

## МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 78

### ТАНЦЕВАЛЬНАЯ СЮИТА «ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ ИНФАНТЫ» ФРАНЦА ШРЕКЕРА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЮГЕНДСТИЛЯ

Ю. И. Агишева<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российская академия музыки имени Гнесиных, ул. Поварская, 30–36, Москва, 121069, Россия

В статье рассматривается история создания танцевальной сюиты Франца Шрекера «День рождения Инфанта», написанной в 1908 году для венской выставки Kunstschau. Анализируются сюжет, драматургия, музыкальные параметры сюиты. Основные стилиевые доминанты произведения позволяют провести параллели и аналогии со стилем модерн и его немецким вариантом — югендстилем. Проводится краткий обзор ключевых понятий югендстиля, среди которых: культ красоты, синтез искусств, двойственность и др.

**Ключевые слова:** Шрекер, Уайльд, сестры Визенталь, югендстиль, инфанта, стиль модерн, искусство, танец, музыка

### THE BIRTHDAY OF THE INFANTA: FRANZ SCHREKER'S DANCE SUITE AS JUGENDSTIL PHENOMENA

Yulia I. Agisheva<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Russian Gnessin's Academy of Music, 30–36, Povarskaya St., Moscow, 121069, Russian Federation

The article considers origins of a dance suite by Franz Schreker *The Birthday of the Infanta*, which was composed in 1908 for the Veinnese exhibition Kunstschau. Plot, dramaturgy, musical parametres are analysed. The main stylistic dominants of the suite allow to liken them to Jugendstil (German version of Art Nouveau). Key definitions of the Jugendstil such as Gesamtkunstwerk, ambivalence, cult of beauty and others are observed.

**Keywords:** Schreker, Wilde, Wiesental sisters, Jugendstil, Infanta, Art Nouveau, art, dance, music

Имя австро-немецкого композитора Франца Шрекера (1878–1934) (рис. 1) сегодня известно лишь узкому кругу специалистов, в то время как в начале XX века Шрекер, наряду с Рихардом Штраусом и Арнольдом Шенбергом, входил в число лидеров европейского музыкального авангарда.

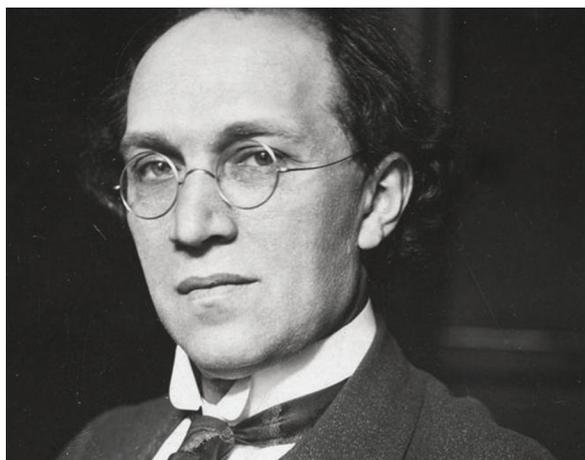


Рис. 1. Ф. Шрекер

В 1925 году опера Шрекера «Дальний звон» была поставлена Ленинградским академическим театром оперы и балета

(ныне — Мариинский). Композитор был приглашен в Ленинград на премьеру и продирижировал двумя премьерными спектаклями.

В течение XX века судьба творческого наследия Франца Шрекера складывалась непросто: от популярности до практически полного забвения. Однако на рубеже XX–XXI веков ситуация изменилась настолько (почти все оперы композитора были поставлены на европейских сценических площадках), что некоторые из отечественных исследователей творчества композитора (Н. И. Дегтярева) даже заговорили о «шрекеро-ренессансе» [1, с. 39].

Франц Шрекер родился в Монако, большую часть прожил в Вене, где учился в консерватории у Петера Фукса. После окончания консерватории Шрекер основал Венский филармонический хор. Успех, а вместе с ним и место в ряду ведущих модернистов, пришел с премьерой оперы «Дальний звон» («Der ferne Klang»). Влияние Шрекера на развитие новой музыки было определяющим. В 1920 году композитор получил предложение возглавить престижную Высшую школу музыки в Берлине (в преподавательский состав которой, в частности, входил Пауль Хиндемит).

Две последующие оперы — «Отмеченные» («Die Gezeichneten») и «Кладовщик» («Der Schatzgräber») — упрочили репутацию композитора. С приходом к власти нацистов музыка Шрекера попала в разряд «дегенеративной». Премьера оперы «Кузнец из Гента» была освящена антисемитски настроенной толпой; звучали обвинения в гомосексуальных подтекстах в либретто опер. Композитор лишился поста директора. Невероятный психологический прессинг привел к смерти композитора за два дня до 57-летия.

Танцевальная сюита «День рождения Инфанты» по сказке Оскара Уайльда была написана в 1908 году по заказу сестер Визенталь для исполнения в Вене на Kunstschau. Эта художественная выставка проводилась в рамках торжеств, приуроченных к празднованию 60-летия царствования императора Франца

Иосифа. Организаторы Kunstshau — художник Густав Климт и архитектор Йозеф Хоффман — превратили мероприятие в масштабное и резонансное событие: деревянный павильон, построенный по проекту Хоффмана, состоял из залов, театра, кафе, двориков. Эта была попытка воплотить художественную идею синтеза искусств (Gesamtkunstwerk) во всем его видовом разнообразии: в живописи, музыке, театре, танце, декоративно-прикладном искусстве рубежа XIX–XX веков.

Премьера шрекеровской сюиты задумывалась как часть программы выставки, демонстрирующей реальное воплощение Gesamtkunstwerk. Пантомима в соединении с интерьером, садовой архитектурой, костюмами, танцами и музыкой была выбрана в качестве примера такого воплощения.

Танцовщицы — сестры Грета, Эльза и Берта Визенталь — в своем искусстве всеми силами стремились уйти от академических традиций классики и романтизма. Их стиль отчасти был вдохновлен Айседорой Дункан, и свои первые опыты в области нового танца они какое-то время демонстрировали на подмостках венского кабаре «Die Fledermaus» («Летучая мышь»), где их и заметил Гуго фон Гофмансталь.

Сестры Визенталь выступали в костюмах эпохи Веласкеса (рис. 2), напоминающих платье инфанты Маргариты, изображенной на картине Веласкеса «Менины».

Эта картина представляет собой один из шедевров позднего творчества живописца (рис. 3) и примечательна тем, что она раздвигает жанровые рамки портрета, сочетая групповой портрет и бытовую картину.

Картина отличается многоплановостью: на дальнем плане художник пишет портреты членов королевской семьи, видимых зрителю отраженными в зеркале, висящем на дальней стене мастерской художника. Инфанта стоит в центре в окру-



Рис. 2. Эльза Визенталь  
в costume инфанты



Рис. 3. Менины. Д. Веласкес. Музей Прадо.  
Мадрид

жении придворных<sup>1</sup>, карликов, по всей видимости, развлекающих королевскую чету во время сеанса. «Композиция построена таким образом, что пространство картины словно продолжает реальное пространство, в котором находится зритель, а все формы и краски воссозданы так, как их воспринимает глаз в реальной световоздушной среде. Веласкес достигает здесь предельной достоверности изображения, своего рода иллюзии жизни» [2, с. 145]. Таким образом, смотрящий на картину находится в любопытнейшем положении: он стоит на месте короля и королевы, как бы их глазами смотрит на то, что происходит в покоях, благодаря чему невольно становится участником изображаемого события.

Оскар Уайльд, на тему одноименной сказки которого была написана сюита, безусловно, был знаком с полотном «Менины» Веласкеса. Еще не успев охарактеризовать Инфанту в своей сказке, он, как всегда в мельчайших деталях, любуясь ими, описывает ее костюм: «На ней был серый атласный наряд, юбка и широкие рукава буфами расшиты были серебром, а жесткий корсаж усеян рядами прекрасных жемчужин» [3, с. 270]. Складывается впечатление, что это убранство просто списано с еще одного портрета инфанты Маргариты кисти того же Веласкеса (рис. 4).

«День рождения Инфанты» — самая необычная из сказок Уайльда, прежде всего потому, что по сути таковой не является. «По стилю, — говорил писатель, — это моя лучшая сказка. Мне она виделась в черных и серебристых тонах...» (цит. по: [4, с. 127]). В ней нет никаких чудес (разве что говорящие цветы и птицы), а есть изложение вполне реального события. Тем не менее, здесь соблюдаются все жанровые условия сказки, а именно: каждый персонаж имеет постоянную характеристику (положительную или отрицательную), образуются смысловые оппозиции (в данном случае — «сад-лес»), которые могут трактоваться весьма широко.

Сад — пространство Инфанты, ее идеальный мир. Рафинированная красота цветов и бабочек создает ощущение некоторой искусственности всего этого великолепия. В лесу нет того выстроенного



Рис. 4. Портрет инфанты Маргариты. Д. Веласкес. Музей истории искусств. Вена

<sup>1</sup> Любопытный факт: однокурсником Шрекера был отец Святослава Рихтера — Теофил Рихтер.

порядка, какой есть в саду. Но зато цветы там более душистые, и дует свежий ветер. И сад, и лес в сказке не просто оппозиция двух пространств, а та основа, которая формирует образные противопоставления. Двенадцатилетняя Инфанта, одетая как кукла, ведет себя величаво и надменно. Ее приводят в восторг марионетки, чьи движения публика признает более естественными, чем у настоящих исполнителей. Уже в конце сказки, увидев умершего Карлика, Инфанта, как и все присутствующие, поначалу думает, что он притворяется: «Право, он представляет не хуже марионеток, хотя, конечно, не так натурально» [3, с. 282]. И, в результате, ее не трогает смерть Карлика: «Впредь да не будет сердца у тех, кто приходит со мной играть!» [3, с. 283].

Таким образом, появляется еще одна оппозиция: красота, у которой нет сердца и уродство, у которого есть прекрасная душа. Зеркало, по ту сторону которого находится иллюзия, зазеркалье, напротив, превращает все это в реальность. Происходит инверсия тех планов, которые расположены по разные стороны зеркала. Смотрящий в него Карлик живет, не осознавая своего уродства (и смеются над ним не потому, что он красиво, как ему кажется, танцует, а потому что он смешон в своих корявых и неловких движениях). Зеркало здесь жестокий по своей реальности «персонаж», некий медиум, в результате заставивший Карлика осознать, что он смотрит на себя.

Оппозиция «сад-лес» в широком плане реализуется как вариант оппозиции «искусство-жизнь». Сад — это, конечно, Искусство, а лес — это Жизнь. Причем, предпочтение автора явно на стороне первого. Искусству не нужны переживания и терзания; куда важнее просто созерцать и получать эстетическое удовольствие. Искусство всегда прекрасно, и в сказке этим оно побеждает Жизнь. Уродство, осознав себя в зеркале, погибает.

Шрекер, не избежав некоторых сокращений, весьма четко следует сюжету Уайльда. Его внимание сосредоточено, прежде всего, на танцевальных моментах. Сюита состоит из 12 частей:

1. Инфанта со своими друзьями
2. Процессия мальчиков из знати приветствует Инфанту
3. Бой быков
4. Инфанта (интерлюдия)
5. Марионетки
6. Менуэт танцующих мальчиков
7. Появление Карлика
8. Танец с ветром весной
9. Танец в голубых сандалиях на ниве
10. Танец в багровых одеждах осенью
11. Роза
12. Зеркало/Смерть Карлика

Судьба партитуры этого произведения не менее драматична, чем сам сюжет. Партитура считалась утраченной до тех пор, пока не была обнаружена в одном из архивов Вены (с другим названием). Примечательно, что в 20-х годах XX столетия это было одно из самых популярных произведений Шрекера. Композитора весьма занимала представленная в сюите тематика: позже она стала основой для балета «Испанский праздник» (1927). До некоторой степени она перекликается с уайльдовской историей. В опере «Отмеченные» также противопоставляются красота и уродство.

Сюита неоднократно претерпевала изменения: так, в поздней версии из нее были изъяты № 4 «Интерлюдия» (Инфанта) и, как ни странно, кульминационный момент — сцена перед зеркалом и смерть Карлика. Исследователь М. Бжоска видит в этом важный момент, раскрывающий драматургические воззрения Шрекера: «Пьеса состоит, по сути, из одной сцены — сцены выступления карлика перед придворной знатью; иными словами, вторжения чужеродного начала в ранее экспонированные сценические обстоятельства. В сущности, Шрекера интересовала лишь эта сцена выступления, поскольку составляющие ее три танца образуют смысловое ядро произведения. Собственно драматическую кульминацию — сцену самосознания карлика перед зеркалом, в результате чего и происходит его душевный надлом — Шрекер безжалостно изымает из уже напечатанной редакции клавира (1909), считая ее драматургическим нонсенсом...» [5, с. 113].

Таким образом, становится ясно, что для композитора гораздо важнее показать именно появление героев, конфликтное само по себе, сохраняющее оппозицию «сад-лес». В том же тексте упоминаются четыре танца, которые любил танцевать Карлик: «Знал он и все танцы природы: неистовую осеннюю пляску в багровых одеждах, невесомый танец в голубых сандалиях на ниве, зимний танец в белых венчиках снега, и танец цветения в весенних садах» [3, с. 278].

В сказке средствами танца создаются образы изменения природы. Однако Шрекер для выступления Карлика перед Инфантой отставляет только три танца (среди них отсутствует зимний танец). Можно предположить, что этим зимним танцем являлась сцена перед зеркалом, где зима символизировала смерть.

Документальные свидетельства указывают на то, что сокращения сюиты были сделаны по просьбе Греты Визенталь, исполнявшей роль Карлика: «В „Дне рождения Инфанта“ Франца Шрекера музыка для танцев Карлика — все, о чем я могла только мечтать» [6, р. 7]. Грета просила композитора несколько уменьшить количество танцев Карлика: ей нужны были чисто танцевальные элементы пантомимы без драматического окончания в сцене перед зеркалом. Это полностью соответствовало творческим замыслам и стремлениям танцовщицы: показать портрет своего героя достаточно абстрактно, при помощи движений и эмоций, заложенных в партитуре сюиты. В этом плане становится ясен момент изъятия последней сцены. Сам композитор был согласен с пожеланием Греты Визенталь, о

чем и писал ей в 1909 году: «Я был необычайно счастлив после исполнения в Лондоне! Теперь я переделаю конец — сцену перед зеркалом для Вас, в свете опыта, оказавшегося весьма удачным, так гораздо эффектнее» [6, р. 7].

В сюите Шрекер хотел показать характеры. Поскольку музыка предназначалась для пантомимы, то образы должны были бы быть особенно яркими и выпуклыми. Особую роль в создании образа, конечно, приобретал оркестр. В 1908 году на премьере сюиты был задействован камерный состав оркестра, но позже (в 1923 году) партитура была переделана Шрекером для большого оркестра.

В «Инфанте» обращает на себя внимание состав оркестра, дополненный мандолиной<sup>2</sup>, четырьмя гитарами, челестой и внушительным числом ударных инструментов, какое только возможно в классическом оркестре: все виды барабанов (включая цилиндрический), кастаньеты, колокольчики, тарелки, треугольник, ксилофон. При этой перегруженности оркестра звучание сюиты остается удивительно прозрачным. Даже в туттийные моменты не возникает ощущения избыточности и чрезмерной плотности звучания. Как это достигается? Прежде всего — необычайной «подробностью» партитуры, которая напоминает что-то вроде особой «выделки» произведения. Композитор с особым вниманием относится к штрихам, которые могут меняться у одного инструмента чуть ли не каждый такт: закрытый и открытый звук — у медных; стаккато, спиккато, пиццикато, флажолеты — у струнных; использование всего арсенала палочек — у ударных (и такой редкий прием, как засурдиненные колокольчики! — в ц. 70); излюбленное Шрекером сочетание арфы, челесты и струнных.

В инструментовке тем выдерживается дифференцированный подход: во время их экспонирования несколько инструментов сменяют друг друга. В № 1 «Хоровод» («Reigen») тема проводится сначала флейтами и кларнетами, а затем перехватывается флейтой пикколо и гобоями, во втором предложении — скрипками, которых сменяют деревянные и валторны. В № 2 «Выход и бой быков» («Auftritt und Kampfspiel») тема сперва звучит у гобоев и английского рожка, в 3-м такте гобои сменяют кларнеты, а потом — скрипки. И таких примеров немало. Иными словами «краски» все время звучат в разных плоскостях.

Интересный пример представляет собой номер «Марионетки». У Уайльда это описано так: «...итальянские марионетки разыграли полуклассическую трагедию «Софонисба». Они играли так хорошо и движения их были столь естественны, что к концу представления на глаза Инфанты навернулись слезы. Некоторые дети даже плакали по-настоящему, и их пришлось утешить сладостями, и даже сам Великий Инквизитор, расчувствовавшись, признался дону Педро, что ему кажется невыносимым, чтобы простые куклы из дерева

<sup>2</sup> Менины (Las Meninas по-испански) — придворные. В данном случае — фрейлины.

и крашеного воска, да вдобавок управляемые проволоками, были столь несчастны и обречены на такие ужасные невзгоды» [3, с. 273].

Уайльдовское описание демонстрирует мощное эмоциональное воздействие искусства. В музыке звучит удивительная по гибкости и красоте тема, исполняемая на р гобоем в сопровождении гитар и арф. Тема, которая по своему лиризму, кажется, не совсем подходит для изображения кукол на проволочках, но тут, скорее, перед композитором стояла задача не изображения этих кукол, а передачи того впечатления, которое они произвели на слушателей: деревянные создания растрогали их до слез.

Этот контраст виден при появлении Карлика, когда грациозность и рафинированность сменяются ритмико-хроматическим вихрем самой жизни. В трех танцах Карлика задействован весь оркестр. В танце «С ветром весной» тема сначала звучит у флейт в сопровождении мандолины, гитары, челесты и арфы (характерное для Шрекера сочетание, как отмечалось ранее). Тот же состав аккомпанирует в танце «В голубых сандалиях на ниве» солирующему фаготу. Тема последнего танца «В красных одеждах осенью» задействует ударные, а именно: литавры, большой и малый барабаны, треугольник. Инструменты отбивают ровный остигатный ритм, придающий звучанию особую энергетическую пульсацию.

Многоплановое использование ударных нацелено не только на создание самых разнообразных шумовых эффектов, но и на максимально эффектное использование их индивидуальных возможностей. В туттийных местах неповторимый ритмический рисунок образуется не тем, что все ударные играют в унисон, а за счет мелких «строительных» ритмических единиц, которые вносят в общее «здание» все инструменты. Такое виртуозное обращение с ударными дает прозрачность и живой пульс, которыми отличается партитура сюиты.

В ряде случаев ритмические рисунки ударных наделяются смысловой наполненностью, как в «Бое быков»: «...одни мальчики гарцевали на покрытых роскошными чепраками игрушечных лошадках и потрясали длинными копьями, к которым были привязаны яркие, пестрые ленты; другие, спешившись, помахивали перед быком алыми плащами...» [3, с. 272]. «Игрушечность», стуки, которые издают копья, исполняются малым и цилиндрическим барабанами. Их звучание при этом не является фоновым, выделяясь динамически *f*, оно предподносится как один из главных компонентов этой сценки (наряду с темой четырех валторн в унисон). Тембральная особенность барабанов состоит в достаточно высоком регистровом звучании этих инструментов, несмотря на то, что они, как известно, не имеют определенной высоты. Поэтому здесь можно отметить своеобразную тембральную «мелодию», которой, с свою очередь, аккомпанируют литавры дробью на *tr*, создавая напряженный шумовой фон.

Наиболее широко ударные используются в танцах Карлика. Они «включаются» и «выключаются» в разные моменты звучания, исполняя темы в различных комбинациях ксилофона с гобоем, фаготом, трубой в танце «В голубых сандалиях на ниве».

Казалось бы, музыкальная ткань в этом сочинении наделена функцией декора, который играет основную роль в показе образов. И порой беглый взгляд на какую-нибудь из страниц партитуры не сразу распознает, где же собственно тема, настолько глубоко она запрятана в остальных голосах. Но тембр-декор здесь уже не просто «наряд», а параметр, который из второстепенного становится одним из главных в драматургии произведения.

Драматургия сюиты почти не содержит конфликтности, которая бы развивалась и разрешалась в разработочных разделах формы (таковые почти отсутствуют). Красочность инструментов оркестра сама по себе является основной движущей силой сюжета. А сюжет заключается в демонстрации образов, в любовании деталями, которые, также, как и у Уайльда, выписаны Шрекером мастерски.

Как известно, пространство музыкального произведения трехмерно, так же как и пространство любого другого художественного произведения. Человек существует и идентифицирует себя в трехмерности. В музыке три пространственных измерения (высота, длина, глубина) реализуются соответственно в звуковысотности, архитектонике и музыкальной ткани. В частности, в партитуре «Инфанты» музыкальная ткань как будто лишена глубины и больше трансформируется в плоскость. Это происходит благодаря давлению линейного начала: ткань состоит из небольших линий, которые сплетаются, наслаиваются друг на друга. При этом не образуется сложная, высокая вертикаль, а, скорее, замысловатый, многокомпонентный узор, плотно заполняющий свою часть пространства. Роль звуковысотности несколько теряет свои позиции в пользу тембральности. Все-таки вертикаль (звуковысотность) тоже имеет глубину, но линейность оказывается энергетически сильнее, отвоевывая себе плоскостное расположение.

Перечисленные выше стилевые и драматургические особенности позволяют провести параллели с основными параметрами чрезвычайно популярного в то время стиля модерн, а точнее — одного из его европейских вариантов — «югендстиля».

Термин «югендстиль» появился из названия одного из журналов («Jugend»), который впервые вышел в свет в Мюнхене в 1896 году. Мюнхен в то время был средоточием невероятного художественного многообразия, своего рода, колыбелью югендстиля. Впервые этот термин встречается в связи с выставкой графики в Лейпциге в 1897 году, когда изогнутые и чрезмерно украшенные виньетки и орнаменты Отто Экманна, опубликованные в журнале, произвели настоящую сенсацию. И, как уже случалось в истории искусства, критики, которые произнесли слово «югендстиль» первыми, сделали это с некоторой иронией.

Многие исследователи стиля модерн считают, что он родился в Германии. И это не случайно. Объединившаяся после долгих лет феодальной раздробленности Германия в XIX веке переживала невиданное экономическое развитие, а вместе с ним, — небывалый рост творческой активности в самых разных областях искусства. Следует назвать, по крайней мере, три журнала, в которых рассматривались явления, относящиеся к югендстилю: «Pan» (основанный в Берлине на год раньше «Югенда» Юлиусом Мейер-Грэффе), «Insel» и «Simplicissimus» (журнал, созданный Альбрехтом Лангеном, почти целиком отданный карикатуристам)<sup>3</sup>.

Югендстиль, так же, как и другие национальные варианты модерна, развивался в среде необыкновенного разнообразия направлений и течений, которые существовали и соотносились друг с другом в интереснейшем контрапункте. «Наследство» XIX века, который оставил после себя немалое число художественных явлений, перерабатывалось и переосмысливалось по-новому ради достижения одной цели — поиска некоего единого стиля. Пестрота и множественность, которая так пугала многих художников того времени, была результатом или, по крайней мере, попыткой отказа от всех существующих доселе канонов, из-за чего стиль эпохи терял свои позиции.

Эта эпоха, в числе многих других определений, получила французское название «fin de siècle», ставшее уже неким знаковым термином. Основными «живительными» силами этого явления были настроения конца века, изобилующие ощущениями конца, гибели, распада, которые оказались настолько сильны, что не прекращали своего существования и в начале XX века. В такой ситуации неустанно ищется какое-то решение, выход. Поиск становится доминантой, определяющей развитие многих явлений искусства. Первый шаг на этом пути — отрицание уже существующего: всеобщим презрением награждаются и художественные каноны, и законы морали, принятые в обществе. Но где же искать выход? В искусстве! Именно ему отводилась спасительная роль. Общие настроения в художественных кругах, а также позиция критиков состояли в том, что искусству не хватало оригинальности, свежих красок. И югендстиль во всех своих национальных вариантах стал ярким примером воплощения тоски по чему-то живому, энергичному, а главное — новому. Но, как известно, новое — это хорошо забытое старое. Новизна югендстиля была составлена из многих культурных традиций, и ближе всех к нему находился романтизм. Если попытаться отразить самые характерные моменты югендстиля в нескольких ключевых понятиях, то таковыми будут: поиск нового, двойственность, синтез искусств, культ красоты.

Поиск нового, оригинального, ставший одной из главных идей югендстиля, заставлял архитекторов, художников, писателей экспериментировать с привыч-

<sup>3</sup> В журнале публиковались работы Томаса Теодора Гейне, Бруно Пауля, Эдуарда Тони.

ными параметрами в совершенно иной манере. Новая эпоха требовала выхода за пределы классических эстетических канонов. Югендстиль, таким образом, был одновременно ответом на эти требования и одним из первых шагов на пути преодоления всевластия классической эстетической традиции.

Двойственность прослеживается в двойной трактовке самой природы нового искусства, основанного, с одной стороны, на моментах жизненного (природа, стихийность), а с другой, поработанного небывалым на то время развитием всевозможных технологий. Двойственность модерна проявлялась и в соседстве самых различных направлений (что часто называли эклектикой в негативном значении этого термина), в срединном положении между реальностью и условностью, между изображением и воображением, принадлежностью стиля и старому, и новому одновременно. Все эти явления художники стремились синтезировать.

Синтез искусств занимал в свое время еще немецких романтиков. Вдохновителем этого считался Р. Вагнер с его *Gesamtkunstwerk*, ибо идея соединить музыку и драму воедино как лесной пожар распространилась на все художественное пространство, побудив художников, архитекторов, дизайнеров направить свои усилия во все возможные направления. Синтез, предусматривающий взаимодействие различных видов искусств, тем не менее, ставил перед собой задачу воплотить в жизнь категории, стоящие над искусством. Синтез сказался не только на произведениях искусства, но и на их создателях (самих художниках): в то время многие из них именовали себя «универсальный художник». Среди них был Россетти, писавший картины к стихам и наоборот, Шенберг, сочинявший музыку и писавший картины, Чюрленис и многие другие. Все искали адекватные новой действительности способы выражения. Синтез пронизывал произведения искусства. Он был целью югендстиля в его стремлении быть цельным, состоятельным стилем. Синтез проникал и в повседневную жизнь, которая подчинялась законам искусства, управлялась и формировалась ими. Искусство, в понимании югендстиля, было совершеннее жизни.

Возвращаясь к новшествам, произведенным югендстилем, отметим, прежде всего, пространство, которое в архитектуре организовывалось при помощи непривычных доселе форм — асимметричных, изобилующих растительными узорами и орнаментами. Пространство подвергалось редукции в живописи посредством линейности, плоскостности изображения. Пространство трактовалось не при помощи реальности и предметности, а ассоциативно.

Линию можно определить как метатему стиля, описывая которую, исследователи не скупятся на эпитеты: изогнутая, извилистая, парящая, чувственная, самодостаточная, непредсказуемая. Линия полностью перекраивает внутренне устройство, форму. Форма, в «облике» которой немаловажное значение теперь играет сюжетика, старается отойти от общепринятых образцов и обогатиться но-

вым содержанием. Читаем у Д. Сарабьянова: «Идея роста, проявления жизненных сил, порыва, непосредственного, неосознанного чувства, прямое выражение состояния души — все это темы, сюжеты и мотивы, получившие в живописи и графике модерна довольно широкое выражение» [7, с. 170]. Здесь основными мотивами становятся животный и растительный миры: лебеди, павлины, нарциссы, дерево (как символ древа жизни и познания, как символ рая). Ориентация на органическое начало проходит через все уровни. Тяга к естественному в человеке, стихийному проявлению жизненных (или витальных) сил составляют основу формообразования модерна. Исследователи характеризуют формы с помощью почти поэтических образов: «формы, которые ветер рисует на песке», «динамика застывшей волны»... Главное уже не точная симметрия, а динамическое равновесие.

Тем не менее, орнамент югендстиля по-своему соперничает с природой. Стремление изобразить что-то необычное, иррациональное реализовывалось в тщательной выделке деталей, декоративных элементов из-за чего изображаемый объект становился денатурализованным, искусственным. Такое пристальное внимание к мелким деталям перекраивало привычные формы с главенствующим началом функциональной стороны. Этот интерес к мелочам югендстиль унаследовал от бидермейера. Его сосредоточенность на вещи, деталях была своеобразным культом в немецком быту.

В югендстиле второстепенные детали выходили на первый план. Эта черта прослеживается и в живописи, где скрупулезно выписывается орнамент, и особую значимость приобретают цветовые пятна. В результате, значение орнамента оказывается настолько велико, что основной образ на полотне теряет свое главенствующее значение и выступает как фон по отношению к окружающим его узорам (вспомним Климта, на полотнах которого персонаж как будто бы теряется в роскоши всевозможных узоров). Такая же тенденция обнаруживается в литературе: главный персонаж как будто бы не в центре, он не наполняется глубиной характера. Детали вновь важнее. Личность в литературе создала и необычный ритм прозы, который ничем не регламентируется, кроме как переживаниями, эмоциями, едва уловимыми ощущениями.

Искусство служило культуре красоты, с помощью которой художники старались усовершенствовать жизнь. Культ красоты активно воплощался в прикладных искусствах: дизайне интерьера, предметах быта, аксессуарах. Красота, по мнению Д. Сарабьянова, становится «сверхзадачей»: «Красота оказывается одновременно и целью и средством, она как бы воспроизводит сама себя» [7, с. 195]. Именно тяга к неземной красоте очень сильно «отрывает» югендстиль от реальностей окружающего мира: красота ищется не в нем, а в мире ирреальном. Жизнь не живут, а пытаются стилизовать ее средствами искусства под некое вымышленное

представление. Отсюда произведения югендстиля приобретают такие качества, как интровертность, нарциссизм, самолюбование.

Культ красоты — это цель и основная идея югендстиля и всего стиля модерн. Ведь нередко, говоря о последнем, исследователи часто называют его, в противовес экспрессионизму, «красивый стиль». Эта «красивость» становится одним из важнейших внешних признаков стиля, который привлекает к себе внимание и сегодня.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Дегтярева Н. И.* Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии: автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2010. 39 с.
2. *Прусс И. Е.* Западноевропейское искусство XVII века // *Малая история искусств.* М.: Искусство, 1974. 383 с.
3. *Уайльд О.* Избранные произведения: в 2 т. М.: Республика, 1993. Т. 1. 559 с.
4. *Ланглад Ж. де.* Оскар Уайльд или правда масок / *Жизнь замечательных людей.* М.: Молодая гвардия, Палимпсест, 1999. 325 с.
5. *Бжоска М.* Кризис модерна: Франц Шрекер и музыкальный театр 20-х годов // *Искусство XX века: уходящая эпоха?: сб. ст.: в 2 т.* Нижний Новгород, 1997. Т. 1. 292 с.
6. *Harders-Wuthenow F.* Franz Schreker. Der Geburtstag der Infantin // Franz Schreker. Der Geburtstag der Infantin. Erbst Toch. Tanzsuite. EDA, 1998.
7. *Сарабьянов Д. В.* Модерн. История стиля. М.: Галарт, 2001. 343 с.

#### REFERENCES

1. *Degtyareva N. I.* Opery Frantsa Shrekera i modern v muzykal'nom teatre Avstrii i Germanii: avtoref. diss. ... d-ra iskusstvovedeniya. SPb. 2010. 39 s.
2. *Pruss I. E.* Zapadnoevropejskoe iskusstvo XVII veka // *Malaya istoriya iskusstv.* M.: Iskusstvo, 1974. 383 s.
3. *Uajl'd O.* Izbrannye proizvedeniya: v 2 t. M.: Respublika, 1993. T. 1. 559 s.
4. *Langlad Zh. de.* Oskar Uajl'd ili pravda masok / *Zhizn' zamechatel'nyh lyudej.* M.: Molodaya gvardiya, Palimpsest, 1999. 325 s.
5. *Bzhoska M.* Krizis moderna: Frants Shreker i muzykal'nyj teatr 20-h godov // *Iskusstvo XX veka: uhodyaschaya epoha?: sb. st.: v 2 t. T.1: Nizhnij Novgorod, 1997. 292 s.*
6. *Harders-Wuthenow F.* Franz Schreker. Der Geburtstag der Infantin // Franz Schreker. Der Geburtstag der Infantin. Erbst Toch. Tanzsuite. EDA, 1998.
7. *Sarab'yanov D. V.* Modern. Istoriya stilya. M.: Galart, 2001. 343 s.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Ю. И. Агишева — канд. искусствоведения, доц.; Agisheva1@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Yuliya I. Agisheva — Cand. Sci (Arts), Ass. Prof.; Agisheva1@yandex.ru