

А. В. КАЛАШНИКОВА

Нижегородская государственная консерватория  
(академия) им. М. И. Глинки

УДК 78. 071. 1

«СКИФСКАЯ СЮИТА» С. ПРОКОФЬЕВА  
В КОНТЕКСТЕ СТИЛЯ МОДЕРН

В настоящее время в музыковедении сложилась устойчивая традиция рассматривать музыкальные явления рубежа XIX—XX вв. в контексте модерна, что связано с тенденцией искусствоведения трактовать это понятие широко — как стиль эпохи. Соотнесение с чертами стиля модерн позволяет зачастую найти ключ к пониманию отдельных музыкальных произведений (в частности, И. Стравинского, С. Прокофьева) и даже композиторских стилей, например, Н. Черепнина, словно «родившегося в «костюме модерна» (Л. Дейкун)<sup>1</sup>.

В России, как и в европейских странах, модерн имел свои особенности, в том числе связанные с иконографией. Особую популярность «скифского» образа в культуре Серебряного века можно, на наш взгляд, считать одной из них. Обращение к национальному прошлому, древним культурам характерно для модерна в целом. При этом одной из важных черт историзма модерна было *мифотворчество*. Именно такой «мифологической былью» (А. Белый) в культуре России стало «скифство».

Если внимательно присмотреться к «скифству» как образно-стилевой сфере, становится видно, что она органично вписывается в систему координат модерна. Показательно, что и хронологически она наиболее ярко и концентрированно представлена в первые два десятилетия XX века, что совпадает с расцветом модерна в русском искусстве. Думается, «скифские» мотивы можно без преувеличения назвать знаковым явлением в русской культуре данного периода. Это и поэтические «скифы» А. Блока и Н. Набокова, и живописные работы Н. Рериха, и «Весна священная» И. Стравинского. Далеко не у всех они оказались в творчестве определяющими, но многими так или иначе затронуты.

Для России, в силу ее географии и путей исторического развития, проблема определения своих корней стояла всегда особенно остро. Важнейшим аспектом была «раздвоенность» между Востоком и Западом. Известно, что в период рубежа XIX—

XX вв. русская культура вступает в многообразные контакты с художественной культурой зарубежных стран. Как отмечает Г. Стернин, «устроителям выставок зарубежного искусства никогда не удавалось ограничить цели чистым просветительством. Экспонировавшиеся на выставках работы сразу вовлекались в художественную борьбу, становились ее причиной. Эти споры обладали особым свойством ставить в одну плоскость и частные вопросы живописного ремесла и *крупные проблемы художественного самосознания России* [курсив мой. — А. К.]»<sup>2</sup>. В. Мейерхольд рассматривал модерн как западное привнесение и высказывался о нем резко отрицательно: «<...> Страшно, когда со сцены веет знакомыми мотивами из «модернистских» журналов вроде «Die Kunst», «The Studio», «Jugend». Страшно, если art nouveau и modern style, которые теперь всюду — на тросточках, на домах, в кондитерских и на плакатах, — проникнут на сцену, хоть и в более благородных формах»<sup>3</sup>. Однако модерн, совершивший опыт интеграции западной и восточной культурных традиций, оказался для России значительно более близок и органичен, чем многим казалось.

«Скифские» мотивы начала XX века зачастую восходят к образам Востока, которые были распространены еще в искусстве романтизма XIX века. Такая трактовка «скифства» связана с общей волной повышенного внимания к восточным культурам, что совмещалось с пафосом «отрицания» западной цивилизации как «старой», «умирающей». Вполне закономерно поэтому увлечение в России «знаковым» трудом О. Шпенглера «Закат Европы». Отметим, что и А. Блок в своих статьях, дневниковых записях и, конечно, в ставшем программным стихотворении «Скифы» объединял «скифское» и азиатское начала. Их сближают такие качества, как красочность, стихийный динамизм, открытая эмоциональность. В русской музыке можно вспомнить степной «русский Восток» А. Бородина, М. Балакирева, «сказочно-архаический Восток» М. Глинки, Н. Римского-Корсакова. Оба восточных лика в оп-

ределенной мере отразились в «скифской» образности, обозначив ее связь со стилем модерн.

Ощущение своих азиатских, восточных корней давало некую точку отсчета в определении возраста русской нации: «Наше мнение прочно: мы молоды. Еще бы! Западный мир, уходящий корнями в Греко-римскую почву и мы, выросшие на равнинной целине, открытой всем кочевникам азиатским — не то что состариться, созреть не успели. <...> В этом смысле мы юны, наша имперская, целиком западническая культура предстает нам совсем молодой, только созревающей в течение двух столетий» (С. Маковский)<sup>4</sup>. Субъективное ощущение молодости нации в сочетании с ощущением молодости века, который только начинался, обещая многое в будущем, определили динамизм и особую энергетическую заряженность «скифских» образов. Хорошо известно, что и в искусстве модерна широкое распространение получили мотивы молодости, непосредственного проявления жизненных сил, показ разных граней витализма.

Отталкиваясь от жанровой специфики, «Скифскую сюиту» Прокофьева следует отнести (как и ряд другихopus'ов композитора) к петербургской линии русского модерна, унаследованной от Римского-Корсакова, Лядова и др. В отличие от московского «чистого» типа модерна, в основе петербургского варианта лежала идея синтеза, что позволяет определить его как «синтетический»<sup>5</sup>. Как известно, «Скифская сюита» основана на музыке балета «Ала и Лоллий», написанного по заказу С. Дягилева (либретто С. Прокофьева и С. Городецкого<sup>6</sup>), но так и не поставленного. Трактовка балета как нового Gesamtkunstwerk была одной из принципиальных, определяющих черт дягилевской антрепризы, ставшей квинтэссенцией достижений русского модерна. Именно в антрепризе собраны многие художественные образцы, связанные с восточной и «скифской» сферами, а произведения С. Прокофьева и И. Стравинского звучали вместе с музыкой Бородина и Римского-Корсакова, демонстрируя генетическое единство, преемственность внутри петербургской ветви стиля.

Тот факт, что «скифская» линия творчества Прокофьева берет начало именно в недрах балетного жанра, сам по себе показателен. Для творцов модерна танец был знаком природного, стихийного начала в человеке, символом внутренней свободы, раскрепощения скрытых сил. Через прихотливую смену движений должны проявляться неосознанные порывы и эмоции. Неслучайно А. Ремизов проводит параллели между танцем и сном. И то и другое открывает путь к бессозна-

тельному: «Русалия [русское плясовое действо. — А. К.] то же, что сновидение, ни дневной ограниченной «действительности», ни правды трезвого «нормального» зрения»<sup>7</sup>. Новое понимание танца закономерно вызвало к жизни и новую хореографию. В. Нижинский, А. Дункан, О. Глебова-Судейкина, М. Фокин и другие искали более прямой, непосредственной связи между образом, эмоцией, музыкой и пластическим знаком. Одновременно повышенное внимание к танцу было, по замечанию В. Холоповой, «выражением тенденции к культу тела — не христианскому, а скорее возрождавшему языческие черты»<sup>8</sup>. Это стихийное, здоровое, телесное начало противопоставлялось романтическому субъективизму, психологизму, декадентским настроениям начала века. Закономерно поэтому, что ведущие деятели дягилевской антрепризы считали именно балет наиболее перспективной формой в музыкальном театре<sup>9</sup>.

Отдельного внимания заслуживает тот факт, что в творчестве Прокофьева музыка театральных произведений довольно часто обретала «вторую жизнь» в симфонических жанрах. В данном случае нас интересует переход музыкального материала из жанра балета в жанр программной симфонической сюиты, связанной с традицией русского эпического симфонизма. То, насколько естественно произошла жанровая трансформация «балет — сюита», свидетельствует об определенных качествах исходного музыкального материала. В первую очередь это особый декоративизм, столь свойственный произведениям, рожденным стилем модерн. Каждый эпизод при этом трактуется как красочное, декоративное панно, предназначенное для длительного созерцания. Этот же «пафос созерцания», «зачарованность», эстетическое любование сказочно-архаическими образами и образами идеализированной и мифологизированной старины<sup>10</sup> свойствен мирискуснической среде, во многом связанной с дягилевской антрепризой.

Программные заголовки частей «Скифской сюиты», связанные с общим сюжетным планом балета, дают возможность дифференцировать несколько «наклонений», аспектов «скифской» образности. Прежде всего это ритуальность (I часть «Поклонение Велесу и Але»), плясовое начало (II часть «Чужбог и пляска нечисти»), пейзажность (III часть «Ночь»). Своеобразие картины солнечного восхода в IV части («Поход Лоллия и шествие солнца») состоит в том, что она мыслилась композитором не как явление природы, а как «шествие небесных сил, завершающееся появлением Бога-Солнца» (С. Прокофьев). Как отмечает Д. Сарбабянов, мотив шествия, похода (с оттенком пра-

здничного напряжения) как отражение массовых образов является особенностью иконографии русского модерна<sup>11</sup>.

Образу пляса уже на этапе замысла балета «Ала и Лоллий» отводилась важная драматургическая роль: «Кончить балет можно было бы дикой пляской, но сделать так, чтобы это была не притянутая пляска, а кульминационный момент всей вещи, в которую бы влетела и на которой бы кончилась вещь»<sup>12</sup>. Подобные финальные плясы были в балетах «Весна священная» И. Стравинского, «Дафнис и Хлоя» М. Равеля, что могло опосредованно повлиять на прокофьевский замысел. Наиболее же близок II части Сюиты в образном плане «Поганый пляс» из «Жар-птицы» Стравинского, где через экстагическую пляску также нашел отражение разгул темных сил. Сам Прокофьев очень ценил «Поганый пляс», говоря, что он «прямо хорош». Яркая характеристика, данная ему Н. Мясковским, вполне могла относиться и к прокофьевскому плясу: «Яркие, выпуклые темы, спаянные порывом жгучего темперамента; глухой топот, сменяемый то дикими взвизгами, то стремительно-томными вздохами; какой-то вихрь безграничного разгула»<sup>13</sup>. Вообще образ экстагического танца чрезвычайно распространен в иконографии модерна. Плясы и вакханалии были частью многих балетов дягилевской антрепризы. Можно также вспомнить «Половецкие пляски» А. Бородина, которые настолько художественно самодостаточны, что стали самостоятельным балетным номером в постановке М. Фокина. В целом среди произведений Прокофьева, связанных со «скифством», в Сюите эта сфера и образно, и стилистически представлена наиболее многогранно, причем все перечисленные образные компоненты органично вписываются в образную систему модерна.

Одна из граней важнейшей для стиля модерн идеи биологизма, которая раскрывается в «скифстве», — обращение через национальную архаику к «природному» человеку, еще не отделяющему себя от окружающей его естественной среды. Так, область ритуалов — это отзвук того времени, когда, по словам А. Блока, человек ощущал, что «каждая былинка — стихия, и каждая стихия смотрит на него своим взором, обладает особым лицом и нравом». Заклинание становилось знаком неразрывной связи человеческого и стихийно-природного начал. Именно «первобытная гармония согласует <...> слова и дела»: «тесная связь с природой становится новой религией, где нет границ вере в силу слова, в могущество песни, в очарование пляски» (А. Блок)<sup>14</sup>.

Если говорить о музыкальном языке, то в «Скифской сюите» можно обнаружить ряд тем, которые демонстрируют свое родство с принципами модерна. Например, тема II части «Ночь», которая в балете была связана с изображением «лунных дев». Сам образ холодной, нездешней, таинственной красоты был очень распространен в европейском искусстве рубежа веков и находился как бы на пересечении модерна и символизма. Что касается непосредственно стилистического решения, то в этой теме можно обнаружить типичные для модерна принципы — как например, самодвижение формы (тема словно «прорастает» из начального трехзвучного мотива), являющееся опять же проявлением идеи биологизма, но уже на другом уровне. Как указывает Л. Фрейверт, это не что иное, как «воскрешение барочного музыкального принципа ядра и развертывания, который выступает как самораскрытие сущности, распространение ее вовне»<sup>15</sup>. Графичность и аскетизм линии темы в сочетании с изысканной игрой приглушенных красок так же рождают аналогии с языковыми особенностями стиля модерн. В теме среднего раздела I части можно обнаружить претворение принципа взаимопроникновения рельефа и фона: здесь каждый темброво-фактурный пласт содержит свою выразительную остигнатную формулу, причем из таинственного «эха» двух флейт то возникает, то вновь «растворяется» выразительная мелодическая фраза.

Поиск музыкального эквивалента «коллективно-бессознательному» требовал пересмотра иерархии составляющих музыкального языка. В скифском комплексе выразительных средств определяющую роль играл *ритм*. Через его стихию, тот самый «сокровенный ритм жизни», о котором говорил Л. Бакст, наиболее непосредственно выражалась идея витализма. Специфическая выразительность «скифских» ритмов определяется строго выверенным соотношением регулярности и нерегулярности, которая вносит элемент непредсказуемости, импульсивности, экстагизма. Если же выйти за рамки музыкального искусства, то аналогичное явление можно обнаружить в архитектуре модерна: «ритмика скульптурного декора допускала не только компоновку, производившую впечатление стихийной, но и равностопный метрический шаг. В постройках с метрической повторностью мотивов <...> мерный ритм усиливает эмоциональное воздействие каждой детали»<sup>16</sup>. Важнейшую роль в «скифском» стилевом комплексе играют остигнатные фигуры. Их сочетание по горизонтали и по вертикали создает подобие музыкального орнамента (см., например, основную тему и тему средне-

го раздела I части). По верному замечанию М. Медарич, орнаментальность в разных видах искусств всегда означает особый тип организации материала. Его сущность в том, что «с помощью варьирования основной микроединицы либо визуальной, либо звуковой природы посредством повторения или симметрии достигается ритмизация целого»<sup>17</sup>. По аналогии с изобразительным искусством такой конструктивный принцип может быть назван «орнаментальным раздроблением объема». Благодаря подобному орнаментально-графическому типу организации возникает особый пространственный эффект «плоскостности» звучания. Отказ от перспективы, поиск «двухмерных формул» были наряду с извилистой линией знаковыми приемами модерна.

В целом, когда речь идет о поиске стилевых констант модерна в собственно музыкальном материале, следует иметь в виду сложность и более того, невозможность полной и адекватной экстраполяции принципов визуальных и пластических искусств на музыку. На первый взгляд об-

щие термины, — такие, как ритм, фактура, линия, в практике разных искусств обозначают все-таки довольно разные явления. Поэтому экстраполируя стилевые особенности визуально-пластических искусств на музыку, что неизбежно, когда речь идет о модерне, можно скорее говорить о некой «стилистической метафоре» (С. Савенко).

Подводя итог, отметим, что произведения, связанные с отражением «скифского» начала, очень ярко характеризуют ранний прокофьевский стиль, обозначая явное влияние стиля модерн на этапе формирования творческой индивидуальности композитора. Думается, связи с этим стилем многообразны и отразились в ряде других произведений, выходящих за рамки «скифской» линии его творчества. Их всестороннее изучение не только обогатит представления о музыкальном модерне рубежа XIX—XX вв., но и даст возможность по-новому взглянуть на стиль Прокофьева в целом.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> О стиле модерн в творчестве Н. Черепнина см: Дейкун Л. Русский музыкальный модерн: путешествие в начало века: дипломная работа. — Н. Новгород, 1990. — Рукопись.

<sup>2</sup> Стернин Г. Художественная жизнь России 1900—1911 гг. — М., 1988. — С. 109.

<sup>3</sup> Цит. по: [Стернин Г. Художественная жизнь России..., с. 134].

<sup>4</sup> Маковский С. На Парнасе Серебряного века. — М., 2000. — С. 476—477.

<sup>5</sup> См. указ. работу Л. Дейкун.

<sup>6</sup> Именно Городецкий был инициатором обращения к картинам «из скифской жизни», к национальной мифологии, что напрямую связано с образным миром его собственного творчества.

<sup>7</sup> Ремизов А. Огонь вещей. — М., 1989. — С. 235.

<sup>8</sup> Холопова В. Ритмические новации // Русская музыка и XX век. — М., 1997. — С. 553.

<sup>9</sup> «Наш балет является совершеннейшим синтезом всех существующих искусств <...>. Мы имели храбрость отказаться от декадентства и вернуться к идеалу здоровья. Геба нам дороже, чем Саломея. И большая публика, которая всегда остается здоровой, откликнулась на наш при-

зыв», — писал Л. Бакст. Цит. по: [Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. — М., 1982. — С. 214—215].

<sup>10</sup> Именно это качество «описательности» стремился впоследствии преодолеть Прокофьев в «Семеро их» (а также в балете «Шут»), делая больший акцент на действительности.

<sup>11</sup> См.: Сарабьянов Д. Стиль модерн. — М., 1989. — С. 184.

<sup>12</sup> Прокофьев С. Дневники. Т. 1. — Париж, 2002. — С. 486.

<sup>13</sup> Цит. по: [Красовская В. Русский балетный театр начала XX века. Ч. 1. Хореографы. — Л., 1971. — С. 359].

<sup>14</sup> А. Блоку принадлежит работа «Поэзия заговоров и заклинаний» (1906). Мы цитируем ее по: [Блок А. Собр. соч. В 8 т. Т. 5. — М.; Л., 1962. — С. 43].

<sup>15</sup> Фрейверт Л. Художественное формообразование в русском модерне как невербальная философия // Музыка и время. — 2005. — № 5. — С. 25.

<sup>16</sup> Цит. по: [Вершинина А. Убранство зданий московского модерна // Русское искусство. — 2005. — № 1. — С. 28].

<sup>17</sup> Медарич М. Модерн как предавангардный стиль. М. Кузмин // The Zagreb symposia XIII. — Amsterdam, 1994. — С. 68.

**Калашникова Анна Владимировна** — аспирантка Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки