

**МАУ ДО МО СГО «Детская школа искусств г. Светлого»**

**Стиль модерн  
в семиотическом пространстве русского балета.  
Балеты И. Стравинского.**

Выполнила Овсяник Ю.В.

г. Светлый

2017г.

**Содержание.**

**1. .Стилистические инварианты и символика стиля модерн.**

**2. Балеты И. Стравинского**

**2.1. «Петрушка».**

**2.2. «Весна священная»**

**3 . Заключение.**

**4. Список используемой литературы.**

## **1.1.Стилистические инварианты и символика модерна**

Стиль модерн, как обобщающую систему знаковых явлений, можно сравнить по своим функциям с языком, который, будучи системой понятийных знаков, предшествует созданию конкретного произведения. Любое произведение искусства создаётся по законам стилевых 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, отражающим специфические особенности данного стиля. Рассматривая любой текст эпохи модерна, мы можем по его организации, по характеру отбора языковых средств обнаружить почерк, типичный для стиля модерн.

Своеобразие семантики модерна находит отражение в различных видах русского искусства рубежа XIX-XX веков. Прежде всего, это проявилось в архитектуре, и уже позднее трансформировалась в общеэстетический смысл стиля и распространилась затем на все виды искусства – живопись, скульптуру, театр, балет и так далее.

«Ар Нуво», «Югендстиль», «стиль Сецессион», «стиль Либерти», «новый стиль», и, наконец – модерн – все это – национальные названия одного и того же явления, объединявшего художников разных взглядов и устремлений. Возникнув в конце XIX столетия, модерн заявил о себе как о самостоятельном, новом стиле. Одновременно с этим, он оказывается в сложных отношениях с предшествующими течениями и стилями, так как с одной стороны, полон решимости разрушить старые традиции, уничтожить старых кумиров, а с другой стороны, постоянно оказывается в зависимости от них. Наибольшую важность при осмыслении и оценке родовых отличительных качеств исторического стиля приобретает вопрос о его генетической детерминанте.

Используя мотивы и элементы стилей прошлого, модерн включает их в новый образный контекст. В его художественном языке оживают предшествующие формы искусства. Так, например, можно сравнить волнообразные фигуры дорафаэлевой живописи и поэзии и тонкие, текущие тела в модерне, рельефно изображенные на вазах и лампах мастеров прикладного искусства модерна. Однако, прежде всего, как отмечает Д. Коган, истоком и предпосылками модерна является романтизм, от которого он многое унаследовал. В первую очередь – это возвышенный идеал гармонии и культ красоты. Красота стала эстетической доминантой «нового стиля». Поклонение красоте – главная черта эпохи модерна и критерий искусства. Действительно, она превратилась «во всеобщую, глобальную категорию», в предмет обожествления, 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. Своеобразным лозунгом этого времени воспринимаются слова М. Врубеля: «Красота – вот наша религия».<sup>1</sup> Красота становится мерилom ценностей. В своих развернутых эссе начала века С. Дягилев провозглашает: «Мы, прежде всего, жаждающее красоты поколение».<sup>2</sup>

В этот период представление о красоте приобрело ярко выраженный чувственный и даже эротический характер. Воспевание чувственности вообще, чувственного начала в любви, в облике женщины, чувственности, плавно перетекающей в эротику, становятся естественными и востребованными мотивами для художников того времени. Они находят отражение в искусстве: в поклонении чувственно-женственному у А.Блока, в чувственно-игровом начале у К.Сомова и чувственно-возвышенном у В.Серова, в мистической чувственности М.Врубеля, откровенно-соблазнительной чувственности Г. Климта и А. Мухи.

---

<sup>1</sup>Коган Д.З. Михаил Врубель. М.: Терра-Книжный клуб, 1999. С. 67.

<sup>2</sup> Стернин Г.Ю. Русская художественная культура второй половины 19 – начала 20 века. М.: Белфакс, 1998. С. 354.

Наследуемой была и утопическая идея модерна: преобразование окружающей среды посредством искусства. Вера романтизма в силу искусства, которое должно гармонизировать мир, плавно перетекла в модерн. Идея жизнепреобразующей миссии искусства воспринималась в то время как новая религия.

Характерна для модерна и другая идея романтизма, носящая ностальгический оттенок. Ощущением иллюзорности, недостижимости идеала, тоской по ушедшей гармонии наполнены многие картины В.Борисова-Мусатова «Водоем», К.Сомова «Эхо прошедшего времени», А.Бенуа, слышны они и в музыке А. Лядова и С. Рахманинова. «Романтическая тоска по неуловимому, неповторимому, ускользающему прошлому превратилась в модерне в отдельное направление – ретроспективизм, с характерной для него поэтизацией, идеализацией прошлого»<sup>3</sup>, - отмечает Д. Сарабьянов. 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 А. Бенуа «У Курциуса», «Прогулка короля», кукольно-стилизованных сценках из восемнадцатого века К. Сомова «Арлекин и дама», «Поцелуй», «Фейерверк», исторической стилизации в «Венеции» М. Врубеля.

Вместе с тем 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»<sup>4</sup>, - писал В. Кандинский. Романтическая культура выражения постепенно уходит из жизни и преобразуется в модерне в изображение и

---

<sup>3</sup> Сарабьянов Д. В. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. М. : Искусство, 1988. С. 276.

<sup>4</sup> Кандинский А. История русской музыки. М. Музыка, 1984, Т.2. С. 310.

украшение. Поэтому важнейшей типологической чертой модерна становится внешняя декоративная сторона изображаемого.

Стилистическим инвариантом модерна является его мифологизм. Мифология в целом мыслится в как условие и первичный материал искусства. Поэтому столь часто представители модерна обращаются к архаическим мифологическим сюжетам и персонажам. Примером тому в частности могут служить «Похищение Европы» В. Серова, «Пан» и «Демон» М. Врубеля. В монументальной живописи можно назвать панно и росписи на внутренних стенах особняков М. Врубеля и панно Одилона Редона «Андромеда».

Существенное влияние на стилистическое своеобразие модерна, кроме того, оказало барокко. Хотя, барокко и модерн достаточно далеко друг от друга разведены во времени эпохами и стилями, но точки их пересечения заключаются в общности некоторых эстетических позиций и в возрождении в модерне отдельных стилистических черт барокко. Их сближает и местоположение в историческом пространстве, чья специфика определяется его переходным характером. Так стиль барокко возникает на рубеже Средневековья и Нового времени, а модерн – на рубеже времени Нового и Новейшего.

В целом 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.

Символизм и модерн - связанные между собой два параллельных направления. «Символизм, как философско-мировоззренческая концепция, находит свое выражение в практике искусства в формах стиля модерн. Это,

скорее, две стороны одной медали»<sup>5</sup> - пишет Д. Сарабьянов, и также отмечает: «У символизма была и более ранняя стадия, когда он реализовался в виде академического, традиционного стиля, еще до того, как обрел своего полного выразителя – «новый стиль». Поэтому мы часто находим иконографические сходства между поздним академизмом и стилем модерн»<sup>6</sup>.

Несмотря на тесную связь символизма и модерна, между ними существуют определённые отличия. Прежде всего, это заключается в том, что слишком разные виды искусств образуют их художественную практику. Так символизм явственнее всего проявился в искусстве, связанном со словом – в литературе, поэзии, философии, литературной критике. Стиль модерн - в визуальных искусствах – архитектуре, живописи и музыке.

В целом не ставя под сомнение само родство символизма и модерна, 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. Их объединяет единство поэтики, общность мотивов и проблематики, «все это рождается из общности философской и социальной платформы»<sup>7</sup>, отмечает Е.И. Кириченко. 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. Определяющие символизм черты - стремление к мистике, нереальности, таинственности, туманности ощущений – отражение духа этой эпохи – не в меньшей степени свойственны и творениям стиля модерн.

---

<sup>5</sup> Сарабьянов Д. В. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. М. : Искусство, 1988. С.135.

<sup>6</sup> Там же. С.130.

<sup>7</sup> Криченко Б.И. Фёдор Шехтель. М.: Строй-Издат., 1973. С.141.

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, влияние символистской эстетики, в прозе А. Пруста и в русской символистской поэзии, например, в стихах И. Северянина, А. Ахматовой, М. Цветаевой можно обнаружить множество современных черт.

Рассмотренные выше специфические особенности модерна задают общую тематику данного стиля, определяют его основные сюжеты и мотивы. Остановимся на этом подробнее.

Итак, к числу универсальных образов модерна относятся всевозможные «Вихри», «Танцы», «Вакханалии», «Хороводы», «Весенние ветры» - излюбленные, популярные названия картин этого времени: Ф. Малявина, С. Малютина, А. Бенуа, В. Серова. Здесь стоит подчеркнуть и связь модерна с «философией жизни» Ф. Ницше. Отклик на «философию жизни» мы можем найти в сюжетах и мотивах живописи и графики модерна. Она воплотилась в так называемых «виталистских» идеях: проявлении жизненных сил, роста, порыва, неосознанного чувства, пробуждения, становления, развития, молодости, весны, обновления, стихии вихревого движения.

В произведениях модерна, как уже отмечалось выше, нашёл отражение культ женской красоты, образы вечной женственности. Надо сказать, что женские образы нередко предстают в двух ипостасях – светлый лик возвышенной Мадонны и темный женщины-искусительницы. Или образы романтической принцессы и роковой женщины. В этом ряду находятся эротичные, соблазнительные и одновременно демонические «Саломея» и «Юдифь» Густава Климта, грациозные и обольстительные женские фигуры Альфреда Мухи, вычурно изящные, эпатажные иллюстрации Обри Бёрдслея к «Саломее» Оскара Уайльда.

Иконография модерна достаточно противоречива. Нередко в модерне распространены жизнеутверждающие мотивы, приобретающие прямо

противоположный вектор. Жизнь прекрасна, хотя и чревата смертью – вот основное противоречие, которое определяло общую семантику модерна. Мистические мотивы, мотивы умирания, безысходности, томления, отчаяния, тревожного ожидания свойственны многим картинам художников того времени. Можно назвать картины А. Бёклина «Остров мёртвых», «Крик» Э. Мунка, картины Ф. Штука, М. Клингера, М. Врубеля, В. Борисова-Мусатова. Они пронизаны именно этими настроениями. Данные сюжетные мотивы и настроения находят отражение и в музыкальном искусстве. Тому пример - «Остров мертвых» С. Рахманинова, «Сад смерти» А. Василенко, скрябинские мистические страницы, симфонические поэмы «Молчание» и «Аластор» Н. Мясковского.

Вместе с тем, присутствующая в модерне мистически-сумрачная тематика все же растворяется в общей позитивной направленности, связанной с его основной миссией: модерн 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.

Другая иконографическая общность возникает из типичного для того времени представления о единстве всего живого. Изобилие растительных и животных форм, стремление создать некие новые фантастические существа: цветок и птицу, волну и коня, рыбу и человека воплотились в живописной и архитектурной форме. Например, картина У. Крэна - «Кони Нептуна», изображение танцовщицы Лои Фуллер Коломаном Мозером в виде гигантской бабочки. Образ Царевны – Лебеди можно увидеть на полотне М. Врубеля в рамках театральной сцены, что удваивает условность, свойственную модерну.

Художники модерна, опираясь на мифологию, нередко модифицируют и дополняют её смысловое содержание, чувствуя себя мифотворцами. Популярен был образ козлоногого Пана, мифологического существа,

приспособленного к лесным просторам. У М. Врубеля «Пан» - существо, уподоблённое пню, растущему из земли. У Арнольда Бёклина, и Макса Клингера – тритоны и nereиды – обитатели морских пространств, занятые любовной игрой. Кентавры – воплощение мужской силы – у французских и бельгийских мастеров. Сфинкс – соединённые в одном образе лев, женщина и птица, идеальный герой для художников модерна. В ряде работ английских графиков звери появляются из цветов. В этих сюжетах раскрывается сама стихия жизни, отражается бесконечное разнообразие её форм, постоянное движение, самообновление и самопреобразование.

Животный и растительный мир становится предметом специального внимания художников, скульпторов, графиков, мастеров прикладного искусства. Но их интересует не природа в целом, а отдельный её предмет - цветок, бабочка, листок, птица, изображенные самостоятельно, вне природного контекста, становящиеся признаком лирического созерцания художника, являясь уже виньеткой, каминной решеткой, книжным украшением или элементом графического оформления. Готовое художественное понятие используется в символистских целях. Этот приём использовал Л. Бакст, в графике, выполняя заставки к статьям В. Розанова, оформляя обложки журналов «Пестум» и «Мир искусства».

В модерне появляются излюбленные цветы, имевшие определённое символическое значение. Орхидеи, лилии, кувшинки означали трагедию, гибель, смерть. Подсолнухи – горение, сияние солнца, жажду жизни. Роза, нарцисс – красоту. Дерево символизировало жизнь, познание, рай. Здесь можно назвать «Ирисы» и «Подсолнухи» В. Ван Гога, «Натюрморт с подсолнухами» П. Гогена и так далее.

Мир птиц вызвал особенные привязанности у модерна. Наиболее часто использовалось изображение лебедя, привлекавшего изысканной красотой, белизной и чистотой. Творцы видели в нём женское начало, аллегория обреченности (лебединая песня). Павлин у древних Египтян являлся символом солнца, а в христианской иконографии он фигурирует у райского

древа жизни. Древний смысл образа – источник «сглаза» в многочисленных «глазках» на павлиньих перьях. Изображения павлина украшают стены «Павлиньей комнаты» В. Уистлера в Лондоне. Все эти элементы имеют отношение к орнаменту. Они входят в него в стилизованной форме.

### **Балеты И. Стравинского**

«Мастер стилизации», Игорь Стравинский обладал феноменальным даром «слышать» время<sup>8</sup>. Эстетизм, декоративизм и красочность раннего Стравинского возникли в лоне сказки и под явным влиянием Римского-Корсакова и французской музыки.

Исследователи модерна утверждают, что следствием романтического понимания искусства в модерне явилась одна из первых особенностей его творческого метода - обращение к общечеловеческим культурно-историческим образам: к эпосу, мифу, сказке, мировой поэзии как материалу для творчества, которое стало своеобразным, новым художественным выражением вечных мировых образов. Поэтому иконография в разных видах искусства формируется не «изнутри» модерна, а выбирается им. Художник использует классические мифы, христианские легенды, эпос и сказку. Но везде, в каждом элементе искусства видны его индивидуальность, его мысль, вкус. Так называемая «вторичность» в искусстве модерна - не повторение, даже не интерпретация найденного ранее другими, а оригинальное

---

<sup>8</sup>Асафьев Б.В. Книга о Стравинском. М.: Музыка, 1977. С.375.

художественное претворение, стилизация образов культурного наследия прошлых эпох. Модерн обнаруживает приверженность к определенным сюжетам и темам это аллегорические мотивы: война, смерть, любовь.

Авторы многочисленных произведений русского модерна обращаются к национальным традициям, к истокам русской культуры и искусства. Так В. М. Васнецов определил в письмах те задачи, которые, по его мнению, поставило время перед русскими художниками: «...мы только тогда внесем свою лепту в сокровищницу всемирного искусства, когда все силы свои устремим к развитию своего родного Русского искусства, то есть когда, с возможными для нас совершенством и полнотой изобразим и выразим красоту, мощь и смысл наших родных образов, нашей русской природы и человека - нашей настоящей жизни, нашего прошлого<...> наши грезы, мечты - нашу веру и сумеем в своем истинно национальном - отразить вечное, непреходящее»<sup>9</sup>.

Художник пытался найти пути синтеза жанровой картины с поэтикой народного эпоса и изобразительными приемами народного, в частности, древнерусского искусства. М. Фокин писал, - «Мне приходится учиться танцу у простых испанцев, цыган, горцев Кавказа, крымских татар, у русских мужиков и баб. Именно в народном танце есть то ритмическое богатство, правда места, национальный характер, мудрый язык движений, которые приходят от самой жизни»<sup>10</sup>. «Народный танец является жизненным соком для танца театрального, концертного. Как симфоническая музыка черпает из народного творчества, так и танец театральный обогащается национальным мастерством и материалом. Как художник смешивает краски, так балетмейстер создает сплав движений»<sup>11</sup>. Народные танцы Фокин считал образцом для поисков разнообразия на сцене, но говорил, что при этом «не

---

<sup>9</sup> Васнецов В. М. : Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. // Сост. Ярославцева Н.А., М.: Искусство, 1987. С. 166.

<sup>10</sup> Фокин М.М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи. Письма. М.: Искусство. 1981. С.510.

<sup>11</sup> Там же. С. 67.

надо копировать фольклор, а брать его мотивы там, как композитор берет темы, ритмы, гармонии народных песен»<sup>12</sup>.

Кроме того, у И. Стравинского особое место занимает область устного народного творчества: «Воспоминания о моём детстве», «Кошачьи колыбельные», «Прибаутки». И. Стравинский превращает его в органически развившийся язык. Попытка обновить отношение к исконно русской интонационной сфере, явила новый принцип контакта с фольклором, стремление к семантической замкнутой образности, в основе которой лежат ритм и варьированные элементы, так похожие на орнаментальность модерна. В музыке И. Стравинского отразилась двойственность модерна: соотношение обрядности, неизменности отдельных элементов и повторности их на разных структурных уровнях. Обращаясь к различным пластам народной культуры, модерн эстетизирует фольклор и придает смысловую многозначность сюжетам и образам.

Маскарадно театральные мотивы оригинально претворяются в России в театральной деятельности мирискусников. В 1911 году И. Стравинский в сотрудничестве с художником А. Бенуа и хореографом М. Фокиным выступил в Париже с балетом «Петрушка». «Петрушка» обозначил блистательный подъём И. Стравинского. Для А. Бенуа он явился одной из центральных работ художника-декоратора, для М. Фокина – вершиной его хореографического таланта. В балете создаются изумительные образы, картины русского народного масленичного гулянья. Как персонаж Петрушка привлекал внимание деятелей искусства и литературы начала XX века. В.М. Красовская пишет: «Носитель народной смекалки, выходящий сухим из воды, он превратился в трагическую фигуру, в шута, пробующего противостоять жестокой жизни. Он хочет доказать, что под пестрым нарядом скрывается страдающее сердце. Так гротескно поворачивалась тема

---

<sup>12</sup> Там же. С. 75.

«маленького человека», одна из серьезнейших для русской литературы XIX века»<sup>13</sup>.

«Петрушка» - это не только музыка, пластика, но и живопись. Пестрые, балаганные декорации А. Бенуа, которому принадлежит идея балета, яркие, стилизованные костюмы и грим актеров, помогают создать живописный образ спектакля. Музыка массовых сцен произведения соткана из самых знакомых песенно-фольклорных интонаций. В тоже время в «Петрушке» русская песенность не несет архаического пласта: звучат мещанские романсы и гармоничные наигрыши - городской, карнавально-праздничный фольклор.

Авторская программа «Петрушки» такова: «Во время масленичную разгула старый фокусник восточного типа показывает оживших кукол: Петрушку, Балерину и Арапа, исполняющих бешеный танец среди изумленной толпы. Магия фокусника сообщила куклам чувства и страсти настоящих людей. Богаче других наделен ими Петрушка: он и страдает больше, чем Балерина и Арап. Горько чувствует он жестокость фокусника, свою неволю, свою отрезанность от прочего мира, свой уродливый и смешной вид. Утешения он ищет в любви Балерины и ему кажется, что он находит ответ в ее сердце, но на самом деле она боится его странностей и избегает его.

Жизнь Арапа, глупого, злого, но нарядного являет полную противоположность жизни Петрушки. Он нравится Балерине, которая всячески старается очаровать его. Это ей, наконец, удается, но врывается бешеный от ревности Петрушка и нарушает любовное объяснение. Арап свирепеет и выгоняет Петрушку вон. Масленичное веселье достигает крайних пределов. Гуляющий с цыганками купчик бросает толпе кипы ассигнаций, придворные кучера танцуют с нарядными кормилицами, а толпа ряженных увлекает всех в диком плясе. В момент наибольшего разгула

---

<sup>13</sup> Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века. СПб.: Издательство «Лань», 2009. С. 479.

слышны вопли из театра фокусника. Недоразумение между Арапом и Петрушкой приняло острый оборот. Ожившие куклы выбегают на улицу, Арап поражает Петрушку ударом сабли, и жалкий Петрушка умирает на снегу, окруженный толпой гуляк. Фокусник, приведенный будочником, спешит всех успокоить. Под его руками Петрушка снова возвращается в свой первоначальный кукольный вид, и толпа, удостоверившись в том, что раздробленная голова сделана из дерева, а тело набито опилками, расходится. Но не так просто кончается дело для самого лукавого фокусника, оставшегося наедине с куклой. К ужасу его над театриком появляется привидение Петрушки, которое грозит своему мучителю и издевается над всеми, поверившими в наваждение»<sup>14</sup>.

Итак, музыка Стравинского вышла далеко за рамки условного содержания «кукольной» драмы. Ей свойственны яркая реалистичность, конкретность образов. В сценах, посвященных Петрушке, музыка поднимается до трагедийности. Вспоминается романтическая трактовка одинокой личности и равнодушной к ней, холодной окружающей среды. Б. Асафьев писал о музыке Стравинского: «Построение балета очень оригинально. Его четыре картины, каждой из которых соответствует один абзац в изложении содержания, напоминают части симфонии: 1 - Allegro, 2 - медленная, 3 - аналогичная симфоническому скерцо, и, наконец, финал. Сходство тем более велико, что идут все четыре картины без перерыва.

«Народные гулянья на масленой» - так названа первая картина, музыка которой насыщена стремительным движением, передающим масленичный разгул. На его фоне выделяются несколько эпизодов: 1. Шарманщик и уличная танцовщица, где наслаиваются друг на друга мотивы «Под вечер осенью ненастной» и избитого вальса. 2. Сцена фокуса, насыщенная зловещими, таинственными, и словно замороженными звучаниями. 3.

---

<sup>14</sup> И. Стравинский «Петрушка».

<http://www.melodi.ru/styles/klassika/ganre/html/petrushka> (дата обращения 10.11.2011).

Блестящая огневая «Русская». Картина заканчивается резкими вскриками кларнетов и гобоев, предвосхищающих стоны ожившего Петрушки. Вслед за ними раздаётся сухая барабанная дробь. Она будет продолжаться, пока меняют декорации, вплоть до второй картины, которая носит название «У Петрушки». При поднятии занавеса дверь в комнате у Петрушки внезапно отворяется; чья-то нога грубо его выталкивает и Петрушка валится. Дверь за ним затворяется. Стравинским в нескольких тактах музыки различными тембрами переданы истеричные крики Петрушки, его скорбные стоны, и его негодование. Адажиетто, горестный танец, сменяется более спокойным, а затем и радостным: к Петрушке приходит балерина. Но она вдруг внезапно исчезает. Петрушка вновь в отчаянии. Его стоны (деревянные духовые инструменты) заглушают весёлый масленичный гул. Барабанный бой вновь заполняет антракт.

Третья картина – «У Арапа» - начинается, после дико звучащего вступления, гротесковым танцем Арапа. Следующий за ним «танец обольщения». Балерина танцует под нарочито пошлую мелодию, которую играет корнет в сопровождении барабана. Арап пленен. Его дуэт с Балериной - сентиментальный, карикатурно звучащий вальс. Внезапно врывается Петрушка. Музыка «захлебывается» криком. Ссора заканчивается тем, что Арап выталкивает Петрушку. Снова барабанный бой. Заключительная картина балета – «Народные гулянья на масленой (под вечер)» - возвращает к настроению и образам завязки балета. Как и в 1 картине, здесь господствует буйное веселье.

Широко выписанные сцены следуют одна за другой: «Танец кормилиц», в котором звучат мотивы «Вдоль по Питерской» и «Ах, вы сени, мои сени»; эпизоды мужика с медведем и купца с цыганками; «Танец кучеров и конюхов» с тяжелым топотом, в котором слышится мелодия русской плясовой «А снег тает»; удалой пляс ряженных. Сцена достигает кульминации, и в этот момент раздаётся дикий крик Петрушки, его изображает труба с сурдиной. Арап настигает его и убивает. Смерть

Петрушки передана звуками падающего бубна и вибрирующей тарелки, на фоне которых жалобно «стонут» флейты-пикколо. Скорбное послесловие струнных прерывается приходом фокусника, который трясет мертвую куклу. Внезапно малая труба пронзительно поет лейтмотив Петрушки, над театром появляется его тень. Фокусник в ужасе убегает. На полуслове обрывается музыка»<sup>15</sup>.

Такой поворот темы и придал глубину балету. Образ Петрушки был многозначен. В нем проступал символ национальной души и её бессмертия. Он отождествлялся с угнетенной частью человечества.

Таким образом, пантомима и танец, реализм и поэзия – вот те основные элементы, составляющие хореографию М. Фокина. В сценах с куклами он использует все резервы классического стиля, а краски черпает из народного фольклора. Угловатые и механические жесты Петрушки резко контрастируют с неистовыми прыжками Арапа и порой сухими, а порой грациозными пируэтами Балерины. В движениях кукол проявляется, прежде всего, их человеческий характер: все трое выполняют ряд прыжков эшаппе, но Арап совершает эти па с ногами в позиции флекс всей стопой, что должно свидетельствовать о его грубом нраве и отсутствии духовности. А Балерина, напротив, перемежает их с мелкими шажками и с ретире обеих ног, и это свидетельствует о её фривольном непостоянстве. Петрушка – самый расхлябанный из них: обычная для него поза ан дедан, колени сомкнуты, руки опущены, и расслаблены, спина согнута вперёд под бременем нравственных и физических тягот. Так, во второй картине он держится руками за спину и шею – видно, как досталось ему от побоев Фокусника. По нему сразу видны все его настроения: когда он счастлив – размахивает руками и прыгает на расставленных ногах во второй позиции, а

---

<sup>15</sup> И. Стравинский «Петрушка».

<http://www.melodi.ru/styles/klassika/ganre/html/petrushka> (дата обращения 10.11.2011).

когда он грустен, хотя и влюблен, поглаживает руками свое покрытое белилами лицо и посылает воздушные поцелуи Балерине.

Говоря об эволюции сюжетов и иконографии модерна, Е. Яковлева пишет: «Театр мирискуснического жанра, есть не простое воздействие театра, но специфический момент в эволюции сюжетики»<sup>16</sup>. Иконография модерна сводит нас с сюжетами, которые знаменуют культ стихийного, языческого - хороводы, вихри, вакханалии. В модерне проявляет себя разнообразная символика - символы солнца, круга, прорастания.

Примером их проявления может служить балет «Весна священная». Композитор И. Стравинский, хореограф В. Нижинский и художник – декоратор Н. Рерих выступают здесь как один автор.

Замечательная сценография Н. Рериха, укорененная в художественной атмосфере самой эпохи, принесла ему немалую славу. Здесь художнику представилась возможность с полной силой реализовать свой талант изображения своей излюбленной эпохи – древней Руси, старославянской, дохристианской. Это полная тайн и мистики страна наших предков, воевавших, обживавших и обустроивавших свою землю. «Эта вещь была первой попыткой, без определённого драматического сюжета, дать воспроизведение старины»<sup>17</sup>, - отмечает Е. Яковлева.

Необходимо также сказать об особенностях костюмов и декораций к балету. В костюмах преобладал белый цвет, но они были ярко расцвечены красными, зелеными орнаментами, вышивками. Как обычно у Н. К. Рериха в них жил внутренний ритм, сообщающий всей картине музыкальную целостность. В декорациях улавливалась та размеренность и внезапность резких переходов, которые были характерны для музыки.

Надо сказать, что и само название балета несет отпечаток лексики эпохи, совпадает с названиями журнала и выставок объединения «Сецессион», одного из оплотов искусства модерна. В балете нашла

---

<sup>16</sup> Яковлева Е.И. Театрально – декорационное искусство Н.К. Рериха. М.: Искусство, 1978. С.587.

<sup>17</sup> Там же. С. 356.

отражение иконография модерна, характерные темы и мотивы, символика и художественные приемы, но в новом, необычном воплощении. Тема весны, пробуждения, прорастания, как уже отмечалось выше, была одной из центральных для модерна. Новый балет даёт ряд картин священной ночи у древних славян. Начинается действие летней ночью и оканчивается перед восходом солнца. В целом сюжетная линия балета основывается на изображении древних славянских ритуалов и игр.

Оркестровая интродукция, затем, после поднятия занавеса, гадание, хороводы, игра умыкания девушек, игра двух городов, все это прерывается шествием Старейшего, который дает земле поцелуй. Бешеное выплясывание опьяненными весной людьми завершает первую часть.

Во второй части девушки ведут тайные игры, одна девушка выбирается для жертвоприношения. Она заходит в тупик каменного лабиринта, в то время как другие славят ее воинственной пляской. Вторая часть, посвященная Избраннице, наоборот складывается из закругленных репризных номеров. Исключение составляет «Взывание к праотцам», состоящие из варьированных куплетов. В «Весне священной» можно различить три основных вида движения: хороводы, пляски и шествия. В балете, задуманному как цепь древнерусских церемоний-движений, к первому пласту относятся три части хороводной игры 1-й части и хождение по кругам второй. Ко второму принадлежат «Великая священная пляска», «Игра умыкания», «Выплясывание земли». И третий пласт - величественная сфера Старцев. Пейзаж - день и ночь, наиболее рельефно воплощен в солнечной музыке «Весенних гаданий» и «Лунном ноктюрне» (вступление ко второй части).

В балете сочетаются черты одночастности и цикличности. В основе драматургического плана балета лежит сценарий, состоящий из 13 эпизодов. Балет разделен на две части – «Поцелуй земли» и «Великая жертва». По определению Б. В. Асафьева – «В первой части балета передается внешне игровая и плясовая сторона отношений, а во второй - ощущение

таинственности и жути, паническое чувство, которое испытывает первобытный человек перед лицом природы»<sup>18</sup>. В «Весне священной» продемонстрирован отход от традиционной хореографии и ритмики, связанной, прежде всего, с бытовыми и классическими жанрами (вальс), на смену которым пришли ритуальные церемонии языческой Руси, со всей обнаженностью ритма и активными пластическими формами. «Соотношение двух начал непосредственно стихийного и ритуального становится главным символом концепции произведения»<sup>19</sup>. Тема «неба», символа христианской духовности, олицетворяемая в классическом танце, сменяется мистической темой «земли» и ужаса перед ее тайнами.

Собственно хореографическая часть заключается в ритуальных плясках. Движения танцовщиков в балете, как бы говорят о невозможности освободиться от страха перед властью ритуала. У танцовщиков «Весны священной» появляются (в унисон скованных движений) завернутые внутрь стопы, противостоящие канонической выворотности классического балета и прижатые к бокам локти. Их тела, вместо того, чтобы быть развёрнутыми, благодаря вращению бёдер, закрыты, замкнуты в себе, и это ещё более подчёркивается позицией ног, обутых в домашние туфли с переплетёнными на икрах шнурками. Понимая, что содержание этой хореографической постановки – кровавый языческий культ земли и что бессмысленно было бы пытаться передать эту тему воздушным языком классического балета, В. Нижинский решил применить иной код движений – ритмический язык Эмиля Далькроза. В помощь ему была дана его ученица М. Ламбер. Результатом их деятельности явилась новая хореография, которую считают ныне началом современного балета. «Нижинский не хотел, чтобы танцоры были легки и воздушны, но стремился к тому, чтобы их тяжёлые, неуклюжие тела выражали иную красоту – «красоту безобразного»<sup>20</sup>,

---

<sup>18</sup> Асафьев Б.В. Книга о Стравинском. М.: Музыка, 1977. С. 300.

<sup>19</sup> Там же. С. 479.

<sup>20</sup> Ванслов В.В. Статьи о балете. Музыкально – эстетические проблемы балета. Л. 1980. С.191.

противоположного красоте академического балета. Эта иная красота должна была выражаться в мощных, почти звериных прыжках, часто с сомкнутыми коленями, почти без плие (приседаний). Но, с другой стороны, его «Весна» - это именно танец примитивного общества. Структура балета кажется простой – она состоит из хороводов, проходов в ряд, наступающих друг на друга и отступающих групп танцоров. Но движения танца сложны до такой степени, что нижняя часть тела должна двигаться совершенно в ином темпе, чем верхняя.

Витиеватый рисунок хореографии напоминает орнаментальные ритмы русского живописного модерна. Круги хороводов замкнутые или замыкающие, фигуры солистов, заставляют вспомнить о повторяющихся кругах языческих ритуалов, в истоках которых лежала тема солнца-круга, вечного движения, обновления, также связанного с иконографией модерна. В танце силу и власть первобытного ритуала, осуществляет организующая роль ритма. Он имеет прямое отношение к общей семантике модерна. Развиваясь во времени и пространстве, модерн сводит к единству и приводит в действие механизмы нового балета - живопись, музыку, движение, жест. Живопись для балета была движущейся уже в набросках (эскизы костюмов к спектаклям Л. С. Бакста, Н. К. Рериха). «Тайна нашего балета заключена в ритме. Наши танцы и декорации, костюмы, все это захватывает, потому что отражает самое неуловимое и сокровенное - ритм жизни»<sup>21</sup>. Определенную роль в синтезе музыки и живописи на сцене играют колорит и динамическое развитие.

Большое значение в их ритмическом соответствии дают в театре костюмы. Они выполняют определенные функции: создают образ эпохи, конкретизируют, выделяют группы, подчеркивают характер хореографической пластики и развивают в танце цветовое решение декораций. В новом балете, опирающемся на принципы нового режиссёрского театра, костюмы перекликались с оформлением сцены и

---

<sup>21</sup> Там же. С. 297.

ритмично продолжали её рисунок, линии декорационных росписей переходили в пластику актеров. «По существу был утвержден новый принцип, заключенный в том, что художник-декоратор осуществлял руководство пластическими движениями, а танцовщик передавал это хореографией»<sup>22</sup>, - отмечает В. Красовская.

У И. Стравинского характерной чертой музыкального творчества являлась игра объёмами и схожие с живописным изображением принципы множественности аспектов композиции (многоплоскостных). Одним из важнейших приемов музыкальной выразительности стала повторность музыкального материала: воспроизведение его в вокальной партии того же персонажа, передачу его в партию другого, использование его в целях формообразования. Единство, цельность и стройность композиции достигается использованием интонационных арок, приёма обрамления, что непосредственно связано с искусством модерна (приём «двойной рамы»), тональных переключек. Нерегулярная ритмика как формообразующий фактор в произведениях модерна имеет определенную тенденцию стать ведущим средством формы.

«Кульминация «Весны священной» - пляска Избранницы, идущая навстречу эстетике свободного танца, славящая красоту раскрепощённого тела, выдвигала эстетику импрессионизма, стремящегося дать сгусток чувства в формах резких, разъятых на части»<sup>23</sup>. В музыке воскрешается первозданная суровость обычаев племени, обряды заклинания сил природы, величание Избранной и орошение земли кровью. «Психологическая насыщенность музыки «Весны священной» обусловлена тем, что упорно утверждается мысль о неизбежности круговорота в природе и о мудрой власти исконного порядка»<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Красовская В.М. История русского балета. СПб.: Издательство «Лань», 2010. С. 364.

<sup>23</sup> Левая Т.Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. С.166.

<sup>24</sup> Сохор А.Н. Стиль, метод, направление. // Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Музыка, 1966. С. 124-138.

В «Весне священной» формируется музыкальный новаторский язык, имеющий яркую национальную основу. В.П.Князева пишет о музыке Стравинского: «...в ней есть пантеистическое начало, напевки народного склада. Но вместе с тем ведущими становились подчас мотивы ужаса древнего человека перед силами природы, а не воспевание красоты мира. Нарочито – резкие, дисгармонирующие звукосочетания нарушали эпичность балета»<sup>25</sup>. Новаторство музыки «Весны священной» заключается в возникших на почве модерна идеях равноправия рельефа и фона, индивидуальной неповторимости формы, с изменением традиционного соотношения элементов музыкального языка. У И. Стравинского характерной чертой музыкального творчества являлась игра объёмами и схожие с живописным изображением принципы множественности аспектов композиции (многоплоскостных).

Музыка говорила не о союзе человека и природы, а о непримиримости двух начал. Б. Асафьев так отозвался о музыке Стравинского: «Трудно описать такого рода форму оттого, что здесь все дело в движении, в непрерывном заполнении, разветвлении и распухании или «сжатии» ткани и в её урезывании. В приливе или отливе звучаний <...>, ткань словно дышит, то наполняясь воздухом, и расширяясь, то сводясь к одной – двум линиям. Сказать, что здесь «периоды и предложения» состоят из столькох-то и по – столько-то тактов, не касаясь процессов роста, - значит, ничего не сказать, и приверженцам зрительной музыки ничего не остаётся делать, как объявить: да здравствует голосоведение, измеряемое на глаз, да здравствует восьмитакт, - всё остальное - не музыка!»<sup>26</sup>.

Подводя итоги данного исследования, сформулируем общие выводы.

Рубеж XIX – XX веков имел значение этапа, завершающего великий цикл развития европейской культуры, начавшийся еще в пору античности. Модерн открывает собой двадцатый век. Он является тем искомым

---

<sup>25</sup> Князева В.П. Н.К. Рерих. Л.-М.: Искусство. 1963.С. 53.

<sup>26</sup> Асафьев Б.В. Книга о Стравинском. М.: Музыка, 1977. С.132.

феноменом эпохи, который отвечал общественным и индивидуальным запросам времени, новому мировосприятию. Модерн представляет собой единство органически взаимодействующих элементов, образующих в совокупности целостную, относительно устойчивую систему способов мышления и выражений, имеющих внутренне противоречивые, разнородные элементы, являющиеся источником его развития и движения. Он может рассматриваться как образный почерк, как эстетический идеал, как метод, позволяющий, художнику вырабатывать свой неповторимый язык, для воплощения в жизнь новых творческих идей.

Методами модерна, такими как: прием стилизации в музыке, живописи и хореографии, принципа театральности (куклы, маски), на фоне использования «виталистских» мотивов народного гуляния, массовых наводных сцен и действий, средствами музыкального языка, сотканного из знакомых песенно-фольклорных интонаций, используя звукоизобразительные интонации и тембры симфонического оркестра в соединении с новаторскими исканиями хореографии (пантомима и мимика, использования пластики свободного танца) и замыслов сценографии, превращающей игру актеров в фантастическую симфонию линий и красок, Стравинский воплощает в жизнь проблему «маленького человека», актуальную для литературы того времени.

«Весна священная» всеми средствами выразительности художественного языка, объединенными подчеркнутой целостностью замысла, являет собой пример формирования новаторского языка, имеющего яркую национальную основу и означающего отход от традиционной хореографии, ритмики, принципов формообразования: прием интонационных арок и тональных переключек (прием «двойной рамы», характерного для модерна). Здесь нашли своё отражение такие типологические черты русского модерна, как мифологичность, синтез искусств в стремлении художника найти пути соединения жанровой картины и народного эпоса, с приемами народного, в частности, древнерусского

искусства. В балете получает воплощение одна из фундаментальных тем модерна – соотношение двух начал: природного и социального, стихийного и ритуального. Не менее актуальной является и другая присущая христианской мифологии дуальная оппозиция - «небесное-земное». Образ «неба» предстаёт в качестве символа христианской духовности, тогда как «земля» являет собой темное, мистическое начало. И, наконец, в образе «солнца», «круга», представленного в хореографии, находит отражение идея вечного движения и обновления.

В заключение, кроме того, следует сказать о том, что, орнаментальность модерна, как формообразующий принцип, нашла воплощение в костюмах и декорациях. Абсолютно новой, оригинальной для того времени стала своеобразная пластика Нижинского, оказавшая в дальнейшем огромное влияние на развитие современного балетного искусства.

### **Заключение**

В результате проведённого в рамках данной работы исследования были сделаны следующие выводы:

1. Стиль модерн воплощает в себе ценностные доминанты рубежа XIX-XX веков, когда в культуре начинаются поиски новых путей развития. Следует отметить, что модерн, с одной стороны опирается на предшествующие исторические стили. Это в первую очередь – античная архаика и классика, барокко, рококо и романтизм. Весьма продуктивен для модерна был и диалог с Востоком. С другой стороны, в модерне находят отражение идеи «философии жизни», а также символизм и панэстетизм, присущий в той или иной степени различным стилевым направлениям культуры рассматриваемого периода. Всё это определило общую семантику модерна, которая несёт в себе следующие типологические черты:

политекстуальность, стилизация, мифологизм, символизм, декоративность, орнаментальность, синтез искусств, театральность.

2. Возникнув в Европе, модерн вполне органично вписывается в ту эпоху русской культуры, которая позднее получит название «Серебряного века». Хотя в целом русский модерн и основывается на тех мировоззренческих и художественных принципах, которые составляли смысловую основу стиля модерн в целом, в то же время он обладает своими специфическими особенностями, заключающимися в пристальном интересе к русской истории, национальным традициям и культуре. Это проявилось в выборе тематики, обращении к древнерусской иконографии, былинному эпосу, возрождению народных ремесел, в прикладном искусстве и так далее.

Идеи модерна находят отражение в русском балетном искусстве. В его образно-эмоциональных и звукоизобразительных особенностях, выразительности танцевальной лексики, новаторстве сценографии и стилистических приемах, а также в выборе основных сюжетов и тем.

Смысловые доминанты модерна наиболее ярко воплощаются в балетах Н. Черепнина. Так в «Павильоне Армиды» - это: стилистическая многозначность в музыке, выраженная в соединении европейского и ориентального начал в мелодическом и гармоническом плане, использование принципа подчинения психологизма декоративной задаче, обусловившее обращение к «галантному» веку, повлекшее за собой музыкальную стилизацию танцев, создающую эффект театральности: отстраненности, декоративности и временной статичности. Так же это особенности иконографического плана – обращение к теме роковой красоты, маски, к темам рока, любви и смерти как условного перехода в другое состояние, соединение реального и фантастического в драматургии.

Обращение к архаике в балете «Нарцисс» обусловлено, прежде всего, мифотворчеством, свойственным модерну. Отсюда использование приема стилизации движений в хореографии под греческую вазопись, скульптуру и барельефы. Здесь находит воплощение иконография модерна - темы любви

и смерти, красоты и гармонии, «виталистской» вакханалии, мотива зеркала, фантастические существа – вакхи, сатиры, фавны – как проявление стихийных сил природы.

В качестве эстетического идеала и основополагающего метода, позволяющего художнику вырабатывать свой неповторимый язык, для воплощения в жизнь новых творческих идей, модерн предстаёт и творчестве И. Стравинского. В частности, Стравинский использует такие формообразующие принципы русского модерна как: прием стилизации в музыке, живописи и хореографии, принцип театральности (куклы, маски), «виталистские» мотивы народных гуляний, массовых сцен и действий, средства музыкального языка, сотканного из знакомых песенно-фольклорных интонаций.

Следует отметить, что, используя в балете «Петрушка» звукоизобразительные интонации и тембры симфонического оркестра в соединении с новаторскими исканиями хореографии (пантомима и мимика, пластика свободного танца) и замыслов сценографии, превращающей игру актеров в фантастическую симфонию линий и красок, Стравинский воплощает в жизнь проблему «маленького человека», актуальную для литературы того времени.

«Весна священная» - ещё один знаменитый балет И. Стравинского, который всеми средствами выразительности художественного языка, объединенными подчеркнутой целостностью замысла, являет собой пример формирования новаторского метода, имеющего яркую национальную основу и означающего отход от традиционной хореографии, ритмики, принципов формообразования: прием интонационных арок и тональных переключек (прием «двойной рамы», характерного для модерна). Здесь нашли своё отражение такие типологические черты русского модерна, как мифологичность, синтез искусств, проявляющийся в стремлении художника найти пути соединения жанровой картины, народного эпоса и древнерусского искусства. В балете получает воплощение одна из

фундаментальных тем модерна – соотношение двух начал – тёмного и светлого, что объективируется в образах земли и неба, стихийного и ритуального. Особое звучание, кроме того, получает и тема жизни, постоянное её движение и обновление. Данная тематика воплощается и в своеобразной символике костюмов и декораций, а также в особой балетной пластике, оказавшей в дальнейшем огромное влияние на развитие современного балетного искусства.

#### **Список использованной литературы**

1. Асафьев Б.В. Русская музыка XIX - начала XX века. JL: Музыка, 1979.
2. Асафьев Б.В. Книга о Стравинском. Д.: Музыка, 1997.
3. Алпатов М.В. Югендстиль в России.//Этюды по всеобщей истории искусств. М.: Советский художник, 1979.
4. Бенуа.А. Александр Бенуа размышляет. (Статьи, письма, высказывания)// под редакцией И.С.Зильберштейна, А.Н. Савинова М: Советский художник, 1968.
5. Балет: Энциклопедия.// гл. ред. Ю. Григорович. М.: Советская энциклопедия, 1981.
6. Борисова Е.А., Стернин Г.Ю. Русский модерн. М.: Советский художник, 1990.
7. Бахрушин Ю.А. История русского балета .М.: Просвещение, 1997.

8. Ванслов В. Статьи о балете.// Музыкально – эстетические проблемы балета. Л.: Музыка, 1980.
9. Вершинина И.Я. Музыка в балетном театре.//Русская художественная культура конца XIX- начала XX века. М.: Наука, 1978.
10. Вершинина И.Я. Ранние балеты Стравинского. М.-Л.: Музыка, 1966.
11. Власов В.Г. Стили в искусстве. СПб.: Кольна, 1995.
12. Гончаренко С.П. Зеркальная симметрия в музыке.// На материале творчества композиторов XIX и первой половины XX века. Новосибирск: НГК, 1993.
13. Гусарова А.М. Дизайнер эпохи модерн // Добужинский М.В. Воспоминания. М.: Наука, 1976.
14. Гваттерини М. Азбука балета. М.2001. <http://www.melodi.ru/styles/klassika/ganre/html/petrushka>