

RU

## Музыкальное искусство России начала XX века: Язычество

Демченко А. И.

**Аннотация.** В очерке представлены истоки и особенности развития такого направления в музыкальном искусстве России начала XX века, как «язычество». В статье последовательно раскрываются вопросы зарождения «языческой» образности, начиная с оперного творчества М. Глинки («Руслан и Людмила» (1842)) и А. Бородина («Князь Игорь» (1887)) до её кульминации в произведениях И. Стравинского («Весна священная» (1913)) и С. Прокофьева (Вторая симфония (1924)). Особое внимание уделяется рассмотрению «языческой» стилистики в общем и её коренных черт - проявлений духа первозданности, «варваристского» начала (включая фовистские тенденции), «скифства». Прослеживается влияние ключевых событий начала XX века на развитие «языческого» направления - Первой мировой войны, Революции 1917 года. Наконец, описывается завершающая стадия, которую «язычество» прошло в 1920-е гг. В результате автор приходит к следующим выводам: несмотря на свою непродолжительность, присутствие издержек и крайностей (агрессивность, разрушительная стихия, оргиастический напор вплоть до вандалистской иступлённости), «языческое» направление стало уникальным приобретением отечественной музыки, подлинным открытием в сфере народно-национальной тематики, отображая исключительно мощный всплеск человеческой воли и энергии, чрезвычайно темпераментное изъяснение поднимавшихся на поверхность жизни скрытых сил и стремлений.

EN

## The Russian Musical Art of the Early XX Century: Paganism

Demchenko A. I.

**Abstract.** The essay presents the origins and features of the development of such a direction in the musical art of Russia at the beginning of the 20th century as “paganism”. The article consistently reveals the issues of the origin of “pagan” imagery, starting with the opera work of M. Glinka (“*Ruslan and Lyudmila*” (1842)) and A. Borodin (“*Prince Igor*” (1887)) to its culmination in the works of I. Stravinsky (“*The Rite of Spring*” (1913)) and S. Prokofiev (*Second Symphony* (1924)). Particular attention is paid to the consideration of the “pagan” style in general and its fundamental features - manifestations of the primitiveness spirit, “barbarian” beginning (including Fauvist tendencies), “Scythianism”. The influence of the key events of the beginning of the 20th century on the development of the “pagan” direction - the First World War, the Revolution of 1917 is traced. Finally, the final stage that “paganism” passed in the 1920s is described. As a result, the author comes to the following conclusions: despite its short duration, the presence of costs and extremes (aggressiveness, destructive elements, orgiastic pressure up to vandalistic frenzy), the “pagan” direction has become a unique acquisition of Russian music, a genuine discovery in sphere of folk-national themes, reflecting an exceptionally powerful surge of human will and energy, an extremely temperamental expression of hidden forces and aspirations rising to the surface of life.

Начало XX века было временем кардинального обновления во всех сферах человеческого бытия. Для художественного творчества России многое в этом обновлении связывалось с исканиями в сфере народно-национальной образности. Музыкальное искусство того времени выдвинуло в данной сфере совершенно уникальный феномен, получивший название «язычество».

Мы пользуемся этим условным обозначением, отталкиваясь от «альфы и омеги» данного направления – балета И. Стравинского «Весна священная» с его подзаголовком «Картины языческой Руси» (позднее, очевидно по аналогии, появилась «Языческая симфония» английского композитора Г. Бантока, 1928).

Параллельно данному термину в искусствознании закрепился ряд других понятий, чаще всего употребляемых в качестве синонимов – варваристское («варварство») и скифское («скифство»). Первое из них заявлено в названии фортепианной пьесы Б. Бартока “*Allegro barbaro*”, второе – в оркестровой «Скифской сюите» С. Прокофьева.

Реже используются понятия *примитивизм* (или *неопримитивизм*) и *фовизм*. К примеру, Стравинский, Прокофьев и Барток, как наиболее влиятельные фигуры музыкального «язычества», в разной мере причисляются исследователями как к неопримитивизму, так и к фовизму (Музыка XX века, 1976, с. 81; Павлишин, 1980, с. 42; Ярустовский, 1969, с. 11).

Одним из подтверждений закономерности возникновения «языческого» направления является то, что его отдельные черты и признаки предвосхищались творцами предшествующей музыкальной классики. Самые ранние элементы подобной образности находим в опере М. Глинки «Руслан и Людмила».

Есть здесь и зерно «язычества» сугубо позитивной окрашенности. Имеется в виду хор «Лель таинственный» из I действия, наполненный могучей, неудержимой силой и первозданной мощью. В его угловатом метроритме и воинственных унисонах отчётливо прослушиваются отзвуки старинных ритуальных песнопений.

Это гимн вечной, животворящей природе, но это и свадебное заклинание, что очень важно для концепции «Руслана и Людмилы»: ведь Лель – языческое божество древних славян, покровитель любви (нечто подобное античному Амуру, Купидону), а всё в опере так или иначе вращается вокруг мотивов любви (Руслан и его соперники, все трое волшебников, Людмила и Горислава) и, следовательно, насквозь пронизано стихией Эроса.

Но самое существенное и перспективное заложено в основной теме Марша Черномора и в Лезгинке, где есть ростки той образности особого типа, которую в XX столетии станут именовать варваристской или скифской. «Варваризмы», представленные здесь в нарочито резком, огрублённом интонационном контуре и форсированной звуковой атаке, дадут свои всходы в балакиревском «Исламее» (1869, куда Лезгинки непосредственно предвосхищает эту фортепианную фантазию) и в оркестрово-хоровой сцене «Половецкие пляски» (1875) из будущей оперы «Князь Игорь» А. Бородина.

Эта сцена получила хореографическую интерпретацию М. Фокина в 1909 году, и можно понять её сенсационный успех, предвещавший вторжение «язычества» в самое ближайшее время. Справедливо приводимое ниже суждение, в равной мере относящееся и к музыке, и к её балетной интерпретации.

*«В грандиозном интонационно-динамическом нарастании, ведущем к кульминационному tutti, запечатлён образ первобытной стихии – грозной и радостной... Тема “первоистоков жизни”, образ “детства человечества”, противопоставляемые физическому и духовному упадку “усталой цивилизации” – вот что зазвучало в “Половецких плясках” Бородина – Фокина рубежа 1910-х годов и что было подхвачено в партитурах Стравинского и Прокофьева»* (Музыка XX века, 1976, с. 193-194).

На рубеже XX столетия скифски-варваристские тенденции неуклонно нарастают. Для иллюстрации этого процесса обратимся к поздним операм Н. Римского-Корсакова:

- величальный хор в центре I действия «Сказки о царе Салтане» (1899) – угловато-зычное интонирование в характере заклинания и с эффектом топота;
- антракт ко 2-й картине «Кашея Бессмертного» (1902) – скифские очертания мощной, властной, угрюмой силы;
- образ татар в «Сказании о граде Китеже» (1904) – грубый, воинственный и массивный напор, хищный азарт насилия и глумления;
- свадебное шествие из III действия «Золотого петушка» (1907) – сильнейшее огрубление и примитивизация исходного материала, что, по мнению А. Кандинского, превращает этот эпизод в «первый шедевр нового, красочно-экспрессивного, “варварского” симфонизма в русской музыке начала столетия» (Музыка XX века, 1977, с. 42).

\* \* \*

Открытый прорыв языческой образности произошёл в сцене «Поганый пляс Кашеева царства» из балета И. Стравинского «Жар-птица» (1910). С точки зрения вызревания подобной образности любопытно предвосхищение этой сцены в «Демоническом танце пружинных кукол» из балета П. Чайковского «Щелкунчик» (заключительный эпизод № 14): тот же зловеще-мрачный колорит и острый синкопированный рисунок, та же «дьяволиада» тритона.

Следующий этап в творчестве Стравинского – отдельные эпизоды в его балете «Петрушка» (1911). Во всей полноте характерные черты этого направления проявились в балетах «Весна священная» того же автора (1913) и «Ала и Лоллий» Прокофьева (1914, позже переработан в оркестровую «Скифскую сюиту»).

В отечественной музыке тех лет «язычество» развивалось главным образом на русской художественной почве, только изредка затрагивая другие национальные школы (например, «Шествие Юпитера» из оперы Н. Лысенко «Энеида» или горские пляски и сцена тоста-здравицы в опере З. Палиашвили «Абесалом и Этери»), но сам факт распространения его идей и эстетики лишний раз свидетельствует в пользу объективной неизбежности появления данного феномена.

Здесь же имеет смысл заметить, что это было явление «интернациональное» – не случайно в свое время Х. Ортега-и-Гассет констатировал: *«Европеец, входящий сейчас в силу, – просто дикарь, варвар, поднимающийся из недр современного человечества»* (Вопросы философии, 1989, с. 150). В зарубежной музыке, как известно, наиболее отчётливо данную тенденцию выразил Б. Барток, автор упомянутого выше *“Allegro barbaro”*.

Феномен «язычества» состоял уже в самой по себе попытке воскрешения фантастически далёких времён первобытного существования.

Нужно понять изумление даже такого чуткого очевидца, каким был Б. Асафьев, восклицавший по поводу С. Прокофьева: *«Как могла проснуться в юноше, нашем современнике, душа язычника-степняка, с его культом светлых и тёмных сил природы! Точно и христианства не было, и как будто теперь вокруг нас бурлят и волнуют эти “чернозёмные”, не отлепившиеся от земли, трепетные и жуткие, соприкасающиеся с хаосом силы»*

(Из истории..., 1971, с. 16). Причины возникновения этого явления были в данном случае совершенно объективными, но свою роль играли порой и почти случайные обстоятельства – как, например, переезд семейства Прокофьевых на юг России, в Сонцовку, где будущий композитор провёл детство и где ему запомнилась «красота цветущей степи, не тронутой плугом; в конце апреля, в мае она пестрела тысячами полевых цветов, а позднее, летом, высоко вставали седые ковыли. Иногда попадались невысокие курганы, памятники степных кочевников. В них случалось находить утварь и старинные монеты».

Завершая описание, Прокофьев (1982) многозначительно замечает, что в сравнении со Смоленской губернией, где раньше жили родители, «это был совсем иной мир» (с. 15-17).

\* \* \*

К каким же ценностям апеллировало «язычество»? Его краеугольным основанием служил дух *первозданности*.

Чтобы воссоздать лик человека, пребывающего в изначальном состоянии, в музыку часто привносится пантеистический колорит, чем помечается среда обитания существ, отбросивших условности цивилизации и живущих в теснейшем сродстве с нетронутой природой. Присутствие пантеистического окружения позволяло создавать модель неотрывного от всеобщей материи «естественного человека» и, что ещё важнее, передавать «устремление к безграничному простору жизни» (Из истории..., 1971, с. 20).

Дух первозданности воплощался и через широкое включение обрядовых моментов. Ведь творить обряд означает обращаться к инстинктивному в человеческой природе, воздействовать на неё с помощью магических, гипнотизирующих средств. С другой стороны, ритуал – это нечто заповеданное предками, он хранит в себе опыт многих поколений, стоявшую традицию, идущую из глубины времён.

И в том, и в другом случае обрядовое приравнивается к изначальному. Многие из языческих опусов разворачиваются в характере действия с использованием всевозможных обрядовых форм (понятие *действие* получило широкое хождение в художественном обиходе тех лет, одно из его прямых отражений – «Пещное действие» А. Кастальского).

Так, если взять основные партитуры подобного рода, принадлежащие И. Стравинскому, то «Весну священную» (1913) с полным основанием можно квалифицировать как балет-обряд, а «Свадебку» (1923) – как кантату-обряд.

Практика языческого направления с наибольшей выпуклостью высветила вообще характерную для искусства того времени тенденцию к обрядовости (или соборности). К примеру, в песнях и хорах Комитаса многократно воспроизводятся игровые моменты, свадебные ритуалы, славильные образы и особенно часто – всякого рода трудовые процессы («Песня плуга», «Песня прополки», «Песня молотьбы», «Лорийский оровел» и т. д.).

Композитор широко использует специфическую выразительность зова, заклички, заклинания, восклицательного возгласа, подчас создаёт эффект ворожбы – скажем, в хоре «Ты иди» это осуществляется благодаря настойчивой многоповторности квинтового тона и ввиду особого колорирования фактуры мужских голосов с опорно-слоговым произнесением на «ло».

Другой пример – творческое воссоздание культовых ритуалов («Литургия Иоанна Златоуста» С. Рахманинова, «Патараг» Комитаса, «Грузинская литургия» З. Палиашвили и т. д.). Причём речь идёт о крупномасштабных церковных службах с разветвлённой системой обрядовых сюжетов – допустим, «Всенощная» Рахманинова длится более часа и состоит из 15 номеров.

Отдельную, неповторимую страницу представляет собой в этом отношении позднее творчество А. Скрябина. В исследовательской литературе постоянно отмечается мистериальный характер симфонической поэмы «Прометей». Часто упоминается и начатое им «Предварительное действие», а также беспрецедентный в своей утопичности проект грандиозного священнодействия под названием «Мистерия».

Примечательны с рассматриваемой точки зрения авторские определения содержания Десятой сонаты: «сон», «дремлющая святыня», «злые чары» – здесь без труда улавливаются аналогии с образами «Весны священной» Стравинского, законченной в том же году.

\* \* \*

Возвращаясь к «язычеству» и неотрывному от него духу первозданности, обратимся к общей характеристике соответствующей, вполне сложившейся стилистики. Для этого предоставим слово исследователям данного художественного феномена: «Первозданная мощь оркестровых красок, прямолинейность ритмов, грубая материальность и “неотёсанность” гармонических созвучий... Стремительная моторика, жёсткость полифонических комплексов, гипнотизирующие остигатные повторы» (Музыка XX века, 1976, с. 81); «“массовый” план, циклопичность звуковых форм» (Из истории..., 1971, с. 23); «варварская сила динамики» (Раабен, 1986, с. 87). Как видим, в приведённой подборке цитат акцентируется различного рода гиперболизм, определяемый, как правило, буйством стихийных сил – именно в связи с этим А. Курченко в статье о русском художественном «скифстве» (Из истории..., 1971) справедливо вводит понятие *избыточность*. К сказанному остаётся добавить суждение о характерной для «язычества» драматургии ярких, подчёркнутых контрастов и выделить роль таких компонентов, как стихия необузданного ритма и архаичная интонационность.

В «языческой» стилистике нарочито обнажается всё – от мелодической попевки и тембровой краски до композиционной структуры. В первую очередь это касается ритма в его амплитуде от единичной и простейшей формулы до протяжённого и множественного напластования.

Ритм (и шире – метроритм) оказался способным к самостоятельной выразительности, прежде всего в качестве сильнейшего динамического фактора. Но, кроме того, были введены возможности его непосредственно физиологического воздействия (один из случаев – магия остигатности).

В связи с выдвиганием ритма в качестве самоценного элемента, а также в связи с возникшей аналогией относительно его роли на начальных ступенях существования музыкального искусства получила хождение перефразировка библейского выражения: «*В начале был ритм*».

Базисом для воссоздания духа первозданности, своего рода корневой системой язычества является архаическая интонационность. Излюбленный материал подобных опусов – заклички, заклинания, различные восклицательные возгласы, гуканья, зовы, причеты, заплачки, пастушьи наигрыши, былинные мотивы, знаменный распев, духовный стих, псалмодия.

Причём подчёркивается в этом материале нарочито элементарное, угловатое, «корявое», а в качестве опорных структур избираются предельно краткие, простейшие, эмбриональные попевки и фразы в праладах, в неполных звукорядах, в ангемитонике и пентатонике, часто в смешанных ладовых наклонениях.

Интонационной основе соответствует особая манера звуковедения, тяготеющего к ветвящейся гетерофонии и как бы несогласованного («унисоны» в диссонирующие интервалы, «чуждые» контрапункты, интональная «подкладка» под мелодический рисунок), а также специфическая трактовка тембров в характере старинного инструментария (в частности, напоминая звучание рожков, гудков, жалеек).

Из сказанного становится ясным, сколь необходимой для формирования подобного стиля была фольклорная почва, её удалённые во времени пласты. Не столь существенно – археологически-достоверные или интуитивно реконструируемые: важным было то, что хотели отыскать композиторы.

Примерно в те же годы, вслушиваясь в фольклорную архаику своего народа, К. Шимановский (1963) находил её «*грубоватой, шершавой, угловатой*» (с. 54). Именно такие качества притягивали тогда в народно-песенном творчестве и его русских коллег, и во многом такими представляли их сочинения языческого плана.

За влечением к древним архетипам, за экзотикой стародавнего стояло стремление проникнуть в глубь национального уклада, нащупать связи с исконными свойствами национального характера. Однако поиск этот вели художники, принадлежащие XX веку, притом мыслящие наиболее новаторски и радикально, и это уже само по себе накладывало соответствующий отпечаток.

К тому же проявлялась любопытная зависимость: чем архаичнее был интонационный материал, тем более свежим и неожиданным он воспринимался. Наконец, и сами авторы вовсе не пытались как-то завуалировать свою принадлежность современности, без каких-либо ограничений оперировали всем арсеналом новейшей звуковой техники. Так складывался парадоксальный синтез «архаика – модерн».

Следовательно, устремляясь к первородному, «язычество» связывало себя с актуальным состоянием мира и человека. И главная цель данного художественного направления состояла в том, чтобы обнажить в натуре современника нечто первозданное, корневое, уходящее в толщу времён.

Эта амбивалентность подчёркивалась в музыковедческой литературе неоднократно:

«*Скифство явилось символом подспудно гнездящихся, нерастряченных и непознанных народных сил*» (Смирнов, 1970, с. 131);

«*Художественная культура далёкого прошлого, древний национальный фольклор представлялись хранилищем нравственных ценностей, утраченных современным “больным” интеллигентом*» (Из истории..., 1971, с. 20);

«*Творения неопримитивистов исполнены буйных волевых порывов, словно штурмующих усталую бездейственность старой цивилизации*» (Музыка XX века, 1976, с. 81);

«*В теме варварства, скифства видели проявление изначальной народной силы, первооснову народного духа. В таком понимании варварство противопоставлялось анемичности современной цивилизации, нуждающейся в обновлении*» (Раабен, 1986, с. 51).

Следует добавить, что идеализировать языческую стихию можно только до определённого предела – не так уж редко вместе с ней выплёрскивались на поверхность тёмные инстинкты, зловещая воинственность, слепое бунтарство и даже вандализм.

\* \* \*

Выше говорилось о том, что в искусствоведческих работах термины *языческий*, *варваристский*, *скифский* часто отождествляются. Однако, если придерживаться более узкого и строгого значения, между ними есть различия. Воспользуемся этим для дальнейшего изложения, принимая понятие «язычество» как родовое, а понятия *варваристский* и *скифский* как более частные.

Итак, первая коренная черта художественного «язычества» начала XX века была связана с духом первозданности. Вторая его черта определялась проявлениями *варваристского начала*.

Говоря об этимологии этого слова, можно напомнить название принципиально новаторской фортепианной пьесы Б. Бартока «*Allegro barbaro*» (1911), упрёки в варварстве, адресованные радикально мыслящим композиторам 1910-х годов, и как отголосок – ругательства, которые Фата Моргана бросает хохочущему Принцу, юному герою оперы С. Прокофьева «*Любовь к трём апельсинам*» (1919).

В определённом контексте этот термин мог восприниматься и как вполне позитивная характеристика. Так, Р. Роллан в пересказе своей беседы с И. Стравинским акцентирует следующее суждение: «*Стравинский приписывает России роль прекрасной и мощной варварской страны, беременной зародышами новых идей, способных оплодотворить мировую мысль*» (Стравинский..., 1988, с. 22). Б. Асафьев, выделявший среди молодых русских композиторов С. Прокофьева, охарактеризовал в 1917 году созданное им как «*варварское творчество*» (Орлова, Крюков, 1984, с. 42).

Приступая к характеристике варваристского начала, имеет смысл напомнить ещё о двух иногда употребляемых синонимах к слову «язычество» – *примитивизм* и *фовизм*. Взятые не в расширительном, а самом прямом смысле, они дают всё необходимое для понимания «варварства».

Кульť художественного примитива начинается с того, что в центр ставится массовидное существо и ещё чаще – множество как обезличенный людской поток. В ряде случаев как бы происходил сброс с уровня жизни высокоорганизованной цивилизации на уровень примитивного существования. В стремлении к простейшему неуместными оказываются эмоциональная тонкость, одухотворённая мысль, психологизм – их заменяет культ упрощённых, грубых, однозначных, плакатных образов.

Господство инстинктивного определяет преобладающий интерес к воплощению первичных ощущений, побуждений и реакций, к обрисовке жизни подсознания. В этой неразвитости, неосмысленности, неодухотворённости состояний и выделась суть первозданного человека, ведущего тёмное, слепое, стихийное существование. Интонационный контур становится огрублённым, угловатым, звучность превращается, по остроумному замечанию В. Каратыгина (1965), в «оркестровую зычность» (с. 178).

\* \* \*

Другой ракурс варваристики был связан с фовистскими тенденциями. В основном значении слова *фовизм* (от франц. *дикий*) заключено достаточно отчётливое понимание самого явления. Действительно, речь идёт не только о чертах нецивилизованного, «неотёсанного» в человеческой натуре, но и о прямой дикости, вплоть до соприкосновений с анималистскими проявлениями.

Чаще всего это раскрывалось через обрисовку фантастических чудищ (как, например, во II части Третьей симфонии Р. Глиэра) и движений людского множества, живущего стадными инстинктами (многое в «поводках» массового героя «Весны священной»). Если взять жанровые формы, то встречаем не танец и шествие, а выплясывание и топот, не речь и пение, а туповатые погудки, гортанные выкрики и вскрикивания, свист и рёв. Именно подобная «физиологизация» и определяла контуры фовистской стилистики.

Сугубо отечественная версия примитивизма и фовизма была связана с воплощением образа Руси тёмной, дремучей, «кондовой», лапотной, острожной и т. д. – одним словом, Руси медвежьей (в числе самых сильных воплощений – эпизод «Мужик с медведем» из 4-й картины балета И. Стравинского «Петрушка»).

Другой локальный вариант – «азиатчина». В данном случае приходится воспользоваться понятием-анахронизмом, которое соответствует одному из устаревших значений слова *азиат* – *грубый, отсталый человек*, чтобы обозначить таким образом специфический гибрид определённых черт русского и восточного психического склада, как выражение грубости, своенравия, деспотизма, домоостроевской спеси.

Для музыкального искусства предшествующего времени обрисовка данного феномена была достаточной редкостью: единичные, но острые штрихи в облике Хованского из оперы Мусоргского «Хованщина» (скачки вниз на тритон и дециму к назойливо вдалбливаемой II ступени) и в портрете Шахриара из симфонической сюиты Римского-Корсакова «Шехеразада», в отдельных чертах образа половцев из оперы Бородина «Князь Игорь» и образа татар из оперы Римского-Корсакова «Китеж».

В качестве «полнометражной» категории «азиатчина» предстала в ряде произведений Стравинского: в характеристике Арапа из «Петрушки», в некоторых фрагментах из «Весны священной» и с наибольшей полнотой в симфонической поэме «Песнь соловья».

В последнем из названных опусов достаточно условный ориентальный колорит сказки Андерсена помечается именно для того, чтобы вывести к действительно существенному – той самой «азиатчине», понимаемой как особая грань русской национальной природы, характерной именно для отечественного обихода в его соприкосновениях со скифским (хотя бы метафорически), среднеазиатским, а также с тем, что шло от времён монголо-татарского ига. Азиатская личина русского человека предстаёт здесь с натуралистической обнажённостью, выходя на поверхность вначале в разделе с ц. 16, а затем в его репризе (ц. 61) с отголосками в эпизодах ц. 71, 77.

Грузная, экспансивная маршевая поступь (*ff, molto pesante*) с зычными, воинственными сигналами и резкими, отрывистыми репликами-жестами (монополия медных), а подчас и с откровенной «бранью» (ц. 71) – вот из чего складывается формула грубо напирательной силы, зарисовка бонз-бояр, шествующих с фанфаронской важностью и туповатым самодовольством, но тем не менее грозно, даже устрашающе.

От всего этого явственно отдаёт ханским деспотизмом, но приходится признать, что перед нами вариант фовизма, произрастающий от корней древа российского бытия.

Пафос примитива и апология дикого существа не раз подводили к той черте, за которой начинался антиэстетизм, выступающий порой в качестве принципиальной установки. Это очень болезненно воспринималось многими очевидцами расцвета «язычества», но и в последующем могло достаточно остро фиксироваться в восприятии новых поколений, хотя их реакция становилась более терпимой и смягчённой.

Вот одно из умеренных, сбалансированных суждений: примитивизм означал «отрицание норм романтической (или импрессионистской) красоты, варварскую неистовость и сверхэмоциональность, выраженные в нарочито «неэстетичных» гармонических и тембровых комплексах» (Музыка XX века, 1976, с. 81).

\* \* \*

«Скифство», как третий из коренных устоев языческого направления, исторически неотрывно от русской почвы. Поэтому естественной была устремлённость отечественных композиторов к соответствующей тематике. С. Прокофьев в одном из писем 1920-х годов шутливо восклицает в адрес дирижёра С. Кусевицкого: «*Не пострамил земли скифской!*», имея в виду Россию (Советская музыка, 1991, с. 61). Совершенно серьёзную параллель находим в поэме А. Блока «Скифы» (1919).

Хронологически первый опыт такого рода в музыкальном искусстве принадлежит, по всей вероятности, В. Сенилову (симфоническая поэма «Скифы», 1912). С. Рахманинов, соприкоснувшийся с данной образностью в III части кантаты «Колокола» (1913), вынашивал в середине 1910-х годов замысел балета «Скифы» – отдельные наброски из него позднее использованы в «Симфонических танцах».

Ведущим представителем данной линии стал С. Прокофьев – образы скифства, возникавшие во множестве его произведений, максимальную концентрацию получили в «Скифской сюите» (1914).

Нет сомнений в том, что по крайней мере интуитивно композиторы связывали эту тематику с современностью (с точки зрения таких связей симптоматично название одного из сочинений 1970-х годов – «Скифы XX века» А. Пушкаренко).

«Скифство» прежде всего подразумевает воспроизведение особого типа воинственной настроенности, что передаётся через мощный, неукротимый напор экспансивной энергии, в которой подчас осязаемо ощущается азартное буйство мышц, горячая, пружинящая мускульная сила. Отсюда исключительная роль ритма – властного, динамично-импульсивного, наступательного.

Поскольку эта воинственность базируется на культе силы, становится понятным безраздельное господство мужского начала, являющего себя в тяжёлой стати, в очертаниях резких, прямолинейных. В интонационной сфере определяющая роль принадлежит стихии заклинательных и сигнально-ключевых оборотов.

Фактура плотная, грузная (с ведущей значимостью медных и ударных), звукоизвлечение форсированное (с выделением пронзительных тембров и грохочущих *tutti*), рельеф жёсткий, угловатый (нарочито диссонирующая аккордика, оголённое звучание кварт, квинтквартаккордов, тритонаккордов), общий характер суровый и зачастую подчёркнуто грозный.

В дополнение к сказанному приведём принадлежащую И. Нестьеву (1985) сравнительную характеристику фортепианных пьес «Наваждение» С. Прокофьева и «*Allegro barbaro*» Б. Бартока:

*«То же тяготение к резко отчеканенной токкатности, к упорным повторам коротких формул-заклинаний, та же дразнящая слух техника внезапных модуляционных сдвигов и диссонантных “уколов”. Недаром в представлении современников рождались сходные ассоциации; критикам, оценивавшим “Allegro barbaro”, слышались образы азиатской дикости, нашествие орд Атиллы и Чингисхана, а Б. Асафьеву почудились в музыке “Наваждения” страшные всадники степей»* (с. 61).

\* \* \*

Остановимся подробнее на творчестве раннего С. Прокофьева, интересы которого в рамках языческого направления были сосредоточены прежде всего на теме скифства. Не случайно это один из излюбленных мотивов у писавших о композиторе.

Данная традиция ведёт свою родословную от Н. Жияева, который отмечал: *«В творчестве Прокофьева так много как бы атактических переживаний, что его можно назвать воскресшим скифом, полным первобытных сил и чуждым расслабленной европейской утонченности»* (История русской музыки..., 1924, с. 129).

Вслед за Жияевым и многие другие современники *«называли самобытные, избыточно-темпераментные, сильные образы музыки Прокофьева скифскими»* (Из истории..., 1976, с. 186). В последующем в качестве совершенно устойчивого закрепилось мнение о *«буйном и неуёмном скифстве»* раннего Прокофьева (Данилевич, 1975, с. 117).

Образы скифства, возникавшие во множестве прокофьевских сочинений («Наваждение» из *op. 4*, Токката *op. 11*, Аллеманда из Десяти пьес *op. 12*, III часть Второго фортепианного концерта и т. д.), максимальную концентрацию получили в четырёхчастной «Скифской сюите», созданной, как уже говорилось, на материале балета «Ала и Лоллий».

Её исходной идеей становится показ первозданного человека, отбросившего условности цивилизации и живущего в теснейшем сродстве с нетронутой природой. Вот почему большое место здесь занимает обрисовка среды обитания – нетронутой, заповедно-диковинной. Так, в III части («Ночь») представлен и светлый лик природы, и её дремучая глухомань, однако в любом случае она остаётся под покровом тайны, волшебства.

В союзе с загадочными силами земли творится древний обряд, полумистическое волхование. Магия ритуальности особенно сильна во втором разделе I части («Поклонение Велесу и Але»), где, помимо всего прочего, есть и притягательное таинство женской ворожбы. Непознанные инстинкты кудесничают, водят свой причудливый хоровод. Естественно ожидать, что всё это, исходящее из глубин подсознания, композитор воплощает на основе микротематизма и важнейшим средством для него становится завораживающе многоповторная фиксация остигатных фигур.

Для воплощения описанной атмосферы Прокофьев широко использует по-своему претворяемые приёмы импрессионистской изобразительности, создавая полуфантастические миражи растекающихся звуковых туманностей, бесстрастных мерцаний, томительных колыбаний, невнятных брожений. Господствуют приглушённые, таинственно-затемнённые тона, заметное место отведено тихим звеняще-шелестящим звучностям клавишных (челеста, фортепиано) и арф.

И только в коде финала («Поход Лоллия и шествие Солнца») пейзажность сопряжена с экстатическим нагнетанием взбудораженного состояния. Но и здесь, и даже в собственно скифской образности магическая настроенность сохраняется. В связи с этим Ю. Левашёв отмечает: *«В I, II и IV частях властвуют маршевые ритмы. Применяемые на большом протяжении, подкреплённые остигатностью, они производят сильнейшее, почти гипнотическое воздействие, как шаманские плясы-заклинания»* (Из истории..., 1976, с. 13).

В недрах первородного бытия гнездится массовидное существо, наделённое всеми признаками скифской природы, недаром Б. Асафьев (1974) определял «Скифскую сюиту» как *«могучий сказ про дикую степную волю»* (с. 39). Основные сюжетно-смысловые грани этого повествования таковы:

- многоликое сборище, пёстрый и шумный «базар» орды (начало I части);
- стремительное шествие воинства, идущего походом (II часть);
- плясовая стихия воинственного игрища (преобладающий объём финала).

Ведущие качества связаны с культом мужского начала и с подчёркнутой воинственностью. Первое проявляет себя в неукротимом напоре стихийной энергии, в мускулисто-пружинящей силе угловатой поступи и грузного топота. Второе – через бурную экспансию с фовистскими склонностями и воинственный пыл с привкусом хищного азарта.

То и другое потребовало соответствующих средств:

- «физиологизм» гортанных кличей и выкриков, пресс резко акцентных ритмов, утяжелённость фактурной массы с определяющей ролью медных духовых (в частности, автору понадобилось 5 труб, 6 валторн) и большой батарее ударных;
- для обрисовки стихийности – нарочито хаотичное «месиво» оркестровых красок и линий (как, например, в начале I и IV частей);
- для воссоздания духа «массовки» – весьма огрублённый интонационно-тембровый контур и плакатный мазок.

Приподнимая декоративную завесу мифической старины, обнаруживаем, что буйственная стихия первородных сил накрепко обвенчана с мощным «мотором» современности, что особенно заметно во II части («Чужбг и пляска Нечисти») с её жёстко организованным ритмом и машинной токатностью.

Именно об этом писал А. Курченко: «*Стихийные образы, создаваемые регулярным ритмическим напором, непрерывной двудольностью размера, грубоватой маршевой поступью, энергичными и воинственными тембрами медных и ударных, вихревыми фигурациями струнных и деревянных, не только изображали “первобытность”, но в то же время были своеобразным интонационным отражением эпохи передвижения гигантских масс людей*» (Из истории..., 1976, с. 189).

Детищем парадоксального синтеза архаики и модерна становятся особого рода скифская урбанистика и машинизированный варвар или, по выражению А. Тойнби, *mechanicus neobarbarus*. Дополнительное подтверждение сказанному находим в том, что на образную структуру «Скифской сюиты» с достаточной отчётливостью спроецировались события Первой мировой войны.

Горячий темперамент наступательной энергии, темброво-интонационная имитация экспансивного «клевания», злой «рык» меди, язг резко диссонирующих перечений и политональных комплексов, барабанный ритм и прочие приметы «милитаризации» дают все основания для ассоциации с проходившими тогда кровопролитными баталиями.

\* \* \*

Неожиданный поворот «языческая» образность получила в связи с революционными событиями в России 1917 года. И. Стравинский откликнулся на них обработкой песни «Эй, ухнем» для духовых и ударных, во многом подчинив известный напев варваристской манере, придав ему архаизированный колорит с фовистскими чертами.

Разворот народной силы передан через угловато-зычное интонирование преимущественно в нижних регистрах (господство грузных тембров – низкие валторны, тромбоны, туба, литавры, большой барабан, там-там). Это разворот силы медлительно-тяжёлой, но грозной, что ощущается в общей угрюмо-ощетинившейся настроенности, в исполинских перекатах фактуры и особенно – в кульминационных всплесках динамики, когда активно подключаются высокие духовые.

Особого внимания в плане «революционного скифства» заслуживает кантата С. Прокофьева «Семеро их» (1917-1918). Смысл происходящего в ней можно представить как грандиозный обряд неистового ниспровержения.

С самого начала устанавливается атмосфера катастрофичности, дух всеобщего разлома. Вздыбленность оркестрово-хоровых линий, их сумбурные напластования, сотрясения и обвалы звуковых масс, изобразительные эффекты бушевания (вибрация трелей и тремоло, вихреобразные пассажи) создают ощущение абсолютной неустойчивости, брожения, хаоса, в котором происходит извержение первородных сил, вырывающихся как бы из глубин земли.

Это внеличные, всеобщие силы, принадлежащие стихийному потоку движущихся множеств. И хотя есть корифей (тенор *solo*), всё определяется сверхнасыщенным звучанием большого хора и четверного оркестра (с участием двух больших барабанов).

Людской лавиной движет здесь экстаз мятежных бушеваний, выраженный в воинственных кликах и возгласаниях. Всё пронизано высочайшим напряжением, которое базируется на сквозной роли тритона и локрийского лада, на предельно жёсткой диссонантности и на форсированных звучностях.

Передаче экстатического характера служит причудливый, но очень эффективный синтез фовистской и экспрессионистской выразительности. Многое построено на имитации выкриков, на воющем и ревом интонировании (включая «варварские» *glissandi*), на различных топочущих и стучащих эффектах (немаловажную роль при этом играет резкий, пронзительный тембр ксилофона), а на кульминациях «*звучность хора и оркестра доходит до исступления*» (Нестьев, 1973, с. 166).

Может быть, композитор несколько наивен в этом нагнетании ужасов и устрашающих акций – тем не менее цели своей он добивается. Ему удаётся воспроизвести невероятный накал ярости, даже своего рода бешенство массовой стихии, которая в диком фанатизме подминает под себя всё и вся и сама полыхает в оргии самоиспепеления.

И. Нестьев справедливо квалифицирует кантату как «*один из самых экстремистских опусов Прокофьева*», добавляя, что «*автор вложил в это сочинение всю взрывчатость своего темперамента, возбуждённого бурлящей атмосферой времени*» (Нестьев, 1973, с. 167). «Обертоны» революционной эпохи с наибольшей явственностью заявляют о себе в те моменты, когда движение стихии переплавляется в ритмы организованного шествия (это происходит дважды – ц. 10 и ц. 18).

Жёстко впечатываемая поступь, обостряемая чеканным скандированием (с фонетическим усилением «*Семь-ме-про их*»), созвучна образности и инструментовке стихов В. Маяковского тех же 1917 и 1918 годов («Наш марш», «Левый марш»). За аскетизмом и самоотречённостью этого маршевого движения со всей отчётливостью проступают контуры властной, подавляющей силы, её неумолимость, беспощадность, что отражено в тексте: *«Злые они! Благотворенья не знают они. Молитв не услышат – нет слуха у них к мольбам»*.

Экспансия этой силы безмерна в своих притязаниях. Отсюда особая укрупнённость масштабов, чрезвычайный гиперболизм образов. Глобальность охвата в сочетании с полуфантастическим колоритом способны вызвать ассоциации с картиной всемирного потопа, великого пришествия (один из опорных мотивов литературной канвы: «*Они – День мщенья*»).

Укрепляет в этой ассоциации ритуальный характер происходящего. Обрядово-магические функции обнажены здесь до предела. Сознательная авторская установка зафиксирована в подзаголовке произведения: «*Халдейское заклинание*».

Многое предопределял текст К. Бальмонта, представляющий собой свободную расшифровку древнееврейской надписи. Отталкиваясь от этого текста, композитор вводит целый набор ритуальных формул – особенно часто звучит клич «*Закляни!*» (порой многократным повторением на одной ноте, как в ц. 32). В результате словесно-музыкальное целое воспринимается как мистерия неистово-экстатических закланий, пророчеств, взываний.

Магия обрядовости, апокалиптический оттенок, фантастические очертания, погружение в стихию иррационально-инстинктивного – всё говорит об интуитивном постижении катаклизмов тех лет.

Дополнительным свидетельством этому служит завершение кантаты (ц. 37): быстрое затухание звучности, невнятная просодия мужских голосов, глухое тремолирование большого барабана, педаль «пустой» квинты, повисающей у засурдиненных струнных в крайних регистрах – то есть повествование как бы уходит в дымку времени, растворяясь в неведомости.

Никто не вправе потребовать от Прокофьева тех лет конкретно-исторического осмысления происшедших событий – композитор откликнулся на них так, как подсказывала ему художественная интуиция, подтолкнувшая его к тому, чтобы передать в ирреально-символических образах наплыв величайшей смуты, ощущение грандиозной ломки мира, извержение невиданных сил.

\* \* \*

Свою завершающую стадию «языческое» направление прошло в 1920-е годы, в основном в их первой половине, когда были созданы «Симфонии духовых» и «Свадебка» И. Стравинского, а также Вторая симфония С. Прокофьева, хотя «следы» этого явления ещё прослеживаются в некоторых произведениях начала 1930-х (Четвёртая симфония С. Прокофьева, Симфония *c-moll* Ю. Шапорина).

В трансформированном виде и в качестве «родимого пятна» XX века средства варваристской стилистики использовались и позднее (Шестая соната и Шестая симфония С. Прокофьева, Четвёртая и Восьмая симфонии Д. Шостаковича, вокально-инструментальная сюита «Суздаль» и балет «Ярославна» Б. Тищенко и т. д.).

Возвращаясь к 1920-м годам, следует заметить, что в связи с общим усилением процессов урбанизации в опусах языческого плана активизировалась тенденция к «машинизации» (соответствующие моменты «Истории солдата» и Концерта для фортепиано и духовых И. Стравинского). Дополнительный импульс получило в эти годы «революционное скифство» в связи с появлением поэмы А. Блока «Скифы» (одноимённые кантаты А. Пащенко, К. Шведова, М. Юдина).

Отдельного разговора заслуживает Вторая симфония С. Прокофьева (1924), которая стала завершающей кульминацией рассматриваемого направления и в которой до критической точки были доведены такие тенденции художественного «язычества», как скрещивание варваристских и урбанистических элементов, а также скифски-агрессивный характер.

В некотором роде симфония Прокофьева явилась зеркальным отражением «Весны священной» – первой кульминации данного направления. Действие балета Стравинского открывалось пантеистическим пейзажем как истоком последующего разворота варваристских бушеваний. В симфонии Прокофьева, наоборот, после яростного разгула агрессивных побуждений возникает катарсис (пейзажная кода финала): пройдя сквозь буйство негативной стихии, человек возвращается к живительной и умиротворяющей природе, очищаясь от скверны и неистовства.

Справедливости ради, следует признать, что говорить об однозначности восприятия отмеченного исхода не приходится – слишком сильна предшествующая экспансия основной образности. Свой апогей она проходит непосредственно перед кодой, и его результат виделся М. Тараканову (1968) таким: *«Как будто всё, что было дорого человеку, сметено и растоптано шестивием грубой механической силы, которой ничто не может противостоять»*.

Вот почему, упомянув затем лирическую тему, звучащую в коде симфонии, исследователь склонялся к выводу: *«И всё же трудно отделаться от впечатления, что силы зла и уничтожения не только не преодолеваются, но к концу сочинения вырастают в своём грозном величии»* (с. 127).

\* \* \*

Будучи относительно непродолжительным по времени активной эволюции (немногим более десятилетия отделяет первую кульминацию от последней), языческое направление стало, тем не менее, уникальным приобретением отечественной музыки.

По-разному можно оценивать его нравственную подоплёку. Но, даже признавая присутствие немалых издержек и крайностей (агрессивность, разрушительная стихия, оргиастический напор вплоть до вандалистской

исступлённости), трудно оспаривать тот факт, что «язычество» было подлинным открытием в сфере народно-национальной тематики.

Основной его смысл состоял в отображении исключительно мощного всплеска человеческой воли и энергии, чрезвычайно темпераментного изъяснения поднимавшихся на поверхность жизни скрытых сил и стремлений. По-своему примечательно и то, что в структуре человека начала XX века неожиданно обнаружился феномен первозданности, заявили о себе отголоски, казалось бы, безвозвратно исчезнувшего язычества.

Оказывается, сохранилась ещё нетронутая глушь, где гнездится жизнь существ, находящихся на уровне первичных чувствований и побуждений, ведущих неосмысленное существование. В союзе с загадочными силами земли душа язычника творит свой магический обряд, кудесничает, волхвует, что на поверку означало брожение непознанных инстинктов.

В конечном счёте за всем этим стояло, с одной стороны, нецивилизованное, фовистское в человеческой натуре, а с другой – нечто сокровенно-архаическое, спрятанное в заповедных тайниках народного духа, уходящее в толщу времён.

В заключение следует заметить, что ключевой партитурой рассмотренного течения отечественной музыкальной культуры начала XX века является, конечно же, «Весна священная» И. Стравинского. В ней сосредоточен едва ли не всеохватывающий круг проблем, характерных для «язычества», «варварства» и «скифства». Всё это подробно рассмотрено в книге автора «Балет И. Стравинского “Весна священная”» (2000).

### Источники | References

1. Асафьев Б. О балете. Л.: Музыка, 1974.
2. Вопросы философии. 1989. № 3.
3. Данилевич Л. Искусство жизненной правды. М.: Сов. композитор, 1975.
4. Демченко А. И. Балет И. Стравинского «Весна священная». Опыт концепционного анализа. М.: Композитор, 2000.
5. Из истории русской и советской музыки. Л.: Музыка, 1971. Вып. 1.
6. Из истории русской и советской музыки. Л.: Музыка, 1976. Вып. 2.
7. История русской музыки в исследованиях и материалах. М.: Музсектор Госиздата, 1924. Т. 1.
8. Каратыгин В. Избранные статьи. М. – Л.: Музыка, 1965.
9. Музыка XX века. М.: Музыка, 1976. Кн. 1.
10. Музыка XX века. М.: Музыка, 1977. Кн. 2.
11. Нестьев И. Век нынешний, век минувший. М.: Сов. композитор, 1985.
12. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1973.
13. Орлова Е., Крюков Н. Академик Б. В. Асафьев. Л.: Музыка, 1984.
14. Павлишин С. Зарубежная музыка XX века. К.: Муз. Україна, 1980.
15. Прокофьев С. Автобиография. М.: Сов. композитор, 1982.
16. Раабен Л. Камерно-инструментальная музыка первой половины XX века. Л.: Сов. композитор, 1986.
17. Смирнов В. Творческое формирование И. Ф. Стравинского. Л.: Музыка, 1970.
18. Советская музыка. 1991. № 4.
19. Стравинский – публицист и собеседник. М.: Сов. композитор, 1988.
20. Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева. М.: Музыка, 1968.
21. Шимановский К. Избранные статьи и письма. Л.: Музгиз, 1963.
22. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. М.: Сов. композитор, 1969.

### Информация об авторах | Author information

RU

Демченко Александр Иванович<sup>1</sup>, д. иск., проф., главный научный сотрудник и руководитель Международного центра комплексных художественных исследований

<sup>1</sup> Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

EN

Demchenko Aleksandr Ivanovich<sup>1</sup>, Dr

<sup>1</sup> International Center of Complex Artistic Research, Saratov State Conservatory

<sup>1</sup> alexdem43@mail.ru

### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 05.11.2022; опубликовано (published): 26.12.2022.

**Ключевые слова (keywords):** язычество; языческая образность; варварство; скифство; И. Стравинский; С. Прокофьев; paganism; pagan imagery; barbarism; Scythianism; I. Stravinsky; S. Prokofiev.