

2. Ли Страсберг: Метод и жизнь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.topcrop.ru/persons/li-strasberg.html>. – Дата доступа: 13.03.2020.

Баринова Я. А., БГУКИ, студент 216а(с) группы  
очной формы обучения  
Научный руководитель – Климов И. П.,  
кандидат филологических наук, доцент

## **АРХИТЕКТОНИКА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ И МУЗЫКЕ 1920-30 ГОДОВ**

Трудно указать другую эпоху в мировом искусстве, когда художественные достижения и социально-политические идеи и практики так сложно переплетались между собой, как в 1920-30-е гг. в СССР. Серьезные изменения в стране затронули и сферу общественного сознания и культуры. Важной находкой для мастеров культуры стал футуризм – новое течение европейского искусства, которое пришло в русскую культуру еще до революции 1917 г. Эстетика футуризма не имела мощной философской базы, но привлекала близостью к реальной жизни, ясной энергией критики и отрицания прежней традиции и энергетикой созидания нового.

Одним из крупнейших реформаторов русского стихосложения в 1920-е гг. был поэт-футурист Владимир Маяковский. Система художественных средств, разработанная в его творчестве, была направлена на предельную драматизацию речевого выражения чувств и мыслей нового типа лирического героя, обладающего революционным отношением к действительности.

В творчестве Маяковского в 1920-е гг. господствует тактовик, в котором безударные интервалы могут содержать от одного до трех слогов (тактовик – размер русского стиха, в котором слух учитывает объем

безударных интервалов [4, с. 144]): *Билет – // щелк. // Щека – // чмок. // Свисток – // и рванулись туда мы, // куда, // как сельди, // в сети чулок // плывут // кругосветные дамы* («Еду», 1925).

Такой изошренный, с большой степенью вариабельности метр хорошо подходил для изображения энергии, силы, движения. При тактовой организации стиха важную роль играла поэтика выброшенных слов. Этот прием был сознательным ходом у Маяковского: «Выкиньте из середины какое-нибудь слово, чтобы нарушить размерность» [3, с. 482].

Уводя на второй план стопную организацию длинных строк, содержащих инерцию разбега, поэт графически и интонационно выделяет короткострочное тактовое построение текста, напоминающего разговорную речь. Так у Маяковского ведущим становится новый прием графической фиксации текста – «лесенка» [4, с. 388]. «Лесенка» позволяла, с одной стороны, ясно обозначить границы стихотворных строк, объединенных ритмической организацией, а с другой – сохранить возможность обособления слов в строке.

Такая схема записи стихов впоследствии получила широкое распространение среди советских поэтов. «Лесенкой» пользовались не только в 1930-е гг. (например, Семён Кирсанов), но и много позднее поэты-шестидесятники Роберт Рождественский, Евгений Евтушенко и др.

При построении стиха как у Маяковского или Кирсанова организующим фактором является рифма. Самое важное в смысловом отношении слово находится именно в конце строки и выделяется интонационно и созвучием с другим важным словом другой строки: *В курганах книг, // похоронивших стих, // железки строк случайно обнаруживая, // Вы // с уважением // ощупывайте их, // как старое, // но грозное оружие* («Во весь голос», 1930). А неточные и составные рифмы не ослабляют произведение, но наоборот, «цементируют» его, связывая слова на уровне общности созвучий, и даже усиливают смысловую ритмику:

*Раскланялись все, // осклабились враз; // кто басом фразу, // кто в дискант // дьячком. // – С праздничком!* («Про это», 1923).

Отсутствие глагольных рифм в сочетании с сознательным отказом от психологической многогранности образов придают поэзии созвучное времени ощущение плакатности, даже некоторой схематичности, и вместе с тем – цельности, целеустремленности. Доминирование согласных звуков, частое использование аллитерации способствуют усилению эффекта маршевости, что было необыкновенно созвучно эпохе социалистического строительства и социальных экспериментов.

Такой же склонностью к поэтическим экспериментам пронизано творчество одного из представителей позднего поэтического футуризма – Семена Кирсанова, называвшего себя учеником Маяковского. Визуализируя содержание, поэт создавал фигурные стихи. Ярким примером такого подхода к организации произведения является стихотворение Кирсанова «Мой номер» (1925) в форме канатоходца, завершающееся самоопределением «циркач стиха». К фонетическим экспериментам относится стихотворение «Буква М» (1935), написанное к открытию московского метро. В стихотворении почти каждое слово начинается на букву М.

Музыкальный авангард формировался несколько дольше литературного. Его главные идеи развивались в направлении обновления традиционного музыкального языка путем усложнения гармонии, ритмики, создания необычных тембровых сочетаний. Организация «Пролеткульт», созданная вскоре после большевистской революции 1917 г., способствовала развитию позднефутуристической не только литературной, но и музыкальной мысли. Ее идеологи пропагандировали идею уподобления музыки заводскому или машинному производству. Они считали, что логично организованная звуковая жизнь города, в частности сфера производства, способна побуждать к созидательной деятельности. Эти идеи нашли отражение, например, в «Симфонии гудков» А. Аврамова (1922).

В целом для музыки 1920-30-х гг. характерно чрезвычайно активное, деятельное начало и повышенная импульсивность. Влияние авангарда нашло отражение в отдельных работах ряда выдающихся композиторов: опера Д. Шостаковича «Нос» (1928), балет С. Прокофьева «Стальной скок» (1925).

Все тенденции развития классической музыки ярко отразились в творчестве Сергея Прокофьева. Не разделяя радикализм российского футуризма, Прокофьев проявил экспериментаторское и новаторское отношение к художественному творчеству. Все элементы его разработанного музыкального языка подчинены поэтике контраста.

Специфика ритмики особенно проявляется в фортепианных произведениях композитора. Влияние урбанистики проявилось в графичности письма, моторности, регулярной акцентности, предельно активном ритмическом начале [1, с. 39] (Концерт для фортепиано с оркестром №3, 1921). Лаконизм фортепианного стиля, свободный от неоправданной виртуозности и украшательской орнаментики, исходит от содержания и позволяет во внешне сдержанных формах высказывания выразить большое внутреннее эмоциональное напряжение. В качестве ритмического акцента часто выступают диссонантные аккорды, имеющие «ударное» значение.

Для оркестрового письма этого времени в целом характерны мощные диссонантные звучания группы медных духовых инструментов и трактовка ударных инструментов как источника напряженности и драматизма (Симфония №2, 1925). Оркестровая контрастность выражается в сочетании густых тембровых комплексов и прозрачных чистых солирующих тембров (балет «Ромео и Джульетта», 1935).

Для визуализации образа в произведениях Прокофьева используется весь комплекс средств музыкальной выразительности. Ярким примером такой визуализации служит музыка его балета «Стальной скок» (1925). Идея балета заключается в показе индустриального прогресса в СССР музыкальными средствами. Композитор раскрывает этот замысел с помощью

специфики жесткой диссонансной гармонии, механической ритмики, нарочитого отсутствия эмоциональности, тяжелого звучания оркестра (часть №10 «Молоты»).

Векция нового времени проявились и в музыке младшего современника Прокофьева – Дмитрия Шостаковича. Его Первая фортепианная соната (1927) отличается жестким музыкальным языком, характерным для того времени: моторно-токатное движение, графическая четкость линий, объединяющая все произведение мощная энергия движения. Ритм у Шостаковича – подвижный, изменяемый элемент музыки, неотделимый от музыкальной драматургии целого. Характерной его чертой является не периодичность, а непрерывное варьирование, изменение, постоянное обновление ритмических фигур. Например, в главной теме Скерцо Пятой симфонии (1937) на протяжении 16-ти тактов образуются 9 разных тактовых ритмических мотивов. Оркестровка Д. Шостаковича представляет собой точно рассчитанный план тембровой драматургии, находящейся в самом неразрывном единстве с общей драматургией формы. Во многих случаях выразительность тембра имеет для него гораздо большее значение, чем иные компоненты (интонация, ритмика, динамика и т. д.) [2, с. 46–90]

Как видно из рассмотренного материала, поэзия и музыка 1920-30-х гг. имели общность как содержания (новая социально-политическая реальность), так и идеологии (авангардизм и его разновидность – футуризм). Однако и музыкальные, и поэтические произведения этого периода опираются на единые принципы строения, используют одинаковые средства выразительности. Им приблизительно одинаково соответствуют четкость и динамизм подачи, мощь слова и звука, интонационное и ритмическое обособление элементов, контрастность и диссонантная акцентировка, заключенные в четко обозначенную форму. Эти особенности проявляются как в поэзии, так и в музыке.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ:

1. Демченко, А. И. Анализ музыкальных произведений. Концепционный метод : учебник для СПО / А. И. Демченко. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Юрайт, 2018. – 144 с.
2. Денисов, Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. Денисов. – М.т: Сов. композитор, 1986. – 207 с.
3. Маяковский, В. В Полное собрание сочинений / В. В. Маяковский. Т. 12 : Статьи, заметки и выступления, ноябрь 1917–1930. – 1959. – 716 с.
4. Панов, М. В. Язык русской поэзии XVIII – XX веков : Курс лекций / Сост., подгот. текста и прим. Т. Ф. Нешумовой; предисл. М. Л. Каленчук. – 2-е изд. – М.т: Издательский Дом ЯСК : Языки славянской культуры, 2017. – 584 с.

Барина Я. А., БГУКИ, студент 216а(с) группы  
очной формы обучения  
Научный руководитель – Шедова Е. В.,  
кандидат искусствоведения, доцент

**ВОЕННАЯ ТЕМАТИКА****В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА ИГОРЯ ЛУЧЕНКА**

Историческая память как ядро национального самосознания народа является источником его духовной силы и патриотического воодушевления. Каждое новое поколение приобщается к исторической памяти, запечатленной в различных формах в памятниках материальной и духовной культуры. Так и тема Великой Отечественной войны на долгие годы заняла центральное место в белорусском музыкальном искусстве. Определив магистральную линию творчества отечественных композиторов-классиков А. Богатырева, Н. Аладова, В. Оловникова, Е. Тикоцкого и др., эта тема нашла отражение в