастической силы или приобретала inferнально-демонические очертания [1]. То было извержение энергии, переполнявшей человеческое существо, плещущей через край, потоком которой далеко не всегда удавалось управлять. Тем не менее по внутренней своей природе она тяготела к целеустремлённости и организованности, что сказывалось в преобладании чёткого, лапидарного интонационно-ритмического контура и цельных, монолитных структур. Особая примета динамизма, каким он был претворён в музыке начала XX века, состояла в выдвигании *ритма*, который являлся базисом и одновременно пружиной развёртывания энергетического потенциала. Именно динамизм востребовал для себя ритм, в котором заключался нерв любой двигательной формулы – токатной, моторной, маршевой и т.д. Но ритм не довольствуется ролью элемента, не ограничивается «обслуживанием» нижних этажей художественной выразительности. Он поднимается в ранг первостепенных слагаемых стиля и активно воздействует на созидание музыкальной конструкции [2].

Наличие организованного движения, то есть ритма, с помощью которого выстраивается художественное целое, свойственно не только музыке, но и другим видам искусства. Например, в 1924 году Фернан Леже создал фильм «Механический балет», в основе которого лежит идея показать движение предметов, организованное с помощью ритма. В нем кадры то ускоряются, то растягиваются и замедляются. Такое движение и определило название фильма «Механический балет». Движение, танец становятся своеобразными знаками, определяющими правила сочетания, упорядочивание символов, соответствующих определенному значению. Все подчинено движению, восхищающему зрителя неожиданной механикой обычных вещей. Некоторые кадры, как, например, девушка, качающаяся на качелях, напоминают эпизоды из фильмов Чарли Чаплина. Идеи Леже были созвучны идеям его друга, писателя Блэза Сандрара, который усматривал параллелизм между развитием языка и промышленного оборудования. Для него в речи особое значение имела «инструментализация», по мнению писателя, она обладала характером физического действия, механического движения. Сандрар активно проецировал литературные методы на сферу кино, которым он увлекался, и мечтал о создании нового киноязыка. В свою очередь, язык кинематографа активно внедрялся им в литературу [6].

На основе ритма воплощался широкий круг контрастных граней: обобщённый образ жизненной энергии «вообще» и сугубо рабочая энергия с обнажением её физиологического «скелета» и мускульной сути; выплеск стихийных, неуправляемых сил и собранно-сосредоточенный, целеустремлённый силовой поток, движущийся с «железной» регулярностью; яростный натиск с экспансивным наскоком, с фовистской или inferнально-демонической окраской и «реальный динамизм» с его вполне мирной, созидательной направленностью. Однако в любом варианте энергетизм начала века отличался склонностью к мощному динамическому прессу, упругостью, остротой и горячим возбуждением. В пределе это выводило на уровень сверхэнергии, когда движение превращалось в неистовый бег, вихревой полёт, а клокочущее действие напоминало лавину, шквал, вулканическое извержение.

Принадлежность такой энергии, как и динамизма вообще, нынешнему столетию зачастую определялась её *конструктивно-урбанистическим характером*. Урбанизация более, чем что-либо другое, отмечала вступление в индустриальную эру. На главенствующие позиции выдвигаются энергия машинного типа, конструкция из «железа и стали», «стекла и бетона». Урбанистический «мотор» XX века одержим стремлением подчинить всё и вся специфике производственного процесса – с соответствующей ролью чёткой токатной пульсации, остигательно-моторных фигураций вращательного типа и прочих имитаций рабочего ритма. В связи с этим приходится согласиться с реальностью существующего в западной социологии термина *человек массы*. На авансцену выходят простейшие и сложные механизмы, мир наполняется перестуком двигателей, всякого рода вибрациями, биениями, назойливым трением и свербящим повизгиванием трущихся частей, лязгом и скрежетом металла, пронзительным рёвом гудков, свистков, клаксонов. Так формируется музыкально-индустриальный пейзаж с сопутствующей ему шумовой атмосферой. За всем этим вставала жизнь современного города с его культом интенсивного движения и технической оснащённости [3].

Здесь же таилась и опасность различного рода гипертрофий, будь то соблазн самодовлеющего техницизма или появление в человеческой натуре черт нивелированности, механичности, всякого рода прямолинейно-угловатых штрихов (под воздействием «машинизированного» энергетизма). Но опасность эта с достаточной очевидностью заявила о себе только в 1920-е годы, а в 1910-е урбанистика могла беспрепятственно вступать в самые невообразимые синтезы (скажем, с ирреальной и фовистской образностью). Урбанистические устремления обычно выступали в соединении с конструктивными элементами. Тенденция к конструктивности заявила о себе в достаточно широкой гамме оттенков. Как и собственно в жизненной реальности, это могли быть самые общие признаки – связанные, например, с утверждением принципов полезности, рациональности, подчёркнутой логичности и системности. Причём установка на «математический» расчёт и полную выверенность приводила порой к откровенному схематизму, когда существование напоминало скорее технический чертеж.

Это могли быть и более конкретные свойства – скажем, отображение отлаженных, планомерных процессов, протекающих в безостановочной, неукоснительно выдержанной пульсации с акцентом на чёткости и ясности композиционного профиля и на целенаправленности драматургического развёртывания. И в данном случае культ методичности, безоговорочное подчинение заданному ритму подчас переходили в самодовлеющий диктат той или иной идеи (допустим, «движение ради движения»), а жизнь начинала походить на работу конвейера.

Наконец, это мог быть дух собранности, деловитости и подчёркнутой сдержанности с тенденцией к суховато-объективизированному тону, к холодноватой графичности письма, исключая эмоциональную окраску. Если подобная сторона оказывалась излишне подчёркнутой, возникал вариант конструктивизма, абсолютирующего жёсткую регламентацию и аскетизм, вплоть до рассудочной выхолощенности, когда начисто снимается живое биение человеческой плоти. Впрочем, в 1910-е годы такой крен существовал только в виде потенции, которая более отчётливо проявила себя позже, в 1920-е, а пока *ratio* благополучно соседствовало с *emotion* и самой причудливой фантазийностью. При этом нельзя не обратить внимание на следующее: нередко отвергая эмоциональность в привычном значении слова, «техницизированный» человек начала века отличался незаурядным темпераментом, который выливался во всепоглощающую отданность бурно кипящей жизнедеятельности, в захватывающий азарт сверхскоростей, в чувстве сопричастности миру высоких энергий.

Ведущим выразителем современного динамизма в отечественной музыке начала XX века стал С. Прокофьев. Неслучайно сам композитор, анализируя своё раннее творчество, отмечал среди нескольких основополагающих для себя линий токатную или моторную, называя в качестве образцов Этюды *op. 2*, Токкату *op. 11*, Скерцо из Десяти пьес *op. 12*, скерцо Второго фортепианного концерта, токкату в Пятом фортепианном концерте, а также «повторно-нагнетательные фигуры» в «Скифской сюите», «Стальном скаке», пассажи в Третьем концерте» [5, с. 183]. В плане выявления динамического потенциала «авангардным» жанром была для Прокофьева фортепианная музыка (пьесы, сонаты, концерты), непосредственно связанная со своеобразием его пианизма, который обычно определяется в следующих характеристиках: *графический, мускулистый, беспедальный*. К этому можно добавить, что как пианист он снискал себе за рубежом репутацию «человека со стальными пальцами». Сказанного достаточно для того, чтобы именно на образцах фортепианной музыки и попытаться выяснить коренные черты прокофьевской энергетики. Если довериться художественной интуиции раннего Прокофьева, то следует констатировать: у рождавшейся эпохи был запрограммирован настолько колоссальный динамический потенциал, что в ряде случаев приходится говорить не просто об энергии, а в полном смысле о сверхэнергии. Подразумевается избыточность сил, переполняющих всё существо и вырывающихся наружу с поистине вулканическим темпераментом.

Впервые подобное обнаружилось в знаменитом «Наваждении» (*op. 4 № 4*, 1908). В рамках относительно небольшой фортепианной пьесы 17-летнему композитору удалось сформулировать «энергетическую программу» нового времени. Мощный, собранно-сосредоточенный двигательный напор базируется на токатной моторике в той её разновидности, которая стала самой типичной в музыке XX века – имеется в виду учащённая, но равномерная пульсация плотной аккордовой ткани. Всё подчинено заданному рабочему ритму – его обнажённая подача проявляется уже в том, что целое от начала до конца выстраивается на единственном семизвучном мотиве, предельная краткость которого определяет сплошь разработочный характер произведения. Непрерывные перебросы этого мотива из регистра в регистр, из одного фактурного слоя в другой создают ощущение исключительной мобильности. Нагнетанию силового напряжения способствует использование имитационной техники и ещё в большей степени – взаимодействие основного мотива с упругими толчками-импульсами баса. Это энергетизм урбанистического толка, что претерпело в конструктивной заданности, в графичном характере звуковой ткани и в особой жёсткости, в которой есть что-то напоминающее «скрежет железа» (передаётся посредством разного рода диссонантности, включая кластерные гроздьи из малых секунд). Таков самый общий контур энергии «Наваждения». Но претворено здесь нечто большее, а именно – сверхэнергия. Достигается это благодаря высочайшей концентрации используемых ресурсов. Допустим, если взять средства динамики, найдём взрывчатые контрасты на пределе звуковой шкалы, силовой пресс как общих, так и локальных нагнетаний, выделение резко форсированного ритма многочисленными акцентами. Благодаря максимально быстрому темпу токата становится вихревой – этой лавине неудержимо мчащейся энергии присуще не только исключительное возбуждение (поддерживается непрерывным модулированием), но и дух яростного неистовства. «Наваждение» явилось одним из самых ранних первооткрытий кардинально нового стиля – по этой причине многое в облике выходящих на поверхность сил казалось таинственным, загадочным. Отсюда черты причудливости, фантастический покров, inferнально-демонические очертания.

Внешне автор широко опирается на средства соответствующей образности, выработанные в музыке XIX столетия: «дьявольский» тритон, уменьшённые и увеличенные трезвучия, уменьшённые септаккорды, интенсивнейшая хроматизация, многозвучные форшлагги. Но всё это предстаёт в резко трансформированном виде – скажем, связанные модуляции замещаются механическими сдвигами по малым секундам, аккордика и голосоведение до предела насыщаются «перцем» диссонирующих добавок. Шлейф таинственности, загадочности ещё длительное время сопровождал прокофьевские образы энергии, что объяснялось первородностью динамической стихии, вырвавшейся на поверхность бытия. Однако постепенно воплощение динамического начала приобретало в музыке композитора всё большую определённую и конкретность.

Своё предельное выражение урбанистические тенденции получили в Токкате *op. 11* (1912). Общие свойства прокофьевского динамизма всецело подчинены здесь запечатлению энергии машинного типа, которая становится олицетворением работы как таковой, в её сугубо производственном аспекте. Причём работы фанатичной, на полной самоотдаче, когда процесс идёт без малейших отстранений. Технизация энергетического потока начинается с установки «движение ради движения». Пьеса целиком основана на токатной моторике, в которой важна не столько интонационная выразительность, сколько постоянный пресс регулярного ритма. Свидетельства рационалистической заданности состоят в неукоснительно выдержанной безостановочной пульсации шестнадцатых, в методичном хроматическом скольжении звукового пучка, в рассчитанности драматургического развёртывания (четыре динамические волны с соответствующими фактурно-регистровыми разрастаниями). С индустриальным миром Токкату роднят и совершенно отчётливые слуховые

ассоциации (по-разному претворённые имитации работающего двигателя, стучащего механизма, в отдельных эпизодах – иллюзия мчащегося экспресса). Урбанистическая специфика заявляет о себе в подчёркнутой чёткости «производственного ритма», в механичности общего потока и его отдельных деталей, в стальном блеске фактуры, в исключительной жёсткости тона, что реализуется через сухую, нонлегатную артикуляцию и нарочито диссонирующую вертикаль (звуковую ткань композитор строит на сознательном столкновении линий, поэтому правилом становятся перечень малых секунд и больших септим).

Теперь можно наметить некоторые общие черты прокофьевского динамизма. Его «техническое оснащение» состоит в следующем: стремительное, подчас вихревое движение на основе регулярной пульсации, изредка оттеняемой синкопированными перебивками; плотная, насыщенная фактура, нередко с широким разбросом пластов (партии правой и левой руки), что создаёт ощущение объёма и мощи; всё это становится компонентами виртуозной техники, которая в данном случае служит воплощению бурлящей энергии; взрывчато-импульсивное интонирование опирается на упруго-толчковые фигуры, осязаемо передающие мускульное напряжение; свою роль играет чрезвычайно мобильное модулирование и интенсивнейшая разработочность, которая проникает в любые разделы формы. Основой и движущей пружиной всего является ритм – от отдельно взятых элементов до протяжённых остинатных построений. Ритм и остроакцентная артикуляция (на основе штриха *nonlegato* и *martellato*) с наибольшей отчётливостью передают «ударный» характер рассматриваемой образной сферы. Более того, по мнению Ю. Холопова, ударность – это «*проявление ведущих качеств художественной природы Прокофьева: энергичность, сила и интенсивность мысли, плакатная чёткость и категоричность высказывания*» [7, с. 182], к чему следует добавить и стремление к сжатости, спрессованности форм. В «ударном» характере прокофьевского динамизма заложена важнейшая предпосылка конструктивно-урбанистического наклона прокофьевской музыки, которое могло сказываться в достаточно общих моментах – таких, как стремление к крепкой и твёрдой манере музыкального письма или проявления самодовлеющей энергии.

Но важнее были конкретные свидетельства: чёткость, упорядоченность структур, заданность ритмоинтонационного потока, подчёркнуто жёсткий тон (аскетичный «чёрно-белый» колорит, графическая оголённость, диссонирующая вертикаль). И хотя подчас мог возникнуть оттенок схематизма, в целом это способствовало впечатлению рациональной выверенности, собранности, деловитости. Что касается урбанистики, то, прежде всего, следует выделить «железные» в своей неукоснительной размеренности ритмы и длительные единообразные *ostinati*, которые при определённой концентрации оказались способными вызывать весьма отчётливые ассоциации с производственным процессом (биение мотора, перестук двигателя, работа механизма, движение мчащегося локомотива).

И всё-таки определяющие качества прокофьевской энергии соотносились в основном с фигурой реально действующего человека. Примером тому может служить одночастная Третья соната (1907-1917). Её суть состоит в выявлении бурного силового напора. Однако напор этот максимально заряжен взволнованностью, горением, приподнятостью, чему в частности служат концертно-виртуозный стиль изложения и гимнически-утверждающая нота (начиная с заключительной партии). Развёртывание ведущего образа лишено малейшей монотонности, так как тематизм главной партии в каждой из трёх динамических волн предстаёт по-иному: экспозиция напоминает извержение или грохочущий водопад, который клубится, пенится, клокочет; разработка вторгается подобно шквалу, открывая разворот мощных преодолений; реприза – от начала до конца ускорющийся разбег, в ходе которого звуковой поток постепенно собирается как бы из отдельных ручейков.

«*Истинно человеческое*» в полной мере расцветает в двух лирических островках-отстранениях (побочная партия), обогащающих целое обертонами сокровенного и штрихами национально-русского. Так исключается абстрагирование, и взамен «узкоспециализированной» машинной энергии утверждается энергия одухотворённая, олицетворяющая общий подъём жизненных сил. При всей соотнесённости с реально-человеческим, центром притяжения прокофьевской концепции 1910-х годов оставался *homo faber*, девиз которого: действенность, воля, динамизм – превыше всего [3].

Так, Рахманинов в ряде произведений 1900-х годов довольно последовательно проводил мысль о необходимости преодоления элегичности и лирической меланхолии, их вытеснения действенно-волевыми образами с соответствующей активизацией празднично-оптимистических настроений (Вторая соната, Вторая симфония и особенно Третий концерт). Подхватывая столь созвучную своим устремлениям идею, Прокофьев с максимальной отчётливостью разрабатывает её во Второй сонате (1912), где резко сопоставлены две сферы образов. Первая, преобладающая (основной тематизм I и IV частей, вся II) выступает с такими характеристиками, как нацеленность на активное действие, волевой натиск, экспансивный настрой, явственно звучащая героическая нота. Этому отвечает конструктивно чёткий тематизм, основанный на заострённых интонациях, графическая жёсткость гармонического контура, интенсивная акцентуация, подчёркнутый лаконизм. Особенностью развёртывания действенно-волевого начала является эволюция от драматической напряжённости I части к радостно-скерцозному кипению деятельных усилий в финале.

Родовые признаки другой образной сферы (связующая и побочная партии I части, а также III часть целиком) – душевная мягкость, возвышенность, поэтичность, созерцательный характер с тяготением к рефлексии, черты меланхолии, безусловная соотнесённость со строем мыслей и чувств интеллигентной природы. Лексика здесь заметно ретроспективнее, что совершенно явственно ввиду прямых соприкосновений со стилистикой Рахманинова и Мясковского, которые стали в 1910-е годы основными выразителями подобных настроений. Поскольку это не просто две контрастные сферы образов, а два противостоящих типа мироощущения, возникает конфликт, развивающийся на протяжении всего произведения в форме настойчивого вытеснения лиризма действенностью. В I части их противоборство протекает с наибольшей остротой. Затем автор «разводит»

участников драмы, предоставляя каждому из них возможность высказаться в обособленной части. В финале происходит непредвиденное: попытка возобновления элегической настроенности (реминисценция побочной партии I части) вызывает реакцию в форме пародийного осмеяния и сметается вихрем токкатной энергии. Следовательно, вытеснение лирики ведется как серьёзными, так и буффонными методами. В конечном счёте она категорически отвергается как синоним пассивности и размягченности, а в качестве безусловной ценности утверждается действенно-динамичное жизнеощущение, устремлённое в перспективу.

Бум энергии и динамизма, вспыхнувший в 1910-е годы, получил своё продолжение и завершение в музыке следующего десятилетия. Теперь определяющей стороной явилось ещё более интенсивное распространение конструктивно-урбанистических тенденций. За рубежом в этом русле создаются концертные композиции И. Стравинского (Концерт для фортепиано и духовых) и С. Прокофьева (Четвёртый и Пятый фортепианные концерты, написанные в самом начале 1930-х годов); в России данную линию активнейшим образом развивают представители «современничества» (в числе наиболее содержательных приобретений – Первая фортепианная соната и Скерцо из Двух пьес для струнного оркестра Д. Шостаковича). Одно из характерных увлечений 1920-х годов – всякого рода индустриальные натурализации, главными адептами которых выступили В. Дешевов (музыка к пьесе «Рельсы», опера «Лед и сталь») и А. Мосолов (опера «Плотина», балет «Сталь» с нашумевшим в своё время фрагментом «Завод»).

О неслучайности появления «производственной музыки» говорит то, что она затронула ведущих мастеров (балеты «Стальной скок» С. Прокофьева, «Болт» Д. Шостаковича) и проникла даже в массовые жанры (хоры А. Давиденко «Рабочий май», «Бей молотом»). Наряду с радикальными формами продолжил существование «реальный динамизм» (Третий фортепианный концерт Прокофьева), который на рубеже 1930-х годов откликнулся на зов «реконструктивного периода» и в какой-то степени отразил утверждавшийся тогда дух созидательного энтузиазма (Третья симфония Шостаковича). Как видим, творчеству начала XX века было присуще сосуществование и взаимодействие динамизма «вообще» и динамизма конструктивного плана. Первый раскрывал себя через мощный напор энергии, нередко приобретающей стихийные формы, что отражало буйство сил, изначальную жажду движения. Динамизм конструктивного плана выказывал стремление к организованности, дисциплине (подчёркнутая деловитость, рационализм, математическая заданность), а также к энергии машинного типа с соответствующей «эре технократии» жёсткостью и холодностью.

Таким образом, динамизм стал одной из важнейших констант современного мироощущения. Соответственно этому и человек предстал в оптимуме фигурой деятельной, исполненной бодрости и жажды движения. В максимуме это было существо одержимое, без остатка отданное делу, обуравемое стремлением «жить десятилетней жизнью» (А. Блок). Вот почему *dynamis*, так ярко заявивший о себе в отечественной музыке начала XX века, можно считать знаменем того времени. Это позволило исследователям говорить о проявлении конструктивизма в отечественной музыке. Так, С. Караванская отмечает: «...можно с достаточной долей вероятности утверждать, что промышленная революция стала причиной появления нового эталона эстетики XX (а может быть и XXI) столетия» [4, с. 58]. Благодаря опоре на конструктивизм в музыке проявляются черты документализма, стремящегося запечатлеть стихию движения машин.

Список источников

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 280 с.
2. Асафьев Б. О балете. Л.: Музыка, 1974. 295 с.
3. Демченко А. И. Homo faber // Музыкальная академия. 2016. № 2. С. 1-7.
4. Караванская С. От поездов до фабрик: эмблемы русского музыкального конструктивизма 1920-х годов // Музыковедение. 2009. № 2. С. 58-62.
5. Прокофьев С. С. Прокофьев о Прокофьеве: статьи и интервью. М.: Советский композитор, 1991. 285 с.
6. Саввина Л. В., Саввин А. В. «Механический балет» Д. Антейла как образец музыкального текста художественной памяти XX века // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2018. Вып. 1 (789). С. 352-364.
7. Холопов Ю. Н. Современные черты гармонии Прокофьева. М.: Музыка, 1967. 477 с.

'DINAMIS' IN NATIONAL MUSIC AT THE BEGINNING OF THE XX CENTURY

Demchenko Aleksandr Ivanovich, Doctor in Art Criticism, Professor
Saratov State Conservatoire
alexdem43@mail.ru

Savvina Lyudmila Vladimirovna, Doctor in Art Criticism, Professor
Astrakhan State Conservatoire
lvsavvina@mail.ru

The article is devoted to the analysis of national music at the beginning of the XX century from the perspective of the characteristics of dynamism, which becomes the most important feature of the era, meaning maximum saturation with movement, increased activity, and heightened impulsivity. It is an all-pervading factor of new world perception; its action affects the accelerated, explosive and spasmodic evolution of the artistic process, the frequent change of stylistic manners and directions. In this regard, the authors introduce the notion of 'dynamis', which reflects new energy, organizing the artistic whole.

Key words and phrases: 'dynamis'; national music of the XX century; Prokofiev; Stravinsky; musical constructivism.