УДК 78.03

Н.В. Мацаберидзе

Музыкальный модерн: ведущие эстетические принципы и закономерности

Ушедший в прошлое XX век оставил в наследство великое множество нерешенных вопросов, неразгаданных тайн и великих открытий. Сложность и интригующая сила их выразилась в устремлении искусства постичь и осмыслить тайну мироздания, которая привела к устойчивому интересу художников к достижению идеала Красоты в искусстве и жизни. Попытки его достижения нашли свое воплощение в противоречивости идей, в постоянной стилевой дискуссии академической традиции и новаторских исканий. Результатом художественных устремлений начала XX века становится стиль, объединивший в себе разноликие образы, невероятные сочетания жанров, изысканные формы выражения – стиль модерн. Стиль, который не отрицает громадного творческого наследия и в то же время открыт для восприятия всего нового и оригинального.

Возникнув в художественной среде, стиль модерн постепенно охватывает все сферы творчества, проявляясь и в музыке, на которую он влияет post factum, десятилетие спустя, уже уйдя с художественной сцены. Модерн в музыке использует в своих принципах организации и языковом воплощении лишь отдельные элементы общего художественного стиля. Об этом свидетельствуют сочинения таких композиторов, как Н.Н. Черепнин, М.О. Штейнберг, В.И. Ребиков, А.В. Станчинский, М.Ф. Гнесин, С.Н. Василенко. Приоритет стиля – в сочинениях И.Ф. Стравинского первой трети XX века. На основании этого образуется особая разновидность художественного стиля, которая может быть определена как *музыкальный модерн.* В нем ясно выделяются стилевые ориентации на реконструкцию архаического начала, усиление интереса к театрализованности, манифестированного экстравагантностью и эстетизмом.

Главные принципы музыкального модерна опираются на общие эстетические принципы художественного стиля модерн. К ним относятся синтез искусств, театральность, зрелищность, игра, остранение, мифологизация, эстетизация, гротеск, ирония, парадоксальность.

Художественный стиль модерн — порождение кризисной атмосферы рубежа веков. Возрождением идеи единения и синтеза искусств художники модерна стремились преодолеть противоречия существующей действительности, а идея нравственно преобразующей силы красоты, созерцая которую человек

постигает «внутреннюю музыку» мироздания, гармонию всеобщего бытия определила ведущее направление поиска художественного идеала [1]. Результатом таких взглядов стало то, что *синтез искусств* определялся ведущим принципом структурирования стиля модерн в искусстве и музыке. Он основан на взаимодействии и комплиментарности видов искусств, их приемов и средств выражения.

Идея слияния искусств привела художников модерна к воплощению ее в музыкальном театре, где каждый вид искусства становится актуальной стороной или составной частью некоего сценического действа. Музыка выражала внутренний смысл и эмоциональное содержание происходящего действа, а изобразительное искусство и хореография создавали его внешний облик, определяли общность содержания и формы, включались в единое художественное целое. Подчинение действия темпоритму звучащей музыки создало прецедент нового художественного концепта спектакля, получившего глобальную разработку в практике условного театра.

Зримость образа оказывала влияние и на трактовку собственно музыкальной композиции, структурные закономерности которой вызывали аналогии с принципами построения живописного произведения, такими, как избрание особого ракурса, отстранение от предмета изображения, условный метод воплощения содержания, преломленный в игровой стихии через призму живописного начала[1].

Активное применение синтеза искусств повлияло и на драматургическую концепцию произведения, которое вызвало к жизни новые формы, основанные на жанровом смешении. Это такие формы, как:

- хореографическая кантата («Свадебка» И. Стравинского);
- шутейное игрище («Байка про Лису» Стравинского);
- нравоучительный сказ («История солдата» Стравинского), которые способствовали возрождению жанра мистерии как единого сценического действа со сложным переплетением музыки, поэзии, сценографии с ясной предопределенностью развертывания действия, точной последовательностью этапов зрелищно-театрализованного представления, в котором каждый вид искусства исполнял свою роль[2].

Принцип театрализации в музыкальном модерне, становясь ведущим эстетико-стилевым принципом, является характерным способом художественного преобразования действительности. Подчеркивая в форме условность происходящего, используя различные «коррекции» действия, активно привлекая зрителей к совместному участию в действии, этот принцип, в полной мере

---

[1] Интересные межвидовые аллюзии, образовавшиеся благодаря синтетическому мышлению художников модерна, отмечены Е. Кириченко при анализе архитектурных форм в стиле модерн, и которые демонстрируют общность эстетических поисков в различных видах искусств. Исследователь отмечает, что отказ от симметрично-осевых композиций в архитектуре в пользу ритмических достигается с помощью приемов, сходных с построением музыкальных произведений. Ритмические композиции тяготеют к трем основным схемам – *мелодической* (по типу формы фуги), когда ритмика большой формы здания повторяется в мелких частях; *симфонической*, основанной на ритмическом сопоставлении нескольких форм, подчиненных главной, и композиции, сходной с *циклом лирических стихотворений* – отдельные относительно завершенные элементы образуют благодаря внутреннему единству художественное целое [2].

[2] В этом смысле показательным является определение И. Стравинского, данное своему балету «Весна священная» – «мистерия, цепь древнерусских религиозных церемоний-движений», – которое подчеркивает общность эстетических позиций стилевых разновидностей модерна [3].

раскрывает традиции «театра представления», истоки которого в скоморошьих, балаганных и кукольных представлениях[3].

Драматургия музыкальной композиции опиралась на четкую последовательность этапов действия, которая создает единообразное, внутренне обогащенное действие, подобное, так называемой, «внешне декорированной» форме. Сущность этой формы в ее условной аналогии с построением декоративного орнамента в художественном стиле модерн, который опирается на устойчивую, запрограммированную конструкцию (например, обряд), оплетая ее различными выразительными средствами.

Новая трактовка формы была оправдана новым отношением к традиционным жанрам и в частности к ритмическим формулам балета. Они могли быть активно модернизированы и заострены ритуальными «церемониями» языческой Руси (как в «Весне священной»), народно-обрядовыми скоморошьими действами (как в «Свадебке»), новым осмыслением принципа театральности в лубочных представлениях («Мавра») со «сплавом» различных уровней действительности (условных и реальных), а также через отточенные интонационные элементы и самобытные выразительные средства. На это указывал В. Каратыгин [4].

Принцип театральности музыкального модерна раскрывался также через создание атмосферы условного действия, с подчеркиванием «примитивного» звучания инструментов (тембровая символика), необычной трактовкой традиционных жанров, особым построением тематизма и условностью «цитирования» народных песен (создание собственных напевов на основе подлинной интонационности и подлинных текстов), как это сделано, например, в балете «Весна священная» И. Стравинского[4].

Маска в поэтике музыкального модерна отражала артистическую сторону стиля. Она представляет собой зашифрованный образ, основанный на натурном правдоподобии, и раскрывает завуалированный смысл произведения. Ее специфика состоит в том, чтобы отражать двойственную природу образа – существование и вне жизни, и внутри нее, в той точке пространства, где реальность жизни преобразуется в некую новую реальность – на театральных подмостках[5].

Язык музыкальных масок отличается метафоричностью. Обращаясь к обобщенным попевкам, лапидарным ритмам, к движению как выразителю исконных, вечных, не индивидуализированных человеческих чувств, он наполнял образ новым значением, направляя его на создание острой выразительности, которая вместе с общим тонусом эстетики стиля модерн, его полнокровным жизненным мировосприятием акцентирует и усиливает зрелищность музыкального искусства.

---

[3] Интересно, что на основе этих же традиций Вс. Мейерхольдом осуществлена попытка создания русского Кабаре. В 1910 г. оно открылось постановкой «Шарфа Коломбины», где интеллигентная публика могла добровольно поиграть в театр. Одной из главных задач, которые режиссер ставил перед актерами, была задача откровенно и ясно говорить публике, что все происходящее перед ней, есть представление. Все, что показывается на сцене не реально, не настоящее, и пусть публика сквозь эту игру рассмотрит ту внутреннюю правду, которая может быть заключена в произведении.

[4] Принцип театральности мышления музыкального модерна, претворенный в условном «театре представления», выдвинул прием контрапунктического соединения всех компонентов действия с опорой на синтез искусств. Важную роль в такой драматургии играет система зашифрованных образов (масок), которая выражает лишь идею, смысл происходящего, не претендуя на подлинное воплощение.

[5] Введение понятия маски симптоматично для эстетики модерна. Маска, как и в античном театре, и в комедии dell'arte, так и в стиле модерн, осмыслена как гипербола сути человека, как окончательное и не снимаемое – сущностное – обозначение того, кто ее носит).

Зрелищность также является характерной чертой музыкального модерна. Она направлена на интерес к внешним эффектам, скрывающим внутреннюю жизнь художника. Внешняя яркость, эпатаж определяют быстроту восприятия произведения, формируют мгновенный интерес. Художники стиля модерн стремились к доступности, понятности восприятия, поэтому апеллировали к предельно ясному языку и знакомым напевам, формам и жанрам, создавая у зрителя иллюзию соучастия в зрелищном действе. Это проявилось по-разному: во введении пения в хореографическую ткань «Свадебки» И. Стравинского или в использовании в балете «Петрушка» разнопланового тематизма – мещанский романс (шарманка), бытовые танцы (вальс Балерины), русская песенность («Ах вы, сени», «Вдоль по Питерской» и др.) и гармошечные наигрыши. В то же время такой интонационный материал отражает специфику музыкального модерна, связанного крепкими узами с традицией — не изобретение нового, а использование старого, знакомого, но эстетически преобразованного.

Важнейшим, определяющим принципом стиля модерн является игра. *Игра* в стиле модерн определяет сущность его художественного мышления Она теснейшим образом взаимосвязана с воплощением в художественной форме приемов и принципов условности разыгрываемого действия, когда играющий одновременно и верит, и не верит в реальность игрового действия. Главным моментом игры служит включение зрителя в заранее продуманные правила общей драматургии, которая выступает в виде модели их практической деятельности. Такое качество игровое начало приобретает, прежде всего, в народных празднествах, в которых веселая игра непосредственно сливается с жизнью. Поэтому жанры, естественным образом вырастающие из народных ритуалов и обрядов, нашли свое широкое применение в эстетике модерна.

Искусство стиля модерн в целом основано на умении искусно играть различными выразительными приемами для создания неповторимого образа стиля. Музыкальный модерн можно определить как «игру аристократов духа в понятное, красивое искусство». Игру находили в жанровом определении произведений, в «остраненой» образности, яркой таинственности масочного «театра представления», звуковой эстетике произведений музыкального модерна.

Принцип игры становится определяющим в трактовке и выборе музыкальных жанров. Довольно часто функцию игровой модели выполнял танец, чем и можно объяснить преобладание хореографических произведений в музыкальном модерне. «Соотношение танца и игры, – по определению Йохана Хёйзинга, – не в том, что одно влияет на другое, – это соотношение тождества самого существа. Танец, как таковой, есть особая и особенно совершенная форма собственно игры» [5]. Отталкиваясь от того, что танец (или движение вообще) есть суть и смысл игрового действия с четко регламентированными правилами, утверждаются сценические жанры, основанные на использовании традиционных игровых форм. Например, балет «Петрушка» определяется И. Стравинским как «потешные сцены», «Байка про Лису» – «веселое представление с пением и музыкой», «Игра в карты» – «балет в трех сдачах» [6]. Игровая стихия присутствует и в сфере собственно инструментальной композиции – в виде игры с джазовыми ритмами (в Регтайме, или Ebony concerto, Piano-Rag music), или в использовании определенных тембровых красок инструмента.

Приемам игровой стихии музыкального модерна отвечает так называемый «*прием остранения*» (термин В. Шкловского). Он основан на установлении «дистанции» по отношению к изображаемой реальности, в результате чего она (реальность) предстает в новом, неожиданном виде, изменяющем наше восприятие. Как отмечает В. Шкловский, – «вещи, воспринятые несколько раз, начинают восприниматься узнаванием: вещь находится перед нами, мы знаем

об этом, но ее не видим... Целью образа является не приближение значения его к нашему пониманию, а создание «видения» его, а не «узнавания» [3].

В музыкальной практике модерна этот прием выразился через обращение к архаике (пракультуре), которая не носит характер этнографической «реставрации», а, наоборот, ее интонационность обостряется, «искажается», отражая собственное мироощущение художника. Этот прием остранения также лежит в основе метафоричной системы масок, отражая виртуозное балансирование между традиционным и современным, упрощенным и усложненным.

Стихией игры объясняется приверженность музыкального модерна к отражению атмосферы загадочного, которая нашла свое выражение в принципе *мифологизации*. Этот принцип раскрывает способ мышления стиля, создающий «нереальную» среду. Она формируется на основе переосмысления конкретного материала, связанного с мифами, легендами, сказками. Работая с архаическими попевками и «праритмическими» формулами, музыкальный модерн стремится отобразить как мощь стихийных сил, заложенных в природе, так и усилить момент обобщенности, «деперсонифицировать» действующих лиц, создать систему масок с их регламентированными типами поведения, а также подчеркнуть яркую зрелищность, характерную для драматургии народных обрядов, сказаний.

Как известно, важнейшим признаком художественного стиля модерн является всеобъемлющий культ Красоты, который в музыкальном модерне носит характер художественного принципа, определяемого как *звуковая эстетизация*. Важнейшим свойством этого принципа является усиленное внимание к самоценности технических деталей и штрихов, которые способствуют повышенной гиперболизации зрелищности в произведении и его эффектности.

Немаловажное значение в стилистике музыкального модерна занимали понятия «гротеск» и «ирония» как выявление оборотной стороны красоты, ее «комических дублеров». Они отражали стремление осмеять, обличить все низменное, пошлое, – все проявления, искажающие этос красоты.

Стремление стиля модерн в музыке к элитарности, с одной стороны, и заинтересованность в доступности, понятности, с другой – раскрывают еще один специфический принцип музыкально-художественного мышления стиля – *парадоксальность*. Сущность его основана на смешении полярных соотношений: реального и загадочного, природного и условного, традиционного и современного, балансировании между логикой и абсурдом, между «правдой» и «обманом». Немаловажную роль здесь сыграла новая поэтика музыкального театра. Музыкальный язык нового театра неразрывно связывает момент изображения и интонационную зависимость от изображаемой эпохи. Тем самым, современный язык насыщается архаическими интонациями, или наоборот, – интонационный язык другой эпохи включается в логику развития современности. Это говорит о парадоксальности музыкальной логики, которая не укладывается в рамки одного стиля и одной эпохи, создавая понимание «вариации на стиль».

Таким образом, эстетические принципы и закономерности художественного мышления стиля модерн вообще, и музыкального в частности, выделенные на примере сочинений И. Стравинского, распределяются следующим образом:

- *синтез искусств* оказал влияние на драматургическую концепцию сочинений;
- *принцип театрализации* выступает как средство преобразования действительности через усиление архаических ритуально-обрядовых форм и создание атмосферы условного действа («театр представления»);
- *маска* есть выражение принципа театрализации на языковом уровне стиля и связана с метафоричностью, обобщенностью характера попевок, лапидарностью ритма, музыкальной графичностью жеста;

- *зрелищность* в произведениях музыкального модерна делает их доступными, понятными для восприятия, что достигается посредством введения знакомой интонационности, жанровости, созданием иллюзии соучастия в творческом процессе;
- *принцип игры* (вместо драмы) распространился на языковые нормы стиля модерн и жизнь самого Художника;
- *мифологизация и звуковая эстетизация* сформировали «элитарное» пространство сочинений, где основополагающим стал принцип «искусство ради искусства», выраженный через усиление самоценности языковых норм в целях эффектности звучания;
- *гротеск и ирония* выступили в произведениях стиля модерн как «комические дублеры» красоты, приводя к намеренному «диссонированию» классической формы произведения и средств его выразительности;
- *парадоксальность* отразилась в смешении амбивалентных соотношений реального-загадочного, природного-условного, в создании модели и их понимании как «вариации на стиль» прошлого.

ЛИТЕРАТУРА

1. ***Стернин Г.*** Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века: Исследования. Очерки. – М., 1984. – С. 17.
2. ***Кириченко Е.*** Русская архитектура 1830–1910 годов. – М., 1978. – С. 135.
3. ***Шкловский В.*** Искусство как прием / О теории прозы. – М., 1983. – С. 182.
4. ***Каратыгин В.*** Избранные статьи. – М.–Л., 1965. – С. 188.
5. ***Хейзинга Й.*** Homo ludens: Человек играющий. – М., 2003. – С. 15.
6. ***Стравинский И.*** Диалоги. Воспоминания. Размышления. – Л., 1971. – С. 257.

SUMMARY

In the article the view of musical modern as a social phenomenon is represented. The specific features of the style are reflected in the musical practice of the XXth century as «modernization» of classical traditions and absence of radicalism.

Поступила в редакцию 25.06.2005