

На правах рукописи

СКВОРЦОВА Ирина Арнольдовна

**Стиль модерн в русском музыкальном искусстве
рубежа XIX-XX веков**

17.00.02 – музыкальное искусство

**АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения**

Москва 2010

Работа выполнена на кафедре истории русской музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор
Данько Лариса Георгиевна,
заведующая кафедрой музыкальной
критики Санкт-Петербургской
государственной консерватории имени
Н. А. Римского-Корсакова

доктор искусствоведения, профессор
Кириллина Лариса Валентиновна,
профессор кафедры истории зарубежной
музыки Московской государственной
консерватории имени П. И. Чайковского

доктор искусствоведения, профессор
Косачева Римма Георгиевна,
заведующая кафедрой истории и теории
музыки и музыкально-сценического
искусства Российской академии
театрального искусства

Ведущая организация:

Государственный институт
искусствознания

Защита состоится 29 апреля 2010 г. в 16 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского по адресу: 125009, Москва, ул. Б. Никитская, 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Автореферат разослан

2010 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор искусствоведения,
доцент

Ю. В. Москва

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы. Стиль модерн – одно из сложных и даже загадочных явлений в истории культуры вообще и русской культуры в частности. Суть его своеобразия и необычности была осмыслена и понята исследователями и теоретиками искусства не сразу. В связи с этим процесс вычленения стиля модерн в качестве самостоятельного исторического явления был достаточно длинным и вызывал долгие споры.

Однако на сегодняшний день можно констатировать постоянный и устойчивый исследовательский интерес к стилю модерн и к проявлению его типологических черт в разных видах искусства. Причина интереса к стилю модерн, прежде всего, коренится в его особенностях, оригинальности художественно-эстетической концепции, двойкой функции - итога по отношению к предшествующим историческим стилям и прозрения в будущее, искусство XX века.

Корень самобытности эстетической концепции стиля модерн в диалектике старого и нового, романтического и рационального, в широком смысле декоративного и функционального.

Новаторская суть стиля модерн проявилась, прежде всего, в архитектуре, и уже позднее трансформировалась в общий эстетический смысл стиля и распространилась затем на все виды искусства. В результате сформировались и осмыслились общеэстетические типологические черты стиля модерн, нашедшие специфическое отражение в разных видах искусства, в том числе и в музыке. Среди них на первый план выступает новизна материи того или иного искусства и декоративность как основной способ выражения.

Интерпретация, как утверждал А.В.Лосев, характеризует любую мыслительную деятельность. Эта мысль лежит в основе авторской позиции по отношению к двум художественным явлениям, связанным с одним и тем же историческим периодом: *стиль модерн и русская музыка рубежа веков.*

В данном исследовании предпринимается попытка, во-первых, дать интерпретацию русского музыкального искусства рубежа веков, то есть увидеть музыкальную историю, музыкальные события и явления этого времени, взглянув на них с позиции стиля модерн; во-вторых, экстраполировать понятие стиль модерн, его типологические признаки на музыку рубежа веков и в результате ответить на вопросы:

- как и в чем проявляется стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX-XX веков;

- каковы эстетические, иконографические и языковые особенности музыкальных произведений, обнаруживающих видовую принадлежность к стилю модерн;

- какие черты стиля модерн оказываются приоритетными;

- на уровне конкретной музыкальной материи, музыкального текста выявить типологические черты стиля модерн.

Таким образом, существо исследования и его смысл заключаются в попытке *распознать приметы стиля модерн в русской музыке рубежа XIX-XX веков.*

Необходимость ответить на поставленные вопросы составляет основную **цель** данной работы.

В связи с поставленной целью и задачами в исследовании рассматриваются *избранные явления русского музыкального искусства*, которые непосредственно связаны со стилем модерн, отражают его эстетику, иконографию и типологию, то есть в целом отражают музыкальную поэтику стиля модерн - совокупность содержательной и конструктивно-выразительной сторон, появляющуюся в русской музыке рубежа XIX-XX веков.

В центре работы - анализ сочинений крупнейших композиторов рубежа веков, которые выразили в своем творчестве новые стилистические закономерности. Среди

них поздний Чайковский и поздний Римский-Корсаков, Глазунов и Лядов, Скрябин и Рахманинов, ранний Стравинский.

Модерн – многолик, и эту многоликость как раз демонстрирует то разнообразие и несхожесть индивидуальных стилей, стиливых особенностей каждого в отдельности композитора, которые в целом в той или иной степени отражают художественный мир модерна.

Задача исследователя заключается в необходимости обоснованно аргументировать правомерность существования стиля модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX - XX веков. Доказать существование столь сложного и многогранного явления возможно, только если рассмотреть его с разных позиций:

- происхождение стиля модерн, его генезис;
- проекция общего представления о стиле на стиль модерн;
- соотношение стиля модерн с другими стилями, и направлениями;
- хронология стиля модерн, его эволюция и результат;
- иконография;
- эстетика стиля;
- типологические черты стиля модерн, проявляющиеся в музыкальной материи;
- целостное рассмотрение стилистических черт Скрябина как наиболее последовательного представителя стиля модерн;
- и, наконец, определение исторического положения стиля модерн и его значения для музыки XX века.

В музыкознании стиль модерн до сих пор представляет собой не до конца осмысленное явление. Теория стиля модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX-XX веков еще не сложилась.

Гносеологические трудности заключаются и в самом предмете исследования, коим является стиль. Несомненно, большой вклад в осмысление явления музыкального стиля наряду с классическими трудами С.С. Скребкова, внесли основополагающие работы таких исследователей как М.К. Михайлов, Е.В. Назайкинский, М.Г. Арановский, А.С. Соколов, В.В. Медушевский, А.Д. Хасаншин и др.¹

В настоящее время стиль модерн абсолютное признание получил лишь в искусствознании, в работах об архитектуре и изобразительном искусстве. Труды хорошо известных искусствоведов Д.В. Сарабьянова, Г.Ю. Стернина, Е.А. Борисовой, Е.И. Кириченко, Т.К. Каждан, В.С. Горюнова и М.П. Тубли, М.В. Нащокиной и др., будучи в авангарде искусствознания, оказали огромное влияние на музыковедов. Несмотря на разность материи и различие искусств, эстетические категории стиля едины и потому многие теоретические открытия искусствоведов, касающиеся модерна, актуальны и для музыкального искусства.

На сегодняшний день в музыкознании, (исключая кандидатскую диссертацию Л. Михайленко, посвященную избирательным проблемам стиля) в основном существуют лишь отдельные статьи, в которых о русском музыкальном модерне упоминается либо в связи с творчеством того или иного композитора, либо в связи с конкретным произведением, отражающим те или иные черты стиля. Среди авторов прежде всего необходимо назвать Т.Н. Левую, которой по праву принадлежит

¹ Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке. М., 2003.; Стиль как предмет музыки // Музыкальный язык, жанр, стиль. М., 1987. См. также: Михайлов М.К. О понятии стиля в музыке // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 4 Л., 1965.; Стиль в музыке. М., 1981; Этюды о стиле в музыке. Л., 1990.

Арановский М. Синтаксическая структура мелодии. М., 1991; Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998.; Соколов А. Музыкальная композиция XX века. Диалектика творчества. М. 2004; Введение в музыкальную композицию XX века. М., 2004; Медушевский В.В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Сов. муз. 1979, №3; К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Муз. современник. Вып. 5., 1984; Хасаншин А. Стилиевая модель в музыкальном восприятии: историческая перспектива и теоретическая реконструкция, канд. дисс. Новосибирск, 2006.

первенство введения понятия стиль модерн в музыковедческий обиход (Скрябин)², Л.В. Серебрякову (Стравинский), Б.Ф. Егорову (Рахманинов), В.П. Чинаева (Скрябин и Рахманинов), С.И. Савенко (Стравинский), А.Коробову (Ребиков). Благодаря работам данных исследователей стало очевидно, что стиль модерн занял в реестре общепризнанных музыкальных стилей равноправное, столь же важное и существенное место, как и его предшественники.

Настойчивый интерес к модерну, самому влиятельному стилю европейской культуры рубежа веков, в последнее время принимает в изучении истории искусства всеобщий характер. Об этом свидетельствует возрастающее количество научных искусствоведческих и литературоведческих работ, посвященных различным проблемам стиля.

Можно с удовлетворением констатировать постепенное повышение исследовательского интереса к проблемам литературного и театрального модерна. В последнее время появились серьезные работы о литературном модерне И.В. Корецкой, О.В. Ковалевой об Оскаре Уайльде, Н.О. Осиповой о Марине Цветаевой и др. В статьях о театральном модерне поднимаются вопросы о воплощении типологических черт стиля модерн в творчестве столь разных режиссеров начала века, как Станиславский и Мейерхольд.

В театроведческих и в литературоведческих работах подчеркивается вторичность модерна в этих видах искусства и его зависимость от критериев стиля, выработанных в искусствоведческих работах о визуальном модерне.

Научная новизна исследования заключается в создании первой *специальной, целостной монографической работы*, посвященной русскому музыкальному модерну. В работе предпринят новый подход ко многим важнейшим явлениям истории русской музыки рубежа XIX – XX веков, которые рассматриваются сквозь *призму стиля модерн*. Впервые представлено историко-теоретическое *обоснование* принципов проявления стиля модерн в русской музыке.

Новизна работы заключается во *всестороннем подходе* к проблеме отражения стиля модерн в русской музыке, в частности, в рассмотрении *происхождения стиля, его хронологии, музыкальной иконографии и эстетики*.

Новой также является предпринятая попытка выявить, сформулировать и системно представить свод типологических признаков – особых выразительных средств музыкального модерна, проявившихся в произведениях русских композиторов.

Впервые на примере индивидуальных авторских стилей исследуются типологические черты стиля модерн.

Методологической основой исследования являются принципы культурно-исторического и системного анализа, объединяющего историко-эстетический и теоретико-аналитический подходы, согласно которым музыкальное творчество рассматривается как органическая часть художественной культуры.

В качестве специального инструмента данного музыковедческого исследования использована категория *анalogии* как метода постижения и познания музыкально-художественных явлений.³

В основу исследования положена идея *анalogии* и трансплантации (термин Е.Трембовельского) типологических черт стиля модерн, сложившихся в визуальном искусствознании (науке об архитектуре, живописи, графике и прикладном искусстве), с типологическими чертами стиля модерн в русской музыке. Для данной темы такая постановка проблемы чрезвычайно важна, поскольку она позволяет обосновать опору музыкального модерна на постулаты визуального модерна.

² Именно Т.Н. Левоу принадлежит одно из первых высказываний по поводу модерна: «...возможность применения к музыке этого «немзыкального» по своему происхождению понятия, думается оправдана». Левау Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М., 1991. С. 132.

³ Трембовельский Е. Два этюда к проблеме аналогий // Музыкальная академия. 2006. №1.

Важным фактором, аргументирующим такую возможность, является также утверждение *первичности стиля модерн* в визуальных искусствах. Не случайно впервые исследовательская мысль сформулировала основные постулаты модерна именно на примере архитектуры и живописи.

По отношению к ним музыкальный модерн, как театральный и литературный – *вторичен*: именно *по аналогии* с архитектурой и живописью мы можем говорить о воплощении типологических черт модерна в этих видах искусства.

Сравнение стиля модерн в визуальных искусствах и в русском музыкальном искусстве подразумевает аналогию, прежде всего, *общеэстетических позиций* и адаптированных к материи музыкального искусства *художественных средств*, таких как декоративность ткани, орнаментальность, эмансипация мелодической линии, рельефный и прихотливый рисунок, который становится самоценным, особое соотношение рельефа и фона, точнее растворение рельефа в фоне (в музыкальной материи – растворение мелодии в фактуре), культ деталей, многостильность и стилизация и др.

Апробация работы заключалась в публикации монографии и ряда статей, в которых отражено основное содержание исследования, а также в чтении лекций в Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского и в других вузах страны, в выступлениях на Всероссийских и Международных конференциях.

Диссертация обсуждена и рекомендована к защите на соискание ученой степени доктора искусствоведения на заседании кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского 1 декабря 2009 года, протокол № 4.

Практическая ценность. Диссертация вносит определенный вклад в осмысление музыкальных процессов, происходящих в русской музыке рубежа XIX – XX веков. Результаты исследования могут быть использованы в вузовских курсах истории русской музыки, анализе музыкальных произведений.

Структура работы. Диссертация объемом в 468 стр. состоит из Введения, семи глав, Заключения, музыкальных примеров, иллюстраций и списка литературы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** к диссертации сформулирована ее цель, обоснована актуальность и степень изученности темы, определены задачи и методы исследования, научная новизна и практическая ценность работы.

Первая глава, вводная по своему характеру, «**Стиль модерн в русской художественной культуре и музыкальном искусстве рубежа XIX-XX веков**», включает три раздела, в которых рассматриваются: а) общие закономерности развития стиля модерн в истории мирового искусства; б) хронология, эволюция стиля; в) особенности взаимоотношений стиля модерн и русской музыки.

Первый раздел первой главы посвящен *общей характеристике стиля в художественной культуре и музыкальном искусстве рубежа XIX – XX веков*.

Период рубежа XIX - XX веков вошел в русскую историю как один из необычайно ярких всплесков творческой энергии. Столь стремительный взлет творческой активности стал, в том числе, и причиной рождения в сознании современников особого стиля – стиля модерн – сразу же окрещенного за особую содержательную направленность дополнительным синонимом – «новый стиль».

Культура модерна в высшей степени самобытна и самоценна, так как подарила миру целую плеяду замечательных, архитекторов, художников, скульпторов, поэтов и писателей, режиссеров и музыкантов.

Эпоха модерна знаменовала собой настоящий перелом в культуре рубежа веков. Рубежное положение стиля модерн и вместе с тем ситуация «стилевого пограничья» (Н.А. Герасимова-Персидская), в которой он был рожден, будучи, с одной стороны, генетическим преемником позднего романтизма, но с другой – приведя к своим эстетическим антиподам: конструктивизму и авангарду, обозначили его промежуточный, *переходный* характер.

Именно в эту ключевую, поворотную для русской культуры эпоху, которую Вячеслав Иванов обозначил как «время сдвига всех осей», сложилась новая языковая парадигма, определившая пути развития искусства XX века.

Современные исследователи сравнивают перелом в культуре на рубеже XIX-XX вв. с самыми яркими периодами в истории культуры - с переломом от античности к Средневековью и от Средневековья к Новому времени, приведшими в искусстве к новой стилевой системе. Модерн завершал этап Нового времени, за ним начиналось время Новейшее.

Необычность стиля модерн, его отличие от других стилей, прежде всего, была обусловлена особым качеством - стремлением проецировать свое влияние и подчинить себе абсолютно всю окружающую среду. Все стороны жизни, и низовые, и духовные, и художественные, включая все в широком смысле и экстерьерное, и интерьерное: и стиль жизни, и моду, и манеру поведения, и афиши, и витрины, и ювелирные украшения, и утварь, и тип мышления, и творчество, - буквально все было пропитано духом модерна. Стиль, мечтавший о новизне во всех сферах жизни, рождал иллюзию свободы, которой так жаждали все вокруг. Весь воздух, вся атмосфера этого сложного полифонического времени, где сплелось воедино разнородное, старое и новое, был пронизан модерном. Именно за это качество стиль модерн называют *универсальным стилем*. Несмотря на многоголосицу времени, он стал главенствующим стилем эпохи.

По-разному отзывалась на резкую смену картины мира мыслящая интеллигенция: философы, деятели культуры и искусства эпохи модерн.

Критически, с тревожной ноткой, пишет Н. Бердяев о «разложении кристалльности» всех прежних, старых норм жизни, о новом ощущении жизни, рожденном на рубеже веков, которое привело к глубоким изменениям в языке искусства. Им отмечается ускорение темпа жизни и выдвигание в качестве основного выражения его существа (искусства) и сути жизни – его величества *ритма*. Именно ритмическая новизна становится одним из первостепенных факторов обновления музыкального языка и проецируется практически на многие индивидуальные стили, в крайних и вершинных своих проявлениях у Скрябина, Рахманинова и Стравинского.

Вместе с тем В. Кандинский считал рубеж XIX и XX столетий началом одной из величайших эпох *великой духовности*. Это высказывание можно понимать как признание возникновения на рубеже столетий новых смыслов, сыгравших поворотную роль в искусстве XX столетия.

Чрезвычайно важным представляется на первый взгляд парадоксальное высказывание П.Пикассо о значимости стиля модерн: «Движение кубизма распалось, я понял, что мы были спасены от полной изоляции как личности тем обстоятельством, что, несмотря на различия, у нас было и нечто общее: все мы были художники “стиля модерн”. Столько было всего накручено на всех этих входах в метро, да и в других проявлениях “стиля модерн”, что я ограничил себя почти исключительно прямыми линиями, и все же, на свой лад, я участвовал в движении “стиля модерн”. Потому что, *даже если ты против движения, ты все равно остаешься его частью*. Ведь “про” и “контра” по сути – два аспекта одного и того же движения... Ты не можешь избежать своей эпохи. Какую сторону ты ни возьмешь, ”за” или “против”, ты все равно внутри нее». ⁴ (Курсив мой, И.С.) Пикассо подчеркивает доминирующую и объединяющую роль

⁴ Цит. по: Бачелис Т. Линии модерна и «Пизанелла» Мейерхольда // Театр. 1993, №5. С.62.

модерна, вбирающего в себя и подчиняющего себе разных художников. Все оказывались погруженными в художественную систему стиля модерн, независимо от различия направлений. Все становились участниками «в движении стиля модерн», «оставались его частью», оказывались «внутри него».

Эта ситуация оказалась актуальна и для русского музыкального искусства. То же самое можно сказать и о многих русских композиторах, творивших в эпоху модерна. Стиль модерн был стилем самой жизни. Мотивы модерна окружали художников, пронизывали быт и частную жизнь людей. Стиль модерн проникал в творчество того или иного художника независимо от того, осознавал ли сам художник этот чаще всего подсознательный процесс. Это касается и музыкантов, и литераторов, и деятелей театра.

Рубеж XIX-XX веков в России отмечен небывалым напряжением всех творческих сил. Борьба нового со старым, тотальное обновление всех сторон духовной жизни страны характеризовало это время.

Модерн - завершающая культура прошлого и вместе с тем в нем зарождаются новые черты. Сочетание еще не изжитого старого и возникшего, но еще не всегда оформленного в систему нового - одна из характерных особенностей стиля.

Отмеченные тенденции модерна находят отражение и в музыкальном искусстве. Можно сказать, модерн явился *рубежным* периодом в музыкальном историческом процессе. На рубеже веков происходит обновление музыкального мышления, именно в это время намечается переворот в сложившейся традиции в области музыкального языка. Такого рода периоды отличает естественная многоликость явлений. Сочетание традиции и новаторства в области музыкального языка характеризует как в целом музыкальное искусство эпохи модерна, так и индивидуальные авторские стили, к каким бы различным творческим направлениям они ни относились.

Для модерна как для рубежного стиля, закрывающего собой целую эпоху, характерна «какая-то усталость, определенная замкнутость, самодостаточность, интерес стиля к себе, а не к окружающей действительности». ⁵ Стиль ищет способы *украшать, преобразжать*, а не познавать окружающий мир. Поэтому основной эстетической и типологической чертой стиля становится *внешняя, декоративная* сторона изображаемого.

Новый стиль, во-первых, есть сумма всего накопленного знания о мире, а, во-вторых, он как раз представляет «отдых от культа *содержательности*», и именно в нем *форма* впервые является конечной целью, а не средством. Акцент переносится с содержания на форму, с того «*что*», на то «*как*».

Модерн был призван будить эстетическое чувство, выводить из мира обыденности. В связи с этим неотъемлемой чертой стиля стала изысканность, изощренность, изящество и манерность криволинейных форм, культ линии, прихотливая изобразительная орнаментация, разнообразные узоры, воцарение растительных, мотивов, всевозможные мозаичные панно, то есть по-разному проявляющаяся декоративность.

В этой связи интересно провести параллель и выявить сходство между способами проявления модерна в музыкальной и в поэтической ткани.

Чаще всего поэтические модернистские тексты отличает витиеватый слог, изобилие словесных украшений, дополняющих и разукрашивающих содержательный уровень. Например, в отрывке из стихотворения И.Северянина «Это было у моря», написанного в 1910 году, используются две видовые черты модерна – особый характер линии, в данном случае словесного речевого рисунка, и стилизации, ведущие к историческому синтезу различных смысловых и временных пластов и, таким образом, к текстовому многостилью.

Это было у моря, где ажурная пена,
Где встречается редко городской экипаж...

⁵ Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. М., 1989. С. 45.

Королева играла – в башне замка – Шопена,
И, внимая Шопену, полюбил ее паж.⁶

Здесь совмещаются разные временные пласты: реальная современность (море, городской экипаж), историческое прошлое (королева, паж, башня, замок) и романтический музыкальный образ (Шопен).

Лексику модерна можно обнаружить и в прозе М.Пруста, И.Бунина, О.Уайльда и др.

Адекватные художественные приемы: декоративность, орнаментальность, витиеватость линии мелодического рисунка, стилизацию, синтез различных исторических моделей, т.е. многостилье – мы можем наблюдать в музыкальной ткани произведений, относящихся к стилю модерн.

Важнейшую и определяющую роль в новом стиле играет принцип новизны, *ориентация на новейшие технические средства*. Одним из мощных стимуляторов формирования этой определяющей черты стиля модерн стал громадный скачок науки и техники, характеризующий рубеж XIX-XX веков. Многочисленные открытия в науке создали иное представление о мире, что не могло не отразиться на искусстве. Косвенным выражением этой зависимости стала основная черта модерна - стремление к новизне, которое сформировалось именно в этом культурно-историческом контексте. Не случайно процесс глобального обновления художественного языка, характеризующий фактически все виды искусства, в том числе и музыкальное искусство, складывается именно в это время.

Своеобразие модерна заключается в конфликтном сочетании в нем противоречивых тенденций, что классифицируется в искусствознании как *двойственная природа* модерна.

С одной стороны, он претендует на самостоятельность и универсальность предельно содержательного стиля, охватывающего разные искусства. С другой стороны, его отличает повышенная декоративность, понимаемая в общеэстетическом широком смысле, как принцип прикладного оформления, приобретающий в системе модерна самостоятельную ценность.

Принцип декоративного оформления, получивший прямое воплощение в архитектуре и в изобразительном искусстве, вслед за этим проецируется на все виды искусства. Музыкальное искусство не является исключением. Этот принцип в музыке проявляется в перенесении акцента с внутреннего на внешнее и в результате в создании особого характера музыкальной ткани, где на первый план выходит тоже своего рода *отделка*, культ деталей, способ воспроизведения (произнесения) текста, то есть *артикуляционные особенности текста*, а также очень изощренно используемая система разнообразных *украшений*.

Другое противоречие модерна коренится в еще одной паре противоположных тенденций: культивировании всего нового и в, первую очередь, позиционировании самого себя, как нового стиля, и вместе с тем рефлексии по поводу предшествующих стилей, что породило в качестве основного стилистического принципа модерна – стилизацию.

Второй раздел посвящен *хронологии и эволюции стиля модерн*.

Хронологические рамки стиля модерн в музыкальном искусстве примерно совпадают с архитектурой и изобразительным искусством. Временная протяженность модерна вызывающе коротка, особенно по сравнению с предшествующими стилями, которые подчас существовали более века. За краткосрочность его иногда называют прерванным стилем, считая Первую мировую войну фактом, прервавшим естественный ход событий. Век модерна длился около тридцати лет, начиная с самого конца 80-х – начала 90-х годов – это верхняя граница (с подступов к модерну, проявляющихся в некоторых чертах стиля в позднем творчестве Чайковского и в позднем творчестве

⁶ Северянин И. Это было у моря// Поэзия Серебряного века. М., 2004. С.187.

Римского-Корсакова, в отдельных фортепианных миниатюрах Лядова 90-х годов), до середины 10-х годов XX века, то есть простирался, как считается, вплоть до начала войны 1914 года, – это нижняя граница. (На исходе стиль модерн захватывает русский период творчества Стравинского). Конечно, хронологические рамки здесь не могут быть абсолютно точны, и фигурально обозначенная дата не отражает тех естественных явлений, которые не обрываются мгновенно, а продолжают ощущаться в русском музыкальном искусстве и в последующие годы. В некоторых музыкальных сочинениях, написанных позже указанного срока, отражается эстетика и стилевые признаки модерна. К ним относятся, например, отдельные романсы ор. 38 и этюды-картины ор.39 Рахманинова, отдельные сочинения Стравинского, написанные уже после 1914 года, например, «Свадебка».

Под *динамикой стиля, его эволюцией* подразумеваются развитие и те изменения, которые происходили в недрах модерна в процессе его развертывания во времени. Стремительность, сжатость и концентрированность характеризуют эволюцию творческого мышления на рубеже XIX - XX вв. Эта общая тенденция отражает процессы, характерные и для стиля модерн. За короткий срок своего существования модерн претерпел интенсивную эволюцию. Его развитие простирается от ярко выраженной декоративной фазы, являющей, в сущности, лицо стиля, к своей противоположности – все более выраженной к концу рациональной фазы, к нарушению равновесия в пользу рационализма. Противоречие декора и конструкции в модерне в процессе его развития привело к постепенному вытеснению декора и победе конструктивного начала.

В результате эволюции стиль модерн привел к своим эстетическим противоположностям - конструктивизму и функционализму. Это - общая тенденция стиля модерн. Ярче всего, а главное нагляднее, она проявилась в архитектуре и живописи. Но и в музыкальном искусстве она четко обозначена. И в музыке пышность музыкального декора, культ деталей, их изобилие, разнообразные музыкальные украшения развеиваются, словно дымка, и обнажается логика скрытой на первый взгляд конструкции. Этот процесс наблюдается на примере последних сочинениях Скрябина – 70-х опусов, которые характеризует симметрия, квадратность построений, строгость, графическая четкость мелодических линий, а в фактуре аскетизм простого аккордового четырехголосия.

Особенности претворения *стиля модерн в русской музыке* рассматриваются в последнем, *третьем разделе*.

Стиль модерн привлек всех без исключения русских композиторов, живущих на рубеже веков, и тех, кто мыслил новаторски и громогласно об этом заявлял, и тех, кто воинствующе отстаивал академичные взгляды, и для кого традиция составляла мерило ценности. Фактически не было художника, чье творчество не поразил бы своими флюидами стиль модерн.

Проблема заключается в том, в какой мере русские композиторы соприкоснулись с эстетикой и художественными свойствами модерна, и какие особенности стиля отразились в творчестве каждого из них.

В связи с этим необходимо обозначить существенное обстоятельство. Оно приводит к следующему теоретическому положению. Сосуществуя в полифоническом сплетении с множеством иных направлений рубежа веков, стиль модерн *частично и избранно* отразился в индивидуальных творческих стилях.

Нормы стиля редко выдерживаются полностью, а его проявления подчас достаточно локальны. Это общее положение, характеризующее стиль модерн во всех видах искусств. Подчеркнутая закономерность выявляет важнейший основополагающий теоретический принцип модерна - *принцип избранности проявлений типологических черт модерна в индивидуальных авторских стилях*.

Данная особенность, подмеченная в свое время одним из первых исследователей визуального модерна, теоретиком стиля Д.В. Сарабьяновым, явственно ощутима в музыке.⁷ Выдвинутый им, в качестве критерия принадлежности того или иного явления к модерну, принцип «притяжения» к стилю, а не требование выполнения всех его «обязательств», четко прослеживается в музыкальном искусстве.

В отличие от архитектурного и изобразительного модерна, где все же в виде исключения можно обнаружить абсолютных адептов стиля, таких как Ф.Шехтель и Л.Кекушев, Г.Клинт и А.Муха, М.Врубель, в русском музыкальном искусстве рубежа веков в «чистом виде» представителей стиля модерн мы не найдем. Многочисленные и весьма разнообразные черты стиля, в творчестве одного композитора или даже в одном конкретном произведении в полной мере найти трудно. Действие принципа «притяжения» естественно ведет к разнообразию стилевых вариантов. Расхождение между ними могут быть достаточно сильными. В музыкальном искусстве пример такого рода разнообразия демонстрирует творчество поздних П.Чайковского и Н.Римского-Корсакова, А.Глазунова и Ан. Лядова, С.Рахманинова и А.Скрябина, И.Стравинского русского периода.

Столь разные музыкальные индивидуальности впитали в себя вездесущий дух моды – стиль модерн, и совершенно по-разному отразили в своем творчестве всю многоликость палитры этого загадочного явления, сотканного из неуловимого многоцветья стилевых черт.

Общая стилевая черта модерна – существование лексики, которая может варьироваться в индивидуальных авторских стилях, отчасти объясняется историзмом модерна, использованием и смешением в нем разных стилистических моделей прошлого. Общий стилистический знаменатель материи русского музыкального модерна можно представить как – декоративность, которая проявляется в плоскостном пространственном решении и характеризуется украшениями, многочисленными деталями, орнаментом, особым характером линии, особым соотношением рельефа и фона, проявляющимся в фактуре, многостильем, стилизацией и статичностью.

Вторая глава. «Стиль модерн как проекция общей теории художественного стиля».

Понятие стиль находится на стыке различных направлений искусствознания. Хотя в музыковедческой науке стиль относится к сугубо теоретическим проблемам, тем не менее, не существуя вне конкретной исторической действительности, он оказывается и *исторической проблемой* в том числе.

Как и все другие стили, стиль модерн – это общехудожественный стиль со свойственными ему стилистическими признаками. Попытка создания в работе теории стиля модерн приводит к важнейшим положениям, дающим представление о сущности стиля модерн в русской музыке. Особую актуальность этой задаче придает воздействие, которое оказал стиль модерн на музыкальную культуру XX века, заложив фундамент тем векторным направлениям, по которым стало развиваться искусство.

В основе общей теории стиля лежит представление о его *художественном единстве* как целостной системе. «Стиль в музыке, как и во всех других видах искусств, – это высший вид *художественного единства*», – писал С.С.Скребков.⁸ (Курсив мой, И.С.)

Это подразумевает существование *стилевой общности* у ряда композиторов, объединяемых единством музыкально-эстетических принципов. Любой стиль предполагает, во-первых, устойчивое *единство художественной образной системы* и, во-вторых, *единство выразительных средств искусства*. В более широком смысле – это склад речи, слог, манера, особенности письма.

Выделяются два основных параметра, характеризующих стиль – *план выражения* и *план содержания*. «План выражения» подразумевает «системно организованные

⁷ Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. М., 1989. С.262.

⁸ Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973. С. 10.

элементы музыкального языка», «план содержания» - «единство системы музыкально-художественного мышления», понимаемого как социокультурный феномен. Под «элементами музыкального языка» имеется в виду типизированная система приемов письма, которая складывается в типологические признаки данного стиля. Иначе говоря, *стилевые признаки* есть «музыкально-выразительные средства в обобщенном, типичном для анализируемого стиля проявлении».⁹ (Курсив мой, И.С.)

Если спроецировать общее представление о стиле, содержащееся в одном из определений, на стиль модерн, то из этого будет следовать следующее: *под стилем модерн подразумевается особый тип художественного мышления, характерный для рубежа XIX-XX веков. Стиль модерн выражает новаторскую суть художественного творчества этого исторического периода, определенный способ видения, способ изображения и способ выражения данного времени. Стиль модерн - отражение художественного переживания конкретного исторического периода - рубежа XIX-XX веков.*

Итак, стиль модерн - порождение эпохи модерна, и вместе с тем он репрезентирует эпоху модерна.

Важно отделить более широкое понятие «эпоха модерна» от более частного – «стиль модерн». Понятие «эпоха модерна» предполагает совокупность тех общих черт, которые отличают культуру одной исторической эпохи от другой. Определяющей особенностью эпохи модерна явилась всеохватность всех уровней жизни. Она вбирает в себя всю окружающую среду, предполагает и художественное творчество, и всевозможные иные сферы окружающей жизни.

Стиль модерн, по сравнению с понятием эпоха модерна - более частное, конкретное и в целом вторичное явление. Он - рожден эпохой модерна, но, отражая ее суть, подразумевает именно и только *художественное творчество*, в данном случае музыкальное творчество, саму музыкальную материю

Попытка воссоздания в конце XIX – начале XX века единого стиля – стиля модерн - дала недолговечные и противоречивые результаты, но послужила толчком для поисков новых вариантов современного стиля XX века.

Общестилистические тенденции стиля модерн, как обобщающую систему знаковых явлений, можно сравнить по своим функциям с языком, который, будучи системой понятийных знаков, предшествует созданию конкретного произведения. Точно так же, как конкретное произведение создается по законам того или иного языка, музыкальное произведение создается по законам стиливых признаков конкретного стиля.

В таком случае, стиль можно себе представить как своеобразный свод канонических правил. И тогда произведение, включенное в систему того или иного стиля, создается по каноническим правилам, составляющим этот стиль. Таким образом, музыкальное произведение, включенное в систему стиля модерн, должно создаваться по каноническим правилам, составляющим стиль модерн.

Рассматривая любой модернистский текст, и музыкальный в частности, мы можем и должны по его организации, по характеру отбора средств музыкального языка обнаружить почерк, типичный для стиля модерн.

Музыкально-звуковой текст стиля модерн репрезентируют конкретные средства музыкального языка. Именно они составляют типологические признаки стиля модерн, проявляющиеся в русском музыкальном искусстве рубежа XIX- XX веков.

К ним относятся: декоративность музыкальной ткани, как видовая и наиболее типичная черта модерна; ее проявления в виде орнаментальности ткани, культе всевозможных украшений, культе изобилия разнообразных деталей текста, особенностях произнесения текста, то есть в артикуляционных особенностях, особом характере мелодической линии,

⁹ Михайлов М. Стиль в музыке. М., 1981. С. 152.

в принципе соотношения рельефа и фона, то есть растворения рельефа в фоне, а в музыкальной ткани растворения тематизма в фактуре.

Общая тенденция стиля модерн – стремление к новизне, в данном контексте языковой новизне, оборачивается в музыкальной ткани стремлением к новизне гармонического языка, к ослаблению ладофункциональности, эмансипации ритма и тембра и фактуры.

Типологию стиля модерн составляют и более крупные признаки, характеризующие композиционные особенности произведения. К ним относятся: особенности хроноса, и в частности тяготение к статичности, как основной тенденции модерновых композиций; к ним же относится и такое общее качество композиций как многостильность, с ярко выраженным стремлением к использованию моделей предшествующих культур и стилей; многостильность естественно порождает всевозможные стилизации, которые становятся типичным признаком стиля модерн.

Вместе с тем, в музыкальном произведении, относящемся к стилю модерн, могут встретиться языковые средства, не связанные именно со стилем модерн, а указывающие на присутствие признаков совсем других стилей. Так, например, реалистические черты присущи многим произведениям Римского-Корсакова, хотя отдельные эпизоды этих же произведений отвечают стилистике модерна. В произведениях Рахманинова соседствуют подчас модерновые и романтические стилистические приметы. Чаще всего такое соседство встречается в фортепианных произведениях композитора.

Стилеопределяющими средствами в музыкальной материи модерна наряду с другими стилевыми признаками оказываются *фактура* (Лядов, Скрябин, Рахманинов, Метнер), *ритм* (Скрябин, Рахманинов, Стравинский), *мелодико-тематическая организация* (Скрябин, Рахманинов, Стравинский), *гармония* (Лядов, Скрябин)

Отдельная эстетико-теоретическая проблема - соотнесение исторического стиля и индивидуального авторского стиля. Стиль, являясь обобщающей категорией, проявляется и выражается конкретно в индивидуальном качестве. В стиле модерн *типическое в личностном проявляется избранно*.

В стиле модерн оказывается ярко выраженной следующая тенденция. В создании музыкальной композиции определяющими являются не столько имманентные свойства композиторского вдохновения и результаты авторской интуиции, сколько процесс рационального конструирования, дистанцированный от авторского «Я», отстраненный от внутреннего мира творца (творящей личности). Проявлением этой тенденции в стиле модерн оказывается тяготение к театрализации, к игровым эффектам, к условности, стилизации.

Эта особенность отмечается не только в новой эстетической позиции Стравинского, но и у такого, казалось бы, романтического по натуре и манере письма художника, как Чайковский, в позднем периоде творчества которого наблюдается та же тенденция. Поздний период в творчестве Чайковского совпадает с периодом зарождения стиля модерн, поэтому «подступы» к модерну у него не случайны. Композитор предчувствует появление новой эстетики в искусстве, и она оказывается ему во многом близка.

Последняя закономерность, характерная для стиля модерн, заключается в следующем общестилистическом парадоксе: чем менее в музыке выражена печать *индивидуального авторства*, тем более заметной становится *стилевая общность*, все сильнее о себе заявляет *национальный стиль* или *стиль эпохи* (Е.В.Назайкинский). В модерне индивидуальное авторское начало выражено чрезвычайно сильно. Потому авторские художественные стили столь отличны друг от друга. Тем не менее, в них просматривается нечто сходное, что составляет *общий знаменатель* стиля модерн. Сравнивая модерновые произведения разных композиторов, мы имеем возможность выявить присутствовавший во всех произведениях общий стилиевой фон.

Наибольшую важность при осмыслении и оценке родовых отличительных качеств исторического стиля приобретает вопрос о его генетической детерминанте. Проблемам

происхождения стиля модерн, особенностям его диалога с другими стилями и направлениями посвящена **третья глава** – «Генезис стиля модерн. Взаимодействие с другими стилями и направлениями». Глава подразделяется на четыре раздела.

Первый раздел – *стиль модерн и романтизм*. Истоком и предпосылками модерна, несомненно, является романтизм. Возникнув, стиль модерн заявил о себе как о самостоятельном, новом стиле. Его новизна, прежде всего, осмысливалась как противопоставление своему предшественнику, романтизму. Такой тип «новой» музыки К. Дальхауз классифицировал в одной из своих статей¹⁰ как антитеза прошлому.

Между тем, модерн многое унаследовал от романтизма, и в первую очередь – возвышенный идеал гармонии и культ красоты. Наследуемой была и утопическая идея модерна: преобразование окружающей среды посредством искусства. Романтическая вера в жизнестроительную силу искусства, которое должно гармонизировать мир, плавно перетекла в модерн. Идея *жизнепреобразующей миссии искусства* воспринималась в то время как *новая религия*. Ярче всего в музыкальной эстетике идеи обожествления искусства выразились в хорошо известных высказываниях Скрябина и Лядова.

Характерна для модерна и другая идея романтизма, носящая ностальгический оттенок. Ощущением иллюзорности, недостижимости идеала, тоской по ушедшей гармонии наполнены многие картины Борисова-Мусатова, Сомова, Бенуа, слышны они и в музыке Лядова и Рахманинова.¹¹

Романтическая тоска по неуловимому, неповторимому, ускользающему прошлому превратилась в модерне в отдельное направление – ретроспективизм, с характерной для него поэтизацией, идеализацией прошлого. Но ретроспективизм модерна в меньшей степени наделен рефлексией, он совмещен со стилизацией. Присутствие «чужой» модели привносит в восприятие целого игровой эффект. Такого рода примеры мы находим в версальских картинах Бенуа и кукольно-стилизованных сценках из XVIII века Сомова. В этом же ряду находятся и стилизованные классицистские эпизоды «Щелкунчика» и «Пиковой дамы» Чайковского.

Некоторые постулаты романтизма модерн довел до перерождения в свою противоположность. Так, романтически-возвышенный культ чувства в модерне переродился тоже в культ, но не чувства, а *чувственности*, эротического смакования эмоции, медленного погружения в нее.

В модерне наблюдается постепенный отход от одной из определяющих черт романтизма – *психологической глубины, эмоционального самовыражения*.

В стиле модерн акцент чаще всего делается не на внутреннем мире, а на внешней стороне окружающей действительности. «Мы ушли по скрытой от нас причине *от внутреннего к внешнему*», писал в 1909 году В. Кандинский.¹² (Курсив мой, И.С.). Романтическая культура *выражения* постепенно уходит из жизни и преобразуется в модерне в *изображение и украшение*. Поэтому важнейшей типологической чертой модерна становится *внешняя декоративная сторона изображаемого*.

Преемственность стиля модерн от романтизма несомненна, и явственнее всего она выразилась в музыке. Из недр романтического рафинированного шопеновского стиля черпают фантазию и творческую энергию в своих ранних фортепианных миниатюрах Лядов и Скрябин. Изысканный симбиоз романтического и модернового демонстрирует фортепианный стиль Рахманинова, наиболее яркое выражение получивший в Первой фортепианной сюите для двух роялей, в отдельных ранних пьесах ор.3 и в более поздней симфонической поэме «Остров мертвых», в некоторых пьесах ор.23, и 32.

Второй раздел – *стиль модерн и барокко*, посвящен точкам пересечения между двумя достаточно далеко друг от друга разведенными во времени эпохами и стилями –

¹⁰ Дальхауз К. «Новая музыка» как историческая категория // Музыкальная академия, 1996, №3-4. С. 254.

¹¹ Подробно об этом: Пospelов П. Близость лирики Рахманинова живописи Борисова-Мусатова // Советская живопись, 1987, №9.

¹² Кандинский В. Письмо из Мюнхена // Аполлон, 1909, №1. С. 21-22.

барокко и модерн. Они заключаются в общности некоторых эстетических позиций и в возрождении модерном отдельных стилистических черт барокко. Главное, что их сближает - местоположение в историческом пространстве, так называемая «ситуация стилевого пограничья» (Н.А.Герасимова-Персидская), то есть рубежный характер обеих эпох, одна из которых – рубеж Средневековья и Нового времени, другая – рубеж Нового и Новейшего времени.

Итак, сходство стиля барокко и стиля модерн проявляется на разных уровнях. К ним относятся:

- установка на внешнюю декоративность, орнаменты, узоры, обилие украшений, витиеватость ткани, прихотливая нарядность линий;

- синтез искусств, перетекание одного вида искусства в другое, размывание границ между ними;

- преобладание текучих форм, осязательность пластики;

- слияние мистического и реального;

- театрализация действительности, игровые эффекты;

- сходство на уровне музыкального письма, *внимание к деталям произнесения музыкального текста, к артикуляции.*

Третий раздел - посвящен проблеме взаимоотношения *стиля модерн и символизма*, вызывающей интерес прежде всего с точки зрения самоопределения стиля модерн.

Безусловно, символизм и модерн, - связанные между собой два параллельных направления. Их отличие, прежде всего, заключается в том, что слишком разные виды искусств образуют художественную практику этих двух направлений.

Вопрос о родстве символизма и стиля модерн – постоянно обсуждаемая в научной литературе проблема. Не ставя под сомнение само родство, одни исследователи настаивают на существенном единстве этих явлений, другие – на их существенном различии.

В отличие от модерна, символизм не является стилем. Будучи художественным направлением, он не наделен стилевыми признаками и обладает нормами содержательного эстетического уровня.

Исторический параллелизм символизма и стиля модерн связан с *природой* и характером их связей. Их объединяет единство поэтики, общность мотивов и проблематики, «все это рождается из общности философской и социальной платформы», отмечает Е.И.Кириченко.¹³

И стиль модерн, и символизм – порождение единой, общей эпохи – *эпохи модерна*. Из этого следует иная иерархия: эпоха модерн, условно говоря, разветвляется на однопорядковые, параллельные явления: стиль модерн и символизм - частные производные от эпохи модерн. Естественно, между символизмом и стилем модерн много общего, так как они питаются из одного корня, между ними возникает общность миропонимания, они во многом перекликаются.

Определяющие символизм черты – стремление к мистике, нереальности, таинственности, туманности ощущений – отражение духа этой эпохи – не в меньшей степени свойственны и творениям стиля модерн.

Другой вопрос – сферы влияния. Символизм проявился явственнее всего в искусстве, связанном со словом – в литературе, поэзии, философии, литературной критике. Стиль модерн - в визуальных искусствах – архитектуре, живописи - и в музыке. То есть у этих понятий возникают разные сферы проявления. И хотя в символизме музыка была возведена поэтами и художниками в ранг искусства, занимающего ведущее место в воображении творца, тем не менее, видом искусства, где сформировались основные позиции символизма, оказалась отнюдь не музыка, а литература и поэзия, то есть словесные искусства.

¹³ Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830-1910 гг.М.,1978. С. 325.

Безусловно, в живой практике не все так однозначно, как в теории. В жизни порой все тонко переплетается. Иногда граница между символизмом и стилем модерн становится неуловимо тонкой и условной. Модерновые влияния можно обнаружить в поэзии, а символистские - в живописи и музыке. Например, в скрябинских опусах прослеживается влияние символистской эстетики, а в прозе А.Пруста и в русской символистской поэзии, например, стихах И.Северянина, А. Ахматовой, М.Цветаевой можно обнаружить множество модерновых черт.

Четвертый раздел посвящен необходимости разграничить понятия «*стиль модерн*» и «*модернизм*», что обусловлено некоторой путаницей в употреблении этих двух терминов, которая встречается подчас даже в профессиональной литературе. «Термин “модернизм” присущ только отечественной искусствоведческой школе, в западных источниках – это термин “modern”. Так как в русской эстетике “модерн” означает художественный стиль, предшествующий модернизму, необходимо различать эти два понятия, дабы избежать путаницы».¹⁴

Отчасти эта путаница спровоцирована тем обстоятельством, что современники (такие, например, как Вольфинг – Э.К.Метнер, Ц.А.Кюи и др.), жившие на рубеже XIX-XX веков, находясь в художественном пространстве *стиля модерн*, обозначали все новое, *необычно звучащее* в музыке термином *модернизм*. Путая термины и подразумевая одно и то же под совершенно разными, на сегодняшний день, разведенными во времени понятиями, они имели в виду общий французский корень – *moderne*, что означает современный.

Итак, термины модерн и модернизм были в начале XX века фактически синонимами. Модернизм - в тот период достаточно расплывчатое определение тех позиций в искусстве, которые являлись по существу признаками *стиля модерн*. В дальнейшем эти понятия были осмыслены как совершенно разные и по смыслу, и по хронологии. (Стиль модерн простирается вплоть до 10-х годов XX века, модернизм охватывает явления, происходящие преимущественно в первой половине XX века, начиная как раз примерно с 10-х годов).

Понятие «*стиль модерн*» вбирает в себя «новую музыку» конкретного культурно-исторического периода – рубежа XIX - XX веков. Тогда как понятие «модернизм» (термин П.Беккера) охватывает все «новые музыки», в том числе все авангардные явления, связанные с различными современными техниками музыкальной композиции. Модернизм, не являясь стилем, а будучи художественным направлением в искусстве, превратился в новую рациональную эстетику XX века.

Итак, в современном музыкознании под модернизмом подразумевается совершенно иной смысл. В настоящей работе необходимо было разграничить понятия - стиль модерн и модернизм - и пояснить смешение их смыслов, которое произошло в начале XX века.

Четвертая глава, «Эстетика *стиля модерн* (общая и музыкальная)», посвящена последовательному рассмотрению основополагающих эстетических норм, характерных для *стиля модерн*.

Глава подразделяется на семь разделов. В центре внимания первого раздела – *категория красоты*, которая стала эстетической доминантой русского «нового *стиля*». Поклонение красоте - главная черта эпохи *модерна* и критерий искусства. Действительно, красота превратилась «во всеобщую, глобальную категорию», в предмет обожествления, новую религию, своего рода *культ*. Во многих высказываниях художников рубежа веков постоянно слышатся откровенные признания главенствующей роли красоты не только в произведении искусства, но и в жизни. Красота становится мерилом ценностей.

Своеобразным лозунгом этого времени воспринимаются слова М. Врубеля: «Красота – вот наша религия».¹⁵ Идея божественной красоты, рожденная общей

¹⁴ Модернизм//Википедия. <http://ru.wikipedia.org/>

¹⁵ Врубель М. Переписка. Воспоминание о художнике. Л.,1976. С. 154.

атмосферой, накалом страстей эпохи рубежа веков, витала в воздухе. Она проникала и в философию, и в литературу, и в музыку.

Показательны в этом смысле первые выпуски журнала «Мир искусства» за 1899 год. Под рубрикой «сложные вопросы» печатает свои развернутые эссе С. Дягилев. Одно из них прямо называется «Поиски красоты. Основы художественной оценки». В нем вновь слышна та же врубелевская интонация лозунговых призывов: «Мы, прежде всего, жаждущее красоты поколение».¹⁶ Поражает чеканность ритма этих строк, их устремленный характер.

Отголоски этих мыслей мы слышим в высказываниях А. Лядова и А. Скрябина, так же поклоняющихся красоте и обожествляющих искусство.

Художники модерна выдвигают в качестве идеала красоты природу. Для них важна та природа, которую человек «ещё не успел ни уничтожить, ни обесчестить».¹⁷ Это, прежде всего, природа в её первозданном виде, и скорее *идеал природы*, нежели реальность.

Духовным отцом религиозно-философской школы русского Серебряного века являлся Вл. Соловьев. Будучи родоначальником того важнейшего в XX веке духовного течения, которое получило название «*нового религиозного сознания*», он оказал огромное влияние на мировоззрение и мироощущение деятелей культуры и искусства рубежа веков. Философия Соловьева стала отражением основных концепций, идейного «духа» эпохи модерна. Тема красоты пронизывает все его творчество. Находясь в русле общехудожественных тенденций этого времени, он также выдвигает красоту в качестве основного критерия философского видения мира. *Поклонение красоте* – один из важнейших постулатов философии Соловьева, самая адекватная *форма откровения истины*.

Соловьев считает искусство реальной силой, просветляющей и преображающей мир. Специальная статья Соловьева «Общий смысл искусства» посвящена осмыслению задачи искусства, которую он видит «не в повторении, а в продолжении того художественного дела, которое начато природой».

Эстетика Соловьева связана с его софиологией, учением об эресе, которому посвящен трактат «Смысл любви», написанный им в 90-е годы.

Соловьевское учение о любви также во многом отразило духовную атмосферу эпохи модерна. Тема вечно женственного начала в жизни становится едва ли не центральной в культуре и искусстве этого времени. Соловьев видит реальный путь к преобразованию греховности человека и преображению его природы в романтическом чувстве любви к женщине, вечной влюбленности, не омрачаемой и не ослабляемой никакими заботами. Согласно учению Соловьева в земной возлюбленной воплощается Божественная женственность, София, что свидетельствует о неземном источнике эротического чувства, через половую любовь может и должно осуществиться спасение человека от порабощенности грехом и воссоединение его с Богом.

Поклонение Софии – вечной женственности, мистическая эротика Соловьева, которыми пронизана его философия и поэзия, наравне с его религиозными исканиями стали источником вдохновения многих художественных творений эпохи модерна.

Всеобъемлющей идеей поклонения красоте была пронизана вся философская литература рубежа веков. Даже в богословской литературе этого времени, у о. Сергия Булгакова божественное начало отождествлялось с красотой. К. Н. Леонтьев в своих сочинениях не уставал повторять, что для него критерий красоты является наивысшим и что красота есть «цель жизни».

Вместе с тем, Леонтьев абсолютно в духе времени в своих рассуждениях вполне допускает, что оттенки красоты могут быть несколько сомнительного, с точки зрения чистоты и нравственности, характера. Для него прекрасное – не обязательно

¹⁶ Дягилев С. Поиски красоты. Основы художественной оценки//Мир искусства. 1899. №3-4. С. 60.

¹⁷ Дягилев С. Сложные вопросы//Мир искусства. 1899. С. 25.

тождественно нравственно-доброму, красиво – все утонченно-изящное, «тонко и сдержанно безнравственное», «изящно растлевающее».

Даже Вл. Соловьев, обожествляя красоту, не исключал существование и демонического её облика. Эта тема – амбивалентности красоты, – также воплотилась в искусстве рубежа веков. Примеров можно привести множество: Шемаханская царица из «Золотого петушка» Римского-Корсакова, сумрачно-ужасная демоническая красота врубелевских картин, *dies irae*’ский демонизм как оборотная сторона лирической красоты рахманиновских образов.

В этот период представление о красоте приобрело ярко выраженный чувственный и даже эротический характер. Воспевание чувственности вообще, чувственного начала в любви, чувственности в облике женщины, чувственности, плавно перетекающей в эротику, становится естественными и востребованными мотивами для художников этого времени. Они находят отражение в искусстве: в поклонении чувственно-женственному у Блока, в чувственно-игровом начале у Сомова и чувственно-возвышенном у Серова, в мистической чувственности Врубеля, откровенно-соблазнительной чувственности Климта и Мухи и, наконец, в пластике лирической чувственности Рахманинова, в примерах *модернового эротизма* у Скрябина.

Вячеслав Каратыгин в статье «Скрябин и молодые московские композиторы» даёт в этом смысле показательную характеристику творчества композитора: «Постепенно усиливавшиеся в его музыке элементы стремительности, экзальтированности, исступлённой страстности, *истомного, почти болезненно обострённого эротизма*, все эти черты скрябинского искусства приведены в “Экстазе”, “Прометее” и 7-ой сонате с необычайной и неизвестной до Скрябина изощрённостью»¹⁸. (Курсив мой, И.С.)

Справедливо замечает А.Иванов в своей занимательной статье «Последний стиль. Модерн как способ мышления»: «Драматургия “модерна”: *смерть “глубины”, переживающей становление “поверхностью”*. ...*Эротика “модерна”: эротика вибрирующей поверхности*».¹⁹ (Курсив мой, И.С.)

Столь последовательно выраженное стремление к самодостаточной красоте естественным образом ведет к другой эстетической константе модерна – *эстетизму*. Эстетизирующая концепция искусства предполагала возвышение искусства над жизнью. Лозунг «искусство ради искусства», убеждение, что художественное творчество само несет высшую ценность, объединяло целое поколение весьма разных художников эпохи модерн. Среди них и деятели «Мира искусства», отстаивавшие эстетическую автономию искусства, и все тот же Лядов, с пафосом отрицающий «прозу жизни», и поклоняющийся «чистой красоте», и эстетствующий, рафинированный Рахманинов, дистанцированный в своих лирических высказываниях. Может быть, наиболее ярко и лаконично выразил витающее в воздухе стремление к «чистому искусству», в частности по отношению к музыке, Стравинский, в свойственной ему афористичной манере: «Музыка выражает самое себя».²⁰

В эпоху модерна эстетство приобретает всеобъемлющий характер, «раздвигает» рамки искусства и начинает распространяться на всю среду, что проявляется в первую очередь в дизайне. Культ изысканных линий широко внедряется в дизайн. Это находит отражение в оформлении респектабельных гостиниц, ресторанов, пароходов, доходных домов, купеческих домов и усадеб.

Другая тенденция времени – искусство становится все более элитарным.

Искусство перестает «ориентироваться» на широкую аудиторию любителей музыки, перестает быть искусством для всех. Культивируется *избранность искусства, элитарность*, его может оценить и по-настоящему понять только узкий круг музыкантов-профессионалов. Яркий пример тому – творчество Скрябина. Характерно,

¹⁸ Каратыгин Вяч. Скрябин и молодые московские композиторы//Аполлон, 1912, № 5. С. 31.

¹⁹ Иванов А. Последний стиль. Модерн как способ мышления// Театр, М., 1993, №5. С. 155.

²⁰ Стравинский Игорь. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. Л., 1971. С. 215.

что именно в его партитурах появляются авторские комментарии, причем это не только изложение музыкальной программы или технические комментарии к исполнению. Это настоящее изложение эстетики, пояснение смысла произведений. Дальнейшее развитие искусства пойдет по пути, намеченному модерном. Музыка додекафонистов еще больше сузит круг слушателей.

Второй раздел – категория времени.

На рубеже XIX-XX веков целостность временного восприятия исчезает.

Временной континуум становится своего рода объектом для творчества, игры, и его организация оказывается для каждого художника делом сугубо индивидуальным. Тем не менее, можно выделить ряд общих тенденций, характеризующих принципы организации художественного времени в произведениях модерна.

В концепции времени модерна наблюдается антиномичность. Сочетаются два ярко выраженных максимально отдаленных, полярных устремления, «типа времени» – «время – миг» и «время – вечность», или, иначе говоря, «вихревое движение» и «статичность безвременья». Оба эти состояния и ощущения весьма характерны для культуры модерна.

1. Стремление к предельной сжатости, уплотненности, афористичности высказывания, придающей происходящему эффект мимолетности, призрачности, – это время мига. Оно характерно для отдельных пьес Лядова, Скрябина, некоторых рахманиновских фортепианных миниатюр – стремительных призрачных арабесок, с характерной легкостью движения, полетностью и вместе с тем причудливой вихревой пластикой.

2. Напротив, стремление к временной неподвижности, остановке времени, безвременью, статике.

Для эстетики модерна становится типичной ориентация на замедленное восприятие, смакование художественного приема.

Пронизанный эротизмом модерн культивирует наслаждение чувственной эмоцией, дышащее мгновение, что, несомненно, ведет к особому ощущению времени. Его бег словно останавливается и время замирает. Звуковой мир такого рода современных произведений ориентирован на замедленное восприятие, погружение в звуковую материю. Музыкальное событие в данном контексте актуализируется не как процесс, а как пребывание в звучащем пространстве, погружение в него.

В результате в музыкальном модерне появляются произведения, основанные не на процессуальности, а на остановке времени, пребывании в одном состоянии. На уровне музыкальной композиции это проявляется в тяготении к *статике*. Разного рода статичностью отличаются многие произведения стиля модерн: «Волшебное озеро» Лядова, «Остров мертвых» Рахманинова, отдельные фортепианные пьесы Скрябина. Сознвая статичность своих композиций, Скрябин сам признавался: «Музыка завораживает время, может его вовсе остановить».²¹

Третий раздел посвящен синтезу искусств.

Свойство перетекания одного вида искусства в другое, размывание границ между ними отражает доминантную черту искусства модерна. Идея синтеза искусств, безусловно, восходит к вагнеровскому творчеству и наследуется вместе с романтизмом. Но у Вагнера она находила конкретное воплощение в театре, где объединялись, прежде всего, музыка и драма.

На рубеже XIX и XX веков романтическая идея синтеза искусств перерождается в синтез всего и вся, и главное – в синтез типовых черт разных видов искусств и разных направлений в одном виде, например, в изобразительном искусстве рождается синтез живописного, декоративного и прикладного направления. Один вид искусства словно перенимает и примеряет на себя стилевые черты другого вида: поэзия – музыку, музыка

²¹ Сабанев Л. Воспоминания о Скрябине. М., 1925. С. 49.

– живопись, живопись – музыку и т. д. Как писал по этому поводу М. Антакольский, «музыку хотели видеть, а живопись и скульптуру слышать».

В музыке эпохи модерна идея синтеза искусств, прежде всего, отразилась в жанре балета, ставшего в это время средоточием всего нового, экспериментального, витающего в воздухе. Одним из ярких образцов воплощения идеи синтеза искусств в балете стала «Жар-птица» – Стравинского, Фокина, Головина, Бакста (1910). В прессе того времени с восторгом отмечалось неразрывное слияние хореографии, музыки и оформления, то есть синтез пластики, музыки, живописи и драматургии, а в Фокине, Головине и Стравинском видели как бы *одного автора, создававшего этот целостный спектакль*.

Конечно же, идея синтеза искусств была неразрывно связана с именем Скрябина, выраженная в творчестве по-разному и во введении световой строки в симфоническую партитуру («Прометей»), и, первую очередь, воплощенной в предполагаемой и неосуществленной «Мистерии» - синтезе музыки, света и пластики. Идея синестезии носилась в воздухе, и хорошо известные звуко-цветовые представления Скрябина явились не только специфической особенностью его композиторского дарования, но в какой-то мере отражением эстетики и моды стиля модерн.

Синтез искусств в модерне выразился, прежде всего, в *заимствовании* одним искусством характерных *видовых признаков* другого искусства. Мы говорим об ассоциациях музыки и ее пересечении с новейшими современными приемами письма визуальных искусств. Живопись и архитектура *стиля модерн* проецировали свои наиболее характерные черты (декоративность, орнаментальность, плоскостное пространство, особый характер линии, размывание границ между рельефом и фоном ит.д.) на музыку, вызывая специфически музыкальные отклики на эти чисто визуальные художественные приемы, что вело к образованию их *музыкальных эквивалентов*.

Попытка музыкального искусства, в сущности, подражать живописным и архитектурным приемам рождает в самой музыке новые *средства выражения* или новые *трактовки* уже существующих средств.

В данном контексте смысл понятия *синтез искусств* сводим к ведущей роли визуальных искусств (архитектуры и живописи), и их влиянию на музыку, что в результате стимулировало процесс обновления музыкального языка и рождения новых языковых средств.

В свою очередь музыка в это время возводится поэтами и художниками в ранг искусства, занимающего ведущее место в воображении человека, представляется наиболее соответствующим мироощущению видом искусства. Возникает своего рода культ музыки. Музыкальность приобретает характер всеобъемлющего художественного средства, становится ведущей категорией художественной выразительности, распространяющейся на все виды искусств. «В каждом произведении искусства, хотя бы пластического, есть скрытая музыка. И это не потому только, что ему необходимо присущи ритм и внутреннее движение, но сама *душа искусства музыкальна*», - пишет Вяч. Иванов.²² (Курсив мой, И.С.) Ему словно вторит А. Блок: «*Музыка творит мир...* Музыка предшествует всему, что обуславливает».²³

В четвертом разделе рассматривается *театрализация действительности*.

Культура модерна была одержима театроманией. Прежде всего, она проявилась как тематика - излюбленными сюжетами становятся театр, цирк, кафе, эстрада и т.д. Типичный мотив модерна – жизнь есть театр, в котором человек – игрушка, марионетка демиурга. Театр, как *игровое пространство*, делает возможной интеллектуальную игру смыслами, масками, образами и стилями, столь популярную в стиле модерн. Это пространство организовано по своим законам, направленным на создание ощущения условности всего происходящего на сцене.

²² Иванов Вяч. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего// Лик и личины России. М., 1995. С. 78.

²³ Блок А. Записные книжки//Собр. Соч.. Т.8. М.,1965. С. 150-151.

Театральность нового стиля подразумевала не только первенство сценического искусства, но театрализацию всего, что находилось за его пределами и прямо театру не принадлежало, то есть театрализацию всей среды, всех сфер искусства модерна.

Широко понимаемая театральность породила культивируемые в эпоху модерна игровые эффекты, культ так называемых обманов. Любование искусственностью, характерное для живописи этого времени, особенно отчетливо проступает в творчестве мирискусников. В этом же ключе развивался и дягилевский театр, главной установкой которого была визуализированность, зрелищность, «выставочность», в широком смысле слова.

Балансирование на грани реального и воображаемого, отсутствие четкой грани между объективной реальностью и созданной воображением реальностью – вот что объединяло и эстетику театра, и эстетику жизни того времени. Жизнь воспринималась не как реальная действительность, а как своеобразная *игра в действительность*. Принцип *условности* становится ключевой эстетической установкой, художественной нормой модерна.

В построении художественной композиции превалирует принцип игры с реальным и иллюзорным пространством. В живописи Сомова, Бенуа, Бакста важное место занимают стилизованные образы итальянских комедийных масок — Арлекина, Пьеро, Коломбины. Излюбленный живописный прием этого времени - эффект так называемой «двойной рамы», плоскость картины содержит в себе изображение еще одной картины в интерьере.

Игровое начало присутствует, безусловно, и в музыкальной культуре. Театрализованные и игровые приемы, выраженные через стилизацию, характеризуют многие произведения рубежа веков. Культ игры, обманов, мотивы «театра в театре», «сказки в сказке», «двойной рамы» чрезвычайно популярны. Они отражены и в «Щелкунчике» Чайковского, и в «Петрушке» Стравинского, и в одноактных балетах Глазунова, и в балетах Черепнина («Павильон Армиды» и «Нарцисс»). Условный театр «Золотого петушка» находит продолжение в условном театре Стравинского, его «Байке» и «Истории солдата».

Пятый раздел – новаторство модерна.

Одним из основных принципов эстетики модерна стала ориентация на новейшие *технические средства*. Идеи технического прогресса витали в воздухе и проецировались на все области человеческого бытия: промышленность, быт, ремесло и на художественное творчество в том числе. В искусстве рождается ощущение необычайной привлекательности *технологической новизны*.

К примеру, в архитектуре модерна в этот момент появляются новые технологии, новые конструкции, строительные материалы. В живописи – новые техники (Кандинский, Пикассо). В поэзии – новые рифмы, вообще новые формы ритмической организации слов (Хлебников). В музыке наметился путь к обновлению языка, к новым техническим возможностям, расцветшим в XX веке.

Вера в возможность обновления, витающая в воздухе, рождала новаторство в области языка искусства. Именно на этой волне появляются новые художественные концепции, новые формы, новые художественные средства, формируется новый художественный язык.

Композиторы рубежа веков, обладавшие обостренным художественным чутьем, четко осознавали эту эстетическую константу современной эпохи и красноречиво высказывались по этому поводу. Например, показательное высказывание Лядова: «Уверяю тебя, что зародилось *новое и великое искусство*».²⁴ Свой словесный постулат он активно воплощал в творчестве.

Другие композиторы, казалось бы более консервативного толка, как, например, Римский-Корсаков, хоть на словах и не признавали новой современной эстетики и

²⁴ Лядов А.К. Из писем 1901 – 1909 гг. //А. Лядов. Сборник. Пг., 1916. С. 132.

модернового языка, на деле – обладая *обостренной художественной интуицией* - в той или иной мере прикоснулись к модерну, отразив в своем творчестве отдельные языковые особенности этого стиля.

Русские критики того времени в качестве критериев оценки музыки выдвигают *мастерство*, с которым «сделано» то или иное произведение, то есть обращают внимание не на «что», а на «как». Так, В.Каратыгин в рецензии на постановку «Золотого петушка» Н.А. Римского–Корсакова, отмечает, прежде всего, *совершенство технического мастерства*, буйную *роскошь гармонической и полифонической фантазии*.

В периодике этого времени активно дискутируется вопрос о том, что является содержанием музыкального произведения. В частности, отмечаются ярко выраженные *рационалистические* тенденции в организации музыкального целого. Проблемы соотношения материала и техники, технологичности оказываются наиболее актуальными. Более того, характер *оформления* материала (именно то, что отступало на второстепенный план в шкале ценностей классико-романтической традиции) начинает превалировать над самим материалом, а собственно материал «заранее избирается и придумывается». Итак, содержанием оказывается сама звучащая музыкальная материя, звуковая реальность, звуковая идея, то есть звуковая форма музыкального произведения.

Новизна модерна естественно касается всех его сторон: она характерна для эстетики, она охватывает иконографию, но наиболее актуальна языковая новизна модерна, которая проявляется в музыкальном искусстве как обновление *принципов организации музыкальной ткани*. Для русского музыкального мышления, музыкального творчества эпохи модерн, как и для других видов искусств, характерны эксперименты, активные поиски новых способов музыкальной выразительности, поиски нового музыкального языка. Создание нового звукового мира, новой системы организации звука и звукового пространства оказывается в русле общеэстетической тенденции модерна к языковой новизне.

Шестой раздел - *ассимиляция культурных традиций прошлого в модерне*.

Важным эстетическим принципом модерна является установка на *языковую множественность*. Модерн был чрезвычайно отзывчив и ориентирован на все явления прошлого. Отмеченное свойство свидетельствует о так называемом *историзме* стиля модерн – качестве, лежащем в основе его эстетики и отмечаемом всеми без исключения исследователями.

В связи с этим характерной чертой модерна, его основным стилевым принципом является *ассимиляция различных стилистических моделей* предшествующих эпох, что ведет к системе *многостильности* в одном произведении.

Синтез различных стилистических моделей отличает совершенно разные произведения рубежной эпохи, назовем некоторые из них: «Щелкунчик» Чайковского, «Сказка о царе Салтане» и «Золотой петушок» Римского-Корсакова, одноактные балеты Глазунова, «Остров мертвых» Рахманинова, «Соловей» и «Петрушка» Стравинского, «Елка» Ребикова и др.

Моделирование различных стилей естественным образом ведет в эпоху модерна к пышному расцвету *стилизации*, как художественного приема, который можно обнаружить и в архитектуре, и в живописи, и в музыке.

Стилизация или так называемые «обманы» пронизывают наследие мирискусников. Можно вспомнить в связи с этим целую галерею картин, посвященных XVIII веку, Сомова, или излюбленную тему Версаля Бенуа. Картины содержат в себе ощущение нереальности изображаемого, подмену действительности декорацией, игры в действительность.

Принцип стилизации расцветает в музыке эпохи модерна. Стилизация характерна для позднего Чайковского («Щелкунчик», где стилизуются раннеклассические черты, стиль музыки времен французской революции, экзотика восточных танцев, русский танец, пастораль XVIII века, жанровые черты бытовых танцев, отчасти смоделирован

даже собственный стиль композитора), и для Римского-Корсакова («Моцарт и Сальери», где в тематизме Сальери стилизуются барочные черты, «Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок»), и для Глазунова (в его одноактных балетах тоже стилизуются барочные элементы: танцы в «Испытании Дамиса», орнаментика и мелизматика во «Временах года»). В меньшей степени стилизация характерна для Рахманинова и Скрябина, в большей – для Стравинского.

Заключительный, седьмой раздел, посвящен *декоративности как видовой черте стиля модерн*.

Определяющей чертой стиля модерн является *установка на декоративность*, выраженная в культе украшений. Модерн придавал важнейшее значения украшениям, в этом заключался принцип и жизни, и искусства.

Украшение в эстетике модерна теряет свой прикладной характер, обособляется от предмета украшения, обретает самостоятельность и самоценность, оказываясь целью, смысловой основой художественного произведения. В стиле модерн декоративные украшения не украшают, а становятся *специальной художественной задачей*.

Принцип декоративных украшений – один из универсальных в модерне – распространился на все виды искусств. Культ всевозможных орнаментов, мозаик, изысканно-капризных завитков, витражей и решеток, прихотливых линий, разнообразных узоров характерен, прежде всего, для архитектуры.

Красноречиво свидетельствуют об этом, например, столь выразительные, всегда индивидуальные и запоминающиеся растительные узоры на фасадах шехтелевских зданий (особняк Рябушинского), инкрустированные в фасад здания мозаичные панно в манере «абрамцевской традиции», в доходном доме Перцова архитекторов Малютина и Жукова.

Украшения характерны и для прикладных жанров (разнообразно и изысканно украшенные изделия фирмы Фаберже), и для живописи. Показательна галерея женских портретов Серова, где сам персонаж словно растворяется в изобилии и своеобразном пириестве аксессуарных деталей костюма и интерьерного фона (портреты О.К. Юсуповой, Г.Л. Гиршман, З.Н. Орловой и др.).

Параллельные явления можно обнаружить и в музыке. Ярко выраженное тяготение к внешней декоративности в русском музыкальном модерне рождает целый ряд стилистических черт, и, прежде всего, таких как культ украшений.

Сочинения разных композиторов рубежа веков насыщены примерами, в которых пириество чрезмерного внешнего украшения неизбежно ведет к декоративности. Исповедуют это свойство модерна и Римский-Корсаков, и Глазунов, и Лядов, и Скрябин, и Рахманинов, и Стравинский.

Итак, в музыкальном модерне, как и в его визуальном прототипе, меняется сам характер содержания. Им является «декоративная поверхность», украшения, особый характер линии и мелодического рисунка, особый тип фактуры, красота самого звучания. Акценты на внешней стороне произведения характерны и для исполнительского стиля эпохи модерна. Преувеличенное внимание к агогике, к многочисленным артикуляционным деталям, а также темповые и динамические излишества – вот что в целом отличает исполнительские, прежде всего фортепианные, интерпретации этого времени, в частности Скрябина и Рахманинова.

В художественном мышлении стиля модерн, благодаря ярко выраженной декоративности и ее доминантности, осуществляется переход от пространственного мышления к плоскостному. Плоскостность пространства художественного произведения, выражается в привлечении внимания к внешнему виду изображения, в полной подчиненности «диктатуре» стены и орнамента, в уподоблении ковру, гобелену, вышивке, аппликации.

Этот переход рождается, конечно, прежде всего, в визуальных видах искусств. Однако метафора этого процесса ощутима и в музыке.

Одной из разновидностей плоскостного пространства является лубок, столь популярный в искусстве модерна. Русский лубочный рисунок в полной мере отвечал всем чаяниям художников модерна, их стремлениям к преобразению действительности с помощью новых стилевых приемов. Изображения отличались предельной *простотой, плоскостностью, декоративностью, остроумием и стилизацией*.

Ярким образцом стилизации русского лубка являются иллюстрации Билибина.

Некоторые проявления лубочной эстетики, стилизацию лубочности можно обнаружить в «Сказке о царе Салтане» и «Золотом петушке», что выражается в подчеркнутой простоте и примитивности выбранных языковых средств.

Пятая глава. «Общехудожественная и музыкальная иконография».

В музыкальном искусстве рубежа веков нашла прямое отражение *иконография* модерна, то есть его содержательный смысловой слой, включающий наиболее распространенные *темы, сюжеты, мотивы* произведений.

Иконография модерна тесно связана со всеми смысловыми содержательными слоями художественной культуры рубежа веков, и прежде всего с символизмом, являющимся источником многих (но далеко не всех) иконографических тем, использованных модерном.

Музыкальное искусство восприняло и использовало «ходовые» сюжеты и мотивы, получившие столь широкое и, что в данном случае важно, наглядно-визуальное воплощение в живописи и архитектуре.

Изучение сюжетно-иконографического плана стиля модерн позволило выявить следующие темы, получившие широкое распространение в русской музыке:

1. Проекция так называемой «философии жизни», воплощенной в идеях роста, проявления жизненных сил, порыва, неосознанного чувства, пробуждения, становления, развития, молодости, весны, обновления, стихии вихревого движения.

Всевозможные «Вихри», «Танцы», «Вакханалии», «Хороводы», «Весенние ветры» - излюбленные, популярные названия картин этого времени: Ф.Малявина, С.Малютина, А.Бенуа, В.Серова.

Витающий в воздухе популярный образ не мог не воплотиться в музыкальной материи. Стихия вихревого движения слышна во многих фортепианных произведениях Рахманинова, Скрябина и др.

Тема *юности, молодости, развития* косвенным образом отражена в сказочных операх Римского-Корсакова, (к примеру, образ царевича Гвидона из «Салтана» и его гротескный двойник, юный царевич Афон в «Золотом петушке»). Они находятся в одном ряду с образами юношей и юности в картинах Кузнецова, Уткина, Петрова-Водкина, в скульптурах Голубкиной и др.

В этом же ряду, связанном с идеей развития, находится и популярная в то время *тема Весны* – символ стихии и обновления, молодости, роста и движения. Множественные музыкальные претворения этого иконографического мотива мы находим у Рахманинова (кантата «Весна», романсы) и Стравинского («Весна священная», романс «Весна монастырская»). Здесь же романсы Танеева «Палящий зной сменил тепло весны», Корещенко «Придешь ли с новой весной», Ребикова «Весна», «Весенние сказки», его же ритмодекламация «Как цветок», хор Кюи «Весеннее утро» и т. д.

2. Культ женской красоты, образы вечной женственности и вместе с тем амбивалентности женского образа. В нем присутствует как бы два лика – светлый лик возвышенной Мадонны и темный – женщины-искусительницы; мечтательная принцесса и роковая женщина.

В этом ряду находятся эротичные, соблазнительные и одновременно демонические Саломея и Юдифь Г. Климта, грациозные и обольстительные женские фигуры А.Мухи, вычурно изящные, эпатажные иллюстрации О.Бердслея к «Саломее» О. Уайльда.

В музыкальном искусстве иконографическая тема женской красоты и вместе с тем амбивалентности женского образа нашла свое отражение. Пример - «Принцесса Греза»

Черепнина, многочисленные женские образы в операх Римского-Корсакова. У Римского-Корсакова мы находим и сочетание противоположных женских натур в одном произведении: возвышенных, неземных и иступленно страстных, таких как Снегурочка и Купава, Марфа и Любаша, Волхова и Любава, Царевна и Кашеевна. Венчает ряд неземных, поэтичных, можно сказать, божественных натур – образ Февронии. Противоположный пик составляет загадочный и далеко не однозначный образ Шемаханской царицы – своего рода воплощение модерновых черт, характерных для женских образов той эпохи. В Шемаханской царице сочетается все: и нежная женственная красота поэтичной восточной принцессы, и жестокая, обольстительная искусительница. Она стоит в одном ряду с Саломеей, Юдифью, Иродиадой и предстает в «Золотом петушке» то повелевающей властительницей, то откровенной соблазнительницей.

3. Мотивы древнерусского искусства, возрождение исконно русских народно-фольклорных сюжетов, стилизуемых в авторских стилях, интерес к сказочности как проявление мифологического мышления.

Живописный модерн, наряду с архитектурным, дал огромное число классических иллюстраций русской сказки. Птицы-сирины, русалки, богатыри, всякая сказочная нечисть, особенно искусно вплетенная в прихотливый орнамент и обрамляющая какой-либо сказочный сюжет в иллюстрациях, как это часто встречается у Билибина, были любимыми сюжетами картин этого времени. К сказочным сюжетам обращались многие художники эпохи модерна: Васнецов, Поленов, Поленова, Якунчикова, Малютин, Билибин, Врубель, Коровин и др.

И музыкальное искусство рубежа веков, находясь под явным влиянием эстетики модерна, воплотило и отразило во всем многообразии сказочную иконографическую тематику. Тяготение к сказке выразилось в творчестве Римского-Корсакова и Лядова, Черепнина и Метнера, Стравинского и др.

Три поздние сказочные оперы: «Сказка о царе Салтане», «Кашей» и Золотой петушок» Римского-Корсакова представляют собой эстетизированные, стилизованные сказки. Написанные все для мамонтовского театра, они ставились художниками, для которых стиль модерн был естественной формой выражения. Декорации и костюмы к «Салтану» писал М.Врубель (к другим постановкам – К.Коровин и И.Билибин), к «Кашею» и «Золотому петушку» - И.Билибин, а потом А.Бенуа. Само оформление спектаклей не только полностью соответствовало характеру новизны музыки, но еще более ее подчеркивало.

Стилизованный отстраненно-условный характер сюжетики не единственная общая черта трех последних сказок композитора. Их сближает единый пародийный дух, сосуществование высокого и низменного (Шемаханская царица и Царь Дадон, царевна Лебедь и Бабариха ит.д.). Реальное и условное, натурность и декоративность, соотносясь, переплетаются в прихотливое узорчатое целое. Словно в картинах Климта, где фрагментарная натуралистичность растворяется в декоративной пестроте фона, в «Золотом петушке» примитивизмы интонационного строя партии Дадона тонут в прихотливо-орнаментальных, красочно-извилистых линиях мелодики Шамаханской царицы. В «Салтане» орнаментальные ритмы и узоры соседствуют с лубочными народными стилизациями.

Особое отношение к сказке было свойственно Лядову. Можно сказать, сказка была ключевым понятием в мировоззрении композитора.

Мир сказки - фантазийный и гармоничный, светлый и справедливый, насыщенный всякой доброй нечистью и совершенством природы, - фактически заменял Лядову реальную жизнь. Потому ему в высшей степени был свойственен интерес к старине, мифам, сказаниям, фольклору, народно-сказочной тематике. Он сам знал массу сказок, умел их сочинять, сам рисовал сказочно-мифических существ, которые были сродни «Пану» Врубеля.

Лядов вносит в сказку элемент отстраненного любования идеальной красотой. Его сказки – подражание народному творчеству и народному стилю, и в этом они схожи с иллюстрациями В. Васнецова и В. Билибина. Своими стилизациями Лядов подчеркивал мир условности в сказках. Недаром так зыбок и неуловим мир «Волшебного озера», загадочен и глубокомыслен сон Кикиморы, стремителен полет Бабы-Яги.

В этом же ряду находятся воплощение сказочных сюжетов и их модерновая трактовка в сказках-балетах Стравинского, симфоническом прелюде «Принцесса Греза» и симфонической поэме «Зачарованное царство» Черепнина, в «Полете ведьм» Василенко и других сочинениях начала века.

4. Мистические мотивы, мотивы умирания, безысходности, томления, отчаяния, тревожного ожидания.

Иконография модерна не столь безмятежна, как кажется на первый взгляд. Нередко в модерне распространены жизнеутверждающие мотивы приобретали прямо противоположный вектор. Жизнь прекрасна, хотя и чревата смертью – вот основное противоречие, которое подспудно таилось в недрах модерна. Многие картины Бёклина, Мунка, Штука, Клингера, Врубеля, Борисова-Мусатова пронизаны именно этими настроениями. В моде того времени были мистические сюжеты и настроения, туманные и странные, словно в дымке. И в музыкальном искусстве нашли отражение эти сюжетные мотивы и настроения. Тому пример - «Остров мертвых» Рахманинова, «Сад смерти» Василенко, скрябинские мистические страницы, симфонические поэмы «Молчание» и «Аластор» Мяскового и др.

Вместе с тем, присутствующая в модерне мистически-сумрачная тематика все же растворяется в общей позитивной направленности модерна, связанной с его основной миссией: он призван был утверждать, а не отрицать. Его тяготение к украшающей жизнь и действительность *декоративности*, его *чувственность и эротичность*, его всепоглощающее стремление к *наслаждению* и, вопреки всему, к *красоте и эстетизму*, в конечном итоге оказывались главными и определяющими характер стиля, и характер музыкального искусства, впитавшего его сюжетно-иконографические смыслы.

5. Музыкальное искусство восприняло и использовало так называемые «*бродячие мотивы*» (Д.В. Сарабьянов), распространенные в изобразительном искусстве модерна. К ним относятся цветочная тематика, разнообразные птицы, прихотливые линейные мотивы волны, спирали; фантазийные мотивы - сон, сад, зеркало, озеро; мотивы выезда и въезда, торжественных шествий, ярмарочных гуляний, мотив острова.

Одним из распространенных иконографических мотивов модерна стал мотив *острова*, популярный с легкой руки швейцарско-немецкого художника Арнольда Бёклина. Отдали дань островной тематике: Сомов в «Острове любви», Бенуа в «Китайском павильоне» и «Прогулке короля», Левитан в картине «Над вечным покоем», в музыкальном искусстве: Римский-Корсаков, обратившийся к мотиву острова в своих операх-сказках: «Салтане» (сказочно-лубочный остров Буян), «Золотом петушке» (призрачный и таинственный остров в ариозо Шемаханской царицы «Между морем и небом висит островок»). Важное место тема острова занимает в творчестве Рахманинова. Ей посвящены романсы «Островок» (одноименный романс на стихи Бальмонта – Шелли есть и у Танеева), «Здесь хорошо», «Сон», симфоническая поэма «Остров мертвых».

Необычайно популярен в эти годы чисто модерновый образ райской птицы Сири́н – Картины В.Васнецова «Сири́н и Алконост. Песнь радости и печали», «Райская птица Сири́н» И. Билибина, птица Сири́н в изразцах М.Врубеля.

И в музыкальной иконографии мы находим отражение данных сюжетно-визуальных мотивов. Это образы сказочных чарующих дев-птиц – царевна Лебедь Римского-Корсакова, Жар-птица Стравинского. Еще несколько птиц уже иного рода присутствует в музыкальной иконографии: петушок и попугай из «Золотого петушка», Соловей Стравинского и др.

Модерн питал необычайный интерес к *цветам*, воспринимая каждый из них как особый персонаж. Сложился даже некий культ излюбленных цветов. Это разнообразные орхидеи, тюльпаны, лилии, ирисы, кувшинки, маки.

Одним из ярчайших примеров цветочной образности и вместе с тем цветочного мистицизма стала «Сирень» Врубеля (1900). Тонкая музыкальная метафора картины цветущей сирени предстает в романсе Рахманинова и его фортепианной транскрипции. Среди произведений Рахманинова есть еще один цветок, - столь же вдохновенный и нежный образ маргаритки, воплощенный в одноименном романсе и его фортепианной транскрипции.

Цветочная тематика была чрезвычайно характерна для А.Мухи. Декоративная красота его картин перекликается с «цветочной музыкой» «Времен года» Глазунова, обильными васильками и маками.

В модерне всплывают типично барочные мифологемы, такие как *сон, сад, зеркало* и его двойник - *озеро*. Мифологема сна встречается в «Щелкунчике» и в «Иоланте» Чайковского, в «Золотом петушке» Римского-Корсакова.

Мифологема *сада* тоже важна для сюжетики модерна. Сад «Иоланты» – синоним Рая, «Сад смерти» Василенко – пример мистического воплощения сюжета.

Мотив зачарованного зеркала встречается в балете Корещенко «Волшебное зеркало» (1903 г.) и в «Волшебном озере» Лядова.

Рассмотренный круг сюжетов и мотивов, встречающихся в русском музыкальном искусстве рубежа веков, создает представление об общем характере и особенностях иконографии музыкального модерна.

Шестая глава. «Типологические черты музыкального модерна».

Данная глава посвящена вопросам типологии стиля модерн. В ней подробно рассматривается проявление типологических черт стиля модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX – XX веков.

На основе анализа разных музыкальных текстов прослеживаются особые музыкально-выразительные средства, нашедшие проявление в произведениях русских композиторов рубежа веков и, репрезентирующие стилевые признаки музыкального модерна. Из них складывается типология музыкального модерна.

Глава состоит из десяти разделов, каждый из которых представляет анализ важнейших конкретных языковых особенностей, обнаруживающих видовую принадлежность к стилю модерн.

Первый раздел - декоративность музыкального модерна.

Декоративность, выраженная в культуре украшений - важнейшая черта стиля модерн. В большей мере она определяет и пластический облик музыки этого времени. Декоративностью отличаются пушкинские сказки Римского-Корсакова, симфонические сказки Лядова, страницы одноактного балета Глазунова «Времена года», ранние балеты Стравинского и его опера «Соловей» и др.

Декоративность, как основное качество модернового текста, порождает к жизни целый ряд специфических выразительных средств, проявляющихся в орнаментальности музыкальной ткани (орнамент становится носителем декоративности), в изобилии и акцентировании всевозможных деталей, культивировании детали, выполняющей украшающую функцию; в особенностях произнесения текста, то есть артикуляционных средствах выразительности; мозаичности музыкальной ткани; характере рисунка мелодической линии, в особой *роли ритма*, в особом *типе фактуры* и ее *главенствующей функции*.

Все эти средства направлены на подчеркивание внешней стороны художественного текста, который в конечном итоге и становится *содержанием художественного произведения, его смыслом и сутью*.

Второй раздел – орнаментальность.

Орнамент является первостепенным самостоятельным выразительным современным средством. Он представляет собой стилизованные узоры, в которых преобладают гибкие причудливые линии.

Особое внимание к орнаменту в эпоху модерна не случайно. Одна из главных причин этого заключается в стремлении стиля к *украшательству* всего жизненного пространства, будь то среда обитания (посуда, мебель или одежда) или художественное произведение. Другая причина связана с общей установкой стиля модерна на *условность изображения*.

В русском музыкальном искусстве этого времени весьма ощутимо влияние орнамента на формирование музыкальной материи. Более того, музыкальная ткань многих современных музыкальных произведений в большинстве своем отличается орнаментальностью. Музыкальный орнамент столь же явственно *декорирует* музыкальную ткань, сколь визуальный орнамент способен декорировать архитектурное здание и художественное полотно.

Орнаментальность в музыке - своего рода метафора орнаментальности визуальной, с характерной для нее узорчатостью, мозаичностью, избытком хитросплетенных, витиеватых линий.

Эквивалентом специфических свойств визуального современного орнамента в музыке могут быть разные формы организации музыкальной материи.

Одна из них, простейшая, возникает в условиях гомофонной ткани, прозрачной фактуры, - стилизованные украшения, форшлаги, трели, морденты, арпеджато, мелкие пассажи, то есть в прямом смысле украшающие детали, делающие более изысканной и прихотливо разукрашенной утонченную мелодическую линию. Такой пример встречается у Глазунова, в балете «Времена года», где характерная линейная орнаментальная узорчатость отличает особый прихотливый и затейливый *рисунок линии*. Текст балета изобилует всевозможными украшениями и мелизмами. Стилизация барочной мелизматике дает ощущение узорчатости, орнаментальности всей ткани.

В произведениях Скрябина орнаментальные украшения - вибрирующие трели и различные тремоло, выписанные нотами или условно обозначенные – придают особый невесомый, таинственный, фантастичный характер, ирреальность (к примеру, этюд ор.42 № 2 фа-диез-минор). При этом под «украшениями» подразумеваются не столько мелизматика в виде традиционных формул, (трели, группетто), сколько сам *мелодический рисунок*. Причудливо-извилистый, часто спиралевидный, он придает мелодии характер графической линии, окутывающей, украшающей гармонический каркас.

Самоценный характер особой, современной мелодической линии часто с волнообразным или спиралевидным прихотливым характером *рисунка* составляют основу орнаментальности иного типа. Кроме упомянутого Скрябина, в работе с этой точки зрения анализируются «Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок» (мелодическая линия партии Шемаханской царицы) Римского-Корсакова, фортепианные пьесы Рахманинова, «Соловей» Стравинского, орнаментальная ткань которого основана на непрерывном прихотливом плетении мелодического рисунка.

Модерновая орнаментальность проявляется и в нерегулярном, словно мозаичном *ритме*, полиритмических особенностях музыкальной ткани. Ритмическое акцентное варьирование, полиметрия, нерегулярная акцентность «Весны священной» Стравинского ассоциируется с острой ритмикой мозаичных полотен художников модерна.

Полиметрию и полиритмию, сопоставимую с эффектом визуальной современной мозаичности, встречается и в других индивидуальных стилях этого времени. Такие примеры можно встретить у Рахманинова и Скрябина.

Еще один тип орнамента проявляется в особой *фактурной* игре, «мерцающей фактуре» (своего рода аналог мозаичных мерцающих живописных полотен Климта, Врубеля и др.), одним из вариантов которой является мозаичность *полимелодической музыкальной ткани* (термин Б. Асафьева). Сама *полимелодичная* фактура представляет

собой сложное сплетение нескольких мелодических линий-голосов (между которыми запрятана беспокойно вьющаяся мелодия), в ней размывается вертикаль, размывается расслоение на функциональные голоса, в результате, возникает выразительная единая мерцающая современная звуковая среда. Особенности *поли melodической* фактуры нагляднее всего видны на примере фортепианных произведений Рахманинова. С этой точки зрения анализируются отдельные прелюдии op.23 и op.32, этюды-картины op.33 и op.39, музыкальные моменты.

Наконец, орнаментальность проявляется в *вариантно-попевочном* типе развертывания и развития тематизма.

Орнаментальность мелодической ткани составляет основу особой логики развития фактуры, по своим принципам парадоксально совпадающей у композиторов совершенно по-разному мыслящих, таких, например, как Рахманинов и Стравинский. Мелодическая и фактурная орнаментальность в данном случае связана с попевочным тематизмом. Вся ткань произведения выводится из одной или нескольких попевок, которые, словно цепляясь друг за друга, варьируются. Ткань такого произведения представляет собой вариантнo-вариационное развитие мелодической микро модели. Генезис этого явления, которое проявляется фактически одновременно у столь разных художников - симбиоз цветистости крестьянской песни и орнаментальности модерна.

Такого рода мотивно-попевочная работа характерна для «Весны священной» Стравинского, отличает фортепианную фактуру Рахманинова. При всех разительных отличиях двух индивидуальных стилей, логика развития тематизма и фактуры здесь единая.

В третьем разделе рассматриваются *артикуляционные средства*.

Внимание к деталям произнесения музыкального текста, казалось бы, специфическая особенность именно музыкального искусства, оказывается частным проявлением единой тенденции искусства стиля модерн. Изобилие всевозможных, (в музыке изысканно дифференцированных *артикуляционных средств-обозначений*), акцентирующих и останавливающих внимание зрителя-слушателя на деталях текста любого художественного произведения стиля модерн, является результатом общей направленности стиля на детализацию художественного пространства. Отсюда столь ярко выраженный интерес к деталям и, можно даже сказать, *культ деталей* в искусстве модерна, их тщательная выписанность и затейливость. Огромный интерес к таким художественным техникам, как мозаика, витраж, к ювелирному искусству, неисчислимо количество всевозможных украшений архитектурных сооружений, тончайшие переливы красок в живописных полотнах и журнальных иллюстрациях — все это отражает «зацикленность» стиля на *деталях*. В музыкальном модерне она выражается в детальной проработке артикуляционных средств музыкального текста и в результате появлении изобилия артикуляционно-динамических деталей-обозначений, динамических и агогических помет, штрихов на каждую единицу времени.

Эта особенность отличает, казалось бы, такие крайние явления модерна как, например, поздние, тяготеющие к камерному оркестровому письму, партитуры Чайковского («Щелкунчик», отдельные страницы партитуры «Пиковой дамы»), и вместе с тем, то же качество, но по-иному воплощенное, свойственно многим фортепианным пьесам Скрябина, где искусство детальной звуковой нюансировки, микродинамических штриховых эффектов возведено в культ. Рафинированное изящество деталей, изысканная отделка ткани с «тщательной разработкой подробностей» (Б.Асафьев) отличают миниатюры Лядова. Модерновый культ деталей и повышенное внимание к произнесению текста встречается и в метнеровских произведениях. Об этом свидетельствуют многочисленные динамические нюансы и разнообразные «вилочки», начертанные самим автором (например, в Сказке op 9 №3). Можно сказать, что все современные произведения отличаются указанными особенностями. В сочинениях композиторов, в творчестве которых в той или иной степени отражаются типологические черты стиля

модерн, обнаруживается изобилие артикуляционных деталей: это поздний Чайковский, Лядов, Глазунов, Скрябин, Метнер, Стравинский.

Особый тип современной линии рассматривается в четвертом разделе.

Музыкальную материю стиля модерн характеризует *приоритет линии*, эмансипация линии. Линия становится одним из основных средств художественной выразительности, приобретая самостоятельное значение, создавая самостоятельный художественный образ.

Модерн искал формулу красоты в причудливых изгибах, сложных искривленных, неправильной формы фигурах, изысканных соотношениях линий и пространства.

Одна из любимых и вместе с тем показательных линейных фигур стиля модерн – изгибающаяся, прихотливо гнутая «линия Орта».

Сочетание изогнутых линий и контуров способствовало усилению линейного, орнаментального начала (всевозможные ажурные плетеные решетки, перила, балконы эпохи модерн). Разнообразные орнаменты декоративного модерна, стилизованные узоры составляли причудливые изогнутые линии.

В музыкальном искусстве проявляются особого рода мелодические линии, в которых, с одной стороны, постепенно исчезает вокально-песенная природа, с другой – обостряется *графический характер* мелодического рисунка (например, во многих фортепианных произведениях Скрябина): его отличают извилистость, искривленность, прихотливость, изломанная капризность, причудливые изгибы выразительных линий-арабесок, появляется особая пластика. В мелодической линии модерна начинает преобладать и доминировать сам *мелодический рисунок*, направление движения, характер движения, в прямом смысле *рисунок линии*, ее пластика.

Становятся популярны мелодические линии, рисунки которых заимствованы из визуальных искусств: *волновые линии* (знаменитая лестница Шехтеля в доме Рябушинского, построенная в форме волны), восходящие и нисходящие, с всевозможными прихотливыми завитками и спиралевидные линии. Обе фигуры часто встречаются в фортепианной фактуре Рахманинова и Скрябина, что представлено на примере анализа их произведений.

Сочинения разных композиторов рубежа веков насыщены примерами, в которых стихии музыкальной линии, ее прихотливому рисунку, эмансипации придается особое первостепенное значение. Узорчатый рисунок, напоминающий сотканый ковер из множества разнообразных орнаментальных линий, представляет собой сольная партия Шемаханской царицы из второго действия «Золотого петушка» Римского-Корсакова. Особый характер *линии* составляет основу музыкального орнамента в партии царевны Лебедь. Именно *характер мелодической линии*, ее рисунок является в этом выразительном музыкальном отрывке *основным художественным средством*.

В приведенных примерах из фортепианных произведений Скрябина и Рахманинова, балета «Времена года» Глазунова и «Соловья» Стравинского рассматривается принцип приоритетности характера мелодической линии, особого современного типа рисунка линии в системе художественно-выразительных средств.

Особенностям фактуры в произведениях стиля модерн посвящен пятый раздел.

В новых условиях эстетики стиля модерн второстепенные в классико-романтической системе мышления художественные средства начинают эмансипироваться и приобретать самостоятельность. Особую, принципиальную роль начинает играть *фактура*, которая становится самоценным выразительным средством. В современной фактуре действует принцип свободы и независимости голосов, имеющих различные функции. Каждый фактурный пласт зачастую представляет собой *орнаментальную линию*, состоящую из отдельных мотивов.

Общая черта фортепианной фактуры современных произведений – сближение и взаимопроникновение фигурационного и полифонического письма, полифония полимелодического склада, тематизированность фигурационного письма.

В фортепианных произведениях Рахманинова, Скрябина и Метнера можно заметить использование близких принципов в фактуре, так называемые встречные процессы - скрытую полифоничность, присущую фигурационной линии, и, наоборот, скрытую фигурационность в полифоническом изложении.

Особенность скрябинского музыкального языка – гармониемелодия оказалась общим свойством, по-разному воплотившимся во многих индивидуальных стилях эпохи модерна, таких как стиль Рахманинова, Скрябина и Метнера. Существо явления, сближающего столь разные индивидуальности, в новом синтезе - *взаимодействии вертикали и горизонтали*, в особом синтезе аккордового и линейного мышления - привело к рождению новой звуковой материи, к созданию фактуры нового типа. Шестой раздел. Отдельным свойством организации музыкальной материи большинства произведений модерна является *соотношение рельефа и фона*, их взаимодействие, перетекание друг в друга.

Это качество принадлежит прежде всего визуальному модерну (имеются в виду картины Климта и Врубеля). Фигуративность, предметность словно тонет в пестроте цветового разнообразия осколочной мозаики. Фигура и орнамент, рельеф и фон становятся в модерне равновеликими, совмещаются и срачиваются.

В музыке это качество стиля модерн проявляется как особое соотношение фактуры и тематизма. Принцип соотношения рельефа и фона в музыкальной ткани возник безусловно не в модерне. Вместе с тем именно в условиях стиля модерн он получил широкую сферу влияния.

Принцип растворения рельефа в фоне в музыкальной материи выражен в особенностях фактуры, в которой тематический материал приобретает специфические формы, в ее полимелодическом своеобразии. Происходит как бы растворение тематизма в фактуре или поглощение тематизма фактурой. Вся фактура оказывается насыщена всевозможными переключками, имитирующими друг друга интонациями, контрапунктическими линиями, не всегда имеющими четкие границы. Обычная фигурация превращается не только в выразительную мелодическую линию, но и в сложную систему заключенных и взаимодействующих с ней и между собой скрытых голосов. Все это создает впечатление мерцающего, переливающегося мозаичного полотна, где мелодия и фигурация слиты. В полимелодической фактуре возникает взаимный процесс - с одной стороны, в ней растворяются мелодические линии-голоса, но с другой – из фактуры рождаются подголоски, которые превращаются в мелодии.

Такого рода примеры мы находим в совершенно разных сочинениях: в «Острове мертвых», фортепианной авторской транскрипции романа «Сирень» и в других фортепианных пьесах Рахманинова, а также Скрябина и Метнера; в «Весне священной» Стравинского; во многих фортепианных и симфонических пьесах Лядова. Интересна в этом смысле симфоническая миниатюра Лядова «Волшебное озеро», отличающаяся характерным искусным распределением тематических элементов по разным тембрам. Эта мозаичная разбросанность, где на поверхности оказываются и всплывают то одна, едва уловимая и различимая фигура, то другая, и составляет музыкальную метафору живописному модерну, растворению рельефа в фоне.

Новизне средств музыкального модерна посвящен седьмой раздел.

Поиск *новых путей* в искусстве модерна - общеэстетическая тенденция стиля - в музыкальной материи воплотился как эксперименты в области новых способов музыкальной выразительности, нового музыкального языка.

Содержанием произведения оказывается сама звучащая музыкальная материя, *звуковая реальность*, то есть звуковая форма музыкального произведения. Именно в это время звучание, то есть фонизм, впервые осмысливается в качестве важнейшего стилевого признака.

На рубеже XIX-XX веков оказывается чрезвычайно актуальным не только *что* звучит, а *как* звучит. В музыкальной материи актуализируется *звучание* как таковое.

Погружение в звучание и вслушивание в звучание, как своего рода особый эстетический феномен, характерно для современных произведений.

В связи с этим «на авансцену выходят», в первую очередь, темброво-регистровые и фактурные компоненты выразительности. На смену процессуальности функциональной гармонии приходит стремление к длительным погружениям в звуковые пласты, стремление к ладовой свободе, новизне *гармонического языка*. Новизна *гармонического мышления* в это время включает выход за пределы нонаккордового мышления, линейное голосоведение, ведущее к остродиссонирующим созвучиям, использование симметричных увеличенных, уменьшенных, цепных ладов, модальность, то есть оформляется движение от «притяжения» классической тональности к ладовой «невесомости». Этот путь вел к выходу за пределы семиступенной музыкальной системы к двенадцатитоновости. Он охватывает многих русских композиторов рубежа веков - от позднего Римского-Корсакова (эволюция гармонического языка которого как раз привела его к такого рода явлениям), Лядова, Скрябина до Стравинского.

В недрах стиля модерн складывается новый тип музыкального *рационального мышления*, который выражается в методе конструирования произведения, перспективном в будущем, в авангардной музыке XX века. Строгое структурирование во всех средствах музыкального языка ведет к индивидуализированности композиции, *новизне конструктивной идеи в каждом отдельном произведении*. (Зрелое оркестровое творчество Лядова – один из первых примеров подобного структурирования). В постмодернизме этот принцип станет нормой. Понимание техники как самостоятельной эстетической ценности вело к индивидуальным техникам композиции XX века.

Эмансипация средств, в частности, эмансипация *ритма и тембра*, как особых выразительных средств, выдвинувшихся в эпоху модерна на передний план, рассматривается в восьмом разделе.

Ритм не только формирует особый тип, характер произведения, но и, что очень важно, становится ведущим формообразующим фактором. Отмечается изысканная и изощренная полиритмия и полиметрия у Скрябина и Рахманинова. Полиритмика дарует ритмическую свободу и гибкость. У Скрябина, например, возникает вязкая нервно-утонченная, изысканная и капризная пластичная ткань, где нет метрической четкости и, естественно, нет такта, а есть сплошной звуковой поток мелких длительностей, несинхронно появляющихся относительно друг друга.

В качестве доминирующего средства актуализировал метроритм Стравинский. Метроритмическая организация у него отличается большой свободой: предпочтение отдается нерегулярной ритмике, метрическая переменность усиливается нерегулярной акцентировкой, большое значение имеет метроритмическая вариантность, которая воздействует на остинатные линии. Суть остинатной техники - в вариантности внутри самих повторяемых элементов. Новизна ритма концентрированно выразилась, прежде всего, в «Весне священной».

Выдвижение ритма на первый план актуально не только для таких новаторских индивидуальных стилей, как стиль Скрябина и Стравинского. Но даже в рамках более традиционных стилей, ритмика приобретает особые специфические черты. Так, например, Глазунов придавал особой работе с ритмом большое значение (ритмическая изобретательность в балете «Времена года», где прихотливый ритм встречается повсеместно, но особенно разнообразен ритмически эпизод Зима).

Тембр, звуковая окраска звучащей материи, выдвигается в рамках стиля модерн в качестве самоценного выразительного средства. Стремление к тембровой характеристичности, выразительности, определенности звучащего момента является важной задачей современного произведения. (Это, прежде всего, касается Лядова и Стравинского).

Тенденция к тембровой персонификации способствует выделению и индивидуализации фактурных голосов, характерных для камерного письма, но ясно

проступающих и в рамках больших оркестров («Щелкунчик» Чайковского), и в симфонических оркестрах («Поэма экстаза» Скрябина, «Весна священная») Стравинского.

Типичны для этого времени поиски и в области новых тембровых сочетаний. Среди наиболее редких и в то же время впервые используемых - фортепиано и ударные в «Свадебке» Стравинского, медь и арфа во «Временах года» Глазунова и др.

Принцип многостильности в одном произведении и стилизация в центре внимания девятого раздела.

Смешение различных стилистических моделей является важным стилевым принципом модерна, ведущим к *системе многостильности в одном произведении*. Художники модерна свободно пользуются «слепокками» со стилей «веков минувших», *соединяя совершенно разные модели в одном произведении*. В основе множества произведений музыкального модерна лежит данный принцип. Он встречается в творчестве совершенно разных композиторов. Среди них Римский-Корсаков, Глазунов, Лядов, Рахманинов, Скрябин, Стравинский и др.

Вместе с тем зарождение этого принципа произошло еще на подступах к модерну, оно сложилось в недрах творчества Чайковского. Вряд ли Чайковский осознавал свою близость стилю модерн, но, столь чуткий ко всему новому, витающему в воздухе, он безусловно предчувствовал и предугадал эстетику нарождающегося модерна.

Именно в поздних произведениях и в большей степени в «Щелкунчике», моделирование музыкального пространства (будь то стилизации классических образцов или национальных культурных особенностей, скажем времен французской революции или немецкой бюргерской культуры) впервые выражено с отчетливой ясностью и максимальной концентрированностью.

В разной степени ассимиляция культурных традиций прошлого свойственна всем крупным произведениям девятых годов - и «Пиковой даме», и «Щелкунчику», и Шестой симфонии, рождая общую стилевую закономерность - гетерогенность стилистической организации, где совмещаются различные стилистические модели.

Ассимиляция культурных традиций прошлого ведет к эффекту отстранения, отчуждения от моделируемого материала, что в свою очередь способствует расцвету *стилизации* как художественного приема. Обращаясь в прошлое, к существующим языковым пластам и моделям, модерн стилизует их.

Установка на языковую множественность оказалась перспективной для дальнейшего развития музыкального искусства. Из принципа многостильности музыкального модерна выросла одна из важнейших позиций постмодернизма - так называемый культурологический метод сочинения - синтез новых выразительных средств и культурных традиций прошлого. Фактически *историзм* модерна в результате привел в постмодернизме к столь распространенному явлению как полистилистика.

Заключительный, десятый раздел посвящен *категории времени музыкального модерна, статичности как характерной черте* современных произведений.

Определяющим фактором композиции в музыкальном искусстве стиля модерн является актуализация *музыкального времени*.

Медленное течение времени, статичность становится типичной чертой музыкального произведения. Один из путей к статичным композициям связан с новизной гармонического языка. Функциональная гармония, символизирующая движение, сменяется длительными погружениями в звуковые пласты, что в ряде произведений создает ощущение остановки движения, остановки музыкального времени, застылости и статики. Статичностью отличаются: «Волшебное озеро» Лядова, «Остров мертвых» Рахманинова, «Весна священная» Стравинского, отдельные фортепианные пьесы Скрябина и Рахманинова. У всех перечисленных композиторов это выражается по-разному. Стравинский, к примеру, очень точно для своего стиля называл остановившееся время «ощущением динамического покоя». Другой пример - масштабные оркестровые полотна Скрябина. Сколь грандиозен ни был бы замысел его оркестровых сочинений, к

каким бы массам звучности он ни прибегал, например, в «Поэме экстаза», кажущееся движение на каждую единицу времени, оборачивается декоративным расцвечиванием ткани, украшенным множеством разнообразных деталей. Внешняя тематическая событийность сонатной формы, в конечном счете, способствует не движению, не течению времени, а его остановке, статике.

Особая эстетика музыкальной статики, статической формы нашла свое продолжение в 2-й половине XX века.

Седьмая глава. «Скрябин и стиль модерн».

«Человек стиля модерн», известное определение Блока, во многом относится к Скрябину. Его творчество в наибольшей степени отвечало требованиям модерна. Скрябин как никто другой наиболее последовательно воплощает в своем творчестве характерные черты *стиля модерн*. Вся его суть, и творческая, и личностно-поведенческая, вибрировала, словно струна, соприкасаясь с современной эстетикой. Он выработал особый, рафинированный, утонченно-изысканный стиль письма, где основной заботой композитора является именно красочность звучания и новая гармония.

Эволюция стиля Скрябина является наглядным примером того направления развития, той парадигмы, которую представляет эволюция самого стиля модерн. Ранние мазурки Скрябина красноречиво свидетельствуют о генетическом родстве и преемственности скрябинского модерна от романтизма, прежде всего шопеновского. А поздние фортепианные сочинения - о явственном художественном повороте в сторону конструктивизма и авангарда.

Несомненное новаторство Скрябина связано с музыкальной реальностью, а именно с открытиями в области музыкального языка: гармонии, соотношения гармонии и мелодии, ритма, фактуры, организации музыкального времени, то есть звукового устройства музыкальной ткани. И в этих априори музыкальных величинах он в большей мере, чем кто-либо другой - апологет стиля модерн.

В той или иной степени модерн накладывает отпечаток практически на все составляющие фортепианного стиля Скрябина: гармонию, мелодику, фактуру, ритм, форму. Наиболее ярко современные черты выражены в лирике Скрябина, в то время как в сфере экзотических, волевых, активно-действенных музыкальных образов они менее очевидны. Также очень важен момент исполнительской интерпретации: тяготея к красочной статике, мозаичности или, напротив, к устремленности, порывистости, динамизму, исполнитель может либо подчеркивать, либо нивелировать современные черты.

Выделим основные черты стиля модерн, присущие фортепианной музыке Скрябина.

В первую очередь, это культ красоты, стремление к безупречной внешней отделке фортепианной миниатюры. Изобилие тонких темпоритмических и гармонических нюансов, рафинированность фактуры рассматриваются как проявление типичнейших черт стиля модерн – внимания к деталям. Также культ красоты выражается в общей установке на декоративность материала. В мелодике это заметно в превалировании над традиционной романтической кантиленой графически-выразительных линий-арабесок, которые часто извилистым рисунком напоминают излюбленные волновые, спиралевидные орнаменты нового стиля.

Столь утрированный акцент на внешней стороне произведения приводит к некой поверхности, условности эмоционально-психологического содержания, ассоциируемой с такими категориями модерна как стилизация и салонность. Романтическая категория эмоции, чувства подменяется в фортепианной миниатюре Скрябина современной категорией чувственности. Изобилие нюансов побуждает слышать музыку острее, то есть повышает остроту чувственного восприятия звуковой материи.

Крайняя изощренность, капризная прихотливость скрябинского ритма – проявление стремления к детализации - одной из основных черт стиля модерн - детализации

ритмического плана. Многочисленные лиги и паузы вуалируют сильную долю и подчас способствуют неакцентности тактовой системы. Также ощущение расплывчатости создает характерная для Скрябина прихотливая «залигованность» нотного письма.

Повышенная активность и детализация фактурно-гармонического комплекса приводит к высвобождению гармонии, ее эмансипации от характера и движения мелодической линии. На первый план в музыке Скрябина выходит краска, тембр звучания, то есть не функциональные, а фонические сонорные свойства гармонии.

Ощущение чувственного томления носит в музыке Скрябина явный эротический характер. В позднем творчестве композитора эротизм тесно переплетается с образами смерти, что крайне типично для модерна с его излюбленным сочетанием женственности и смерти в трактовке роковых героинь (Юдифь, Саломея, Далила и т.д.).

Принципиальный для стиля модерн момент погружения в мир красоты, ощущения атмосферы, смакования отдельных деталей коренным образом меняет драматургическую организацию времени, ведет к его остановке. Пространственный и колористический аспекты музыки доминируют над процессуальными. (Начало Четвертой сонаты - яркий пример декоративного, плоскостного пространства, изобилующего орнаментальными деталями, украшениями, завитками, трелями. В медленном темпе, в статичном погружении в звучание как таковое, событием и новой качественной деталью становится каждый последующий звук. Замедленному течению времени в полной мере способствует красочная и функциональная статичность Прометеев-аккорда, занявшего в скрябинских сочинениях, начиная с 50-х опусов, место тоники).

Усилению пространственных ощущений благоприятствует широта охвата звукового диапазона и фактурная многослойность (Мечты ор.49 №3, Хрупкость ор.51 №1, Поэма томления ор.52 №3, Поэма-ноктюрн ор.61, поэмы ор.59 №1).

В фактурном расположении гармонической фигуры Скрябиным подчеркиваются природные акустические свойства звука, что в полной мере отражает общую для модерна тенденцию имитации природных форм. В определенной степени этой же тенденции отвечает и сама скрябинская тоника – Прометеев-аккорд, своим строением опирающийся на обертоновый (природный) звукоряд.

Однако за подобной тягой к природной естественности скрывается сугубо рациональная сущность мышления, присущая новому стилю. В музыке Скрябина эта черта проявляется на уровне «кристаллической ограненности» форм, тяготеющих к симметрии, квадратности, секвентности и точным репризам. Жесткость конструкции, лаконизм форм, строгость графически четких мелодических линий, аскетизм фактуры обнажаются, что приводит к постепенной трансформации в конструктивизм. Этот процесс наблюдается на примере самых последних сочинений Скрябина - 70-х опусов.

В **Заключении** подведены основные итоги исследования, сформулированы выводы диссертации.

В исследовании предложена интерпретация русского музыкального искусства рубежа XIX-XX веков, представленная сквозь призму стиля модерн. Стремление распознать приметы стиля модерн в русской музыке рубежа XIX-XX веков лежало в основе разностороннего подхода к решению этой задачи. Исследовались происхождение стиля, хронология и эволюция, соотношение его с другими стилями и направлениями, эстетика, иконография и типология основных выразительных средств.

Результаты анализа дают возможность ответить на поставленные ранее вопросы и подвести итоги:

- проведенное исследование позволяет констатировать существование *в русском музыкальном искусстве стиля модерн*;

- выявленные *критерии*, позволяют определить принадлежность музыкальных произведений к стилю модерн;

- типологические черты стиля модерн нашли проявление в творчестве русских композиторов рубежа веков. Это подтверждает предпринятое и представленное в работе исследование эстетических, иконографических и типологических языковых особенностей стиля модерн, сделанное на примере индивидуальных авторских стилей;

- способы проявления стиля модерн в конкретной художественной практике имеют ряд специфических особенностей; стиль модерн проявился в русской музыке избирательно, отдельными чертами в творчестве разных композиторов. Это позволяет понять, каким образом в одном стиле объединяются столь отличающиеся по своей индивидуальности художники;

- рассмотренные явления русского музыкального искусства рубежа веков отражают музыкальную поэтику стиля модерн - совокупность содержательной и конструктивно-выразительной сторон;

- в творчестве русских композиторов выявлены и систематизированы следующие особенности стиля модерн: общеэстетические, сюжетно-смысловые и адаптированные к материи музыкального искусства художественные средства. Анализ современных текстов выявил их общие свойства: новизну музыкальной материи и декоративность как основной способ выражения;

- в работе сформулировано историческое значение русского музыкального модерна как рубежного, переходного, но вместе с тем самоценного и самобытного стилистического периода в русском музыкальном историческом процессе. Противоречивое совмещение двух разнонаправленных стремлений – к языковой новизне и к ассимиляции стилистических моделей предшествующих эпох - оба слагаемых модерна, оказались актуализированы в культуре XX века. Многие направления в искусстве XX века имели точку отсчета в модерне.

Публикации по теме диссертации:

1. Скворцова И.А. «Щелкунчик» Чайковского — новый тип балетного спектакля //Музыкально-исполнительское искусство: проблемы стиля и интерпретации. М.: МГДОЛГК, 1989. С. 69-83. 0,8 п.л.
2. Скворцова И.А. Балет П. Чайковского «Щелкунчик». О новизне трактовки жанра. //Музыкальные жанры: история и современность. Горький ГГК, 1989. С.110-113. 0,25 п.л.
3. Скворцова И.А. «Щелкунчик». Проблемы стиля. //Чайковский. Вопросы теории и истории. М.:МГДОЛГК, 1991. С. 38-54. 0,8 п.л.
4. Скворцова И.А. Размышляя над программой балета «Щелкунчик» //Балет, спец. Выпуск, посв. М. Петипа. 1993. С. 33-35. 0,4 п.л.
5. Скворцова И.А. «Щелкунчик» П. И. Чайковского. Проблемы концепции и стиля. // «Музыка», польский журнал. 1994 №1 /152/. С.61-72. 1 п.л.
6. Скворцова И.А. Замыслы и их судьба. Неизвестные страницы творческого диалога М. И. Петипа и П. И. Чайковского. // МГК, сб.12. П.И.Чайковский. К. 100-летию со дня смерти. М., 1995. С.94-99. 0,5 п.л.
7. Скворцова И.А. «Щелкунчик» Гофмана и Чайковского: к вопросу о корреляции музыкального и литературного текстов в балете // Казань: Сб. Русская музыка XVIII-XX веков. Культура и традиции, 2003. Межвуз. Сб. науч.трудов. С. 20-26. 0,5 п.л.
8. Скворцова И.А. Стилистические черты русского модерна в балете Чайковского «Щелкунчик» // Соросовский сб. Личность. Образование. Культура. Самара.1998. С. 176-182. 0,5 п.л.
9. Скворцова И.А. На подступах к модерну: черты «нового стиля» в тв-ве Римского-Корсакова и Чайковского// Традиции русской худ.культуры.

- Межвузовский сб. научных трудов, вып.3. Москва-Волгоград.2000. С.47-59. 0,7 п.л.
10. Скворцова И.А. Перминов С. Скрыбин: «Великий мистик?», «Человек стиля модерн?» (взгляд на фортепианное творчество)// Научные труды МГК. Сб.35. Из истории русской музыкальной культуры. М., 2000. С. 76-96. 1 п.л.
 11. Скворцова И.А. Модерн — барокко: опыт культурологической ретроспективы // Науч. труды МГК. Бортнянский и его время. Сб.43, 2003. С.226-239. 0,8 п.л.
 12. Скворцова И.А. Стиль модерн как культурологическая проблема //Ипполитовские чтения. Проблемы отечественной музыкальной культуры. М., 2001. С. 3-7. 0,25 п.л.
 13. Скворцова И.А. От романтизма — к модерну. Мазурки Скрыбина. // Оркестр. Сб. статей и материалов в честь И. А. Барсовой. М.2002. С. 300-305. 0,4 п.л.
 14. Скворцова И.А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX-XX веков // Научные труды МГК. Русская музыка. Рубежи истории. Сб.51. М. 2005. С. 51-63. 0, 5 п.л.
 15. Скворцова И.А. Стравинский и новый стиль (Черты модерна в русском периоде творчества) //Московская школа. Взгляд из XXI в. ГМПИ им. М.М.Ипполитова-Иванова. М., 2004. С. 21-26. 0,25 п.л.
 16. Скворцова И.А. Стиль модерн и романтизм в русской музыкальной культуре рубежа XIX-XX.//Партитура виртуоза. Альбом виртуалистики и артеи. Росс. Академия наук. М., 2004. С. 173-179. 0,4 п.л.
 17. Скворцова И.А.Стиль модерн и русская музыка рубежа XIX-XX вв. (рассуждения на тему в форме свободных вариаций) //Музыкальная академия. 2005, №4. С. 189-194. 0,5 п.л.
 18. Скворцова И.А. Традиции и новаторство в русском музыкальном искусстве рубежа XIX-XX вв. // Ипполитовские чтения. М., 2007.С. 4-12. 0, 5 п.л.
 19. Скворцова И.А. Стабильные и мобильные черты в русском музыкальном искусстве рубежа XIX-XX вв (Сквозь призму модерна) //Композитор и фольклор: Взаимодействие предустановленных факторов музыкального формообразования. Воронеж., 2005. С. 71-74. 0, 5 п.л.
 20. Скворцова И.А. Черты модерна в культурном пространстве рубежных эпох //Музыка в системе межкультурных коммуникаций на рубеже XX-XXI веков. Сб. науч. трудов. М.: Институт им. М.М.Ипполитова-Иванова. 2009. С. 202-217. 0,5 п.л.
 21. Скворцова И.А. Эстетика модерна в одноактных балетах Глазунова //Стиль и жанр в искусстве и традиционной культуре: современные аспекты исследования. Болховитиновские чтения. Воронеж. 2008. С.69-76. 0, 5 п.л.
 22. Скворцова И.А. Новые стилевые веяния в эпоху Римского-Корсакова. Стиль модерн //Наследие Н. А. Римского-Корсакова в русской культуре. К 100-летию со дня смерти композитора. М., 2009. С. 167-175.0,5 п.л.
 23. Скворцова И.А. «О таинствах вещал он с дерзновеньем...»//Музыкальная академия. 2009. №3. С.79-80. 0,25 п.л.
 24. Скворцова И.А. Знаки модерна в русской музыке рубежа XIX-XX в. //Музыковедение. 2009. № 11. С. 22-27. 0, 5 п.л.
 25. Скворцова И.А. Романтизм как генезис стиля модерн в русской музыке рубежа XIX-XX вв.// Музыковедение.2010. №1. С. 10-13. 0,4 п.л.
 26. Скворцова И.А. «Времена года» А. Глазунова и А. Мухи: к вопросу о модерне //Музыкальная жизнь. 2009. №12. С. 43-45. 0, 4 п.л.
 27. Скворцова И.А. Портрет А.Н.Скрыбина в интерьере современной культуры// Музыкальная академия. 2009. №4. С. 102-104. 0, 3 п.л.
 28. Скворцова И.А.Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX-XX вв. Монография. М., 2009. 22 п.л.