

Скворцова Ирина Арнольдовна

iskvor@mail.ru

доктор искусствоведения, профессор Кафедры истории русской музыки Историко-теоретического факультета и декан Факультета повышения квалификации Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Prof. Irina A. Skvortsova, D.A.

iskvor@mail.ru

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
Department of Music History and Theory,
Russian Music History Division;
Dean of the Additional Training Department

Стиль модерн как комплексное явление в русской музыке рубежа XIX–XX веков

Аннотация

В статье рассматривается специфика проявления стиля модерн в русской музыке рубежа XIX–XX веков. Утверждается, что проявление черт модернизма в музыке, по сравнению с другими видами искусств, имело спорадический характер. С одной стороны, идея синтеза искусств стала причиной перенесения видовых модерновых черт архитектуры и живописи в другие искусства: в музыку, в театр и в литературу. С другой стороны, музыкальность приобретает всеобъемлющий характер, становится ведущей категорией художественной выразительности, которая распространяется на все виды искусств. Автор останавливается на двух важнейших вопросах: модерновой музыкальной иконографии и типологических признаках стиля модерн, отраженных в музыкальном тексте.

Ключевые слова

русская музыка рубежа XIX–XX веков, стиль модерн, музыкальная иконография модерна, типологические черты музыкального модерна

The style of Art Nouveau as a complex phenomenon in Russian music at the edge of the 19th and 20th centuries

Abstract

The article presents the specificities of the style of Art Nouveau in Russian music at the edge of the 19th and 20th centuries and states that, compared to other kinds of art, the features of modernism in music revealed themselves in quite a sporadic manner. On the one hand, the idea of a synthesis of arts made the generic features of the Art Nouveau architecture and painting shift towards other arts, such as music, theater and literature. On the other hand, it is since then that musicality has gained a universal character and become one of the leading categories of artistic expression through all kinds of art. The author focuses on the following two significant issues: the music iconography and the typological features of the style of Art Nouveau that were reflected in the musical texts of the time.

Keywords

Russian music at the edge of the 19th and 20th centuries, the style of Art Nouveau and its typological features, music iconography of the style of Art Nouveau

И. А. Скворцова

СТИЛЬ МОДЕРН КАК КОМПЛЕКСНОЕ ЯВЛЕНИЕ В РУССКОЙ МУЗЫКЕ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

Стиль модерн — одно из уникальных и необычных, сложных и даже загадочных явлений в истории русской культуры. Он предстал самым быстротечным из всех исторических стилей, которые прежде встречались в истории искусства. Его хронология вызывающе коротка. «Век» модерна длился около тридцати лет, с самого конца 80-х годов XIX века до середины 10-х годов XX века. Тем не менее, в реестре общепризнанных музыкальных стилей он занял столь же важное место, как и его предшественники. Причина интереса к модерну коренится в его особенностях, оригинальности художественно-эстетической концепции, в двоякой функции — итога по отношению к предшествующим историческим стилям и прозрения в будущее, искусство XX века.

Необычность стиля модерн прежде всего была обусловлена особым качеством — стремлением проецировать свое влияние на всю окружающую среду. Все стороны жизни: низовые, духовные и художественные, типы мышления и творчество (включая образ жизни, моду, манеру поведения, афиши, витрины, ювелирные украшения), — все, в широком смысле, экстерьерное и интерьерное было пропитано духом модерна. Именно за это качество стиль модерн называют универсальным.

Он стал главенствующим стилем эпохи, несмотря на многоголосицу времени. Провозгласивший приоритет новизны во всех сферах жизни, модерн рождал иллюзию свободы, которой так жаждали все вокруг.

В связи с этим 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 ху-

дожники „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“. Поэтому 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» [цит. по: 2, 62].

Эти мысли, выраженные антагонистом стиля модерн, особенно ценны. Пикассо подчеркивает доминирующую и объединяющую роль модерна, который подчинил себе разных художников.

Данная ситуация актуальна и для русского музыкального искусства: 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.

Другой вопрос, 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 три существенных обстоятельства.

Первое. Стиль модерн *частично и избранно* отразился в индивидуальных творческих стилях.

Данная особенность — общая для всех видов искусств — была подмечена одним из первых исследователей визуального модерна, академиком Д.В. Сарабьяновым. Он назвал этот эффект *принципом избранности проявлений типологических черт модерна в индивидуальных авторских стилях* [12].

Д.В. Сарабьянов писал: «Достаточно нескольких — хотя и главных — признаков, чтобы причислить произведение к модерну» [12, 262]. В качестве критерия принадлежности того или иного явления к модерну он выдвинул принцип «притяжения» к стилю, а не требование выполнения всех его «обязательств».

Этот принцип четко прослеживается и в музыкальном искусстве. Однако, в отличие от архитектурного и изобразительного модерна, где все же в виде исключения можно обнаружить адептов стиля, таких как Ф. Шехтель и Л. Кекушев, М. Врубель, в русской музыке рубежа веков в «чистом виде» представителей стиля модерн мы не

найдем. Нормы стилиа редко выдерживались полностью, а его проявления были подчас достаточно локальны. У одного и того же композитора проявления модерна могли целиком охватывать одни произведения и полностью отсутствовать в других. Единственное исключение составляет Скрябин, в творчестве которого наиболее последовательно отразились основные черты этого направления.

Действие принципа «притяжения» естественно ведет к разнообразию стилевых вариантов. Расхождения между ними могут быть достаточно сильными. Совершенно разные музыкальные индивидуальности по-разному отразили в своем творчестве всю многоликость палитры этого художественного явления. Среди них (из первого ряда) — поздние П. Чайковский и Н. Римский-Корсаков, А. Глазунов и А. Лядов, С. Рахманинов и А. Скрябин, И. Стравинский русского периода.

Второе обстоятельство. Другим немаловажным фактором специфики музыкального модерна следует считать вторичность его по сравнению с проявлениями модерна в визуальных видах искусства — архитектуре и живописи.

В музыкальном искусстве модерн проявился опосредованно: в эстетической позиции, сюжетно-смысловом, содержательном пласте и художественных средствах, адаптированных к специфике музыкальной материи. Именно по аналогии с архитектурой и живописью мы можем говорить о воплощении типологических черт модерна в музыкальной материи.

К ним относятся: декоративность музыкальной ткани как видовая и наиболее типичная черта модерна; ее проявления в виде орнаментальности, культ всевозможных украшений, изобилие разнообразных деталей, сюда же относятся особенности произнесения, то есть артикулирование текста, характер эмансипированной мелодической линии, рельефный и прихотливый рисунок, которой становится самоценным; соотношение рельефа и фона, точнее, растворение рельефа в фоне, а в музыкальной ткани — растворение тематизма в фактуре; культ деталей, многостильность в системе одного произведения, стилизация, особенности хроноса и статичность композиции.

Эти художественные средства, в основном пришедшие в музыку из визуальных искусств, в определенном культурно-историческом контексте указывают на признаки музыкального модерна.

Правомерность распространения понятия модерн на различные сферы русской культуры конца XIX — начала XX века обусловлена его внутренним самоопределени-

ем: модерн стал неким жизнеощущением эпохи, мировоззренческой позицией. Именно тогда эстетика, сложившаяся в визуальных искусствах и, прежде всего, в архитектуре, в мгновение ока распространилась повсюду, спроецировав свои флюиды на всю среду, и в частности на другие виды искусства.

Скорее всего, первопричина перенесения видовых современных черт архитектуры и живописи на другие искусства — музыку, театр и литературу — коренится в самой модной и актуальной идее этого времени — концепции синтеза искусств.

Вполне в духе времени разные смешения и нарушение границ между смежными художественными сферами. Одно искусство словно перенимает и примеряет на себя «видовые» черты другого: поэзия — музыки, музыка — живописи, живопись — музыки и т. д. Как писал по этому поводу П. Антокольский, «музыку хотели видеть, а живопись и скульптуру слышать». В это время не только музыка словно бы «внедряется в пространство смежных искусств, но и сами они подчас проникают на территорию музыки» [цит. по: 15, 4]. Музыкальность как категория приобретает всеобъемлющий характер, становится ведущей категорией художественной выразительности и распространяется на все виды искусств. Складывается своего рода культ музыки.

Вспомним в связи с этим «музыкальные» стихи К. Бальмонта. Или высказывания А. Блока: «Музыка творит мир. Она есть духовное тело мира — мысль (текучая) мира <...> Музыка предшествует всему, что обуславливает» [3, 150–151]. Или сентенцию Вячеслава Иванова: «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» [6, 78].

Параллель возникает и между музыкальным и поэтическим модерном. Например, в отрывке из стихотворения И. Северянина «Это было у моря», написанном в 1910 году. В нем используется два характерных свойства модерна — *особый характер линии*, в данном случае линии словесного речевого рисунка, и *стилизация*, ведущая к смысловому культурному *многостилью*.

Это было у моря, где ажурная пена,
Где встречается редко городской экипаж...
Королева играла — в башне замка — Шопена,
И, внимая Шопену, полюбил ее паж [13].

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

Другой пример смешения стилевых и временных пластов в одном тексте, с характерной избирательной лексикой в каждом из них, — стихотворение А. Ахматовой «Сероглазый король», написанное в том же 1910 году.

Слава тебе, безысходная боль!
Умер вчера сероглазый король.

Вечер осенний был душен и ал,
Муж мой, вернувшись, спокойно сказал:

«Знаешь, с охоты его принесли,
Тело у старого дуба нашли.

Жаль королеву. Такой молодой!...
За ночь одну она стала седой».

Трубку свою на камине нашел
И на работу ночную ушел.

Дочку мою я сейчас разбужу,
В серые глазки ее погляжу.

А за окном шелестят тополя:
«Нет на земле твоего короля...» [1]

Лексика модерна характеризует и прозу этого времени, например, М. Пруста, И. Бунина, О. Уайльда и других авторов.

Эстетическое и художественное подобие можно обнаружить между музыкальными произведениями и живописными полотнами стиля модерн. Например, декоративная лубочность объединяет «Салтана» Н. Римского-Корсакова и картины И. Билибина.

В музыке балета А. Глазунова «Времена года» — «обольстительных васильков и маков» (Б.В. Асафьев) — эстетика декоративной, витиеватой орнаментики со стилизацией барочной мелизматике близка эстетике цикла «Времена года» А. Мухи с характерными прихотливыми изгибами плетущихся цветочных украшений.

Сходство усматривается в эмоционально-ностальгических настроениях музыки С. Рахманинова и картин В. Борисова-Мусатова, а также в принципе растворения рельефа-темы в мозаичном фоновом окружении — в «Сирени» М. Врубеля и «Сирени» Рахманинова.

Утонченно-прихотливая линия скрябинских фортепианных миниатюр сопоставима со столь же утонченной аксессуарностью портретов В. Серова (портреты З.Н. Юсуповой, О.К. Орловой, Г.Л. Гиршман).

Игровой стиль А. Бенуа и К. Сомова, Б. Кустодиева, Ф. Малявина, Н. Сапунова перекликается с «Петрушкой» И. Стравинского.

В архитектуре в композицию фасадов зданий включалась изобразительная орнаментика — декоративная живопись. Как метафорично выражались в то время — «художник выходит на стену». Примером может служить здание «Метрополя», в фасад которого вмонтированы живописные панно М. Врубеля и А. Головина.

Можно вспомнить и желание Врубеля, чтобы его картина «Сирень» существовала не в музее, а была встроена в стену жилого дома.

В музыке периода модерна идея синтеза искусств отразилась, главным образом, в жанре балета, ставшем средоточием всего нового, экспериментального. Одним из ярких образцов воплощения идеи синтеза искусств в балете стала постановка «Жар-птицы» И. Стравинского, М. Фокина, А. Головина и Л. Бакста (1910). В прессе того времени с огромным восторгом отмечалось именно неразрывное слияние хореографии, музыки и оформления в этом спектакле, то есть синтез пластики, музыки, живописи и драматургии. Синтез искусств исповедовал и В. Ребиков. Он придумал новые музыкально-синтетические формы, в авторской терминологии — это меломимика, мелопластика, мелопоэза и ритмодекламация.

Конечно же, идея синтеза искусств была неразрывно связана с именем Скрябина. В его творчестве она выразилась и во введении световой строки в партитуру «Прометей», и в неосуществленном замысле «Мистерии». 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 поэтики стиля модерн.

Но, прежде всего, синтез искусств в модерне выразился в заимствовании одним видом искусства характерных признаков другого.

Третье обстоятельство. Отдельно стоит оговорить новаторство модерна в области музыкального языка. Русский музыкальный критик Э.К. Метнер (Вольфинг) так писал об этом времени: «это был пересмотр и преобразование основ музыкального искусства» [4, 217].

В этом смысле интересны выдержки из писем современников модерна.

А.И. Зилоти — Г.П. Юргенсону: «Не захочет ли Ваша фирма приобрести Скерцо для оркестра И. Стравинского <...> превосходная вещь, которую я в январе исполняю. Если не прочь, то черкни два слова, и я пришлю партитуру для просмотра; наконец-то и у нас *модерная* музыка пошла» (курсив мой. — И. С.) [5].

Ц.А. Кюи — М.С. Керзиной: «...Насчет скерцо Стравинского <...> уверен, что оно пройдет у Вас с таким же крупным успехом, как и у нас. Музыки в нем мало, но много курьезных звуковых эффектов и к тому же оно вполне *moderne* звук, а ведь москвичи на это очень падки, хотя бы, судя по их домам» (курсив мой. — И. С.) [10].

Ц.А. Кюи — М.С. Керзиной: «Теперь о модернизме. Он проник всюду и создан людьми малоталантливыми, или бездарными, но желающими стать гениями... в музыке отсутствие музыки и замена ее *звуком* и поисками *звучности*. Результат — полная бессодержательность, дикая и глупая какофония, безличность, однообразие и скука! Слава Богу, у нас их пока немного: Штейнберг <...>, Стравинский и Скрябин. Первые два бездарны, а Скрябина жаль» (курсив мой. — И. С.) [9].

Столь красноречивые высказывания относятся к началу XX века. Голоса современников косвенно или прямо характеризуют общее явление — русский музыкальный модерн, но они его называют модернизмом. На сегодняшний день мы подразумеваем под этими терминами совершенно разные по смыслу и разведенные во времени понятия. Но в начале XX века так называли все новое, необычно звучащее в музыке.

Действительно, модерн был буквально одержим идеей новизны, рождением новых художественных концепций, новых форм выражения. Для музыкального мышления, творчества, как и для других видов искусств, характерны эксперименты, активные поиски новой системы организации звука и звукового пространства. Именно в это время актуализируется *звучание* как таковое. Сама музыкальная материя, звуковая реальность оказывается содержанием музыкального произведения. В связи с этим на «авансцену» выходят в первую очередь темброво-регистровые и фактурные компоненты выразительности, ритм; складывается новый тип музыкального *рационального мышления*.

Строгое структурирование во всех средствах музыкального языка ведет к индивидуализированным композициям, к *новизне конструктивной идеи в каждом отдельном произведении*, как, например, у Лядова и Стравинского.

Композиторы рубежа веков, обладавшие обостренным художественным чутьем, четко осознавали эту эстетическую константу модерна. Вспомним строки из известных писем Лядова: «Уверю тебя, что зародилось новое и великое искусство» [11, 194]. «Я страшно болен жаждою новизны и необыкновенного: пускай все будет на голове — только не на ногах» [там же].

Новизна затронула, хотя и в разной степени, позднего Римского-Корсакова, Лядова, Скрябина, частично Рахманинова и, конечно же, Стравинского.

Рассмотрим типологические черты модерна в русской музыке рубежа веков и кратко остановимся на двух важнейших вопросах: 1) современной музыкальной иконографии и 2) *проявлении* современных черт в музыкальном тексте.

1. **И к о н о г р а ф и я**. Музыкальное искусство вобрало в себя множество характерных иконографических тем модерна. Среди них темы *молодости, весны, пробуждения, порыва, вихревого движения*, которые слышны во многих фортепианных произведениях С. Рахманинова и А. Скрябина. Претворения темы весны очевидны у Рахманинова (кантата «Весна», романсы), И. Стравинского («Весна священная», «Весна монастырская» на стихи С. Городецкого), в романсах С. Танеева, А. Корещенко, В. Ребикова и других композиторов этого времени.

Особое место в иконографии модерна занимает культ *женской красоты*. В музыкальном искусстве эта тема и одновременно тема амбивалентности женского образа нашли свое отражение. Здесь уместно назвать «Принцессу Грезу» Н. Черепнина, противоположные парные женские натуры в операх Н. Римского-Корсакова: возвышенные, неземные и исступленно-страстные, такие как Снегурочка и Купава в «Снегурочке», Марфа и Любаша в «Царской невесте», Волхова и Любава в «Садко». Венчает ряд неземных, божественных натур образ Февронии в «Китеже», а противоположный пик составляет загадочный и неоднозначный образ Шемаханской царицы в «Золотом петушке» — своего рода воплощение современных черт, характерных для женских образов той эпохи, сродни Саломее — Юдифи Г. Климта.

Одно из ведущих мест в иконографии модерна занимает эротичность. Ярким примером музыкального современного эротизма является творчество Скрябина. Это качест-

во еще при жизни композитора отмечалось современниками. Так, В.Г. Каратыгин пишет об «экзальтированности, исступленной страстности, истомном, почти *болезненно обостренном эротизме* скрябинского искусства» (курсив мой. — И. С.) [8, 31].

Некой пряной чувственностью отличаются и многие страницы музыки Рахманинова. Достаточно вспомнить раннюю «Фантазию» для двух роялей, отдельные эпизоды Второго концерта и многочисленные фортепианные миниатюры.

Интерес к сказочности, как проявление мифологического мышления, стал характерной приметой эпохи модерна. И музыкальное искусство рубежа веков отразило во всем многообразии сказочную тематику. Тяготение к сказке заметно в творчестве Римского-Корсакова и Лядова, Черепнина, Метнера, Стравинского и других композиторов.

Пересекаются с эстетикой «нового стиля» и три последние сказочные оперы Римского-Корсакова — «Сказка о царе Салтане», «Кашей» и «Золотой петушок». Эти оперы представляют собой эстетизированные стилизованные сказки. Написанные 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.

В этих операх реальное и условное, натурность и декоративность переплетаются в прихотливое узорчатое целое. И словно в картинах Г. Климта, где фрагментарная натуралистичность растворяется в декоративной пестроте фона, в «Золотом петушке» примитивные интонации партии Додона тонут в прихотливо-орнаментальных, красочно-извилистых линиях мелодики Шамаханской царицы. А в «Салтане» орнаментальные ритмы и узоры соседствуют с лубочными народными стилизациями.

Особое отношение к сказке было свойственно Лядову. Мир сказки — фантазийный и гармоничный, светлый и справедливый, насыщенный всякой доброй нечистью и совершенством природы — фактически заменял ему реальную жизнь. Он жил в сказке и сказкой. Красноречиво свидетельствуют об этом цитаты из писем Лядова (это 1908 год): «Мой идеал: найти в искусстве неземное. Искусство — царство „чего нет“. От реализма меня тошнит, как и от всего человеческого» [11, 132]; «Дайте сказку, дракона, русалку, лешего, дайте — чего нет, только тогда я счастлив» [11, 193].

Он сам рисовал сказочно-мифических существ, которые были сродни «Пану» М. Врубеля. Лядов привносит в свои сказки элемент мистической загадочности, отстраненности, любования идеальной замороженной красотой, как в «Волшебном озере». Его сказки — подражание народному творчеству и народному стилю, и в этом они схожи с иллюстрациями к сказкам В. Васнецова и И. Билибина. Лядов создавал в своих стилизованных сказках мир условности. Недаром так зыбок и неуловим мир «Волшебного озера», загадочен и глубокомыслен сон «Кикиморы», стремителен полет «Бабы-Яги».

Популярные в модерне образы сказочных чарующих *дев-птиц* также встречаются в музыке: Царевна Лебедь Римского-Корсакова, Жар-птица Стравинского.

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. Вспомним в связи с этим украшенный цветами фасад особняка С.П. Рябушинского, построенного Ф. Шехтелем.

Цветочная тематика находит отражение и в музыке. Тонкая музыкальная метафора картины цветущей сирени Врубеля (1900) предстает в одноименном романсе Рахманинова и его фортепианной транскрипции, или в другом романсе композитора и фортепианной транскрипции мы слышим воплощение еще одной метафоры — вдохновенного и нежного цветка маргаритки. Как уже отмечалось, цветочная красота картин-афиш А. Мухи перекликается с «цветочной музыкой» (Асафьев) балета Глазунова «Времена года».

В модерне оживают типично барочные и отчасти романтические мифологемы, такие как сон, сад, зеркало и его двойник — озеро. Они неоднократно встречаются в сюжетике музыкальных произведений — имеется в виду «Щелкунчик», «Иоланта» П. Чайковского, «Сад смерти» С. Василенко, «Волшебное зеркало» А. Корещенко, «Волшебное озеро» А. Лядова и другие сочинения.

В моде того времени — мистические сюжеты и настроения. И в музыке они нашли отражение. Достаточно вспомнить «Остров мертвых» С. Рахманинова, «Сад смерти» С. Василенко, скрябинские мистические картины, симфонические поэмы «Молчание» и «Аластор» Н. Мясковского.

Однако необходимо отметить, что присутствующая в модерне мистическая сумрачная тематика все же растворяется в общей позитивной направленности стиля, связанной с его основной миссией: он призван был утверждать, а не отрицать. Вспомним

Ф. Шехтеля, который говорил, что главное — делать жизнь приятнее. Тяготение модерна к *декоративности*, украшающей жизнь, его *чувственность и эротичность*, стремление к *наслаждению* и, вопреки всему, к *красоте и эстетизму*, — в конечном итоге оказалось главным и определяющим.

2. Проявление модерновых черт в музыкальном тексте. Прежде всего, необходимо отметить *декоративность*, которая, как и в визуальных видах искусства стиля модерн, в большей мере определяет облик музыки этого времени. Ярко выраженное тяготение к внешней декоративности в русском музыкальном модерне рождает целый ряд стилистических черт, таких как: орнаментальность, культивирование всевозможных деталей-украшений, прихотливый характер рисунка мелодической линии, артикуляционные особенности произнесения текста, самостоятельная функция фактуры и такого ее свойства как соотношение рельефа и фона.

Все эти средства направлены на подчеркивание внешней стороны художественного образа, проявление внешней красоты, столь важной для модерна. Не случайно В. Кандинский, не избежавший влияния модерна, писал в 1909 году (в письме из Мюнхена): «Мы ушли по скрытой от нас причине от внутреннего — к внешнему» [7].

Орнаментальность в русской музыке рубежа веков в определенном смысле аналогична орнаментальности визуальной, с характерной для нее узорчатостью, мозаичностью, избытком хитросплетенных, витиеватых линий. Эквивалентом визуального модернового орнамента могут быть разные формы организации музыкальной материи. Одна из них, самая простейшая, — стилизованные украшения, форшлагги, трели, морденты и т. д., то есть в прямом смысле *украшающие детали*, делающие более изысканной и прихотливо разукрашенной утонченную мелодическую ткань. Вспомним отмеченную ранее стилизацию барочной мелизматике в балете «Времена года» Глазунова.

Орнаментальность проявляется и в нерегулярном, словно мозаичном *ритме*, полиритмике, в особой «мерцающей фактуре», одним из вариантов которой является полимелодическая ткань; в причудливо-извилистом, часто волнообразном или спиралевидном характере рисунка мелодической линии, как, например, в произведениях Скрябина и Рахманинова. Мастером орнамента, мелодического узора, детальной отделки был Лядов.

Орнаментальностью отличаются эпизоды Царевны Лебедь в «Салтане» — сплетения причудливых изгибов извилистых линий в изысканный узор рождает ощущение завороченного любования. Отметим эпизоды с Шемаханской царицей, музыкаль-

ный рисунок которых поразительно близок картинам «Саломея» и «Юдифь» Г. Климта, в которых также причудливо сплетается утонченная пряная эротика и разнообразная орнаментальность.

В музыкальном модерне важным свойством организации звуковой материи является соотношение *рельефа и фона*, их равноправие, перетекание друг в друга. Это качество, принадлежащее прежде всего визуальному модерну (например, картины Г. Климта, М. Врубеля) в музыке проявляется как соотношение фактуры и тематизма, растворение тематизма в фактуре. Особенно этот феномен очевиден в полимелодической фактуре, насыщенной всевозможными переключками, имитирующими друг друга интонациями, контрапунктическими линиями. Возникает эффект мерцающего, переливающегося мозаичного рисунка. Такого рода примеры мы находим в совершенно разных сочинениях — в «Острове мертвых» С. Рахманинова и многих его фортепианных пьесах, в многочисленных фортепианных миниатюрах А. Скрябина, Н. Метнера, в «Весне священной» И. Стравинского.

Отличительный признак музыкального модерна — внимание *к деталям произнесения музыкального текста, то есть к артикуляции*. Эта, казалось бы, специфическая особенность именно музыкального искусства оказывается частным проявлением единой тенденции стиля модерн — направленности на детализацию художественного пространства. Стилю свойственна безграничная страсть к деталям, их тщательная выписанность и затейливость. И музыкальный текст характеризует изобилие всевозможных, дифференцированных *артикуляционных средств* на каждую единицу времени. Сюда относятся динамика, акцентуация, агогические знаки-пометы, штрихи — то есть то, как произносится музыкальный текст.

Отдельное качество музыкальной материи стиля модерн — *эмансипация мелодической линии, ее приоритет*. Линия приобретает самостоятельное значение и становится одним из важных средств художественной выразительности. Рисунки мелодических линий, часто заимствованные из визуальных искусств, ассоциируются с фигурой волны, спирали, линией Орта.

Мелодические линии музыкального модерна постепенно утрачивают вокально-песенную природу; в них обостряется графический характер рисунка, который отличает особая пластика движения: извилистость, капризная изломанность, причудливость изгибов линий-арабесок. Такого рода модернистские линии мы найдем в фортепианных

произведениях Скрябина и отчасти Рахманинова, в «Золотом петушке» Римского-Корсакова, в «Соловье» Стравинского.

К модерновым чертам музыкального текста относятся еще два важных свойства. Одно из них проявляется в актуализации *музыкального времени*, тяготении к статичным композициям («Волшебное озеро» Лядова). Длительные погружения в звуковые пласты создают в ряде произведений ощущение остановки движения, остановки музыкального времени, застылости и статики.

Другое важное свойство — *многостильность* в системе одного произведения и связанный с ней принцип стилизации. Смешение различных стилистических моделей в одном произведении — один из ведущих принципов модерна. Обращаясь к прошлым языковым пластам и моделям, модерн стилизует их [14].

В заключение хотелось бы подчеркнуть значимость модерна для музыкального искусства XX и даже XXI веков. Он предвосхитил многое из того, что развилось в музыке в дальнейшем, и естественным образом привел к своим антиподам — конструктивизму и авангарду 1920-х годов.

В недрах стиля модерн сложились предпосылки, обусловившие радикальные изменения в художественной культуре XX столетия. В нем совместились два разнонаправленных стремления — к языковой новизне и к ассимиляции стилистических моделей предшествующих эпох (историзм модерна). Оба слагаемых модерна оказались востребованы культурой XX века, в основе которой — полилог с другими эпохами и всевозможные эксперименты в области музыкального языка.

Литература

1. *Ахматова А.* Сероглазый король // Поэзия Серебряного века. М.: Эксмо, 2001. С. 263.
2. *Бачелис Т.* Линии модерна и «Пизанелла» Мейерхольда // Театр. 1993. №5. С. 62–77.
3. *Блок А.* Собрание сочинений. В 8 т. Т. 5. Записные книжки. М.; Л.: Художественная литература, 1962. 567 с.
4. *Вольфинг (Метнер Э. К.).* Модернизм и музыка. М.: Мусaget, 1912. 448 с.
5. Зилоти А. И. — Г. П. Юргенсону. Письмо от 14/27 июня 1908 г. // Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: [в 3 т.] / И. Ф. Стравинский; посвящ., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. М.: Композитор, 1998. Т. 1. С. 190.
6. *Иванов Вяч. Ив.* Лик и личины России. Эстетика и литературные теории. М.: Искусство, 1995. 669 с.
7. *Кандинский В.* Письмо из Мюнхена // Аполлон. 1909. № 1. С. 21–22.
8. *Каратыгин В. Г.* Скрябин и молодые московские композиторы // Аполлон. 1912. № 5. С. 28–34.
9. Кюи Ц. А. — М. С. Керзиной. Письмо от 21/3 февраля 1909 г. // См. [5] выше. С. 201.
10. Кюи Ц. А. — М. С. Керзиной. Письмо от 29/11 февраля 1909 г. // См. [5] выше. С. 202.
11. *Лядов А. К.* Из писем 1901–1909 гг. Пг.: Издание Попечительного совета для поощрения русских композиторов и музыкантов, 1916. 226 с.
12. *Сарабьянов Д. В.* Стиль модерн. М.: Искусство, 1989. 294 с.
13. *Северянин И.* Это было у моря // Поэзия Серебряного века. М.: Эксмо, 2001. С. 187.
14. *Скворцова И. А.* Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. М.: Композитор, 2009. 353 с.
15. *Трембовельский Е.* Два этюда к проблеме аналогий // Музыкальная академия. 2006. № 1. С. 1–10.