

3. Слэстон О. Українські вироби в Австрії на Віденській кустарній виставці і наша допомога кустарництву // Рідний край. – 1991. – № 11–12. – С. 15.
4. Клименко О. Народна кераміка Опішні на зламі ХІХ–ХХ століть // Українське мистецтво та архітектура кінця ХІХ – початку ХХ ст. – К., 2000. – С. 155.
5. Вільшанська О. Меблі Амвросія Ждахи // Народне мистецтво. – 2001. – № 3–4. – С. 56–58.
6. Кара-Васильєва Т. Історія української вишивки. – К., 2008. – С. 144.
7. Русское народное искусство на второй Всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 г. – Пг., 1914. – С. 49.
8. Кара-Васильєва Т. В. Стиль модерн і українська вишивка // Українська академія мистецтв : Спец. випуск. До 50-річчя факультету теорії та історії мистецтв. – К., 2010. – С. 106–126.

**Нелли Мацаберидзе**  
**(Минск)**

## **РЕМИНИСЦЕНЦИЯ СТИЛЯ МОДЕРН ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ ХХ ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ СЛАВЯНСКИХ СТРАН)**

*Стиль модерн у музиці другої половини ХХ ст. визначається стилістичним синтезом ретроспективи і новизни. У цей період утворилася складна взаємодія традиції, радикалізму й того, що було знайдено на початку ХХ ст. (насамперед І. Стравинським). Сукупність нових явищ, не пов'язаних зі строгим академізмом і радикальним новаторством, визначає суть стилю модерн.*

**Ключові слова:** стиль модерн, традиція, новаторство, академізм.

*The Modern Style in music and the specificity of its refraction in composers' creativity in the second half of the 20th century can be defined by the stylistic synthesis of retrospective and novelty. During that period a complicated interaction of tradition, radicalism and what was found at the beginning of the 20th century (first of all by Igor Stravinsky) was formed. The essence of modernist style is defined by the range of new phenomena not connected with strict academism and radical innovation.*

**Keywords:** Modern Style, tradition, innovation, academic style.

«Музыкальный модерн», или «стиль модерн в музыке», определяется нами как разновидность художественного стиля модерн в искусстве. Он характеризуется творческим претворением многовековой традиции музыкального искусства в выборе тем, образов, языковых норм и классических форм, обогащенных влиянием авангарда (как «осовремененная классика»). Результатом такого взаимодействия становится новое качество синтеза ретроспективы и новизны. Стиль модерн в музыке – это и определенный стиль музыкального мышления, и сама музыка, в которой переосмыслено классическое начало в целях создания образа изящества и изысканности. Стиль модерн – это стиль, находящийся между традиционной музыкальной классикой и музыкальным авангардом<sup>1</sup>.

Касаясь национальных особенностей развития стиля в музыкальном искусстве второй половины ХХ столетия, следует отметить существование «белых пятен», которые требуют осмысления в общем историческом процессе развития культуры в целом. Речь идет о стиле модерн, который вновь заявил о себе в 60-е годы ХХ века в советской музыке и несколько позже в музыке композиторов славянского региона, обретая национальную специфику.

Прежде чем выявить эту специфику, отметим особенности музыкально-художественного мышления, базирующегося на главных чертах стиля, которые проявились в музыке Н. Черепнина, М. Штейнберга, В. Ребикова и в сочинениях И. Стравинского первой трети ХХ века: реконструкция архаического начала, интерес к театрализованности, экстравагантности и эстетизму. Во второй половине ХХ века особенности проявления музыкального модерна скажутся в:

- творческом переосмыслении понятия «традиция», в котором стилевые идиомы представляют собой традиционные понятия (тематизм, ритм, гармония, тембр), «приправленные» спецификой модерна;

- возможности существования параллелей в терминологии и выразительных приемах модерна и пластических (зрелищных) видов искусства;

- стилевой эталонности музыки И. Стравинского «русского периода», как художественного ориентира для музыкантов XX века.

Традиция, как переосмысление накопленного опыта выражения в искусстве, служила в модерне первой трети XX века регулятором авторской стилистики и поэтому осознавалась как преемственная категория. Во второй же половине XX века совершенно очевидно просматривается персонифицированный подход к традиции, который формулируется нами как «традиция Стравинского». Именно эта тенденция консолидировала в себе возможность сохранения интонационного своеобразия национальной музыки с современными интонационными завоеваниями. Помимо этого, возрождение интереса к творчеству И. Стравинского связано со стремлением к реконструкции художественного стиля модерн. Остановимся на этом подробнее.

Реконструкция стиля модерн стала возможной благодаря осознанию фольклора в любом национальном стиле как древнейшей, наиболее постоянной и наиболее распространенной традиции. Как отмечает В. Антонец, «всеобщность фольклора как интонационного национального мышления, историческая устойчивость определяют неизбежность его присутствия в качестве стержневого явления, связывающего все этапы процесса становления и развития национального стиля». Так, например, для белорусской музыки, как показало дальнейшее развитие национальной культуры, роль взаимосвязи фольклора и профессионального композиторского творчества оказалась всеобъемлющей, и поэтому «можно говорить о данном явлении как о специфическом, обуславливающем своеобразие белорусской культуры».

Однако не всякое обращение к фольклору знаменует собой проявление модерна. Известно, что в советской музыке в 60-е годы наметилось две линии в использовании и творческой переработке фольклора. Одна сформировалась в связи с творчеством Г Свиридова и объединила композиторов, стоящих на позициях классической тональной системы. Другая продемонстрировала стилевое расслоение на основе разных форм синтеза русских фольклорных истоков и «техник» нового времени – через призму активных связей со стилистикой И. Стравинского. Именно вторая линия знаменует собой явление «реминисценции» музыкального модерна.

Главной опорой в этом процессе стал интерес к древнейшим пластам народного искусства. В ракурсе общего художественного развития советской культуры такой интерес к «архаике» возник в рамках «новой фольклорной волны» в 60-х годах. Как и модерн начала века, так и реконструированный модерн в рамках неофольклоризма соединил в себе принципы классического (традиционного) мышления с современными (радикальными) языковыми нормами. Этим же, включая национальную специфику, стиль модерн определяет динамику своего дальнейшего развития во второй половине XX века. Результатом этой динамики явилось то, что к концу века стиль модерн существовал уже в виде различных региональных форм авангарда.

Воплощение острой экспрессии, резких аффектированных эмоциональных сдвигов, которые причудливо сочетаются с утонченно-красочной созерцательностью, выражали в произведениях И. Стравинского субъективизированное отражение предреволюционной эпохи. Такая стилистика отвечала поискам выражения противоречивого мировоззрения художников второй половины XX века. Поэтому показательно, что специфика музыки И. Стравинского легла в основу творческих поисков композиторов в области новой стилевой выразительности. Ее результатом стала опора конструктивной основы произведения на краткие попевки-«рассады» (термин Б. Яворского) и динамизирующего их звучания варварской энергии ритма (например, «Allegro barbaro» Б. Бартока, «Скифская сюита» С. Прокофьева).

Особенность развития музыки славянского региона, как уже отмечалось, сказывается в ее несколько замедленном процессе следования новым тенденциям, которые возникали в советской музыке. Рассматривая названную стилевую ситуацию, обнаруживаем, что объективный интерес к творчеству И. Стравинского в Беларуси начинает проявляться лишь к концу 60-х годов XX столетия. Первым композитором, который творчески осмыслил языковые нормы стиля И. Стравинского в Беларуси, стал Е. Глебов. Его балет «Избранница» (1969) является первым примером реконструкции стилистики музыкального модерна в белорусской музыке.

В русле этих же тенденций лежит принцип возрождения древних жанровых форм и стремление максимально точно отразить манеру их исполнения, которая часто выражена принципом гетерофонии. Этот принцип, отвечающий идее поисков нового звукового фонизма, отразил стремление композиторов к выражению острого диссонантного гармонического колорита на основе совмещения фольклорного элемента и современных технических приемов письма.

Своеобразие проявления стиля модерн в белорусской музыке второй половины XX века заключается в воплощении идеи слияния различных видов и жанров искусства, выработке собственной языковой системы, во многом ориентированной на творчество И. Стравинского и стилистику древнейших фольклорных форм музыки. Творческий метод работы композитора поставлен во главу угла системы стиля и отражает региональную форму стиля модерна.

Исследуя пути развития музыкального модерна этого периода, следует четко развести те линии, которые определяют сущность региональной формы стиля. Важной их чертой, как уже отмечалось, является стремление к смешению новых видов композиторской техники с определенными (для каждой линии) идиомами стиля. Таким образом, в белорусской музыке второй половины XX века выделяются три «ветви» стиля модерна: модерн «архаической ориентации», «театрализованный» модерн, ориентированный на экстравагантность в музыке; и модерн с ориентацией на «эстетизм», отражающий в музыкальном языке известное стремление к «чистому искусству». Привлечение джазовой стилистики и «музыкальной живописи» образуют стилевые фланги последней «ветви».

Отметим при этом некоторую условность данной типологии, поскольку в ее основе лежит принцип реконструкции истинного стиля модерна в искусстве, предположительно подмененного термином «новая фольклорная волна» ввиду идеологического запрета на слово «модерн». Единая сущность явления музыкального модерна опирается на общий исток, которым является архаика. Она присутствует во всех выделенных «ветвях» модерна, опираясь на яркую театральность (ритуал, обряд и др.) с четкой игровой стихией, которая ведет к зрелищности, эффектности. «Театрализованный» стиль модерна, ориентированный на экстравагантность в музыке, часто направляет свою интонационность в русло архаических попевок или жанров, создавая и сочетая их с современным композиторским языком. Модерн, ориентированный на «эстетизм», стремясь к особой выразительной «атмосфере», вбирает в себя фольклорные принципы не европейской, а афро-американской традиции (джаз), придавая им своеобразную тембровую окраску.

Стиль модерн «архаической ориентации» есть исторически первая линия реминисценции стиля. Эта «ветвь» отражает стремление к синтезу фольклорных истоков и «техник» нового времени с активной опорой на стилистику И. Стравинского и древнеславянский этос, где максимально концентрируются острая экспрессия, драматизм и резкие эмоциональные сдвиги.

Метод работы музыкального модерна «архаической ориентации» с интонационным материалом отражает понимание «архаики» как выражения языческой образности. Это влечет за собой стремление к микротематизму, максимальному выявлению терпкости ладоинтонационных контуров (участки сильно выраженной хроматики, внетональные гармонические и полиладовые структуры, кластеры и др.) и построению сложной формы на основе простейшей полевки.

Среди произведений этой «ветви» музыкального модерна в белорусской музыке второй половины XX столетия отметим произведения А. Мдивани – ораторию «Ванька-встанька» (1972), симфонии № 5 «Память Земли» (1984), № 6 «Полоцкие письма» (1987); кантату В. Войтика «Як хадзгу камар у сваты» (1972), его же поэма-сказка «Иван – крестьянский сын» (1985); вокально-симфоническую картину «Игрища» (1983), ораторию «Сказ пра Ігара» (1985) Л Шлег и др.

«Театрализованный» стиль модерн, ориентированный на экстравагантность в музыке, связан с внедрением театральности в инструментальный жанр. Тяготение к сценичности, зрелищности музыкального произведения приводит к созданию уникальных жанровых сплавов, в которых совмещаются элементы музыкального действия и внемузыкального фактора (например, партия чтеца с текстовой программой) в общей драматургии развития.

Театрализованные, зрелищные формы претворения народного тематизма определяют стилевые искания советской музыки в целом и национальных разновидностей в частности, начиная с 70-х годов XX столетия. Эти формы продолжают развитие жанрово-игрового стиля И. Стравинского, обогащая его новыми языковыми приемами. Традиции композитора прослеживаются через живой, переменный асимметричный ритм, полиритмию, связанную с народной ритмикой и фактурой. Мелодическое воплощение выражается через богатые переходы от попевочного мелоса к декламации, либо к звукоизобразительным приемам «натуральных» элементов (посвист, крики, гошения, шепот и др.). Эти стилевые черты присущи произведениям композиторов советской школы – В. Тормис (хоровая сцена с шаманским бубном «Заключение железа», 1972; «Ингерманландские вечера», 1979), Н. Сидельников (концерт для 12 инструментов «Русские сказки», 1968, хоровой цикл «Сокровенные разговоры», 1975); С. Слонимский (вокальный цикл «Песни вольницы», 1961).

Художественным воплощением «театрализованного» стиля модерн, ориентированного на экстравагантность в музыке, можно считать:

- поиски композиторами нетрадиционных тембровых ансамблей, способствующих созданию эффектной звуковой атмосферы (В. Курьян «На перекрестке» для двух домр, фортепиано и ударных, 1987, «Адажио» для скрипки, альты и цимбал, 1988);
- трактовка вокала в качестве «инструментального» голоса (Л. Шлет, вокально-симфоническая картина «Игрища», 1983);
- заметное усиление роли «ударности» инструментов в разнообразной трактовке ритма (В. Помозов, сюита «Вясковыя музыкі», 1980).

Таким образом, вторая линия региональной формы стиля модерн в музыке направлена в своем движении на формирование яркой, привлекательной звуковой среды, доступной пониманию слушателей. Использование нестандартных сочетаний тембров, намеренно броской интонационности позволяет персонифицировать музыкальный язык и «сценарную» драматургию произведения и образовать новые жанровые сочетания.

Музыкальный модерн с ориентацией на «эстетизм» предстал естественным результатом поисков композиторов в области расширения выразительных средств для передачи изысканности звучания, утонченности образов и элитарности своего мышления. Экспериментальное соединение новой техники письма с фольклорной интонационностью достигло своей цели – произведения приобрели «доступность слушательского восприятия» и сформировали целое «ответвление» стиля модерн в музыке, ориентированное на архаику. Постоянное стремление освоить и ввести знаковые элементы джаза в собственный музыкальный язык, и тем самым подтвердить свою композиторскую искусность и интеллектуальность, привели к появлению еще одной разновидности стилистики музыкального модерна, условно названной «ориентированная на эстетизм». Возможности стилевого синтеза (академической и джазовой музыки) объясняются общефольклорной основой джаза, интонационно-ритмической природой тематизма и методами его развития. Примером такого синтеза может служить концерт для оркестра

А. Эшпая (1966), концерт для 12 инструментов «Русские сказки» (1968) Н. Сидельникова и его же кантата «Сокровенные разговоры», концерт для оркестра В. Доморацкого (1987) и др.

Другой разновидностью музыкального модерна «ориентированного на эстетизм» следует считать увлечение композиторов «музыкальной живописью», которая раскрывает один из эстетических принципов модерна — создание межжанровых аллюзий с другими видами искусства. Композиторы, обращаясь к смежным искусствам, стараются раскрыть своеобразие различных видов и приемов искусства специфичной техникой живописного письма. Достаточно часто уже при обозначении жанра произведения содержится намек на способ воплощения идеи в музыке при помощи изобразительных средств, заимствованных из живописи. Например, фреска-картина «Солдатские песни» и музыкальные картины «Земля отцов» В. Иванова; симфоническая поэма «Фрески» А. Мдивани; сюита для гобоя, сюита для арфы, альты и фортепиано «Рисунки на греческой вазе», сюита для фортепиано «Пейзажи» Г. Гореловой и др.

Таким образом, все выделенные разновидности региональной формы музыкального модерна так или иначе оказываются связанными и с преемственностью творчества И. Стравинского, и с общими закономерностями собственного стиля музыкального модерна в виде его реминисценции. В то же время обозначенные «ветви» стиля модерн в музыке способствовали формированию новых качеств современной музыки, где очевидно сочетание традиционного (в формах и средствах выражения) и современного (языковые нормы, преломленные через индивидуальность автора).

Важной особенностью всех «ветвей» музыкального модерна является то, что, используя одинаковые элементы музыкального языка, в каждом случае они подчеркивают индивидуальность конкретного вида музыкальной разновидности художественного стиля модерн. Путь развития музыкального модерна непосредственно связан с ролью традиции, сложившихся и устоявшихся форм музыкального мышления, которые находятся во взаимосвязи с новыми языковыми (звуковыми) явлениями. Такой путь развития и свидетельствует о наличии собственного — белорусского пути в европейском музыкальном искусстве последней трети XX века. При этом прослеживается также и общая динамика исторического развития региональной формы стиля модерн в музыке: от «архаической ориентации» 60-х годов к «эстетизму» 90-х.

---

<sup>1</sup> Нами разработаны критерии и выделено различие между модерном и авангардом, которое заключается в следующих позициях: 1) в отношении к категории «традиция» — музыкальный модерн представляет ее в виде «осовремененной классики», а музыкальный авангард акцентирует момент неприятия традиции; 2) в отношении понятия «образа» — поэтизация образов старины и древности в музыкальном модерне противопоставлена полному исключению понятия образа в авангарде; 3) в отражении национальной специфики искусства — стиль модерн в музыке ратует за сохранение национального колорита, музыкальный авангард провозглашает денациональное искусство, которое заведомо космополитично; 4) в осмыслении сущности искусства — стиль модерн в музыке осмысливает искусство как форму жизни, стремясь воссоздать в ней каноны Красоты, музыкальный авангард отрицает «язык чувств» и открытое проявление чувственного начала; 5) в роли личности в творческом процессе — «правила» искусства в стиле модерн диктуются и создаются самим Художником, а авангард — это стиль, в котором есть общие и индивидуальные правила и законы, следование которым строго обязательно; 6) в языковой специфике — ориентация музыкального модерна направлена на необычное сочетание старых и новых композиционных форм и элементов музыкального языка (диатонику и хроматику, мелодическую графичность и орнаментность и т. д.), тогда как музыкальный авангард ориентирован на неклассические типы форм и жанров («композиция», «опус», «музыка»), а также додекафонную тональность, серийный тип лада; гемитонику.