

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

**Стилистические доминанты стиля  
модерн в русском балетном искусстве.  
Балеты Н. Черепнина.**

**Выполнила Овсяник Ю. В.**

**г. Светлый  
2016г.**

## **Содержание.**

**1. Специфические особенности русского модерна.**

**2. Стилистические доминанты стиля модерн в русском балетном искусстве.**

**3. Балеты Н. Черепнина.**

**3.1 «Павильон Армиды».**

**3.2 «Нарцисс».**

**4. Заключение.**

**5. Список используемой литературы.**

## **Специфические особенности русского модерна.**

В России на рубеже XIX – XX веков происходит переоценка ценностей во всех сферах человеческой деятельности. Исследователи считают, что это было связано с мировоззренческим кризисом, который охватил культуру.

И.А. Скворцова пишет: «Возникло иное ощущение жизни, чувство времени, ритма, пространства, - всё это мы можем увидеть в модерне, в новом мироощущении его творцов в его собственном миропонимании. Всё это многоголосие и создаёт всеобъемлющую, целостную картину мира этого периода»<sup>1</sup>.

Нередко истоки модерна в России связывают с идеями и воздействием западноевропейских школ. Но, констатируя общность русского модерна с аналогичным стилем в западноевропейском искусстве, отмечают его ярко выраженную национальную направленность, рождённую общественной атмосферой русской жизни того времени и её культурной традицией. Многие западные идеи и явления были интегрированы в русскую культуру через её творцов – художников, обучающихся в Европе, встроены в её систему и развивались уже по-особому, самостоятельно, на основе национальных элементов культуры и искусства. Уникальность модерна в России состояла в возможности сочетать западные теоретические и технические приёмы с архаикой и народным фольклором.

В эпоху модерна высоких результатов достигают все виды искусства: живопись, скульптура, архитектура, книжная графика, декоративно – прикладное и театрально - декорационное искусство. В этих условиях происходит формирование нового типа универсального художника, для которого не существует разделения на искусство и ремесло, который не только умеет написать картину или панно, но и придумать театральный

---

<sup>1</sup> Скворцова И.А. Знаки модерна в русской музыке рубежа XIX-XX в. //Музыковедение. 2009. № 11. С. 22.

костюм, расписать блюдо, выполнить виньетку для книги, изваять скульптуру.

Перечисляя русских мастеров, творчество которых определяло разные стороны и грани русского модерна, можно назвать имена В.М. Васнецова, М.А. Врубеля, М.В. Нестерова, А.Я. Головина, В.Э. Борисова-Мусатова, А.С. Голубкину, Е.Д. Поленова, С.В.Малютина, И.Я. Билибина, М.В. Якунчикова – в изобразительном искусстве, ведущих деятелей «Мира искусства»: К.А.Сомова, Л.С. Бакста, М.В. Добужинского, А.Н. Бенуа. Называя мастеров модерна в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве, понадобится повторить имена В.М. Васнецова, М.В. Врубеля, С.В.Малютина, добавив к ним Ф.О. Шехтеля, Л.Н. Кекушева, Ф.И. Лидваля, Н.В. Васильева, Н.Я.Давыдову, Н.П. Ламанову.

Возрождение народного искусства и возвращение к истокам ставили своей целью художественные центры, организовывающиеся в то время, члены которых искали новые пути в искусстве. Такими центрами стали усадьбы Абрамцево, Талашкино, Поленово. Первые приметы зарождения новой эстетики связаны с попытками претворения художниками форм народного декоративного творчества и древнерусского зодчества. «Обращение к национальному стилю сочеталось здесь с поисками нового отношения к архитектурной форме. Поиски велись в границах «русского стиля». Г. Ю. Стернин пишет: «в этом отношении проявила свою деятельность группа новаторов, понимающих, что классическое зодчество отжило свой век, пришло время поставить на место правду, то есть смотреть на внешнее, как на выражение внутреннего содержания, требовать полного соответствия между формой, материалом и конструкцией»<sup>2</sup>.

Как уже говорилось выше, одной из ключевых категорий стиля модерн является стилизация. Она означает преувеличение, изменение, творческое преобразование образца. Модерн перерабатывал исторические классические

---

<sup>2</sup> Стернин Г.Ю. Русская художественная культура второй половины 19 – начала 20 века. М.: Белфакс, 1998. С. 265.

формы, форсируя ритм, выявляя, таким образом, графическую основу изображения, усиливая композиционную декоративность. Также характерно использование стилизации растительных форм, целью которой является преобразование действительности.

Первым памятником, выявившим тенденции модерна в архитектуре, стала церковь Спаса Нерукотворного в Абрамцеве, над которой работали В. Васнецов, В. Поленов, А. Мамонтов. В основе проекта лежал храм Спаса Нередицы конца XII века близ Новгорода. В новом проекте, в духе модерна, авторы подвергли образец стилизации: смело сопоставили кубический объём с кривыми линиями купола, добавили скошенные контрфорсы и гладкость стен подчеркнули немногими украшениями. Здесь стоит напомнить, что мастера эклектики, господствующей до эпохи модерна, стремились заполнить стены украшениями, отвергая гладкие поверхности. Д. Б. Сарабьянов пишет: «Гладкая плоскость была своеобразным знаком безмолвия, она воспринималась как знак бесконечности, непричастности к земной суете. Модерн открыл любовь к пустоте»<sup>3</sup>.

Другие характерные для художественного языка модерна черты – построение архитектурного сооружения «изнутри – наружу», перетекание пространства из одного интерьера в другой, декоративное украшение, построенное на изогнутых формах, асимметрия в композиции, приобрела в русском зодчестве ярко выраженные черты.

Национальные традиции обусловили особо важную роль цвета в архитектуре русского модерна. Эту характерную особенность не могли обойти русские мастера, воспитанные на таких прекрасных образцах, как собор Василия Блаженного в Москве, Ярославские храмы XII века, сверкающие многоцветными изразцами. М. Врубель, создавая декор зданий, к примеру, участвуя в оформлении особняка З.Морозовой, сознательно

---

<sup>3</sup> Сарабьянов Д.Б. История русского искусства конца XIX – начала XX веков.: Учеб. пособие. – М.: Изд-во МГУ, 1993.С. 265.

старался подчеркнуть преемственность традиции, украшая яркими витражами и панно.

Цвет активно использовался архитекторами в декоре городских построек. Это могла быть разноцветная облицовочная плитка, вносящая разнообразные цветовые акценты в колорит города, большие яркие витражи, монументальные мозаичные, изразцовые, майоликовые панно или фриз, включённые в композицию фасадов. В этом проявилась характерная черта – стремление модерна в синтетическом художественном образе выявить эмоционально-выразительные стороны пространственных искусств.

Московские особняки той эпохи можно считать примером становления композиционных и декоративных приёмов модерна. Дом Перцова в Москве архитекторов С.В. Малютина и Н.К. Жукова - характерный образец поглощения модерном неорусского стиля. Русское купечество, едва только новый стиль заявил о себе, попыталось сделать его «своим». Неслучайно, как уже отмечалось выше, наиболее благополучную почву для своего расцвета стиль получил именно в купеческой Москве, а не в чиновничьем Петербурге. На рубеже XIX - XX появился «северный модерн». Его постройки отличаются подчёркнутой строгостью отделки, грубой кладки из неотёсанного гранита в сочетании с цементной штукатуркой. Фасады домов и интерьеры украшались рельефами с цветочными мотивами, изображением листьев и диковинных птиц. Так же «Птичьи» мотивы украшали витражи на лестничных клетках.

Типичным и наиболее совершенным образцом раннего модерна в России является особняк С.П. Рябушинского в Москве архитектора Ф.О. Шехтеля. В планировке здания автор использует принцип асимметрии, каждый из фасадов скомпонован по-своему, «уступчатая» композиция сочетается с пластичными объёмами. Снаружи здание облицовано светлым гладким кирпичом, что является типичной для стиля модерн чертой. «Прихотливо – капризные изгибы органической линии – излюбленного орнаментального мотива модерна, многократно повторяясь в ажурных

переплётках оконных витражей, в узоре уличной ограды и балконных решёток, этот мотив богато разыгран в декоративном убранстве интерьера, достигая своего апогея в причудливой форме мраморных перил лестницы, трактованных в виде волны, несущей светильник»<sup>4</sup>, - пишет Д. Сарабьянов. Новое понимание пространства влечет за собой повышенное внимание к планировочной структуре сооружений. Именно от модерна берет начало современное понимание архитектуры как искусства оформления пространства и организации окружающей среды.

Подчеркнутый интерес к пространственным сопоставлениям в модерне выступает во внешних объемах зданий - в соотношении эркеров, в фантастических постройках на крышах, где возникали целые города, сказочные замки, которые на самом деле были просто-напросто чердаками или какими-то иными хозяйственными сооружениями. Город рисовался в воображении архитектора модерна причудливо-сложным организмом, в котором переплелись постройки разного назначения и характера.

Модерн предпринял попытки найти те основы структурной организации формы, которые соответствовали новой системе пространственно - предметного виденья и способствовали более широкой функциональной организации предметной среды. На рубеже веков наблюдается переход к эстетическому осмыслению пространства.

Важнейшей задачей архитектуры начала XX века считали создание единой эстетически полноценной и выразительной среды (Н. В. Васильев, А. Ф. Бубырь, Ф. И Лидваль). Меняется отношение к функциональным задачам предметного окружения, теперь внимание привлечено к эстетическому содержанию. Предмет в модерне мыслится в системе общей организации среды: особую роль играет композиционная законченность, пластическая трактовка творения.

---

<sup>4</sup> Сарабьянов Д.Б. История русского искусства конца XIX – начала XX веков.: Учеб. пособие. – М. : Изд-во МГУ, 1993.С. 256.

Наиболее ярко модерн выразился в архитектуре частных особняков, в строительстве деловых, промышленных и торговых зданий, вокзалов, доходных домов.

Работы русских зодчих в этом смысле особенно показательны: оформление интерьеров особняка А. В. Морозова, особняк Миндовских на углу Поварской улице, построенный архитектором Л. Кекушевым. знаменитый особняк Рябушинского на Малой Никитской (построенный Ф.О. Шехтелем в 1900 г.). Ф.О. Шехтелю принадлежит и монументальное здание Ярославского вокзала, построенное в 1902 году.

Элементами модерна отмечены и многие другие более скромные здания, прежде всего доходные дома, хотя это относится больше к их декору, чем к собственно архитектурным решениям.

Даже спустя десятилетия хорошо видно, что модерн успел наложить печать на архитектурный облик многих городов России, помимо Москвы и Санкт-Петербурга. В провинциальных городах стал быстро распространяться «деревянный модерн», нередко совмещавший в себе традиционные ремесленные приемы русского плотничества и современные материалы. Правда, он не стал типовой нормой массовой застройки, но, скажем, в дачном строительстве его стиливые признаки стали очень характерной приметой времени.

Модерн не выдвинул своей градостроительной концепции, однако, в самой практике преследовались определенные градостроительные цели, в смысле планировки улиц, их облика, понимания города как единого организма. С модерном исчезает однотипное оформление фасадов, художников модерна стала заботить целостность восприятия не столько домов, сколько световоздушной среды улиц. Он всячески стремился выявить себя в активности пластического образа отдельного здания, будь то вокзал, торговый дом или же частный особняк. И нередкая декоративная избыточность сооружений нового стиля была с этой точки зрения средством



подчеркнуть их самостоятельную роль в архитектурно-пространственной среде.

Работая над исторической формой, сохраняя в целом ее узнаваемость, архитектор видоизменяет пропорции и очертания (изогнутые карнизы, овальные формы оконных проёмов, подчеркнутая асимметрия), усиливая звучание характерного признака. В архитектуре диапазон средств выразительности модерна простирался от подчеркнуто декоративных пластических архитектурных форм до строгих, чисто геометрических решений. В модерне художественную активность обретают элементы, прежде нейтральные или отодвинутые на второй план в системе композиции: стены (любой фрагмент стен является художественно осмысленным, в том числе и конструктивные элементы - кронштейны, детали кровли), оконный и дверной проемы, карнизы, обрамление крыш. Средствами художественной выразительности стали такие, казалось бы, второстепенные элементы, как трубы, вентиляционные отверстия, подоконные доски. На русской земле модерн был аристократичным и демократичным. В деревянном модерне застраивались Кимры, Псков. Белоруссия. Даже самые бедные дома в Ростове Ярославском получали наличники в стиле модерн.

Необходимо отметить тот факт, что большое влияние на возникновение модерна оказали контакты с другими культурами. В частности, особенно важным для модерна оказался диалог с Востоком. В XIX веке появляются новые переводы восточной литературы, религиозных трактатов, начинают употребляться понятия и термины восточной философии. На стилистику модерна, кроме того, существенное влияние оказали восточная живопись и графика. Художники модерна использовали элементы восточного орнамента, мотивы средневекового Ирана, традиции китайской и японской живописи. Японская ксилография учила духовности линий и гармонии красок, которые использовались в модерне. У восточной

культуры был взят принцип декоративности как отражения внутренней структуры бытия, где все является игрой линий, цвета, плоскостей.

Итак, используя мотивы и элементы стилей прошлого<sup>5</sup>, модерн включает их в новый образный контекст. Особо стоит в этом отношении отметить деятельность художников объединения «Мир искусства». Обращаясь к историческим мотивам, подчас к «мнимоисторическому», сконструированному миру, часто выбирая театральные сюжеты или обращаясь к мотивам народных гуляний, шествий, прибегая к образам карнавала и маски, мирискусники стремились к двойному преобразению мира. Важной чертой двойного преобразования становилось стремление художников использовать особенности предшествующих исторических стилей. Для А. Бенуа и Лансере это русский 18 век, Для В.Серова и Л. Бакста – архаика, для Н. Билибина и Н. Рериха – древнерусский стиль.

С приемом двойного преобразования связано и тяготение мирискусников к иконографическим образцам модерна, основывающихся на национальной специфике и исторических сюжетах – темам гуляний, шествий, народных сборищ, мотивам ожидания, предстояния.

В связи с этим трудно обойти вниманием творчество таких мастеров, как В. Васнецов и Н. Рерих. В. Васнецов создавал произведения на темы национальной истории, русских былин и народных сказок, посвятив им почти полностью всё своё творчество. «Одним из первых русских художников обратившись к русскому фольклору, Васнецов стремился придать эпический характер своим произведениям, в поэтической форме воплотить вековые народные поэтические идеалы и высокие патриотические чувства»<sup>6</sup>. Он создал картины «После побоища Игоря Святославовича с половцами», «Алёнушка», «Иван-царевич на сером волке», «Богатыри» и так далее.

---

<sup>5</sup> Помимо влияния Востока, как уже отмечалось, это были античная архаика и классика, барокко, романтизм.

<sup>6</sup> Русские художники.<http://referat.kulichki.net/referats/rkr/rkr/zip>(дата обращения 23.11.2011).

С общей направленностью станковой живописи Васнецова тесно связаны его работы для театра. В частности, отличающиеся народнопоэтическим складом декорации и костюмы к пьесе-сказке «Снегурочка» А. Н. Островского и одноимённой опере Н. А. Римского-Корсакова, выполненные по эскизам Васнецова - пример творческой интерпретации подлинного археологического и этнографического материала. Большое влияние они оказали на развитие русского театрально-декорационного искусства рубежа веков. Васнецов выполнил монументальное панно «Каменный век» для Исторического музея в Москве, большую часть росписей Владимирского собора в Киеве. В росписях Владимирского собора Васнецов пытался внести духовное содержание и эмоциональность в традиционную систему церковной монументальной живописи, которая к тому времени пришла в полный упадок. Живопись Васнецова в зрелый период, отличаясь стремлением к монументально-декоративному художественному языку, приглушённому звучанию обобщённых цветовых пятен, а порой и обращением к символике, свидетельствует о причастности к стилю модерн.

«Пристальный интерес Н. Рериха к родной истории, ко всему национальному, народному, неустанно вел его к расширению знания, к поискам новых, неизвестных еще материалов. В своих ранних произведениях Рерих показал новый, бывший до него малоизвестным в искусстве мир славянской Руси, в яркой образной форме раскрыл свое понимание древней эпохи. Его работы, конечно, не обладают высокой точностью передачи исторических фактов, но художник создает поэтические, овеянные былинными образами картины, которые отражают общий дух эпохи.»<sup>7</sup>

Героями его произведений стал народ: мудрейшие старцы племени и рода, воины и труженики. Они сами решают свою судьбу: совещаются, отважно прокладывают водные пути, дружно строят города, мужественно

---

<sup>7</sup> Русские художники. <http://referat.kulichki.net/referats/rkr/rkr/zip> (дата обращения 23.11.2011).

обороняются. Горячей любовью к отважным зачинателям Руси, гордостью за наше прошлое пронизаны эти глубоко национальные произведения.

Итак, русский модерн делает особый акцент на древнерусском народном искусстве, на обращении к русским национальным традициям. Это находит, в частности, отражение и в издании народных сказок и поэм Пушкина, иллюстрированных и оформленных В. М. Васнецовым, Е. Д. Поленовой и С. В. Малютиным, что в конечном итоге дало толчок развитию книжного искусства в России.

Таким образом, хотя формирование русского модерна и происходило под большим влиянием различных национальных культурных традиций (западных и восточных) в целом, преломляясь через призму русской истории, модерн в России получает яркую индивидуальность и своеобразие.

**Стилистические доминанты стиля модерн в русском балетном искусстве. Балеты Н. Черепнина.** В России на рубеже XIX – XX веков происходит переоценка ценностей во всех сферах человеческой деятельности. Исследователи считают, что это было связано с мировоззренческим кризисом, который охватил культуру.

И.А. Скворцова пишет: «Возникло иное ощущение жизни, чувство времени, ритма, пространства, - всё это мы можем увидеть в модерне, в новом мироощущении его творцов в его собственном миропонимании. Всё это многоголосие и создаёт всеобъемлющую, целостную картину мира этого периода»<sup>8</sup>.

Нередко истоки модерна в России связывают с идеями и воздействием западноевропейских школ. Но, констатируя общность русского модерна с аналогичным стилем в западноевропейском искусстве, отмечают его ярко выраженную национальную направленность, рождённую общественной атмосферой русской жизни того времени и её культурной традицией. Многие западные идеи и явления были интегрированы в русскую культуру через её творцов – художников, обучающихся в Европе, встроены в её систему и развивались уже по-особому, самостоятельно, на основе национальных элементов культуры и искусства. Уникальность модерна в России состояла в возможности сочетать западные теоретические и технические приёмы с архаикой и народным фольклором.

В эпоху модерна высоких результатов достигают все виды искусства: живопись, скульптура, архитектура, книжная графика, декоративно – прикладное и театрально - декорационное искусство. В этих условиях происходит формирование нового типа универсального художника, для которого не существует разделения на искусство и ремесло, который не

---

<sup>8</sup> Скворцова И.А. Знаки модерна в русской музыке рубежа XIX-XX в. //Музыковедение. 2009. № 11. С. 22.

только умеет написать картину или панно, но и придумать театральный костюм, расписать блюдо, выполнить виньетку для книги, изваять скульптуру.

Перечисляя русских мастеров, творчество которых определяло разные стороны и грани русского модерна, можно назвать имена В.М. Васнецова, М.А. Врубеля, М.В. Нестерова, А.Я. Головина, В.Э. Борисова-Мусатова, А.С. Голубкину, Е.Д. Поленова, С.В.Малютина, И.Я. Билибина, М.В. Якунчикова – в изобразительном искусстве, ведущих деятелей «Мира искусства»: К.А.Сомова, Л.С. Бакста, М.В. Добужинского, А.Н. Бенуа. Называя мастеров модерна в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве, понадобится повторить имена В.М. Васнецова, М.В. Врубеля, С.В.Малютина, добавив к ним Ф.О. Шехтеля, Л.Н. Кекушева, Ф.И. Лидваля, Н.В. Васильева, Н.Я.Давыдову, Н.П. Ламанову.

Возрождение народного искусства и возвращение к истокам ставили своей целью художественные центры, организовывающиеся в то время, члены которых искали новые пути в искусстве. Такими центрами стали усадьбы Абрамцево, Талашкино, Поленово. Первые приметы зарождения новой эстетики связаны с попытками претворения художниками форм народного декоративного творчества и древнерусского зодчества. «Обращение к национальному стилю сочеталось здесь с поисками нового отношения к архитектурной форме. Поиски велись в границах «русского стиля». Г. Ю. Стернин пишет: «в этом отношении проявила свою деятельность группа новаторов, понимающих, что классическое зодчество отжило свой век, пришло время поставить на место правду, то есть смотреть на внешнее, как на выражение внутреннего содержания, требовать полного соответствия между формой, материалом и конструкцией»<sup>9</sup>.

Как уже говорилось выше, одной из ключевых категорий стиля модерн является стилизация. Она означает преувеличение, изменение, творческое

---

<sup>9</sup> Стернин Г.Ю. Русская художественная культура второй половины 19 – начала 20 века. М.: Белфакс, 1998. С. 265.

преобразование образца. Модерн перерабатывал исторические классические формы, форсируя ритм, выявляя, таким образом, графическую основу изображения, усиливая композиционную декоративность. Также характерно использование стилизации растительных форм, целью которой является преобразование действительности.

«Театр и модерн удивительно подходили друг другу, совпадая в основных, глубинных принципах. Одна из отличительных особенностей русского модерна коренится в освоении этого иллюзорного мира придуманной жизни».<sup>10</sup> Выразителем «изнеженных, утонченных, болезненных чувств, ощущений и чаяний»<sup>11</sup> стал балет.

Николая Черепнина современники называли «героем нашего времени, словно, рожденным в костюме модерна». Вхождение в модерн происходило во многом через «волшебный» театр миriskusнического балета с его пристрастием к блеску драгоценных камней, узорчатому великолепию тканей, красоте цветов»<sup>12</sup>. Синтез балету присущ изначально, но в начале двадцатого века он приобретает новый облик. Балетмейстеры стремятся приблизить его к современности: возникает интерес к выразительности пластических элементов драмы, укрепляются связи с поэзией, музыкой, современной живописью, обогащается язык.

Показательный пример миriskusнической театральной эстетики - балет А.Бенуа - М.Фокина – Н.Черепнина «Павильон Армиды» (1903 г.), ставший, по выражению Т. Левой, «визитной карточкой» русско-парижских сезонов»<sup>13</sup>. Балет принадлежит модерну своей игрой со временем,

---

<sup>10</sup> Асафьев Б.В. Русская живопись. Мысли и думы. Л.-М., 1966. С.93.

<sup>11</sup> К.А.Сомов: Письма. Дневники. Суждения современников. М., С. 457.

<sup>12</sup> Ванслов В. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. Л.: Музыка, 1980. С. 192.

<sup>13</sup> Левая Т.Русская музыка начала 20 века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. С. 117.

стильностью, «интерьерностью» спектакля, волшебными превращениями, любовью к красоте как к таковой. «Старинный замок, полубезумный маркиз, сон, оживляющий гобелен, голубой шарф, оставленный Армидой - набор сюжетных примет, составляющий исполненное тонкого вкуса великолепное зрелище, пронизанное таинственностью, тревожной загадочностью»<sup>14</sup>.

«Казалось бы, и эстетизм, и паломничество в храмы прошлого - принадлежность не одного лишь модерна. Но в «новом стиле» действовал принцип особого зеркала, на манер увеличительного стекла - под которым эстетизм становился самодовлеющим, красота обретала приставку «гипер», а прошлое расширяло свои исторические границы»<sup>15</sup>, - пишет Д. Сарабьянов.

Лики красоты модерна несут на себе отпечаток самого стиля - странного, загадочного, болезненно-утонченного, порой нарочито неправильного. Достаточно вспомнить фантазии К. Сомова и сравнить их с правильностью романтиков.

Так, в избранных композитором сюжетах отобразились мирискуснический пассаизм и характерное для символизма влечение к вневременным образам. «Павильон Армиды» демонстрирует интерес к галантному веку, миф о Нарциссе — к архаической Греции.

Новое звучание получают романтические мотивы драматических предчувствий, темы рока, разлада мечты и действительности. Здесь, преломляясь через призму прошлого, нашли отражение образы, темы, современного художнику искусства Серебряного века. В основу либретто А. Бенуа легли мотивы сказки - рококо «Омфала», принадлежащей перу известного французского писателя Теофиля Готье.

Остановимся подробнее на анализе сюжета и образного мира «Павильона Армиды» — первого балетного спектакля нового типа, созданного на либретто идеолога «Мира искусства» Бенуа. Темы рока, разлада мечты и действительности нашли воплощение в «Павильоне

---

<sup>14</sup> Там же. С.375.

<sup>15</sup> Сарабьянов Д. В. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. М.: Искусство, 1989. С. 149.



Армиды». Его герои стремятся к любовной мечте, но она оказывается лишь сном.

Романтический мотив мечты стал необычайно популярен в предреволюционном балетном театре. Неоднократные обращения хореографов к актуальной для времени музыке Ф. Шопена привело к созданию «Шопенианы» М. Фокина, ставшей высшей точкой в поисках романтического образа навеянного шопеновской лирикой. Романтическая тема разлада мечты и действительности получила новую трактовку, когда осознание несовершенства мира вело к фантастической красоте вымысла, прекрасная мечта оказывалась недостижимой. В «Шопениане», «Призраке розы», «Приглашении к танцу», «Шехеразаде» и «Клеопатре» М. Фокина воплотились полярные образы хрупкой, недостижимой как мечта возвышенной красоты и красоты роковой, губительной, к ним добавляется плач по гбнущей красоте в «Умиращем лебеде».

Призрачные мечты и обращение к образам прошлых эпох являются основополагающими для мирискусников и символистов. Назовем «Призраки», «У водоема» символиста в живописи В. Борисова – Мусатова, «Версальскую серию» Бенуа, многие картины К. Сомова.

Женские образы в сюжетах отражают общую заинтересованность художников, поэтов, хореографов и музыкантов образами роковой красоты и определенным женским типом. Особенно ярко образ роковой соблазнительницы выражен в «Павильоне» - Армида приходит из прошлого, соблазняет Рене, после любовной ночи герой сходит с ума и погибает.

С образом Армиды связан целый культурно-смысловой пласт, важный для эстетики самого художника. В эпоху Людовика 14-го (любимую Бенуа) в аристократических салонах Парижа становится модной особая манера поведения, так называемая прециозность, своеобразный феминизм того времени. Его основные мотивы — страх перед любовью и замужеством и возрождение средневекового идеала куртуазной любви. Существовали определенные женские персонажи — носители идеалов прециозности, в их

число входила Армида, ее имя было нарицательным — олицетворяло стремление к любви и прециозный отказ от нее. Недаром сочинение А. Бенуа заканчивается тем, что после великолепного ночного праздника, на рассвете влюбленная Армида исчезает, а несчастный Ренэ лишается рассудка.

Демонически-роковая героиня — один из новых мотивов «мифологии» модерна. Образ манящей загадочной «незнакомки» изображается в галерее женских портретов Л. Бакста («Ужин»), Д. Григорьева («Сафо»), К. Серова («Портрет Иды Рубинштейн»), в разнообразных «Саломеях» и «Клеопатрах» Г. Климта, О. Бердсли, Г. Моро. К перечню образов губительной красоты отнесем также Шемаханскую царицу из «Золотого петушка» Римского-Корсакова, Паулину из музыкальной драмы В. Ребикова «Женщина с кинжалом», Колдунью из одноименной оперы М. Иванова-Борецкого.

В сюжете А. Бенуа роковая соблазнительница появляется не из прошлого или настоящего, а из особого времени-пространства — из произведения искусства — гобелена. С искусством гобелена у многих художников начала двадцатого столетия связываются образы идеализированного прошлого. Так, мир гобелена, в котором застывшее пленительное прошлое ждет своего возрождения, запечатлен в стихотворениях К. Бальмонта («Гобелен»), Эллиса (цикл «Гобелены»), Вс. Князева («Идем по лестнице»), картинах А. Бенуа («Версальская серия»), стилизациях К. Сомова («Дама в голубом», «Прогулка после дождя»), В. Борисова-Мусатова («Гобелен», «Водоем», «Призраки»).

В воплощении образов Н. Черепнин подчеркивает романтические порывы, но поданные сквозь отстраненное ретроспективное видение. Армида наделяется человечностью, тоска по неведомой и невозможной любви выводит ее из мира гобелена в мир реальный. Вот как описывает один из критиков номер «Плач Армиды»: она «сходит с гобелена, раскинув руки, с горящими, вонзившимися в пространство глазами, вся — ожидание и

плач»<sup>16</sup>. Характеризующие Армиду музыкальные темы написаны в духе старинных танцев. Выход Армиды и ее Вариация «а» — гавот, в первом случае он имеет игривое, а во втором — меланхолически-задумчивое настроение. Вариация «с» — в духе клавесинных пьес Рамо и Куперена. Применение подобного приема в партитуре «Павильона», свидетельствует о влиянии на Н. Черепнина мирискусников, в частности, А. Бенуа. Как и в картинах художника, стилизация указывает на определенную эпоху, акцентирует театральное, игровое начало. Можно вспомнить характерные для работ художников этого круга мотивы маски, скрывающей истинное лицо. И не обязательно, чтобы маска была изображена — в «Версальской серии» А. Бенуа рисует людей-марионеток, прячущих истинное лицо за манерной или величественной позой.

В «Павильоне Армиды» прослеживаются черты романтической симфонической поэмы. Роль вступления выполняет тематизм «застылого мира», главной партии соответствует тема любви Армиды, побочной — ее «Жалоба». Вторую картину можно сравнить с разработкой, основанной на смене красочных эпизодов и третью — условной репризой, где вновь возвращается тема мертвого мира. Сцена «Восхода солнца» и Пастораль придают уравновешенность форме, подчеркивают светлую направленность сочинения, и выполняют функцию коды.

Ключевые темы балета — фантастическая лейттема олицетворяющая застывший мир гобелена и лирическая лейттема любви. Они представляются во Вступлении и участвуют в дальнейшем развитии, появляясь в узловых драматургических сценах.

В драматургии первого балета намечены две сферы - фантастическая и лирическая. Сфера фантастического включает темы, характеризующие мир гобелена, — темы застывшего мира (начало Интродукции и Сцена оживления гобелена, времени, фантастических персонажей (вся вторая

---

<sup>16</sup> Ванслов В. Статьи о балете // Музыкально – эстетические проблемы балета. Л.: Музыка, 1980. С. 192.

картина) и Армиды (две сольные вариации, символизирующие ее причастность миру гобелена).

Но партитуру всего балета пронизывают лирические, любовные интонации. На протяжении Интродукции, в первой и начале третьей сцен звучат романтические интонации томления. Постепенно они складываются в мелодическую линию и затем — в лейттему любви. Она имеет экспрессивный характер и уже при первом проведении представлена в достаточно протяженном секвентном развитии. Состоит тема из трех элементов. Первый мотив основан на ритмической фигуре триолей с красочными переменами устойчивых ступеней в гармонии, — своеобразное колористическое вступление; второй — восходящая мелодическая секвенция (в духе любовных секвенций Чайковского), где с каждым звеном покоряется новая мелодическая вершина; третий — изливающаяся из вершины-источника мелодическая линия, основанная на задержаниях и опевании.

Тема любви Армиды, появившись впервые в узловой для драматургии балета Сцене оживления, затем становится основной в первой и третьей картинах. Каждый раз первый элемент остается практически неизменным, развитию подвергаются второй и третий. В лирической кульминации первой картины и *Adagio*, любовная секвенция звучит экспрессивнее, приобретая все больший размах. Кажется, что любовь победила, и Армида — живая, реальная, любящая.

Начиная со второй половины Сцены оживления гобелена, тематизм «застывшего мира» почти исчезает, только две небольшие сольные вариации напоминают о потусторонней жизни героини. В Сцене разлуки тема любви приобретает экстатический характер. Это кульминация всего произведения. Но постепенно все успокаивается и наступает «восход солнца». Сон рассеивается, вместе с ним исчезают прекрасная Армида и ее любовь. В последний раз тема любви, воплощающая жизнь для Армиды, проводится в финале балета. Но от полнозвучной мелодии остаются только отдельные интонации, звучащие все тише и бесплотнее.

После продолжительной паузы на фермате и краткого драматического *Allegro vivo* «занавес падает, и остается жуткое впечатление жизни, навсегда отравленной тоской по исчезнувшей красоте, по фантастической действительности»<sup>17</sup>.

В этом балете М. Фокин смело вводит реформаторские идеи. Хореограф отвергает универсальные законы классического танца, противопоставляет им разнообразие выразительных средств танцевального языка индивидуальные, выразительные хореографические формы, способные передать характер сюжета и стиль эпохи. Он отрицает самодовлеющую эстетическую ценность танца во имя драматизации танцевального действия, усиливает выразительность всего тела в пантомиме и драматизирует мимику. М.Фокин стремится к образно - смысловой выразительности ансамблевых и массовых танцев и отказывается от традиционного декоративного использования кордебалета. В своих воспоминаниях он писал: «Балетмейстер отходит от традиционного дансанта музыкального сопровождения к образно-композиционному богатству классической и современной симфонической музыки, настаивает на принципах сквозного музыкально - хореографического развития»<sup>18</sup>. Практически все названные принципы М. Фокин воплотил в первом своем реформаторском балете «Павильон Армиды». Он специально для Нижинского придумал новый вариант классического па. Вот как описывает его сестра танцовщика: «Оттолкнувшись от пола, Нижинский не приземлялся в пятой позиции на том же самом месте, как принято при исполнении шанжман де пье, а смещался в бок. Он делал движения из стороны в сторону, при каждом повторе увеличивая амплитуду перемещения во время прыжка и покрывая все большее пространство. При последнем, четвертом, прыжке он пролетел

---

<sup>17</sup> Логинова В. Творческий облик Н.Н. Черепнина в контексте русского искусства начала 20 века: личность и стиль. Оренбург: Издательство Оренбург. Гос. Института искусств. 2002. С. 408.

<sup>18</sup> Фокин М. Против течения: Воспоминания балетмейстера. Статьи, интервью и письма. Л.: Искусство, 1981. С.567.

около пяти метров. Публика была поражена главным образом этим новым вариантом старого па и оценила величину прыжков Вацлава»<sup>19</sup>.

Дягилевский театр стремился к воплощению яркой зрелищности, при равноправии компонентов. Сам импресарио, подчеркивая эту сторону, называл русские балеты «движущейся живописью»<sup>20</sup>. Т. Левая точно определяет расстановку акцентов в спектаклях дягилевской антрепризы, когда указывает, что «балетные композиции больше давали пищи глазу, чем уху»<sup>21</sup>.

Не случайно такие яркие представители кружка, как А. Бенуа и Л. Бакст, проявили себя именно в балетном театре. Этот жанр в начале двадцатого века как нельзя лучше отвечал требованиям новой живописи: синтетизм, условность, склонность к символическим формам, возможность бессловесного воздействия. Качества эти отмечали и сами художники. Так, лидер «Мира искусства», высказываясь о «немом балете» назвал его «самым красноречивым из зрелищ», которое «позволяет выявляться таким двум превосходнейшим проводникам мысли, как музыкальный звук и как жест во всей их полноте и глубине, не навязывая им слов, всегда сковывающих мысли, низводящих их с неба на землю»<sup>22</sup>.

Законы живописи оказали воздействие на хореографические формы и музыкальную композицию балета.

Приведем описание М.Фокиным сцены оживления гобелена. Она открывалась групповой картиной: «Чаровница Армида сидела в своем роскошном саду, окруженная пышной свитой и массой рабов. Всю группу я прикрыл тюлями, стараясь создать иллюзию гобелена, в котором при

---

<sup>19</sup> Нижинская Б. Ранние воспоминания: в 2 ч. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999, ч. 2. С.260.

<sup>20</sup> Бенуа А. Александр Бенуа размышляет... (Статьи, письма, высказывания.) / Под ред. И. С. Зильберштейна, А. Н. Савинова М.: Советский художник, 1968. С.749.

<sup>21</sup> Левая Т. Русская музыка начала 20 века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. С. 128.

<sup>22</sup> Бенуа А. Александр Бенуа размышляет... (Статьи, письма, высказывания.) / Под ред. И. С. Зильберштейна, А. Н. Савинова М.: Советский художник, 1968. С.749.

отдельных ярких синих и малиновых пятнах все же доминируют мутные серовато-желтые тона. Затем я увеличивал свет за тюлями. Они делались невидимыми и раздвигались. Краски оживали. Оживали и персонажи, «вытканые» на гобелене. Разворачивались группы, танцы»<sup>23</sup>. В свою очередь, такое нетрадиционный постановочный ход находил своеобразное отражение в музыке: словно застывшие, повторяются симметричные мелодические фигуры на зыбком фоне уменьшенных гармоний — музыка собственными средствами рисует мертвый мир гобелена.

Другой балет Н.Черепнина, «Нарцисс» (1911 г.), связан с особым мифологизмом модерна - поклонением органическому миру, «флоре и фауне - волшебному слову эпохи»<sup>24</sup>. В балетах Н. Черепнина проявились образы и темы, характерные для «Мира искусства», в них отразилась общая заинтересованность времени мотивами, свойственными модерну и символизму.

В балете «Нарцисс» нашла претворение характерная для искусств начала двадцатого века, в том числе и балетного, тема античности. С ней связана показательная для культуры идея духовного возрождения и раскрепощения жизненных сил.

Интерес к древнегреческому искусству в российской культуре начала века затронул практически все художественные сферы — философию, литературу, поэзию, музыку, театр. Немаловажно, что художники, поэты и музыканты открывая древнейшие архаические пласты греческой культуры (и классическую античность), стремились к подлинности воссоздания, как самого искусства, так и древних ритуалов. Художники стремились не только к точности и стилевой правдивости подражания, но и использовали редкие жанры и стихотворные размеры античной поэзии, обращались к мифотворчеству, «реконструированию мифа».

---

<sup>23</sup> Там же. С 180.

<sup>24</sup> Там же. С. 74.

В начале века Д. Мережковским, Ф. Зелинским, И. Анненским были переведены все античные трагедии, интерпретации мифологических сюжетов пронизывают пьесы В. Брюсова, Ф. Сологуба, Н. Гумилева, В. Иванова. Интерес к античности прослеживается в театральных постановках древнегреческих трагедий: «Антигона» во МХАТе, «Ипполит», «Эдип в Колоне», «Ифигения-жертва» в Александрийском театре. Появилось множество книг и статей об устройстве греческого театра, костюмах и масках, о функциях хора, особенностях жестов, пластики, декламации.

Для нашего ракурса исследования важно, что интерпретация античной темы приобрела новый облик в балете. Напомним, что внедрению мифологических образов в российский балет и восприятию греческой культуры через пластику во многом способствовало творчество А. Дункан. Уже после первых ее гастролей в России стали появляться всевозможные школы и студии свободного танца. Более того, появилось характерное для культурной атмосферы эпохи явление — анакреотический балет, представленный такими сочинениями, как «Ацис и Галатя» А. Кадлеца, «Евника» А. Щербачева.

Итак, Н. Черепнин и Л. Бакст обратились к архаическому мифу о Нарциссе. Однако видение Греции Н. Черепниным и Л. Бакстом оказалось различным.

Художник воспринял в греческой культуре дионисийское буйство, действенное, отчасти трагическое начало (оно нашло воплощение в картине «Древний ужас»). Эскизы костюмов и декораций к балету «Нарцисс и Эхо» отличаются буйством карсок, движений. Его эскизы динамичны, кажется, фигурам тесно в пространстве листа. Головы вакханок и беотийцев запрокинуты в дионисийском экстазе. Дионисийским исступлением «охвачена» образная и стилевая палитра модерна. В заверченном «водоворотом» страсти «Вихре любовников Паоло и Франчески» У. Блейка (предтечи модерна), «Вратах ада» О. Родена, «Сплине и идеале» К. Швабе, «Женщине в экстазе» Ф. Ходлера.



У Черепнина на первом плане аполлоническое любование красотой. Напомним, что композитору были близки взгляды А. Бенуа. Идеолог «Мира искусства» призвал к «новой правде», «паломничеству в храм красоты», воспеванию гимна Аполлону: «Смысл грядущей эволюции искусств - в повороте от Диониса к Аполлону, от культа стихийного, иррационального к эстетической уравновешенности»<sup>25</sup>. Основные темы «Нарцисса» — темы красоты и гармонии природы, любви, жизни и смерти. Но смерть воспринимается мифологично, как некая закономерная метаморфоза — переход из одного состояния в другое.

Черепнин отказывается от классической многоактной балетной композиции в пользу одноактной свободной симфонической поэмы и применяет сложившиеся в инструментальной и оперной музыке приемы сквозного симфонического развития.

«Нарцисс» Черепнина стал первым «античным» балетом русско-парижских сезонов. Выбранный из овидиевских «Метаморфоз» миф об изнеженном Нарциссе, интерпретированный Л. Бакстом - Н.Черепниным, нес с собой комплекс эстетических и художественных приёмов модерна. «Уже самой постановкой в дягилевских владениях спектакль «обречён» быть помещённым в атмосферу «избыточной и вместе с тем рафинированной красоты, красоты не земной, а словно собранной из изысканных сочетаний и сплетений цвето-звука. «Нарцисс» - вакханалия красок и звуков. Сюжет из времён античности нес с собой равновесие, гармонию и красоту Эллады, равно как и стихийность чувств, образ рока, возможность отождествления любви и смерти»<sup>26</sup>, - писал А. Бенуа.

Таинственная тишина священного леса, загадочный пейзаж, нимфы, фавны, сатиры - весь этот мир лесной сказки органично вписывался в иконографию модерна. Поклонение этому миру отвечало «виталистскому» характеру многих живописных сюжетов тех лет, свойственной модерну

---

<sup>25</sup> Бенуа А. Александр Бенуа размышляет... (Статьи, письма, высказывания.) / Под ред. И. С. Зильберштейна, А. Н. Савинова М.: Советский художник, 1968. С. 749

<sup>26</sup> Там же. С. 57.

глотификации жизни. А всё затеянное авторами балета - это отчаянная попытка воспеть красоту бытия вопреки гнетущей прозе повседневности. О. Томпакова определяет форму балета как «одноактную импрессионистскую хореографическую новеллу, без разделения на картины»<sup>27</sup>. Но, несмотря на спаянность музыкальной партитуры, всё же, чисто сюжетно её можно разделить на три части.

Первая, экспозиционная сцена рисует обитателей леса и заканчивается вакханалией. Вторая, основная сцена лишена массовых сцен.

Обращает на себя внимание первая сцена одночастного балета. Бакст, рисуя «зелёное царство», переплавлял в цвет свои зрительные впечатления от путешествия по Греции, Фокин стилизовал движения персонажей под греческую скульптуру и барельефы, Нижинский использовал элементы растительного орнамента, Черепнин же мог рассчитывать лишь на своё воображение и импульсы, идущие от творчества балетмейстера и художника. Обилие танцев, выстроенные в одну линию, они рисуют процесс постепенного пробуждения дремлющих сил природы, высвобождения их стихии. Любовные игры молодых беотийцев, вкрадчиво-тяжеловатый религиозный танец жриц Вакха, торжественное шествие вакханок с дарами Помоны, таинственно-пикантный танец вакханки и венец всего - всеобщий пляс, вакханалия. По словам Д. Сарабьянова, «вакханалия стала популярным понятием с конца XIX века, после того, как Ф. Ницше увидел особенности античной культуры в борьбе двух начал - дионисийского и аполлонического. Модерн любит выявлять человеческую страсть, её буйство»<sup>28</sup>.

Обработав эллинский миф, Бакст внёс в него один существенный момент, немаловажный для эстетики нового стиля, сближающей понятия «ионисийское» и «эрос». «Чувственное начало, раскованность, манящие узорчатые, пятнистые, сверхъяркие одеяния, ленты, ожерелья, эротический оттенок зрелища и самого сюжета - всё это выглядит приметамы модерна.

---

<sup>27</sup> Томпакова О.Н. Н.Н. Черепнин. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1991. С. 111.

<sup>28</sup> Сарабьянов Д.В. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. М.: Искусство, 1989. С.170.

Чувственная, обольстительная красота бакстовых фигур и эскизов декораций содержит в себе и аромат пряной эротики Востока. Восточные мотивы мирискуснических декораций заслуживают внимания сами по себе»<sup>29</sup>. Восточный колорит массовых сцен «Нарцисса» говорит не о точной стилизации образов восточного искусства, а скорее об ассоциативной связи с Востоком - Востоком из сказок Шехеразады.

Лирические страницы балета, связанные с образами самоуверенного Нарцисса и печальной нимфы Эхо, воплощают красоту в ее утонченнейших, меланхолических, мечтательных формах. «Лиризм - мечта русского живописного модерна, культивирующего интимные мотивы и настроения. Здесь же открывается святая святых души композитора»<sup>30</sup>. Созерцательная в своей основе лирика музыки балета представлена множеством оттенков, которые отнюдь не стремятся существовать отдельно. Секунды в партии Нарцисса переходят в скорбную, «ламентозную» интонацию Эха. Безмятежная и мечтательная лирика Нарцисса принимает экстатический характер в заключительной сцене, где герой в отчаянии танцует перед своим изображением. Изысканность, поэтичность, мягкие тона лирического мира балета перекликаются с образным миром К. Сомова, Е. Лансере, А. Бенуа.

Одна из тайн модерна, по выражению А. Михайлова, - «изысканно-утонченнейшие, прихотливо-вьющиеся, завораживающие линии»<sup>31</sup>. Он акцентирует внимание на «природном происхождении изогнутых линий»<sup>32</sup>.

Говоря о линии применительно к музыке, следует учитывать специфику вида искусства: ведь такие понятия, как мелодическая линия, мелодическая волна здесь вполне привычны и естественны. А, следовательно, сказать о волнистой линии «Нарцисса» - не означает сделать открытие. Но, у этой

---

<sup>29</sup> Стернин Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX - начала XX века. М.: Сов. художник, 1984. С. 243.

<sup>21</sup> История русской музыки; В 10-ти т. Т.8: 70-80-е годы 19 века. М.: Музыка, 1994. С. 534

<sup>31</sup> Михайлов А. Обратный перевод // Сост., подгот. текста и комментарии Хурумова С.Ю. М.: Языки русской культуры, 2000. С.852.

<sup>32</sup> Там же. С. 854.

волнистой, заверченной, «ракушечной» линии в балете, есть отличие от мелодической волны вообще - специфическое, конкретное происхождение.

«Эта линия - органического роста и движения, она связана с изображением «флоральной» среды, то есть со стилизацией органического мира. С первых мгновений вступления мы погружаемся в «поэзию лесной глуши»<sup>33</sup>. Вьющиеся, широко раскиданные мотивы имеют симметричное строение, свойственное растительному орнаменту. Бесчисленные украшения (мелизмы, трели и пр.) вплетаются в богатую музыкальную орнаментику. Декор «Нарцисса» идёт порой от флейты Пана, щедро разбрасывающей орнаментальные узоры. Флейта Фавна в балете выводит рисунок «Танца нимф», фиоритуры в ритуальном танце - шествии; причудливо льются мотивы флейтового наигрыша в сцене танцев под флейту и любовных игр. Хитрая орнаментика вступления была точно переведена Фокиным на язык жестов, что не вполне устраивало Бенуа, требовавшего условности. Некоторые темы стилизованы под архаику: состоящие из трёх, четырёх, пяти звуков, они намеренно примитивны, их интонационная основа - трихорд, пентатоника, лады Древней Греции (дорийский, лидийский). Но вправленные в гармоническую и инструментальную рамку, они завораживают своей изысканностью. «Декоративное панно»<sup>34</sup> - так назвал эту мифологическую поэму один из критиков. «Тематизм, выведенный из вступления, к концу распадается и растворяется в тех же интонациях: как в калейдоскопе, - одни и те же мотивы складываются во всё новую мозаику мелодических образований. Разрастание тематического фона позволяет сделать вывод о присущем модерну принципе, который проявляется на уровне подачи материала»<sup>35</sup>. Задуманный оформителем созерцательно-статичный характер действия повлиял на характер звукоощущения и структурные особенности картин балета. Структура второй картины подобна

---

<sup>33</sup> Там же. С.898.

<sup>34</sup> Вершинина И. Музыка в балетном театре//Русская художественная культура конца 19-начала 20 века. М.: Наука, 1978 С.365.

<sup>35</sup> Там же. С.367.

построению всего спектакля: появление и уход Нарцисса, сопровождаемые тенором соло, создают ту же зеркальную симметрию.

Эффектный прием находит композитор при создании образа Эхо — она появляется вместе с Нарциссом и повторяет его заключительные мотивы, мелодическую линию последующего меланхолического танца Нарцисса и Эхо композитор излагает параллельными созвучиями — Эхо вторит всем позам и жестам Нарцисса. «Этот миф оплетает мотив двойничества, мотив отражения и звучания. Зеркало выступает как средство познания и самопознания. В нём отражаются различные ценности, и само оно может определяться как ценность»<sup>36</sup>. Зеркало даёт повод для диалога с собой и возможность осознать уникальность своего «я», будучи связано с пространством и временем, оно способно преодолеть то и другое. На природном мотиве построено и сцена превращения Нарцисса в цветок, символизирующая его возвращение к первоосновам.

В балете соблюдены все правила театра модерна - театра, где, по словам В. Гаевского, «выразительность живописи и выразительность жеста достигало той предельной черты, до которой - и то лишь в самые патетические, мгновения свои - доходила выразительность сценической речи»<sup>37</sup>.

В постановке «Нарцисса» балетмейстер сделал упор не на виртуозность классического танца, а на свободную пластику, стилизованную под античные движения. Понимая невозможность воскрешения подлинно античных танцев, он активно использовал арсенал поз и движений, известных по греческой вазописи и барельефам.

«В унисон» новаторским балетмейстерским завоеваниям М. Фокина, Л. Бакст произвёл подлинный переворот в балетном театральном костюме. Вместо привычных для 16-го века пачек и жёстких корсетов в «Нарциссе»

---

<sup>36</sup>Гончаренко С. Зеркальная симметрия в музыке// На материале творчества композиторов 19 и первой половины 20 века. Новосибирск: НГК, 1993. С. 243.

<sup>37</sup> Келдыш Ю. Между традицией и модерном. Н. Н. Черепнин // История русской музыки: В 10 т. - М.: Музыка, 1997. Т. 10 А. 1890-1917-е годы / А. А. Баева, С. Г. Зверева, Ю. В. Келдыш, Т. Н. Левая, М. П. Рахманова, А. М. Соколова, М. Е. Тараканов. С. 235-244.

художник ввёл раскрепощающие тело лёгкие туники, хитоны, сандалии. В такой просторной, струящейся вдоль тела одежде яркие пластические образы приобретали небывалую свободу, выразительность. Вместе с тем, в отличие от ранних постановок, в «Нарциссе» Л. Бакст уже не пытался перенести исторические формы одежд, а создавал костюмные фантазии, подчиняя их, в первую очередь, требованиям танца.

Таким образом, Н. Черепнин тяготел к театральному жанру, склонному к условности, к искусству представления, а не переживания. Названные качества характеризуют театральность модерна. В большей мере они обнаружались в «Нарциссе», но впервые проявились в «Павильоне Армиды».

«Один из ведущих принципов модерна - принцип подчинения психологизма декоративной задаче и связанный с ним прием стилизации»<sup>38</sup>. И. Скворцова отмечает ведущую особенность модерна — ориентацию на стилевые модели прошлого, что «неизбежно ведет к эффекту отстраненности, отчуждения от моделируемого материала, к авторской дистанции, и все вместе, в качестве основного стилистического приема<....> к стилизации»<sup>39</sup>. В творчестве мирискусников главенствует идеализация прошлого. У А. Бенуа, К. Сомова это выразилось в проявлении повышенного интереса к восемнадцатому веку. Н. Черепнин применяет жанровую стилизацию. В номерах «Павильона Армиды», драматургически связанных с линией мертвого мира гобелена, стилизуются старинные танцы. Например, в Вариации «с» Армиды создается эффект отстраненности, благодаря стилизации гавота. В музыке господствует механистическая дансантичность, некоторая «заведенность» балетного движения. Возможно, образ Армиды, точнее одна из его граней (холодная, кукольная, неживая), предвосхитил образ Балерины из «Петрушки» Стравинского. Для достижения похожего

---

<sup>38</sup> Скворцова И. А. На подступах к модерну: черты нового стиля в творчестве Римского – Корсакова и Чайковского // Традиции русской художественной культуры. М.- Волгоград, 2000. С125.

<sup>39</sup> Там же, с.180.

холодного острого образа Нарцисса (балет «Нарцисс и Эхо»), композитор стилизует балетный галоп. Музыкальный материал помещен в высокий регистр, мелодическая линия изобилует украшениями, прихотливый ритмический рисунок нарушает четкую схему галопа. Но стилизуются не только танцевальные жанры. В основе Плача Армиды («Павильон Армиды») лежат жанровые признаки арии ламенто, которые получают здесь особую трактовку. Этот номер занимает промежуточное положение в развитии образа: героиня пока ещё персонаж гобелена, но уже тоскует по неведомой ей любви. «Звучание лишено глубокого драматизма, оно объективировано, внелично, эстетизировано. В начале номера намечается некоторая экспрессивность - мелодическую линию пронизывают характерные плачевые интонации. Но постепенно начинает настораживать некоторая застылость образа. Становятся заметными несвойственные жанру особенности интонационного развития, основанного на многократных повторениях одной попевки и ее украшении; доминирует четкая метрическая организация, что создает несколько искусственную декламационность»<sup>40</sup>. В результате складывается главный отстраняющий фактор — отсутствие эмоциональной глубины, объема, динамики развития. Создается эффект эстетизированного, декоративного звучания. Похожий эффект достигается в Плаче Эхо («Нарцисс и Эхо»).

Важное место в эстетической системе модерна занимает качество, которое называют многостильем. «Стилевую мобильность» мирискусников Т. Левая связывает с «синтетизмом их творческой направленности, возможностью выхода в другие виды искусств»<sup>41</sup>. В модерне возникает особое слияние разных стилей, новое качество соединения разнородного. Е. Кириченко замечает, что «целостность модерна влечет его важнейшую черту - отсутствие непосредственного заимствования. Функцию стилеобразующего фактора в модерне выполняет стилизация, которая трактует исторически

---

<sup>40</sup> Левая Т. Русская музыка начала 20 века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. С. 117.

<sup>41</sup> Там же. С. 122-123.

определенные формы не механически и достоверно, а скорее ассоциативно»<sup>42</sup>.

Можно говорить о стилистической многозначности, системе взаимодействия культурных пластов в «Павильоне Армиды». Так, в балете взаимодействуют несколько культурных традиций. Романтическая традиция связана со стремлением Армиды («Павильон Армиды») к любви (темы любви, наперсниц Армиды). Ведущий жанр этой стилевой линии — вальс окрашивает собой практически все романтические темы. Здесь Н. Черепнин применяет характерные средства выразительности, отчасти напоминающие музыкальный язык Чайковского. Другая - это восточные образы, воспринятые через призму отражения их в русской музыке. Во второй (выполняющей функцию дивертисмента) картине «Павильона Армиды» появляются характерные персонажи — арапчата с мечами и опахалами, которые проносятся в зажигательной пляске. Демоны и ведьмы представлены решительным мужским и утонченным, прихотливым женским танцами.

Свойственно модерну воздействие смежных искусств, в данном случае пространственных. Многим работам мирискусников, в частности, К. Сомова, А. Бенуа, присущи соразмерность пропорций, уравновешенность, которые достигаются применением принципа симметрии и обрамления. Например, А. Бенуа любит изображать пейзаж и его отражение в водной глади (Версальская серия: «Водный партер», «Зеркальце» в Трианоне», «Бассейн Флоры», «Фонтан Бахуса зимой»). Симметрично могут располагаться люди, растения и деревья, предметы фона. Так, в картинах К. Сомова «Карнавал. Язычок Коломбины», «Театр» (обложка для серии книг) персонажи представлены парно, в названных пейзажах А. Бенуа симметричные линии создают деревья на заднем фоне. Кроме того, важный формообразующий прием обрамления можно обнаружить в «Волшебстве» К. Сомова (картину

---

<sup>42</sup>Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830-1910 годов. - М.: Искусство, 1978. С. 399.



окаймляют резная решетка и цветы), «Арлекинаде», «Театре» (иллюстрация для азбуки в картинках) Бенуа (здесь функцию оправы выполняют театральные кулисы).

В балетах создается свое — звуковое обрамление. Т. Левая называет его эффектом оправы, «который образует своего рода симметрию»<sup>43</sup>. По отношению к музыке «Павильона Армиды» можно говорить о своеобразном оформлении, когда совершенный живописный образ как бы оживал в музыке и затем вновь возвращался к прежнему статичному состоянию. В третьей картине композитор использует в модифицированном виде практически весь тематизм первой картины (темы времени и любви). В неизменном виде звучит только гавот, с которым впервые появлялась Армида. Обрамляющие и центральные эпизоды балета соотносятся как реальность и сказочно прекрасный сон. По выражению Т. Левой, «музыкальная композиция «Павильона» стремится к той же красоте пропорций, которой отмечены декорации Бенуа, где виднеющийся вдали дворец выступает в рамке роскошного лесного пейзажа и еще заметнее композиционная симметрия выражена в самом гобелене, стилизованном под галантную старину»<sup>44</sup>. «Нарцисс» открывает и замыкает живописная картина просыпающегося таинственного леса.

Рассмотрев в контексте эпохи с позиции стиля все языковые средства, применяемые художниками (образно-эмоциональные и звукоизобразительные особенности музыкальной ткани, выразительность танцевальной лексики, новаторство сценографии и стилистических приемов), можно констатировать видовую принадлежности рассмотренных балетов к стилю модерн и обозначить обнаруженные стилистические доминанты. В «Павильоне Армиды» - это стилистическая многозначность в музыке, выраженная в соединении европейского и восточного начал в мелодическом и гармоническом плане, использование принципа подчинения

---

<sup>43</sup> Левая Т. Русская музыка начала 20 века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. С. 365.

<sup>44</sup> Там же. С. 129 – 130.

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, а так же темам рока, любви и смерти как условного перехода в другое состояние, соединение реального и фантастического в драматургии. Обращением к архаике, в балете «Нарцисс» обусловлены мифотворчеством, свойственным модерну. Отсюда и использование приема стилизации движений в хореографии под греческую вазопись, скульптуру и барельефы. Кроме того, воплощение семантики модерна в балете «Нарцисс» находит отражение в темах любви и смерти, красоты и гармонии, «виталистской» вакханалии, мотиве зеркала, в фантастических образах вакхвов, сатиров, фавнов, олицетворяющих собой стихийные силы природы.

### **Заключение**

В результате проведенного 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.

### **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.
- Вершинина И.Я. Музыка в балетном театре.//Русская художественная культура конца XIX- начала XX века. М.: Наука, 1978.