

Симона Корычанкова (Брно)

Отражение художественного синтеза в искусстве «нового» века

✦ Ключне речи:
*стиль модерн, модернизм,
музыка, театр, балет,
литература, реклама.*

Эпоху конца 19 и начала 20 веков часто называют периодом кризисного перелома понимания и восприятия мира человеком, участия в его творении и переосмысления места человека во вселенной. Так создается вечно повторяющийся конфликт между внешним воспринимаемым миром и миром внутренним, воссоздающимся в сознании человека, сопровождающий человечество на протяжении всей его истории. Постоянное возвращение

Аутор ове тезе представља уметничке активности једног од најважнијих периода у историји *Art Nouveau*, које се у Русији метафорички назива сребрним добом руске културе. Циљ ове тезе јесте да се пружи опис битних и карактеристичних одлика уметничке продукције *Art Nouveau*. *Art Nouveau* иновације су постале норма за даље уметничке покрете. Текст се може посматрати као покушај бележења рођења *Art Nouveau* естетике у Европи и Русији, као и његовог утицаја на комуникацију у позоришту и књижевности. Посебно се наглашава балетска представа као синтеза различитих уметничких облика и њен утицај на гледаоца.

конфликта в кризисные этапы развития человечества доказывает, что человек тесно связан с первоосновой бытия и не способен освободиться от замкнутости собственного впечатления. Культура и искусство на рубеже веков играли роль посредника между строгой рационализацией мира, которая отвергала внутреннее восприятие как ненужный элемент человеческого познания. Задачей нового видения мира являлось образование значения

Сима 2012

не только посредством ощущений, но и как результата взаимодействия внешней и внутренней реальности, которые представлены мыслями, эмоциями и переживаниями, являющимися составной частью сознания каждого человека.

442

Как результат взаимосвязи общественной мысли, быстро развивающихся психологических и естественных наук и отдельных направлений искусства, новая культура, новое творчество стремилось осознать существование высшего принципа, не ограниченного во времени, универсального и трансцендентного. В конце 19 века наряду с современным, новым искусством возникло и новое общество, которое уже выстраивается на основе новой концепции восприятия человеческой психики, исходящей из анализа сновидений, представлений и символов. Необходимо отметить, что русской культуре начала 20 века свойственна таинственная созвучность внутренних и внешних настроений, проявляющихся в акцентированной театральности, литературности и устремленности к художественному синтезу. Магический мир, который открывается с помощью огромного творческого потенциала после десятилетий реалистического направления, получил метафорическое название *Серебряного века русской культуры*. По словам Бориса Акимова: «Важно уяснить, что речь идет именно о явлении *русской культуры*, основанной на глубинном единстве *всех* ее творцов. Серебряный век – не просто набор русских поэтических имен. Это особое явление, представленное во всех областях духовной жизни России, эпоха отмеченная необычайным творческим подъемом не только в поэзии, но и в живописи, музыке, театральном искусстве, в гуманитарных и естественных науках. В этот же период

бурно развивается русская философская мысль.» (Акимов, 2009, 26).

Уже с первых шагов русских художников на зарубежных и домашних сценах были определены правила и нормы, указанные носителями программных заявлений. Они вмещали в себя принципы интеграции и универсальности в искусстве. Борьба против национально обусловленной и закрытой культуры, которая не перешагивает границы русского государства, стала основным девизом в изменении ориентации нового искусства. Соединение двух культур, основанное на конфронтации элементов, исходящих из русской среды и нашедших свое воплощение во французской действительности, образовали своеобразный космополитный резонанс вдохновений. Этот факт несомненно подтверждает русскую победу в области инсценировочной практики, которая своим высоким качеством и преемственностью дальнейшего развития превзошла свой исходный образец. Такой подход привел художников к освобождению от позитивистских тенденций 19 века, заставил их бросить натуралистическую эстетику и на их место передвинуть вдохновение и стремление к декоративности. О модернизме говорят, что он стал последним художественным направлением, которое внесло свой вклад практически во все виды искусства. Оставляя в стороне великолепные памятники архитектуры, следует отметить основную и решающую роль музыки, посредством которой соединяются в одно целое живопись и прикладное искусство, балетное и оперное мастерство, литература и реклама.

У основ теоретической концепции русского модернизма стояли основоположники балетного искусства – им-

пресарио С. П. Дягилев, художник А. Н. Бенуа и хореограф М. М. Фокин. Они совместно определили вершину принципов модернизма на сцене театра и нормы новой балетной эстетики, которая в театральном искусстве представлена прежде всего русской балетной труппой *Les Ballets Russes*, основанной С. П. Дягилевым. Международные контакты А. Н. Бенуа как признанного идеолога группы можно доложить уже деятельным участием художника в подготовке русской секции выставки художников-модернистов в Мюнхене 1896 г.¹ О необъятном таланте Бенуа свидетельствует и незаурядная интерпретация европейского искусства в книге «Путеводитель по картинной галерее Императорского Эрмитажа» (Бенуа, 1910), которая достигла международного значения. Мировой успех труппы *Les Ballets Russes de Serge Diaghilev* доказывает и приглашение в Монте Карло в 1911 г., когда Дягилеву была предложена для выступлений театральная сцена Казино Гарниера. Таким образом русское балетное и театральное искусство распространилось по всей Европе.

Основным приемом художественного подхода к сценическому искусству стало сочетание работы художника-живописца, хореографа и композитора. Необходимость такого подхода заключалась в том, что влияние на зрителя, пробуждение его эмоционального восприятия, являлось основным условием успеха нового искусства. Теоретической основой данной концепции стала статья Бенуа «Беседа о балете» (1908), в которой автор излагает свои убеждения о незаменимой роли балета как вершине сценического искусства, так как только переходя от драмы к ба-

лету, можно достичь совершенства гармонии музыки, движения и эстетической красоты на зрителя. Ретроспективизм как основной сценографический и тематический концепт позволял соединить и переплетение всех заданных форм презентации на сцене (Давыдова, 1999, 112). Так как публику театра эпохи модерн составляла в основном новая рождающаяся буржуазия, определяющими формами воздействия стали образы тех исторических эпох, которые были связаны с пышностью, блаженством, общественным и материальным расцветом. Уже само название пьес определяло их характеристику и составляло один из самых важных моментов привлечения внимания зрителя. В Рекламных лозунгах употреблялись такие термины, как: *хореографический образ* («Дух розы», 1911), *хореографическая драма* («Клеопатра», 1910), *балет-пантомима* («Карнавал», 1910), *мифологическая поэма* («Нарцисс», 1911). Таким образом в сценическое представление прямо включался эффект театральной пропаганды, которая выполняла роль посредника между представлением и публикой. Маркетинговая кампания стала составной частью создания инсценировки и ей уделялось такое же внимание, как и остальным составляющим элементам. Зрительное восприятие было настроено на новое искусство уже посредством театральной программы и афиши, которые способствовали более глубокому зрительному восприятию. Работу художника-живописца как основного соединительного звена сценического искусства определило новое восприятие пространства и интерактивности театра. Внушительные, таинственные и мифологиче-

1) *Вдохновитель «Мира искусства» Александр Бенуа*. [cit. 2012/03/14].
World Wide Web: <http://www.smr.ru/centre/win/artists/benua/biogr_benua.htm>.

ские образы, воздействующие на публику, привлекали внимание не только посредством декораций, но и использованием специальных театральных занавесов, что, в свою очередь, стало символом исключительного театрального представления (Kšicová, 1998, 82). Соединение всех зрительных эффектов стало исходной точкой развивающейся теории визуальной коммуникации. Новый занавес представлял и новый элемент в чувственном восприятии зрителя. Публика была шокирована употреблением нового занавеса на своей домашней сцене, и это пробудило в ней чувство встревоженного ожидания чего-то редкостного, незаурядного, привлекательного. Такая стратегия представителей труппы театра привела к новой рекламной стратегии, основой которой стало создание в мысли зрителя представления свободного перехода между действительностью и театральной продукцией, повседневностью и скрытым неземным планом. Оптимальная гармония визуального решения со всеми остальными элементами нового искусства воплощена, например, в сценическом решении балета «Шехерезада» на музыку Римского-Корсакова для знаменитых *Русских сезонов* в Париже. В. Серов создал занавес, костюмы выполнил Л. Бакст, декорации принадлежали А. Н. Бенуа.

Настоящий театральный образ, по мнению представителей модернизма, создается на основе зрительного эффекта, создающегося в балетном искусстве. В первые годы (1909–1912 гг.) существования *Les Ballets Russes* стал главным хореографом М. М. Фокин, однако в последующей хореографической работе под руководством В. Ф. Нижинского переносится внимание от доминантного русского искусства к французским образцам. И. Стравинский, способствующий

внедрению «русского духа» на первых этапах работы балетной труппы, стал вытесняться музыкальными произведениями Дебюсси и Равеля. Тесная взаимосвязь хореографии, декоративности и танца нашла свое прямое отражение в костюме. Костюм А. Головина к спектаклю И. Стравинского «Жар-птица» (1910) может служить доказательством интерактивности театра, его новой пространственной роли, созданной динамикой движения танцовщика и ритмичными впечатляющими тонами музыки. Скорость и плавность движений усиливается с помощью шали, которая перевязана вокруг пояса танцовщика. Длинные концы шали в сочетании со своеобразными рукавами костюма способствовали при вращениях танцовщика оптическому расширению пространства. Шокированная публика почувствовала динамику, свободу и легкость движения, посредством которого открывается новое измерение. Великолепие сцены, декоративность и красочность ее оформления, точность и отделка движений создавали незабываемый образ в мысли зрителя и способствовали дальнейшему распространению идей нового искусства.

Последним составляющим звеном стала взаимосвязь пьесы с литературой. А. Н. Бенуа отрицал сюжеты, основанные на трагических срывах и сложном действии. В подготовке либретто акцентируется визуальный эффект и разрабатываются такие темы, как, напр.: переработка сказок («Тысяча и одна ночь», «Жар-птица»), легенды («Голубой бог») или мифология («Дафнис и Хлоэ», «Нарцисс»). Популярными стали однако и поэмы, черпающие свое вдохновение в иностранных произведениях, напр. «Послеполуденный отдых фавна» С. Малларме. В сюжетном плане сценического

искусства можно выделить три основные линии. Первой из них стал ретроспективный сюжет классических исторических и мифологических тем. Сюда принадлежит и «Дафнис и Хлоэ», «Нарцисс», и хореографическая драма «Клеопатра». Вторая линия представляет собой возвращение к русскому фольклору, к русским традициям. Успех «Петрушки» был ошеломляющим как раз благодаря торжеству русского духа, русских традиций, русского видения мира, добра и зла. Последней, третьей линией стал экзотизм, сюжеты регионально и временно отдаленных культур. Развивающееся путешествие в другие страны, способствовало приближению культур, традиционно связанных с трудно доступными и непознаваемыми краями. Влияние таких культур, как японской, арабской, индуистской и других, повлияло не только на творчество модернистов и сценическое оформление, но и на дизайн интерьеров и стиль жизни. Новое направление в сценографии Л. Бакста позволило показывать героев пьес в эмоционально углубленных ситуациях, в новой обстановке, в непривычных сюжетах («Клеопатра» (1909), «Шехерезада» (1910) и др.).

Литературным направлением чисто модернистской поэтики стал прежде всего *символизм*, который в значительной мере предопределил развитие литературы в Европе, Южной и Средней Америке и в России. У основ будущего господствующего литературного направления на территории России стоял В.С.Соловьев, идеи которого вдохновили поколение старших и младших символистов. Доказательством тесного соединения первого этапа модернистской литературы и театра является тот факт, что издания

основных манифестов нового искусства печатаются в сборниках, в которых находилось и большинство манифестов русского символизма, анализирующих отдельные подходы к театральному образу (Klein, 2003, 70). Символизм стал тем соединяющим звеном, на основе которого вырастает и новая поэзия, перенесшая центр своего внимания от социальной и исторической мотивации анализа личности к внутреннему миру человека, к его смысловой и духовной сторонам существования.

Новое направление художников исходило из теоретических основ манифестов А. Н. Бенуа, дополненных целым рядом программных эссе, способствующих совместному продвижению и распространению составных элементов нового стиля. Нельзя забывать о том, что видные художники и авторы литературных произведений того времени сами стали критиками и теоретиками культурной обстановки. Быстро развивающаяся журналистика под влиянием зарождающегося модерна способствовала распространению большого количества периодических журналов с художественной тематикой, напр.: «Вестник Европы» (1866–1918), «Русская мысль» (1880–1918), «Мир искусства» (1899–1904), «Весы» (1904–1909), русско-французский журнал «Золотое руно» (1906–1909). К редким изданиям сейчас принадлежат и т.н. частные салонные журналы, которые были предназначены только для определенного круга читателей.² Способ подачи информации, новый визуальный образ публикаций, изменившаяся типография, употребление репродукций – все это было направлено на реципиента, воспринимающего новый образ и модные направ-

2) Напр. «Новый путь» Д. С. Мережковского, «Факелы» В. Иванова и др.

ления в тематике текстов как составную часть основывающейся традиции культовых периодических изданий.

В модернистской традиции играет свою важную роль символистская поэтика изображения звуков, голосов и песен. Чередование импульсов в области музыки, хореографии и сценографии исходило прежде всего из совершенного понимания темпа и ритма. Символика слов *музыка, оркестр, звуковые волны, тишина, крик, речь* передает динамику, понимание многослойности, перехода между земным и небесным миром. А. Блок понимает образы песни как отзыв голоса собственной души:

Ветер принес издалека
Песни весенней намек,
Где-то светло и глубоко
Неба открылся клочок.

Следуя идеям В. С. Соловьева, «отца» символизма, высшим звуком считается *тишина святая*. Отблеск совершенного божественного мира он видит *в песнях стройных и прекрасных, в созвучных струях, в торжествующих созвучиях*. К. Бальмонт слышит *как говорит молчанье*.

Декоративность и орнаментальность сопровождали новое использование цветовой гаммы, которая, определяла и дополняла мелодичность и симфонию звуков в сценическом искусстве стиля модерн (Bablet, 1976, 20). Символисты видят в цветовом спектре признаки отдельных уровней человеческого просвещения и контакта с запредельным, трансцендентным. Цветовой спектр колеблется от темных тонов, символизирующих повседневную, трудную, земную реальность: *темные тучи, черный день, седой туман* и т.д., к просветленным тонам и светя-

щимся окраскам белого, золотого, лазурного и голубого цвета: *голубой туман, лазурь заблестит, ангелы белые*. В качестве примера можно привести стихотворения символистов А. Блока, В. Иванова, В. Брюсова:

Люблю вечернее моленье
У белой церкви над рекой,
Передзакатное селенье
И сумрак мутно-голубой.
(А. Блок)

Надвинулся *пурпурный лес*,
Бзвихрив огнедымные клочья,
К *смарагдным лагунам* небес.
(В. Иванов)

И в моей душе усталой
Брезжит день *лазурно-алый*,
Веет влагой возрожденья, –
Но *туманные* сомненья
Нависают...
(В. Брюсов)

И стихи символистов переполнены игрой света и красок. Сияние и всеобъемлющая сила света стали одним из основных принципов изображения строения мира и вселенной. Символически свет традиционно связан с запредельной реальностью, с проявлениями добра и любви на земле. С философской точки зрения может свет представлять определяющую субстанцию, интенсивность которой отражает уровень духовного просвещения человека или природы. Соловьев воспринимает световые проявления как эманацию божества. Выразительным сценическим эффектом стало чередование света и тьмы и изображение контраста изображаемого мира и мира скрытого, не проявленного. О продуманном свето-

вом контрасте в оформлении сцены свидетельствуют и два варианта занавеса – т.н. светлый и темный варианты – выполненные А. Н. Бенуа к «Петрушке» И. Стравинского. Чередование образов света и тьмы является одним из типичных приемов символистской поэтики:

Пусть *тьма* житейских зол
опять нас разлучила,
И снова счастья нет, –
Сквозь *тьму* издалека
таинственная сила
Мне шлет твой тихий *свет*.
(В. Соловьев)

Там, в *полусумраке* собора,
В лампадном *свете* образа.
Живая *ночь* заглянет скоро
В твои бессонные глаза.
(А. Блок)

Стремление к как можно большему воздействию на чувства человека проявлялось и в использовании нового важного элемента символистской поэтики – образов чувств. Образы эмоций, настроений, переживаний наполняют не только земную сферу (*неземные мучения, болезненный бред, безумная страсть, житейское страданье*), но и измененные состояния человеческой мысли, ее расширение за границы обычного состояния:

светлая *нежность любви*,
радостно–мощный прибор,
мука блаженства и т.д...

Страсти волну с ее пеной кипучей
Тицетным желаньем, дитя, не лови:
Вверх погляди на недвижно–могучий,
С небом сходящийся *берег любви*.
(В. Соловьев).

И нет никого на земле
С *ласкающим, горестным* взглядом,
Кто б в этой *томительной* мгле
Томился и *мучился* рядом.
(В. Брюсов)

447

Эпоха нового стиля создается неповторимой гармонией составляющих элементов, которые определяют своеобразный синтез художественных направлений, связанных друг с другом не только личностью автора, но прежде всего исходных идейных и тематических точек. Все вместе они создают неделимое целое сценографического искусства, эстетического оформления, музыки, хореографии и текстового материала. Взаимное сотрудничество художников и их влияние на окончательный сценический и литературный образ, пробуждение чувств и зрительного восприятия способствуют идеальному воплощению поэтики стиля в русской культуре.

summary

[SIMONA KORYCHANKOVA]

The reflection of the artistic synthesis of the new age style

448

Late 19th and early 20th centuries are often described as a breakthrough period, which affects all areas of cultural and spiritual life of man. The Russian society based on the French tradition finds its firm position in the development of its own theoretical concepts of modernism represented by the most influential figures of that time – S. Djagilev, A. Benois and M. Fokin. Russian ballet, music, art and costume design of the stage presentation along with the literary theme are becoming essential elements of the new art that notably affected not only the Russian reality, but also significantly influenced the European and world cultural scenes and the cultural climate of society. The basis of the new age style (Art Nouveau) is a synthesis and cooperation of artistic styles, which are based on the symbolic outreach connecting the everyday-life reality with the inner ideational and experiential world of man.

Литература:

- Акимов, 2009: **Акимов, Б.**, *Какая музыка была, какая музыка звучала!..* In: – Поэзия Серебряного века. М. Эксмо.
- Бенуа, 1908: **Бенуа А. Н.**, *Беседа о балете*. In: – Театр. Книга о новом театре. – Сборник статей. С.-Пб. Шиповник.
- Бенуа, 1910: **Бенуа А. Н.**, *Путеводитель по картинной галерее*. – Императорского Эрмитажа. Санкт-Петербург.
- Власова, 1984, **Власова Р. И.**, *Русское театрально-декоративное искусство начала XX века*. – Ленград.
- Давыдова, 1999: **Давыдова М. В.**, *Художник в театре начала XX века*. – Москва.
- Зильберштейн – Самков, 1982: **Зильберштейн, И. С. – Самков, В. А.**, *Сергей Дягилев и русское искусство*. – Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. В 2-х т. М. 1982.
- Фокин, 1981: **Фокин М. М.**, *Против течения*. – Ленинград.
- Bablet, 1976: **Bablet, D.**, *Scénické revoluce XX. století*. – In: Scénografie 2/76. – Praha.
- Benois, 1921: **Benois, A.**, *Ruská škola malířská*. – Praha.
- Brodská, 2001: **Brodská, B.**, *Les Ballets Russes*. – Praha.
- Klein 2003: **Klein P.**, *Balet-Gala se stal oslavou ruské tradice*. – In: Rovnost, 10. 3.
- Koryčanková – Klein, 2002–2006: **Koryčanková, S. – Klein, P.**, *Manifesty ruského symbolismu I–V*. 1. vyd. Brno.
- Kšicová, 1998: **Kšicová, D.**, *Secese. Slovo a tvar*. – Brno.
- Вдохновитель «Мира искусства» Александр Бенуа*. [cit. 2012/03/14].
World Wide Web: <http://www.smr.ru/centre/win/artists/benua/biogr_benua.htm>.