



А. А. РОВНЕР

Московская государственная консерватория

им. П. И. Чайковского

УДК
781.6.037:781.22

ЭСТЕТИКА СИМВОЛИЗМА
И ЛАДЫ ЯВОРСКОГО
В ТВОРЧЕСТВЕ СЕРГЕЯ ПРОТОПОПОВА

Художественное направление символизма, каким оно сформировалось в России к началу XX века, обладает определёнными чертами, которые проявились в поэзии А. Блока и А. Белого, теоретических концепциях Белого и Вяч. Иванова, музыке А. Скрябина и близких ему по духу композиторов. Ключевым понятием этого течения является символ, задача которого — иносказательно выражать в художественной форме реалии, не подвластные обыденной логике. Не случайно одним из главных свойств символизма становится желание авторов передать образы, связанные с неземными, отстранёнными сферами, поиск духовного начала в искусстве. Таковыми являются обращения Блока и Белого к образу Прекрасной Дамы, замыслы Скрябина по созданию Мистерии, стремления Чюрлёниса к синтезу искусств, а также поиску параллелей между музыкой и живописью.

Подобное стремление к воплощению в искусстве духовного начала рассматривалось некоторыми творцами как неразрывно связанное с поиском новой техники художественных произведений. Эту позицию ясно выразил В. Кандинский в книге «О духовном в искусстве», а также в статьях, написанных для опубликованного им в Берлине альманаха «Синий всадник», посвящённого эстетике экспрессионизма. В этих работах он говорил о необходимости выражать на живописном полотне внутреннее содержание вопреки внешней изобразительности. При таком подходе, по его мнению, отпадает необходимость изображения реальных предметов, и приобретает значение выражение глубинных переживаний души¹.

Подобно художникам и литераторам, у композиторов тех лет поиски нового гармонического языка были связаны, прежде всего, с желанием выйти за пределы традиционной тональности, воспринимаемой ими как нечто обыденное и приземлённое. В творчестве Сергея Протопопова связь духовного поиска и новых систем организации звука выразилась в использовании им в модернистских сочинениях 1920-х годов ладовой системы Болеслава Яворского. В сочетании с присущими его музыке романтическими настроениями эта ладовая организация становится важным звеном в создании связи художественного мира Протопопова с духовными исканиями начала XX века и, в частности, эстетикой символизма. Такая связь просматривается также и в гармонической системе Скрябина с её центральным аккордовым комплексом, и в синтетакорде Рославца. Главенство ладовой структуры в подобных гармонических системах выступает, по мысли А.Э. Журавлёвой, как «некий символ, замкнутый в себе и до конца не разгаданный, самодостаточный и многозначный» [3, с. 53].

Думается, что область поисков новой гармонии композиторами Нововенской школы также связана со стремлением к воплощению возвышенных духовных реалий. Не случайно одним из первых атональных опытов А. Шёнберга стала финальная часть Второго струнного квартета (1908), написанная на стихи Стефана Георге: она открывается, как бы вводя слушателя в звуковой «потусторонний» мир первыми строками стихотворения «Пробуждение» — «Повеял воздух мне иной планеты». Такое же стремление выражено в сочинении Веберна для хора «Entflieht

auf leichten Kähnen» («Ускользя на лёгких челнах») ор. 2 на стихи Стефана Георге, находящемся на грани атонального мышления.

Б. ЯВОРСКИЙ — С. ПРОТОПОПОВ: ТЕОРИЯ ЛАДА И ЭСТЕТИКА СИМВОЛИЗМА

Причастность к символизму в творчестве Протопопова выражается в его обращении к ладам Яворского, которые как нельзя более соответствуют стремлению композитора воплотить музыкальными средствами недоступные обычно сознанию реалии горнего мира. Параллели с символистским мировоззрением можно найти даже в самих принципах теории ладового ритма. Примечательна роль «центрального» в этой системе интервала — тритона, который, тем не менее, является неустойчивым и требует разрешения в устойчивую большую терцию для создания «единичной системы» (пример № 1).

Примеры № 1–4



Сочетание двух «единичных систем» создаёт «двойную систему» (пример № 2), в которой роль «неустойчивого», парадоксальным образом, играет один из самых консонантных и устойчивых интервалов — чистая квинта; в свою очередь она, через уменьшённую квинту, разрешается в устойчивую малую терцию.

Из этих «единичных» и «двойных» систем и создаются основные лады Яворского: мажорный, минорный, увеличенный, уменьшенный и цепной (соответственно, примеры № 3–7), а также их различные гибридные формы.

Примеры № 5–8



В результате в ладовой системе Яворского устойчивые интервалы регулируются неустойчивым тритоном. Эта «регулировка» происходит и в случаях создания «дважды-ладов» (пример № 8), образующихся путём транспозиции на тритон этих сформированных ладов. Так, диатонический звуковой мир превращается в хроматический (см. подробнее: [6, с. 68–75]). Можно сказать, что неустойчивый тритон, определяющий судьбу устойчивых интервалов и сформированных с их помощью гармонических ладов Яворского, олице-

творяет собой важный принцип символистской эстетики — неудовлетворение обычным положением вещей и тяготением к миру запредельного. Тем самым, он является своего рода источником как «консонантной» диатоники (лежащей в основе традиционного классического музыкального стиля), так и «диссонантной» хроматической гармонии, открывающей двери в область новых и неожиданных музыкальных созвучий.

Продолжим аналогию с символистским мировоззрением, обратив внимание на то, как трактуются в музыке Протопопова «дважды-лады» Яворского. Дело в том, что они образуют многозвучные гармонические комплексы, которые не регулируются трезвучиями, заложенными в основу этой теоретической системы (хотя и используют их как частицы более сложной гармонии). Напротив, в музыкальном языке Протопопова возникает диссонантная, красочная гармония, непривычная для воспитанного на классической диатонике слуха. Звуковой мир, создаваемый такой гармонией, герметически замкнут, и эта герметичность несёт в себе эзотерическое качество.

Индивидуальный подход композитора к теории ладового ритма привёл к тому, что каждое сочинение (или его раздел) базируется на определённом звукоряде, например, таком, как полутон-тон:

Пример № 9



При этом в нотном тексте композитор в начале каждого сочинения и, при необходимости, очередного его раздела указывает соответствующий лад Яворского. При помощи этих указаний в большинстве случаев можно без особого труда проанализировать музыкальные произведения и проследить закономерности их гармонического языка. Однако в творчестве Протопопова применение этой системы претерпело своеобразную эволюцию, в рамках которой принцип опоры звукорядов на лады Яворского сначала проник в его музыкальную логику, затем развился до состояния «строгого гармонического стиля» и, наконец, пройдя через синтетический период, полностью исчерпал свои возможности.

НА ПУТИ ЭВОЛЮЦИИ

Первый период творчества композитора, охватывающий 1913–1920-е годы, не будучи отмечен авторской оригинальностью, достаточно определённо демонстрирует истоки его манеры письма, обнаруживая те или иные стилистические предпочте-

ния. В то время как романс «Стенка белая» на стихи Сергея Липского, безусловно, несёт явный отпечаток стиля Скрябина и, в какой-то мере, Лядова, такие сочинения, как, например, Вступление к «Царевне лягушке», демонстрируют некоторую общность со стилистикой Римского-Корсакова, Мусоргского и даже Дебюсси. Подобная двойственность стилистических ориентиров в дальнейшем проявится в его модернистских сочинениях.

В первом из сочинений модернистского периода — вokalном цикле «Юность» на стихи Липского, состоящем из романсов «Накануне», «Ромашки» и «Знаешь ли ты», гармонический принцип извлечения центрального звукоряда из ладов Яворского находится в процессе становления. Композитор только нащупывает путь к формированию принципов, которые станут главенствующими в его последующих работах. Гармония всех трёх романсов, безусловно, овеяна влиянием Скрябина: об этом говорит многократное употребление звуковых комплексов, вызывающих ассоциации с доминант-септ- и нонаккордами (иногда с добавлением изменённых тонов). Примером может служить следующий фрагмент из романса «Ромашки», в котором аккорды на сильных долях в партии фортепиано представляют собой созвучия, имеющие в основе структуру малого мажорного септаккорда:

Пример № 10

3 Lento, molto cantabile $\text{♩} = 80$
задумчиво
gedankenvoll

Гас - нет за ле - сом у - зор - ным без - молв-ный за - кат.

Использование подобных аккордов в контексте темброво-фонических особенностей фортепианной фактуры (а иногда и партии голоса) создаёт некоторые параллели с импрессионизмом и, в частности, со стилистикой Дебюсси. Д. Гойови в книге «Новая советская музыка 20-х годов» [2] ставит под сомнение последовательность употребления Протопоповым ладов Яворского в этих сочинениях. Однако внимательный анализ подтверждает несомненное присутствие в них этой системы, хотя и в первоначальной стадии формирования.

Окончательное усовершенствование в гармонии Протопопова техники применения ладовых конст-

рукций Яворского, сопровождаемое достижением творческой зрелости, можно заметить в двух вокальных сочинениях, написанных на тексты русских сказок — «Ворона и рак» и «Лиса-пустынница» ор. 4, а в особенности, — во Второй сонате для фортепиано ор. 5. Здесь формируется стадия развития, названная Воробьёвым «периодом самоопределения», предполагающая выработку «строгого гармонического стиля», в котором лады Яворского используются с безупречным конструктивным мастерством и догматической строгостью. Наиболее характерным свойством гармонии «строгого стиля» является преобладание тонов, составляющих устойчивые звуковысотности ладов Яворского, в первую очередь, мажорного и цепного дважды-ладов. Главенствующей звуковысотной конструкцией во всех этих сочинениях является звукоряд полутон-тон, вмещающий все их устойчивые тоны, причём любое отклонение (с помощью неустойчивых тонов) от этого элемента строго отрегулировано и планомерно разрешается в «устойчивую» гармонию. Поэтому здесь в наибольшей мере достигается качество герметичности звуковой системы. На примере фрагмента из Второй сонаты можно проследить, насколько строго на всём протяжении музыкального текста выдержан звукоряд полутон-тон (*d-es-f-fis-as-a-h-c*), используемый с минимальным количеством тонов, выходящих за его рамки:

Пример № 11

Tempo rubato, Adagio
dolcissimo, soave, accarezzando

Знаки альтерации здесь действительно только для того звука, перед которым они стоят (связь звукоряда полутон-тон с соответствующим ладом Яворского видна в примере № 9).

С. ПРОТОПОПОВ И РУССКИЙ АВАНГАРД 1910-х — 1920-х годов

Развитие второго, модернистского периода в творчестве Протопопова, пришедшегося на

1917–1931-й годы, можно рассматривать сквозь призму эволюции русского авангарда 1910-х — 1920-х годов, особенности которой изложил И. Воробьев в своём исследовании об А. Мосолове [1]. Согласно И. Воробьеву, авангардный стиль после «периода становления», развития и приобретения автономных качеств достигает этапа «самоопределения», когда происходит полное отмежевание от всех признаков традиционного стиля, а новые художественные закономерности приобретают повсеместный характер. Третий этап назван автором «синкретическим», на котором происходит «взаимодействие» приобретённых стилистических навыков с иными методами. В этот момент новая стилистика становится менее догматичной, допуская включение элементов более традиционной системы мышления. В конечном итоге происходит распад стилистики, после которого подобный цикл развития повторяется снова.

В Третьей сонате ор. 6 и в вокальном произведении, написанном на текст русской сказки «Сказка о дивном гудочке», наблюдается поворот от герметичного стиля Второй сонаты в сторону большей ладовой свободы. Композитору, вероятно, становится «тесно» в найденной им системе, в связи с некоторой закрытостью и ограниченностью предоставляемых ею возможностей. Оба эти произведения начинаются в «строгом гармоническом стиле», однако ближе к концу появляется большая гармоническая свобода, выраженная более смелым использованием «диссонантных» (с точки зрения этой системы) звучаний. В кульминационной зоне Третьей сонаты применяются даже звуковые наложения малых секунд, напоминающие кластеры (пример № 12), а в конце «Сказки о дивном гудочке» внедряется диатоническая народная мелодия, сопровождаемая хроматической гармонией.

Пример № 12



Таким образом, в процессе написания каждого из этих двух произведений композитор эволюционирует из «строгого» в «свободный гармонический стиль». Следуя классификации Воробьева, этот период можно определить как «синкретический», что выражается в утрачивании системой герметических свойств, а именно, в более свободной трактовке освоенной стилистики и внедрении элементов стилей более ранних эпох.

Тенденции «синкретизма», а вместе с ними и «свободный стиль» гармонического письма достигают наивысшей точки развития в «Двух стихотворениях А. Пушкина» ор. 10 (1928) и в двух начальных романсах цикла «Поэмы любви» ор. 11 на стихи Пушкина (1929). Несмотря на присутствие в гармонии этих сочинений отдельных ладов Яворского, прежний фаворит звуковысотной системы Протопопова — звукоряд полутонон (который лишь изредка здесь возникает), утрачивает свою монополию. Тем самым, звуковая система Протопопова становится гораздо пластичнее и намного активнее включает элементы диатонических ладов. В гармонии задействованы более сложные виды ладов Яворского, к тому же диссонансы, извлечённые из неустойчивых тонов, для достижения большей гармонической свободы используются гораздо чаще, обретая почти равноправное положение с диссонансами, исходящими из устойчивых тонов. Примером может послужить начало романса «О дева-роза, я в оковах», в котором, в частности, используется мелодика, привносящая ассоциации с восточным мелосом:

Пример № 13

В романсе представлен более сложный, гибридный лад Яворского, устойчивые тоны которого формируют целотоновую гамму: *c-d-e-ges-gis-b*. Однако в музыке целотоновая гамма отнюдь не главенствует. Первые два такта романса написаны на основе симметричного лада, состоящего из малых секунд и малых терций *d-f-ges-a-b (cis)*, в который вкрапливаются дополнительные тоны *c* и *ces*. В такте 3 этот звукоряд перемещается на большую секунду вверх, а в тактах 4 и 5 образуется новый звукоряд — *f-as-h-c-es*, который будучи родственным первому ладу, всё же отличается от него, прежде всего, отсутстви-

ем полной симметричности. Тем не менее, все эти звукоряды так или иначе связаны с ладом Яворского и его устойчивыми тонами, образующими целотоновую гамму.

Если в музыкальном плане ор. 10 и ор. 11 воспроизводят сходную гармоническую картину, то эмоциональное содержание этих двух циклов предельно контрастно. В первом из них царит душевная жизнерадостность и умиротворённость, во втором — трагизм, ретроспективность жизненных устремлений, сопровождаемая ощущением невозвратности утраченного счастья. Интересно, что в обоих случаях композитор, близкий по духу к эстетике символизма, обращается к «посторонней» этому направлению поэзии. Так поступают и другие композиторы-«символисты» того времени, используя для вокальной музыки стихотворные тексты, далекие от этого литературного течения, и, тем самым, привнося дополнительный семантический контекст, отсутствующий в оригинальном стихотворении. Они зачастую выражают более сложные состояния, чем те, которые представлены в литературном тексте (об этом см.: [5]).

Так, в цикле «Поэмы любви» наблюдается контраст между классическими по стилю стихами Пушкина и сложной, семантически насыщенной манерой Протопопова, внесшего в звуковое содержание романсов более тонкие смысловые оттенки, чем те, что присутствовали в поэтических текстах. Действительно, если стихотворения Пушкина («О дева-роза, я в оковах», «Медлительно влекутся дни мои» и «Я вас любил»), несмотря на драматизм ситуации, написаны в оптимистическом ключе, то романсы Протопопова выражают безысходность и трагизм, степень которых превосходит эмоции, заложенные в стихах. У Пушкина, несмотря на кажущееся отчаяние, чувствуется способность молодого поэта преодолеть в себе душевное волнение и тоску. У Протопопова слышится томление по утраченному прошлому, пронзительное осознание трагизма жизни и даже предчувствие надвигающейся катастрофы.

ПРОЩАНИЕ С МОДЕРНИЗМОМ

Несколько выделяется в ор. 11 написанный Протоповым значительно позднее (1932) последний романс цикла — «Я вас любил», представляющая как свидетельство распада данной стилистики. Причём отход от модернистского звучания и использования в качестве ведущего компонента гармонии ладовой системы Яворского происходит в самом изложении нотного текста. Первым признаком такого отхода является отсутствие в начале романса указания на лад Яворского, что косвенно свидетельствует о разрыве

композитора с этой техникой. Гармония романса представляет собой своего рода гибрид двух композиционных техник письма — традиционной тональной и модернистской, связанной с ладами Яворского. Первая проявляется в явном присутствии тонального контекста (*f moll*) на протяжении звучания всего романса (несмотря на отсутствие ключевых знаков). Заканчивается романс на умиротворённо или, вернее, отрешённо звучащем аккорде *F dur*'а с добавленным тритоном:

Пример № 14

Вместе с тем можно обнаружить в романсе гармонические приёмы, явно вытекающие из ладовой системы Яворского. Они включают в себя тритоновые соотношения, а также тяготения диссонантных интервалов в консонантные, которые, однако, уже не используются строго функционально в контексте целостной гармонической системы. Их признаки присутствуют в фортепианной партии романса (в меньшей мере — в партии голоса), но они «разбавлены» диатонической мелодикой и тональными тяготениями. Острые диссонансы, исходящие из предполагаемых «неустойчивых» тонов ладов Яворского, весьма типичны для модернистского стиля композитора, проводятся теперь уже в контексте диатонической терцовой гармонии. Это обстоятельство придаёт им особое значение, поскольку возникает более резкий контраст между диссонантными интервалами — малыми нонами и большими септимами (как правило, всегда разрешающимися в консонантные) и уже почти полностью лидирующей диатоникой в мелодии:

Пример № 15

Одно из последних обращений Протопопова к ладовой системе Яворского можно обнаружить на слове «тревожит» (в строке «Но пусть она вас больше не тревожит»). Здесь в партии го-

лоса и фортепиано (партия правой руки) композитором вводится интервальная последовательность, представляющая собой фрагмент «двойной системы» (*a-e, ais-es, h-d*):

Пример № 16



Во второй половине романса (на словах «Я вас любил безмолвно, безнадежно») появляется последовательность аккордов, основанная на нисходящем движении по полутонам — *as-g-ges-f* — и выражающая со времен эпохи Барокко (вспомним, например, баховское «Crucifixus» из Мессы *h moll*) самые мрачные настроения. Таким образом, можно предположить, что романс «Я вас любил» ор. 11 № 3 несёт в себе идею *процания* композитора с употребляемой им прежде системой, ос-

нованной на ладах Яворского, и, в целом, с модернистским стилем. Об этом свидетельствует намеренное воспроизведение так называемой «двойной системы» в середине романса, а также нарочитое растворение «следов» ладового мышления по Яворскому ближе к концу произведения.

Протопопов прошёл непростой путь развития в почти символистском стремлении к выражению запредельного: обратившись к теории ладового ритма как залогом для достижения новых, удалённых от земного существования сфер бытия, композитор создал герметически замкнутую, хотя и художественно отточенную, систему музыкального мышления. Попытавшись освободиться от оков герметизма, он достиг синкретической стадии развития, на которой его звуковая система стала более гибкой, получив новые гармонические возможности. В этот момент композитор ощутил несостоятельность этой композиционной логики и достаточно резко порвал с найденной стилистической манерой. Однако прежде он написал прощальное «послание» к ладам Яворского, как бы продекларировав этим свою привязанность к ним.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В статье «О сценической композиции» он описывает результат обращения художника к своему внутреннему миру при одновременном отказе от выражения внешних, переходящих явлений: «1. Внезапно исчезает внешняя видимость формы. А внутренняя ценность получает полное звучание. 2. Станет ясным, что при применении внутреннего звука внешнее действие может не только потерять своё значение, но стать решительно вредным, как

условие, затемняющее внутреннюю ценность формы» [4, с. 269]. Этим художник подчеркнул связь, существующую между выражением одухотворённых состояний и поиском новой техники, поиском, который привёл самого Кандинского к беспредметной живописи.

² Биографические сведения о С. В. Протопопове см.: [7, с. 139–143].

ЛИТЕРАТУРА

1. Воробьёв И. С. Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920-х — 1930-х годов. — СПб.: Композитор, 2006.
2. Гойови Д. Новая советская музыка 20-х годов. — М., 2006.
3. Журавлёва А. Э. К проблеме «синтетаккорда» Н. Рославца // Фестиваль искусств имени Николая Рославца и Наума Габо: матер. науч. конф. — Брянск, 1994.

4. Кандинский В. В. О сценической композиции // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. В 2 т. Т. 1. — М.: Гилея, 2008.
5. Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. — М., 1991.
6. Ровнер А. А. Лад Б. Яворского в музыке С. Протопопова // Festschrift Валентине Николаевне Холоповой. — М., 2007.
7. Ровнер А. А. «Мгновенья пыл рождает вечность» // Музыкальная академия. — 2005. — № 4. — С. 139–143.

Ровнер Антон Аркадьевич

преподаватель кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, выпускник Джульярдской школы, доктор философии (Ph.D., Университет Ратгерс, Нью-Джерси), магистр музыки (Колумбийский университет, Нью-Йорк)