

Хрестоматия / Ред.-сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — С. 233–234.

11. **Лютославский В.** [Об алеаторике] / Пер. Е. Михалченковой // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / Ред.-сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — С. 232–233.

12. **Лютославский В.** О ритмике и звуковысотной организации в технике композиции с применением ограниченного действия элемента случайности // Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. — М.: Тантра, 1995. — С. 135–151.

13. **Петрусева Н.** К анализу Третьей фортепианной сонаты Пьера Булеза // Музыкальное искусство XX века: Творческий процесс. Художественные явления. Теоретические концепции. Вып. 2 / Сост. Т. Н. Дубравская. — М.: Московская консерватория, 1995. — С. 101–116 (Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского; Сб. 9).

14. **Пуссёр А.** Техника I: «Ваш Фауст» (из книги «Апофеоз Рамо») / Пер. Е. Дубравской // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / Ред.-сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — С. 162–187.

15. **Савенко С.** Musica Sacra Арво Пярта // Музыка из бывшего СССР: Вып. 2 / Ред.-сост. В. Ценова. — М.: Композитор, 1996. — С. 208–228.

16. **Сапонов М.** Искусство импровизации. — М.: Музыка, 1982. — 77 с.

17. **Ценова В.** Наука и искусство музыкального мышления Пьера Булеза // Музыкально-теоретические системы: Учебник / Отв. ред. В. С. Ценова. — М.: Композитор, 2006. — С. 486–502.

18. **Ценова В.** О современной систематике музыкальных форм // Laudamus. К 60-летию Ю. Н. Холопова / Отв. ред. В. С. Ценова. — М.: Композитор, 1992. — С. 107–113.

19. **Штокхаузен К.** Изобретение и открытие (доклад о генезисе форм) / Пер. С. Савенко // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып. 1 / Ред. М. Арановский и А. Баева. — М.: Музыка, 1995. — С. 40–42.

20. **Boulez P.** Aléa // La Nouvelle Revue Française. 1957. № 59. — P. 839–857.

21. **Brown E.** Some Notes on Composing (1963) // The American composer speaks. A historical anthology, 1770–1965 / Ed. by G. Chase. Louisiana State University Press, 1966. — P. 299–305.

22. **Cage J.** Ryoanji [for Flute]. — New York: Edition Peters, 1984. — 17 p.

23. **Nyman M.** Experimental Music. Cage and Beyond. 2nd ed. — Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1999. — 216 p.

24. **Stokhausen K.** Explanation of markings // Klavierstück XI. — London: Universal Edition, 1979. — P. 1.

Irina SKVORTSOVA

## Artistic and musical iconography of Art Nouveau

Статья посвящена рассмотрению музыкальной иконографии модерна, отражающей содержательный смысловой слой произведений, вобравших в себя наиболее распространенные темы, сюжеты и мотивы стиля модерн.

В ней последовательно рассматривается иконографический слой, получивший наглядно-визуальное воплощение в живописи и архитектуре и по-своему отраженный в сочинениях русских композиторов конца XIX – начала XX веков. Среди них: проекция так называемой «философии жизни», проявления жизненных сил, обновления, тема весны, образы вечной женственности, мир сказки, мистические мотивы, типично барочные мифологемы сна, сада, зеркала, особое отношение к сказке и др.

**Ключевые слова:** модерн, русская музыка, иконография, «философия жизни».

The article is devoted to the music iconography of Art Nouveau and its interrelations with works that have accumulated the most popular themes, subjects and moments of Art Nouveau.

Author considers the iconography layer of visual arts, its influence and reflections in music works by Russian composers at the edge of XIX and XX centuries. Including view of «life philosophy», renewal, spring theme, images of eternal femininity, world of fairy-tales, mystic motifs and typical baroque mythologems (dream, garden, mirror, special attitude to fairy-tales etc).

**Key words:** Art Nouveau, Russian music, iconography, «life philosophy».

Ирина СКВОРЦОВА

## Общехудожественная и музыкальная иконография модерна

Понятие иконографии, казалось бы, распространяется лишь только на визуальные искусства. Вместе с тем оно приобретает обобщенный смысл, как некий содержательный слой конкретного направления искусства или стиля,

включающий темы, сюжеты, мотивы произведений. «К каждому виду искусства можно, хотя бы условно, применить понятие иконографии», — совершенно справедливо пишет Д. В. Сарабьянов [4, с. 170]. Если обратиться к справочникам, то мы

обнаружим следующее определение термина иконография: «Иконография (от греч. eikon — «изображение, образ» и графия), в изобразительном искусстве строго установленная система изображения каких-либо персонажей или сюжетных сцен. [...] Под

иконографией понимают также *совокупность изображений какого-либо лица, совокупность сюжетов, характерных для искусства какой-либо эпохи, направления* (курсив мой. — И. С.)<sup>1</sup>. Определенный круг сюжетов и мотивов характерен и для стиля модерн. Более того, именно сюжетно-иконографический план во многом и отражает содержательный, смысловой уровень этого стилистического направления.

Музыкальное искусство восприняло и использовало «ходовые» сюжеты и мотивы, получившие столь широкое и, что в данном случае важно, наглядно-визуальное воплощение в живописи. Среди них: мотивы волны, спирали, острова, весны, идеи роста-движения-порыва-развития, танцы-вакханалии, эротические мотивы, сказочные мотивы, мотивы птиц и всевозможных цветов и т. д. Рассмотрим последовательно, как отдельные темы, фигурирующие в стилистике модерна, преломляются в музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков.

Иконография модерна формировалась вокруг определенных образов и понятий, присущих многочисленным философским и эстетическим течениям эпохи. Особое влияние на умы людей рубежа веков оказала так называемая «философия жизни», которая представляла собой различные варианты философских концепций идеалистического толка (бергсонизм, ницшеанство, концепция Э. Кассирера, а позднее — фрейдизм и О. Шпенглер с его эсхатологическими идеями «Заката Европы»). По мнению Д. В. Сарабьянова, «ни одну из философских концепций рубежа столетий мы не можем считать непосредственным побудителем стиля модерн. Тем более, что некоторые из них появляются и утверждаются в европейской философии уже тогда, когда модерн как стиль сложился и функционировал. Но в большинстве своем эти новые концепции [...] во многом родственны друг другу, и в «месте их родства» возникает возможность сопоставления этой философии с новым стилем» [4, с. 28]. «Философия жизни» переносит акцент с гносеологических проблем на проблемы самого мира, *самой жизни*, которая превращается во всеобъемлющую категорию — изначальную и конечную. «Жизнь, единство жизни, единобытие с жизнью, со всем живым становится разгадкой, волшебным словом эпохи. Не

разум, не дух, не закон, не свобода, не долг или добродетель, а именно жизнь» [4, с. 30].

Прямые параллели данных философских представлений можно найти во многих сюжетах и мотивах стиля модерн. Всевозможные «Вихри», «Танцы», «Вакханалии», «Хороводы», «Весенние ветры» — излюбленные, популярные названия картин этого времени. Вспомним в связи с этим «Вихрь» Ф. Малявина, мотивы танца у С. Малютина, А. Бенуа, портреты танцовщиц Анны Павловой, Иды Рубинштейн, Тамары Карсавиной, созданные В. Серовым. Со знаменитой танцовщицы Лои Фуллер, которая прославилась своим «серпантинным танцем», художники рисовали портреты маслом, писали акварели, создавали цветные литографии и графические рисунки, скульпторы ваяли скульптурные изображения. Ее танец с развевающейся драпировкой был воплощением *вихревого движения*, которое казалось в тот момент самым модным и самым обостренным, самым точным отражением ритма и темпа современной жизни.

Витающий в воздухе популярный образ не мог не воплотиться в музыкальной материи. Стихия вихревого движения слышна во многих фортепианных произведениях С. Рахманинова, А. Скрябина и др. Такие фортепианные пьесы, как, например, *прелюдии* (ор. 3, № 2 до-диез минор, середина; ор. 23, № 7 до минор, № 9 ми-бемоль мажор; ор. 32, № 1 до мажор; № 6 ля-бемоль мажор, № 12 до-диез минор), *этюды-картины* (ор. 33 № 2 до мажор, № 3 ми-бемоль минор), *музыкальные моменты* (ор. 16 № 2 ми-бемоль минор, № 4 ми минор) С. Рахманинова; *прелюдии* (ор. 11 № 1, 14; ор. 15 № 2, Причудливая поэма до мажор из трех пьес ор. 45 № 2), *этюды* ор. 8 № 12 А. Скрябина составляют существенный пласт подобной образности.

Тема *юности, молодости, развития* косвенным образом отражена в сказочных операх Н. Римского-Корсакова. К примеру, образ царевича Гвидона из «Салтана» — естественного, не испорченного цивилизацией юноши — данный в развитии (младенец, ребенок, взрослый), хоть и преподносится с некоторой долей иронии, все же в целом совпадает с неким идеальным представлением художников модерна. Он находится в одном ряду с произведениями П. Гогена, изображающего «естественного, природного» человека

с Гаити, с образами юношей и вообще юности в картинах П. Кузнецова, П. Уткина, К. Петрова-Водкина, в скульптурах А. Голубкиной и др. Зеркальный образ гротескного двойника царевича-богатыря Гвидона находим в «Золотом петушке», — это сын Додона, юный царевич Афон, чья неуместность, нетерпеливость и нелепость по контрасту подчеркивается вполне серьезной героической музыкой.

В этом же ряду, связанном с идеей развития, находится и популярная в то время тема *Весны* — символ стихии и обновления, молодости, роста и движения. Эта тема, характерная для иконографии модерна, была необычайно востребована во всех видах искусства. Среди них — известная картина Ф. Ходлера «День», полотна В. Хофмана, по-разному воплощенные варианты весны И. Левитана, К. Петрова-Водкина, В. Борисова-Мусатова. И в поэзии этой теме посвящены многочисленные стихотворения символических поэтов К. Бальмонта, А. Блока. К этой же тематике относится и цикл С. Городецкого «Ярь», столь любимый А. Лядовым и И. Стравинским; и, конечно, множественные музыкальные претворения этого иконографического мотива мы находим у С. Рахманинова (кантата «Весна», романсы) и И. Стравинского («Весна священная», романс «Весна монастырская»). Чаще всего весенняя образность, олицетворяющая пробуждение новых чувств, новых жизненных сил, порыв молодости, встречается в вокальной и хоровой лирике рубежа веков. В связи с этим можно назвать романсы С. Танеева «Палящий зной сменил тепло весны», А. Корещенко «Придешь ли с новою весной», В. Ребикова «Весна», «Весенние сказки», его же ритмодекламацию «Как цветок», хор Ц. Кюи «Весеннее утро» и т. д.

Особое место в иконографии модерна занимает *культ женской красоты*. Хорошо известно, как почитался образ Прекрасной Дамы, занимающий одно из центральных мест в искусстве модерна. Женственность была поднята до высоты космической категории, как священное начало жизни и как предел красоты. Феи, богини, принцессы, грезы — вот далеко не полный перечень поэтических названий, подчеркивающих поклонение вечной женской красоте.

Однако трактовался образ вечной женственности в искусстве рубежа веков отнюдь не однозначно. В нем присутствовали одновременно два

<sup>1</sup> URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Иконография> (дата обращения: 01.03.2010).

лика — светлый лик возвышенной Мадонны и темный — женщины-искусительницы, Евы. Амбивалентность женского образа — популярная и излюбленная тема модерна. В этой связи можно вспомнить эротичных, соблазнительных и одновременно демонических Саломею и Юдифь Г. Климта, грациозные и одновременно бесстыдно обольстительные женские фигуры А. Мухи, вычурно изящные, эпатажные иллюстрации О. Бердслея к «Лисистрате» и к «Саломее» О. Уайльда, где эротическая игра находится на грани пошлости и прозрения. В искусстве модерна родился новый тип героинь, в которых смешались сила, эротизм, божественная красота, любовь и смерть. *Эротизм и чувственность* стали приметой времени.

И в музыкальном искусстве иконографическая тема женской красоты и одновременно амбивалентности женского образа нашла свое отражение. Отметим «Принцессу Грезу» Н. Черепнина, многочисленные женские образы в операх Н. Римского-Корсакова. У последнего мы находим и сочетание противоположных женских натур в одном произведении: возвышенных, неземных — и исступленно страстных, таких как Снегурочка и Купава в «Снегурочке», Марфа и Любаша в «Царской невесте», Волхова и Любава в «Садко». Венчает ряд поэтических и, можно сказать, божественных натур, — образ Февронии. Противоположный пик составляет чрезвычайно интересный, загадочный и далеко не однозначный образ Шемаханской царицы — своего рода воплощение современных черт, характерных для женских образов той эпохи. В нем сочетается все: и нежная женственная красота поэтической восточной «принцессы», и жестокая, обольстительная искусительница. И. Лапшин классифицирует сочетание в ней противоположностей как «обаяние зла в образе обольстительной женщины» [3, с. 273] и «гипнотическое очарование экстаза» [3, с. 278]. Она стоит в одном ряду с Саломеей, Юдифью, Иродиадой и предстает в «Золотом петушке» то повелевающей властительницей, то откровенной соблазнительницей («Сброшу чопорные ткани»), то страстной женщиной («О, трепет ласки, о, узор любовной сказки»), то, в соответствии с излюбленным современным образом «женщины в экстазе», в экзальтированном состоянии («Ах, зачем и вспоминать, даром рану растравлять»). И даже популярный современный мотив «женщина и смерть», то есть мотив смерти, как

оборотная сторона любви, сквозит в словах царицы: «Ах, увянет скоро младость. Унесет с собою радость. Смертный, каждый миг лови, каждый час отдай любви».

Как уже отмечалось, эротичность действительно занимает одно из ведущих мест в эстетике модерна. Одним из ярких примеров музыкального современного эротизма является творчество А. Скрябина. Еще в 1912 году, при жизни композитора, В. Каратыгин в статье «Скрябин и молодые московские композиторы» дает следующую характеристику творчества композитора: «Постепенно усиливавшиеся в его музыке элементы стремительности, экзальтированности, исступленной страстности, истомного, почти болезненно обостренного эротизма, все эти черты скрябинского искусства приведены в «Экстазе», «Прометее» и 7-й сонате с необычайной и неизвестной до Скрябина изощренности (курсив мой. — И. С.)» [2, с. 31].

Некой праяной чувственностью, эротизмом отличаются и многие страницы музыки С. Рахманинова. Достаточно вспомнить Фантазию для двух роялей, отдельные эпизоды Второго концерта и многочисленные фортепианные миниатюры.

Общей чертой всего европейского модерна явилась романтизация и стилизация современного национально-средневекового наследия. Именно на этом полюсе в русском модерне нашли столь яркое воплощение мотивы древнерусского искусства. Интерес к сказочности, как проявлению мифологического мышления, стал характерной приметой эпохи модерна. И живописный модерн, наряду с архитектурным, дал огромное число классических иллюстраций русской сказки. Птицы-сирины, русалки, богатыри, всякая сказочная нечисть, особенно искусно вплетенная в прихотливый орнамент и обрамляющая какой-либо сказочный сюжет, как это часто встречается у И. Билибина, были любимыми сюжетами картин этого времени.

И музыкальное искусство рубежа веков воплотило и отразило во всем многообразии сказочную иконографическую тематику. Тяготение к сказке выразилось в творчестве Н. Римского-Корсакова и А. Лядова, Н. Черепнина и Н. Метнера, И. Стравинского и др. Прежде всего, перебегают с эстетикой «нового стиля» три последние сказочные оперы Н. Римского-Корсакова: «Сказка о царе Салтане», «Кашей» и «Золотой петушок». Они представляют собой эстетизированные, стилизованные

сказки. Написанные все для мамонтовского театра, они ставились художниками, для которых стиль модерн был естественной формой выражения. Декорации и костюмы к «Салтану» писал М. Врубель (к другим постановкам — К. Коровин и И. Билибин), к «Кашею» и «Золотому петушку» — И. Билибин, а потом А. Бенуа. Само оформление спектаклей не только полностью соответствовало характеру новизны музыки, но еще более ее подчеркивало. Так, например, декорации И. Билибина к последней опере Н. Римского-Корсакова, по свидетельству Ю. Энгеля, «выдержаны в известном стилизованно-лубочном стиле и прекрасно подходят ко всему складу “Золотого петушка”» [6, с. 273].

Стилизованный, отстраненно-условный характер сюжетики — не единственная общая черта трех последних сказок композитора. Их сближает единый пародийный дух, сосуществование высокого и низменного (Шемаханская царица и Царь Додон, Царевна Лебедь и Бабаиха и т. д.). Реальное и условное, натурность и декоративность, соотносясь, переплетаются в прихотливое узорчатое целое. Словно в картинах Г. Климта, где фрагментарная натуралистичность растворяется в декоративной пестроте фона, в «Золотом петушке» примитивизмы интонационного строя партии Додона тонут в прихотливо-орнаментальных, красочно-извилистых линиях мелодики Шемаханской царицы. В «Салтане» орнаментальные ритмы и узоры соседствуют с лубочными народными стилизациями.

Особое отношение к сказке отличало А. Лядова. Пожалуй, не было иного художника, для которого мир сказочных образов, фантазийных и гармоничных, светлых и справедливых, был бы столь же органичен и естественен как для А. Лядова. Он сам рисовал сказочно-мифических существ, напоминающих «Пана» М. Врубеля, изучал труды А. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» и «Колдовство на Руси в старину», И. Сахарова «Сказания русского народа». «Мифотворчество Лядова было чистой водой», — вспоминал о композиторе С. Городецкий [6, с. 120]. Подражая народному творчеству и фольклорному стилю, А. Лядов привнес в свои сказки элемент мистической загадочности, отстраненности, любования идеальной красотой, что сблизило их по духу с иллюстрациями к сказкам И. Билибина и Вик. Васнецова. Своими стилизациями А. Лядов под-

черкнул мир условности в них — недаром так зыбок и неуловим мир «Волшебного озера», загадочен и глубокомыслен сон Кикиморы, стремителен полет Бабы-Яги.

Сказки-балеты И. Стравинского также отражают характерный для модерна иконографический интерес к стилизации и условной трактовке народно-сказочной тематики. В балетах присутствуют русские фольклорные и лубочные мотивы. Но если в «Жар-птице» «Хоровод царевен» близок эстетике стилизации русской сказочности И. Билибиным и Вик. Васнецовым, то в «Петрушке» сказка смыкается с народно-площадной стилистикой сродни Б. Кустодиеву, Ф. Малявину, Н. Сапунову и Н. Гончаровой.

Иконография модерна не столь безмятежна, как кажется на первый взгляд. Нередко в модерне распространенные жизнеутверждающие мотивы приобретают прямо противоположный вектор. Жизнь прекрасна, хотя и чревата смертью — вот основное противоречие, которое было подспудно скрыто в недрах модерна. Многие картины А. Бёклина, Э. Мунка, Ф. Штука, М. Клингера, М. Врубеля, В. Борисова-Мусатова пронизаны именно этими настроениями. В моде того времени были мистические сюжеты, туманные и странные, словно в дымке. Эти настроения нашли воплощение и в музыкальном искусстве. Примеры тому — «Остров мертвых» С. Рахманинова, «Сад смерти» С. Василенко, мистические страницы творчества А. Скрябина, симфонические поэмы «Молчание» и «Аластор» Н. Мяскового, и др. Безусловно, присутствуя в модерне, мистически-сумрачная тематика не является определяющей. Главное, как говорил Ф. Шехтель: «Делать жизнь приятнее». Эта позитивная направленность модерна была связана с его основной миссией: он призван был утверждать, а не отрицать. Его тяготение к украшающей жизнь и действительности *декоративности*, его *чувственность и эротичность*, его всепоглощающее стремление к *наслаждению* и, вопреки всему, к *красоте и эстетизму* в конечном итоге определили характер стиля.

Музыкальное искусство восприняло и так называемые «бродячие мотивы» (термин Д. Сарабьянова), распространенные в изобразительном искусстве модерна. К ним относятся разнообразные цветы, составляющие основу декоративных украшений и орнаментов; птицы; фантазийные мотивы — сон, сад, зеркало, озеро; мотивы выезда и въезда, тор-

жественных шествий, ярмарочных гуляний.

Одним из популярных иконографических мотивов модерна стал мотив *острова*, получивший распространение с легкой руки швейцарско-немецкого художника А. Бёклина. Созданная им картина «Остров мертвых» вызвала огромный интерес у русских художников А. Бенуа, М. Нестерова, М. Добужинского, И. Билибина, К. Петрова-Водкина, И. Грабаря и др. Достаточно привести цитату из письма А. Лядова от 14 мая 1906 года, чтобы представить себе резонанс и амплитуду этой увлеченности. «Если Вы не будете кричать: “Ах, Бёклин! Ах, “Остров смерти”! О, чудо! Восторг! Гениально!” — я с Вами раззнакомлюсь. Я просто купался в восторге, смотря на “Остров смерти”, [...] меня очень уж задел Бёклин» [1, с. 135]. А. Бенуа много лет спустя вспоминал о А. Бёклине: «...ныне никак нельзя себе представить, какое ошеломляющее воздействие в свое время производили его картины» [5, с. 231]. В «Острове мертвых» привлекало и завораживало ощущение тайны, присутствие духа смерти, отражение «предгрозовых предчувствий», характерных для эпохи рубежа веков.

Отдали дань островной тематике К. Сомов в «Острове любви», А. Бенуа в «Китайском павильоне» и «Прогулке короля», И. Левитан в картине «Над вечным покоем», в музыкальном искусстве: Н. Римский-Корсаков, обратившийся к мотиву острова в «Салтане» (в виде сказочно-лубочного острова Буяна), «Кашее» и «Золотом петушке» (призрачный и таинственный остров в ариозо Шемаханской царицы «Между морем и небом висит островок»). Важное место тема острова занимает в творчестве С. Рахманинова. Ей посвящены романсы «Островок» (одноименный романс на стихи К. Бальмонта — П. Шелли есть и у С. Танеева), «Здесь хорошо», «Сон», симфоническая поэма «Остров мертвых».

Для модерна было типично представление о единстве всего живого. Отсюда изобилие животных и растительных мотивов в его иконографии. Характерным для этого времени было стремление соединить в единую фантазийную композицию *несоединимое*, например, птицу, цветок, рыбу, волну, какое-нибудь мифологическое существо вроде Пана М. Врубеля. Необычайно популярен в эти годы чисто модернистский образ райской птицы Сириин — смесь фантастического и внешне

прекрасного. Картины Вик. Васнецова «Сириин и Алконост. Песнь радости и печали», И. Билибина «Райская птица Сириин», израссы М. Врубеля на эту тему, судя по воспоминаниям, близки А. Лядову, нравятся И. Стравинскому, и это не случайно — общие художественно-эстетические флюиды витали в воздухе. Например, популярные в модерне образы сказочных чарующих дев-птиц — своеобразный идеал женской красоты, волшебной, хрупкой и сильной одновременно, встречаются и в музыке: Царевна Лебедь Н. Римского-Корсакова, Жар-птица И. Стравинского.

Модерн питал необычайный интерес к *цветам*, воспринимая каждый из них как особый персонаж. Сложился даже некий культ излюбленных цветов. Это разнообразные орхидеи, тюльпаны, лилии, ирисы и др. Одним из ярчайших примеров цветочной образности и вместе с тем символического мистицизма цветов стала «Сирень» М. Врубеля (1900). В ней нашли отражение мотивы бурного цветения — символа обновления, пробуждения сил, весны и, вместе с тем, загадочной таинственности. Этот поразительный образ оставил след во многих произведениях модерна. Запечатлен он и в музыкальном искусстве. Тонкая музыкальная метафора картины цветущей сирени предстает в романсе С. Рахманинова и его фортепианной транскрипции. Среди произведений композитора есть еще один цветок — вдохновенный и нежный образ маргаритки, воплощенный в одноименном романсе и его фортепианной транскрипции.

Цветочная тематика была чрезвычайно характерна для творчества А. Мухи. В 1898 году он создал специальную серию картин «Цветы», куда входили ирисы, гвоздики, лилии и розы. Практически во всех его произведениях, что бы он ни рисовал, фон декорирован сплетением различных прихотливых цветов и листьев. Этот цветочный орнамент современных изощренных линий картин А. Мухи перекликается с «цветочной музыкой» балета «Времена года» А. Глазунова — обильными васильками и маками.

Одним из сквозных репрезентирующих мотивов иконографии модерна являются мотивы *волны и спирали*, которые, воплощая в себе причудливое сплетение изогнутых линий, становятся символом не только визуальных искусств (что находило широкое применение в живописи, в графике, в скульптуре, в архитектуре; вспомним знаковую для мо-

дерна лестницу Ф. Шехтеля в особняке Рябушинского), но и множества музыкальных произведений. Волнообразные линии обнаруживаются в произведениях совершенно разных композиторов рубежа веков. Их легко увидеть в сказочных операх Н. Римского-Корсакова; например, мотив волны лежит в основе лейтмотива Шемаханской царицы и темы Царевны Лебеди. Рисунок фигурации многих фортепианных миниатюр С. Рахманинова и А. Скрябина также основан на прихотливых линиях волнообразного движения, что без труда можно обнаружить, взглянув на нотную запись.

В модерне всплывают типично барочные мифологемы, такие как *сон, сад, зеркало* и его двойник — *озеро*.

Мифологема сна встречается в «Иоланте» и «Щелкунчике» П. Чайковского, в «Золотом петушке» Н. Римского-Корсакова. Мифологема сада тоже важна для сюжетики модерна. Сад «Иоланты» — синоним Рая, «Сад смерти» С. Василенко — пример мистического воплощения сюжета. Мотив зачарованного зеркала встречается в балете А. Корещенко «Волшебное зеркало» и в «Волшебном озере» А. Лядова.

Как самостоятельные сюжетные мотивы в иконографии модерна оформились сцены *въезда и выезда, торжественных шествий, гуляний*. Русские художники А. Бенуа, К. Сомов, А. Рябушкин, Е. Лансере, Б. Кустодиев и др. любили рисовать всевозможные народные ярмарочные

гулянья. В музыкальной иконографии эти темы нашли свое сходное с живописью стилизованное отражение в пушкинских сказках Н. Римского-Корсакова (шествие тридцати трех богатырей, пышный въезд в столицу царевича Гвидона в «Сказке о царе Салтане»; сцены въезда и выезда в «Золотом петушке»), в масленичных сценах «Петрушки» И. Стравинского.

Рассмотренный круг сюжетов и мотивов, встречающихся в русском музыкальном искусстве рубежа веков, может быть, и не исчерпывает всего многообразия тем, однако, безусловно, создает представление об общем характере и особенностях иконографии музыкального модерна.

#### Список литературы

1. А. К. Лядов. Жизнь. Портрет. Творчество. Из писем. — СПб.: Композитор, 2005. — 165 с.
2. **Каратыгин В.** Скрябин и молодые московские композиторы // Аполлон, 1912, № 5. — С. 30–52.
3. **Лапшин И.** Художественное творчество. — Пг.: Мысль, 1922. — 331 с.

4. **Сарабьянов Д. В.** Стиль модерн. Истоки, история, проблемы. — М.: Искусство, 1989. — 294 с.
5. **Стернин Г. Ю.** Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. — М.: Советский художник, 1984. — 296 с.
6. **Энгель Ю. Д.** Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке. — М.: Советский композитор, 1971. — 523 с.

Olga ONEGINA

## Sergei M. Liapunov. Sextet, op. 63

*Статья посвящена анализу одного из самых значительных сочинений С. М. Ляпунова. Изложена история создания двух редакций секстета, показана связь образной сферы этого произведения с традициями русской инструментальной музыки.*

**Ключевые слова:** С. Ляпунов, рукопись, автограф, черновик, инструментальный стиль, секстет.

*The story of composing the two versions of S. Liapunov's sextet is represented, the connection between the imagery field of this work and the traditions of the Russian instrumental music is demonstrated.*

**Key words:** S. Lyapunov, manuscript, autograph, rough copy, instrumental style, sextet.

Ольга ОНЕГИНА

## С. М. Ляпунов. Секстет соч. 63

**В**клад Сергея Михайловича Ляпунова (1859–1924) в развитие русской музыкальной культуры до сих пор не оценен по заслугам. Существующие в весьма незначительном количестве печатные материалы о нем не могут претендовать на исчерпывающее освещение его жизни и творчества. Вместе с тем, С. М. Ляпунов является автором целого ряда вполне самобытных, опирающихся в своем тематизме и принципах развития музыкального материала на народные истоки, сочинений в различных жанрах симфонической, вокальной, духовной и камерно-инструментальной музыки. В этом плане он продолжил и развил тенденции творчества, связанные с освоением стилистики русских

и восточных фольклорных пластов многими крупнейшими отечественными композиторами XIX века, прежде всего, М. И. Глинкой и «кучкистами».

Истоки инструментального стиля композитора во многом восходят к творческой манере М. А. Балакирева. Теснейшее сотрудничество двух музыкантов на протяжении 25 лет, общность их взглядов на пути развития национального искусства не могли пройти для С. М. Ляпунова бесследно. Первоначальный интерес к сочинениям представителей «Могучей кучки» возник у будущего композитора еще в период его обучения в музыкальных классах Нижегородского Отделения РМО. Поступив осенью 1878 года в Московскую консерваторию, С. М. Ляпунов