

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.8.1>

Демченко Александр Иванович

**Модерн I (начало XX века) - магистрали художественного творчества. Очерк третий**

В рубрике От главного редактора продолжается публикация большой серии художественно-исторических эссе, в которых последовательно рассматриваются крупнейшие эпохи. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призме реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В предыдущих эссе были рассмотрены Древний мир, Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко, Просвещение, Романтизм, Постромантизм.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2020/8/1.html](http://www.gramota.net/materials/9/2020/8/1.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 8. С. 9-16. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2020/8/](http://www.gramota.net/materials/9/2020/8/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

# От главного редактора

## Editor-in-Chief's Column

---

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.8.1>

В рубрике **От главного редактора** продолжается публикация большой серии художественно-исторических эссе, в которых последовательно рассматриваются крупнейшие эпохи. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призме реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В предыдущих эссе были рассмотрены Древний мир, Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко, Просвещение, Романтизм, Постромантизм.

**Демченко Александр Иванович**, д. иск., проф., главный научный сотрудник и руководитель Центра комплексных художественных исследований  
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова  
[alexdem43@mail.ru](mailto:alexdem43@mail.ru)

### Модерн I (начало XX века) – магистрали художественного творчества

#### Очерк третий

Продолжая рассмотрение основополагающего для периода начала XX века процесса перехода от Классической эпохи к Модерну, совершив несколько «эволюций», начиная каждую из них с того или иного явления культуры Серебряного века, которая была самым драгоценным приобретением рубежного времени.

Чтобы представить себе, что такое Серебряный век, достаточно припомнить пьесы **Антон Чехова**, особенно три наиболее известные из них, выходявшие из-под пера писателя с неукоснительным интервалом в четыре года: «**Чайка**» – 1896, «**Три сестры**» – 1900, «**Вишнёвый сад**» – 1904.

Как видим, в центре находится «круглая» дата – 1900 год, с которого начинался формальный отсчёт XX столетия, а вся протяжённость создания названных произведений (с середины 1890-х по середину 1900-х годов) как раз и была временем расцвета Серебряного века.

Всё в этих пьесах посвящено носителям этики и эстетики данного феномена – интеллигентам рубежной поры в полном спектре их умонастроений и душевных движений, со всеми характерными для них *pro et contra*.

Пьесы Чехова дают реальную обрисовку людей и атмосферы Серебряного века. Но был ещё и Серебряный век *мифологизированный* – как создание мечты, игры воображения. Представление о таком порождении фантазии даёт раннее творчество **Александра Блока**, Блока 1900-х годов, в том числе его первая поэтическая книга – «**Стихи о Прекрасной Даме**» (свойственный этой книге дух рыцарственности и возвышенной мечтательности подчеркнут в названии сборника прописными буквами: Прекрасная Дама).

В числе самых характерных для раннего Блока образов – его *Незнакомка*, женщина-мечта, создание таинственное и эфемерное, с налётом изысканной экзотичности.

*И веют древними поверьями  
Её упругие шелка,  
И шляпа с траурными перьями,  
И в кольцах узкая рука.*

*И странной близостью закованный,  
Смотрю за тёмную вуаль,  
И вижу берег очарованный  
И очарованную даль.*

*И перья страуса склонённые  
В моём качаются мозгу,  
И очи синие бездонные  
Цветут на дальнем берегу.  
(«Незнакомка», 1906)*

Поэт признаётся, что это призрак, измышление поэтического духа (*«И перья страуса склонённые // В моём качаются мозгу, // И очи синие бездонные // Цветут на дальнем берегу»*). Но этот манящий призрак мечты бесконечно притягателен для него и порождает исключительную негу и музыкальность стиха (*«И вижу берег очарованный // И очарованную даль»*). Именно подобной певучестью и красотой слога завораживал Блок своих современников.

Подобная настроенность давала знать о себе в его творчестве вплоть до середины 1910-х годов (для нас это существенно с точки зрения хотя бы приблизительного выяснения верхней границы Серебряного века). И даже в разгар Первой мировой войны появляется его поэма «Соловьиный сад» (1915) – её заголовок можно считать концентрированным выражением устремлений человека подобной настроенности (*«сад... соловьиный...»*).

И столь же показательным можно считать название одного из исследований о поэте: *«Гроза над соловьиным садом»*. Действительно, суровая реальность безжалостно вытесняла созерцательные настроения, лирическую мечтательность, душевную изнеженность и размягчённость.

Проследим подобную эволюцию на примере двух музыкальных произведений. Сопоставление их контрастных эпизодов наглядно показывает, в каком направлении шло изменение жизненных установок, что отвергалось и что утверждалось.

**Пятая симфония Николая Мясковского** создавалась в те же годы, что и «Соловьиный сад» Блока. На всём её протяжении происходит постоянное варьирование образов, соотносящихся с прежним жизненным укладом и новой явью. В этом отношении совершенно естественно, что симфония открывается темой заведомо ретроспективного характера.

Она напрямую перекликается с тем, что можно было услышать в лирико-пейзажных мелодиях позднего Римского-Корсакова, а также Лядова и Глазунова, то есть ещё на рубеже XX века. В её подчёркнуто мягких очертаниях и созерцательной идилличности улавливается оттенок прекрасноты, свойственный представлениям старой интеллигенции о России и её природе.

Драматургическая траектория сопоставления образов в Пятой симфонии вполне очевидна: трудное, с зигзагами и отклонениями, но тем не менее неуклонное продвижение из прошлого в будущее. И эту конечную цель более всего знаменует тема, появляющаяся в центре финала.

Присущие ей волевая устремлённость, динамический напор, «железная» токатная пульсация энергии урбанистического толка явились подлинным художественным открытием, и как бы по этому образцу создавались аналогичные темы отечественной музыки нескольких следующих десятилетий, включая одну из тем Седьмой симфонии Шостаковича (1941).

Есть в данной теме ещё одна примечательная черта: её мелодический контур охватывает последовательно все 12 тонов хроматической гаммы, что говорит о его рационально-конструктивной заданности, выдающей безусловную принадлежность современной стилистике (причём стоит подчеркнуть, что принципы додекафонии были заявлены Шёнбергом много позднее).

Ещё более заострённый контраст, уже напрямую выражающий формулу противостояния «старый мир – новый мир», находим в балете *Бориса Асафьева «Пламя Парижа»* (1932). По канве событий Французской революции конца XVIII века композитор даёт явную проекцию на происходившее в России начала XX столетия.

Здесь, с одной стороны, раскрывается печаль исхода, и это исход клана аристократии – вот откуда «гаснущие» и поникающие тона, тихое и подчёркнуто «деликатное» звучание струнных, стилизованное в духе французской музыки XVII века (с использованием жанра скорбной сарабанды).

Этому противостоит прямо противоположное: горячий натиск жизненных сил, воинственно-наступательный дух и созвучный эстетике отечественного кинематографа 1920-х годов образ народно-революционной «массовки», чему отвечают открытые тембры духовых инструментов и буквально «топочущая» фактура с активной ролью «грохочущих» ударных.

(В скобках заметим, что выдающийся музыкальный учёный первой половины XX века Б. Асафьев является автором множества балетов; в их числе – «Бахчисарайский фонтан», представленный в афише любого отечественного театра.)

\* \* \*

Как-то **Максим Горький** позволил себе такое ироничное суждение: *«Русская литература – самая пессимистическая литература Европы; у нас все книги пишутся на одну и ту же тему о том, как мы страдаем. В юности и зрелом возрасте – от недостатка разума, от гнёта самодержавия, от женщины, от неудачного устройства Вселенной. В старости – от сознания ошибок жизни, недостатка зубов, несварения желудка и от необходимости умереть»*.

И Горький немало сделал для того, чтобы вырвать русскую литературу и русского человека из пут страдальчества, вдохнуть в них мужество, оптимизм, *героическое отношение к жизни*.

В одном из писем к А. Чехову 1900 года (это именно тот год, который отмечался выше в качестве центрального пункта эволюции чеховской драматургии и Серебряного века в целом) он утверждал: *«Право же, настало время нужды в героическом: все хотя и возбуджающего, яркого, такого, знаете, чтобы не было похоже на жизнь, а было бы выше её, лучше, красивее»*.

Эти настроения сам Горький наиболее рельефно выразил в легендарно-фольклорных и аллегорических образах (начиная с Данко в раннем рассказе *«Старуха Изергиль»*). Свою кульминацию подобные устремления получили в особом, распространённом тогда жанре «стихотворения в прозе».

Его «**Песня о Соколе**» (1899) – вызов серому, заурядному, рабскому существованию. Здесь было провозглашено: «*Безумству храбрых поём мы славу!*» Это «*безумство храбрых*» своё законченное воплощение нашло в «**Песне о Буревестнике**» (1901) с её несравненным героическим энтузиазмом, которому так соответствует приподнято-патетический строй изъяснения ритмической прозой.

*Синим пламенем пылают стаи туч над бездной моря. Море ловит стрелы молний и в своей пучине гасит. Точно огненные змеи, вьются в море, исчезая, отраженья этих молний.*

– *Буря! Скоро грянет буря!*

*Это смелый Буревестник гордо реет между молний над ревущим гневно морем; то кричит пророк победы:*

– *Пусть сильнее грянет буря!..*

Образ метафорический, но поданный в столь яркой, зримо-осязаемой форме, что его картинно-изобразительная экспрессия стоит многих живописных полотен. И какой могучий запал, какое упоение битвой жизни!

Переданный здесь дерзновенный порыв человеческого духа чрезвычайно резонировал общественным настроениям тех лет, выразил предвестия и кануны Первой русской революции, но одновременно отразив и общий подъём русской жизни (то, что в музыке, например, преломилось в ряде произведений Скрябина и Рахманинова 1900-х годов).

Вот чем объясняется тот факт, что не было в истории литературы произведения, которое бы выдержало столько изданий, сколько «Песня о Буревестнике». Её перепечатывали во всех городах (тираж достиг небывалой цифры – два миллиона), она распространялась в копиях, сделанных на пишущей машинке и от руки.

Героическая настроенность начала XX века часто раскрывалась в литературе через образ *сильного, мужественного человека*. Можно назвать поздние пьесы норвежского драматурга Генрика **Ибсена** («Гедда Габлер» 1890, «Строитель Сальнес» 1892), многие рассказы, повести и романы американского писателя **Джека Лондона**. В качестве конкретного свидетельства остановимся на одном из стихотворений **Редьярда Киплинга**, того самого Киплинга, которого мы с детства знаем по рассказам о жизни мальчика Маугли среди зверей («Книга джунглей»).

Но Киплинг – это ещё и множество стихотворений, составивших содержание шести сборников, вышедших с 1886 по 1919 год. В своей поэзии он славил человека высокого мужества и твёрдой воли. В числе этих стихотворений находим и то, которое приобрело для англичан начала XX века значение молитвы – каждый считал необходимым заучить его наизусть. Оно озаглавлено единственным словом «**Если...**», которое становится здесь ключевым.

*Если ты спокоен, не растерян,  
Когда теряют головы вокруг,  
И если ты себе остался верен,  
Когда в тебя не верит лучший друг,  
И если ждать умеешь без волнения,  
Не станешь ложью отвечать на ложь,  
Не будешь злобен, став для всех мишенью,  
Но и святым себя не назовёшь,  
И если ты своей владеешь страстью,  
А не тобою властвует она,  
И будешь твёрд в удаче и несчастье,  
Которым, в сущности, цена одна,  
И если ты способен всё, что стало  
Тебе привычным, выложить на стол,  
Всё проиграть и вновь начать сначала,  
Не пожалев того, что приобрёл...*

И далее излагается ещё целый ряд подобных «если...», после чего делается вывод: вот если это так, тогда можно сказать о себе, что ты – человек.

\* \* \*

Героическая настроенность, которая в начале XX века приобрела столь значимое место в жизнеощущении человека, развивалась рука об руку с таким определяющим качеством новой эпохи, как мощная энергетика, повышенный динамизм в любых его проявлениях. А самым характерным из этих проявлений стало то, что несло в себе приметы *урбанизированного существования*, порождённого условиями жизни больших современных городов.

В музыкальном искусстве воздействие урбанизации сказалось в конструктивной чёткости композиционного изложения, в жёсткой графичности звуковой ткани с её господствующе «ударной» трактовкой, в холодноватой отчуждённости общего колорита, а также в экспансивном напоре и в духе «прагматики и деловитости».

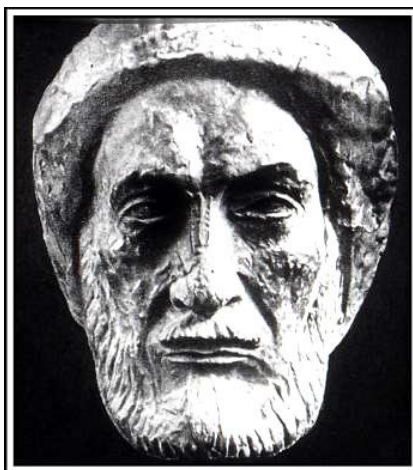
Всё это присутствует в **Фортепианном концерте Игоря Стравинского**, где к тому же находим отражение пёстрой, разноречивой атмосферы 1920-х годов – к примеру, в смешении строгих формул необахианства и ярмарочно-балаганских штрихов русского скоморошества.

Героическая настроенность времени, преломляемая через фигуру сильного, мужественного человека нашла своеобразное выражение в изобразительных формах посредством *архаизации* образа. Ярко выразил эту тенденцию в своём творчестве французский скульптор *Эмиль Бурдэль*.

Суровый лик начинавшего свой путь XX века он стремился передать в опоре на опыт ранних этапов эволюции пластического искусства – искусства времён Средневековья и Античности, но Античности не классического периода, а самого первоначального этапа, который известен под соответствующим наименованием: древнегреческая *архаика*.

Запечатлённый в «Автопортрете-маске» (1925) облик самого Бурделя весьма напоминает известную золотую маску легендарного Агамемнона, предводителя греков в Троянской войне. Рука скульптура придаёт изображению особую суровость, делая из человеческого лица некий каменный лик и тем самым добиваясь предельного выражения таких качеств, как твёрдость и мужество человеческой природы.

Этому отвечает весь характер исполнения и та манера лепки, которая близка к виденным нами работам позднего Родена и Голубкиной: нарочито неровная, бугристая поверхность – так в данном случае обработана бронза.



Эмиль Бурдэль. Автопортрет-маска

Избрав персонажем своей композиции «Геракл» (1909) центрального героя греческой мифологии, Бурдэль опять-таки вовсе не изображает его таким, каким мы знаем его по классической античной скульптуре. Не прекрасный и гармоничный атлет-полубог, а могучий варвар, у которого в яростном порыве угловато-заострённые черты лица утрированы до уродливости.

Но первозданная мощь, отличающая эту фигуру, служит в конечном счёте выявлению динамизма и героического пафоса, столь характерных для начала XX века. Для этого мастер избирает совершенно особый ракурс постановки тела, передающий предельное напряжение сил, взрывчатый разряд сверхэнергии. Здесь всё непомерно: от невероятно широкого и стремительного разворота рук и ног до фантастически огромного лука, который по плечу только этому титану.

Отдельного разговора заслуживает претворённая в отечественном искусстве начала XX века идея *массового героизма*. Она формировалась в горниле трёх русских революций и самого тяжёлого испытания, каким стала для страны Гражданская война. Опираясь на пережитое, художественное творчество 1920-х годов сумело впечатляюще раскрыть социальный энтузиазм народных низов, позволивший коммунистическому режиму утвердиться на «шестой части планеты» вопреки всем усилиям «белого движения» и несмотря на интервенцию 14 государств капиталистического Запада.

В картине «Оборона Петрограда» (1928) *Александр Дейнека* в соответствии с духом времени строит композицию как стальную, «индустриальную» конструкцию (полотно рассечено надвое железными линиями моста). Главный вектор картины образуется контрастом движения двух людских потоков: раненым, бредущим справа налево (с фронта), противостоит полукружье тех, кто энергичным маршем направляется слева направо (на фронт).

Это полукружье составляют угловатые фигуры (независимо от того, мужские они или женские, но у мужчин выделены бритые затылки), идущие единым шагом, сплочённой колонной. От всего веет предельным аскетизмом, чему отвечают резкие тени на лицах, холод железа и зимы (снег, лёд) и почти графическое письмо – картина написана маслом, но его оттенки практически сведены к взаимодействию чёрного и белого.

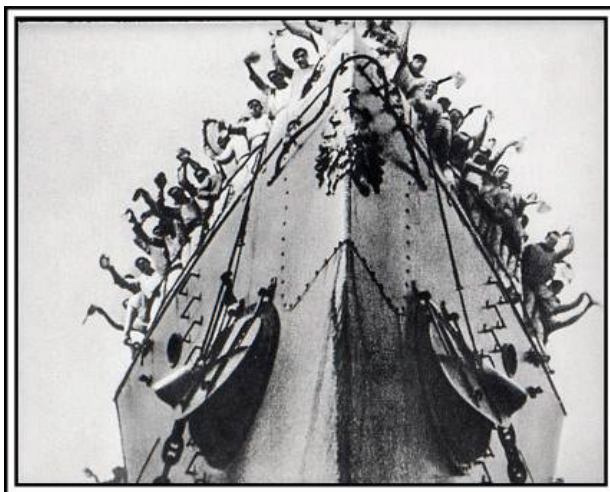
Революционная героика стала ведущей темой отечественного кино 1920-х годов. Три наиболее значительных фильма тех лет: «Броненосец «Потёмкин»» С. Эйзенштейна, «Мать» В. Пудовкина (по Горькому), «Земля» А. Довженко, к которым можно присоединить немало других лент, в том числе фильм «Красные дьяволята» грузинского кинорежиссёра И. Перестиани (1923), положивший начало детскому кино. Многие в этих картинах было революционным не только по содержанию, но и по форме, и закладывало основополагающие принципы для последующего развития кинематографа.



Александр Дейнека. Оборона Петрограда

Вот почему мировой кинофорум, состоявшийся в Брюсселе в середине 1950-х годов, назвал «Броненосец «Потёмкин»» (1925) «лучшим фильмом всех времён и народов». Среди собравшихся тогда деятелей кино безусловно преобладали представители Запада, которых трудно было заподозрить в симпатиях к советскому искусству и особенно к революционной тематике, тем не менее они сделали именно такой выбор.

И действительно, Сергею Эйзенштейну удалось в этом фильме, как никому другому на заре кинематографа (тогда ещё «немого»), с полной отчётливостью выявить специфику киноязыка и основополагающий для него принцип монтажной драматургии.



Сергей Эйзенштейн. Броненосец «Потёмкин» – кадр из кинофильма

\* \* \*

И сразу же о движении от Серебряного века к веку индустриальному на примере зодчества. Ведущие позиции в этой сфере на рубеже XX века занимал *стиль модерн*. Его отличали пластичность и изысканность форм, прихотливость и красочность очертаний, насыщенность декора.

Основным типом постройки модерна в России был особняк – частный дом состоятельного владельца. В своей конфигурации особняки были исключительно разнообразными, и нестандартность архитектурных решений в немалой степени определялась сильным личностным акцентом, поскольку начальный импульс этих решений в известной степени исходил от вкусов и предпочтений конкретного заказчика.

В качестве характерных примеров можно привести работы двух ведущих представителей московского модерна: пышно декорированный импозантный фасад в первом случае и парадный интерьер с причудливо изогнутым лестничным маршем во втором – в обоих образцах совершенно очевидно свободное претворение некоторых черт архитектурного барокко со свойственной ему «криволинейностью» форм.

Почти параллельно развитию стиля модерн, уже с самого конца XIX века начинает всё активнее заявлять о себе архитектура сугубо индустриального типа. Постройки приобретают строго функциональный, подчеркнuto «деловитый» облик – без какого-либо декора и тем более украшения, подчас с нарочитым отказом от всякой «эстетики», с обнажением костяка конструкции, её «схемы», что подготавливало утвердившееся к 1920-м годам господство *конструктивизма*.





Лев Кекушев. Особняк Миндовского

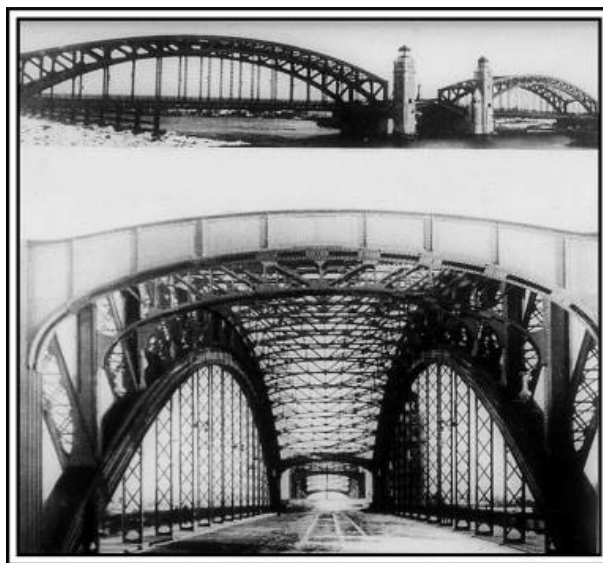


Фёдор Шехтель. Особняк Рябушинского

Впоследствии принципы этого направления распространились на любые виды сооружений, но поначалу они находили себя главным образом в проектировании объектов промышленного и транспортного назначения. Очень показательны в этом отношении два сооружения, возведённые в Петербурге.

Автора проекта **Петровского судостроительного завода** (конец XIX века) установить не удалось, над проектом **Охтенского моста через Неву** (1908-1911) работали инженеры В. Апышков, Г. Кривошеин и архитектор Л. Бенуа (к факту участия инженеров в проектировании мы вернёмся чуть позже).

В обоих случаях обращает на себя внимание выдвигание качественно новых подходов в формировании облика построек – облика с присущей ему почти демонстративной оголённостью технической конструкции.



Охтенский мост через Неву

На Западе провозвестием и эмблемой индустриальной эры явилась **Эйфелева башня** (её название по традиции произносится с ударением на первом слоге, в то время как имя её создателя *Александра Эйфеля* звучит в согласии с нормами французского языка). Она была сооружена к открытию Всемирной выставки в Париже в 1889 году (вновь мы сталкиваемся с далёкими зарницами Модерна, возникавшими с середины 1880-х годов).

Эта выставка призвана была потрясти воображение человека конца XIX века всевозможными изобретениями и новшествами, которые открывали невиданные горизонты технического прогресса. Однако самым невиданным оказалась Эйфелева башня, взмывшая в небо над привычной застройкой французской столицы.

Помимо всего прочего, её возведение знаменовало собой два важнейших момента. Во-первых, для зодчества как такового она стала манифестом *«инженерии»* – отныне всякого рода сооружения, особенно технического назначения, проектируют не только архитекторы, но и инженеры (именно инженером был и Эйфель).

И, во-вторых, как бы возрождая вспыхнувшую на самой заре человеческой цивилизации идею *вертикализма* (припомним легендарную Вавилонскую башню и вполне реальные месопотамские зиккураты или египетские пирамиды), с новой силой заговорило стремление вознестись вверх, в заоблачные выси.

В данном случае грандиозная стальная постройка весом в 9 тысяч тонн и стороной квадрата основания 123 метра взметнулась на 300-метровую высоту.

С этого времени в обиход архитектуры начинают стремительно входить новые материалы и конструктивные системы, особенно востребованные при возведении высотных инженерно-технических сооружений. С данной точки зрения самым показательным явилось рождение такого типа постройки, как *небоскрёбы*.

Их сооружение стало возможным после изобретения стального каркаса, который принимает на себя всю основную нагрузку, и пассажирского лифта. Наиболее широкое распространение они получили по ту сторону океана, в крупных городах Соединённых Штатов Америки, а толчком к их появлению послужила плотность городской застройки и дороговизна земельных участков.

Первые небоскрёбы были возведены в Чикаго (например, Хоуминшуренс-билдинг, 1883-1885, 10-этажное здание с металлическим каркасом), и впоследствии этот город постоянно соперничал в строительстве такого рода зданий с Нью-Йорком.

Долгое время непревзойдённым оставался Эмпайр-Стейт билдинг в Нью-Йорке, построенный в 1931 году (381 метр), но в 1970-е годы были поставлены новые рекорды: две башни Всемирного торгового центра в Нью-Йорке (1970-1974) в 110 этажей высотой 415 метров и Сирс-Тауэр («Сирс и Робак») в Чикаго (1973) «всего» в 109 этажей, но зато высотой 443 метра.

\* \* \*

Искусство XIX века развивалось под знаком лирического начала, которое многому сообщало внутреннюю мягкость, проникновенность и, как следствие, безусловную человечность. А в начале XX столетия под влиянием таких качеств, как подчеркнутая твёрдость, жёсткость, волевая устремлённость, а также под воздействием мощного силового прессинга, что подчас выливалось в открытую агрессивность, лирика отходит далеко на задний план.

Порой могло сложиться впечатление, что ей вообще нет места в новом жизнеустройстве. Вот почему иногда можно было услышать буквально крик души, звучащий даже из уст тех, кто всеми силами утверждал эстетику «железа и стали». Такое можно найти и у *Владимира Маяковского*.

*Всё, чем владеет моя душа...  
всё это – хотите? –  
сейчас отдам  
за одно только слово  
ласковое,  
человечье...  
(«Дешёвая распродажа», 1916)*

Но были и те, кто во времена «антилиризма» стремился удержать эмоционально-лирическое начало. В их числе – представители *оперного веризма*. Обозначение этого художественного течения происходит от итальянского слова *vero* – *правдивый*. И веристы (а это были прежде всего итальянские композиторы – П. Маскани, Р. Леонкавалло, Д. Пуччини) стремились быть таковыми.

Они стремились отождествлять на меняющуюся реальность окружающей жизни: избирали сюжеты из современности, в либретто отказались от стиха и обратились к прозаическим текстам. С утверждавшейся эстетикой XX века их связывали и многие другие моменты: сценический ритм заметно ускоряется, оперный диалог становится действенным и свободным. Но самое главное, что отличает стиль веристов – это острота драматических положений и повышенная экспрессия.

Однако при всём том, основой веристской оперы остаётся *лирическая* драма с присущей ей широкой гаммой психологических переживаний (главные мотивы – любовь и ревность), а ведущим выразительным средством – вокальный мелодизм (веристская опера стала завершающей стадией развития *bel canto*).

Если обратиться к очень характерной в этом отношении сцене из оперы *Джэакомо Пуччини «Мадам Баттерфляй»* (на русской сцене она идёт иногда под названием «Чио-Чио-сан», 1903), то, вне сомнения, мы оценим великолепную, полнокровную, чрезвычайно широкую кантилену и превосходно выстроенное диалогическое взаимодействие двух голосов.

Но мелос этот активно наполняется изнутри речевым началом, что сообщает эмоциональному излиянию особую жизненную достоверность, чем во многом преодолевается условность оперного пения. И обращает на себя внимание то, что в этом *дуэте счастья* при всей его красоте и лирической вдохновенности хорошо ощутим волевой нерв, мужественная окрашенность и даже героическая нота, что так резонировало настроениям времени.

Помимо музыки, главным «пристанищем» лирики по-прежнему оставалась поэзия. Однако резкое изменение её контуров и направленности совершенно очевидно, если вслушаться в строй стихов выдающихся поэтов этого времени – Г. Аполлинера, Р. М. Рильке, наших А. Блока, А. Ахматовой, О. Мандельштама и многих других.

Одним из самых чутких «барометров», которые регистрировали сдвиги и перемены, происходившие в эмоционально-лирическом мире, была поэзия *Марины Цветаевой*, с необычайной остротой, даже болезненностью отразившая трудную судьбу различных сторон существования человеческой души в начале XX века.

Поэзия эта, конечно же, принадлежала Серебряному веку, но чем дальше, тем больше в ней нарастала значимость психологических нюансов, явно продиктованных жизнеощущением новой эпохи. Возьмём, к примеру, известнейшее стихотворение *«Мне нравится...»*, написанное в том же 1915 году, что и упоминавшаяся выше поэма А. Блока «Соловьиный сад».



*Мне нравится, что вы больны не мной,  
Мне нравится, что я больна не вами,  
Что никогда тяжёлый шар земной  
Не уплывёт под нашими ногами.  
Мне нравится, что можно быть смешной –  
Распущенной – и не играть словами,  
И не краснеть удушливой волной,  
Слегка соприкоснувшись рукавами.*

*Мне нравится ещё, что вы при мне  
Спокойно обнимаете другую,  
Не прочтите мне в адовом огне  
Гореть за то, что я не вас целую.  
Что имя нежное моё, мой нежный, не  
Упоминаете ни днём, ни ночью – всуе...  
Что никогда в церковной тишине  
Не пропоют над нами: аллилуйя!*

Всё начинается с неожиданного и пикантного словоупотребления («*Мне нравится, что вы больны не мной, // Мне нравится, что я больна не вами...*»). А затем следуют непривычные для лирики одновременно легкомысленного и высокого «флирта» определения глобального и несколько угрожающего наклонения («... *Что никогда тяжёлый шар земной // Не уплывёт под нашими ногами... И не краснеть удушливой волной, // Слегка соприкоснувшись рукавами*»).

Новый «почерк» эмоционально-лирического высказывания проецируется и на способы построения поэтического текста. К примеру, теперь оказывается допустимым вычленивать отрицательную частицу и поместить её в самом конце строки («*Что имя нежное моё, мой нежный, не // Упоминаете ни днём, ни ночью – всуе...*»). И та же частица виртуозно, колоритнейшим образом, как нечто самодостаточное, обыгрывается в последней строфе.

*Спасибо вам и сердцем и рукой  
За то, что вы меня – не зная сами! –  
Так любите: за мой ночной покой,  
За редкость встреч закатными часами,  
За наши не-гулянья под луной,  
За солнце, не у нас над головами –  
За то, что вы больны – увы! – не мной,  
За то, что я больна – увы! – не вами!*

Итак, при всей новизне стиха, это Серебряный век. Но уже в следующем, 1916 году читаем признание в любви, буквально стреляющее «картечью».

*Руки – скрещены...  
Взор – озабочен.  
– Ты меня любишь, Марина?  
– Очень.  
– Навсегда?  
– Да.  
(«Четвёртый год», 1916)*

Такому мог бы позавидовать и В. Маяковский с его стихом «лесенкой». Заострённость интонации, спрессованность смыслового наполнения (только «по делу», без каких-либо отступлений и отклонений), ритм до предела упругий и плотный.

И эта, столь отвечающая духу XX столетия энергетика и динамичность кардинально преобразует графику стиха, которая становится совершенно раскованной, опрокидывающей все метрические стандарты (допустим, строка может быть достаточно длинной, а может быть сведена к одному слову, даже слову односложному: «– Очень. // – Навсегда? // – Да»).

*Окончание следует.*